

现代
重彩画
技法

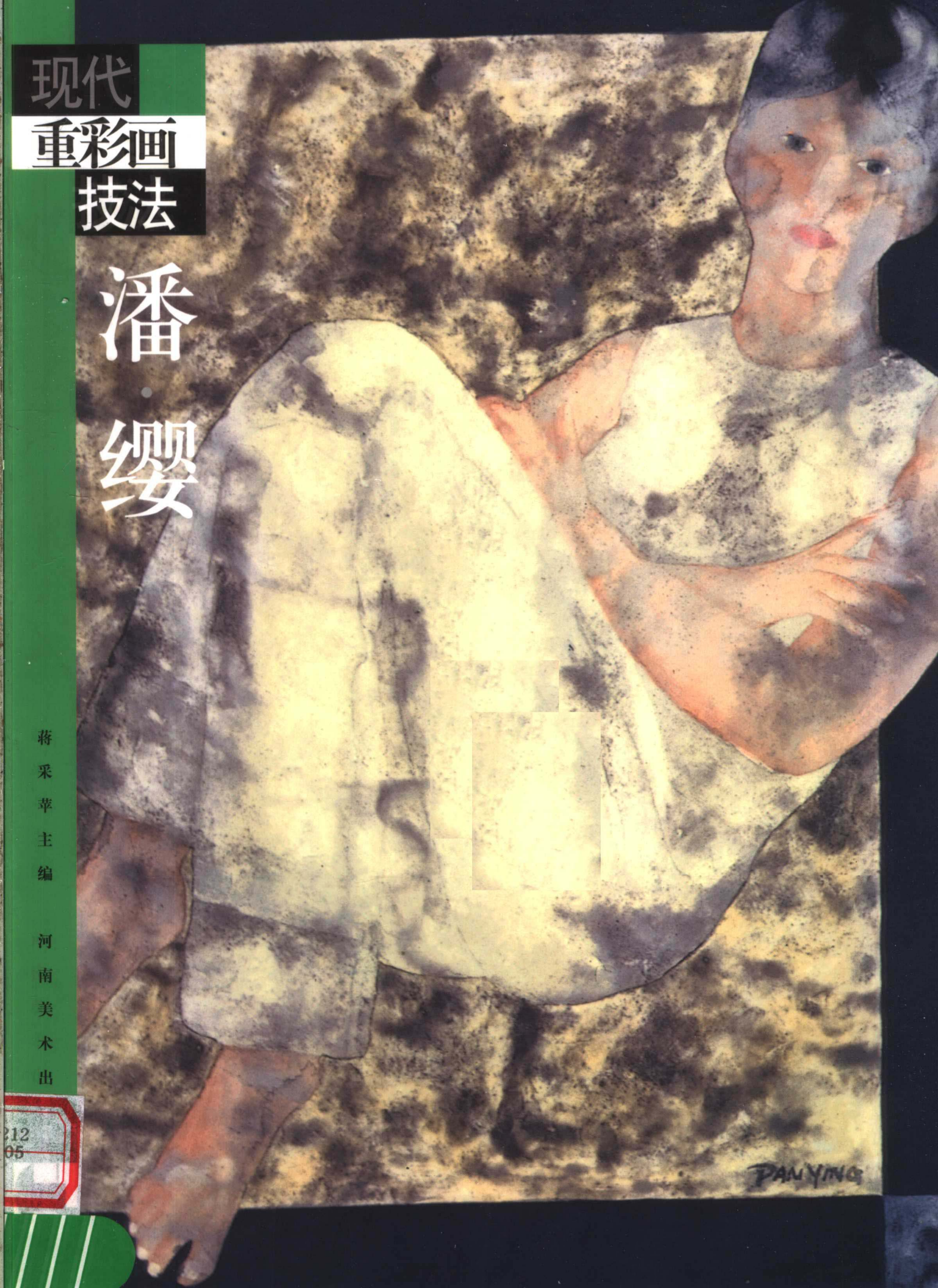
潘 · 缨

蒋采苹主编

河南美术出版社

212
05

PAN YING







潘 缨
现 代 重 彩 画 技 法

河南美术出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

现代重彩画技法·潘纛 / 潘纛绘. — 郑州: 河南美术出版社,

2003.12

(现代重彩画技法)

