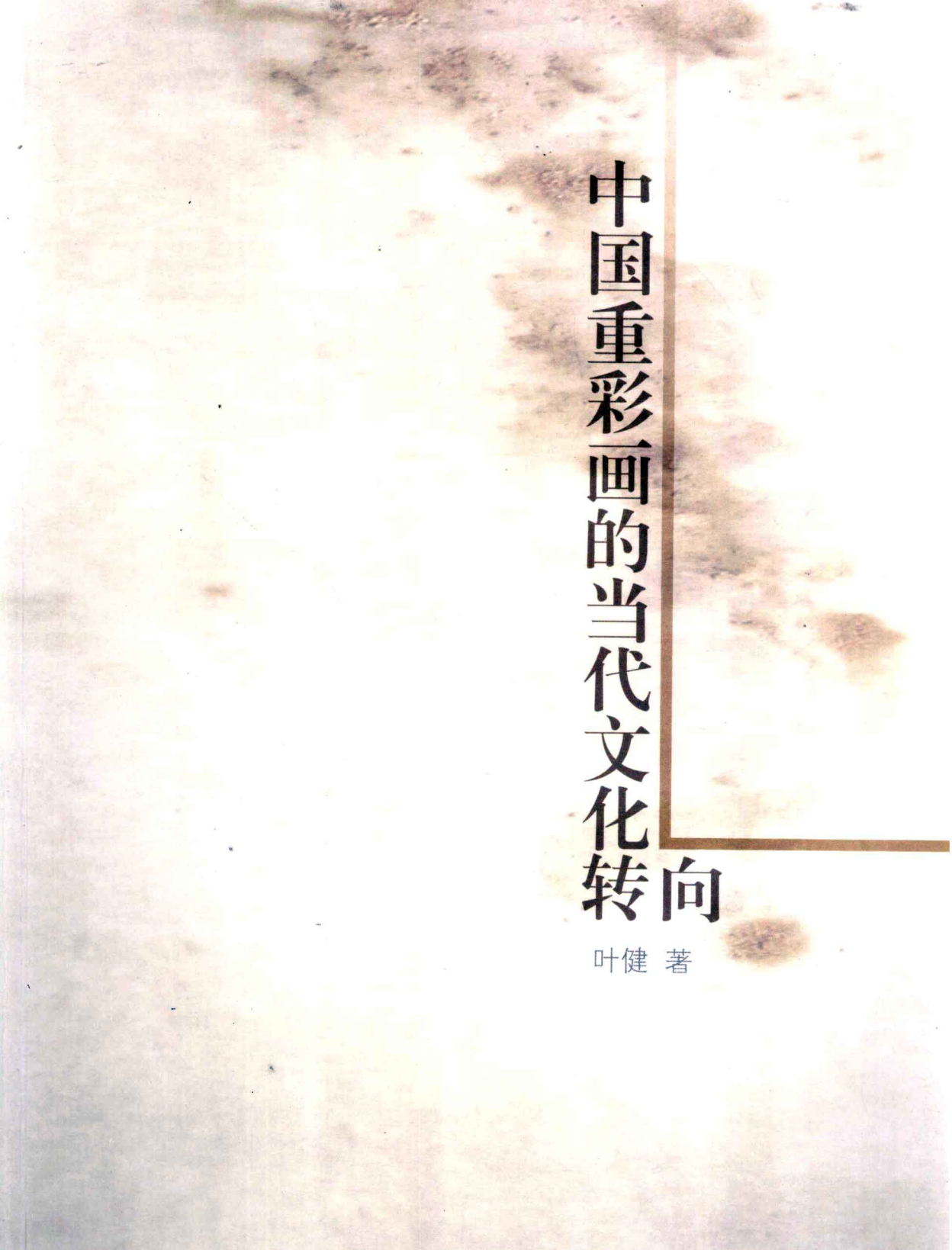




中国重彩画的当代文化转向

叶健 著

中国重彩画的当代文化转向

叶健 著

沈阳出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国重彩画的当代文化转向 / 叶健著. — 沈阳:

