

中国美术史上第一本原创的“中国现代重彩写意画”材料、理论、技法体系专著

现代
新中国画
教程

中国现代 重彩写意画

韩瑞 韩志峰 著

北京工艺美术出版社



现代新中国画教程

中国现代 重彩写意画

韩瑞 韩志峰 著

北京工艺美术出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

中国现代重彩写意画/韩瑞, 韩志峰著. —北京: 北京工艺美术出版社, 2018.1

现代新中国画教程

ISBN 978-7-5140-1422-8

I. ①中… II. ①韩… ②韩… III. ①工笔重彩—写意画—国画技法—教材 IV. ①J212.1

中国版本图书馆CIP数据核字 (2017) 第320309号

出 版 人: 陈高潮

责任编辑: 冯淑泰

装帧设计: 印 华

责任印制: 宋朝晖

中国现代重彩写意画

韩瑞 韩志峰 著

出 版 北京工艺美术出版社
发 行 北京美联京工图书有限公司
地 址 北京市朝阳区化工路甲18号
中国北京出版创意产业基地先导区
邮 编 100124
电 话 (010) 84255105 (总编室)
(010) 64283627 (编辑部)
(010) 64280045 (发 行)
传 真 (010) 64280045/84255105
网 址 www.gmcbs.cn
经 销 全国新华书店
印 刷 北京恒嘉印刷有限责任公司
开 本 889毫米×1194毫米 1/16
印 张 9
版 次 2018年1月第1版
印 次 2018年1月第1次印刷
印 数 1~3000
书 号 ISBN 978-7-5140-1422-8
定 价 58.00元

序言

郭味蕖

从远古岩彩画到汉墓帛画壁画，隋唐以降，以展子虔、李思训、张萱、周昉等为代表的“唐画”“佛教壁画”等工笔重彩画以它那客观通俗而又原始的审美特性，一直是中国画坛的主流画风，也应是中国画最原始最古老的绘画传统。由盛唐王维、张彦远共同创建的“水墨最为上”“墨分五色”的水墨“渲淡”文人画样式的产生，直到两宋，虽有苏东坡、文同、米芾等一大批以诗文、书法见长的文人士大夫中兴起了一股借“水墨写意画”宣情泄意的“笔墨游戏”之风，如米芾自谓“米点山水”是“信笔作之，多烟云掩映，树石不取细，意似而已”；但是皇家画院仍是“院中作屏画用荃格”，以“富贵”名世的黄荃工笔重彩画风，在皇家画院仍占统治地位，并不同程度地影响着许多院外民间画家画风的形成，就如以“野逸”著称的南唐画家徐熙的孙子徐崇嗣，为了在画院求得生存，不得已变家传的“落墨花”为“重彩没骨花”。自明末董其昌等人片面地提出了“大李将军（李思训）之派，非吾曹（辈）所当学也”的否定“着色山”的“崇南贬北”之言论，也一直影响着中国画坛的发展，“水墨最为上”的水墨写意画也逐渐成为明清时期的主流画风；重彩画风虽然受到不公正的轻视，但是，它仍以其通俗、生动抢眼的客观美优势，得到众多人和皇家画院的提倡与欣赏而顽强地生存并发展着，如清初的恽寿平，在继承“重彩没骨花”的基础上，又创造了“色染水晕法”和“注色注粉”等法，成为“写生正派”而声誉“大江南北”。所以，我们可以这样说，“工笔重彩”和“写意水墨”这是流传了千年的中国绘画的两大流派。

写意水墨画长期单维发展，直接影响了中国画本体的健全性，近代国画大师黄宾虹先生针对这一问题，明确地提出了“水墨丹青合体，方为（中国）画学之正宗。”乃父郭味蕖先生也早在20世纪60年代就提出了“工笔与写意相结合”“山水与花鸟相结合”“泼墨与重彩相结合”的“三结合”主张。实际上，重彩与写意这两大流派虽然各自为政，但也没有绝对分家，而是互为补充吸收。

