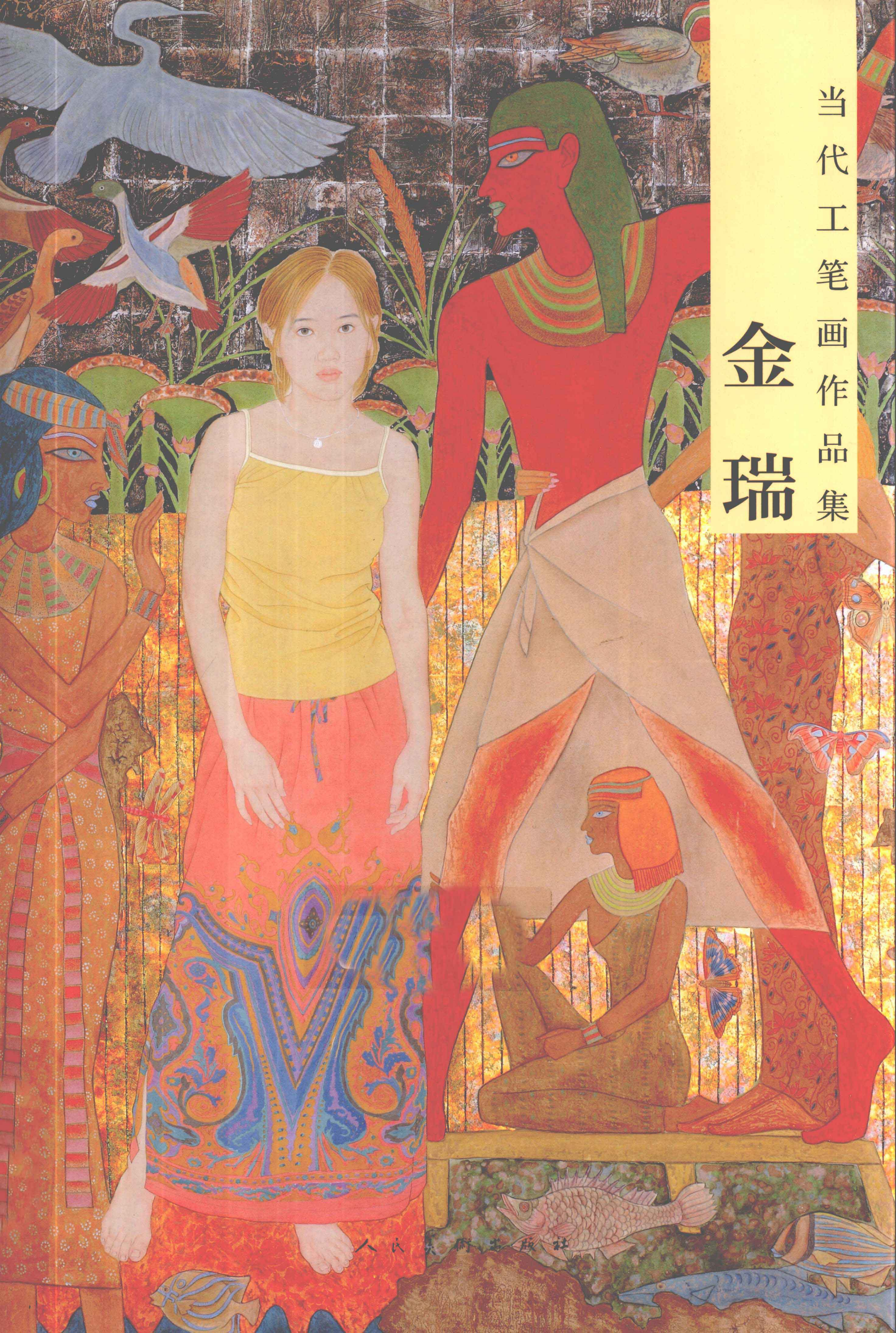


当代工笔画作品集

金瑞



人民美术出版社



人民美術出版社

图书在版编目（C I P）数据

当代工笔画作品集： 金瑞 /金瑞绘. — 北京：
人民美术出版社. 2011.6
ISBN 978-7-102-05627-2

I. ①当… II. ①金… III. ①工笔画—作品集—
中国—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第101370号

当代工笔画作品集

金 瑞

编辑出版 人 民 美 术 出 版 社
(100735 北京北总布胡同32号)
<http://www.renmei.com.cn>
发行部 010-65252847 65256181
邮购部 010 65229381

责任编辑 李 翎
装帧设计 李 翎 牛明瑕
责任印制 文燕军
制版印刷 影天印业有限公司
经 销 新华书店总店北京发行所

2011年7月 第1版 第1次印刷
开本：787毫米×1092毫米 1/8 印张：8
印数：0001—1200
ISBN 978-7-102-05627 2
定价：58.00元

版权所有 翻印必究



金 瑞

1973年2月生于北京。

1991年毕业于中央美术学院附属中学。

1995年本科毕业于中央美术学院中国画系工笔人物画室。

1997年中央美术学院中国画系硕士研究生毕业并留校任教。

现为中央美术学院中国画学院讲师,中国美术家协会会员,中国美术家协会中国重彩画研究会理事。师从蒋采蘋、胡勃等教授。从事工笔重彩人物画的教学和创作,致力于探索重彩画的现代材料与传统工笔画技法的结合。