沈阳出版社, 2011.9

ISBN 978-7-5441-4742-2

I. ①中… II. ①叶… III. ①工笔画—绘画评论—中国—现代 IV. ①J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 195879 号

出 版 者: 沈阳出版社

(地址: 沈阳市沈河区南翰林路10号 邮编: 110011)

网 址: <http://www.sycbs.com>

印 刷 者: 北京画中画印刷有限公司

发 行 者: 沈阳出版社

幅面尺寸: 170 mm × 230 mm

印 张: 12.25

字 数: 200 千字

出版时间: 2011 年 09 月第 1 版

印刷时间: 2011 年 09 月第 1 次印刷

责任编辑: 王春芳

装帧设计: 梁 兵

责任校对: 王锁林

责任监印: 杨 旭

书 号: ISBN 978-7-5441-4742-2

定 价: 78.00 元

联系电话: 024-24112447

E-mail: sy24112447@163.com

序言

中国重彩画不是一个新概念，也不是一个新画种。它是传承了中国古代至少3000年以上的“丹青”绘画，顾名思义它是色彩绘画。中国民族绘画是以色彩画作为原发形态开始的，而且是与地球上古代文明埃及、两河流域、印度等民族和地域的色彩绘画几乎是同步发生和发展的。为什么人类从一开始有绘画就不约而同地倾向于以色彩来表现？可能是人类的天性如此。

“重彩”一词出自唐代著名美术理论家张彦远所著的《历代名画录》一书中的“论画体工用拓写”一章。1949年后，由著名画家潘絜兹先生提出“工笔画重彩画”一词，沿用至今，也是沿袭和发展了唐代“重彩”一词的称谓。“浓墨重彩”一词甚至形成现代常用成语，可见“重彩”一词由来已久。

什么是传统意义上的“重彩画”呢？概括地说，就是中国古代的壁画。从北魏现存的至清代至少1500年，中国历史上的重彩壁画绵延不断。在壁画辉煌时期的唐代并不是像后来那样成为画匠的专利，而是由众多文人参加的崇高事业。如被称为“画圣”的吴道子，他曾参加兴善寺、景云寺、天宫寺、大同殿等大型寺庙宫观和皇家宫殿的壁画的制作；大画家王维参加清源寺、千福寺等处制作；周坊参加章敬寺、禅定寺等处制作；韩干参加宝兴寺、资圣寺等处制作。唐代的画家都以参加寺庙殿堂壁画创作为荣。他们既是文人雅士又是画匠，以至后来有“巨匠”之称。虽然以上这些古代壁画巨匠的作品今天都看不到了，但是继承了他们壁画艺术的敦煌唐宋洞窟壁画，以及稍晚的元代永乐宫壁画、明代的法海寺壁画、清代的雍和宫和藏传佛教的壁画和唐卡等现存的中国古代精美的重彩画作品，依然让我们现代人直观地感受到它们的“错彩镂金”与“芙蓉出水”相结合的、兼有大俗大雅的大美艺术之美。

现代绘画的主流是属于人民群众的公众艺术。中国古代的寺庙宫观的壁画艺术是当时的公众艺术，无论王公贵胄、文人雅士、市井小民、村妇老幼等都可以去瞻仰欣赏，与我们现代的美术馆和博物馆作用相当。这与文人水墨画只在文人墨客书斋中供少数人把玩全然不同。现代是公众艺术的时代，欣赏绘画艺术是大众的权利。中国古代重彩画这种以色彩为主要表现手段的大俗大雅的绘画，从20世纪80年代中期开始被现代画家重新认识和参与的复兴，是顺应历史潮流和时代的需求以及体现人权的标志。我相信未来的绘画艺术也会以公众艺术为主流。被历史边缘化了千年的色彩的中国重彩画会重新定位并拥有一个灿烂光辉的前景。

中国重彩画的重新提出和近20年来的发展，经过一批有志之士的努力：

包括把现代重彩画纳入美术院校的课程和办高研班教学；积极创作具有时代精神的画作；撰写重彩画论文；组织重彩画展和学术研讨会；挖掘和整理传统颜料与技法；出版重彩画集和专著等。现代的中国重彩画初步得到公众和专家的认可。叶健的博士论文《中国重彩画的当代文化转向》正是在此基础之上完成的。为写好此论文，从开题、阅读有关书籍和资料、对古代壁画的实地考察（去过敦煌、克孜尔等）、访问专家学者等，共用了三年时间，其态度可谓认真且全面。