随着康熙、乾隆年间，许多如郎世宁等传教士画家加入皇家画院，西画之色光、透视等理念也影响着院内外的画家，特别是晚清，以知识分子为主体的如任伯年、吴昌硕、虚谷、齐白石等一大批文人画家在大环境的影响下，已不能像旧文人画那样“抒一己之意”而“戏墨”了，创作的职业化和“非官本位化”，使他们必须面对书画市场，必须正视欣赏人群对色彩这个客观本能的审美需求；同时，他们也适当地吸收“院体画”的以“重彩”为标志的绘制技术和西画理念。这样，“进一步改变着旧文人画‘水墨最为上’的观念，改变着以淡色为宜，认为‘作画以深色最难’‘写意而设色者尤难能’的文人画成见”（刘羲林《桃花依旧笑春风——关于中国现代的花鸟画》摘录）。可以这样说，任、吴、虚、齐等人营造了以诗书画印四绝为标志的文人画巅峰状态，同时也创造产生了“重彩写意画”的雏形，现代的黄宾虹、潘天寿、刘海粟、郭味蕖、李可染、李苦禅等一代绘画大师在这方面均有上乘的表现，有的在“写意”和“重彩”上有所偏重，有的则是偶然为之。遗憾的是，“重彩写意画”一直没有较为系统的理论、技法和较为准确的称谓。

综上所述，重彩写意画是一个老画法，新称谓。它可与潘絜兹先生所创导的“工笔重彩画”相对应。就如，潘老在1996年看了我的画展后说道：“我是工笔重彩，你是写意重彩。”我也在多种场合强调时代要求我们要搞技法重组而达到笔墨当随时代的创新目的。特别是在全球经济一体化，世界文化格局发生大变化的当代环境下，在我国经济文化综合实力日益增强的条件下，我们必须及早尽快地主动地寻找研究一种代表先进文化的既有中国原创优秀民族特色的，又具备世界艺术语素的可与西方绘画对话、抗衡的新的绘画艺术形式。中国重彩写意画形式，不失为最佳的选择，首先，它是中国传统绘画两大流派的强强组合，同时，“写意”则是以书法“骨法用笔”之“写”，“似与不似之间”的“以形写意”之“意”的有中国原创文化特色的中国画样式，“重彩”则是有世界艺术客观视觉审美因素的中国画样式，特别是它的永不褪色性，金银及各种闪光晶体颜料的应用，使它具有比西画颜料更抢眼更生动的视觉效果，从而也成为精神性和视觉性相结合与西画对话、抗衡的原创的有中国特色和先进世界文化特色的艺术样式。

我和韩瑞先生是2000年春经中央美院老教授钟涵先生的引见而结识的，他那本《中国画肌理特技》的编目和新思想，给我留下了很深的印象。特别是他那以物理、化学、生物原理来揭示各种肌理绘制现象的艺术与科学结合的研究方法和“中国画大肌理”的理念，对中国画的创新更具有现实意义。

去年，我在审阅由中国文联牡丹艺委会收集的论文时发现，一篇署名为韩雪璜的《重振中国重彩写意画雄风》论文引起我极大的兴趣，他与我这几年的创作方法和创作思想非常接近，不谋而合。当我约他见面后，才知道雪璜是他的笔名，并且他把写了十多年的《中国重彩写意画》的书稿和图例照片全拿来了。他说，这和《中国画肌理特技》原是一个书稿，是1994年分开撰写的姊妹篇。他用以线为主的传统中国画肌理技法（如线描、皴法等）和以面为主的现代肌理特技（如泼、洒、喷、拓、渍等）来破解、创新重彩写意画之新技法，他用马克思主义主客观审美因素辩证统一的中西艺术美学比较方法来研究中国画创新发展，他用自己绘画创作的实践经验来解决“重彩写意画”之“重彩压笔墨”的难题，他那用科学的点线面及色彩的构成组合，来诠释和创新中国古老的传统造型艺术，以及他对“重彩写意画”五个本体特征的总结，对雅俗、自然、意象、气韵这些老问题的新解等均是很有见地的很有现实意义的有可操作性的新思维、新方法。在技法方面，初稿虽然有明显的个人痕迹，但是经过几次反复修改、完善，还是比较全面地总结和陈述了“重彩写意画”技法的特点和方法，特别是创造了干染法、湿积色法、沉淀泼色法等，为解决强化“重彩写意画”的绘画性等问题首次做出了大量有益的探索和尝试。

