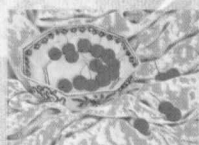


中国重彩画材质与表现

郭 巍 赵 芳 著



云南美术出版社



中国重彩画材质与表现

郭 巍 赵 芳 著
云南美术出版社

设计：向艳乔
责任编辑：唐世龙

中国重彩画材质与表现

郭巍 赵芳 著

云南美术出版社出版发行 (昆明市环城西路609号)

昆明精工制版印刷有限公司印制

版次：2002年8月第1版 第1次印刷

开本：880 × 1230 1/20

印张：4.5

印数：1-3000

ISBN 7-80586-902-2/G · 143

定价：40.00 元



郭 巍

郭 巍

1963 年生于云南玉溪

1985 年，毕业于云南艺术学院美术系，获学士学位

现为玉溪师范学院美术系，副教授

中国美术家协会会员，中国版画家协会会员

中国美术家协会云南分会理事

云南美术家协会国画艺术委员会委员

1989

第七届全国美术作品展

1990

全国第二届体育美术作品展

全国第十届版画展

1991

庆祝中国共产党建党七十周年全国美术作品展

1992

获全国首届中国花鸟画展二等奖

获云南省首届文学艺术创作奖一等奖

1993

中日文化艺术交流展

1994

第八届全国美术作品展

法国巡回展

获全国教师美术作品展优秀奖

第三届全国体育美术作品展

1998

第四届全国体育美术作品展

1999

全国第十四届版画展

第九届全国美术作品展

2000

获第三届云南省文学艺术创作奖一等奖

2001

第五届全国体育美术作品展

全国画院双年展

2002

第五届全国工笔画展



赵 芳

赵 芳

1971 年生于玉溪，籍贯重庆

1991 年毕业于云南艺术学院附中

1995 年毕业于云南艺术学院美术系，获学士学位

现为云南省玉溪师范学院美术系讲师

中国美术家协会云南省分会会员

1997

世界华人书画展

云南省第四届体育美术展览

1999

文化部第二届重彩画高级研究班作品展

2000

云南省中国画人物画展

2001

首届中国重彩画大展 优秀奖

庆祝中国共产党成立八十周年全国美术作品展 优秀奖

全国第五届体育美术展览

2002

首届云南美术家协会青年美术家提名展

第五届全国工笔画展

切箔·····	34
烧箔·····	35
拨金、雕金法·····	35
云母的使用·····	35
罩色法·····	35
掺入颜料法·····	35
箩筛法·····	36
技法表现·····	36
传统技法·····	36
特殊技法·····	39
构成原理和形式把握·····	42
构图·····	43
构图的骨架·····	43
构图中的形式法则·····	44
平面性构图·····	46
色彩·····	46
色彩对比·····	47
色调·····	49
色彩的节奏·····	50
作品·····	51

引言

中国重彩画有着十分悠久的历史，它是由生活美、自然美、艺术美、形式美、技法美和材料美等要素组合而成的综合体。中国画发展到了今天，已达到了目前技法精深、理论详备、风格鲜明、体系完备的高峰，是中华民族们引以为荣的优秀的传统文化。但是，由于现代艺术的“入侵”，正在改变着传统艺术的生存空间、生存周期和生存形态，一个新的文化环境正在形成，一种现代精神正渗透到传统艺术的血液中来。现代社会是一个多样化、多元化、快节奏、大信息量的社会，伴随着它的时代特征，新的审美观念和审美趣味已经形成，同时艺术家的关注点、艺术创作的内容、形式和艺术评价的标准也同样无法脱离时代背景而存在。新的绘画内容和题材不断拓宽之后，会迫使产生更能确切地充分地表现新素材的新的绘画技法，加之外来的绘画艺术也为中国画注入了新的营养，因而为了更好地促进中国画的发展，传统绘画就必然要突破旧的格式，走出古典的审美定势和语言体系。

