

XIAN DAI ZHONG CAI HUA

XIAN DAI ZHONG CAI HUA

现代 **重** 彩画

XIAN DAI ZHONG CAI HUA



蒋采苹 主编
山东美术出版社

現代藝術史



1911年

现代重彩画

蒋采苹 主编

山东美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

现代重彩画 / 蒋采苹主编. — 济南: 山东美术出版社,
1999.7
ISBN 7-5330-1323-9

I. 现… II. 蒋… III. ①中国画: 工笔重彩—作品集—中
国—现代②中国画: 工笔重彩—技法(美术) IV. J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(1999)第28115号

出版发行: 山东美术出版社

济南市经九路胜利大街39号(邮编: 250001)

印刷: 深圳华新彩印制版有限公司印刷

开本印张: 889 × 1194毫米 大16开 8印张4插页

版次: 1999年7月第1版 1999年7月第1次印刷

印数: 1-3000册

定价: 86.00元



蒋采苹

女, 1934年生, 河南洛阳人。中央美术学院中国画系教授, 文化部重彩画高级研究班主持, 文化部文化科技开发中心技术总监, 中国工笔画学会常务副会长。

1958年毕业于中央美术学院中国画系, 四十余年来从事工笔重彩画的教学与创作, 擅长工笔重彩人物画, 兼及花卉与风景。其作品《宋庆龄光辉一生》、《三月三之夜》、《北京的雪》等多次参加国内外重要美展并多次获奖和被国内外美术馆收藏。出版《蒋采苹画集》及学术论文、散文。多年从事传统颜料和人造矿石颜料的研究与开发。其发明的高温结晶颜料填补了我国绘画颜料的空白, 此颜料已申报国家发明专利, 并获“1995年中、港、台发明展览会”金奖。出版有《工笔人物技法》、《中国画材料应用技法》及多篇关于颜料的论文。

前 言

工笔重彩画是中国绘画的原发形态,也是全人类有史以来绘画作品的原发形态。无论何种地区、何种民族,所有人类早期绘画,也应包括雕塑(古代雕塑也大多数是有颜色的),都不约而同地选择了天然矿石颜料、金属颜料、植物颜料。尤其是天然矿石颜料因有晶体矿石的微光,故色相鲜明亮丽;又因其系亿万年形成,故色质稳定不变色。古代全地球的画家不约而同地对颜料的选择是既符合艺术规律,又符合自然科学规律的,令我们数千年后的画家不得不由衷地佩服。试看古埃及壁画,古希腊、罗马的彩绘雕塑,我国的敦煌壁画和彩绘雕塑等,至今仍散发着它们艺术上的无穷魅力。

色彩的欣赏是人们与生具有的,天生色盲者不能不感到极大的遗憾。当然黑白版画和水墨画另具艺术魅力,那是另一种艺术的欣赏。我国近一千年来在绘画上独尊水墨画,工笔重彩画倍受冷落,但喜欢畅游黑白艺术世界和欣赏逸笔草草的文人画的人们毕竟是少数,广大的人民还是喜欢寺庙道观的壁画和木版彩色年画以及类似于任伯年的《群仙祝寿图》等色彩的绘画。因此我国的色彩绘画终于没有失传而留传下来。我年轻时在永乐宫、敦煌千佛洞临摹过古代壁画,50年代阅读于非闇先生的《中国画颜料的研究》,我对自己祖先的工笔重彩传统绘画崇拜不已。在以后40多年的教学与创作中坚定不移地走中国画色彩的绘画道路从没有后悔过。我不相信中国色彩的绘画不能与黑白的水墨画并驾齐驱。

1978年日本著名画家东山魁夷个人画展在北京展出,以后十数年间还有日本画家平山郁夫、加山又造的个人画展以及东京展等多次日本现代绘画展,看到日本画家都在使用石色和各种人工合成石色,对自己刺激很大。因为日本画家所使用的矿石颜料是从中国汉唐时代传过去的,而我们现代却

很少有画家在使用。1989年秋,我有一个机会自费去日本考察,30天里我独自跑了5个城市,参观了数十家博物馆、美术馆,访问了一些画家,购买了日本颜料和有关书籍。回来后,便坚定了我发扬中国传统的工笔重彩画的决心。在日本我看到画家除了使用天然岩颜料(石色),还使用新岩和合成岩颜料,后者为人造矿石颜料,以弥补天然矿石颜料原料色相的不足。我又开始研究人造矿石颜料,在没有资料和配方的情况下,经友人和学生们的协助,在1993年春终于试制出5种人造矿石颜料的结晶体。以后又陆续试制出三十余种颜色,在1994年初我在国家专利局申请发明专利时,定名为“高温结晶颜料”,同时按照国际分号标准分出颜料的粗细不同颗粒。