雪璜先生理论技法的创新，为规范有中国特色的“以中为体，西为中用”的，在当代中国画坛逐渐成熟壮大并有独立学术审美价值的“重彩写意”画风的理论与技法体系做了很大贡献，正如他说：“它的重大意义在于，‘重彩写意’之变，不是简单的风格之变，而是中国画深层次的观念、语言之变革，在当代由古典向现代转型的潮流中，更能显现其无可替代的‘中国特色，世界语言’的学术特质和艺术品格。”也为中国画进一步走向大众、走向现代、走向世界提供了一条有无限学术



与恩师郭怡琮教授共同审定《中国现代重彩写意画》书稿

空间的有超前战略意义的新思维新途径,必将在中国美术史上留下浓墨重彩的一笔。也由于其理论与技法的陈述均属原创,还有许多不完善不准确甚至没有说清楚的问题,这也许会成为有志为“重彩写意画”事业献身的画家们的新突破口和形成艺术个性的契机。

韩雪璜先生是个学者型的人才,他有深厚的文人画、古典文学、美术理论等基本功,也有多部学术著作出版问世,他那“宏观悟道、微观探真”中西贯通式的思维方式,锲而不舍、精益求精做学问、搞创作的精神打动了我,我答应为他的专著审定作序。近日听雪璜同温和总经理讲,他们要筹备成立中国重彩写意画研究院,要把“重彩写意画”的创作和研究事业做大做强。但愿如此,我也就心满意足了。

(中央美院教授、博士生导师、中国美协中国画艺委会主任,中国画学会会长)

东西方绘画，基本上可分为“东方写意精神绘画”和“西方写实视觉绘画”体系。而“中国现代重彩写意画”，是“重彩”和“写意”这两大中国绘画传统的强强组合，并适当地吸收西方“视觉”绘画元素的有独立审美价值的新画种。

“重彩写意”之变，和水墨写意一样，不是简单的风格之变，而是中国绘画观念、造型语言之变革！在当代艺术逐渐由古典向现代转型的世界绘画潮流中，更能显现其无可替代的、划时代的“中国特色、国际语言”的学术特质和艺术品格。

第一章 概述	1
第一节 感悟重彩写意	1
一、缘起	1
二、古今三个运城老西儿的启示：“智者见于未萌”而创造	1
第二节 “写意”与“重彩”溯源	2
一、重彩与写意是中国绘画史中的两大绘画传统流派	2
二、重彩是中国原生态的最原始、最具客观写实性的绘画语言	5
三、“水墨写意画”是“写意”之极致，是主观化了的“真实”	6
四、关于“黄家富贵、徐熙野逸”	6
五、文人画由盛及衰的思考	8
1. 唐代以降，重彩与写意互为主次而并行	8
2. 主、客观审美因素的矛盾统一之辩证法，是马克思主义美学原则	9
六、对“崇南贬北”论的反思	9
第三节 现代语境下的“重彩写意”画	13
一、“水墨丹青合体，方为画学正宗”	13
二、在现代语境下，构建有中国特色“综合创新”的中国画主流美术价值体系	15
1. 中国画走向现代的思考	15
2. 现代中国画战术与战略层面上的走向	16
三、创建有中国特色的现代中国画创新理论体系与技法体系	21
1. 中西艺术美学之比较，旨在发现自己、超越自己。古代哲学家苏格拉底有句名言叫“认识自己”	21
2. 如戏剧表演体系分类法一样，世界绘画基本上可分为“东方写意精神绘画体系”和“西方写实视觉绘画体系”	21
3. 创新与创造，是人文社会进步的原动力	21
4. 诗书画印及国学等的全面修养应是当代中国画界着力倡导的学风与画风	24
5. 清末随着一大批文人画家的职业化，中国重彩写意画风运用而生	25
6. 重彩写意画的界定	27
7. 通俗艺术精品化，高雅艺术通俗化是当代艺术着力提倡的审美导向，雅俗共赏应是“重彩写意”的审美取向	29
8. 重彩非媚俗之因，其贵在自然，新在写意	31
9. “写意”与“重彩”结合的难题——“重彩压笔墨”的对策	32
10. 回归自然、观照现实以及博大胸怀是汉唐绘画精神之根本	33