叶健是画家，也是教师。他并非专职理论工作者，难能可贵的是他从美术学的角度审视近20年的现代中国重彩画这段历史，主要是从一个重彩画家的角度，以一个参与重彩画的发展的实践者，又能站在美术史的历史长河之上作全方位的认识和阐述。写成这样的长篇论文，也可称之为专著。他是一位在职博士生，要首先完成本职的清华大学美术学院的教学任务，还要努力参加绘画创作实践，三年博士生学习期间，既要授课，又要学习全部博士课程，其压力和忙碌可想而知。叶健在撰写论文的同时，作为一名绘画教师和创作者，他还时时刻刻关心社会生活的各方面。2008年汶川大地震发生后，他在第一时间赶到灾区，首先作为一名志愿者参加救灾工作，救灾之余搜集了不少资料。就在这种错综复杂的学习、工作中他完成了此篇长文，闪现了一次他生命的火花。

作为专业中国重彩画的教师，更注重的是年轻画家对生活的激情以及他们有足够的中国传统文化修养和领悟的能力。叶健在他的绘画创作方面也取得了很好的成绩。预祝他在今后教学和创作、理论与实践的道路上同步前进。

蒋采蘋 2011年7月30日

自序

当代中国重彩画的崛起虽然时间不长，看似简单，其实包容了各种现象的复杂性与丰富性。作为美术史研究中的一个重要组成部分，中国当代重彩画研究与整个时代的学术思想相关联，呈现出丰富多彩的内涵与外延。

本书从当代重彩画复兴现象出发，研究包含在其中的有价值的问题。

通过重彩画概念的历史梳理，重彩画表现的历史形态及当代发展，当代重彩画发生、发展的时代环境等环节，追溯当代中国重彩画与传统的中国色彩绘画的关系，阐释其与西方现代艺术碰撞与博弈的复杂过程。其中，通过重彩画本体的文化反思，提出了有关“线”的重新演绎问题；从展览、书刊、留学生三个途径，引出西方印象派色彩与日本画对中国当代重彩画的影响。

以传承与变革为切入点，通过传统壁画到重彩画底色的制作、构图结构的特殊性、以色彩为中心的笔墨语言观、重彩画颜料研究的系统开发、重彩画材质的美感呈现、和谐统一的色彩质地等方面，从当代重彩画语言形态、技术形态的转换介入，来辨析当代重彩画的本体价值。

由精英审美向大众审美的文化转向、从集体体验到自我体验这两方面入手，探讨当代重彩画的文化生态及其价值，体现当代重彩画的文化多样性。

关于笔墨问题，一直以来都认为是水墨画的核心问题之一，与“装饰性”的重彩画似乎关系不大。但是重彩与水墨是同宗同源的，随着“笔墨”一词内涵的不断延展，它已经被看作是一种中国文化精神、一种审美态度的代名词，是中国画最根本、最主要的语言。当代重彩画以色彩为中心的笔墨语言观，重新把“大音希声，大象无形”的崇尚自然的思想观念与“错彩镂金，雕绘满眼”的审美趣味连结起来，它们都是传统绘画思维的精华所在。中国绘画的两大派系，在“错彩镂金”中追求畅快、洒脱的笔墨美感，是中国式表达的方式之一，当代重彩画完全有实现的可能。

一个画种的确立要有它的传统，重彩画语言的重构本身不应该仅体现于材料，更重要的是传统，这是艺术的改良而不是材料的改良。怎么继承与发挥传统，传达什么样的文化底蕴，是当代重彩画的根本追求。本书由此加深对当代重彩画本体问题的涉猎，企望进一步总结当代重彩画的基本艺术规律。

