分类号：J222.7　　密　　级：公开
学　号：20212104039　　单位代码：10759

石河子大学

硕士学位论文

岩彩在新疆题材山水画创作中的运用研究——以《克孜利亚》系列作品为例

学位申请人　吴芷洁
指导教师　段保国教授
申请学位类别　专业硕士
专业名称　美术
研究领域　中国画
所在学院　文学艺术学院

中国·新疆·石河子
2024年6月

分类号：J222.7　　密　　级：公开
学　号：20212104039　　单位代码：10759

石河子大学

硕 士 学 位 论 文

岩彩在新疆题材山水画创作中的运用研究——以《克孜利亚》系列作品为例

学 位 申 请 人　吴芷洁
指 导 教 师　段保国教授
申请学位类别　专业硕士
专 业 名 称　美术
研 究 领 域　中国画
所 在 学 院　文学艺术学院

中国·新疆·石河子
2024 年 6 月

Research on the application of rock color in the creation of Xinjiang theme landscape painting -- taking Kizilya series of works as an example

A Dissertation Submitted to

Shihezi University

In Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of

Master of Arts

By

Wu Zhijie

（Chinese Painting）

Dissertation Supervisor:Duan Baoguo

August,2024

石河子大学学位论文独创性声明及使用授权声明

学位论文独创性声明

本人所呈交的学位论文是在我导师的指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含其他个人已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中作了明确的说明并表示谢意。

研究生签名：吴芷洁　　时间： 2024 年 5 月 14 日

使用授权声明

本人完全了解石河子大学有关保留、使用学位论文的规定，学校有权保留学位论文并向国家主管部门或指定机构送交论文的电子版和纸质版。有权将学位论文在学校图书馆保存并允许被查阅。有权自行或许可他人将学位论文编入有关数据库提供检索服务。有权将学位论文的标题和摘要汇编出版。保密的学位论文在解密后适用本规定。

研究生签名：吴芷洁　　时间：2024 年 5 月 14 日

导师签名：殷保国　　时间：2024 年 5 月 14 日

摘要

新疆独特的地貌吸引了越来越多的艺术家走进这片土地，这个地方无时无刻不在激发着他们的创作热情，但由于材料的限制，中国画家很难将这里奇幻瑰丽的色彩展现出来。如新疆的库车大峡谷是传统的石青石绿赭石等少量颜色组成的青绿山水画无法给予概括的，在过去的几千年里，它经过地壳运动、风蚀水流，形成的雅丹地貌连绵五六十公里，红、黄、白、黑色的石体雄伟壮观，构成一处天山奇观。不同颜色的山石所展现的结构也各不相同，而这也大大增加了作画难度，以传统中国画技法中的“勾、皴、擦、染、点”很难将这种特殊的山石构造一一呈现出来，艺术创作者们在材料和技法方面都遇到前所未有的困境出现了中国画革新的深度思考。直到二十世纪 80 年代中外文化的再度交融，岩彩这一本土文化素材被大量挖掘，90 年代初以天雅中国岩彩画研究所研发的材料开始被大量运用到绘画中。于是笔者运用岩彩材质的丰富性，将岩彩的材料与技法融合传统中国山水画技法，“以色代墨”，“以肌理代皴法”，通过“制作”、“表现”呈现新疆山石特征，最后绘制《克孜利亚》系列岩彩山水画作品。

本文主要分为理论和实践两大部分，理论部分主要分析了岩彩的发展及岩彩在现代山水画的运用的作品分析；实践部分从岩彩材料入手，从分类、采集、制作等方面研究材料的色质美感，通过技法临摹与实验，将壁画的剥落法与传统的背衬法相结合，在中国山水画的传统语言下创新技法，为新疆山水“赋色”。《克孜利亚》系列创作将岩彩绘画中的一些表现技法与色彩配置应用到现代中国山水画中，形成面貌独特但又不脱离中国绘画的新疆岩彩山水画。

关键词：新疆题材山水画；岩彩；材料制作；肌理表现

Abstract

Xinjiang's unique landform has attracted more and more artists to come to this land. This place inspires their creative passion all the time, but due to the limitation of materials, it is difficult for Chinese painters to show the fantastic and magnificent colors here. For example, Xinjiang's Kuqa Grand Canyon is the traditional bluestone green ochre and other colors composed of a small number of green landscape painting can not be summarized, in the past thousands of years, it through the crustal movement, wind erosion water flow, the formation of Yardan landform stretching fifty or sixty kilometers, red, yellow, white, black stone body majestic, constitute a wonder of Tianshan. Different colors of the rock structure is also different, and this greatly increases the difficulty of painting, with the traditional Chinese painting techniques of "hook, cun, rub, dye, point" it is difficult to present this special rock structure one by one, art creators have encountered unprecedented difficulties in materials and techniques, there is a deep thinking of Chinese painting innovation. Until the re-integration of Chinese and foreign cultures in the 1980s, rock color, a local cultural material, was dug up in large quantities. In the early 1990s, materials developed by Tianya China Rock Color Painting Institute began to be widely used in painting. Therefore, the author uses the richness of rock color materials, integrates the materials and techniques of rock color with traditional Chinese landscape painting techniques, "replacing ink with color", "replacing wrinkle with texture", presents the features of Xinjiang mountains and rocks through "production" and "performance", and finally paints "Kizilya" series of rock color landscape painting works.

This thesis is divided into two parts: theory and practice. The theory part mainly analyzes the development of rock color and the application of rock color in modern landscape painting. The practice part starts with rock color materials, studies the aesthetic feeling of color quality of materials from the aspects of classification, collection and production, and combines the peeling method of mural painting with the traditional backing method through technique copying and experiment, and innovates techniques under the traditional language of Chinese landscape painting to "color" Xinjiang landscape. "Kizilya" series creation will.

Key words: Xinjiang theme landscape painting; Rock color; Material production; Texture expression

目录

摘要 I
Abstract II
目录 III
第 1 章　绪论 1
1.1 选题来源 1
1.2 研究背景及意义 1
1.3 研究现状及评述 2
1.4 研究方法 4
1.5 创新之处 4
第 2 章 中国岩彩的发展历程 5
2.1 岩彩的发展概述 5
2.2 岩彩在现代山水画中的运用 13
第 3 章 岩彩的材料研究 18
3.1 岩彩材料的分类 18
3.1.1 天然矿物色 19
3.1.2 人造矿物色 21
3.1.3 金属色 22
3.1.4 其它材料 23
3.2 岩彩材料的采集与制作 25
3.2.1 大地采集 26
3.2.2 材料制作与使用 27
3.3 岩彩材料的色质美感 32
第 4 章 岩彩的技法实验 34
4.1 岩彩的发色实验 34
4.1.1 混色实验 34
4.1.2 叠色实验 36
4.2 临摹岩彩壁画的启示 38
4.2.1 岩彩壁画临摹的方法 38
4.2.2 岩彩壁画临摹的感悟 43
4.3 肌理实验与创新尝试 44

4.3.1 纸张效果实验 44
4.3.2 技法创新尝试 45
4.3.3 问题与解决方法 47
第 5 章 岩彩在《克孜利亚》系列作品中的运用研究 49
5.1 前期调研与创作构思 49
5.2 《克孜利亚 · 吉日》系列作品创作说明 50
5.2.1 《破晓》 51
5.2.2 《赪阳》 53
5.2.3 《余晖》 54
5.3 《克孜利亚 · 和岁》系列作品创作说明 57
5.3.1 《秋韵》 57
5.3.2 《春晖》 59
5.3.3 《夏晌》 61
5.4 创作总结与反思 63
5.4.1 画面构成 63
5.4.2 肌理技法 64
5.4.3 反思与展望 68
结语 69
文献参考 70
附录 A 72
致谢 88
作者简介 89

第 1 章 绪论

1.1 选题来源

之所以想将岩彩的材料与技法运用到新疆题材山水画中，是因为笔者发现新疆的山水很难用传统水墨画或者青绿山水画完全地表现出来。新疆地域辽阔，景观殊异，山川壮丽，具有丰富的地貌特征。新疆地貌的丰富性，不仅仅反映在外形上，更体现在色彩上。吐鲁番由红色砂岩组成的赤色火焰山；库尔勒一眼望不到尽头的金色戈壁；喀纳斯的变色湖湖水会随着季节交替变幻，如冰川融水带来丰富矿物质、雨水入湖等原因所呈现出蓝、绿等颜色变化；春夏绿草如茵、百花齐放的那拉提大草原；冬季降雪量大，帕米尔高原山川上又积满了皑皑的白雪，银装素裹。疆域的色彩奇幻瑰丽，是中国美术史上传统的石青石绿、朱砂赭石等少量颜色而形成的青绿山水画无法予以概括的。

源于笔者在新疆研学的考察经历，笔者去往了阿勒泰地区、阿克苏地区与喀什地区，其中著名的库车大峡谷地质公园中的天山神秘大峡谷和红山石林给笔者留下了深刻的印象，提供了无限的创作灵感。笔者拍摄大量素材以便回校写生创作，创作山水画时难免要借鉴古人的笔墨经验，但翻遍画册也难找出几幅可适用于新疆山水画的笔墨语言，并且山水画赋色多以石青石绿为主的青绿山水画或是以墨代色的水墨山水画，能用在新疆题材山水画上的可借鉴素材很少。于是笔者另辟蹊径，试图将岩彩壁画技法、现代材料语言结合传统山水画，从临摹与写生中去体会色彩的审美表达与技法的创新应用。

1.2 研究背景及意义

岩彩画，一种主要使用矿物质颜料（石色）的绘画，矿物质颜料是人类历史上最古老的绘画材料，具有悠久的历史。岩彩的出现在我国可以追溯到新石器时期的彩陶与岩画，马王堆赋彩浓郁的帛画和漆画，克孜尔壁画以及敦煌壁画，鼎盛于隋唐的着色山水画。但随着宋、元以后“文人水墨画”的兴起，“岩彩画”逐渐被冲击成为民族的边缘画种，甚至许多的矿物色制作方法与绘画技法也因此失传，中国画本土的色彩优势也日渐消弭。但岩彩的材料与技法在日本得到较好的保存，日本的遣唐使从中国带到日本的“佛教美术”是日本美术的根源，他们称之为“唐绘”或“大和绘”，明治维新后，日本从摹仿中国转而摹仿西方，“日本画”也就此诞生。随着科技发展，新的人造矿物颜料被开发出来，并应用到岩彩画创作中，简称为“新岩”。新岩的色系更丰富，分级更精细，弥补了天然色一石一色的缺陷，更加利于画家进行创作。20 世纪，日本借助材料

的优势，在技法上不断创新，表现形式和审美观念上都在不断发展变化，迅速在世界艺术领域占据一席之地。直到 20 世纪 80 年代，一批青年中国画画家留学日本，远赴重洋寻找中国失落的色彩，他们怀着溯源求道的质朴心愿和薪火传承的热烈希望，努力学习岩彩的绘画技法和材料的制作方法的并将其带回国内。二三十年来，各大高校开设岩彩专业，并招收研究生，中国岩彩画的创作水平明显提高，使用岩彩绘制的作品在各类重量级的美术展赛中获得优异成绩。岩彩材料再次受到重视，这种曾在我国绘画史上占主导地位的矿物质材质的绘画形式，顺应了当代中国绘画变革创新的理念，丰富了当代中国画创新的内容。

现今，岩彩与中国传统人物画、花鸟画的结合已日益成熟，但在山水画上实践者甚少，原因有下，一是传统山水画以线条皴擦、笔墨变化为主，色彩为辅不受重视；二是其固定的传统色彩搭配深入人心，难以变革，以青绿山水为首；三是国内山水画家多在内地生活，所见山石颜色并不丰富多彩，所能参考的色彩单一，地域性限制加大创新难度等原因，种种因素局限了国内岩彩山水画的发展。而新疆的地貌特征与其它地域有很大区别，这种奇幻瑰丽的色彩促使新疆的山水画家去探索更多的设色技法，但设色材料的单一性局限了画家的创作手法。然而，“笔墨当随时代”，我们不能只满足于前人所取得的成绩，我们应该将独一无二的新疆地貌特色与现代绘画材质相结合，突破固有思维，站在材质语言的立场上，大胆面向未来，探索出新疆题材山水画的独特道路。

1.3 研究现状及评述

1、研究现状

（1）岩彩在中国画中的应用现状研究

卓民的专著《中国岩彩绘画概论》[①]一书系统描述了岩彩绘画的起源及中国岩彩绘画的发展过程。蒋采苹的《中国画与重彩画技法》[②]与王雄飞、俞旅葵的《矿物颜料使用手册》[③]中详细记录了矿物颜料的分类及使用方法。莲羊的《岩彩初心》[④]一书则是详细介绍了岩彩的材料构成以及岩彩绘画的基础技法。

许莹在《色彩的力量——当代中国画色彩语言研究》[⑤]博士论文中阐释了材料与当代中国画色彩语言的重构，认为艺术材料的发展也决定了艺术史的发展，对于“重构”中国画当代色彩语言新秩序提出了设想。

① 卓民.中国岩彩绘画概论[M].北京：高等教育出版社，2016.
② 蒋采苹.中国画颜料与重彩画技法[M].北京：人民美术出版社，2021.
③ 王雄飞，俞旅葵.矿物色使用手册[M].北京：人民美术出版社，2004.
④ 莲羊.岩彩初心[M].北京；人民邮电出版社，2018.
⑤ 许莹.色彩的力量[D]. 中央美术学院, 2015.

刘书含《岩彩艺术的材质语言》[①]、麻元彬《矿物色在中国画中的运用》[②]、来园园《岩彩技法在当代中国画中的应用研究》[③]、张卉《浅析矿物色在中国绘画中的运用》[④]、魏双《岩彩材料在绘画创作过程中的表现研究》[⑤]、 彭丛《浅谈岩彩画的艺术表现手法在当代的运用和发展》[⑥]的硕士论文与期刊提出在不破坏东方绘画母语结构的前提下，以岩彩材质美感和独特的技法表现以及新颖的色彩观念来符合当代视觉艺术的审美情趣，将中国本土绘画从观念到形式完成当代转型。

张永颖在《《千里江山图》岩彩应用研究》[⑦]硕士论文与袁方、姚庆波的《中国青绿山水画中岩彩的创新应用与研究》[⑧]期刊中分析了中国传统青绿山水画的矿物质颜料用色特点以及绘画表现技法，提出传统青绿山水画不再符合时代的审美需求，认为当代创作者应运用岩彩材料，在山水画表现上寻求新的突破。

以上研究侧重点大都偏向于理论，在实践方面略有不足，在其基础上的实践探索正是本文所要研究的问题。

（2）新疆题材山水画现状研究

李金合《建国以来新疆山水画研究》[⑨]的硕士论文对建国以来的新疆山水画家进行总结，从山水画风格、师承关系、绘画成就等进行了研究。对新疆山水画的现状进行分析，提出新疆山水画家应该以色彩方面为突破点和发展方向进行创作，利用地域优势，强化个性，挖掘新疆山水的精神文化内涵，形成独具特色的山水画语言。

孙婷的《新疆地域性山水画设色研究》[⑩]与邹晨《新疆雅丹题材山水画探析》[⑪]硕士论文主要对于新疆地域性山水设色技法的研究，对徐庶之、牧歌、舒春光、周尊圣等画家的重彩山水画作品进行分析与鉴赏，系统地对新疆地域性山水画设色进行了理性建构，但实践方面还有不足。

此上研究主要是对于新疆题材山水画作品内容分析以及色彩实践上，在材料媒介上并无创新性研究。

2、研究评述

由于笔者检索能力不足，未找到国外将岩彩材料与技法结合新疆题材山水画运用研究的文献资料。国内将岩彩融入现代中国画的研究已日渐增加，理论逐渐完备，但岩彩与现代山水画结合实践研究相对较少，当下的研究成果还未产生岩彩在新疆题材山水画

① 刘书含. 岩彩艺术的材质语言[D]. 辽宁师范大学, 2021.
② 麻元彬. 矿物色在中国画中的运用 [J]. 美术观察, 2003(08): 99.
③ 来园园. 岩彩画技法在当代中国画中的应用研究[D]. 西北师范大学, 2017.
④ 张卉. 浅析矿物色在中国绘画中的运用[D]. 中央美术学院, 2018.
⑤ 魏双. 岩彩材料在绘画创作中的表现研究[D]. 海南大学, 2017.
⑥ 彭丛. 浅谈岩彩画的艺术表现手法在当代的运用和发展[D]. 山东师范大学, 2014.
⑦ 张永颖. 《千里江山图》岩彩应用研究[D]. 曲阜师范大学, 2019.
⑧ 袁方,姚庆波. 中国青绿山水画中岩彩的创新应用与研究 [J]. 芒种, 2021(06): 187-188.
⑨ 李金合. 建国以来新疆山水画研究[D]. 新疆师范大学, 2009.
⑩ 孙婷. 新疆地域性山水画设色研究[D]. 新疆师范大学, 2012.
⑪ 邹晨. 新疆雅丹题材山水画探析[D]. 新疆师范大学, 2016.