ISBN 7-5401-1226-3

I. 潘... II. 潘... III. 工笔重彩—技法 (美术)

IV. J212.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 118725 号

目录

序.....	3
现代重彩画与传统的多样性.....	8
绘制步骤.....	12
作品·心得.....	28

现代重彩画技法丛书 / 蒋采苹主编

书 名 现代重彩画技法·潘 纛
作 者 潘 纛
责任编辑 尚晓周 文 晓
责任校对 敖敬华
出版发行 河南美术出版社
地 址 郑州市经五路 66 号
电 话 (0371) 5727637
传 真 (0371) 5737183
设计制作 王 丹 孟繁益
印 刷 郑州友联印刷有限公司
开 本 889 × 1194 1/16
印 张 3
字 数 20 千
印 数 1 — 3000
版 次 2004 年 4 月 第 1 版
印 次 2004 年 4 月 第 1 次印刷
书 号 ISBN 7-5401-1226-3/J · 1112
定 价 22.00 元





序

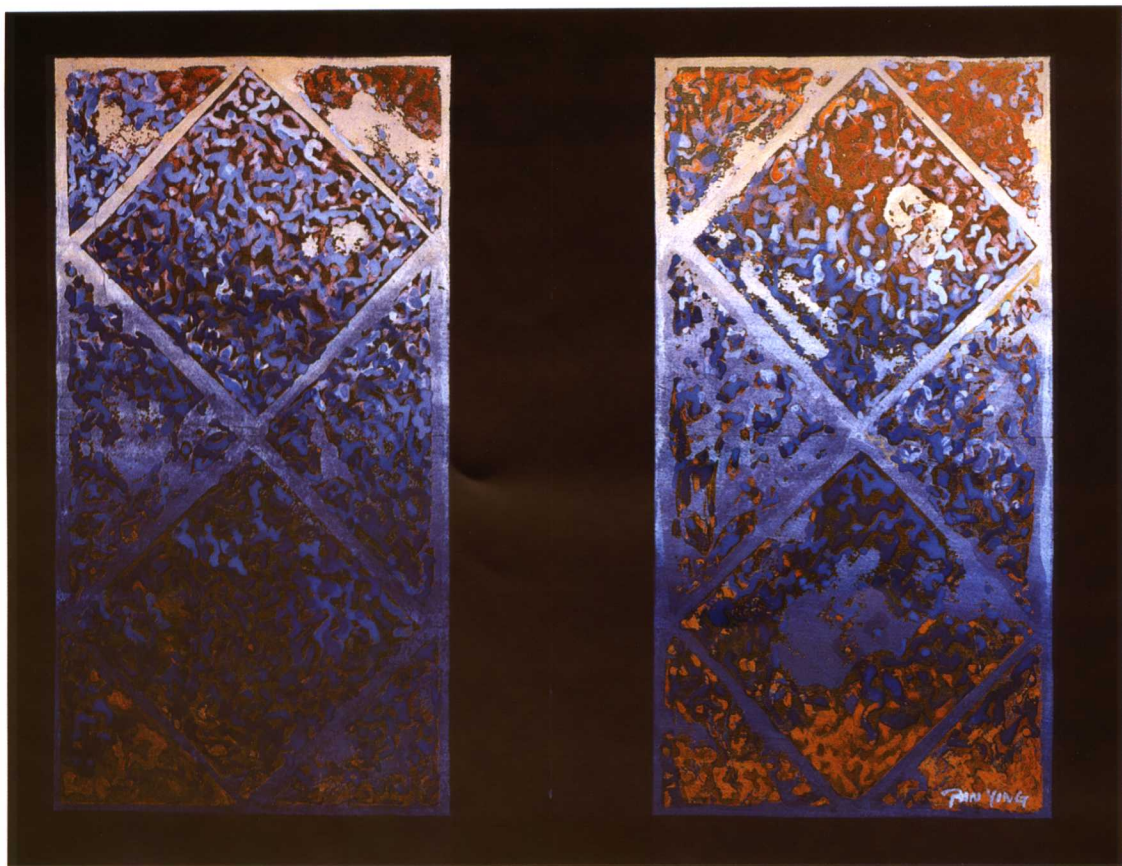
蒋采苹

中国重彩画自古有之。“重彩”一词的文字记载见诸于唐代张彦远所著《历代名画记》。近代“工笔重彩画”是古代重彩画的发展。近数十年，工笔重彩画虽然在题材、形式、技法等方面有很多开拓，但在使用的颜料方面已全被低档的锡管装化学颜料所代替。很多画家已不了解、不会使用传统重彩画的石色、金属色等优质颜料。现在恢复“重彩”名称，就是要恢复真正的重彩画传统的用色和技法，使我国有悠久历史的中国重彩画在全球文化本土化的大趋势下形成更具民族特色的艺术。只有如此，才能使中国画自立于世界艺术之林。