拓展意识与创新成果

——金瑞的重彩画艺术

邵大箴

人们在研究绘画艺术变革时，常以内容、形式语言和风格面貌的创新作为讨论的话题，这本来无可厚非，但如果忽视材质媒介在创新中所起的作用，那就有失偏颇和不够全面了。其实不论绘画内容、形式或风格发生的变化，往往与新材质媒介的运用有密切的关系。在艺术创造的范畴中，材质媒介是具体的、形而下的，它与较为抽象的、形而上的内容、形式语言或风格面貌相比较，往往受到人们的忽视。事实上，古今中外的绘画史告诉我们，材质的选用对艺术家创作的成败绝非是可有可无的事，而且一些新的绘画思潮或运动也常常发轫于新材质的启用。例如，欧洲文艺复兴时期油画材料的出现，推动了绘画语言的创新步伐；中国宣纸的发明，促进了水墨画艺术的繁荣，等等。不过，艺术革新的历程包括媒材的创新，不是以单一的、一味求新的形式出现，有时从古老的传统中发掘已经失落的表现手段或媒材，使其重见天日，从而焕发生机，也是一种行之有效的途径。这就是人们常说的“古为今用”、“以古开今”的方式。例如，20世纪以来，西方绘画材质一方面不断探新求异，另一方面走“复古”和“回归”的道路，发掘文艺复兴盛期之前甚至古代埃及绘画的材质或技法，使其表现出现代审美观念，从而使绘画面貌焕然一新。在20世纪的中国绘画史上，也不乏这样的例证。二十世纪三四十年代抗战期间，大批艺术家避战祸于大后方，才有机会观摩敦煌石窟艺术，引起许多艺术家对古代壁画遗产的浓厚兴趣，激发起他们研究其表现语言和材质媒介的热情，对当时中国画和油画艺术的变革都曾产生积极的影响。

自从改革开放以来，中国艺术发生了深刻的变化，其变化的动力来自于人们多样的审美需求和人们对民族传统艺术的自觉，艺术多元化和高扬民族文化品格的观念深入人心。在水墨画领域复归笔墨传统的思潮崛起中，反思几十年以来由于强调写实造型而忽视笔墨所造成的传统精神的缺失。在工笔重彩画领域，先有重新认识工笔画价值与意义的讨论，纠正画界水墨为上的偏见，使工笔画在画坛占据其应有的地位，继而关注重彩画的复兴，探求中国画如何发扬灿烂辉煌的色彩传统。艺术家们从革新重彩颜料着手，进行了一系列大胆的尝试和探索，同样取得了丰硕成果。在这个过程中，既有老一辈艺术家诸如蒋采蘋等人开风气之先的贡献，也有年轻艺术新锐诸如金瑞等人所做的艰苦试验和在艺术创作上取得的骄人成绩。

金瑞是迎着改革开放大潮成长起来的“70后”艺术家，先后毕业于中央美术学院附属中学和中央美术学院中国画系，后留校任教并获得工笔重彩画专业硕士学位。他在校期间成绩优秀，有扎实、全面的写实造型基础与创作能力。他在《从淡彩到重彩——回顾我的创作历程》一文中介绍说，他是经过一番曲折才走上以重彩为主要艺术语言的创作道路的。从读本科到研究生阶段，他都是画清一色的淡彩工笔画，那是当时画界普遍的状况。

近百年来，在淡彩工笔画领域涌现出不少杰出的艺术家，他们充分发掘淡彩语言表现力的优势，创作了不少传世杰作。但也不可否认，由于淡彩以“淡雅”为特色，因而失去色彩浓郁、厚重的表现力。此外，由于淡彩主要使用管状的中国画颜料和水彩、水粉画颜料，以及一些传统国画中诸如花青、藤黄、胭脂等透明色颜料，它们被薄薄地渲染在纸质或绢上，不能持久地保存原来的光泽；再加上有些颜料质地低劣，更容易造成褪色现象。淡彩本身的弱点和材质制作方面存在的问题，自然引起一些工笔重彩画家的思考与忧虑。金瑞逐渐从写实淡彩转向写实与意象风格相结合的重彩创作，得益于他从中国古代寺庙壁画艺术中获得的滋养和从现代日本重彩画技法中得到的启发。前者的色彩魅力使他赞叹不已，他认为那是尚未完全开发的艺术宝藏；而在现代日本，画是从中国传入的重彩技法获得了新的拓展，一是开发出种类繁多的天然矿物颜料；二是补充了很多人工矿物颜料即所谓“新岩”，包括我国传统重彩画里所没有的粗颗粒矿物质颜料。和热心于重彩画创作的艺术家们一样，金瑞认为，一方面可取日本工艺技法之长，补我之不足；另一方面要更深入地发掘我国传统重彩技法，特别是要研究和继承它承载的审美理想与品格。金瑞从唐宋时期

