



中國美術分類全集

中國現代美術全集

漆 畫

中國美術分類全集

中國現代美術全集

漆 畫



中國現代美術全集編輯委員會

中國美術分類全集

中國現代美術全集

漆 畫

中國現代美術全集編輯委員會編

本卷主編 喬十光

副主編 程向君

責任編輯 霍靜宇

版面設計 李文昭 姜 冶

責任校對 楊文菊

責任印製 秦星寶

出版者 人民美術出版社

(北京北總布胡同32號 100735)

發行者 人民美術出版社 聯合發行
新華書店總店

製版者 深圳彩視電分有限公司

印裝者 利豐雅高印刷(深圳)有限公司

1998年1月第一版第一次印刷

ISBN 7-102-01791-X/J · 1565

國內版定價:350圓

版權所有 翻印必究



中國現代美術全集

中國美術分類全集領導工作委員會

總顧問 鄧力群
主任 王忍之
副主任 吳作人 龔心瀚 于友先
劉忠德 房維忠 劉積斌
常務副主任 許力以
委員 啟功 廖井丹 高明光
張德勤 謝辰生 邵宇



中國美術分類全集總編輯出版委員會

總編輯 邵宇 啟功

常務副總編輯 陳允鶴 趙敏

副總編輯 楊瑾 劉玉山 龔繼先

委員 (按姓氏筆劃為序)

于永湛 王朝聞 王樹村 王琦 王伯揚

古元 艾中信 朱家緝 邵宇 沈鵬

李學勤 李書敏 宋鎮鈴 金維諾 周誼

林瑛珊 吳士餘 吳鵬 馬承源 段文傑

俞偉超 姚鳳林 陳允鶴 陳宏仁 孫振庭

奚天鷹 啟功 寇曉偉 張仃 常沙娜

許力以 清白音 楊伯達 楊牧之 楊瑾

楊純如 趙敏 趙志光 趙貴德 鄧白

樓慶西 劉玉山 劉振清 劉建平 樊錦詩

謝稚柳 關山月 羅哲文 龔繼先

凡例

- 一 《中國現代美術全集》是《中國美術分類全集》的重要組成部份，亦是《中國美術全集》60卷古代部份的後續延伸，二者為有機的組合體。
- 二 《中國現代美術全集》分繪畫、雕塑、工藝美術、建築藝術、書法篆刻等編，每編分若干卷。
- 三 本卷為繪畫編的漆畫卷。
- 四 漆畫卷內容分三部份(1)論文(2)圖版(3)圖版說明、作者簡歷。
- 五 本卷圖版按作者出生年月為序。

中國現代美術全集編輯委員會

顧問 古元 張仃 關山月 王琦 周幹峙

主任 劉玉山

副主任 王伯揚 陳宏仁 張文學 劉建平

委員 (按姓氏筆劃為序)

王伯揚 朱乃正 朱秀坤 李路明 周韶華

吳鵬 林瑛珊 陳宏仁 陳惠冠 奚天鷹

常沙娜 張文學 張炳德 程大利 楊力舟

靳尚誼 趙敏 劉玉山 劉建平 錢紹武

鍾涵

本卷主編 喬十光

副主編 程向君

總體設計 呂敬人

前言

中華民族的文化，從時間久遠來講，已有五千多年歷史，這是中外人士都知道的；從覆蓋的面積來講，可有若干萬平方公里的區域，也是中外人士都已看到的；若從它的構成因素來講，恐怕瞭解的人士就比較不太多了。

無論研究中華文化史或欣賞由此文化所構成的美術品的人，沒有不驚歎它的燦爛、豐富而有應接不暇之感的。如果探討其原因所在，就會理解到絕不可能僅是某一時代、某一地區、某一民族所能獨自創造完成的。中國是個多民族的國家，各族之間自古即隨時隨處，互相習染、互相融合，才有現在所見的驚人燦爛的文化及其成果。