第四节 写意重彩画本体特征	33
一、重彩性	34
二、写意性	38
三、装饰性	39
四、材质肌理性与制作性	41
第二章 重彩写意画技法	43
第一节 意象	43
一、以“心”写“象”，是中国画立意为象的造型方法	43
二、只有“气韵生动”，才会“意象”勃发	44
第二节 构图	46
一、虚实构图	48
二、十字交叉构图法	48
三、起承转合法	48
四、放射交叉构图	50
五、“之”字形构图	50
六、斜三角形构图	51
七、混合构图	52
八、双绕“8”字长卷构图法	53
九、现代平面构成构图法	53
十、新院体满构图法	53
第三节 画材、工具及使用	55
一、颜料	56
1. 矿物石色	56
2. 水色	57
3. 金属色与箔	58
4. 水干色	59
5. 高温结晶颜料	59
6. 闪光镭射矿物质颜料	60
7. 水彩、水粉颜料	60
8. 丙烯颜料	60
二、常用介质	62
1. 黏结剂	62
2. 溶剂	63
3. 关于应对纸张老化的办法	63
三、工具	64
1. 笔	64

2. 刷	64
3. 其他工具	64
4. 纸绢依托画材	65
第四节 用笔	66
一、关于“书画同源”与“重彩笔墨味”	67
二、以差异对比为核心的平面造型构成法则的应用	68
三、外形式因素的“形调”理论的应用	74
四、关于“吴冠中不等于张仃”的话题	74
第五节 设色	75
一、随类赋彩	75
二、传统水墨画的黑与白回归五大正色之原有位置	76
三、视觉联想与表现	77
第六节 技法综述	78
一、勾勒	78
二、皴擦	79
三、点丑	80
四、渲染	80
1. 湿染	80
2. 干染	80
3. 罩染	81
4. 衬染	82
5. 填染	83
6. 喷(洒)染	83
五、泼	84
六、破	85
1. 粉破墨	85
2. 粉破水色	85
3. 清水破	87
4. 石色破墨	87
七、积	87
1. 干积色(墨)法	88
2. 湿积色(墨)法	88
3. 干湿混合的积色(墨)法	90
八、其他	90
第三章 历代名作欣赏	93

第一章 概述

第一节 感悟重彩写意

一、缘起

中国历代许多画家，总爱写些理论体会等文章，他们在诠释画技、画理、画史的同时，也在诠释自己。那“迁想妙得”的东晋顾恺之，“澄怀观道”的南朝宗炳，“六法论”的谢赫，“水墨最为上”的王维，“外师造化，中得心源”的张璪，“诗画一律”的苏轼，“书画同源”的赵孟頫，还有“逸笔草草”的倪瓒，“崇南贬北”的董其昌，更有“笔墨当随时代”“搜尽奇峰打草稿”“一画之法”集画论之大成的石涛（苦瓜和尚）……也许，这些理论经过绘画实践的检验而更为合理、更为实用；或许，这些经过画家本人深思熟虑，又经过画史、画论、画技过滤沉淀后的审美思想、创作心理及艺术语言、形象、意蕴、题材等的选择与把握，更适合自己的秉性与趣好，从而使他们在艺术的长河中理性地寻找出自己的位置，不盲从冒进。正如雪璜在《关于重彩写意花鸟画及其他》的论文中有这样一段话：“还有一些人埋头拉车不看路，忽视美术史、论等的研究，甚至不屑一顾，到头来落了个一事无成或人仰车翻，也不知何由。”（见《美术耕耘》1992年4期雪璜文章《重彩写意花鸟画及其他》）。