1999年3月,我受邀参加西安“秦俑及彩绘文物保护与研究国际研讨会”。秦俑在二千多年前原来是有颜色的,但因年久与挖掘和保护不当,现在已看不到多少颜色了。从1991年起在秦俑博物馆与德国巴伐利亚州文物保护局的合作研究中,经八年的研究分析,今年公布成果。会上瑞士专家贝克教授的发言中,提到在秦俑的彩绘残片上发现了2000年前秦代中国的人工合成颜料——“汉蓝”和“汉紫”。而且中国这种古代化学合成颜料经过丝绸之路传到欧洲。我十分欣喜地认识到我正在研制的高温结晶颜料与二千多年前秦代的人工合成颜料原来是一回事,而我实际上在恢复中国古代传统中已失传的颜料。日本的新岩(人造矿石颜料)是含有铅的成份的,这是日本传统颜料的制法。而我研制的高温结晶颜料(1000℃高温烧制的那种)并不含铅,这正是我国传统颜料的制法,与日本是大不相同的。

1998年春,我在文化部教育科技司的支持下,开办了文化部重彩画高级研究班。在中国画颜料方面提倡使用传统石色并在部分画家中推广和使用

高温结晶颜料。经过四十余位高研班师生5个月的试用,众多画家的新颜料、新技法的作品于1998年8月在北京中国美术馆举办了结业展,受到美术界的关注和广大群众的好评。学生们的重彩画作品展出时也令我本人吃惊,他们在不长的时间内,经过了不习惯、痛苦的过程,终于画出了一批不但画材技法新颖,在创作的思维方面也有不小的改变的作品。这是强调创作带动技法和画材学习原则的结果。

我提出由文化部出面聘请了日本教授市川保道先生,还有留日的胡明哲、张导曦、郭继英等以及擅长重彩画的许仁龙等来重彩画高研班任教。日本画家在使传统的、民族的日本画走向世界方面比我们要早数十年。日本画家在明治维新(1868年开始)结束了“闭关锁国”的落后状态,并没有“全盘西化”,虽然引进了油画(洋画),但重点放在如何发达自己本民族绘画上。经过了一百多年的努力,出现了具有大和民族特点的现代日本画。现代日本画是从原来中国工笔重彩画的基础上,以及日本传统的大和绘、障壁画的重着色特点上发展起来的。日本画家在运用传统矿石颜料和现代人造石色以及运用金、银箔于绘画方面都取得了很好的成绩,很值得中国画家借鉴。尤其是日本多摩美术大学日本画科主任市川保道教授远道而来,介绍了日本画的现状和技法,谆谆善诱、热情诚恳地教导对学员们帮助很大。市川保道先生热爱中国画和中国文化,他说日本画是以中国画为母体的,他特别推崇谢赫的“气韵生动”的理论。他的技法是以石色做类似中国小写意或没骨法,我们从本画集所选他的作品中可以窥见其中国画的境界和方法。这次高研班也是又一次中日绘画技法和材料的交流。如市川先生表演技法时,我们曾给他预备了日本的三千本胶条以及电炉、沙锅等,但当市川先生看到中国学员都在使用中国的明胶液时,他马上拿过来试用。中国明胶粒小色淡,使用时不用火炖,只加70℃温水即可化开,既方便透明度又好,粘稠度亦不亚于日本三千本胶条。临回国时,市川保道先生让他的翻译买了不少

中国明胶带回日本使用。

胡明哲、张导曦、郭继英几位留日教师,在现代题材与观念的开拓、在色和各类画材的运用上各有特点。许仁龙是在传统的中国山水画、博古画方面另辟蹊径,将水墨画与石色、云母粉等结合成浑然一体的独特面貌。这些教师都是从自己本职的繁忙工作中挤出时间来班授课,大家都是为开拓重彩画事业的一种奉献精神所驱使。没有这些教师的支持和共同努力,只靠我一个主持人是办不好的。

重彩画高研班的学员平均年龄为40岁,他们来自五湖四海,有山东、河南、河北、黑龙江、湖北、福建、江西等地各美术院校的教师和省市画院画家,且大部分为副教授和一级、二级画家,他们在绘画创作(主要是工笔画)上有一定的成绩。但为了开拓中国画和研究新的表现形式和新画材走到一起来了。5个月不算长的学习期间,大家互相研究、切磋、鼓励,画出一批具有时代精神和个人风格的作品来。他们的作品以现代题材为主,有人物、花卉、风景、静物等,有些作品尺寸还相当大。表现形式上有具象、半具象、抽象、半抽象等。一开学,我就强调学员要解放思想、更新观念、大胆创作,以创作带动新技法和新画材为原则进行学习。但要一面抓传统,一面抓现代,还要画成中国画。学员中有15幅作品在10月份举办的中国工笔画学会四届大展中获奖,部分作品为中国美术馆收藏。