回顾历代凡有成就的艺术大师们，对于传统的继承和发展，都离不开他们在传统基础上的不断改革和创新，而这一切都是伴随着绘画思想的变革和材料、技法的更新来实现的。我们所谓的传统，就应该是现实的传统，是离开现实就失去意义的传统，同时又是把现实中的新机不断纳入自身的传统，因而对于现代中国画来说，只有在深入了解民族传统文化的基础上，对传统的一次再发现，发现前人和别人不曾意识和领会到的价值，使之发扬光大，并且，从质上提高它的纯度，同时发展它的宽度。大胆地吸收、融合新的世界艺术的研究成果，使它更具包容性、前瞻性、新时代的适应性，从而获得变革自身，充实自身的新鲜活力，使中国画具有鲜明的中国作风和现代气派的时代特征。

本书意在通过对中国重彩画历史的追溯以及现代重彩画的发展演变、重彩画材料、技法的介绍，让更多的人来了解重彩画、关注重彩画。并且站在一个科学的、理性的高度上，运用现代绘画中的平面构成、色彩构成作为指导，深入地研究、分析作品的艺术规律和绘画语言，透过客体的表象而深入地看到对象的本质结构，从画面有序构成的组合中，认识到创作者的主体意蕴是如何通过绘画语言生动地呈现出来的，从总体上去感悟、理解和认识这种艺术样式的形式特征和构成规律。让重彩画这棵在中国古老土地上的奇葩，向一切选择、接受这种艺术精神样式的个性生命开放，为坚强而旺盛的创作个性提供更大的跃动空间。

中国重彩画发展概述

追溯中国重彩画的起源，应从史前人用颜料画身的活动开始说起。史前人在大自然中对色彩有了最初的、最原始的自发感觉，为了美观或对自然的崇拜以及部落种族之间的区分，于是利用在大自然中发现的土质与矿物质颜料涂画自身。到了新石器时代，便有了在岩洞中或土壁上进行简单的岩画、壁画创作的活动。辽宁牛河梁红山文化女神庙遗址是我国迄今发现的最古老的壁画遗迹，从出土的壁画残块中，可以发现或用赭红色画成的勾连纹图案，或用赭红间黄白色彩描绘的三角形图案。此外，在宁夏固原店河村齐家文化遗址，于一座房屋残垣的白灰面上，曾发现用红彩描绘的几何纹装饰壁画。他们使用颜料中的红、黄、蓝色主要从赤铁矿、黄铁矿、锰矿中提炼，而从燃烧过的骨头中提取黑色，从垆土中提炼白色。把这些颜料制成粉末，用水和动物脂肪等混合之后涂向石壁或土壁，这种行为已初步具备了重彩画的绘画特征。新石器时代后期，火的使用是继阳光之后，给人类带来的第二次生命。黄河流域的中国先民制造出了以白、黑、红、灰单色为主的彩陶，从工艺到色彩都出现了美的形

式创造。其中半坡彩陶以黑色为基础间以红色；甘肃彩陶在土红色底子上施以黑色；马厂彩陶黑红相间，在黑红两边描以红线；而在江苏青莲岗的彩陶出现了黑、白、红、紫、褐等丰富的颜色。当时已经使用了类似于毛笔的工具，他们以天然的矿物质颜料在陶坯上进行描绘。装饰纹样多为曲线绘成的涡旋纹、波浪纹；直线构成的锯齿纹、网格纹等以及描绘有动物、植物、人形的纹式。入窑之后进行焙烧作为陶器永久性的色彩装饰。

在黄帝时，中国已有了所谓绘画者，黄帝染衣裳、虞舜画衣冠、五彩彰施，夏商时变得更为讲究。到周朝，出现设官分管图画之事。据我国最早关于工艺的专门著作《周礼·考工记》中所述的设色之工就包括画工、绩（绘）工、钟氏、筐人、杼氏等五种。而“丹青”一词也是出现于《周礼》中之：“掌凡金玉锡石丹青之戒令。”这里的丹青即指可以制成颜料的矿石丹砂（朱砂）与青腹（石青）。“丹青”一词的意义是在以后进行了引伸，逐渐转变为绘画的代名词。中国古代最早的重彩壁画也就大约始自西周之时，《说苑·反质篇》引《墨子》佚文云：