王健 2009年6月

目录

序 言	I
自 序	III
绪 论	001
一、选题缘由：中国重彩画的“转型”轨迹	003
二、选题价值	016
三、成果综述	019
四、研究方法	033
第一章 重彩画文化品质的当代凸现	037
一 他山之石——外来思潮的影响	039
二 本土觉醒——传统文化的当代反思	050
三 展览体制——环境与核心物的互动关系	056
第二章 当代重彩画语言形态的转换	063
一 开放与包容——当代重彩画的笔墨语言观	066
二 “境”“景”并存——当代重彩画构图的特殊性	081
三 “偶然”与自然——由传统壁画到重彩画底色的制作	097
第三章 当代重彩画技术形态的多元发展	109
一 借鉴与重构——重彩画颜料研究的系统开发	112
二 天然品格——重彩画材质的美感呈现	123
三 色彩质地——由纯粹到调和	139
第四章 当代重彩画精神质地的变迁	151
一 由精英审美转向大众审美	153
二 从集体体验到自我体验	159
结 语	171
参考文献	178
作品赏鉴	183
后 记	188

绪
论

① “新时期”指的是1976年粉碎四人帮至1989年

重彩画的“当代复兴”，是20世纪中国画变革中的一道风景。1978年以后，强加在人们头上的魔咒被解除，人们开始重新认识“人是精神个体”的意义。“新时期”^①的重彩画画家们也越来越强烈地意识到，艺术应该是一种精神力量的反映。于是，80年代中期以后，重彩画崛起，并成为中国画坛一个重要的美术现象。无论是北京工笔重彩画会的成立，还是连续大规模工笔重彩画展览的举办，都极大地推动了当代重彩画事业的发展。新一代的重彩画画家兼容中西、吐纳古今，以新的观念和手法表达着对新时代的感悟。宽松的创作环境和发达的资讯给画家们带来了宽阔的视野和胸怀，使曾经作为古代经典的重彩画，曾经代表了人民大众喜闻乐见之价值理想和民间绘画传统的重彩画第一次用东方绘画语言介入现代语义表达。在这个过程中，重彩画的古法与“西学东渐”的西法亦多有融合。

1980、1990年代以来的重彩画现代复兴之路，承载着现实与历史的碰撞、民族性与国际性的矛盾，呈现出中国画的文化品格和图式形态向现代转型的多种可能性及其不同的价值意义。尽管当代重彩画在不同的时期和场合、不同的文化层次上，有着不同的意味，不同的主体，服务于不同的目的，但它们却是处于同一个寻求奠定现代重彩画的发展过程。本书将着重分析改革开放以后重彩画的复兴原因。笔者将从一个创作者的角度，从本体研究的视角出发，梳理出中国重彩画的创作实践曾经在此起彼伏的国际思潮中有着怎样的分合。

一、选题缘由： 中国重彩画的“转型”轨迹

变革与传承成为20世纪80、90年代以来中国重彩画创作的不二命题。面对着无比丰富的创作队伍和林林总总的重彩画作品，我们将以一种尽可能客观冷静的眼光重新审视新时期当代重彩画的学术意义。

20世纪80年代初，潘絜兹曾撰文赞颂过工笔重彩画道：“一部中国绘画史，是由你写出第一章的。五千年前新石器时代彩陶上规整的图案，二千多年前战国和西汉帛画上流畅的描线和浓丽的色彩，还留下你幼年不平凡的作业。中世纪绘画史最辉煌的篇章，全都是你的大手笔。人们赐你以‘丹青’的美名，成为中国画的代称。你是东方艺术的灵魂和精英，中国画没有你便黯淡无光，生活里没有你便不再多姿多彩，历史不是这样吗？事实不是这样吗？”^①

应该说，20世纪80、90年代中国重彩画的发展，既是在中国画多元化的历史进程中的产物，又是中华文明的历史沿革使然。在这个历史变化过程中，文化环境及其相关因子参与了重彩画的现代重构过程，重彩画的本体价值和形式因子同样为它的“现代之变”发挥了文化创造力的作用。而这些，基本上是被以往众多研究者忽略的问题，它们恰恰构成了本书的研究重心。