的卷轴画和之后的民间壁画以及古代彩色雕塑中吸收了丰富的营养。2001年，他接受蒋采蘋教授的委托，担任由她主持的中央美术学院中国画系重彩高研班班主任。在参与教学的过程中，他更坚定地确立了这一观念，并努力将其付诸于实践，从重彩颜料的使用转而走向建立自己绘画创作的新面貌。

金瑞对矿物质颜料的制作工艺进行了艰苦的探索。在艺术中，手工技艺与艺术创造是融会在一起而难以截然分开的，古今中外很多大艺术家以自己为“手艺人”而自豪，金瑞通过实践也深谙此理。他在颜料制作的工艺过程中更透彻地体悟和掌握其中的性能。重彩颜料的特质及其表现力的优长，不仅使他产生激去的感情，而且促使他的画风产生相应的变化。假如说古代重彩材料符合传统程式化绘画表现语言的话，那么现代重彩材料则更适应表达丰富的抽象审美内涵。金瑞在全面审视了主客观条件的各种因素之后，决定从先前单一的写实模式中走出来，在保持自己写实造型能力的同时，加强画面的意象性，使“写实”与“意象”两者有机地结合起来。正如他本人所说：“我决定在画面构思上进行比较大的变革，在保留写实人物的基础上，整个背景做抽象化处理，大量应用了‘贴箔’这样的技法，背景的内容也非常自由，从埃及古代壁画到各种各样的动物，空间处理也打破了三维现实空间的限制，全部采用平面化的空间处理方式。”由此，他的作品内容就可以超越客观现实物象的限制，使重彩材料能充分发挥自身的美感，可以自由地采用诸如剥落、龟裂、流淌、冲粉等特种技艺，而这样的效果是工笔淡彩画面难以表达的。他还一反卷轴画以墨为主、色不压墨、追求墨色深沉厚重的习惯模式，在画面上摒弃深色的墨块，同时加强墨线的宽度、力度和深度，使其居于主导地位，起到协调画面丰富而微妙的色彩关系的作用，使画面的明度关系相对减弱，而色彩关系则随之加强。由此，他也获得了运用色彩的更大自由度，更充分地发挥想象力和创造性，画面也取得了更强的艺术感染力。

金瑞从中央美术学院本科毕业时的成名之作《彝家姊妹》（纸本淡彩，1995）之后至今15年的创作历程，他的作品充满富有朝气和激情的探索精神。他先后创作了《送戏下乡》（绢本重彩，1999）、《梦归》（绢本重彩，2003）、《畅游·狩猎》（绢本重彩，2004）、《迷失乐园》（绢本重彩，2006）、《飞鸟愿为云》（绢本重彩，2008）等作品，不仅在画界获得了好评，屡屡获得全国奖项，而且树立了在重彩画领域具有拓展意识和创新勇气的青年艺术家形象。从他的早期作品中可以看出，他在纸本淡彩上的艺术功力是扎实的、雄厚的，如果朝这个方向往前走，他也会获得成功。但是，多年的艺术实践和从绘画史中获得的经验启发和鼓励，使他不走一条大家都习惯了的路，而要敢于开辟新径。他同时清楚地认识到，新的创作道路必须扎根于传统，必须渗透一脉相承的文化精神。他认准重彩画艺术是我国悠久文化中失落的传统，他决定站在今天的高度，借助于广阔的国际视野，重新发掘它的精华所在，使之发扬光大。他的努力不仅改变了自己的艺术面貌，而且探索出色彩绚烂、厚重、能够持久保存并具有时代特色的重彩画创作新路。在《迷失乐园》和《飞鸟愿为云》等新作的画面上，我们能够感受到他在融现实与想象、写实与意象为一体的审美追求上所付出的心血和取得的成绩，还能感受到这位青年艺术家稳健、踏实、沉着的艺术作风。更使我们高兴的是，这位勤奋而又善于学习和思考的艺术家并不满足已经取得的成绩，决心把在重彩画领域的探索更深入地进行下去。下面一段话概括了他未来的目标：“我认为只有一方面坚持传统工笔重彩画的根基，另一方面可以大胆地吸收世界各民族的重彩画的优秀传统，为我所用，这样才能把这个古老的画种复兴起来并有更新的发展。”

金瑞未来的艺术道路还很长，相信他会一步一个脚印地走下去，为我国重彩画传统的复兴与繁盛做出更大的贡献！

从淡彩到重彩

——回顾我的创作历程

金 瑞

在中央美术学院读本科时的我绝对没有想到自己的绘画创作会发展到以“重彩”为主要的艺术语言，甚至处于“玩色彩、玩材料”的一种状态。那时候，学院的中国画系的教学强调写实造型的训练，我当时也执著于如何提高素描、速写的水平，也没有想过自己现在的创作是将写实与意象的风格结合在一起，有相当大的成分不是现实生活中的东西。我上本科二年级就开始探索工笔画的创作，到现在已有18年的时间，创作的历程经历了很大的变化，在题材、造型、构图、色彩、材料等方面都有很多的探索，其中使用重彩材料是我的创作发生本质变化的契机，故以“从淡彩到重彩”为题，回顾总结我这十几年来来的创作历程。