重彩画是中国画的原发形态，在汉唐时最为普及和辉煌，早已形成中国画的色彩体系。这一色彩体系并未因宋元文人水墨画的兴起而终结，它在漫长的千年低谷状态下仍闪烁着瑰丽的光彩。近年来，由于现代人们对色彩审美的需求，加之20世纪70年代末传统石色的恢复生产、20世纪90年代初人造石色（高温结晶颜料）的开发，又随着“中国重彩画高研班”的举办，传统石色和技法已逐渐为中国画家（主要是工笔画家）所了解和开始运用。此套现代重彩画技法书的出版是为了在更大的范围内做介绍。

我国古代曾提出“道与技”，古代中国画家是尊“道”重“技”的。当然，“道”是目标而“技”为手段，“道”与“技”二者相辅相成缺一不可。人所共知中国画十分“重道”，也就是强调绘画精神内涵，这是正确的。古代还有“君子不器”之说，“器”如果在绘画方面应该指画材。但过分地强调精神，也会产生轻技、轻法、轻器的倾向。这种偏颇的说法，产生的一种后果就是流传下来的有关中国画的书籍中多谈画理，而谈画材和技法的就很少。宋元以降，中国画坛以水墨画为主流，与水墨画有关的笔、墨、纸、砚的著述很丰富。随着重彩画成为画坛支流，与重彩画有关的颜料、技法和各类画材的制作工艺见诸记载的就成为凤毛麟角了。幸而还有壁画和纸绢上的工笔重彩作品保存下来，便于我们今天研究。1963年我在敦煌唐代壁画上及后来在北京明代法海寺壁画上发现有白云母矿石颜料，白云母粉作为一种矿石颜料至少已失传500年。地质学家尹继才先生多年潜心研究法海寺壁画上的石色，他已确定壁画上的粉红色矿石颜料为北京郊区矿山所产。还有石墨矿石可制色，名“瓦灰”，已由老前辈画家于非闇先生考证出来，目前也已有售。我想只要重视这方面的工作，我们传统颜料会继续被挖掘出来，供我们今天的画家使用。

作为现代画家，我们也要了解和使用现代颜料。一提现代颜料，就想到进口货，其实并非进口货都好或是都适合中国画用。外国颜料也分高中低档，价高而标有“艺术家用”的，才是高档的、优质的颜料。这里重要的是“优质”