本书提出重新认识中国重彩画现代转型的内在连续性，重新认识传统文明对现代中国文化的奠基作用，在中国艺术的连续发展中认识现代重彩画的发展，从重彩画价值本体探讨其现代转型问题，企望重新认识古典与现代的关系，进而探索中国画的当代语意结构。

自新石器时代彩陶算起，中国重彩画的基本形制于春秋末年就

^① 潘絜兹.致工笔重彩绘画艺术——一个老艺徒的自白[J].中国画研究.1983,(3):322-333

已经大体形成,至西汉达两晋渐趋成熟,隋唐为其巅峰,唐、宋更是重彩画的鼎盛时期。五代之后,工、写并行。自宋元以下,水墨写意逐渐取代了重彩画原有的主要地位,文人水墨成为主流,而重彩画日益边缘,继而走向衰微。

“简陋的类似于笔的画写工具、颗粒较粗的颜料和质地粗糙的陶坯地子等工具、媒材,与这种粗犷的色彩表现是互为表里的。中国色彩绘画便滥觞于此。”^①在中国传统绘画的历史长河中,色彩原本占有极为重要的地位。使用矿物颜料作画的方式,留下了大量的人类瑰宝。上溯原始先民操作色彩的最初尝试,下至当代艺术的视觉震撼,重彩画在不同的历史时期为我们呈现出色彩明丽的恢宏画卷。如秦代咸阳宫殿遗迹的重彩壁画,东汉酒泉的墓道砖绘彩画。而最为世人所赞叹的甘肃敦煌莫高窟重彩壁画、新疆克孜尔壁画等,无一不表现出先民超卓的用色技巧与率真的情感。而此一历史轨迹,至今仍深深地影响着世人的审美观。中国重彩画深受这缤纷色彩的左右,由于其颜料特殊,历久弥新,散发出宝石般的光彩,便成了中国绘画中具有相当特殊性与代表性的画种。

“上古(战国秦汉魏晋)以众工为作者和以壁画为主要形式的条件,导致了丹青的主流地位。”^②《尚书·益稷》:“予欲观古人之象,日,月,星,辰,山龙,华虫,作会,宗彝,藻,火,粉米,黼、黻、絺绣,以五采彰施于五色,作服汝明。”此为战国、秦汉、魏晋时代设色最古之故实。^③三代、秦汉时期,“藻施礼制、宏协教化”,色彩服务于我国古代政治与礼教制度,起到了装饰与识别的作用。经过不断的创造、改进,色彩开始调和变化,由单色的矿物颜料演进到间色的出现。“例如白垩合朱成为肉色,石青和白垩成为天青色。”^④

重彩画作为中国绘画的一种成熟的绘画形式,在战国时期的帛

① 牛克诚.色彩的中国绘画[M].长沙:湖南美术出版社,2002:1

② 薛永年.重彩画及其语言[J].美术观察,1998,(7):2

③ 傅抱石.中国绘画理论[M].台北:华正书局,1988:129

④ 于非闇.中国画颜色的研究[M].台北:华正书局,1990:19

画《人物龙凤图》(见图1)中展露了雏形。简约、流利的墨线勾勒，流露着“大音希声，大象无形”的崇尚自然的思想观念；而浪漫、优美的装饰手法，洋溢着“错彩镂金，雕绘满眼”的审美趣味。伴着腾龙舞凤的接引飞升，体态升腾，引颈张喙间，似乎注定了中国