一、关于“淡彩”与“重彩”

“淡彩”这个名词是工笔画的一种形式，本来没有这个名词，只是相对于“重彩”而言，有了“淡彩”这一名词。近几十年来，中国工笔画是以工笔淡彩为主的。我读本科的时候是在20世纪90年代，那时候重彩画还没有流行起来，上课画写生的时候都是使用管装中国画颜料，顶多再用一些水粉、水彩之类的颜料。我们在传统临摹课上临摹古代卷轴画时可以使用真材实料的矿物色，也可以用管装颜料代替。现在我教临摹课的时候已经让学生全面使用蛤粉、朱砂、石青、石绿这样的矿物颜料，时代真是发展了。我上大本三年级的时候，还请重彩专家王定理教授给我们讲授重彩材料课，只有两周，没有时间画画，就是听老先生细细地讲述传统的绘画材料。我学习重彩的理论基础是那时候打下的。王定理教授还带我们去雍和宫参观他和老父亲一起画的佛教壁画。不过，就算经历了这样的陶冶，那时的我还是没有在自己的创作中应用重彩的材料，全部都是使用淡彩，那时候的我也是比较固执的。尽管到了20世纪90年代末，现代重彩画已经发展起来，我还是固守自己的淡彩方式，当时认为自己的画是写实的，有造型基本功、有线描、有色彩就足够了，不需要突破自己。当时的我在色彩学方面也是迷惑的，不懂得如何配置色彩，而且非常保守地坚持卷轴画传统中的“以墨为主、色不压墨”的色彩配置方式。画面中设定的人物和空间都是现实主义的，从未想过突破现实的时空，构成理想主义的绘画空间关系。

从1992至1997年，从我的本科生毕业创作到研究生毕业创作都是清一色的淡彩工笔画，我在其中经历了对色彩学的深刻思考，认识到色彩的基本规律，但是在创作观念上没有新的突破。现在大多数工笔画家仍然是以淡彩为主，这是历史沿革和传承断代造成的现实情况，这些使用淡彩的画家中有很多是艺术水平很高的，充分发挥了淡彩工笔画的优势，但淡彩画由于材料的性能局限，色彩的保持度比重彩相差很多，淡彩主要使用的是管装中国画颜料，还有水彩、水粉画颜料，包括一些传统中国画颜料中的透明色，比如花青、藤黄、胭脂等等。这些颜料被薄薄地渲染在纸或者绢上，经过时间的洗礼，包括空气、阳光等因素的综合作用，就会发生褪色的现象。有人说褪色是几百年以后的事，跟现在没关系。其实不然，现在我们使用的管装颜料大多数是有机染料制作的，褪色的速度非常快，比如国画系教学中的留校学生工笔作业，也就经历了十几年的时间，颜色就变得灰暗了，色彩饱和度减低很多，甚至不宜再作为范画使用了。

在我读研究生的1996至1997年间，已有留日学习日本画的画家回国宣传重彩画，并且请了日本的名画家前来讲学。我那时还听过日本画家市川保道的讲课，他当时表演了日本画最基本的技法——制作蛤粉团。我当时坐在他的对面，他就把刚加好胶的蛤粉团交给我，让我用手搓成球。我当时哪里知道这个技法，蛤粉全都粘在手上了。回想当时，我虽然对重彩技法，尤其是现代的重彩技法有些兴趣，但是根本没有想过要在自己的创作中使用重彩技法。当时的我似乎有些保守，认为学习日本重彩技法的路子偏离了中国画的传统，而且当时流行的日本画的重彩技法与传统的工笔画基本是两个体系，绘画方法、审美观念和使用材料完全不一样，所以想简单地把重彩技法加入到我的工笔画里

是不可能的，必须将整体绘画观念转变过去才行，而我是绝不可能放弃传统的工笔重彩而投入日本画的怀抱。因此我在研究生毕业以后依然没有放弃使用传统的工笔画方法，我走了一条自己摸索的重彩道路。