殷纣时期“宫墙文画”、“锦绣被堂”。西周时曾创作过重大历史题材的庙堂壁画。据郭沫若对江苏丹徒出土《矢殷》铭文的考释，西周初年曾有“武王、成王伐商图及巡省东国图”的壁画创作。另据《孔子家语·观周》记载，生活在春秋末期的孔丘，曾到雒邑瞻仰西周建筑遗物明堂，看到壁间绘有“尧舜之容，桀纣之像。”《孔子家语》为后人撰写，语言中也没有反映出远古壁画的色彩特色，但是，从战国至秦汉时期的漆画和帛画，可见当时壁画除具有较大规模之外，表现内容和色彩风格都应呈现出动人的艺术形式。

春秋战国时代，壁画创作尤盛，举凡公卿祠堂及贵族府第皆以壁画为饰，已经形成了重彩绘画的基本造型色彩形式。东汉王逸《楚辞章句》曰：“楚有先王之庙及公卿祠堂，图画天地山川神灵，琦玮僬僂，及古贤圣怪物行事。”屈原仰见图画，呵而问之，遂成《天问》之作。依据《楚辞·天问》提出的172个疑问，可知楚国庙堂壁画有神话传说、历史故事、自然景象等浩繁的内容。由于历代战乱及自然损坏，远古壁画大都随建筑一起被毁。而当时具有重彩画风的古代绘画，也由于质料及其它人为原因，仅能残存于墓室和洞窟壁画中。长沙楚墓先后出土的两幅帛画，是以用在殡仪中的旌幡的形式

出现的，一幅为《人物龙凤帛画》、一幅为《人物御龙帛画》，画中人物加彩，画上有部分用上金白粉彩，勾线流利挺拔，采用平涂与渲染兼用的方法设色，格调庄重典雅，是迄今发现运用这种画法最早的作品。

秦始皇统一六国之后，在秦都咸阳建造规模巨大的阿房宫，继承宫墙文画的远古传统，绘制了更宏伟的绘画与宫室壁画。二十世纪七十年代在咸阳市东郊，先后发现绘有壁画的秦宫遗址。据秦都考古站所发现的440块大小不等的壁画残片看，当时古人在壁画中使用的“颜色有黑、赭黄、大红、朱红、石青、石绿等，以黑色比例最大，赭黄次之，饱和度很高。用的是钛铁矿、赤铁矿、朱砂等矿物质颜料。”而内容多为车马出行、仪仗人物、楼阁、树木、麦穗等。秦朝这种重彩壁画所表示的色彩丰富性，明显可见起源于西周的远古壁画，在它的源头应是更为简约的重彩。

至汉代，重彩绘画有了更为显著的发展，一是在儒家推行的礼制性色彩中以“五彩彰施”创造的“重彩”成为了主要的绘画形式；二是随着佛教从印度传入，给中国绘画带来跨区域性的融合。明代画家文徵明在《衡山论画山水》中曾经明确地提出：“余闻上古之画，全尚设色，墨法次之，故多用青绿；

中古时始变浅绛，水墨杂出。故上古之画尽于神，中古之画入逸，均之各有至理，未可以优劣论也。”文徵明的评论证明在唐之前，中国古代画家用重彩作画的时代性民族绘画风格，画家以重彩创作的绘画已蔚然成风。这个时期的中国壁画有彩色系包括石青、石绿、朱砂、石黄、赭石、白和金、银。以“五彩彰施”表现出古代中国重彩绘画强烈雄浑的色彩风格。

汉代画在缣帛上的作品颇多，因历尽沧桑，遗存极少，正如唐人张彦远《历代名画记》卷一“叙画之兴废”所云：“汉武创置秘阁，以聚图书。汉明雅好丹青，别开画室；又创立鸿都学，以集奇艺，天下之艺云集。及董卓之乱，山阳西迁，图画缣帛，军人皆取为帷囊，所收而西七十余车，遇雨道艰，半皆遗弃。”我们可以看到的汉朝绘画，以七十年代从湖南长沙马王堆、山东临沂金雀山汉墓的发掘中，出土的西汉帛画最有代表性，它们有的是用作殡仪中的旌幡，表现引魂升天的场面；有的则描绘了迎宾、祭神、健身体操等景象，是研究汉代重彩绘画的珍贵资料。