世界歷史上有不少幾千年前已建立的文明古國，但至今已不存在或雖仍存在却曾中斷過一段時間的并不少見。而我們中國則綿延數千年歷史未曾中斷，甚至某個事件的日期，古史書上的記載可以和出土文物銘刻相吻合。中國的歷史長河中，雖也曾有些小段為某些兄弟民族掌了政權，但他們都是中華民族大家庭的組成部份，沒有割斷中華文化傳統，所以說中華文化是五千多年綿延未斷的文化，可稱當之無愧的。

幾年前，中央宣傳部組織了眾多的文化、文物工作的專家，編成《中國美術全集》六十大冊。出版以來，讀者眼界大開，這六十冊書起到了現有的任何博物館及任何文化藝術史的論著都無法取得對人民的啓發、教育作用。事實很簡單，無論哪個博物館，哪部研究、介紹這類學術的著作都不可能同時擁有這些陳列品和寶物

的直觀插圖。凡有過閱讀、研究這類書籍的人都知道，讀千百字的文字說明，不如看一眼寶物，那麼能一次瀏覽這些圖片，豈不“勝讀十年書”！

現在我國文化、教育事業隨着經濟的發展而不斷地擴充、提高。文史書籍的搜集、重印，以及從種々角度加以整理傳播，已取得普及與提高的極大效果，而美術方面也不容無所擴展、充實。由於原六十冊的內容難以盡納各個時代的代表作品，而且新發現的文物珍品也有待補充。更有些近、現代的優秀作品，反映中國文化藝術新發展的，過去還未及選編，現在亦應納入。於是領導上再次組織羣力，在以前六十大冊的基礎上翻成幾倍，編為《中國美術分類全集》，預計約有三百餘冊。這部新編巨著中，藝術種類雖然變動不大，但在每一種類中并非只數量加多，重要在盡力增加具有代表性的名品。

本書所收各類藝術名品，以國內、境內公、私所藏為主，國外、境外藏品中最重要的名品具有代表性的，也酌量收入。至於近期最新發現以及最近出土的，由於編輯印刷工序關係未及補充，俱有待於續編工作。

這部巨著成書，我們雖然足以自慰，但從中華文化中藝術類的全部來說，還有很大的距離，希望本書的讀者，尤其是世界的廣大專家，能把它看成是中華文化中藝術部份的扼要介紹，才較符合實際。現在我們全體工作人員共同敬願廣大讀者予以指正！

啓功

一九九七年四月

新生的 中國漆畫

喬十光

古代的中國，大部份地區有著溫潤的氣候，生長著茂密的森林，其中不乏大片的漆樹。可以想見，我們的祖先在用石刀石斧砍伐樹木時，偶然碰到了漆樹，那神秘的源源流出的汁液，難免粘附在石刀石斧上，也可能流滴於陶器上，乾燥成膜後，既堅固，又美觀。於是，中國人最早認識了漆，使用了漆。1977年，我國的考古工作者在浙江餘姚河姆渡遺址第三文化層中就發掘出了朱漆木碗實物，這是距今七千年新石器時代的漆器，從而揭開了漆藝的歷史。

隨著歷史的沿進，在漆器上又出現了紋飾，出現了取材於自然或取材於社會生活的富有畫意的“漆畫”。當代這種依附於漆器的“漆畫”，又從漆器中獨立出來，發展成一門純藝術型的繪畫品種——中國現代漆畫。

中國漆畫作為獨立的畫種，僅有幾十年的歷史。然而，作為裝飾紋樣依附於漆器的“漆畫”，卻可以追溯到兩千多年以前。

戰國的《彩繪漆瑟殘片》（河南信陽長臺關楚墓出土，河南文物研究所藏），描繪了狩獵、樂舞、烹調的社會生活以及龍蛇神怪、巫師作法等神奇故事，似真似幻，把人們帶進充滿神秘性的神怪世界，充分體現了楚文化的特徵。這件作品在黑漆地上用了鮮紅、暗紅、淺黃、黃、褐、綠、藍、白、金九種色彩，自由揮毫，形象生動，是現知我國最早的“漆畫”，可與同時代長沙出土的我國最早《立女夔鳳》帛畫媲美，說明我國的“漆畫”與中國畫的歷史一樣悠久。