二、“重彩”对我来说是一个崭新的世界

20世纪90年代末，我还处于淡彩创作时期，那时候蒋采蘋教授主持的重彩画高研班在画界产生了很大的影响，我也在1999年开始接触重彩材料。当时国画系的王书杰老师教授重彩材料课，工笔画室的学生都去买矿石颜料自己加工，于是我也买回来很多人工矿物颜料。这种人工矿物颜料是粗细混杂在一起的，需要使用水洗、分目等等方法，把颜料分成从粗到细大概四五种不同大小的颗粒。搞到重彩材料是第一步，除了人工的矿物颜料，我深入地对传统的矿物颜料进行研究。那时候专门介绍重彩材料的书非常少，只有于非闇先生撰写的《中国画颜色的研究》可以参考。看了书，我才知道石青、石绿、朱砂的原料是什么矿物，才知道蓝铜矿和青金石有什么区别。为了自己体验制作石色，我买了不少蓝铜矿和青金石的原石，并且买了中药店用的铜钵，自己研磨矿石，这活儿非常耗费体力，而且粉尘污染非常严重，搞得鼻子里面都是石头的粉尘。我那时还从中药店买来雄黄进行研磨。雄黄是有一点毒性的，日本已经禁止使用这个颜色了。带学生下乡写生的时候，我发现了一种绿色的石头挺好看，于是捡回来制作颜色。通过自己制作这些颜色，对矿物颜色有了非常深的感性认识，还有了感情。为了研究日本画的技法，我去图书馆借阅关于日本画技法的书籍，找到的是20世纪30年代出版的日本画技术书，是日本画大师伊东深水撰写的，全是竖版，并且是日文的。好在我懂一些日文，借助书上的插图摸索着去实践，比如制作蛤粉的方法，我们现在教学都是使用日本画的方法，还有贴金箔的方法，日本是有整块整块地贴金箔的方法，过去这种技法对日本画家来说是很难的，经常失败，有专门贴箔的人——“金箔师”代替画家完成这个工作。我当时没有金箔，只好偷偷找出我父亲的几张金箔做实验，结果全都失败了，金箔也浪费了。这件事促使我下决心去日本学习比较先进的重彩技法。

初次在自己的画上应用粗颗粒的重彩颜料是1999年创作《送戏下乡》的时候。我记得很清楚，当时用粗颗粒的颜料涂在画面上，取得的效果是以前未曾经历过的，心情非常激动，因为当时是在传统的淡彩技法基础上结合了粗颗粒重彩的效果，技术上有相当难度的。也就是说，我把粗颗粒重彩材料的使用纳入了传统工笔绘画的体系里了：创作时，底色还是淡彩的水色，上面涂一层粗颗粒的矿物颜料，这种技法就是传统唐宋时期的绢本绘画技法。

2000年，我去日本的东洋美校教课，有机会比较频繁地接触真正的日本画。我觉得不管日本画在观念和审美上有什么问题，日本画的确有值得研究和吸收的地方，比较重要的就是日本画的材料技法。日本画的材料在中国传统的重彩材料的基础上被大大地拓展了，不仅开发出种类繁多的天然矿物颜料，还开发出非常多的所谓“新岩”——人工矿物颜料，并且发展了粗颗粒的矿物色，这些都是我们传统重彩画里所没有的。在京都的博物馆里，我看到了日本在中国的宋代时期的重彩佛画，都是绢本的，其中对重彩颜料的使用、贴金箔的技法都已经超过了中国古代的重彩画，尤其是“截金”的技法（把金箔切成细丝，贴在画面上，构成整齐的图案）更是精到。在东京的时候，看了“日展”和“创画会”的展览，我对日本画的技法有了很感性的认识。东洋美校也有日本画的课程，请的是田中明德先生授课。他和我算是老朋友了，他讲课的时候，我就过去听。他将关于日本画的基础技法都讲到了，而且都做了示范。他用的是比较先进的技术，贴金箔就变得很容易了。我同时还学会了腐蚀银箔的技法，后来我作品的画面里大量使用金箔银箔的技法，取得了比较好的效果。

2001年，蒋采蘋老师在中央美院中国画系办高研班，蒋老师认为我的创作比较接近传统，更接近她的思路，所以让我当这个高研班的班主任。蒋老师认为，我们的重彩画不能简单地学习日本画，应该从中国传统的重彩画里面吸取营养。她的观点给予我很大影响，她聘请了不少留日的画家教学，主要是想让学生学习日本画的材料技法，并不是要大家都来画日本画。这种思路，我非常赞同，因为中国古代有非常丰富的工笔重彩画的遗产，值得我们去研究继承。对这部分传统，我的观点是应该深入其中，尤其是壁画，历来得不到中国画界的重视，我的创作里就大量吸收、借鉴了传统壁画的技法和效果。经过这一年当高研班班主任的实践，我对重彩技法有了更加深入的了解。