图1《人物龙凤图》

战国 帛画

312cm × 232cm

湖南省博物馆藏

美学史上两种不同的美感或美的理想将纠葛一生一世，演绎着碰撞、激变、整合、升华的轮回。

唐代张彦远曾在《历代名画记》中记载：“武陵水井之丹，磨嵯之沙，越隼之空青，蔚之曾青，武昌之扁青（上品石绿），蜀郡之铅华（黄丹也），始兴之解锡（胡粉），研炼、澄汰、深浅、轻重、精麓。林邑昆仑之黄，南海之蚁卵（紫卵也，造粉、燕脂、吴绿）。云中之鹿胶，吴中之鳔胶，东阿之牛胶，漆姑汁，炼煎并为重采，郁而用之（古画皆用漆姑汁，若炼煎，谓之郁色，于绿色上重用之）。”^①张彦远（约815~约875），字爱宾，河东（今山西永济）人，是唐代伟大的画史家兼画论家，他于大中元年（847）著成了《历代名画记》，这是中国乃至世界上最早的绘画通史论著作。《历代名画记》论述了张彦远的画学思想及理论建树。以“成教化，助人伦”与“怡悦性情”论绘画的功能；从“书画用笔同法”，提出了书画同体；以“物我两忘”庄子体道之言赏画；以“自然、神、妙、精、谨细”五等，发展了谢赫的六品论；以“意在笔先”、“气韵”、“骨气”等，进一步阐释了谢赫的六法，对后世影响极大。而在赋色方面，张彦远在对当时颜料、胶的种类、产地及其运用作了详细的叙述后，给出了“炼煎并为重采”的结论。“采”通“彩”，“‘重彩’是从‘重着色’而来，‘重着色’是指所使用的颜料以粉质颜料——天然矿石颜料为主。因矿石颜料覆盖力强，与透明的植物颜料形成对比，故称‘重着色’。”^②由此可见，张彦远把当时以天然矿物颜料、植物颜料加胶所形成的绘画形态称之为“重彩”，据现今文献而言，这种论述应该是重彩画概念最早的阐释。

具体对应画史来看，唐代政治经济空前发展，中国的色彩绘画进入了辉煌灿烂的时期。卷轴画风行于世，壁画艺术繁荣昌盛，涌现出阎立德和阎立本兄弟，吴道子，李思训、李昭道父子，周昉，

① 张彦远.论画体工用榻写[M].历代名画记.北京：人民美术出版社，2004：25

② 蒋采苹.蒋采苹文集[M].北京：中国文联出版社，2004：73



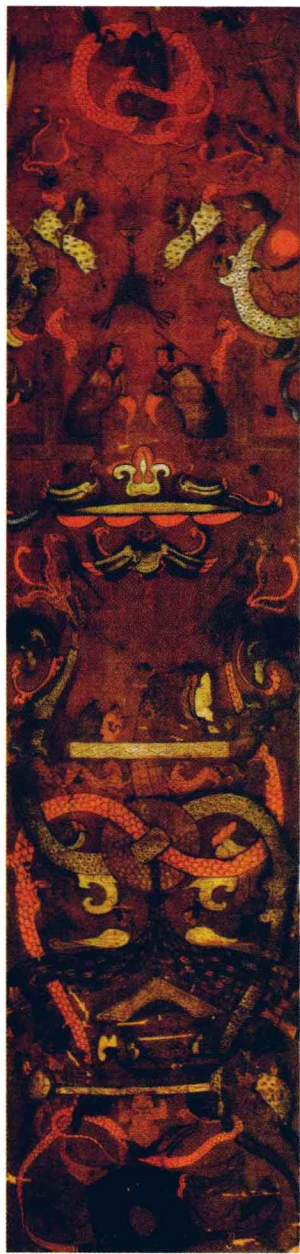
图2 《明皇幸蜀图》 李昭道 唐 55.9cm×81cm 台北故宫博物院藏

张萱等人物、山水画巨匠。矿物颜料、植物颜料在绘画中大量使用，单色与间色互用，为达到色彩的丰富性，将多种颜色调和出现了许多新颜色，色彩繁复，色调富丽厚重。平涂、渲染、点染等设色技巧登峰造极。此期山水画脱离了人物画背景的从属地位，“由是山水之变，始于吴，成于二李。”^①张彦远认为山水画发展的新阶段始于吴道子，而达到完美境界的是李思训、李昭道父子。被称为“国朝山水第一”的大、小李将军为代表的青绿山水，在继承展子虔的基础上有所发展，“法至二李始繁密”^②。多以刚硬的线条勾勒成山，以石青、石绿、金泥浓重设色，工巧繁缛，画面富于装饰性，色彩对比强烈，艳而不俗（见图2）。这种青绿系统与汉代的色彩绘画不同。“有奔腾大势，恨不尽激扬之态。”^③形象地反映出秦