创作中的运用实践这一课题的专门研究。因此关于岩彩材料与技法融入新疆题材山水创作的实践研究，还是主要依靠国内其他地域对于岩彩与山水画结合的实践研究成果，如代表性山水画家牛克诚、石纲、付玉峰等。据现有的相关研究成果，文章将以新疆山水独特的审美特征为根基，将现代材质语言结合新疆的地域文化，把自己的灵性与活力融入自然山水中，以地域特色作为实现山水创作上飞跃的契合点，基于中国山水画理论指导下实践研究岩彩材料与技法融入新疆题材山水画的切实问题。

1.4 研究方法

本文采用文献研究法、图像比较法、实地考察研究法等研究方法。

文献研究法：在研究过程与绘画实践中，大量阅读著作、论文、期刊等参考，为顺利撰写文章提供坚实的理论基础。对现与岩彩材料与技法、新疆题材山水画有关的文章进行整理归纳，主要有《岩彩材料在绘画创作中的表现研究》、《岩彩在当代重彩画中的运用研究》、《新疆地域性山水画设色研究》、《建国以来新疆山水画研究》等，从中提取所需信息。研读《中国壁画美术史》、《中国岩彩绘画概论》、《中国传统色彩研究》、《敦煌山水画史》、《岩彩初心》、《矿物色使用手册》等书，力求详实完备。

图像比较法：通过图像比较的方法，分析研究具有代表性的绘画作品，解读作品的表现形式及精神内涵，阐述古代岩彩壁画和现代岩彩山水画的风格演变和创新之处，从题材、构图、笔墨、设色、肌理等方面进行分析，并总结出作品的技法、风格及创作价值。

实地考察研究法：运用实地考察研究法，笔者通过去往新疆阿勒泰、阿克苏、喀什三个地区，了解当地的艺术发展、风俗习惯、审美需求等，通过实地考察、实景拍摄、色彩记录、大地采集等深入了解新疆地域特征，研究适用于新疆题材山水画的岩彩材质语言与色彩构成。

1.5 创新之处

将岩彩的材料和技法与新疆题材山水画结合，进而创作《克孜利亚》系列作品。把岩彩材质美感、用色技巧与肌理表现运用到新疆题材山水画中去，实现传统思想、传统笔墨的现代性转换，利用岩彩材料的色彩优势为新疆山水“赋色”，并充分体现出新疆山水特色，使绘画作品更具表现力，更具民族意识，也更具有创新性与时代性。

第 2 章 中国岩彩的发展历程

岩彩画虽然是现代出现的新名词，但岩彩材料（矿物质颜料）在绘画上的使用早已出现，上溯到新石器时期、先秦至两汉，隋唐时最为繁荣，历史悠久且占据着十分重要的位置。它直接或间接地与美术、绘画等造型艺术相关联，保留在陶瓷器彩绘、漆绘、壁画、屏风画、卷轴画（纸、绢）、岩彩画等载体形式上。绘画的初始并不是现代意义上的“纯粹绘画”的样式，岩彩画也如此，只是将岩彩当作一种单纯的材料，并未赋予更多的意义，散见于原始部落祭祀祈祷仪式（绘制图腾、神器、面部身体彩绘）、人们生活日常必需器物（彩陶、漆器、服饰）、社会政治或宗教生活（壁画、彩塑、画像砖石）等，虽然使用了同样的绘画媒介（岩彩材料），但有着不同的载体（支撑体），看起来毫不相关，各自独立，并在历史发展中各自形成了独特的视觉语言体系与制作表现技法。正如卓民所说：“中国岩彩画的起源伴随着各种不同类型的载体，经历了一个漫长的渐进的历史过程。”[①]

2.1 岩彩的发展概述

早在新石器时代的彩陶（图 2-1）和先民遗留的岩画（图 2-2）中可以发现，人类早就用动物血、矿石等制造颜料，在岩石和洞窟上记录着他们的日常生活、狩猎、祈祷等。古人对于天然矿物色的利用造就了其经久不衰的色彩，使今人还得以在内蒙古阴山、云南沧源、广西花山等地的岩石、壁画中见到它们。



图 2-1 彩陶 马家窑文化

图片来源：《中国岩彩绘画概论》65 页



图 2-2 原始壁画残块

图片来源：微信公众号-中国古美术

随后，先秦时代无论是漆画、壁画、帛画，颜色种类也较之前大大丰富，用色的技

[①] 卓民.中国岩彩绘画概论[M].北京：高等教育出版社,2016:62.

法也更加成熟。西周到战国时期都有庙堂壁画创作的情况被记载下来，由于年代过于久远，我们不能一睹其真容，但我们可以从出土于秦汉墓室中的漆画和帛画作品中，了解先秦壁画艺术的遗风。



图 2-3 《车马出行图》

图片来源：微信公众号-中国漆艺术

如出土于湖北荆州包头山的战国中期漆器作品《车马出行图》（图 2-3），画面中出现了空间的三维表现，在平面绘画中体现了空间感。汉代《马王堆 T 型帛画》（图 2-4）与前两幅帛画不同，织物先用染料染色再用岩彩涂绘，画面是以线为骨，色彩大都以平涂为主加少量晕染的绘画样式，主体上用红、白、黑三色，因织物是软体支撑物不便厚重的叠色，故岩彩的色层较薄。

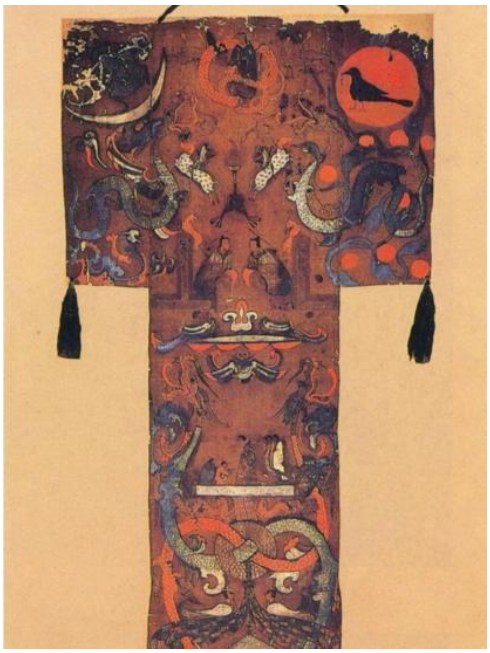


图 2-4 《马王堆 T 型帛画》

图片来源：微信公众号-瓦萨里艺术史工作室

由彩陶到青铜器涂绘、漆画、织物涂绘、陶俑施彩，发展到大型制作的岩彩壁画，

其间必有一个长久的演化过程。两汉的因为墓室壁画的兴盛，承载了这一转换过程。相对于先秦，两汉墓室的壁画数量虽多，但规模较小，且较为分散，壁画风格多变。如在河南省商丘市永城县出土的西汉岩彩壁画《青龙图》（图 2-5），可以发现其与漆画图案的传承关系。《青龙图》不同于其他同时代的墓室壁画，它是有一套完整制作程序的，从绘制底稿，构图经营，到设色完成，步骤有序，刻画也精细到位。变形处理的龙凤姿态颇具意趣，带有一定的装饰性，可以联想到青铜器上的铭纹和漆器上的图式，规整精致。

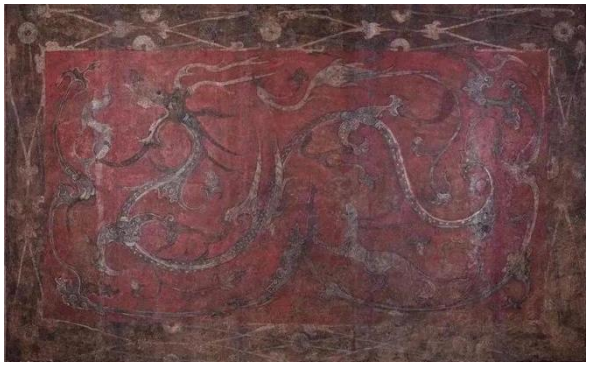


图 2-5 《青龙图》

图片来源：《中国岩彩绘画概论》77 页

从材料上看，早在佛教艺术传入之前，在中国岩彩材料的使用已经非常普遍，它以不同的形制出现各种不同支撑体上。从绘画上看，虽然岩彩的绘画技法没有成熟，未见系统化的发展轨迹，岩彩处于工艺与绘画、制作与创作的磨合期和萌芽期。而这种磨合恰恰为当代岩彩绘画综合性探索提供了与生俱有的良缘。

魏晋南北朝至隋唐，岩彩才真正走向成熟，唐代是岩彩绘画的巅峰，但也由此走向没落。魏晋南北朝时期，政权更迭频繁，社会动荡不安，人们将对安稳生活的向往寄托于宗教信仰上，封建统治阶级也利用宗教巩固政权，安定民心，在汉代由丝绸之路从南亚传入中原的佛教艺术越发兴旺。而壁画可以说是古代的绘画公共语言之最，是受众最多最广的绘画艺术形态，受到统治阶级的高度重视，大肆修建石窟、寺院，岩彩画踏着这股热潮得以快速发展。此时着色山水画（岩彩山水画）也得到发展，在隋代独立成科，唐代发展至顶峰。

北魏敦煌第 254 窟中的《千佛》（图 2-6），充分利用了岩彩的材质特点来构造图形，丰富画面。这组千佛所用只有 6 种岩彩材料，将石青、石绿、白色这种色彩亮丽高饱和度与赭红、棕色、黑色这种相对暗淡低饱和的交错叠色配置来表现，致使每尊佛的用色顺序不同，材质质感不同，产生了材质的凸显和隐匿，形成节奏和调子。同样使用这种绘制方法的还有比其开凿时间更早的克孜尔千佛洞中著名的“菱格构图（画）”（图 2-7），也被称为“龟兹画风”，在统一背景上的每个菱格以一种颜色作为底色，交叉使用各种色块，按照一定的色彩规律分布，色面叠加的用色方法使克孜尔壁画给人一种

色彩鲜明厚重又融合，对比强烈但不失沉稳的感觉，这种处理手法沿着丝绸之路影响着河西走廊的敦煌艺术及后来的中原寺院壁画。克孜尔壁画的用色——青金石、氯铜矿也影响着内地的着色山水画（青绿山水画）。

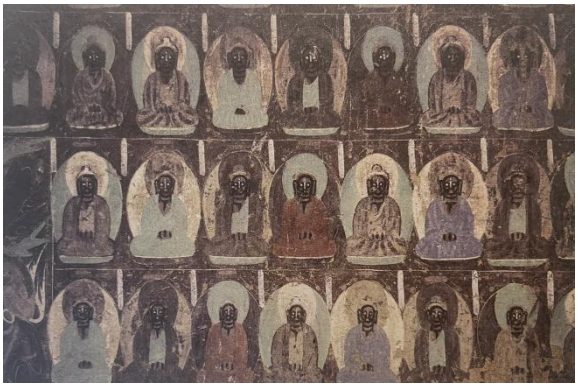


图 2-6 敦煌壁画《千佛》

图片来源：《中国岩彩绘画概论》99 页



图 2-7 克孜尔千佛洞

图片来源：笔者拍摄

岩彩使用这种同色、相近色、对比色叠加的绘画语言装饰画面，这种独特的叠色语言的运用使画面看起来极其丰富，不论是形与色都不单调，它们互为表里，相互依存。“重合叠彩”的表现方式在壁画中大面积地使用，这是岩彩画成熟的标志之一。

此时的岩彩山水画也初露头角，在北魏时期的第 251、254、257、260、263 窟都能见到“驼峰式”的山峦，这也是敦煌壁画中目前最早出现的山水样式。第 251 窟（图 2-8）四壁下部可以看到山峦连续排列出现，且有颜色变化，山峰用一层层的线条表现其层次，具有一定的装饰性。

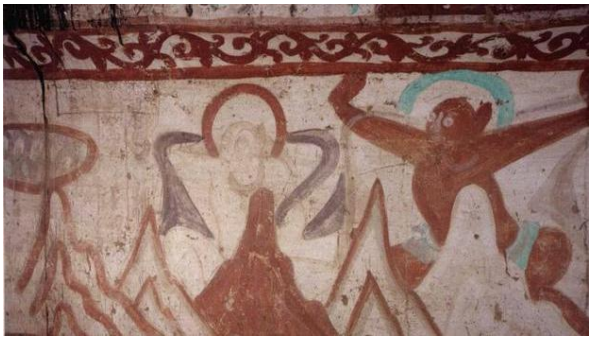


图 2-8 第 251 窟

图片来源：《敦煌山水画史》10 页



图 2-9 第 285 窟

图片来源：微信公众号-甘肃省文物局

北魏后期推行汉化政策，魏宗室东阳王元荣出任瓜州刺史，元氏家族带来的中原山水画新风在西魏第 249、285 窟中体现。第 285 窟则更加丰富，山岩、树木、竹林、水流、鸟兽穿梭于画面之中，生机盎然，欣欣向荣。山峦的画法出现了一点变化，北魏以来的山水是沿着山的轮廓线进行叠染，而 285 窟（图 2-9）是按水平线叠染，树林中有大量的动物奔走，极富动感与生机并出现了多个品种的树木刻画。其中竹林的出现使人想到魏晋著名的文人代表——“竹林七贤”，正是由于文人亲近山林、崇尚自然，有关山

水的画和诗才流行起来，在这种风气下，对山水自然的审美追求成为时尚，也出现了较为独立的山水画，第 285 窟的山水画正是在这种风气下影响产生的。但在魏晋南北朝的壁画中我们还是可以看到“人大于山”的比例失衡，并没有出现完全以山水作为主体描绘对象的岩彩山水作品。

隋代的岩彩壁画又在摸索另一种语言形态，开始创新属于自己的岩彩绘画样式——色彩厚重，描绘细腻的壁画风格。值得一提的是，第 420 窟是隋朝菩萨群像中最精彩的，他们主色不同，动态不一，肉身、服饰的刻画更加精细，服饰细节也分为 3 种不同的样式，还做了沥粉贴金的效果，精心构建了群体平面人物画的范例。敦煌壁画中有很多线描造型与色面造型的交互运用，而 420 窟（图 2-10）中完全没有线的介入，而是用色面来表现，此窟可以作为岩彩画“色面造形”的明确样式。在同时代的第 276 窟（图 2-11）中我们还能见到另外一种“色线造形”的绘画样式，用赭石色勾出菩萨和山石树木的线条，再根据不同的物象选择平涂或分染，用色以赭色为主，青、绿为辅，这种用色方式使画面呈现出一种温暖平和的氛围，颜色和线条不孤立、不冲突的存在画面当中。这种用色方式在近现代的一些山水作品上也能见到，如张大千，他多使用这种“色线造形”并取得了不俗的成绩。

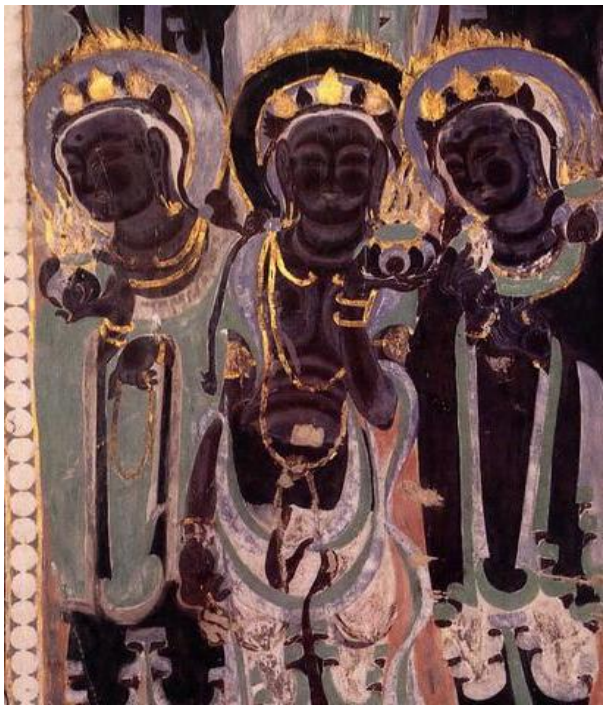


图 2-10 第 420 窟

图片来源：《中国岩彩绘画概论》110 页



图 2-11 第 276 窟

图片来源：《敦煌山水画史》45 页

“色面造形”和“色线造形”这两种方法被当时的画师交织使用在画面中，尝试着寻找最适合的绘制方法。然而，绘画体系自身的扩大化、丰富化、包容性及多元性的探求不会停止，这也就产生了魏晋南北朝、隋以后唐代岩彩画呈现多元的艺术样式。