三、对重彩材料的使用最终促使我的绘画发生转变

经过一段时间对重彩画的实践，到2002年的时候，我反思自己走过的创作道路，发现自己一直是把现代的重彩材料应用到写实主义的创作中去，对重彩材料采取一种凌驾和征服的态度，要求这些重彩材料如同原来使用淡彩颜料一样着染得均匀，并且干净漂亮。当然，在技术上这么做是挺不容易的，但是在做到了这一点之后，我发现自己的创作面貌没有发生本质的变化，画面的气息还是受到原来写实主义思路的限制。而任何一种材料都有其自身独特的审美品位和审美价值。也就是说，重彩材料尤其是现代的重彩材料有着独特的、丰富的、抽象的审美内涵，如果一味地去战胜它、驯服它，强行地把它纳入传统工笔技法的框架里，无疑是对它自身审美价值的扼杀。我思考自己的构图，人物是写实的，背景也是写实的，我一直努力地用重彩矿物颜料去再现写实的事物，而后来我发现这种思路是费力不讨好的，如果单从写实的角度去看，重彩材料可能还不如淡彩技法好使，也不如油画来得轻松自如。于是我决定在画面构思上进行比较大的变革，在保留写实性人物的基础上，将整个背景全部做抽象化处理，大量应用“贴箔”这样的技法；背景的内容也非常自由，从埃及的古代壁画到各种各样的动物；空间的处理也打破了三维的现实空间的限制，全部采用平面化的空间处理方式，画面上的内容就可以非常自由地摆放。这样的改变使得重彩的使用变得合理化，重彩也不再简单地描摹写实的東西，而是利用所画的对象充分发挥重彩材料自身的美感，造成比如剥落、龟裂、流淌、冲粉等等特有的效果。在色彩配置方面，我也有新的想法：以前的卷轴画都是以墨为主，讲究色不压墨，墨色要厚重深沉，在画面中起到主导作用，色彩要相对服从于墨；而我在新的创作里面打破了这样的规则，整个画面不再出现深色的墨块，连人物的头发都处理成金黄色的；同时强化了墨线的作用，墨线的宽度、深度和力度都有所加强。画面的明度关系也相对减弱了，色彩的关系相对加强了。墨线在画面中居于主导地位，负责协调复杂和微妙的色彩关系，这样的思路付诸实践之后取得了比较好的效果，尤其对色彩的配置也感到空前的自由，不是按照固有的颜色，也不是按照脑子里固定的模式，而是根据主题和自己内心的感觉在配置色彩，有些像作曲家作曲一样。

重彩的色彩效果也让我非常有信心，因为重彩除了自身色相的因素之外，还有特殊的材质美，比如粗颗粒石色带来的闪烁的宝石光彩，腐蚀银箔的色彩变幻，各种沥粉导致的立体感，都是其他画种所不具备的，甚至能取得超越油画的色彩魅力。我的工笔重彩画曾经和很多油画同时展出，重彩材料造成厚重的美感，的确是管装的油画颜料所不能媲美的。

四、对传统工笔重彩画的痴迷

用“痴迷”来形容我对传统工笔重彩画的热爱，一点都不过分。无论是唐宋时期的卷轴画传统，还是唐宋之后的民间壁画传统，都非常令我着迷。我还研究古代的彩塑和彩色石刻，甚至建筑上的彩画艺术。卷轴画的传统深刻地影响了我早期工笔重彩画的创作，我后来的重彩画则深受民间壁画的影响。而在古代壁画里面，我认为中原的壁画更适合我们学习，重点是山西、河北地区的古代壁画，因为中原壁画传承的是汉文化的脉络，绘画技法也是吴道子画派的流脉。比如永乐宫壁画，在色彩的处理上就是没有安排任何一个墨块，头发是用墨线勾，但不用墨色罩染，眼珠都是透明的，不画成黑眼珠。这些画作中虽然没有墨块，但是墨线非常粗，用勾填的技法，使得墨线在画面里起到分割和主导的作用，石青、石绿、朱砂等等鲜艳的色彩在墨线的作用下显得十分协调。这种色彩的配置方式很有特点，深切地影响了我的用色方式。我还发现这种墨线与颜色配合的方式是非常独特的，在西方绘画里比较少见，成为中国传统重彩画的一个特点，而且这种上色的方式既发展了色彩的作用，又强化了墨线的作用，可谓“一举两得”。

在吸收传统工笔重彩的技法方面，我认为有关卷轴画和壁画的技法都应当吸收。卷轴画尤其是唐宋时期的经典卷轴画的技法到宋代达到了高峰，技法非常复杂，非常细腻，其中的材料制作技法，我们到现在也不能完全破解。比如蛤粉的使用，古人使用蛤粉能做到十分细致地进行分染，而现代使用蛤粉临摹时却很难染均匀。有人分析说古画不是使用的蛤粉，而是使用了铅粉和白土粉等其他材料。所以说，即使是我们熟悉的卷轴画，也还有很多值得深入研究的东西。我在自己的创作中也吸收了很多卷轴画的重彩技法，比如对绢的使用。绢的特点是半透明，绘画中适合从绢的

正、反两面进行着染，绢都是裱在油画框上的，这种方法和古代是一样的。绢的背面都要进行托色，也就是上粉质颜色，比如人物的皮肤部分都托很厚的白粉，从正面看，画中人物皮肤的厚重感和质感就非常强烈。

我每年带学生外出进行艺术考察时都有一个很重要的项目——考察古代壁画，比如河北石家庄的毗卢寺壁画，正定的隆兴寺壁画，曲阳的北岳庙壁画，山西大同的华严寺壁画、善化寺壁画，浑源的永安寺壁画，应县木塔壁画，砂河的公主寺壁画和岩山寺壁画，朔州的崇善寺壁画等等。在考察的过程中，我给学生讲解壁画的材料技法和时代特点，学生们都被古代伟大的重彩画传统深深地折服了，从而更加坚定了学习工笔重彩画的信心。古代壁画里的沥粉贴金等技法是卷轴画所没有的，而壁画的美感还来自于自然的侵蚀等因素。我在创作中也大量使用了沥粉贴金这样的技法，也尝试在画面中再现这种壁画特有的残破感，这也是重彩画厚重感的一个重要方面。