为什么不称“工笔重彩画”,而称为“重彩画”?因为原来的“工笔重彩”已不能概括现代的重彩画。现代重彩画已与传统的“工笔重彩”拉开了不小的距离,现代重彩画将传统的工笔重彩方法与没骨画法、水墨画、小写意、大写意等方法融合在一起,有的作品工整细腻;有的作品奔放粗犷;有的还保留线条;有的没有线条……。因此“工笔”二字就冠不上了,所以称为“重彩画”。也有人主张用“现代彩绘”一词,台湾画界则称为“胶彩画”。我也许保守点,因“重彩”一词是传统习惯用词,还是称为“重彩画”为宜。

蒋采苹

1999年4月

目 录

重彩画的新崛起	1	丽 日	28
作品欣赏		重彩班日记	29
盛装苗女	3	生的感觉	30
并蒂鸡冠花	4	蓝色的回忆	31
筛 月	5	浮 游	32
蓝色空间	6	桃 子	33
寻 梦	7	平 山	34
静 物	8	成熟的红色	35
高原夕照	9	紫色的面具	36
美的历程——唐三彩	10	仲 夏	37
美的历程——古陶风采	11	宕	38
芭蕉花	12	回 响	39
出 海	13	金 果	40
春 暖	14	折 射	41
存在——5号	15	静 物	42
存在——3号	16	蓝 鸟	43
秋 日	17	家 居	44
佳丽——之一	18	点点和妈妈	45
佳丽——之二	19	红椅子·蓝椅子	46
佳丽——之三	20	秋日案头	47
息	21	绿 荫	48
晨 光	22	晨 意	49
一个苹果	23	心 莲	50
老 屋	24	朝	51
金 秋	25	永 恒	52
月 夜	26	聊斋画壁	53
吉 日	27	秋日斑斓	54

小嘎嘎·····	55	存在——5号·····	86
天地之间·····	56	佳丽——之一·····	87
荒原遗址·····	57	老 屋·····	88
红 脉·····	58	吉 日·····	89
馨·····	59	丽 日·····	90
花好月朦胧·····	60	生的感觉·····	91
秋 恋·····	61	浮 游·····	92
谧·····	62	成熟的红色·····	93
热带植物·····	63	仲 夏·····	94
深海鱼·····	64	回响、宕·····	95
伞·····	65	折 射·····	96
蓝白银·苗·····	66	蓝 鸟·····	97
有椅子的空间·····	67	点点和妈妈·····	98
灯下少女·····	68	绿 荫·····	99
花 卉·····	69	晨 意·····	100
红 云·····	70	心 莲·····	101
仙 女·····	71	朝·····	102
开着的录音机·····	72	永 恒·····	103
镜前的女孩·····	73	聊斋画壁·····	104
秋 日·····	74	秋日斑斓·····	105
椿·····	75	小嘎嘎·····	106
春 日·····	76	天地之间、荒原遗址·····	107
作画步骤		红 脉·····	108
消失的印迹·····	77	秋 恋·····	109
寻 梦·····	79	热带植物·····	110
创作与技法		深海鱼·····	111
盛装苗女、并蒂鸡冠花、筛月·····	81	有椅子的空间·····	112
蓝色空间·····	83	红 云·····	113
美的历程——唐三彩、美的历程——古陶风采·····	84	开着的录音机·····	114
芭蕉花·····	85	作者简介 ·····	115

重彩画的新崛起

唐宋以后,重彩画的地位旁落了千年。80年代以来,它才得以逐步振兴。这是一次历史的机遇。因为面向新世纪的人们已经不再满足于中国画旧有的样式语言,而渴求着新的视觉形式。趁着这次机遇,许多有识之士乐于走到重彩画这一坦途上来。

重彩画的群体崛起成为1998年中国画坛中一个极为重要的现象,一个颇耐探讨的话题。在这种探讨中,人们很容易把它简单地看做只是一种绘画样式的转换,并往往指摘其对日本画的援引。

崛起的重彩画难道只是一种绘画样式的转换?对此,我很想指出:此样式的转换更为重要的是,重彩画的新崛起为当今中国画坛唤醒了一些新的绘画观念。新重彩画的真正意义和价值也正在于此。