秦代的《彩繪魚鷺紋漆盃》（湖北雲夢睡虎地出土，湖北省雲夢縣博物館藏），在盃內底部的黑漆地上，以順時針方向用朱、褐色漆繪有兩條游魚和一隻奔跑的鷺鳥，好似追逐，非常生動。魚和鳥的造型洗練概括，而且完好地與特定的空間相適應，有很高

的藝術水平。

長沙馬王堆一號漢墓出土的漆器，可說是規模最大、最能代表西漢漆文化面貌的實物。其中《彩繪黑地漆棺》，在“S”形曲綫構成的富有動感的雲氣中，繪有怪神、怪獸、仙人、鸞鳥、鶴、梟、豹、牛、馬、虎、蛇等上百個圖像，形態各異，變化萬端，極富浪漫主義精神，是大氣磅礴浩蕩恢弘的漆畫巨製，顯示出漢代獨具的美學品格。工藝上與以前不同的是綫條用了類似瀝粉的堆漆技法，富有表現力。

馬王堆三號漢墓出土的《錐畫狩獵紋漆奩》，在黑漆漆面針刻上流暢、強勁、比絲還要細的陰紋，非常生動地表現了人逐獸的形象。

在安徽馬鞍山出土的三國時代的朱然墓中，漆器很多，其中《彩繪人物扁形漆壺殘片》（安徽省文物考古研究所藏），繪一上身裸露的人物，手舞足蹈，形態狂放，生動傳神。這些漆器上的漆畫，填補了繪畫史上三國時代的空白。

山西大同司馬金龍墓出土的北魏時期的紅地《彩繪人物故事圖漆屏風》（山西大同博物館藏），內容是貞婦烈女忠孝故事，出現了色彩渲染及鐵綫描的技法，風格極近顧愷之的《女史箴》、《烈女傳》，表明漆畫的獨立審美價值以及“成教化、助人倫”的社會教育功能又前進了一步。

收藏於日本京都正倉院的《金銀平脫背八瓣花式鏡》，以金、銀薄片裁製成如剪紙之花鳥紋樣，貼於鏡背，再髹以黑漆，乾後磨平，花紋顯現。這種金銀鑲嵌技法出現於唐代，也富有繪畫表現力。

宋代的《戩金長方形朱漆盒》（江蘇省武進縣村前鄉出土，常州市博物館藏），盒蓋上刻一出行圖，紅地金綫，非常簡練地刻劃了一個老者出遊的形象，彷彿是一幅白描。

張成是元代的雕漆名家，他的《梔子紋漆盤》（故宮博物院



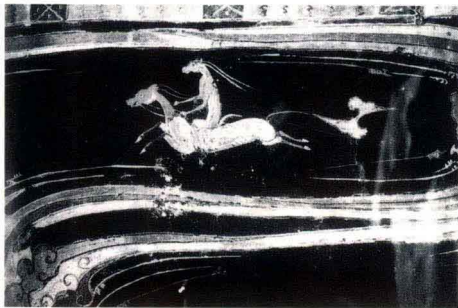
朱漆木碗 河姆渡文化



彩繪射獵圖漆瑟殘片 戰國早期



彩繪魚鸞紋漆盃 秦代



彩繪黑地漆棺漆畫(局部) 西漢早期

藏), 正中盛開一朵大梔子花, 枝葉茂盛, 花蕾點綴其間。花、蕾、枝、葉自然有序, 各得其所, 完整自如地安置在圓盤所限定的圓形空間之內, 是一個很成功的“適形”構圖。

至明代, 富有繪畫傾向的作品當屬《樓閣園林圖黑漆屏風》(安徽省博物館藏) 和《園林仕女圖黑漆屏風》(南京博物館藏), 前者八扇, 用了刻漆技法; 後者十二扇, 用了螺鈿鑲嵌技法。兩堂屏風都是通景, 以傳統的“以大觀小”、打破時空的散點透視法, 表現了亭臺樓閣、曲橋回廊以及衆多人物, 很像“界畫”。前者, 因是刻漆工藝, 其刀法接近明代徽派版畫的風格。如果我們置其實用功能於不顧, 它們和獨立的繪畫形式幾乎沒有甚麼區別了。