初唐的岩彩绘画完全成熟，岩彩材质语言运用熟练，表现技法丰富多变。第 57 窟

内的不同的菩萨造像（图 2-12）展现出多种完全不同的绘制方法和艺术表现风格。部分菩萨脸部的晕染接近纸绢的效果，线描造形的意义在突显，画面的柔和性、协调性增加。达到这种效果需要通过减弱岩彩材质本来的浓重亮丽，使用或混合其它类非矿物质材料来获得，这种中间色的运用是致使部分壁画变色、剥落的原因之一。



图 2-12 第 57 窟菩萨造像

图片来源：微信公众号-敦煌研究院

盛唐是丝绸之路的鼎盛时期，贸易往来的频繁加速了文化融合，这个时期的山水壁画分量大大增加了，技法也愈发成熟，山石、树木、人物的比例也越加协调，细节刻画深入。近景、岩石肌理、树木枝、干、叶的描绘也脱离了象征主义的处理方式。如初唐第 217 窟（图 2-13）中画者渲染了一幅曲径通幽、草木玲珑的春游景致，给人一种可游可居的别样观感。

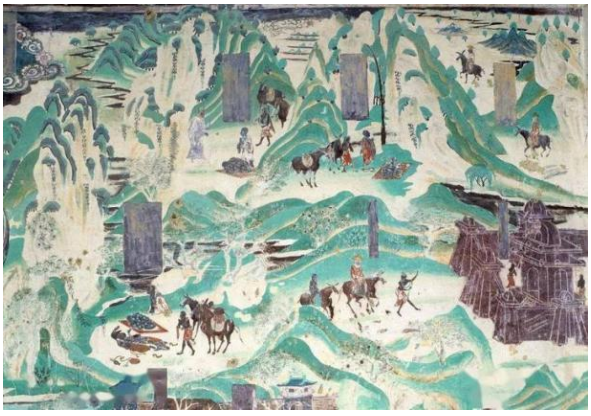


图 2-13 第 217 窟

图片来源：《敦煌山水画史》69 页

在盛唐，社会审美的改变促使绘画样式发生了重大变化，如实反映在这一时期敦煌壁画的造形、施彩、空间表现中。初唐 323 窟《昙延法师祈雨图》（图 2-14）与盛唐 23 窟《雨中耕作》（图 2-15）两幅壁画中对于云的描绘方法的改变也可以明显看出内地“线描造形”对于盛唐石窟壁画绘画样式的影响颇深。画面中出现了矿物色与非矿物色（墨色）之间的无端混合，似线却又重又厚的直接勾画，没有使用任何空间构造的技法。



图 2-14 第 323 窟

图片来源：《敦煌山水画史》06 页



图 2-15 第 23 窟

图片来源：《敦煌山水画史》88 页

如张彦远在《历代名画记》中所说：“上古之画，迹简意澹而雅正，顾陆之流是也；中古之画，细密精致而臻丽，展郑之流是也；近代之画，焕烂而求备，今人之画，错乱而无旨，众工之迹是也。”“今之画人，笔墨混于尘埃，丹青和其泥滓，徒污绢素，岂曰绘画？”[①]到了中唐、晚唐，绘画样式不古不新，处于无所适从的尴尬变化期境遇，“色面造型”与“线描造型”开始相互排斥，进入样式混乱的时期，壁画样式彻底改变。

与“色面造形”样式的复杂、繁缛相对应，“线描造形”样式则显得简洁、方便。以初唐第 220 窟的《维摩诘经变》（图 2-16）对比盛唐第 103 窟的《维摩诘经变》（图 2-17）可以看到色面造形到线描造形的明显转变，样式颇具吴风，线描造形完成了自己的体系结构，并在绘画制作中应用普及。



图 2-16 第 220 窟 初唐《维摩诘经变》

图片来源：《中国岩彩绘画概论》116 页



图 2-17 第 103 窟 盛唐《维摩诘经变》

图片来源：《中国岩彩绘画概论》122 页

[①] 卓民.中国岩彩绘画概论[M].北京：高等教育出版社,2016:123.

从第 112 窟（图 2-18）中也可以看到墨线在山水画中发生着极重要的作用，并且已经开始用淡墨渲染与区分山石结构。这时的山水画已经具备了水墨画的初步特征。无论是中原的画家还是西北敦煌的画家，无论是在壁画上的应用还是在纸绢绘画上成熟后应用于壁画，中国画在色面造形及线描造形中舍取、进化、流变在艺术样式的创新变革中发展，最终选择了线描造形。敦煌壁画中线描样式的突显、流行，证明了文献记载中，吴道子“白画”（线描画、白描画）及白画的出现后对中国绘画的影响，也说明了上古绘画的岩彩样式正开始向纸绢绘画样式变化。

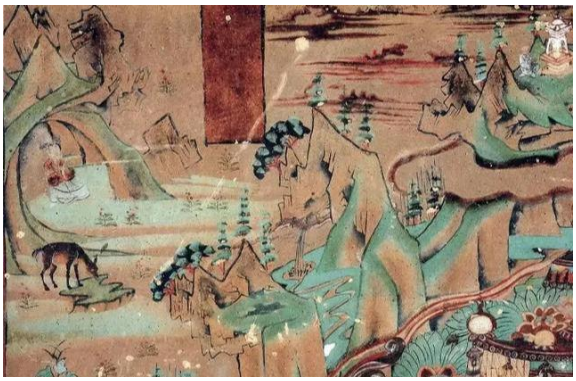


图 2-18 莫高窟第 112 窟

图片来源：《敦煌山水画史》115 页

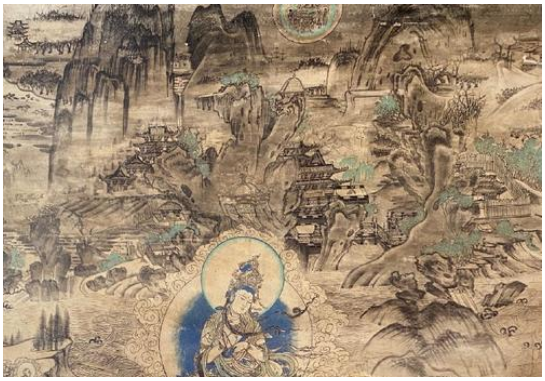


图 2-19 榆林窟第 3 窟

图片来源：《敦煌山水画史》149 页

五代、宋、元时期的壁画艺术，已经不能完全称之为岩彩壁画，而是要根据每个石窟的具体作品来界定，大部分受到了纸绢绘画的语言形态影响，以山水画的转变尤为明显，宋代内地水墨山水画的兴起影响了到了敦煌一带，榆林窟出现了大量的水墨山水画。如西夏榆林第 3 窟（图 2-19）中出现的山水只用黑、绿两色绘制，用墨色的干湿浓淡的变化表现山石的体积，样式已完全接近于纸绢上的水墨画。中国绘画后期在“书画同源”“重道轻器”的思想观念影响下，色彩被逐渐隐匿，以文人兴起的水墨画占据画坛的主流位置，岩彩这种以色彩为主的绘画样式日渐式微。虽然宋元时期的统治者也用宗教制造神话巩固统治，并产生了许多有名的壁画，如山西永乐宫壁画、山西繁峙寺壁画、北京法海寺壁画等，但当时整个中国岩彩画的发展仍然处于低迷的状态，除画师在寺庙壁画绘制以及青绿山水中略有使用矿物色，其绘画主导地位也不复存在。

直到上个世纪 80 年代，受惠于中外的文化交流，岩彩才真正从低迷的境地走出并发展。改革开放后，一大批中国画家赴日本交流学习，发现日本画继续沿用唐朝时期从中国传入的矿物质材料作画，并在科技的发展下，对画材进行了一系列的改良实验，研制出了人造矿物色等新材料，绘画材料得到极大拓展，帮助日本突破了传统“日本画”的困境。日本画巨匠东山魁夷曾说过：“中国文化是伟大的文化，日本从中国学习了许多好东西，没有中国文化就没有日本文化”[①]“据王雄飞先生的回忆，在日本第一堂课

[①] 夏硕琦. 日本画印象——访日散记 [J]. 美术, 1990, (03): 48-53. DOI:10.13864/j.cnki.cn11-1311/j.1990.03.014.

上老师的一番话，让他吃了一惊：‘你们中国人怎么来日本学习？我们日本人应该去你们中国学习……矿物色的源头在中国，在丝绸之路上，你们应该去新疆克孜尔看看，去敦煌看看……’当时的留学生很快发现，日本画科的课堂临摹本，正是中国的敦煌壁画、克孜尔壁画。”[①]可以说没有中国绘画就没有现在的日本绘画，由遣唐使带回日本的中国“佛教绘画”是日本画的根源。上个世纪中期，日本画借助中国的矿物质材料与二维平面的表现手法，成就了属于自己的绘画事业。

而此时的中国，价格低廉的工业锡管状颜料占据了国内颜料市场，中国传统绘画颜料受到了巨大冲击，不管是传统的矿物色还是植物色颜料，懂得使用的画家越来越少，许多制作工艺和使用手法都已失传。直到上个世纪 80 年代，以蒋采苹、胡明哲、王雄飞为首的中国画家学成归来，岩彩重新被引入国内，并在国内引起巨大反响。在他们的努力下，中国研发出了自己的人造矿物色（高温结晶颜料），中国岩彩画蓬勃发展，各大高校开设岩彩专业，使用岩彩绘制的作品在全国美展的诸多作品中脱颖而出。正如冯远所说“今天以岩彩材质为表现方式的绘画崛起，既可称之为创新，也可以说是复兴。它在很短的时间里，在国内中青年画家中引起极大的反响，异军突起，在中国当代画坛中形成了一股越来越受到重视的新兴力量，他们所显现出来的状态有着深刻的历史文化背景，也反映了当代绘画的变革要求。”[②]岩彩材料与技法的回归意味着中国美术再一次迎来了历史性的转变，中国色彩绘画将再次走向辉煌。

2.2 岩彩在现代山水画中的运用

中国画家在岩彩回归后，大量尝试将岩彩材料与技法与花鸟画、人物画、山水画结合，在传统绘画与西方艺术中汲取营养，画面在保持二维平面性的宗旨下，追求抽象构成与色彩分割，创作了许多与时俱进的作品。在开阔的视野下，岩彩融入了更多更新的材料，越发具备综合性，绘画语言不断地充实丰富。创作者以材质特性表现个人气质，在现实生活中寻找社会与人民需要的艺术，形成自己独立的民族、多元、个性化的艺术创作。

岩彩的回归促进了古代壁画多种技法在山水画中运用，山水领域有不少画家将其运用到创作中，并取得了不俗的成绩。如石纲的《山气巃嵸石嵯峨》（图 2-20）与《云岚晓清》（图 2-21），就是利用矿物质颜料色彩绚烂但华而不艳的色彩属性创作的作品。画面中岩彩形成了特殊的画面肌理，再通过反复的擦洗、晕染形成丰富的视觉效果，仿佛在进行一场色彩的游戏。作品中使用对比色的设色方式颇具汉唐壁画的色彩韵味，对山石半抽象的描绘方式，增添了画面意境的诗意性，为当代艺术家从传统青绿山水向现

[①] 陈皓.从克孜尔石窟壁画到岩彩画研究与实践[D].中国美术学院, 2018.
[②] 冯远.岩彩·敦煌·中国画[J].中国艺术,2010,(04):18.

代山水画转型提供一条极具价值的新路径。

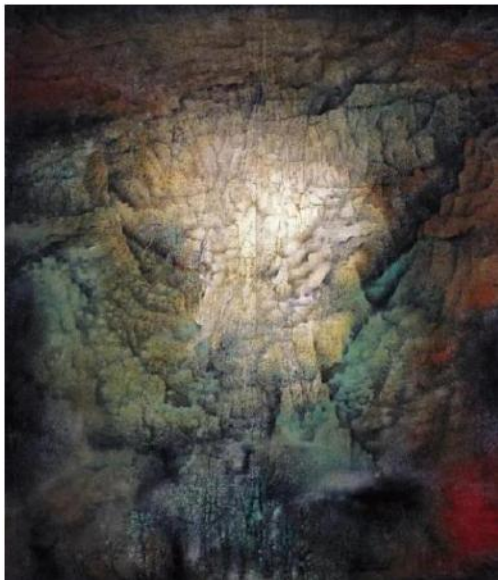


图 2-20 《山气巃嵸石嵯峨》石纲
219×191cm 纸本设色

图片来源：《第十届全国美术作品展览中国画作品集》



图 2-21《云岚晓清》石纲
220×160cm 纸本设色

图片来源：《第十二届全国美术作品展览中国画作品集》

也有画家利用岩彩材质的厚重使用“剥落法”来制造模仿如古代岩彩壁画中被岁月洗礼后的斑驳效果，如杨挺的《芳池曲径愜诗怀》（图 2-22）作品中，借鉴此方法用蛤粉、岩白等矿物色涂抹已有底色的房屋墙面，再通过分染、打磨来露出恰到好处的底色，使画面质感接近真实的建筑那样沧桑古朴，同时配合石青、石绿、赭石等矿物色点染树木，刻画细节，增加画面的厚重感。画面中的线条通过矿物色反复地堆积表现出强有力的张力，与色彩完美的融合在一起。



图 2-22《芳池曲径愜诗怀》杨挺
181×181cm 纸本设色

图片来源：《第十届全国美术作品展览中国画作品集》

付玉峰的作品《神游物外》（图 2-23）用此法制造山石的肌理，不同的是，他利用纸张的特殊肌理结合传统背衬法，在纸张的背面也多次平涂上色，不同颜色叠加在正面的颜料缝隙显露，达到一种多彩但融合、平面但立体的画面效果。画面中放弃以往传统中国画的单一墨线，而是用色墨结合的方式绘制线条，在墨色中加入赭石，线条不再突兀，整体画面更加接近山石本身的颜色，产生了一种柔和静谧的美感。这种处理方式为笔者后期的创作提供了灵感。



图 2-23《神游物外》付玉峰

170×360cm 纸本设色

图片来源：《第十三届全国美术作品展览中国画作品集》

岩彩中的金属材料也回归绘画创作中，如第十届全国美展中谢宗君《辉煌》（图 2-24），大面积地使用贴金箔的技法仿制故宫屋檐在阳光下呈现金波粼粼的感觉，使用纯度较高的红、蓝、黄三色分割画面，形成对比强烈的色彩效果，使画面统一，协调，金属箔的使用为画面增添了与众不同的质感美。



图 2-24《辉煌》谢宗君

200×200cm 纸本设色

图片来源：《第十届全国美术作品展览中国画作品集》

还有一部分画家坚持中国传统的构图，在用笔用墨方面做出了很大贡献，如牛克诚，他对着色山水画的线条和染法做出了深入的研究，尝试“以色代墨”的绘画技法，解决了中国画色线不相容的难题。这也是笔者本次创作遇到的挑战，当创作者想要强调色彩时，就必须减弱墨线，从而降低它们的对比度，不然主次很难分明，但在有些画面中线条同样重要，在我们不能忽视线的作用也不能降低色彩时，就可以尝试使用“以色线代墨线”的绘画技法。而植物色太清透，与之相反的矿物色代替了厚重的墨线，而墨色在画面中只是作为颜色（黑色）出现。

如牛可诚的作品《赏春芳》（图 2-25），以赭石色代替墨线，色彩更加统一和谐了，并且山石的复杂结构也一一呈现，丝毫没有被影响。除了使用以色代墨的技法外，他在青绿山水画探索的道路中，一直尝试着“以色代墨”的染色技法。他在山水作品中还使用了叠染、撞色、撞粉、积色等技法，这些技法也很好地与色线融合了，色彩在冷暖的微弱对比中显露出画面丰富的层次。“牛克诚有关中国山水画的色彩与实践很显然是区别于传统的现代视觉转化，他色彩的温婉与儒雅也显然都得自于中国文化含蓄与内敛的精髓。”[①]这种利用传统的色彩经验，结合现代绘画技法，创作出符合当代人审美观念的作品，正是笔者要学习的。

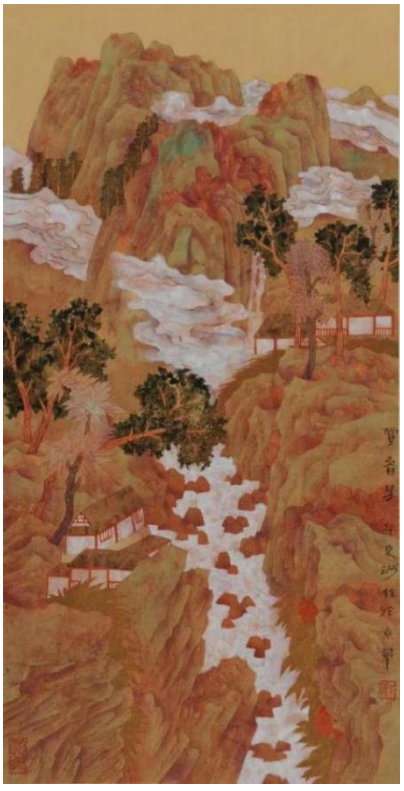


图 2-25 《赏春芳》牛克诚

66×33cm 纸本设色

图片来源：《第十一届全国美术作品展览中国画作品集》

[①] 尚辉,牛克诚.中国画色彩的探索者[J].美术观察,2021(10):104.