这些新的绘画观念是在这种重彩同我们业已习惯了的中国画观念体系的比较中而凸现出来的。在以往,人们一直奉“画道之中,水墨最高”,而将线条提到与造型一样重要的地位。在以往,人们一直视线条的功力为中国画的不二法门,而新重彩画中的许多作品却有意识弱化线条。在以往,人们一直用“道—技”关系来看待技法,并认为“道”为上,“技”为下;而新重彩画却非但不羞于技法,反而把技法体系的建立作为自己的目标。在以往,人们也一直用“道—器”关系来看待媒材,并认为如果过于讲究“器”之类的媒材就会妨碍对于“道”的追求;而新重彩画却充分显示其材质的美感。在以往,人们一直推崇“书写性”而非薄“制作性”,而新重彩画却把制作当做成就其绘画语言的重要手段。在以往,人们一直把“中国画”限制在毛笔、宣纸的狭窄范围内,而新重彩画却对中国画的界域做了极大的拓展。在以往,人们一直把“笔墨”作为衡量一幅中国画优劣的至上标准,而新重彩画却在“笔墨”之外寻得了—个更为广阔的视觉表现空间……。

在注重作品的精神意蕴的同时也可以强化色

彩、推崇技法、讲究媒材、重视制作,这样的观念在整个世界绘画史来看实在只不过是一个常识,但长期闭塞的我们却已把这一常识淡忘甚至歪曲了。崛起的重彩画用自己的实践把这一常识又变成了常识,这是当今中国画融入世界文化环流中的一种积极姿态,因为它是在遵循世界绘画普遍性的前提下来发掘本土样式的。

由此我们可以看出文化部重彩画高级研究班的师生们对中国画变革所抱有的浓烈热忱。他们的作品在中国画坛中提示出一种新的绘画观念,他们也实现着在这种观念指导下的中国画的样式更新。

在他们的作品中,色彩成为重要的表现要素;或者说,他们主要用色彩而完成了“视觉表达”。他们在色彩运用上的一个共同特征是,相对于客观物象的物理光色,他们更注重表达心象之色。主观化的色彩传达出作品的个性特征。在他们的作品面前,观众首先便会被其情绪化的色彩所感染。由于他们注重色彩的表现性,因此他们对于与色彩相关的材质品格也十分关心。他们用天然矿物颜料、高温结晶颜料及箔类等材料来充实原有的中国画颜料,使材质的美感在作品中凸显出来;而高品质的色相、色质及其组合所形成的色“味”也就成为一个独立的审美对象,这也使重彩画成为一种“有意味的形式”。

色彩和媒材都被统合在重彩画的技法体系之中,同时,新重彩画以建立中国画的体系为己任,它要在世界画坛中为中国画出示“技法上的证明”。这种体系走出了古典工笔画的勾线、分染的天地,而进入一个表现手段无比丰富的创造空间。在这里,线条的功力、渲染的技巧不一定再占有至上的地位,这使得重彩画的创作手法更多元、更自由,勾勒、涂染、拓印、喷洒、贴箔、打磨、堆积、薄罩、厚涂、拼贴、肌理等等手段的应用,使重彩画具有更丰富

的视觉表现力。诸多手段构成重彩画内部要素的重新配置、组合,从而使重彩画技法走向复杂化、规模化、学科化。对技法的不同操作也形成了不同的个性表达。

在重彩画的技法体系中,“制作”也是一个很被重视的手段。从开始的裱纸、熟纸、蛤粉打底、研色,到最后的刻画、收拾,几乎每一步都是在谨严的工序中进行的,也正是在这一步步“做”的过程中,作者的情感渗入到工具和材料之中,使工具材料成为作者感觉的延伸,成为具有个性情感的生命体;当这些材料通过工具固着到画面上,作者的性格、素养也得以充分的表达。

新重彩画是一个开放的体系,它一方面向古代的工笔重彩画敞开,一方面也向当代一切优秀视觉艺术敞开。在这样一个开放体系中,每一个重彩画

家都可以找到一个最能表达自我的艺术形式:有的画家想从传统的勾勒渲染中走出,因而有意识地强化色块的表现力;有的画家则仍钟情于古典工笔画的线条,但他们又在这线条中融入了现代情趣;有的画家借鉴了水墨画技法,既能使色、墨混融,又能体现出用笔的写意性;有的画家则拿来油画、版画及日本画的手法,其色块、笔触更见厚重和力量感;有的画家在线形和色块的对比中渗入许多装饰意匠,有的画家则在画面的经营中引入抽象表现乃至装置……。

强化色彩、讲究媒材、推崇技法和重视制作是崛起的重彩画向当今中国画坛提示的一些绘画观念,这些观念的树立,将为中国画带来开放的胸怀,从而去写就中国画的新世纪的至美篇章!