长沙马王堆汉墓，位于长沙东郊，是西汉初期长沙国丞相、轭候利仓及其家属的坟墓。马王堆1号、3号墓的内棺棺盖上，均覆盖着“T”字形旌幡

帛画，全长两米许，构图基本相同。上段绘日、月、升龙及人面蛇身的始祖神，象征天上境界；中段绘墓主人出行、宴飨等人间生活；下段绘神怪、龙蛇、大鱼、大龟等地下（阴间）的生物。其主题思想是引魂升天。这两幅帛画在艺术处理手法上都具有鲜明的特色，其人物形态庄重，造型肯定，线性流畅。色彩以朱砂、红、赭、棕、石青、石绿、黄金、白构成庄重典雅的暖调。这时西汉帛画的色彩风格尚没有受到西来的佛教影响，采用的是纯粹的东方古人象征性装饰色彩形式。

据当代画家刘炳森《临马王堆帛画的点滴体会》中说，帛画“先用淡墨起稿，然后设色，最后勾墨线。”设色“丰富而鲜艳，其中主要颜色可归纳为矿物色、植物色和动物色。矿物色包括朱砂、土红和银粉；植物色包括青黛和藤黄，还有动物的蛤粉，旧称蜃炭。”帛画色彩以“矿物质为主要颜料。朱砂在全幅的色彩中居于首要地位。”设色“基本上是采取平涂的方法，但又不尽然，其中大多在淡墨起稿之后便开始大胆地平铺颜色。主要表现在用朱砂、土红和蛤粉等部分；而在白龙和其它某些动物身上，则有了非常显著的渲染画法，以形成两种颜色之间的过渡。这种变化，不但美妙，而且自然……从整体来看，这件作品有着强烈的装饰风格。但是，

色块规整而不板滞，色彩沉着而又鲜明。”马王堆帛画的重彩水平，可以说是中国勾勒填彩和渲染画法的先驱。同时代的山东临沂金雀山汉墓帛画还采用了“没骨”与“勾勒”相结合的方法，反映了汉画技法的多样性。而选用的朱砂、石黄、赭石、石青、石绿、白、金等以矿物质为主的颜料，颜色历久不变，色彩效果稳定。从帛画上华丽的色彩与神秘的内容来看，我们不难想象汉朝绘画的盛况。

汉朝后期，佛教传入带来的佛画色彩及技法与中国的民族色彩、技法相融合，增强了绘画艺术的表现力。

魏晋南北朝是中国历史上一个动荡战乱的时代，阶级和民族矛盾尖锐，政权分裂，战争频繁不断。统治者为了巩固政权，绘画之事变成“成教化，助人伦”“穷神变，测幽微”的兼有社会伦理和审美情趣的封建社会文化活动。从皇帝到许多文人都直接参与绘画，于是出现了专职画家，美术作品作为艺术创作而独立了。中国古代第一批确有历史记载而又以绘画才能著称的画家，就出现在魏晋，其中包括有曹不兴、顾恺之、张僧繇等在内的在绘画史上均有突出地位和重大影响的画家。而佛教在当时也为统治阶级所利用，发展得十分迅速。西行求法运动促进了中西文化的交流，尤其是沿丝绸之路大

量寺院和石窟造像不断向内地延伸，使佛画在中国盛行。许多内地画家学习了印度天竺色彩和造型表现方法，运用色彩晕染法进行佛画创作，丰富了传统的表现技法，对美术的发展有了很大的推动，也孕育着唐代绘画新面貌的产生。这时期的画家谢赫在其论画文章《古画品录》中提出的“六法”中的“随类赋彩”，肯定了当时颜色的作用和效果。