《黑漆描金松石藤蘿紋盤》(故宮博物院藏) 是清代的作品, 用了描金的工藝, 描繪出松、石、藤蘿等形象, 因金的成色不同而冷暖有別, 宛如設色; 金上再以黑漆精細地鈎勒出紋理, 可以看出工筆花鳥畫的影子。

清代的另一件作品《描金彩漆花鳥紋長方盒》, 係沈紹安製, 通體以淺黃色為地, 四壁用紅、淡紫、淡綠、銀灰等色漆描繪梅、竹等花紋, 更像工筆花鳥畫了。沈氏漆器之所以一改黑、朱常態, 能“淡”、能“灰”, 關鍵在於以泥金、泥銀入漆, 創造了含金蘊銀的漆彩, 發展了金銀彩繪技巧, 使漆藝的繪畫性表現力又大大推進了一步。

在源遠流長的漆藝長河中, 在浩若煙海的漆器作品中, 以上幾件彩繪、戩金、描金、刻漆、雕漆、螺鈿鑲嵌、金銀平脫等不同工藝品種的作品, 便足以說明漆畫與漆器的結緣不僅歷久不衰, 而且從工藝技法到藝術表現都已達到了相當高的水平, 它成為中國現代漆畫獨立的潛在基因。這些依附於漆器上的“漆畫”, 雖然還不是當代繪畫意義上的漆畫, 但它卻是中國現代漆畫孕育、成長、發展的土壤。

二

20 世紀上半葉，國際的漆藝運動對於中國現代漆畫的誕生也起著催化作用。

本世紀初的歐洲在包豪斯藝術和工藝相結合的思想的倡導下，又在日本和中國漆藝的直接影響下而興起了漆藝運動，產生了英國的艾琳·格瑞 (Eileen Gray)、法國的讓·杜囊 (Jean Dunand) 等傑出的漆藝家。他們曾在日本漆藝家菅原精造設在巴黎的工作室學習。讓·杜囊的成就更為突出，他一生留下了傢具、屏風、首飾以及瓶瓶罐罐等上千件漆藝作品。他為“諾曼底”號輪船以《捕魚》、《狩獵》、《摘葡萄的時候》、《擲標槍的人》等為題材的漆壁畫，一直為後人所稱道；其《夫人像》更是純粹的獨幅漆畫了。由於他的影響，法國至今仍然活躍著一個漆藝家羣體。

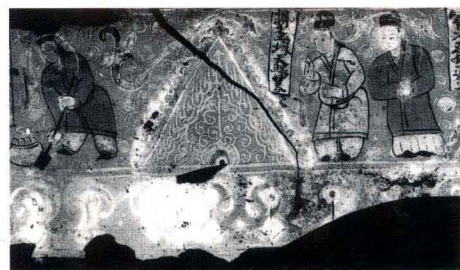
法國的漆藝運動對於中國的影響，在雷圭元先生身上可以表現出來。雷先生 1929 年留學法國期間，曾勤工儉學於做製中國古代漆器作品的作坊，由此，他對中國古代的髹漆技法有所瞭解。1931 年回國後，在杭州國立藝專任教期間，著有《工藝美術技法講話》，其中就有漆藝的內容。他還創作了《泉邊》等漆畫作品。

歷史上中國的漆藝影響過日本，而日本的現代漆藝對中國的影響也不可低估。二三十年代李芝卿先生和沈福文先生先後到日本留學，學習了日本的蒔繪、變塗等技法。他們的作品，如沈先生的《金魚盤》、《晨曦盤》中的彩繪、單漆、研磨技法，以及李先生的《百幅漆藝技法樣板》，成為中國現代漆畫的技法基礎。此外，沈先生還創作了《研磨彩繪敦煌壁畫屏》、《堆漆鯉魚畫屏》等富有啟示性的漆畫作品。

對中國漆畫影響最大、最為直接的莫過於越南。法國也好，日本也好，雖然開拓了漆藝的現代生活空間，也出現了有繪畫傾向的平面作品，但還沒有突破裝飾藝術的範疇，沒有產生以漆畫為