岩彩在现代山水画上运用的作品越来越多，大量的技法被实验，又开发出了许多新技法，出现了大量优秀的作品。21 世纪的现代山水画不再是对传统的照搬照抄，更多的是艺术家借用材料和技法的革新进行的一场自我个性的表达，每个人都有属于自己的绘画方式，如牛克诚在专访中讲述自己的作画步骤时说道：“不是笔墨之后再施色，而是笔墨与色彩并举兼施，让笔墨与色彩紧密地融合为一体，表现笔墨与色彩的关系内在。”[①]这种对设色程序的改变，为现代山水画家提供了一个良好的实践基础，笔者可以在创作中放开手脚，大胆地表达对于绘画的美感理解与精神诉求。

本章综述，岩彩在我国有着悠久的历史，上溯到新石器时期，发展与先秦至两汉，鼎盛于隋唐，但由于宋元文人画、水墨画的兴起，这种以色彩为主的绘画方式被边缘化了。直到上个世纪末，一批中国画家意识到了中国画色彩的缺失，远赴重洋找回了失落的岩彩艺术，并根据其材料与技法运用到各类的中国画当中。岩彩在现代山水画中发挥了极强的色彩优势，岩彩的材料与技法吸引了越来越多的艺术创作者，材质表现在现代绘画中具有了不可忽视的重要性。当代艺术家们对传统的致敬与再继承，为中国绘画事业再创辉煌作出了巨大贡献。

[①] 隋林华,刘九零.“色无边界”中国画当代山水画家牛克诚专访[J].收藏与投资,2020(02)：2.

第 3 章 岩彩的材料研究

岩彩虽然是现代出现的新名词，但岩彩（矿物质颜料）在绘画上的使用早已出现，在工业颜料还没有出现前，人类就会使用在自然界采集得到的材料制作成颜料涂抹于身体、石壁、木板等媒介上，用来装饰、记录、绘画，我们称这种在大地中采集的颜色称为天然矿物色。天然矿物色由于古朴自然、色彩绚烂、华而不艳、不易褪色、覆盖力强等优质特性，如朱砂（辰砂）、雄黄、雌黄、石绿（孔雀石）、石青（蓝铜矿）、赭石（赤铁矿）等材料被广泛应用于中国绘画当中。随着现代科技和绘画理念的进步，材料也与之卓越发展，天然矿物色是岩彩的前身，岩彩是天然矿物色的拓展。本章将从岩彩材料的分类、矿物色的采集与制作、岩彩的色质美感三个方面研究岩彩材料的特性以及运用到《克孜利亚》创作上的可行性。

3.1 岩彩材料的分类

岩彩的定义可以分为广义和狭义两种，“岩彩画广义地讲是泛指一切以矿物色为主要用色的艺术作品。它可以包括架上绘画，也可以包括使用了矿物色的装置艺术与行为艺术等一切艺术形式。”[①]狭义地讲，“岩彩画——指以五彩的岩石研磨成粉状，调和胶质为主的媒介，绘制在纸、布、板、金属及墙面的作品。”[②]



图 3-1 岩彩材料

图片来源：《岩彩初心》18 页

岩彩材料（图 3-1）主要分为天然矿物色、人造矿物色、金属色、其它材料等。在其开放包容的绘画理念下，更多的材质也被岩彩吸纳，泥土、砂砾、贝壳（螺钿）、蛋壳、植物等大自然的产物都可以作为材料媒介出现于画面之中。依托物也不限于纸、绢，

[①] 蒋大智,牛敏. 岩彩画技法在手绘动画教学中的应用 [J]. 艺术科技, 2013, 26 (06): 349+357.
[②] 胡明哲.谈“岩彩”命名[J].美术, 2002（11）:60-61.

而是麻布、木板、墙面、石面、金属等可以承托住岩彩材料的材质，都可以作为岩彩画的支撑体。这种绘画理念与材料特质吸引了越来越多的中国艺术创作者喜欢岩彩画、创作岩彩画，并将岩彩材料与技法与传统中国绘画技法融合，使中国绘画别开新面，焕发生机，现代中国画得到良性发展。岩彩在我们古老的传统绘画中早已存在，岩彩涵盖的“石色”千百年以来它制作和使用方法没有过任何改变，只是在现代科技发展和绘画理念大融合的环境下，岩彩出现了许多新材料，从而又产生了许多新技法。

3.1.1 天然矿物色

天然矿物色可以细分为传统天然矿物色及现代天然矿物色。传统天然矿物色，中国古代称其为“石色”，完全来自于大自然中，自古就被使用于绘画当中，传统天然矿物色主要包含石青、石绿、朱砂、雄黄、赭石、白垩、石墨（传统五色观）等。现代天然矿物色就是在其基础上发展而来，品类更加丰富，矿石种类从十几种增加至上百种，矿石的制作与使用方法也产生了差异。在工业发展下，制作工艺越发精湛与智能，从先前的手工研磨矿石与水飞分号发展为机器研磨矿石与分目机干式分号，不仅节省了人力，而且根据目数分级后颜料颜色更加纯净，色阶更加丰富（图 3-2）。如王雄飞书中所录：“现代矿物色与传统矿物色在生产技术与质量上的最大区别是将原来的一石一色，开发为一石十六色的丰富色阶。”[①]通常来说，颜料颗粒越大，色泽越深，颜料颗粒越小，色泽越浅，最浅色接近白色。但由于前几号的颗粒较粗，所含杂质多、纯度低，而后几号颗粒近乎白色，所以除非画家本人需要，一般较粗或较细的颜料很少有售，国内色谱上一般都是标明 3—14 号的色阶，日本色谱上一般都是 5—14 号的色阶。

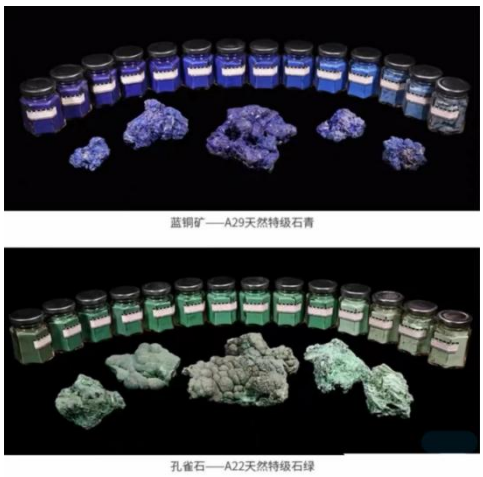


图 3-2 蓝铜矿（石青）与孔雀石（石绿）

图片来源：微信公众号-西陈岩彩—岩习社

[①] 王雄飞,俞旅葵.矿物色使用手册[M].北京:人民美术出版社,2019:14.

天然矿物色完全来自于大自然之中，只需要将其研制成粉末状，滤除杂质，混合动物胶或植物胶就可以绘制作品，自古就如此使用，尤其在壁画之中，可以证明天然矿物色是经得起时间考验的，十分稳定，千年不会褪色，且天然矿物色的色相灰雅高级、质感又如宝石般闪耀夺目，深受画家喜爱。古人可以采集使用于绘画的矿石原料不过寥寥数种，而发展至今已有上百种，并且画家与颜料制造商还在不断尝试寻找可以用于绘画的矿石种类，天然矿物色还在不断扩展。

以下是各色系的矿石主要原材料及颜色名称：

绿色系：孔雀石（石绿）、氯铜矿（铜绿）、绿松石（绿松石末）、绿色泥灰岩（芽绿）、绿帘石（椿）、碧玉（碧玉石末）、天河石（白翠末）、镍华（黄绿）、绿土等。

蓝色系：青金石（石青）、蓝铜矿（头青）、土耳其玉[①]（湖蓝）、方纳石（紫云末）、蓝铁矿（蓝灰）、蓝闪石（银灰）、蓝珊瑚（浅蓝灰）等。

紫色系：紫方纳石、杉石、红宝石、钴华（岩古代紫）、磷钇矿（豆沙色）、紫苏灰石（紫茄）、钙铁辉石（驼红）等。

红色系：辰砂（朱砂）、石榴子石（石榴红）、玛瑙（玛瑙末）、红珊瑚（红珊瑚末）、赤铁矿（赭石）、透长石（岩肌）、铬铁矿（橘红）、红色泥灰岩（朱土）等。

黄色系：雌黄（石黄）、鸡冠石（雄黄）、黄锑华（茶色）、独居石（棕色）、水锰矿（岩焦茶）、褐铁石（金茶末）、闪石（岩金茶）、黄土（岩黄土）等。

黑色系：黑电气石（电气石末）、黑曜石（黑曜石末）、霓石、斑铜矿（紫黑）、黑钨矿（棕黑色）、钛铁矿（岩黑）、石墨、软锰矿（锰黑）等。

白色系：石英（水晶末）、方解石（方解石末）、白珊瑚、蛤蜊（蛤白）、白土等。

其它常应用于岩彩画的矿石还有明矾石、云母等。明矾在绘画中主要用于与动物胶水调和使用，为保护纸张不受水分侵蚀，起隔离或固色作用，自古就有“三矾九染”之说。云母以白云母、黑云母较多，还有金、紫、粉等色，白色较多，具有珍珠般的光泽，自古被使用在画面中，“敦煌壁画中有记载，唐代 112 窟的银白色颜料即是片状云母，晚唐 112 窟也发现了银白色云母，在青海瞿昙寺中含白垩、滑石和高岭土的颜色中，均含有不等量的云母成分。”[②]发展至今，现在已有四十多种彩色云母色可以用于绘画创作。

当然，在自然界中，并不是所有的有色矿石都可以用于制作颜料，“在传统宝石学上，基于宝石的化学成分和外部构造的特点，将宝石颜色划分为自色、他色和假色。”[③]只有自色石可以在研磨成粉后呈现出与矿石本身相近或相同的颜色，他色石与假色石研磨后的粉末多是白色、灰色与茶色。除颜色问题外还需要考虑成本问题与资源保护，

[①] 注；绿松石的一种，天蓝色，主要产地为美国西南部亚利桑那州与墨西哥
[②] 王雄飞,俞旅葵.矿物色使用手册[M].北京:人民美术出版社，2019:14.
[③] 莲羊.岩彩初心[M].北京：人民邮电出版社，2020:20.

随着千百年的时间推移，愈多的矿产资源被开发使用，导致许多的天然矿石变得稀缺，价格越发昂贵，如蓝铜矿，有些原料甚至已被禁止开采。而随着文化的交互发展，人们认知和使用的色域也越来越广，天然矿物色已无法满足岩彩绘画的需求，于是研制出了人造矿物色，资源成本大大节省，减轻了材料对于画家创作的制约。

3.1.2 人造矿物色

人造矿物色分为新岩、合成矿物色、水干矿物色等。人造矿物色的历史古老，在古埃及的遗留的壁画、雕刻、建筑物中都有使用，约有十五种左右，“有一种叫‘埃及青’（浓青色）的人造矿物色，这是由铜和青铜的粉末、硅砂、石灰、碳酸钠等物质混合，用 800° C~900° C 高温融制成暗青色的玻璃体，粉碎，研磨后作为颜料使用，是出现最早的人造矿物色。”[①]与其说是颜料，不如说是玻璃工艺，陶器具的副产物更贴切些，这种不透明素材制造的碳酸钠玻璃正适合作为颜料使用。再后来，这项技术混入酸化钴后，制造出了更深的蓝色，传入中国，中国称“苏麻离青”，简称“苏料”，元、明时用于绘制青花瓷，青花呈色青翠浓重，色性稳定，其属于低锰高铁类钴料，因其含铁量高而含锰量低，容易出现银黑色四氧化三铁结晶斑，有明显的黑色锡光，即“铁锈斑痕”，明成化后，逐渐被“回青”取代。这项技术后也由中国传入日本，日本称“花绀青”、“硝石绀青”，土佐光起（1617-1691）在他的《本朝画法大法》就有硝石绀青的记载，日本画家雪村（1504-1589）和北斋（1760-1849）也有使用先例，由此得知那时已有和天然矿物颜料一样粉碎，并分出粗细颗粒的方法，新岩就是受其启发而来。明治后期，京都首次制造出新岩，初时颜色种类较少，后发展至 100 多种，昭和 40 年代中期又开发出合成矿物色、水干矿物色，但二者的耐久性和稳定性还需要时间的检验。



图 3-3 新岩

图片来源：《矿物色使用手册》32 页

新岩（图 3-3），为重新制造的矿物，更早叫“模造矿物色”，是在岩彩绘画中除天然矿物色外使用最多的一类颜色，新岩色相丰富、颜色鲜艳、没有杂质，相较天然矿物色色相更加稳定，永不变色，使用技法及质感与天然矿物色大致相同，有 1——18 号

[①] 王雄飞,俞旅葵.矿物色使用手册[M].北京:人民美术出版社，2019:31.

的粗细变化。这种材料的制作原理是用高温将玻璃质熔化，混入金属化合物作着色剂，冷凝后形成一块新的具备颜色和硬度的岩石，之后将其研磨、分号，制作方法与天然矿物色一致，且不需要像天然矿物色一样滤除杂质。新岩在色彩上虽然千差万别，但因其成分相似，所以密度比重大约一致，所以现代绘画有时将其混色使用，不会像天然矿物色混色一样容易斑驳、分层。

合成矿物色，将天然矿石中的水晶、方解石等半透明白色矿物粉碎成微小颗粒后，混合耐光性强的染料制作而成，常被用于中间色或闪光色，具有独特的美感，但因其是染色而成，能否如天然矿物色和新岩一样保持数千年不变色还需要时间的考验。

水干矿物色，简称“水干色”，是将蛤粉、白土等天然材料混入染料或植物色而成，制作时需要加水研磨染色，水干后凝结成不规则的小块，所以称为水干色。水干色质地细腻、色相丰富，没有粗细颗粒之分，调胶后易上色。因天然矿物色与新岩价格较高，所以画家常用水干色铺设底色、沥粉和绘制小稿，以便降低成本。水干色不建议与天然矿物色、新岩调色使用，可以自身混色，但多次调色后容易发灰发脏，且不能一次性涂抹太厚，容易导致剥落和开裂。

3.1.3 金属色

金属色是用天然金属材料冶炼而成，常用的金属材料有金、银、铜、铝等，因其延展性佳可压制成金属箔（厚度 0.02 毫米以下）或者研磨成粉，配合胶使用，使箔或粉黏附在画面上，也可将箔贴满画纸作为基底，形成与众不同的视觉效果。其中金是惰性最佳的金属，不会生锈、变色、黯淡，在古代绘画中就有描金、妆金、截金、沥粉贴金等多种技法使用。而截金工艺是其中最难掌握的，截金工艺（图 3-4）——将多层金箔热熔加厚为一张，平置于鹿皮台上用竹刀切割成宽窄不同的金线、贴片，最细如发丝状，以动植物胶水作为媒介粘贴于画面之上，拼贴组成精美纹样，其步骤有序，工具讲究，通常画师几年才能学成。



图 3-4 截金工艺（贴金）

图片来源：微信公众号-gymspt

截金工艺最早出现于中国北齐时代，唐代传入日本，因金箔的发色原理优于泥金，且消耗少，多用于佛教壁画、雕塑的装饰，拼贴组成精美纹样，在敦煌壁画 172 窟菩萨服饰上发现由最细 0.15 毫米左右的金丝组成的金色纹样，至今依旧璀璨夺目。但因其对画家手眼协调能力要求极高，也有说截金易脱落，在后世被简化成用笔描金，并逐渐失传，日本保留了其工艺技法，被中国留日学子学成后重新带回国内，再次复兴。