二字。例如“西洋红”（南美胭脂介昆虫所制），它是水彩色，其英文名为“Carmin”，是一种优质的冷红色，现有“温莎·牛顿”牌出售。西洋红在明代就已传入我国，当时的著名画家曾鲸就已用它画腮红。近代的著名画家吴昌硕、齐白石等也经常使用。我国古代画家所用的“回青”（石青色之一种），是从现在的阿富汗进口的青金石所制。我国所用的制石青的原料是以国产的“蓝铜矿”为原料所制。青金石与蓝铜矿是两种化学成分不同的矿石，其色相也不太相同。既然古代我国就通过陆上、海上丝绸之路进口外国多种颜料，我们今天可选择的进口颜料范围就更宽了。例如进口的水彩色、水粉色、丙烯色等，这些颜料都是水胶质或近似水胶质的，均可选择试用。丙烯色点花蕊可以略显凸一些，与传统的点花蕊用浓胶液调粉质颜料使其显凸的效果一样，且丙烯色在裱画时不会渗开，则更好一些，为什么不用呢？

矿石颜料并非为我国画家所独用，4500年前埃及法老墓及稍晚的古希腊、古罗马及欧洲中世纪的壁画、木板圣像画、架上绘画、雕塑上都以石色颜料为主。古代中国、古印度、古阿拉伯等亚洲国家也都广泛使用石色。从古至今全世界的画家都选用不易变色且色相亮丽的石色，足以证明石色是优质颜料。凡优质颜料都是有世界性的。在现代使用石色最多的则是我国、日本、朝鲜。我在20世纪50年代求学时有幸遇到数位懂得石色性质和使用方法的教授，因此学到了石色的好处和方法，所以我感到有责任将传统石色和技法传授给年轻的一代。

鉴于传统石色品种较少，虽然近20多年也开发出不少新品种，但天然矿石品种是有限的，显然对现代画家来讲是不够用的。为此，我在1989年从日本考察回来后，从日本的人造石色——新岩绘具得到启发，与化学研究人员合作研制出中国的人造石色——高温结晶颜料。日本的新岩绘具

■ 《斜阳》（三）

130cm × 162cm 2001年

是含铅的；高温结晶颜料是结合中国传统方法，可以做到不含铅，而且色质更加稳定。人造石色的成分是以天然白色矿石为主，加入各种色剂，经高温烧制成各种颜色的石块，再用传统制石色工艺制成色粉，兑胶液后即可作画。从我1998年主持中国重彩画第一届高研班至2002年第六届，师生共近200位画家，试用证明效果不错，我心甚慰。虽然高温结晶颜料品种不如日本新岩绘具多，但也有数十种，且价格仅为日本同类产品的1/20，是中国画家所能承受的。我很高兴的是，我这项业余的小小研究，国家知识产权局发给我专利证书。我希望重彩画家能用它们画出漂亮的画来。我相信天然矿石颜料的广泛采用是会随着全球人类对天然物质的需求而回归的。

关于借鉴日本画问题，日本画家说：“日本画是以中国画为母体的。”中国重彩画与日本画同源。我多年来提倡中国画家多向现代日本画借鉴。从1996年开始，我曾推荐和邀请三位日本著名画家来华讲学，他们是日本多摩美术大学教授、日本美术家联盟理事长上野泰郎先生，日本京都艺术大学副校长上村淳之教授，多摩美术大学日本画科主任市川保道教授。同时也邀请多位留日中国画家，来我主持的中国重彩画高研班任教。中国重彩画从宋元以降走入低谷，而日本画却将中国重彩画体现在他们的古代障壁画、屏风画、大和绘等民族绘画之中。至近代，日本画的重彩样式、石色、金属箔的运用更发展到极致，使中国重彩画家刮目相看。日本教授在讲学中多次提出“气韵生动”，这正是中日画家从古至今所共同追求的。日本教授与中国教授在重彩画技法上的共识是源自中国的“薄中见厚”的原则。当然，中华民族与大和民族的文化背景虽有接近之处，但仍分属两个地区，还是有其不同的特征的，我们在借鉴日本画时是应当注意的。我们在引进和吸收“他山之石”时，全盘接受外国的东西是不可取的。从中国美术史上看，我们中华民族在文化上的心态是十分宽容的，例如徐悲鸿等前辈画家留学欧洲、日本等国，他们对汲