① 张彦远.论画山水树石[M]//历代名画记.北京：人民美术出版社，2004：16

② 詹景凤.《东图玄览》卷三.转引自牛克诚.色彩的中国绘画[M].长沙：湖南美术出版社，2002：48

③ 顾恺之.魏晋胜流画赞[M]//俞剑华.中国画论类编.北京：人民美术出版社，1986：348



汉时期快速发展的政治经济和社会形态。“千变万化，不可穷极”、“斑斓中见古朴”的汉画，是在强调墨线同时的一种重着色。

壁画，汉代已非常兴盛。但由于年代久远，我们所能见到的只有墓室壁画与少量的帛画。墓室壁画主要分为彩绘壁画和石刻壁画两种。在彩绘墓室壁画中，笔法洒脱洗练，大量使用矿物颜色，多用红、赭、黄、青等色，以暖色调为主，设色手法以平涂、勾填、勾勒为主，赋色浓淡相间，相对于西域凹凸晕染的画风，汉画的晕染并不发达。而与其相差极大的青绿系统，在魏晋之后的流行乃至成为张彦远阐释重彩概念的重要对象，是突然发生的吗？由于历史渊源长久，我们已经很难得出明确肯定的判断，但我们却能在魏晋南北朝时对中国文化有重要影响的佛教传播过程中，找到一些渊源（见图3、图4）。

魏晋南北朝时，中国画在色彩运用方面已经有了相当的进展，绘画理论开始初建。“山有面则背向有影。可令庆云西而吐于东方。清天中，凡天及水色尽用空青，竟素上下以映日。”^①顾恺之已经注意到光影变化对色彩的影响，他的设色思想与现代的色彩学已渐趋