在现代绘画中，除了对原有工艺的使用，还发展出洒箔、埋箔、烧箔等各种表现技法。金、银价格昂贵，色泽相似的铜、铝可以作为替代品使用，其中银、铜易氧化变黑，所以在贴箔后要使用调配好的胶矾水刷于箔的表面，减缓其氧化速度。现代画家正利用这种易变色特性，使用烙铁隔硫磺加热金属箔，发生硫化反应后快速变色，根据画面需求选用不同的时间、温度可以烧出各种彩色箔（图 3-5），如金黄、铜绿、孔雀蓝、紫红、灰黑色等，发生变色后要快速刷胶矾水阻隔空气使其停止硫化反应。但通常来说，蓝色和紫色很难保留，常常如昙花一现一样匆匆消失，只有画家本人能够有幸一观。正是因为这种特性或者说这种遗憾，促使金属箔制造商加入不同金属、化学物质调配，研发出数十种彩色箔，种类繁多，颜色或沉稳或艳丽。

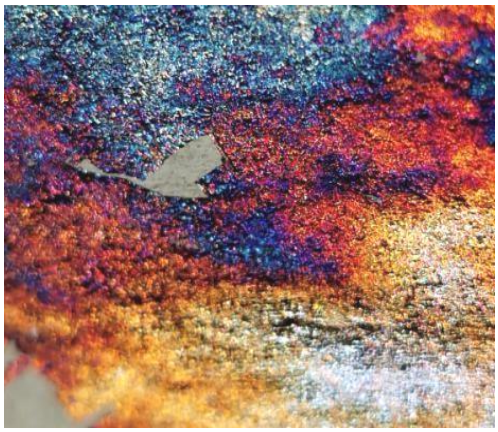


图 3-5 烧箔变色

3.1.4 其它材料

岩彩绘画还除颜料外还需要其它材料，如毛笔、纸、木板、胶等辅助材料，尤其在制作肌理时需要特制的工具，如洒箔的洒金筒、贴箔的竹夹和马莲、打磨颜料的砂纸、吸取胶液的吸管等等，如（图 3-6）这是笔者绘制岩彩作品时常用的一些材料与工具。



图 3-6 绘制岩彩画常用材料与工具

图片来源：笔者拍摄

毛笔与传统中国画一样，多选用羊毫、狼毫笔等，岩彩画多用平头笔，板刷、排笔，可便于刷匀底色、制作肌理、刷胶矾水等。而用纸有所不同，文人水墨画兴起促进了中国宣纸业的发展，但宣纸质地较软偏薄，纤维短易裂，不适合用于承接岩彩材料。岩彩绘画多选用纤维强韧，耐水性强，纸质柔软、厚度适中等的改良麻纸、雁皮纸、褚纸等，有时也会根据所需画面效果选择绢、麻布、木板作为承接物。厚涂法用纸以云肌麻纸最佳，薄涂法用纸可以用几张皮纸托裱后使用，也可使用加厚的长纤维云龙纸。多数现代岩彩画绘制需将纸用虚裱法（纸背中空四边涂抹浆糊）在木板上，与临摹岩彩壁画的实裱法（纸背中间四边均涂抹浆糊）有所不同。在作画的过程中，木板随着纸在混合水、胶的颜料的作用下，不断受潮、干燥，循环往复，所以制作木板的木材需选用彻底干燥、不易变形的。而好的木材昂贵难求，现多选用三合板、五合板等人造木板，正面涂抹浓度较高的胶矾水或其他防水涂料，背面辅以十字交叉状的龙骨在四周和中间加固，防止木板受潮后变形开裂影响画面效果。

在展现画面效果上，胶的使用也起到至关重要的作用，矿物色因其本身不具备黏性，所以必须用胶充当粘接物，矿物颜料才能附着在纸绢或岩壁上。岩彩用胶大致分为动物胶和植物胶两种，动物胶是由动物、鱼类的皮骨等加工而成，有三千本胶、鹿胶、明胶，骨胶、干酪素胶（酪蛋白胶）[①]、蛋胶等，植物胶是由植物分泌的汁液提取而来，有阿拉伯胶、桃胶、白芨胶、蒜胶、淀粉胶等。其中动物胶的黏度、韧性优于植物胶，画家多动物胶调和矿物颜料，用植物胶制作颜彩（类似水彩固体颜料）、木板裱纸、装裱等。

[①] 注：动物奶中提炼出来的奶酪制成，做法是将脱脂牛奶自然发酵，放置 20 个小时以上，变成凝乳后在加热搅拌，温度不能超过 100°C，倒出奶清后干燥而成。并且其只在碱性物质下才溶于水，具有一定的防水性，适合沥粉使用。

因其胶性强弱的不同，所以尽量不要混合使用，例如动物胶，可按粘性从高到低排列为鹿胶—三千本胶—明胶—骨胶，黏性的高低主要是由于原材料与制作工艺的不同，越是胶原蛋白含量高，脂肪含量少的胶粘度高。肉眼识别的话就是内部越浑浊的胶块含脂肪越多，越干净透明的胶块含脂肪越少，价格也相对高昂，粘度的排序也是价格的排序，而三千本胶、明胶的透明度、粘度、价格俱佳，是岩彩画中使用最多的。胶通常成固体半透明块状，需加清水泡发，胶与清水为比例 1：10 或 1：15，泡发成果冻状后，隔热水加热，胶水温度不能超过 70°C，过热会导致骨胶原变性从而影响粘度。胶的浓度和粘度影响着矿物颜料的发色，它们之间的关系是微妙而精确的，胶浓了，会造成颜料发色不好，还可能导致纸张开裂，胶淡了，颜色不牢固会导致脱落，在叠色时容易翻色，混色变脏，斑驳。一幅岩彩作品通常是细颗粒在下，粗颗粒在上，绘制不同的阶段有着不同的用胶方法，一般原则是粗颗粒用浓胶，细颗粒用淡胶，但为了保证其最好的发色效果，并且不翻色，所以在用细颗粒绘制底色时，也用浓胶调和，后面逐步减弱，在快画完时，尽量使用淡胶，以便达到最好的发色效果。画面完后可以用干毛笔轻扫检查颜料的牢固程度，掉渣缺胶处可以用排笔或喷壶喷胶补胶，这样不易损伤画面效果，也可使作品保存的年限更加长久。

总的来讲，岩彩对于中国画来说不算是新的材料运用，准确地说应该是传统材料的回归。科技的发展促进了绘画事业的前行，人们不再满足于天然矿物质颜料的单一性，研制出了新岩、合成矿物色、水干矿物色、金属色等其他矿物色，它们构成了现代矿物色，使画家不再被材料局限，可以随心所欲地使用任何颜色、目数的矿物颜料。而矿物色由于自身具有高纯度、透明度低的特征，使用在画面当中具有饱和鲜亮的色彩效果，对岩彩山水画中的色彩表现进行了丰富和拓展。

3.2 岩彩材料的采集与制作

如今，材料不再只是作为单一性的颜料出现，艺术家对于材料的选择使用更是自身气质的体现，寻找到最符合表达自身感情性的材料是当下艺术家热衷的事情。岩彩艺术家们回归自然，将情感诉诸土地，身体力行地进行着材料采集活动。正如胡明哲说：“我们把自己采集的有色砂岩和有色土进行提炼，用它们创作，就把自身和大自然联系在了一起，从中认识自然，也认识了自己和地球的关系——我们是用宇宙物质来画画的。”[①]通过搜集将不同时空的“物”聚集在一起，最后应用于画面上，创作者与作品产生了新的感情连接，这个过程不仅作品体现了自然之美，创作者的思想维度也被拉宽了，产生了新的审美体验和思考。

[①] 张亚萌.我们用宇宙物质画画[N].中国艺术报,2017-10-11（006）.

3.2.1 大地采集

笔者跟随老师来到新疆维吾尔自治区的阿克苏地区、喀什地区进行为期两周艺术考察，途经库车大峡谷地质公园、克孜尔尕哈烽燧、苏巴什佛遗址等西北地区独特的自然景观，并在克孜尔千佛洞进行参观学习。笔者发现，矿物质材料绘制的壁画依旧在经历了千年时光后依旧质感鲜明，色泽耀人，历史的尘埃使壁画作品褪尽火气，尽显自然之美。数万平方米的石窟壁画的制作消耗了大量的矿物色和有色土，这些颜料不只来自丝绸之路，同时也大量使用更易采集的本地材料，在对库车市及喀什地区的考察时笔者观察和采集了当地的部分有色土及矿石。以往只通过购买形式获取材料，对自然界中土色的色域一无所知。通过此次写生、采集中，笔者发现：部分矿土资源丰富、地质年代久远的地区，例如车大峡谷地质公园，拥有着色相丰富及明度差异明显的土石。在采集过程中也要注意，其一，一些土石往往存在“伴生”现象，想要得到纯的颜色就要将其小心剥离。其二，色相浓郁的土石往往呈块状分布，需将外表包裹的杂色剔除才能发现。

考虑到绘画创作所需的颜料种类多、消耗大，以及有些颜料供应商在所售价格昂贵的天然颜料中掺杂假色、杂色等情况，笔者决定自己动手制作天然颜料。材料来源为两种：网络购买或大地采集，（图 3-7）为笔者所购买的一些矿物，（图 3-8）为笔者在新疆库车地区野外采集到的一些矿石。由于本次采集条件有限，在绘画过程中发现颜色丰富度不够，笔者又在网上购买了一些来自新疆各地区的有色脆土（图 3-9），有 15 种颜色，但“土色”颜色较灰，同色相的颜料色差较为微弱，不如“石色”色泽亮丽，要根据特定画面情况使用。



图 3-7 红管珊瑚、 猫眼石、白水晶、蓝铜矿

图片来源：笔者拍摄



图 3-8 大地采集到的彩色砂岩、泥岩、矿石

图片来源：笔者拍摄



图 3-9 新疆有色脆土

图片来源：笔者拍摄

3.2.2 材料制作与使用

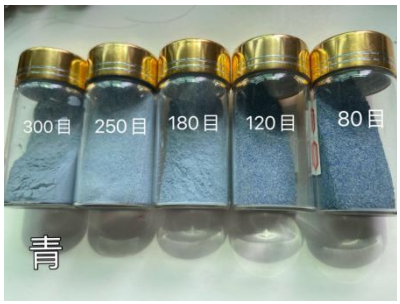
（图 3-10）是笔者制作的“土质”颜料晾晒过程，可以直观看出颜色整体偏灰，饱和度低，因脆土材质较软一般不分目数（颗粒度）。（图 3-11）是笔者所制作的部分“石质”颜料，以不同的颗粒粗度（目数）归纳，通常来说：一块矿石，研磨后通过纯人力水飞、筛选，根据颗粒粗细可分为十几种颜色，目数越大，颗粒越细，颜色越浅；目数越小，颗粒越粗，颜色越深，颜料色阶丰富。

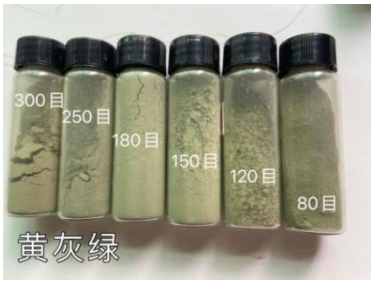


图 3-10 “土质”颜料晾晒过程

图片来源：笔者拍摄







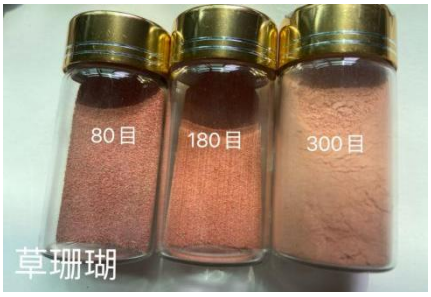




图 3-11 笔者制作的“石质”颜料

图片来源：笔者拍摄

笔者通过去除杂色、研磨、漂洗、水飞、过筛等程序的处理后将矿石制成不同颗粒度，不同明度、色相的颜料。从 2021 年至今，笔者制作了数十种天然颜料，总结来看，制作一种颜料通常需要 2～3 天，研磨制作的工序大同小异，也总结出了一些经验与心得：

（1）如朱砂、蓝铜矿这类硬度较低、明度较高的结晶体 ，尽量选择研钵研磨，机器研磨会使其颜色变灰，增加损失。

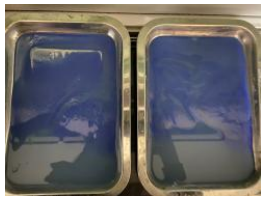
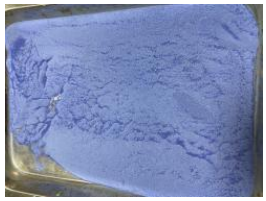
（2）如青金石、孔雀石这类杂质较多、纯度较低的伴生矿，在水飞过程中要增加次数，滤除多余杂质，提高颜色纯度。如青金石中常见有白色方解石色斑与星点状铜黄色黄铁矿，要将其用特殊手法澄出。

（3）一些有色泥土因所采集地区的地质不同，所含的杂质也不相同。如在新疆库车采集泥砂含有大量的盐碱物，研磨后可加入热水多次澄洗，去除杂质，以防腐蚀纸张与其它材料。

一种颜料能否制作成功除了与原材料的优劣有直接关系外，那就是与制作者的经验有直接关联。笔者第一次制作蓝铜矿（头青）时，尽管原石的品质极好，但是因为没有完全将伴生的孔雀石剥离，导致最后颜料颜色呈深绿色。所以在制作一种新矿石时，要多查阅资料与视频，不要浪费宝贵的自然资源。

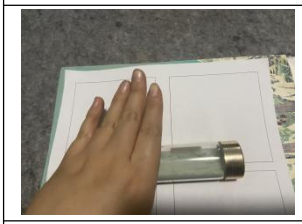
下面（表 3-1）、（表 3-2）分别为笔者制作青金石和赭红色泥砂岩的制作步骤及岩彩使用方法：

表 3-1 制作矿物色石青（青金石）的过程

			
1、敲碎成小块，去除异色伴生矿后放入研磨机	2、1～2 分钟研磨至粉末状	3、整体过 80 目筛，不符合目数的重新研磨	4、将粉末放置容器中，加入明胶液，比例为 10：1
			
5、注入清水或温水，搅拌均匀	6、用纸巾擦去上浮的杂质，磁铁吸取碎铁屑	7、可用胶头吸管吸取出杂质	8、反复 5、6、7 步骤，直至漂除杂质，沉淀分层
			
9、倒出清水后，倒入宽口平底容器，加速水分挥发	10、平放静置晾干	11、整体过筛，目数由大到小，由细到粗，分类装瓶	12、得到 3—6 个常用目数，调和胶液可使用于画面

图片来源：笔者拍摄

表 3-2 制作泥彩赭红色（在库车采集的泥质砂岩）的过程及使用说明

			
1、库车采集的赭红色泥质砂岩	2、泥质松软，捏碎后放入研磨机	3、30—90 秒研磨	4、将泥粉过筛，去除矿石杂质
			
5、整体置入容器中	6、注入清水或温水，搅拌均匀	7、土质杂质较少，去除杂质后静置分层	8、倒出清水，平置晾干
			
7、干后颜色上方覆白霜，经查证后为盐碱	8、防止盐碱侵蚀纸张，重复 6、7、8 步骤去除杂质	9、土质黏性大所易结块，取颜料放置在 A4 纸上	10、用硬物将其碾碎成小块
			
11、对折纸张，用柱状物反复碾压	12、打开纸张检查无明显粗颗粒后放入瓷碟	13、加入胶液，颜料与胶液的比例为 1：0.5	14、用指腹调匀，可根据画面需要适量加清水、胶液

图片来源：笔者拍摄

其实早在古代，矿物颜料的制作工序就比较完备了，古时的“丹青”就是形容的矿物色，在使用矿物色方面也是有据可查的，如唐代张彦远的《历代名画记》中所录：“武陵水井之舟，磨嵯之沙，越嶲之空青，蔚之曾青，武昌之扁青，蜀郡之铅华，始兴之解锡，研炼澄汰深浅轻重精粗。林邑昆仑之黄，南海之蚁铆，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。古画不用头绿大青，取其精华，接而用之。百年传致之胶，千载不剥……”[①]从中可以看出唐代矿物质颜料的使用之多，产

[①] （唐）张彦远.历代名画记[M].浙江：浙江美术出版社，2011:12.