隋唐是结束了三百多年分裂混乱局面之后，相继建成的统一王朝。隋的历史较短，但是为了巩固统治，隋采取了恢复和发展社会经济的措施，缓和社会矛盾，促进了农业、手工业和商业的发展，稳定了社会秩序。唐代的“贞观之治”和“开元盛世”表现为社会经济的繁荣，手工业商业发达，各民族接触密切，中外经济文化交流频繁，创造了辉煌灿烂的文化艺术，使唐王朝发展到了隆盛的顶点，成为当时世界上最强大、最富庶，具有高度文明的大国，而中国的绘画也就是在这个时期走向了成熟。当时，无论是生活服饰和绘画艺术，都实现了五彩纷呈、辉煌灿烂的局面，从而使“重彩”作为具有独到的色彩审美形式的绘画风格，经过了一千多年的演变，进入了全盛时期。中国的重彩从颜色的丰富性和造型艺术的形式品格都走在了当时人类绘画色彩艺术的最前列。

唐代的绘画，最为鼎盛的当属工笔重彩人物画。这主要由于初唐之时，唐太宗李世民非常重视以绘画作为工具来宣传教化、辅佐政治，当时的画家阎立本经常受李世民旨令，对这个时代的政治、经济、文化的发展通过绘画形象来加以赞美歌颂。阎立本是一位工于写真的画家，尤擅故事画，取材多是贵族、官宦以及宫廷历史事件。代表作有《步辇图》《凌烟阁二十四功臣图》及《历代帝王图》等。张彦远评价称：“阎（立本）则六法该备，万象不失。”从他的作品中可以了解他的技法特征，健劲的线描加以深沉的设色，注重墨色的渲染，用色上多采用朱砂、石绿等一些矿物质颜料，细腻晕染。人物的动态较为拘谨而重面部特征的刻画，反映了他对传统的继承和发展。在唐朝章怀太子李贤墓壁画中同样可以见到类于这种博采众家之长的雄深朴实的绘画气质，在这些壁画中，画工熟练地运用石青、石绿、石黄、朱砂、银朱、大红、深红、深紫、金箔等材料，使画面显得和谐悦目。

初唐时期的绢帛画中，单色、间色互相为用，经过一千多年到现在，绢已斑剥，而颜色并没完全脱落，说明古代画家们，除善于运用色彩，还善于使用固着颜色的粘接剂，使颜色能够牢牢抓紧了绢帛，经过许多年的舒卷，却没有剥落。

约与阎立本同时代，有一位来自西域的画家对中国的工笔重彩绘画起了很大的作用，他就是来自真国长于晕染法的画家尉迟乙僧。他的绘画以色彩晕染与中原用线造型相融合，既增加了色彩视觉真实的表现力，又保持了艺术造型的高品位。他曾在慈恩寺画凹凸花、千手千眼菩萨和干钵文殊。唐代画家因得时见其用笔取象设色之异，大受启发，引起以传统绘画设色与西来晕染法撞击之后的艺术创造活力。

唐代人物画设色也明显受到汉以来西域画家的色彩影响，色彩趋向于富丽辉煌。兼容并蓄的初唐画坛上流行着丰富多彩的不同风格，为其后更为成熟的绘画语言和技法表现创造了良好的条件，使盛唐成为了唐代美术最光辉灿烂的时期。这时以表现上层社会生活方面，反映世俗生活题材的工笔重彩仕女画受到了普遍的重视。张萱和周昉就是其中最具有代表性的画家。

盛唐画家张萱，为宫廷画家。擅长工笔重彩人物画，常以宫廷游宴为题作画，其代表作有《虢国夫人游春图》《捣练图》《贵公子夜游图》等，他的作品只有前两幅为北宋临摹作品流传了下来。《虢国夫人游春图》是以盛唐宫廷贵族妇女生活为创作题材的作品，描绘的是杨贵妃的姐姐三月三日游春

的场景。唐代绘画中的妇女形象在其时已发生了变化,出现了一种新的即所谓“绮罗人物”的画题,“绮罗”是指有美丽文采的丝织服饰,加之曲眉丰颊和明显的丰腴体态,是唐代贵族生活的真实写照。张萱所绘人物动作自然生动,色彩浓重艳丽。色彩结构以朱砂、石青、石绿、藤黄、石黄、蓝、白为主。画家通过多次晕染使不同纯颜色之间出现复杂的色彩渐变,该幅作品的色彩显得既稳定庄重又活泼明快。不依靠背景的衬托,仅以一组人物的配置、马的跑动和色彩的运用就把春天风和日丽、鸟语花香的气息表现了出来。形象地反映出盛唐时期贵族妇女的奢华生活。