① 顾恺之.画云台山记[M]//俞剑华.中国画论类编.北京：人民美术出版社，1986：581

图3 《西汉帛画》（局部）
西汉 绢本设色
湖南省博物馆藏

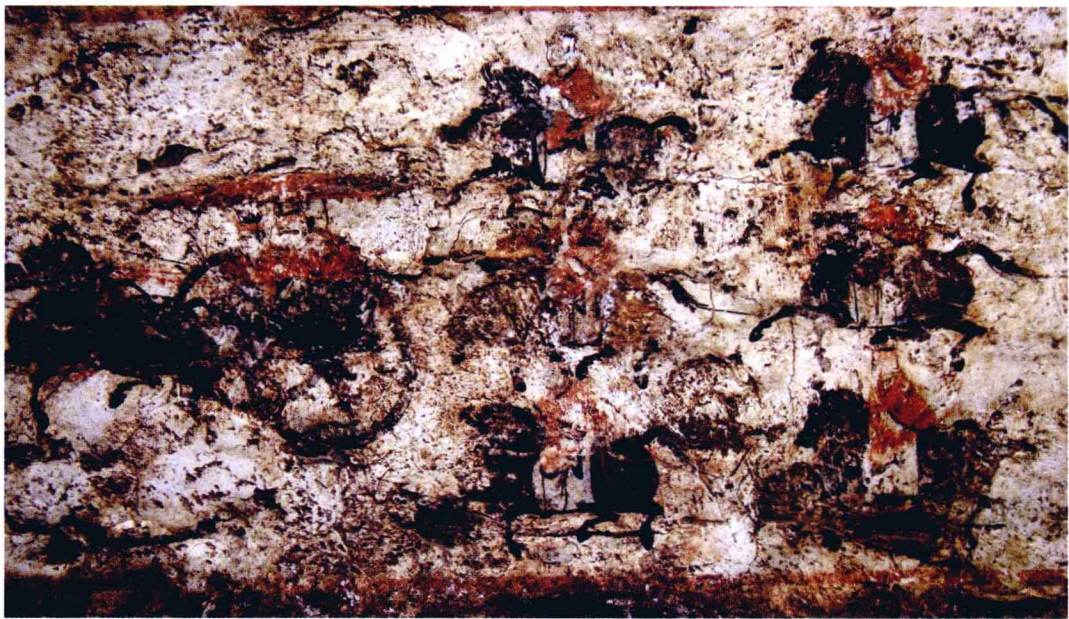


图4 《君车出行》(之二) 东汉(局部) 河南省偃师县杏园村2917号墓前室北壁东端

同。“随类赋彩”的色彩理论也应运而生。这一时期，中国绘画进入了自觉阶段。画家在理性探求设色关系的同时并不拘束，浓艳与清淡并存，静中有动，这开启了中国画色彩的鼎盛时期。随着儒学衰退，玄、佛继盛，魏晋南北朝时期的敦煌壁画虽然属于莫高窟艺术的早期阶段，但发展却呈上升趋势。壁画的面貌色彩纷呈，在制作技法上有印度与汉、晋艺术的重叠现象，画面上呈现的是印汉两种文化的交融。

汉末，佛教传入中国，各地相继建起大量的石窟和庙宇，壁画大为盛行，绘画的形与色都受到极大的影响。被称作“天竺遗法”的凹凸法伴随着佛教从印度传入中国。梁代画家张僧繇曾于梁武帝大同三年（537）在建康（今南京）一乘寺以凹凸法画花。唐人许嵩《建康实录》卷十七曾载：“寺门遍画凹凸花，代称张僧繇手迹。其花乃天竺遗法，朱及青绿所成，远望眼晕如凹凸，就视即平，世

① 参见王镛,移植与异变——东西方艺术交流[M].北京:中国人民大学出版社,2005:191

② 楚启恩.中国壁画史[M].北京:中国工艺美术出版社,2000:59

③ “回”即古代“回纥”,是指西域诸国之意

④ 于非闇.中国画颜色的研究[M].台北:华正书局,1990:19

⑤ 参见费泳.敦煌壁画.魏晋南北朝[M]//敦煌石窟艺术精品丛书.江苏美术出版社,1998:1

咸异之,乃名凹凸寺。”这种以朱及青绿色彩晕染造成的立体视觉效果,不禁令人联想起印度阿旃陀壁画的藻井花卉图案。^①但是真正传播佛教,功劳主要在敦煌。

“据唐代圣历元年《李君修佛龕碑》记载,是在前秦建元二年(晋废帝太和元年,即336年)开凿第一个洞窟。”^②但在敦煌之前,新疆地区的拜城、库车、焉耆、吐鲁番、鄯善一带就已经开始兴建石窟壁画。如克孜尔的“龟兹风”壁画,其题材、技法、画风多受中亚地域“犍陀罗”画风影响,与中原地区大不相同。早期的敦煌壁画与西域有着密切的联系,许多颜料通过丝绸之路从西域输入中国,青金石被大量运用。青金石是由阿富汗、印度,经新疆传入敦煌。于非闇也在《中国画颜料研究》中提到:“沙青,又叫佛青,又叫回青^③,是从西域传来的颜料。”魏晋南北朝时期的敦煌壁画颜色的使用较前期更为生动。如第254窟,北壁降魔变中三魔女,构图紧凑,形态各异。色调多以青、蓝等色彩元素为主,注重色块之间的对比,冷色调的石绿及石青、石绿的调和色于壁上已经变暗的土红、赭红等色形成对比,厚重而古朴。此时已出现矿植合用的间色(见图5)。“例如蓝靛合朱成为紫色,槐花合石绿成为嫩绿色等。这样的矿植合用,加上古代化学制的铅粉黄丹,外来输入的藤黄紫铆等,在第五世纪南齐的时候,颜色已经非常丰富并且要求‘随类赋彩’了。”^④

南朝思想与艺术的北进,对北方的石窟艺术造型产生很大的影响。在表现域外佛经内容时,出现了渗入中国传统文化因素的现象。这体现了在吸收外来文化时本民族文化并没有消失。表现手法吸收了西域的明暗手法渲染人物的立体感。由于时间的侵蚀,这些当时柔和的晕染,现在已成近似粗重的线条。以浓重的色彩来分层表现服饰,富于平面装饰的画风逐渐成熟。^⑤特别值得一提的是“秀骨清像”式的造型。这种造型始于戴逵、顾恺之,成于陆探微。疏