地之丰富，并且还详细记载了所用动物胶的产地，以及动物胶调和矿物色的使用方法。“元代王铎《写像秘诀》记载的颜色有绯红、桃红、肉红、柏枝绿、墨黑绿、柳绿、官绿、鸭头绿、月下白、柳黄、鹅黄等 36 种。”明代杨慎在《丹铅总录》卷十七载：“画家七十二色……。”[①]由此可见中国古代传统的绘画颜料（包含植物色）多么丰富。

文人“运墨而五色具”的审美观念以及复杂的政治因素使得中国色彩经历了上百年的失落，而矿物色制作繁复，只有民间画家还保留些许工艺，尤其是近代工业的快速发展，锡管装的化学色给中国传统颜料业带来了巨大冲击，现在画家连真正的植物色都使用甚少，更不要说价格较高的矿物色了。岩彩材料也借助现代科技，快速丰富了自身的色彩体系，完善了绘画的语言体系，现代矿物色的回归连接了我们与汉唐的天然矿物色，色彩再次被重视重提，材料成为中国画变革的重要媒介。

3.3 岩彩材料的色质美感

岩彩不同于一般美术中泛指的“颜料”，而是“带有不同颜色的材料”。这种材料除了带有颜色，还具备自身材质上的审美特征，而被用于绘画当中，专业上可以理解为“具有色相的粗大材质”。岩彩矿物色与植物色区别在于矿物色不溶于水，自身没有附着力，必须调和胶使用，矿石在研磨成粉后呈现出粗、中、细颗粒状，肉眼可以看到其差别，因其颗粒的粗细度不同，可以牢固的堆积在画面之上，出现凹凸不平的效果。如果在显微镜下观察，就能发现它是呈不规则的菱形状晶体（图 3-12），它是有钝角、锐角的，是立体可触的，因此，岩彩材料也成为了审美对象。

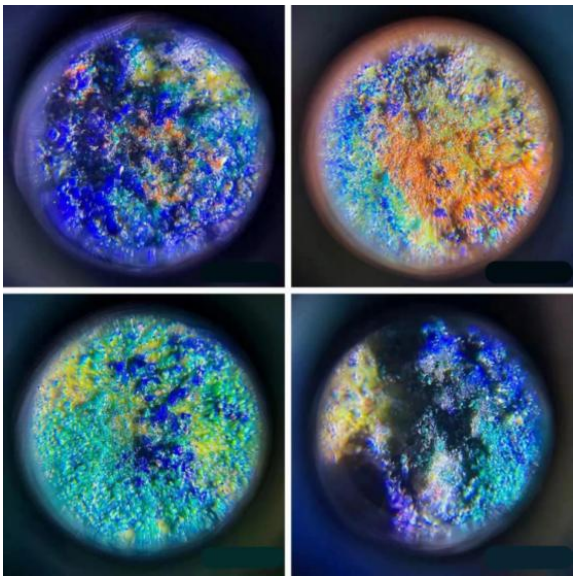


图 3-12 显微镜下的岩彩材料

图片来源：微信公众号-東白岩彩

[①] 李雅梅.中国画的材料与技法[M].北京：高等教育出版社,2014:38-40.

岩彩使用到画面上后，半透明的晶体会产生熠熠闪光的折射效果，在不同角度、光源下所见到同一种矿物质颜料的颜色是不同的，会有微妙的变化。这种如钻石般的折光，使画面呈现出贵气高雅、深邃耐看、不同凡响的艺术效果。以这种材料绘制的作品，色质稳定，颜色绚烂，彰显晶质美感，具有色彩美与质感美的双重美感，有着独特的艺术语言结构。

《考工记》中记载：“天有时，地有气，材有美，工有巧，合此四者，然后为良。”[①]从中可以看出材质美感在美术创作中的重要性。材料在岩彩画中不再只是上色的工具，它用自身的美感影响着艺术家的创作语言，通过与众不同的立体质地、色彩光泽、肌理表现等展现着艺术家的个性表达，激发创作灵感，拓宽了中国绘画的语言道路。

本章综述，文人“运墨而具五色”的审美观念使得中国色彩经历了上百年的失落，而矿物色制作繁复，只有民间画家还保留些许工艺，尤其是近代工业的快速发展，锡管装的化学色给中国传统颜料业带来了巨大冲击，现在画家连真正的植物色都使用甚少，更不要说价格较高的矿物色了。日本保留了汉唐时期矿物色的使用与制作方法，岩彩材料也借助现代科技的发展与东西方文化的交互，快速丰富了自身的色彩体系，完善了自身的语言体系，现代矿物色的回归连接了我们与汉唐的天然矿物色，色彩再次被重视重提，画家借助岩彩材料与众不同的双重色质美感表达个性，激发灵感，材料成为当代中国画变革的重要媒介。

[①] 王树良.中国工艺美术史[M].重庆：重庆大学出版社，2019:14

第 4 章 岩彩的技法实验

通过对前人作品的分析，对岩彩材料的研究，笔者对于岩彩材料和技法在画面中如何使用已有大概的了解，但是要熟练地运用岩彩技法创作出满意的作品还需要真正的实践。本章一共分三节，第一节为岩彩的发色实验，掌握岩彩材料的混色、叠色技巧；第二节为临摹古代岩彩壁画的启示，从壁画临摹中学习二维平面的构成方法，色彩的配置规律，从壁画剥落的特殊肌理中感悟到其与库车大峡谷的共通之处；第三节为纸张和剥落肌理的创新实验，以照片写生实验分析这种技法在《克孜利亚》创作中的可行性，从肌理、色彩、线条、笔墨等方面进行研究，发现问题，最后找到解决方法。

4.1 岩彩的发色实验

正因为岩彩自身的这种特殊颗粒材质，所以它不能像市面上我们所经常看到的国画、油画、水彩等锡管装颜料那样可以一次性调和出所需颜色，也不适合塑造具体造型。其不透明或半透明的颗粒状的晶体结构也使岩彩画无法像纸绢绘画那样，使用多遍分染的绘画语言，营造细腻、工整的画面效果。岩彩无法如其他画法一样制造接近真实具体物象那般的虚实、明暗关系，而且墨在岩彩画中只被当作“黑色”（颜色）使用，如古代壁画中的“凹凸画法”那样，只用于加强体积感，不进行皴擦点染。岩彩画既不好分染，也不强调墨线，如何丰富画面呢？那就是利用岩彩特有的“色面叠加，平面构成”的绘画方法制作肌理，安排构图，笔者以下面两个发色实验解释岩彩材料的发色原理与技巧。

4.1.1 混色实验

岩彩创作者本着呈现矿物自然本色的基本原则不断深挖材质特性，尝试材料更多的可能性，甚至于将颜料混色使用，以求出现更多与众不同的肌理效果。因其颗粒的粗细度不同，可以牢固地堆积在画面之上，出现凹凸不平的效果。但岩彩材料之间是有混色法则的，不是所有的材料都可以混合使用，创作者需要熟练掌握运用规则。下面根据笔者对材料使用经验的总结进行一个简单岩彩材料实验，便于更直观地了解岩彩的发色原理，从中更加清楚岩彩材料的特性以及根据这种特性相应的使用方法。笔者使用 3 种不同目数（颗粒度）的颜料，分别为粗颗粒 120 目，中颗粒 200 目，细颗粒 300 目。

岩彩材料不溶于水，不易调和混色使用。调和后会出现以下状况：

1、实验一（图 4-1）：图左上角为蓝铜矿、朱砂两种异色“粗颗粒”天然矿物颜料，图右上角为蓝铜矿、朱砂两种异色“细颗粒”天然矿物颜料，均调和骨胶后平涂于半生熟麻纸上。

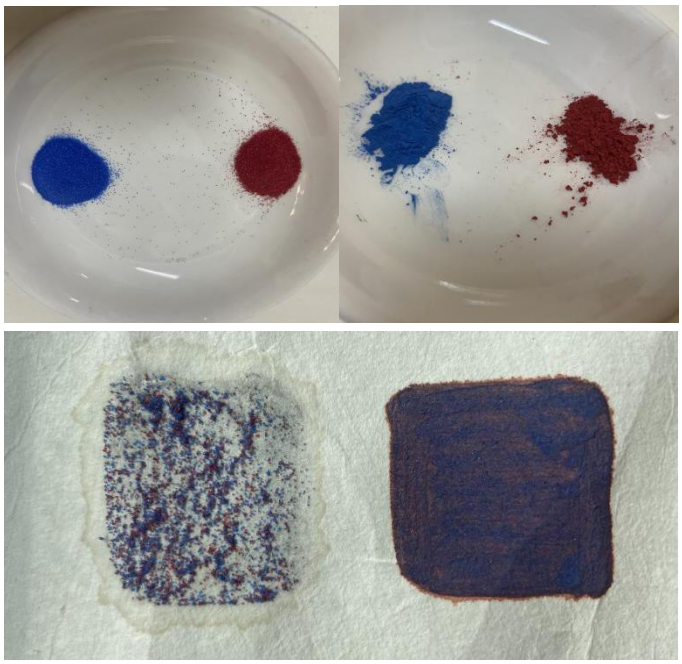


图 4-1 蓝铜矿、朱砂混色 左粗右细

图片来源：笔者拍摄

根据实验一的岩彩发色效果可以得出以下结论：

（1）粗颗粒的两种异色天然或人造矿物质颜料，调后分色明显，无法混合，很难呈现出两种颜色的中间色；

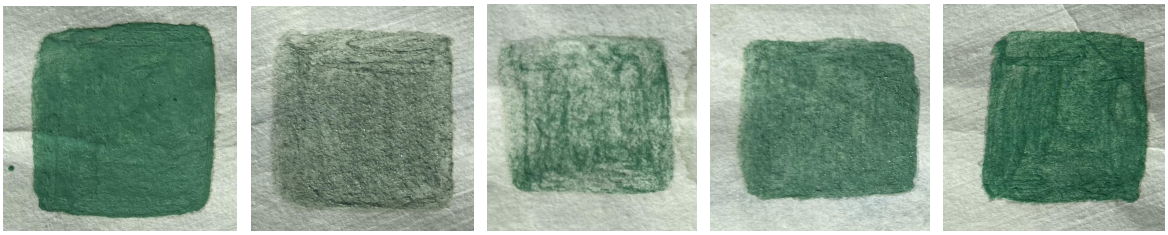
（2）细颗粒的两种异色天然或人造矿物质颜料，调后分色不明显，呈现出两种颜色的中间色，在图片右下角的细颗粒混色实验中明显可以发现相同体积下朱砂（红色）密度大，呈现明显下沉，蓝铜矿上浮后蓝色发色明显。

实验一总结，粗、中、细颗粒的天然异色矿物质颜料，因天然矿物的密度不同导致重量差异，在画面干燥后颜料颗粒上浮或下沉，会出现分层、剥落等现象，新手极难掌控，不过有的岩彩画家会利用这种现象制作一些与众不同的肌理效果，所以也可以推断出因人造矿物的密度、重量相似，通常不会分层，但需要根据画面情况调和使用，而粗颗粒无法混色使用。

1、实验二（图 4-2）：4 种颜色相近的异质绿色颜料，分别为：1 号细颗粒绿土，完全不透明；2 号细颗粒石绿（孔雀石），接近不透明；3 号粗颗粒天河石，半透明；4 号粗颗粒石绿（孔雀石），接近不透明；相混后均调和骨胶平涂于半生熟麻纸上。



1 号 2 号 3 号 4 号



1 号+2 号 1 号+3 号 1 号+4 号 2 号+3 号 2 号+4 号

图 4-2 绿土、天河石、孔雀石

图片来源：笔者拍摄

根据实验二的岩彩发色效果可以得出以下结论：

（1）同色的多种粗细矿物质颜料调和，颗粒越细覆盖力越强，粗颗粒反之；

（2）同色的两种粗细差别较大的矿物质颜料，调和使用后细颗粒会覆盖住部分粗颗粒，阻挡晶体反光，会使颜色会发灰，呈现发色效果不好，不建议混合；

（3）粗细不同的颜料混合，总体支撑力加强，可用于沥粉，会更加牢固，不易塌陷，需根据具体情况调和使用。

总的来说，矿物质颜料因自身材质的原因不适宜调和使用，无法像油画、水彩那样的锡管装颜料可以一次性调和出所需颜色，很难塑造具体造型。其不透明或半透明的颗粒状的晶体结构也使岩彩画无法像纸绢绘画那样，使用多遍分染的绘画语言，营造细腻、工整的画面效果。岩彩无法完全根据创作者的主观意愿进行调和，但是可以材质特有的“色面叠加”的绘画方式获得中间色，通过不同颜色、粗细、透明度的材料或薄或厚的层层叠加，展现出丰富的色彩效果。

4.1.2 叠色实验

1、实验一（图 4-3）：同一种细颗粒青金石，分别为一层、两层、三层叠加后的效果展示，均调和骨胶后平涂于半生熟麻纸上。

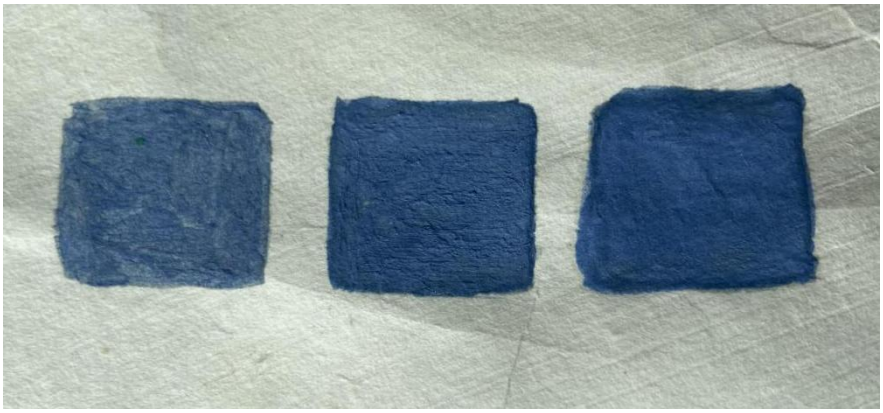


图 4-3 青金石

图片来源：笔者拍摄

根据实验一的岩彩发色效果可以得出以下结论：

（1）同一种岩彩材料反复叠加后颜色越来越重；

（2）同一种岩彩材料反复叠加在视觉上呈现越来越均匀的感觉。

2、实验二（图 4-4）：蓝、绿、红、黄，四种颜色相互叠加，均调和骨胶后平涂于半生熟麻纸上。



图 4-4 青金石、孔雀石、朱砂、石黄

图片来源：笔者拍摄

根据实验二的岩彩发色效果可以得出以下结论：

（1）4 种颜色在分别叠加后可以呈现出多达 12 种颜色；

此实践二只使用了 4 种颜色的一种目数进行实验，而每种颜色至少还有十余种不同

目数的岩彩颜料（新岩），可想而知，如果这几十种不同目数、不同颜色的颜料交错运用到画面中该是何种丰富、缤纷。

总的来说，岩彩材料在使用“重合叠彩”技法后可以呈现出丰富的色相，远远不止材料本身的单一色彩，叠加后的颜色相互衬托，你中有我，我中有你，经常会出现创作者意想不到的画面效果。岩彩画与中国传统绘画一样是塑造平面，岩彩利用自身的材质特性，立体多层地叠加，关系可以加强再减弱，从平整到立体（堆叠），凹凸有致，不拘一格，这样的绘制方法也决定了岩彩绘画的呈现方式：平面造型、色面叠加、迹象表意。

4.2 临摹岩彩壁画的启示

现代的岩彩材料与技法都是从古代壁画艺术中继承的，所以想要更好地掌握岩彩技法，可以在壁画的临摹实践中学习领悟。临摹一般分为现状临摹、复原临摹，在此，笔者选择现状临摹，目的是通过“剥落法”对壁画的做旧，学习理解这种肌理产生的奥妙，更好地应用于《克孜利亚》系列作品当中。笔者一共对克孜尔千佛洞、敦煌莫高窟、永乐宫三地的石窟岩彩壁画进行摹习，以便可以掌握更多的壁画技法，丰富画面效果。

4.2.1 岩彩壁画临摹的方法

古代岩彩壁画主要是由支撑体、地仗层、颜料层三部分组成，缺一不可，想要临摹好壁画，就要理清这三部分的制作方法。正好在研究生期间，笔者跟随老师考察了新疆库车地区的壁画艺术和文化，那里有中国最古老的石窟壁画——克孜尔石窟壁画。笔者拍摄了大量的素材（图 4-5）以便临摹学习，通过对壁画的分析与学习，笔者开始尝试用自己制作的颜料临摹岩彩壁画，更直观的感受到岁月荏苒在石窟壁画上留下的痕迹，希望能从中找寻到可以应用到现代中国画上的技法与色彩。



图 4-5 克孜尔千佛洞

图片来源：笔者拍摄

表 4-1 木板制作与地仗层（泥板）制作过程

 	 	 	 
1、先测量出所需木板的大小，然后用钢锯沿所画线条将其分割。	2、测量出所需龙骨的长度，将其分割。	3、使用木材专用白胶将其固定，再用透明加固胶填补缝隙。	4、使用 G 型夹在木条连接处固定，阴处平地静置干透。
 	 	 	 
5、使用浆糊将打湿的麻纸实裱在木板上，纸干后再刷胶矾水将纸做熟。	6、将砂砾、敦煌土、麻秆、明胶液混合调匀后平铺于纸上，干后再薄涂敦煌土两次。	7、地仗表面不平整处可用细目砂纸打磨，再根据画面需求平涂蛤粉、高岭土或白垩。	失败案例分析：薄土层出现龟裂与脱落，原因是薄土层使用土质颗粒过细，加入中、粗颗粒土质混合使用后问题解决。