取其他地区 and 民族的艺术都是有选择和有鉴别的。我从1989年起，两次去日本考察，从开始我就明确是去寻找我们中国失落在日本的汉唐艺术。我在日本看到唐招提寺和东大寺时，我有了找到大唐文化的感觉，那种博大而又简约的感觉也与我在欧美看到的现代艺术感觉相吻合。这正是我寻找了数十年的艺术感觉。

绘画技法和画材的使用是应当认真学习的，但它们是从属于创作思维的，在创作上没有好的立意，再好的技法、画材也用不上。因为每个画家的生活感受、艺术修养、创作方式都不相同，往往没有现成的一套技法可供选用，所以画家需要创造新的技法和材料才能更好地表达自己全新的独特的视觉感受。石涛说的“无法之法，乃为至法”，应为至理名言。中国重彩画已有数千年历史，自有其本身的价值体系，也包括它的技法和画材。希望深深植根于中国本土的重彩画家，面向未来，将自身传统中最具有当代艺术的价值体系体现出来，并发扬光大。

中国重彩画目前已受到美术界的普遍关注，已出版数种技法书。河南美术出版社较早关注中国重彩画的崛起与技法画材的拓展，他们曾出版有《名家重彩画技法》（2000年）和《重彩画风》（2001年），对读者了解中国重彩画起到了良好的作用。现在又推出了数位中国重彩画家的技法专著，是进一步对中国重彩画的支持。在此套书出版之际，谨向河南美术出版社表示谢意。

2003.11

《心路·四》100cm × 100cm 2000 年

昏暗的庙宇、默默行走的人群、粗犷朴素的服饰、闪烁的酥油灯，非常适合重彩画表现的题材。没有采用太粗颗粒的颜料，是因为不想让过多的闪光效果破坏朴素的感觉。





从学画开始，面对着众多不同的传统，有时会感到幸运，有时也会感到选择的艰难。但是，传统也正是因此而拥有其长久的魅力。

每当我们分别地看待每种艺术形式时，也许会觉得它们都是以一种独立的、自然随意的姿态产生和发展着。但是，一旦我们将它们置于历史的进程中，就会发现它们的传承和突破都是具有合理性和必然性的优化选择。而且，还会发现它们不是孤立的，而是在与其它民族文化艺术的相互碰撞和交流中不断地完善、成熟。正因为中国辉煌的文明史是中华民族文化与其它民族文化相互交流碰撞的历史，中国的传统艺术才呈现出宽广的包容性和惊人的丰富性。

正因为传统从来不是一成不变的固定模式，所以在漫长的过去和遥远的未来，回顾传统才都意味着永远会在熟知的东西之外发现新奇，发现曾经被错过、被忽略的东西。有时，甚至是在我们最为熟悉的那些传统模式之中，也还会发现许多有价值的东西值得从不同的角度、以不同的需要、进行意义不同的挖掘和探索。这一切使传统千百年来传递着文化的生命力，激发出人类一轮又一轮的创新灵感。一旦一种传统被神化为一种枷锁，束缚了人的想像力和创造力，它就失去了这种活力。

中国的重彩画传统比水墨画的传统历史悠久的多。早在水墨画出现之前，强调色彩的画种曾经在中国独领风骚了两千多年。人类在其文明的早期，似乎都特别地偏爱色彩。从半坡时代的彩陶开始，人们已经使用了赭石、土红等我们现在仍然继续使用的天然颜料。中国最早的绘画作品——战国时期的帛画，在经历了上千年的时间考验之后，至今画面依然鲜丽如初。在此之后，众多的宗教壁画、墓室壁画以及盛行于唐宋的精致的工笔画作品，也都是以充分运用色彩作为其主要的表现手段。这些作品或粗犷强烈，或细腻柔和，众多的艺