二、古今三个运城老西儿的启示：“智者见于未萌”而创造

笔墨如何当随时代？主观审美经验如何同客观的审美规律相结合？如何规范当前中国画各门类极为混乱的称谓及其艺术特征？从而杜绝一些人用“狭义上的传统”“单一参照系的理论、技法”等标准来评论甚至否定一些当代日趋多元的中国画新生事物的争论。郭味蕓先生早在20世纪50年代就提出了“山水与花鸟相结合、工笔与写意相结合、泼墨与重彩相结合”的“三结合”主张；潘絮兹先生早在60年代就创立了“工笔重彩”理论；近年来，运城老西儿丁绍光技法型的现代重彩画

风在世界画坛走红，画价值与西画抗衡，其魅力何在？我们想创新，又不想丢掉那由运城老西儿王维、张彦远等所创的知识型文人写意画，也不想丢掉中国画原创根本——“骨法用笔之写意线条”，而与油、粉画等相近似。可出路又在何处？古今三个运城老西儿给了我们灵感：重彩写意画风，是文人水墨画和院体重彩画的技法重组，它与郭味蕓先生的“三结合”主张相吻合，又与潘絜兹先生所提创的“工笔重彩”相对应，上追汉唐及两宋院体重彩雄风，下探西方印象派等光色、形式构成规律，它既可保留有中国画自律性特色的写意性“骨法用笔”，又可用“重彩”弥补了“文人写意水墨画”无法达到的客观视觉的表现力和感染力。使“写意”的主观宏观之美与“重彩”的客观科学之美相辅相成、相得益彰而强强联合，让中国画达到一种有中国特色的又不分文化、人种、地域等背景的有国际绘画语素的新的审美样式，而走向大众、走向现代、走向世界，并与西画对话、抗衡。智者见于未萌，面向现代而雅俗共赏。不失于是一种可行的创新创造的新思路。可是，“重彩写意”与“现代没骨重彩”“彩墨画”“水墨画”“岩彩画”等绘画样式，有何联系与区别？如何解决“重彩压笔墨”等技法问题？它有何美学特征、规律和价值……所有这些，只有在绘画实践中加以验证、解决，并从艺术美学、哲学、现象学等学术角度加以论述、总结，从而使它成为有独立审美价值的，具有东方古典写意精神与 现代绘画视觉样式的“中国现代重彩写意画”理论体系和技法体系而发扬光大。

第二节 “写意”与“重彩”溯源

一、重彩与写意是中国绘画史中的两大绘画传统流派

艺术每前进一步，就意味和伴随着向原始本源的回归和逆向式的“颠覆”。罗丹说过：“真正的艺术家总是冒着危险去推倒一切即存偏见。”学术的新发现，往往是从逆向思维开始的，即从一个人人们熟视无睹的新角度，揭示出被传统惯性观念有意无意或遮蔽，或遗忘，或否定的久被尘封的历史本来面目而正本清源。

“重彩写意”是个新提法，也是两个并存的老画法。由于受“重墨轻色”等传统文人画理念，特别是明代董其昌以贬低“着色山”等重彩画为目的的“崇南贬北”论的影响，加之重彩自身因素的制约，使“工笔重彩”和“写意水墨”在近千年的中国画发展史中，一直扮演着冤家对头的角色。并使许多业内人士也误认为中



图 1-1 《人物龙凤图》
长沙战国楚墓帛画



图 1-2 《非衣》 帛画 汉马王堆墓



图 1-3 《游春图》局部 绢本 隋·展子虔

国画传统等同于文人水墨写意画，从而也产生种种评判参照系十分混乱的无谓的争论。始于原始社会最早的单线平涂中国画长沙战国楚墓《人物龙凤图》（见图 1-1），汉初马王堆《非衣》帛画（见图 1-2），隋朝展子虔的金碧青绿山水画（见图 1-3），唐代李思训父子的“着色山”（见图 1-4），张萱、周昉的重彩“绮罗人物画”（见图 1-5），敦煌佛教壁画（见图 1-6），重彩“没骨画”（见图 1-7）等为代表的“工笔重彩”画风；以唐代河东（今山西运城）老西儿王维、张彦远创导的，并由明末董其昌提出的，明清盛行的“写意水墨”文人画风（见