图片来源：笔者拍摄

第一步是支撑体的制作，古代石窟壁画的主要支撑体是岩体本身，结合现实生活的绘画条件，通常以木板代替岩体作为支撑体。第二步是地仗层的制作，首先在硬实的木板上裱以麻纸或麻布，然后辅以泥底，泥板就做好了。表格 4-1 是笔者制作支撑体和地仗层（泥板）的过程以及失败案例分析。

其实在《营造法式》详细记载了地仗层的制作方法：“造画壁之制，先以粗泥搭络毕，候稍干，再以泥横被竹篾一重，以泥盖平。又候稍干，钉麻华以泥分披令匀，又用泥盖平。以上用粗泥五重，厚一分五厘。若拱眼壁，只用粗泥各一重，上施沙泥，收压三遍。方用中泥细衬，泥上施沙泥，候水脉定，收压十遍，令泥面光泽。凡和沙泥，每

白沙二斤，用胶土一斤，麻捣洗择净者七两。”[①]现在的制作方法多是在其基础之上简便而来。在笔者拍摄的克孜尔石窟实景照片（图 4-6）中可以从壁画破损处清楚地看到岩体、地仗层、颜料层，地仗层厚约 1.5cm 左右，中间是混合碎麦秸的粗泥层，细泥层分辨不清。这是制作较为精良的石窟，有的石窟壁画制作比较粗糙，甚至直接在凹凸不平的岩壁直接作画，导致壁画脱落较为严重，所以地仗层的制作很有必要。



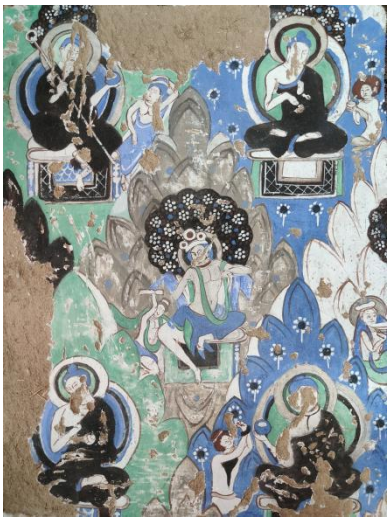
图 4-6 克孜尔千佛洞

图片来源：笔者拍摄

第三步颜料层的绘制是最难的，笔者选择局部现状临摹，将所要临摹壁画高清图片通过软件 Procreate 制作线稿，根据所需要的比例大小打印为纸质版底稿，使用水性复写纸将画稿拓印到底板上，细节越完整清晰越好。在设色时，以防忙中出错，先选择水干矿物色作画，把画面的色彩区分开来，然后用天然矿物色层层叠加，模仿岩彩壁画的真实质感。经过色层叠加和“凹凸法”分染，壁画逐渐呈现出厚重感，再根据真实的脱落痕迹，用砂纸对画面进行打磨，用竹刀对画面刮刻做旧，直至接近临品的效果。步骤见表 4-2。

[①] （宋）李诫：《营造法式》[M]卷十三，“泥作制度·画壁”.

表 4-2 克孜尔壁画临摹步骤

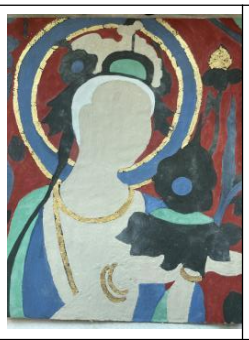
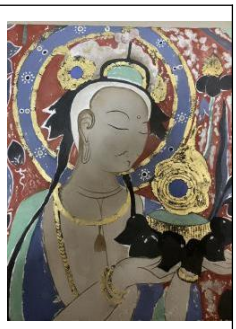
				
1、水性复写纸拓稿	2、勾线后平涂颜色，色面叠加	3、添加细节与适当分染	4、打磨与水洗做旧	5、最后效果图
				
				
色面叠加	砂纸打磨做旧	剥离脱落做旧		

图片来源：笔者拍摄

临摹克孜尔壁画时笔者尽量按照现状临摹，使用传统的颜色绘进行色面叠加，勾线分染。但临摹敦煌壁画时意临更多，因为对材料的运用愈发熟悉从而有了更多自由发挥的空间。为了达到想要的色层效果，可以运用多种材料与技法来表现，敦煌壁画的具体绘画步骤见表 4-3。402 窟菩萨头饰部分是在平涂的土红色基底上用白色涂抹头发，之上使用目数更细的黑色矿物色沥粉，在部分黑色颜料上贴金箔，再用石青石绿装饰头冠。在肉身部分选用灰白底，上层叠加岩肌、铅丹等色，皮肤略泛少许青灰色。此画运用天然矿物质颜料、金属色通过平涂堆叠，沥粉贴金、刮刻打磨等技法对岩彩壁画进行表现。

笔者在创作中就是受其启发，尝试厚涂堆叠的表现方式。

表 4-3 敦煌 402 窟与 257 窟壁画临摹步骤

				
				
1、拓稿、铺底色	2、矿物色平涂	3、色面叠加	4、沥粉贴金	5、刮刻打磨做旧

图片来源：笔者拍摄

元代永乐宫壁画与克孜尔壁画、敦煌壁画的临摹方法不是完全一样，从材料上来说，永乐宫壁画多进行矿物质颜料、植物色混色使用，且颜料颗粒度较细，颜色材料层薄而匀。从技法上来说，永乐宫壁画（图 4-7）线色并重，缺一不可，且在这个时期的壁画使用的墨色不只作为黑色（颜色）出现，而是以墨线作为整个的画面造形，颜色要根据墨线的位置分染，达到“色不碍墨，墨不碍色”的画面效果。这种情况下就要求我们制作地仗层的细泥层时应更加细腻，以细土为主，不加砂砾，保证墙面的光滑，以便描线和颜色分染或平涂。



图 4-7 永乐宫壁画临摹

图片来源：笔者拍摄

4.2.2 岩彩壁画临摹的感悟

在构图上，中国古代壁画的构图是多种多样的，如散点构图、全景构图、长卷构图、分层构图、横向式构图等，但不论何种构图最后都是以平面构成的形式呈现，这种平面构成在二维的建筑内部空间里尤其协调，也更具装饰性。通过对古代壁画进行临摹与研究，在创作现代壁画或者是个人作品的时候，可以从古代壁画的二维平面构成中得到启发。

在色彩上，古代壁画现状历经岁月洗礼而愈加丰富多彩、耐人寻味。古代矿物色匮乏，让古人只能使用少数色彩，却同样能画得尽善尽美。古人通过对材料特质的了解，掌握明暗对比、冷暖对比的色彩配置，或薄或厚的重叠堆积，使视觉效果上使用的不只几个颜色，还有他们叠压组成的间色、复色，形成了独属岩彩画的肌理语言，这种对矿物色的熟练运用的本领是我们所要学习的。

在技法上，笔者在古代壁画临摹中使用了平涂、叠色、分染、水洗、打磨、刮刻、沥粉贴金等技法，在永乐宫壁画中对于线描的学习，可以提高山水画中的线质。目前所能见到的壁画（图 4-8）由于人为破坏和自然侵蚀等原因，原本的颜料层和地仗层部分剥落，反而产生了独特的肌理与质感。从视觉角度说，壁画的色彩效果更加丰富了，那么这种肌理效果是不是也可以表现新疆地域呢？根据这种设想，笔者在后期《克孜利亚》的创作中结合剥落法和背衬法，运用大量的矿物质颜料，达到丰富厚重的画面效果。



图 4-8 克孜尔壁画

笔者拍摄

通过此次临摹学习，笔者学到了有关画面构成，色彩设计，肌理语言应用等方面知识，唯有自己动手去临摹和学习这些内涵丰富的古代壁画才有可能能够了解其中的精髓，同时将壁画中所富含的肌理语言以及形式技法等等进行更好的研究，而在这个过程当中笔者也从前辈们的启发当中获得一些灵感，尤其是古代壁画上颜料与基底脱落所带来的

沧桑质朴的美感，以及这种大自然制造的天然肌理如何在笔者的创作画面中展现出来，结合新疆题材山水画又该如何呈现，成为了笔者后面主要研究的课题。

4.3 肌理实验与创新尝试

笔者通过壁画临摹，进行深刻分析并有意识地预设了剥落和斑驳的肌理效果。通过使用打磨、水洗、刮刻的技法，成功地模拟出壁画剥落的效果，但这种效果是在泥板上产生的，如何转变到我们的画纸上呢？什么材质的纸在可以承托岩彩材料的基础上，又能展示笔者想要的斑驳肌理呢？笔者尝试使用加厚的麻纸或是皮纸，通过纸张效果实验、技法创新实验，将岩彩壁画剥落法与传统背衬法结合，解决了这个大难题。

4.3.1 纸张效果实验

选用了三种不同质感、厚度、克重的半生熟宣纸进行试验，相同大小下，它们的克重比约为 1：2：4。一号纸为单层清水构皮纸，多用于绘制传统小写意山水画。二号纸为加厚长纤维云龙皮纸，多用于绘制重彩画、岩彩画。三号纸为三层光板云龙皮纸多用于绘制壁画、岩彩画，纸张实验步骤见表 4-4。

首先正面板刷平涂白色矿物颜料，然后纸干后背面背衬颜色，分别为红色、墨色。根据下表可以看出一号、二号纸呈色明显，三号纸由于过厚而导致颜色呈现不佳。一号纸与二号纸效果对比可以看出，由于二号纸本身带有长纤维，肌理从而更加丰富自然，而且加厚过的皮纸纸质更加坚韧，对于岩彩颜料的承托性更好，故笔者选用二号加厚长纤维云龙纸完成此次岩彩山水画创作。

表 4-4 纸张实验步骤

	一号单层清水构皮纸	二号加厚长纤维云龙纸	三号三层光板云龙纸
同样大小的纸的克重			
背衬第一遍红色对比			
背衬第二遍墨色对比			
背面效果展示			

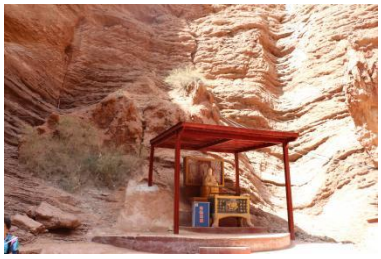
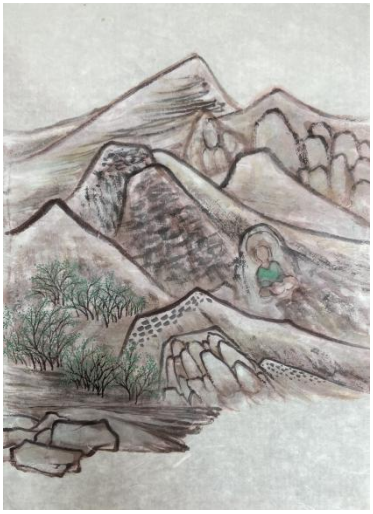
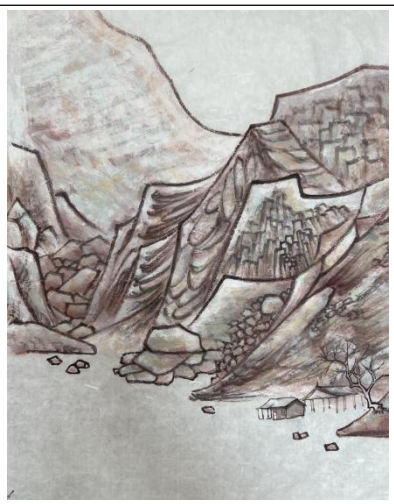
图片来源：笔者拍摄

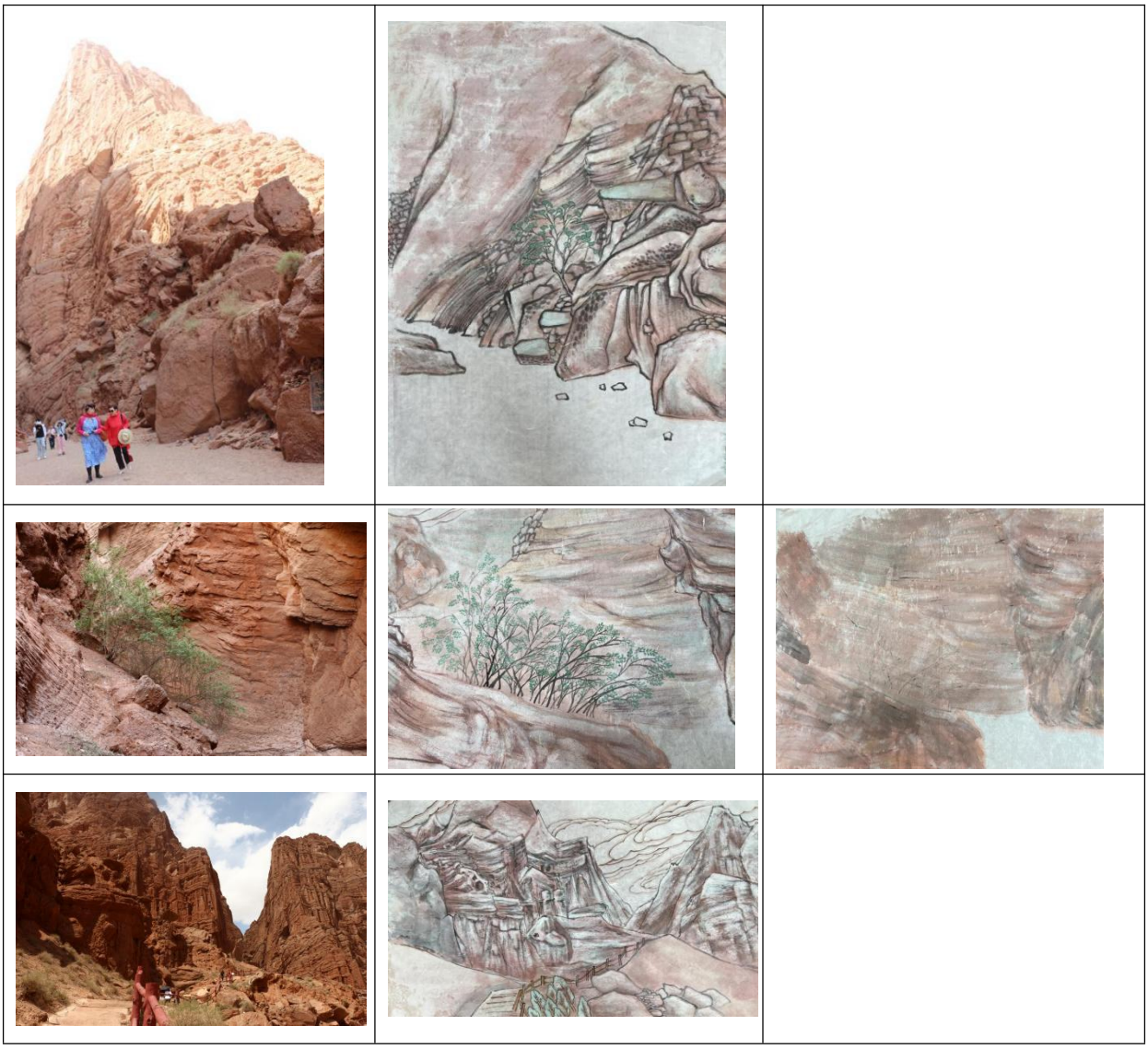
4.3.2 技法创新尝试

对在库车之旅拍摄的照片进行整理、挑选之后，笔者开始尝试照片写生一些山水小品实验这种技法的可行性。绘画步骤：先用墨线或色线勾勒出山石轮廓，然后用国画色

钛白调和中、细颗粒白色矿物色沿山石结构涂刷，纸面干后背衬细颗粒朱砂色、朱磲色、墨色等与山石本身相近的颜色叠色，正面根据画面需求分染中、粗颗粒石绿、土黄、朱砂等天然矿物色。画面效果见表 4-5。

表 4-5 山水小品效果展示

天山神秘大峡谷素材	照片写生	背面颜色展示（水平翻转）
		
		