彩繪人物扁形漆壺殘片 三國·吳



彩繪孝子故事圖漆棺殘片 北魏



彩繪人物故事圖漆屏風(局部) 北魏



彩繪人物故事圖漆屏風(局部) 北魏

繪畫的觀念。越南磨漆畫的誕生，開創了漆畫是繪畫的先河。

越南也是一個富有漆藝傳統的國家。“1928年前後，當時的印度支那美術學院的學生們在學習油畫技法的同時，把他們家鄉父老們所掌握的漆藝技術作了創造性的嘗試，用漆彩取代油畫顏料……邁開了現代漆畫的第一步”。^①至30年代，由於一些油畫家的參與，“一些畫家在老藝人的協作下，實行革新，變它為一種獨特藝術，能夠體現其他體裁所不能表達的意境……竹叢隨風搖曳，碧波粼粼的池塘中的村莊倒影，紅霞滿天或金光輝煌的日落黃昏，青苔覆蓋的牆垣環繞的寺廟，金魚在水中泅游……”，^②使越南漆畫的語言和表現力在藝術上又大大地提高了一步。1945—1954年間，由於抗法戰爭，漆畫的發展受到影響，“直到1954年和平得以恢復，越南漆畫家得到了研究和發展的條件，創作活動又開始活躍起來，1958年越南全國美展，出現了不少反映革命戰爭題材和現實生活的好作品……不僅是油畫家，連版畫家、雕塑家、絹畫家、工藝美術家都熱衷於漆畫創作”，^③這個時期作品的形式和技法也更加成熟了，如《山區互助組》（黃積鑄）、《西北的黃昏》（潘繼安）、《在沙鍋作坊裏》（金同）、《冬天到來之前》（陳文謹）、《靜物》（黎輝和）等。

越南的磨漆畫，逐漸發展為越南的“國畫”，在國內外影響愈來愈大，50年代末至60年代初，曾到前蘇聯與東歐國家展出，受到廣泛的讚譽。1962年，又來我國北京、上海展出，給中國畫家與廣大觀眾以全新的感受：漆畫不僅可以表現傳統的程式化的山水花鳥圖案，而且也可以表現波瀾壯闊的社會生活；漆畫不再限於黑、紅、金的材料色彩，而且也可以表現豐富多彩的現實世界。

越南磨漆畫的來華展出；不僅使中國人看到了耳目一新的漆畫作品，還給中國人送來了漆畫也可以發展成為“繪畫”的嶄新觀念，於是大大刺激了漆藝故鄉的中國人。著名美術家林風眠先生高度讚揚了越南磨漆畫的成就，他說：“越南的許多藝術家，深

人到工藝美術領域，使繪畫與工藝相結合，創作出光輝的漆畫，這些寶貴的經驗，我們應當很好地學習……我們在漆的製作中，有豐富的傳統的方法，我們的許多藝術家，如畫家、雕刻家，應當注意到和工藝美術相結合的問題。我想油畫家和漆的關係更為接近。”④

在此前後，中央工藝美術學院的壁畫研究生喬十光、李鴻印到我國漆器之鄉——福州學習，開始研究漆畫。福建漆藝家王和舉和鄭力為、畫家梁汝初、版畫家吳川，還有四川美術學院的漆藝家楊富明和蕭連恒、畫家黃唯一等，也開始研究漆畫；山西的版畫家、國畫家們也和漆藝師傅一起研究刻漆畫；國家並派廣州美術學院油畫家蔡克振到越南留學。從此，中國的漆藝家、畫家也有了漆畫是繪畫的自覺意識，開始了中國現代漆畫的艱苦探索。

三

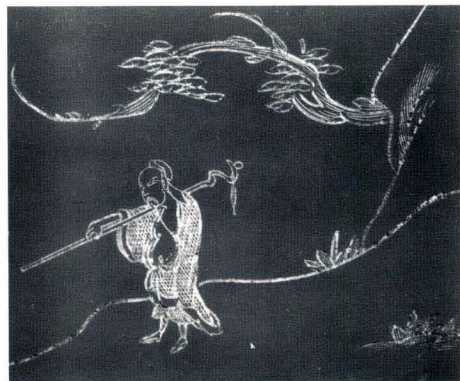
中國漆畫的獨立，並非一帆風順，而是在漆畫家們艱苦的創造性勞動中，在美術界的領導者、前輩畫家、理論家的理解支持以及人民羣衆的認可下逐漸完成的。