五、重彩画是一个开放的平台

从狭义上讲，“重彩画”这个概念特指中国传统的工笔重彩画，包括卷轴画和壁画；从广义上讲，凡是使用重彩矿物颜料的绘画都可以称为“重彩画”。世界各国的传统绘画在没有大量使用现代化学颜料之前，都是使用天然的矿物颜色来作画，比如古埃及的壁画，古印度的壁画，古希腊的壁画，玛雅文化的壁画，欧洲传统的坦培拉绘画，欧洲传统的湿壁画，传统和当代的日本画等等，这些绘画都可以称为“重彩画”。虽然它们属于完全不同的文化产物，但都在绘画中大量应用矿物颜料，有着不同的技法和手段，这些对于中国的工笔重彩画都有很好的借鉴价值。比如古埃及壁画里大量采用的蓝颜色，不仅有我们熟悉的蓝铜矿，还有埃及人发明的化学颜料“埃及蓝”（其化学成分是硅酸铜钙）。古印度的阿旃陀石窟壁画使用的是非常有特色的晕染技法，人物形象塑造得非常具有立体感，我想这正是传到中国的佛教绘画“凹凸法”的起源吧。古代南美洲的玛雅文化壁画里有一种特殊的颜料——“玛雅蓝”，是用类似于花青的植物色混合了白垩等矿物颜料制作而成的，能保持上千年不褪色；而我们使用的精制花青非常容易褪色，坚持不了十几年时间。欧洲传统的坦培拉绘画也大量使用贴金箔的工艺，但与中国在沥粉的基础上贴金不同，坦培拉绘画是在贴金箔之后用金属模子压出花纹来，并且还有用狼牙笔头在金箔上划出花纹的技术。日本的传统重彩绘画是从中国传过去的，后在日本保留并发展起来。日本一直保留着对整个建筑物外墙采用贴金装饰的技术，日本的佛教绘画里还保留着“截金”的技术，就是把金箔切成非常细的金丝贴到绢上形成图案（据说日本目前只有少数几个人掌握这门技术）。我国西藏的唐卡绘画与壁画艺术一直保持着独立的传统，其重彩颜料的制作和绘画技法都有完全不同于中原的方法，同样非常值得我们学习。

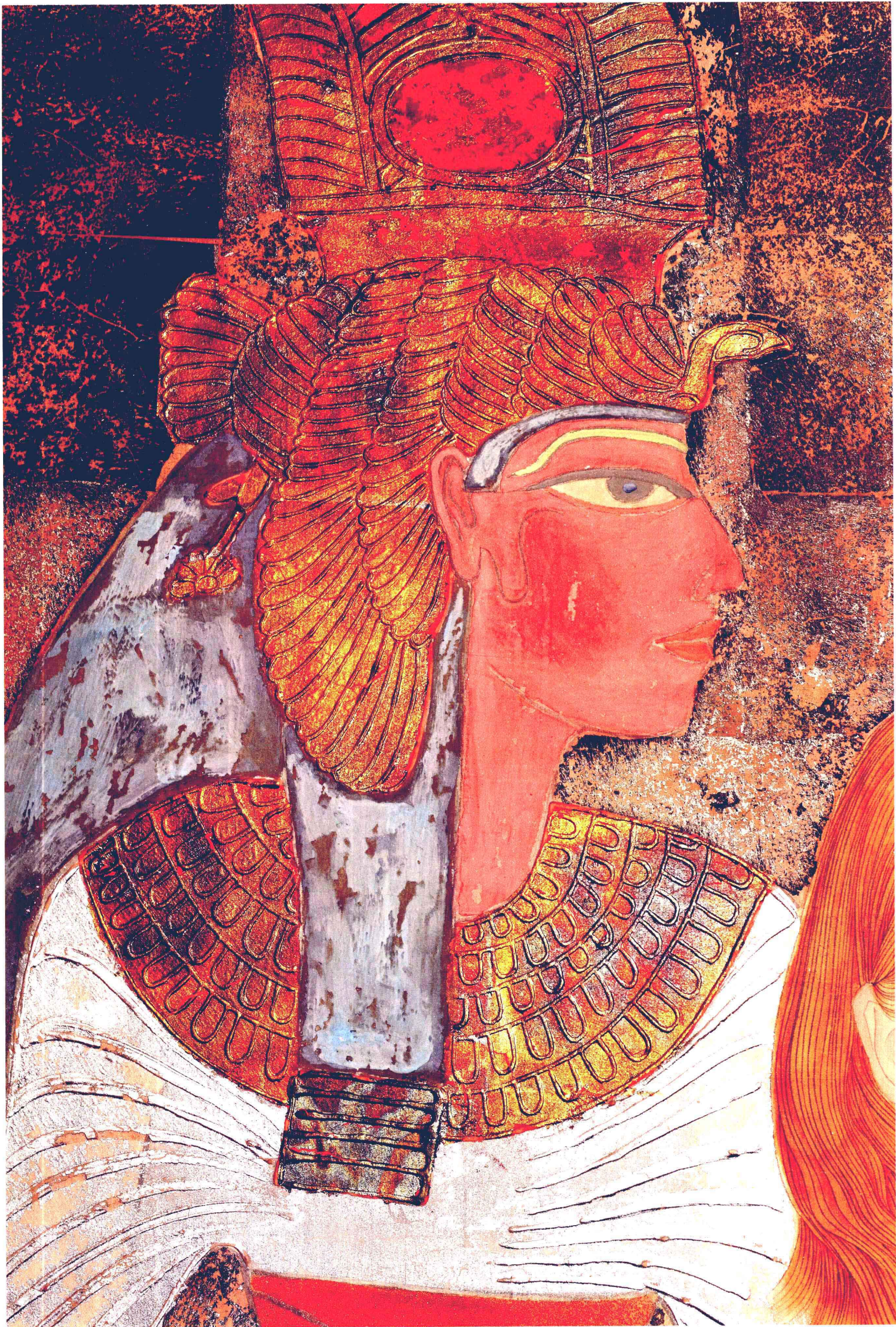
我认为只有一方面坚持传统工笔重彩画的根基，另一方面大胆地吸收世界各民族的重彩画的优秀传统，为我所用，才能把这个古老的画种复兴起来并有更新的发展。