继承并发展了张萱仕女画的是张萱的弟子中唐著名人物画家周昉。他在宗教画方面也形成了自己独特的风格。他“初效张萱画,后则小异,颇极风姿。”《历代名画家记》说他画人物“衣裳劲简,彩色柔丽。菩萨端严,妙创水月之体。”《簪花仕女图》是他的代表作。该作品设色可见从绢地上提白染红,大量地使用了朱砂、朱红、朱膘,色彩由于多层次的渲染,反射光线微妙丰富,颇有“罗薄透凝脂”的真实之感。人物形象刻画准确,妇女皆浓丽丰腴,而且通过画笔揭示出了人物的心理特征和情性。他的这种感受和追求足以概括出盛、中唐人物

画的特征。唐代重彩人物画已发展至富丽辉煌的品性,其色彩庄重而典雅华贵。

重彩绘画除表现汉唐人物风情之外,还以表现人的主体神趣为主旨独立地表现于山水画中。画家置身于山林野水之间,他们在“抒情”、“畅神”的过程中捕捉对大自然的审美意象。重彩山水形成独到的绘画形式,始见于隋朝山水画家展子虔,他可谓为青绿(金碧)山水的开山祖。他作的青绿山水《游春图卷》是现存最早的重彩山水画。明代鉴赏家詹景风细观此画后在《东图玄览》中评论说:“其山重著青绿,山角则用泥金,山间小林木以赭石写干,以水沉靛横笔叶。大树则多勾勒,松不细写松针,直以苦绿沈点。松身界两笔,直以赭石填染而不能松鳞。人物直用粉点成后,加重色于上分衣折,船屋亦然。比殆开青绿山水之源。”展子虔在此画中采用全景式构图,用色彩创造出了具有空间感觉的绘画形式。他的作品勾勒多用细线,赋彩浓丽,开辟金碧山水色彩之先风。在设色过程中,他用苦绿进行点染,加上在不透明的石青、石绿之间施以金色,各种质料的颜色构成复杂的对比,使色彩显得分外鲜明。

继展子虔之后,把青绿山水发展形成具有鲜明特色的画派的画家是唐代的李思训、李昭道父子。

明代《艺苑卮言》说：“山水画大小李一变也。”李思训父子继承了展子虔的色彩风格，但却把展子虔的细墨线变为了更有力的铁线。所以李氏父子的重彩山水，让人感觉更有气势，格局更加宏伟，产生了金碧辉煌的重彩山水画风。

中国古代重彩绘画除创造出人物和山水的不同审美价值之外，还在花鸟画中呈现出富丽工巧的色彩形式。为了表现大自然中花鸟的丰富色彩，自唐代开始，重彩花鸟普遍采用多次色彩晕染的方法。唐代工笔重彩花鸟，一般不用墨线，而多在晕染过的颜色上再根据色彩需要，勾以不同纯度的色线，由于精于设色，作品让人看起来浓艳如生。这种以色彩浓丽为表现手法的重彩画，主要特点是“直以堆粉”，通过层层晕染，而不显轮廓线，大部分画家都是在最后隐掉初绘时极细的边线，形成五彩具备的鲜明效果，后来人称此法为“没骨法”。

唐代的重彩画艺术中，石窟壁画是其中不能不提到的最为精彩的一笔。中国石窟寺约始建于4世纪，盛于5~8世纪，此后渐趋衰落。它是佛教寺院的一种形式，多依山崖开凿，窟前往往建造木构或仿木构窟前建筑，有些依附于寺院，但由于古代地面建筑多已毁坏，只保留了洞窟遗迹，故称石窟。窟内往往保存下来了大量的古代佛教造像和壁画作

品。如今石窟的艺术价值已大大超越了它的宗教意义，而在当时，是怎样的力量促使人们创造出了这些让世界惊叹的宝藏？

佛陀建立了世界上第一个最伟大的宗教。佛陀的教义简明生动直入寻常百姓之心，他要求的既不是昂贵的吠陀祭献，亦非充满痛苦的苦修，而是经由他引导出一种稳健的充满活力的生命。这讯息充满了力量足以吸引大众，它为这段历史时期的艺术提供了精神推动力。