首先是“漆畫”觀念的認同。由於中國是一個漆藝古國、漆藝大國，傳統漆藝歷來是傳統工藝的重要組成部份，是屬於實用藝術、裝飾藝術的範疇，因此，往往習慣性地認為：現代漆畫既然是從傳統漆藝中脫胎而來，當然祇能歸屬於工藝美術範疇。

如果從漆藝的角度來看，漆畫仍算是漆藝門庭中的一員。事實上中國的現代漆畫，依然是現代漆藝的組成部份。但這不能成為阻礙漆畫同時也是一門繪畫品種的理由。其實祇要認真分析一下傳統漆器和現代漆畫在功能和形態方面的區別就不難理解：漆器一般來講是實用的、立體的、平置的；而漆畫則是欣賞的、平面的、懸掛的。前者物質性是第一位的，後者精神性是第一位的，其區別顯而易見。



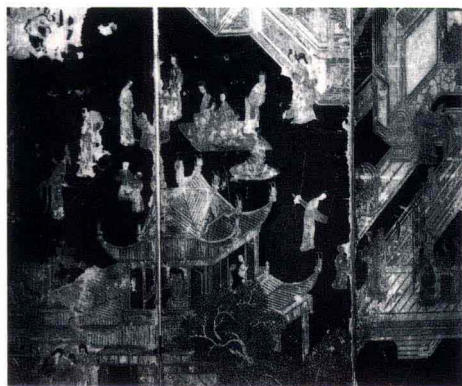
金銀平脫背八瓣花式鏡 唐代



出遊圖戩金長方形朱漆盒(局部) 南宋中期



“張成造”梔子紋剔紅盤 元代



款彩樓閣園林圖黑漆屏風(局部) 明代晚期

誠然，漆畫在繪製過程中，由於材料的特異，而有許多獨特的工藝手段，除了用漆刷髹塗、用畫筆描繪之外，往往還要用刀刻針劃，用砂紙、木炭研磨，或者灑貼以金、銀，鑲嵌以貝殼、蛋殼……技法的多樣化恰恰是漆畫的一大優勢。當代的文人畫也已不囿於“寫”了，西方的現代繪畫的材料和技法就更加自由開放了，為了藝術效果，無所不用其極。油畫也好，國畫也好，版畫也好，由於各自不同的媒材，自然各有自身獨特的技法，然而它們的作用和目的都是一樣的。用漆彩作漆畫與用油彩作油畫、用墨彩作國畫沒有本質的區別。漆畫作為一個畫種，便是很自然的了。

漆畫是繪畫，光靠概念和定義還不能完全解決問題，還要看作品，還要看漆畫家們的創造性實踐。因為漆畫材料技法的能量、漆畫形式風格的容量以及漆畫精神內涵的深度……這些純藝術的內在特徵，纔是構成漆畫成為畫種的根本條件。

漆畫，顧名思義是以漆為主要材料進行的繪畫創造。既然為畫，它和其它材料的繪畫如油畫、國畫等就有著共同的規律。反映現實、貼近生活、表達感情、跟隨時代，是社會對一切藝術的共同要求，也是畫家的責任。漆畫也必須與之同步。60年代就出現了《烏龍江大橋工地》(福建·王和舉、吳川)、《紅原》和《雪山》(四川·楊富明、黃唯一等)等以反映社會主義建設和革命歷史紀念地以及現實生活為題材的作品，從而突破了傳統漆藝中凝固的山水花鳥程式，也革除了傳統漆藝中的“宮廷味”和“富貴氣”。

題材內容與藝術表現的發展，必然引起材料和技法的革新。對此，漆畫家的創造性首先表現在對傳統技法的綜合運用上。因為傳統的裝飾方法如描繪、鑲嵌、刻劃、研磨等，往往表現在不同品種的作品上，或掌握在不同工種的技術人員手中；而在現代漆畫中，這些裝飾技法往往需要運籌帷幄在漆畫家一人之手，畫家纔能夠根據需要而將這些技法自由組合、嫁接、演化，從而出現