术家以各自不同的独特个性赋予其作品截然不同的品质。但是，它们都有一个共同的特点，那就是这些作品的色彩历久如新，能够在几百年、上千年之后，依然完好地将古代画家创造的鸿篇巨制的恢宏和方寸之间的精致展现于今天，同时也将重彩这种绘画材料和技法所具有的丰富的表现力和广阔的表现空间展现于我们面前。

与此同时，在中国之外的广大地域，也都不约而同地在化学工业尚未发达之前，广泛地使用天然植物和矿物颜料。从法国和西班牙的洞窟原始壁画、古埃及的壁画到波斯的细密画，从波提切利的蛋彩画到梵·爱克的早期油画，甚至今天的许多西方画家也仍然把天然矿物颜料作为其艺术表现力的重要组成部分。至今，最优质的水彩、油画等传统绘画颜料也依然有许多种是采用天然矿物颜料制作的。

自古以来，随着古代民族的迁徙、战争、朝代的更迭、佛教的传入，众多民族在中国大地上碰撞和融合，使源于不同文化的艺术表现形式不断地融入中国的艺术传统之中。中国人每次都能将来自不同文化的影响与自身的文化因素融会成某种新的民族形式。与此同时，中国的中原文化也不断地影响着其它民族的文化艺术的发展。随着艺术形式的传播和变异，材料和技法也在应用的过程中不断地完善和改进。因此，在貌似不同的各种不同民族的文化艺术形式中，除了差异，往往还能看到更多的共性。中国作为一个多民族的大国，汉族和众多的少数民族的文化中至今依然呈现着自古延续下来的这种融合的痕迹。正是这一切，使中国的传统文化和当代文化显得更为丰富多彩和充满活力。

当文人画这种把水墨作为主要表现手段的绘画形式发展为新的艺术顶峰时，中国人对色彩的喜爱依然以多种形式长久地保留在民间，历代的许多水墨画家也曾不断地从中吸取营养，形成新的艺术风格，充实、延续着水墨画的活力。

中国当代的重彩画随着工笔画的复兴而渐渐苏醒，

越来越多的画家在继承传统的色彩表现手段的同时,也不断地借鉴写意画和其它传统或现代画种的表现手法,对重彩画的技法材料进行了进一步的创新和突破,使它能够表现更为多样化的题材和内容。与此同时,由于现代绘画材料制造业的不断进步,更优质、更便捷的材料不断涌现,特别是天然矿物颜料的色彩种类不断增加,以及如同天然矿物颜料一样性质稳定的仿天然矿物颜料的出现,使现代重彩画日渐拥有了和油画、水彩、丙烯等其它画种同样丰富的色彩表现力和使用上的便捷性。这些有利条件使当代重彩画家有可能创作出风格更为多样、材质更为优良、保存更为长久的作品。我们有理由期待中国当代的重彩画因当代意识的融入而展现出一片更为广阔的艺术天地。