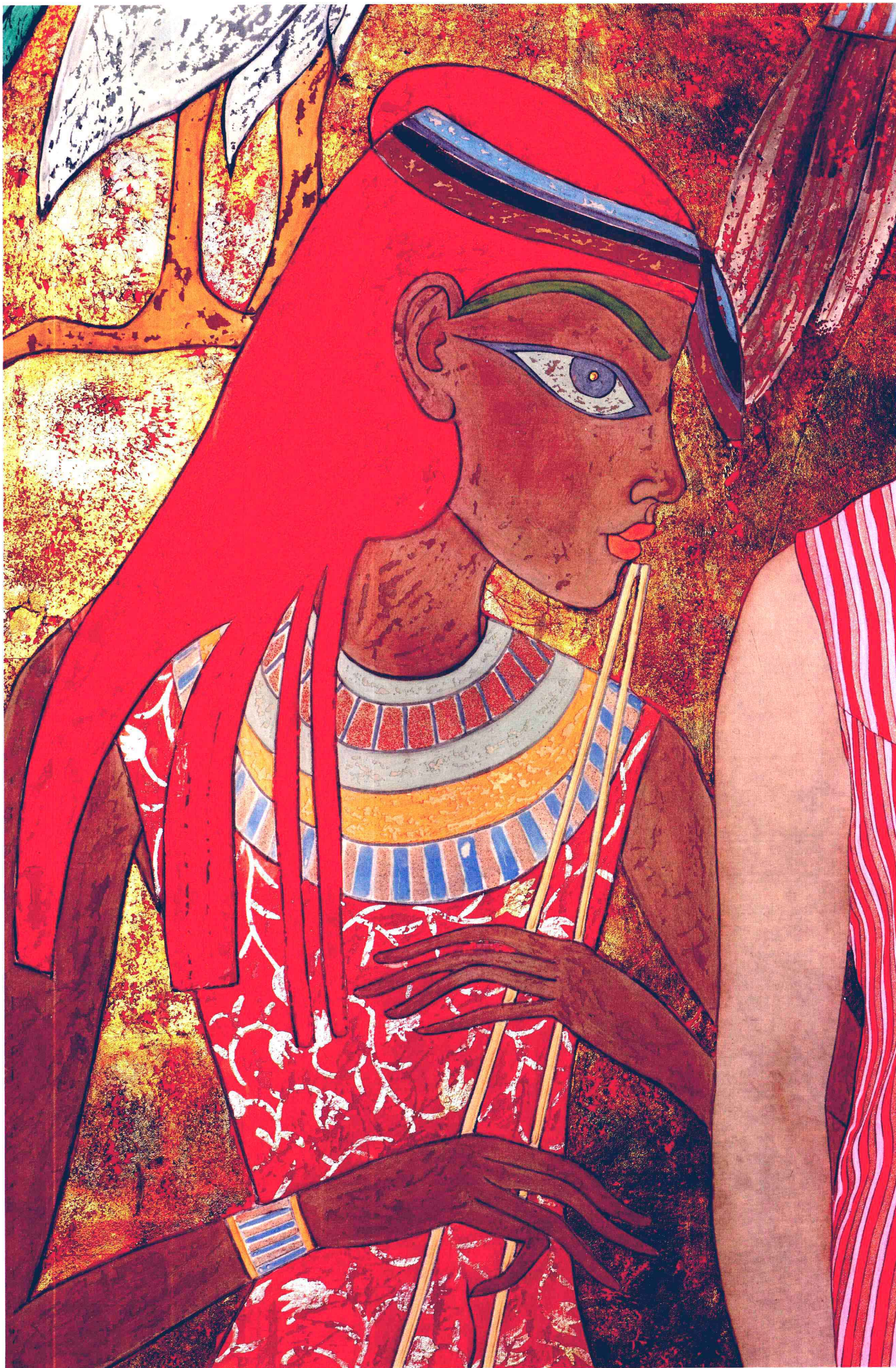
梦归 局部







梦回埃及



梦回埃及 局部一



梦回埃及 局部二