佛教的造型中心犍陀罗位于印度的西北部。其造型风格不断受到波斯及希腊艺术的影响，特别是当亚历山大东征进入这个地区之后影响更大。犍陀罗造型风格和阿旃陀石窟佛教绘画的形式随着佛教传入中国。尤其是阿旃陀的壁画，传达出希腊造型风格、印度理想美和阿拉伯、波斯色彩相结合的光辉灿烂的绘画形式，这种绘画形式影响到了中国甘肃敦煌莫高窟和克孜尔石窟的壁画。而在印度东部的帕勒王国，历代的国君力倡佛教，但这支佛教坦特拉的教义，却是以诉诸感官、繁杂的性爱仪式与神秘的象征主义来“征道”，绘画中多采用红、绿、蓝色为主色，这种画风后来辗转进入尼泊尔和中国西藏，至今仍在藏传佛教绘画艺术中流传。

克孜尔石窟和敦煌莫高窟当数我国众多佛教石

窟中最负盛名的石窟。克孜尔石窟位于今新疆库车一带,古称龟兹,龟兹自汉代以来纳入中国版图,目前尚保存部分昔日色彩的是克孜尔千佛洞,它现有236个洞窟,有70余窟保存完好。克孜尔壁画造型风格较初期的敦煌壁画显得更加古朴粗放,人物形象多半裸,并且以宽阔的色线勾勒出轮廓。画家原来在涂色过程中的那种强有力的晕染,经过自然变色之后更加强了色彩造型风格的豪放,因此被后世称为“龟兹画风”。它的色彩特征是以蓝靛色和石青、石绿色共同构成的冷色调。克孜尔壁画中的蓝色带有明显的紫色倾向,这种用色习惯和质料属西来的印度颜色,而石青、石绿则属传统中国颜色,它们组合在一起,创造出冷色调的早期的“龟兹画风”。并且,它与敦煌石窟壁画比较,以不注重细部娇饰晕染的高纯度颜色,再加上强劲粗放的重线勾勒,呈现出中国重彩壁画在初创期实现由强烈色彩所创造的气韵生动。

“龟兹画风”在中后期随着时代发展色彩趋向丰富。人物造型设色多采用颜色晕染表现主体的空间感和质感,主要颜色为黑、白、蓝、青、绿、土红。有些洞窟壁画的局部,可见烘染的层次变化。在第69窟,画工采用被称为湿画法的壁画设色技巧,在经过处理的泥底子上直接作画,极具覆盖力的矿

物质颜料和透明的颜料同时使用,在染色渗透过程中出现色彩渐变的意味,既有颜色水分在底壁上的晕散,又有厚涂法的凝重感。从这些画的特征来看克孜尔壁画整个的色彩结构,主要是以蓝、绿、土红构成色彩的对比。后期的克孜尔壁画整个色彩感觉显得更接近敦煌壁画的风格。

中国甘肃敦煌地处河西走廊西端,是古代关中通往西域的咽喉。敦煌莫高窟造型艺术从前秦建元二年始建,历经十六个朝代,形成总面积约四万五千余平方米的巨大石窟壁画和雕塑群,至今尚存492个洞窟,它是人类艺术史上规模最大最古老的壁画艺术圣地。整个敦煌壁画全面地显示出古代印度与中国跨区域文化交流的综合艺术创造力。画工融合中西色彩的丰富性和造型风格,以佛教献身精神长期专注于绘画创作之中,创造出闪耀着宗教精神光彩的人类文化瑰宝。敦煌壁画的艺术成就是多向的,从内容看,它包括宗教故事、社会风情和自然万象;造型形式从自发的自由表现的个体形象到规模巨大的宏篇巨制;构图从单面局部展示到四壁多幅横卷;色彩以装饰、象征、模仿和表现为一体,呈现出由宗教精神创造的各种形式的高度和谐。一处莫高窟,即综合反映出古代中国重彩绘画艺术的成就。