牛克诚



盛装苗女

蒋采苹

1996年

67cm × 67cm

皮纸、硃砂、白云母、墨



并蒂鸡冠花

蒋采苹

1995 年

67cm × 67cm

纸、水色、高温结晶颜料



筛月

蒋采苹

1991年

80cm × 80cm

皮纸、墨、石色



蓝色空间

胡明哲

1998 年

200cm × 130cm

亚麻布、石色



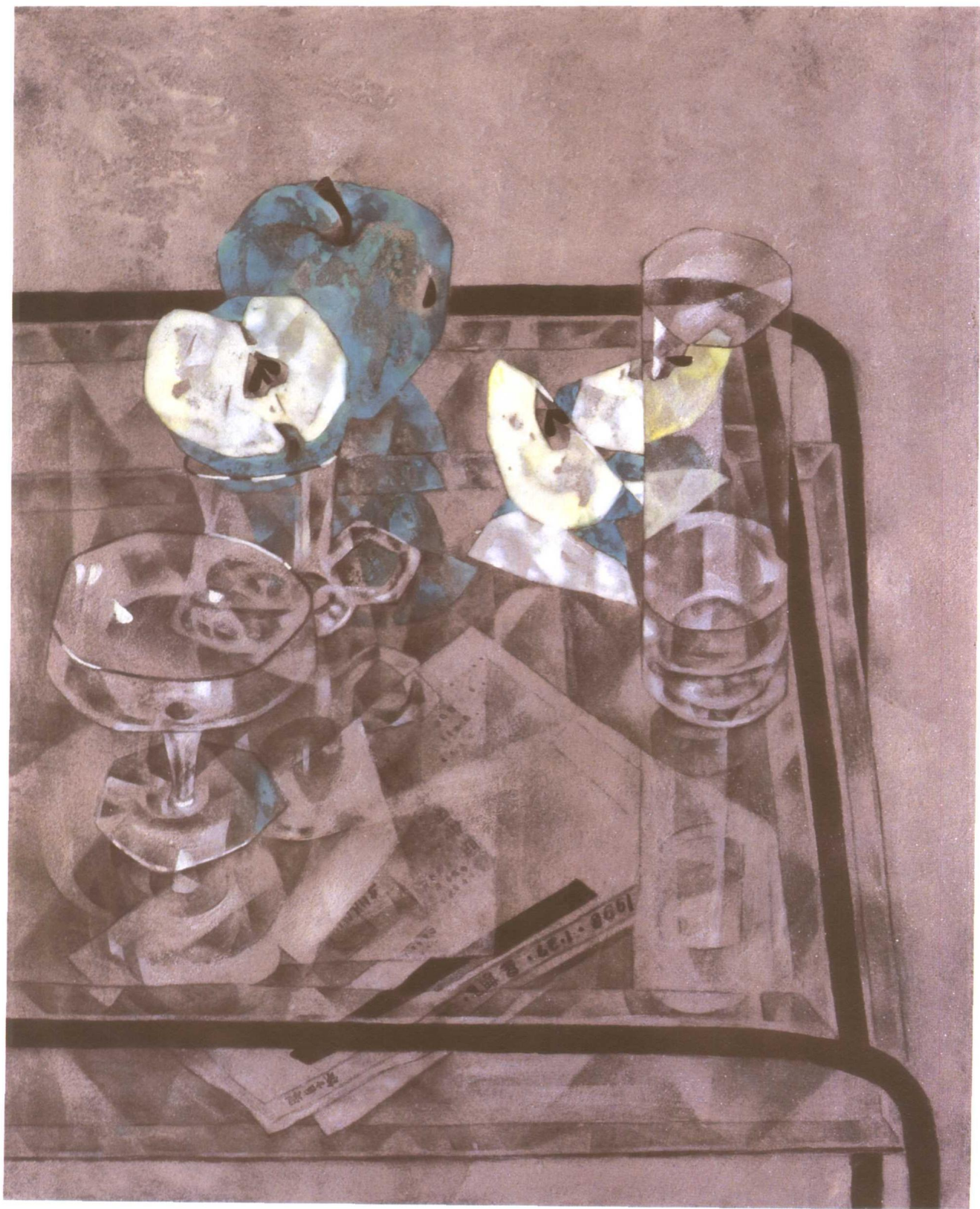
寻梦

胡明哲

1998年

146cm × 112cm

亚麻布、石色



静物

胡明哲

1996年

53cm × 46cm

纸、石色