图 1-4 《江帆楼阁图》 绢本 唐·李思训



图 1-5 《簪花仕女图》局部 唐·周昉



图 1-7 《雪竹图》 五代·黄荃没骨画



图 1-6 《北凉·飞天》 敦煌佛教壁画

图 1-8)，中央美院教授、博导，中国美协中国画艺委会主任郭怡琮先生说：“工笔重彩和写意水墨这是流传了几千年的中国绘画的两大流派。”（见《国画家》1997 年第 5 期郭怡琮文章《春日融融》）。从远古至近代，形成了中国绘画史的两大传统绘画流派，这才是中国画的本来面目，同时也构成了一部完整的中国画发展史。



图 1-8 《江山雪霁图》 唐·王维

二、重彩是中国原生态的最原始、最具客观写实性的绘画语言

“丹青”重彩绘画，是中国古代绘画的代称，也是中国原生态的乃至世界最原始的传统绘画样式。从世界绘画发展史的源头来看，旧石器时代的阿尔塔米拉和拉斯科以及古埃及撒哈拉雅巴兰等古代岩画（见图 1-11）和中国各地古代岩画几乎同出一辙，均以自然界原始的石色原料绘制的。《汉书·苏武传》就有：“竹帛所载、丹青所画”之句。重彩的应用最早见于距今几千年前的半坡彩陶（见图 1-9），还有广西宁明、内蒙古阴山、甘肃酒泉等地的记事重彩岩画（见图 1-10）；当代原生态的农民画等绘画现象，也说明了重彩的原始客观之美，是人类与生俱来的，不分文化、信仰、风俗的视觉审美共性；线描平涂的工笔重彩画现存最早实物是长沙战国楚墓《人物龙凤帛画》和《人物驭龙帛画》；汉初的长沙马王堆一号墓《非衣帛画》等更是很成熟的工笔重彩画了，到后来的魏晋隋唐才有了克孜尔（见图 1-12）、



图 1-9 半坡人面鱼纹彩陶盆



图 1-11 古埃及撒哈拉雅巴兰岩画



图 1-10 《祭神舞蹈图》 广西宁明花山重彩岩画



图 1-12 新疆克孜尔重彩壁画



图 1-13 《朝元图》 山西芮城永乐宫道观壁画三清殿

敦煌莫高窟等工笔重彩佛教壁画。而能代表古代重彩壁画最高水平的，数量最大且年代久远的，应是以芮城永乐宫为代表的山西墓、寺观工笔重彩壁画（见图1-13）。

三、“水墨写意画”是“写意”之极致，是主观化了的“真实”

盛唐时期，河东（今山西运城）大诗人王维首创“渲淡”式的写意水墨山水，被明末董其昌等华亭派名士尊推为文人画开山鼻祖；唐末河东张彦远在他那本被美术界誉为“中国第一部较完备的绘画通史和绘画美学巨著”的《历代名画记》中，用他自己擅长的老庄道家“玄色”学说，诠释新生事物“水墨画”，认为水墨可以表现任何颜色，而谓之“运墨而五色具”；又说：“得其形似，则无其气韵，具其彩色，则失其笔法；”并与其“自然”说、“书画同源”说、“意象”说等中国式美学理论，奠定了最具有中国民族特色的文人画的理论基础。所以说，水墨写意画是主观化了的“心中之形象”，是写意之极致。

四、关于“黄家富贵、徐熙野逸”

在《历代名画记》中张彦远认为隋代展子虔的“金碧青绿”重彩山水是“唐画之祖”，并在绘画界第一次提出了“重彩”的命题。显而易见，唐代的主流画风应是被誉为“唐画”的“工笔重彩”；五代花鸟画沛然而兴，并形成了以西蜀黄荃父子为代表的工笔重彩“富贵”派和以南唐徐熙为代表的写意水墨“野逸”派（见图1-14）；宋代开始，黄派工笔重彩画风仍然在皇家画院中占统治地位，并不同程度地影响了许多院外画家。这种标准的院体画风，迫使徐熙的孙子徐崇矩，为了在