早在1987年,日本画家加山又造来中国讲学,他既惊讶于中国学生的才能,也惊讶于中国学生所使用的绘画材料之低劣。其实那也是当时的中国画家所普遍使用的中国画材料。

当今的中国重彩画作品中所呈现出的某些日本画的影响应该说具有某种必然性,同时也具有不可否认的积极意义。这一方面是由于日本的绘画传统来源于古代的中国。当中国的重彩画和工笔画的主流地位日益为水墨画所替代,中国画笔墨技法日趋丰富的同时,绘画材料却日趋单一,许多重彩画的材料技法不再流行于画坛,甚至渐渐失传。日本绘画中却至今保留了许多中国汉唐的重彩画传统,现在这些绘画传统通过日本再次流回中国。另一方面,由于近年来中国的对外开放和更多的中国画家赴日本和其它国家学习绘画,从而引发了中国画家对绘画内容与形式的多样化探索和对技法材料的重视。日本画虽然在审美取向上渐渐地本土化,材料和技法上却依然基本上延续着源于中国古代的传统。近代以来又不断学习借鉴其它画种色彩方面的优势,发展出了不同于传统的新的日本画形式。其所形成的注重色彩表现的艺术风格,无疑带动了日本画材料对质量和品种的追求,由此使今天的日本拥有了比中国更为优质和更为多样化的重彩画材料。

但是,即使再好的重彩画材料也会像任何一种绘画材料一样,既有它的优势,又有它的局限性。艺术中起更重要作用的因素永远是人。我对材料和技法的一贯想法是:应该最大限度地发挥每一种绘画材料的艺术表现力,并不断地探索其艺术表现手法上的其它可能性,而不是以新的模式和套路作茧自缚。因此,当我开始尝试重彩画

时,为自己选择了由具象到抽象的多种题材和形式来做技法上的试验,其中有些也试图将我以往的工笔、写意、没骨等技法经验融会其中。但对我来说,更重要的是把用以往的技法材料没能充分表达的感受以不同的技法材料再做一次尝试。在这个过程中,首先是颜色的多样化选择和多层厚涂的技法使我重新燃起描绘西藏民俗的色彩和强烈光影的热情。这种热情曾经被传统的工笔和水墨表现形式所扑灭,令我在很长时间内一直痛感中国画比起油画在色彩的表现力上有所欠缺。其次,是矿物颜料的质感所形成的视觉冲击力使我产生抽象的冲动。最后是对绘画材料的多方面接触,触发了我对表现形式、画面效果乃至题材内容的更多设想。

看到远古时期的岩画、马王堆、克孜尔、敦煌、永乐宫……它们依然会令我感动。

其实,不止在当代艺术中充满着追求自由、崇尚自然、发挥个性、锐意创新的精神,自古以来的优秀作品也都是因此而充满活力。今天的人们更是有意识地对古老的传统进行着不断的再挖掘。随着时间的推移,传统正在当代人的眼中不断地扩大着它的范围。随着人们审美意识的发展变化,传统也不断地在新的时代展现出新的面貌。正是因为传统在今天拥有着这样的特性,对传统的继承才对当代的艺术创作具有真正的启发意义。

2003年8月19日

画家简介

1962年生于北京,1983年毕业于解放军艺术学院美术系中国画专业,现任中央民族大学美术学院副教授、中国美术家协会会员。

自1987年起在北京、伦敦、东京等地举办个人展在日本、英国、美国、德国、澳大利亚、法国等国家举办联展。重要展览:

1989年“第七届全国美展”,北京中国美术馆

1991年“中国画精英画家作品展”,香港大会堂

1993年“世纪末中国画人物画展”,北京中国美术馆

1994年“第八届全国美展”北京军事博物馆

1995年“中国女美术家作品展”,北京中国美术馆

2001年“与世纪同行”工笔重彩艺术精品展,北京中国美术馆

2003年“开放的时代”,北京中国美术馆

参加国际国内大型展览并获奖20次,重要获奖作品:

1988年《酥油》中国工笔画学会首届金义奖

1991年《彩衣》全国第一届民族文化风情中国画大展特等奖

1991年《净土》中国工笔画学会第二届大展优秀奖

1995年《北影》、《绿荫》中国艺术研究院中国画学术精诚奖作品被中国美术馆等多家机构收藏

出版《潘缨画集》、《艺术之维·潘缨》、《当代中国名家民族风情绘画系列丛书·潘缨画集》等



《斜阳·二》130cm × 162cm 2001年

黄昏的绚丽和朦胧。日本的麻纸质量上乘，既适用于厚画法，也适用于薄画法。

《藏女·五》27cm × 45cm 2002年（右图）

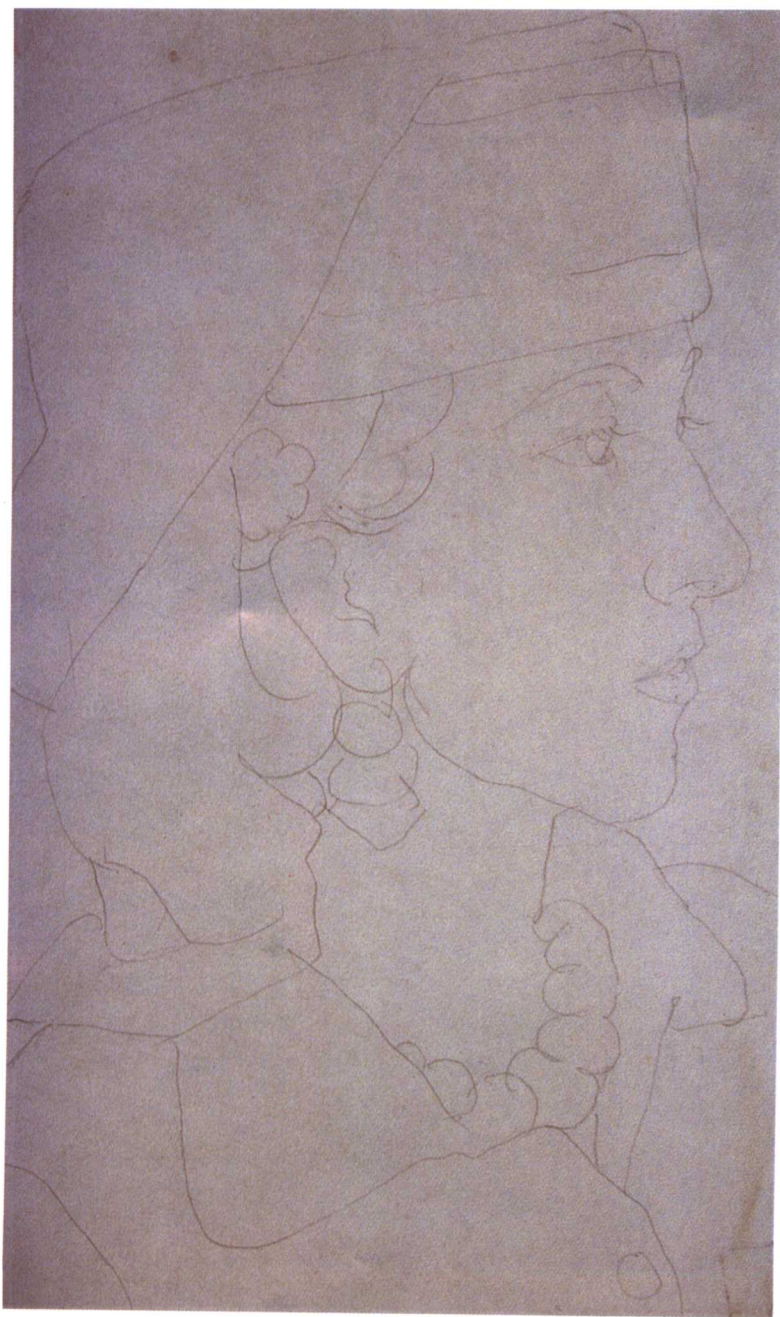
国产天然矿物颜料现有多种灰色可供选择。为了进一步增加色彩种类，同样粗细的颜料也可以调和使用。



绘制步骤

作品《塔吉克人（一）》

(图1)



(1) 选用三层托裱加厚的宣纸，涂胶矾水，再涂调胶的蛤粉。蛤粉的作用在于防止因纸的年久变化所连带引起的画面色彩变化。

(2) 涂底色。根据需要采用同类色或对比色。



(图2)