图片来源：笔者拍摄

4.3.3 问题与解决方法

在此次的照片写生中，笔者发现了许多的问题，并尝试解决。

问题一：

线条问题——前两幅画面墨色线条过重，皴擦太多，在画面中显得过于突兀。

解决方法——在后面的创作中笔者减轻墨线的比重，在墨中调和矿物色，或者直接用矿物色“以色勾皴”，更多的是以肌理代替皴法，以使画面中的颜色和线条更加和谐。

问题二：

设色问题——背衬颜色时只是简单的平涂，没有区分色域，使整幅画处于一个色度，没有体现出背衬法结合剥落法在画面中的优势，色彩叠加并不成功。

解决方法——在后面的背衬过程中调整用笔，根据画面需求用色，不是所有位置都

涂三四种颜色，有些一种即可，有些则需要涂五六种，以求体现新疆山石丰富的色相。

问题三：

材料问题——材料使用过度依赖朱砂、朱磲、石绿、敦煌土等传统矿物色，虽然使用了天然矿物色，但石色不易调和，所以与天山神秘大峡谷的本身的颜色并不十分接近。

解决方法——在下一章节的毕业创作的颜料使用中，加入了笔者在库车大地采集中矿石与泥砂制作出的颜色，尤其是赭红色泥质砂岩制作的土红色，这种土质材料相对于常用的石质材料来说，虽然颗粒度没有那么丰富，但泥彩本身呈现一种雾面的质感，使画面更加接近大峡谷山石本身的颜色及砂岩质感，彰显出新疆山石独特的岩意。

第 5 章 岩彩在《克孜利亚》系列作品中的运用研究

本章主要分为四部分进行阐述，第一部分是前期调研与创作构思，通过对绘画素材的掌握分析如何创作新疆题材岩彩山水画；中间的二三部分为《克孜利亚·吉日》、《克孜利亚·和岁》系列作品的创作说明，阐释创作过程与方法；第四部分为技法运用的分析总结及反思。

5.1 前期调研与创作构思

之所以想以新疆山水作为毕业创作题材，是源于笔者在新疆研学的经历。研究生期间第一次外出写生去到了阿勒泰地区，第二次去往了阿克苏地区与喀什地区，在两次行程中，对库车市库车大峡谷地质公园的天山神秘大峡谷和红山石林留下了深刻的印象，提供了无限的创作灵感。

库车天山神秘大峡谷（图 5-1）位于天山山脉南麓，库车县城以北 64 公里，独库公路 1025 公里处北侧。峡谷气候宜人，阳光普照，冬暖夏凉，风光无限。天山神秘大峡谷由红褐色的巨大山体群组成，别名克孜利亚大峡谷（维语意为“红色的山崖”），是当地人对这里的称呼。峡谷全长 3700 米，经亿万年风剥雨蚀、山洪冲刷而成，是我国罕见的旱地自然景观，天山神秘大峡谷外部炎热，愈往峡谷深处走愈加清凉，仿佛有一股清风环绕身侧，可以说集天下峡谷之妙，兼天山奇景之长——神秘、雄奇、古幽，景观奇特，令人神往。



图 5-1 天山神秘大峡谷的近景与远景

图片来源：笔者拍摄

除了天山神秘大峡谷外，在独库公路边，还有一处山体呈红色，错落有致，层层叠叠，耸立在天山南麓，被称为红山石林。红山石林（图 5-2）位于独库公路西侧，连绵

五六十公里，红色、黄色、白色、黑色的石体雄伟壮观，其中尤其赭红的山体最为特别，这些红色石林的颜色会随时间、光线的变化而变化。仔细观察的话，还会发现红山石林一层一种颜色，最外层是赤红色，下面的红白相间，或者是淡绿或淡青，就像油画里调和的色彩一样。从空中俯瞰，像大地上翻腾的红色海洋。这些红色石林的颜色会随时间和季节而悄然变化，阳光炙热时，它格外火红，下雨时，又变得深沉而又暗红，被称为“大地上的火焰”。来看红山石林的人，不仅仅是欣赏它的形态，更多的是领悟大自然馈赠给天地的神奇色彩。



图 5-2 红山石林的近景与远景

图片来源：笔者拍摄

天山神秘大峡谷与红山石林遥相呼应，山石如丛林一般交错，在过去的几千年里，它经过地壳运动、风蚀水流，形成的雅丹地貌连绵五六十公里，构成一处天山奇观。不同颜色的山石所展现的结构也不相同，而这也大大增加了作画难度，以传统中国画技法中的皴擦点染很难将各种特殊的山石构造一一呈现出来，笔者将所以运用岩彩材料与技法，融合传统中国画技法，制作肌理效果，绘制《克孜利亚》系列现代岩彩山水画作品。

《克孜利亚》毕业创作总共分为两个系列，《克孜利亚 · 吉日》和《克孜利亚 · 和岁》，一个系列三张，共计六张作品。

第一组系列画面尺寸为 97×180cm（六尺）；系列名为《克孜利亚 · 吉日》；作品名分为《克孜利亚·破晓》、《克孜利亚·赫阳》、《克孜利亚·余晖》；创作内容为一日中的三个时间段，分别是清晨、正午、黄昏。

第二组系列画面尺寸为 160×200cm；系列名为《克孜利亚 · 和岁》；作品名为《克孜利亚·春晖》《克孜利亚·夏晌》《克孜利亚·秋韵》；画面内容为一年中的三个季节，分别是春、夏、秋季。

两大系列创作分别以《吉日》和《和岁》命名，带入了笔者对于这片土地的美好祝愿。为不影响美观和阅读，在目录和后面的创作说明中作品名只展示副标题，不展大标题。

5.2 《克孜利亚 · 吉日》系列作品创作说明

5.2.1 《破晓》

《破晓》这幅作品是《克孜利亚·吉日》系列的第一张，画面内容是库车大峡谷的清晨，主要是探索不同颜色、结构的山石如何以新技法呈现在同一画面当中，找寻相适应的材料、色调、肌理、构图、光影等一系列表现语言。通过对古代岩彩壁画的临摹学习，感受到剥落痕迹的独特美感，在此基础上改良背衬法，用以丰富山石肌理，表现画面效果。根据谢赫六法中所说的“随类赋彩”设色方法，对画面颜色进行处理。秉持着胡明哲教授“身土不二”的绘画理念，将在新疆库车地区采集、制作得到的岩彩颜料用于山石本身。红山石林与天山神秘大峡谷照片素材见（图 5-3）。制作步骤及最后效果见表 5-1。

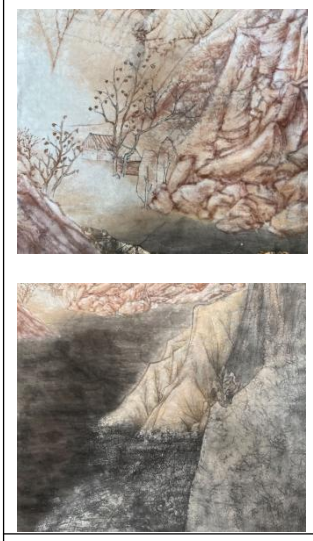


图 5-3 红山石林与天山神秘大峡谷

图片来源：笔者拍摄

表 5-1 《破晓》的制作步骤及最后效果

		 	 
1、色线稿，根据山石本身的颜色调和颜色勾线	2、分染颜色，根据线稿的用色进行分染	3、以揉纸法来丰富肌理，调和国画颜料钛白与中、细颗粒矿物质颜料	4、板刷平涂在揉纸处，中号毛笔在根据山石结构走势点染
		 	
5、效果展示，涂抹上方的赭黄色山石的白色矿物色中加入黄色	6、背衬法，根据山石本色背衬不同颜色	7、山石分染细颗粒岩彩，刻画背景	8、效果展示，黑色在正面反面均有涂染

			
9、描绘树木与人家，根据整体效果适当调整画面	10、特殊工艺贴银箔，使用硫磺布、熨斗加热烧至变色	11、最后画面正面效果展示，贴箔处刷胶矾水减缓氧化速度	12、背面反衬颜色效果展示（图片为水平翻转，以便对比）

图片来源：笔者拍摄

5.2.2 《赪阳》

《赪阳》是《克孜利亚·吉日》系列创作的第二张，描绘的是晌午时间的库车大峡谷，日光和睦，晴空万里，尽显山石本色，是此系列中色彩使用最重的。以暖黄色涂绘峡谷中的沙滩，与同为暖色的红色的山崖形成呼应，与冷色的蓝色天空形成对比，丰富画面的色彩配置。值得一提的是，此画中的树木刻画笔者追寻上古壁画中的树法样式（图5-4），以石青、石绿一笔直接画出树叶，干后再勾外形，甚至不勾形。将古代壁画与现代山水画中的树法置于同一画面，形成小块面和大块面的对比，制造一种秩序美，寻找能够古今融合的绘画语言。《赪阳》（图 5-5）的绘制技法与《破晓》大致相同，就不此赘述了。



图 5-4 《赪阳》局部

图片来源：笔者拍摄

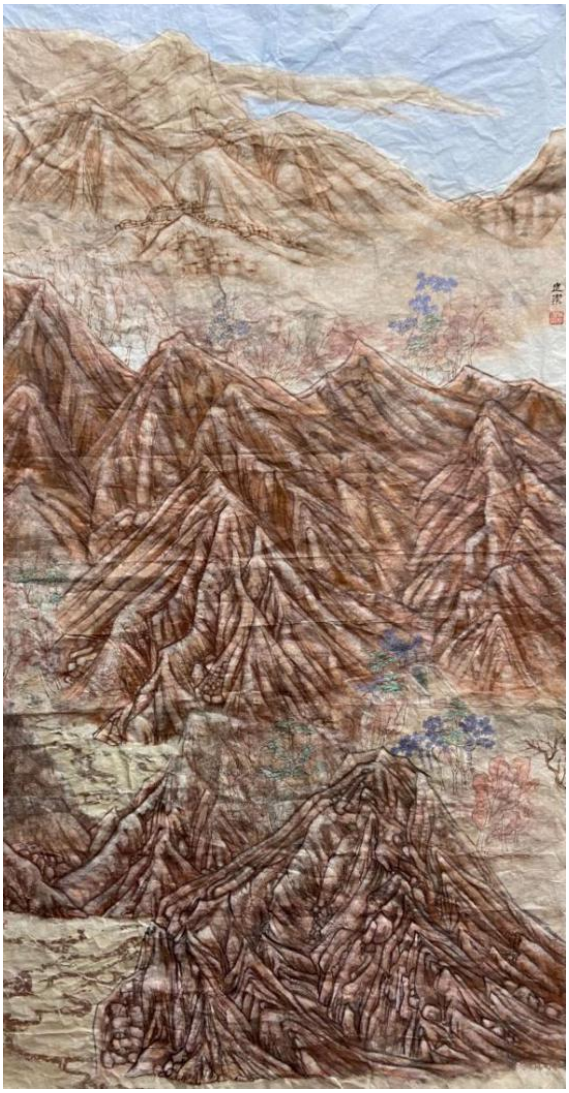


图 5-5 《赪阳》

图片来源：笔者拍摄

5.2.3 《余晖》

《余晖》（图 5-6）《克孜利亚·吉日》系列创作的第三张，主要选取了红山石林与天山神秘大峡谷中比较具有代表性的三种赭红色山崖作为创作素材。这幅作品探索了相近颜色山石如何在同一画面中对比呈现，在创作过程中，笔者认真研究了山石素材的特征，以几何形：不等边三角形、竖长方形、横长方形等不规则形状的重复组合变化，加重特征刻画，用以区分不同的岩石构造。

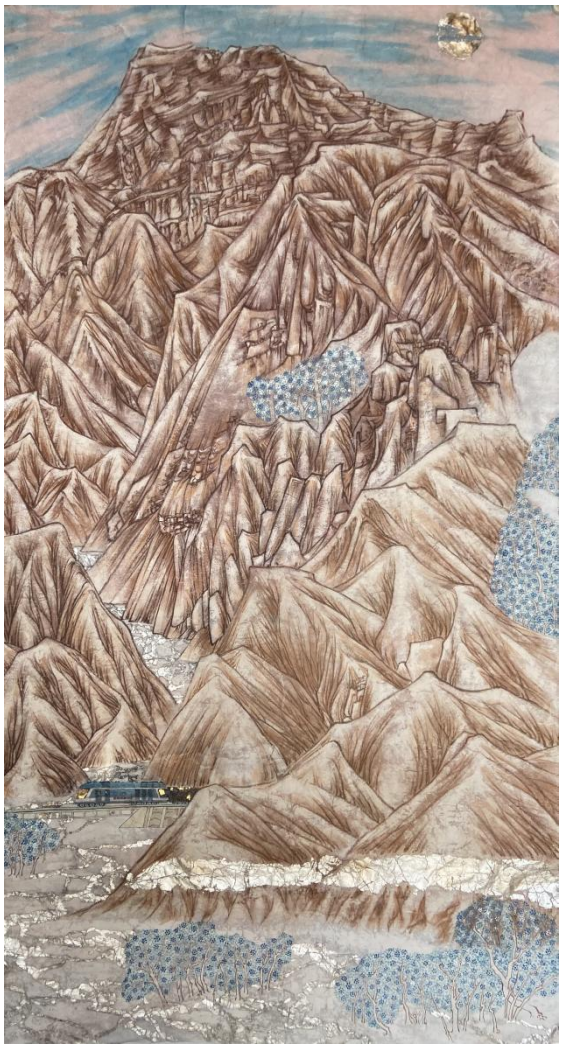


图 5-6 《余晖》

图片来源：笔者拍摄

树木用石青、银粉点缀，保持二维平面刻画，造就出大面积的蓝色与红色山崖形成对比，背景也选用粉蓝色呼应主题与画面，增强了形式感。以贴箔的方式制作了峡谷的溪流及火车的玻璃窗，金属箔的使用（图 5-7）使画面构成要素更加丰富，增加可观赏性。



图 5-7 金属箔的使用

图片来源：笔者拍摄

在画面中树木的刻画时进行一些思考，如果按照实景拍摄的素材（图 5-8）用传统的树法描绘，真实地保留枝叶的颜色形状，皴擦树干的纹理厚度，那这些小叶灌木丛可能影响画面整体的色彩关系，以及笔者对于画面平面性的一些处理要求。



图 5-8 库车大峡谷

图片来源：笔者拍摄

于是笔者借鉴了上节临摹的克孜尔壁画中的色彩、纹样装饰及制作方法处理树木（图 5-9），树干只以双钩，中空留白，保持平面性，将树干分成五组，一组内的所有树木不分前后，根据树干的高低错落修饰外形，连接成片的点染，再以细颗粒石青混合中粗颗粒蓝色新岩调胶进行立粉，混合不同粗细度的颜料使用得宜可以改善立粉干后颜料塌陷以及脱落情况，最后用调和胶液的银粉点缀其间，完善画面。



图 5-9 克孜尔壁画纹样装饰及制作方法

图片来源：笔者拍摄

完成以上这些创作后，笔者认为岩彩材料基于背衬法上的绘画语言并没有被开发殆尽，所以继续延伸创作，又绘制了三幅较大的岩彩山水画。并在其技法基础上，继续加入更多岩彩的特殊技法制造肌理，构成画面。

5.3 《克孜利亚 · 和岁》系列作品创作说明

《克孜利亚 · 和岁》的三张作品主要以新疆库车大峡谷为创作素材，以一年之中的三个季节，春、夏、秋三季季节变换下的红色山崖作为创作主题，辅以不同时节的花草树木和色彩倾向构成画面。此次创作运用多种岩彩材料和技法，将其与传统中国画的背衬法、皴法相结合。因为以秋季山石的色彩最接近库车大峡谷的山石本身的颜色，所以笔者先绘制的是《秋韵》，之后绘制了《春晖》、《夏晌》，下面根据笔者的绘制顺序进行作品的创作说明。

5.3.1 《秋韵》

《秋韵》主要以库车大峡谷地质公园中的天山神秘大峡谷为主要创作素材（图 5-10），山体以赭红色为主，些许绿植点缀其中，这种赤红与青绿的对比使笔者联想到敦煌山水岩彩壁画（图 5-11）中的色彩搭配，所以采用赭红、青绿作为主色，辅以黄、黑、白，以这五色完成色彩配置，力求将其神、秘、奇、雄、古、幽的特征表现出来。



图 5-10 天山神秘大峡谷图

图片来源：笔者拍摄



图 5-11 敦煌壁画第 85 窟

图片来源：《敦煌山水画史》105 页

《秋韵》的画面主要运用赭红色砂岩（当地采集到的）、朱砂、敦煌黄土、石绿、石青、岩黑、蛤白、金属箔等材料。通过平涂、分染、晕染、背衬等方式反复堆叠（图 5-12），最终形成如图（图 5-13）所示的画面效果，色彩语言在遵循山石本色的基础上借鉴了敦煌石窟壁画的配色。山石配色运用蛤粉、岩白、水晶末及采集的赭红色泥彩等根据山石特点进行塑造。树枝部分也为营造画面进行冷暖调整，突出层次关系。而山石

线条部分则是参照传统小写意山水技法，运用线皴的方式进行表现，加之蛤粉、白垩土类颜料质地相对较粗，使山石具有凹凸质感。树木保持二维平面性，大片成组出现，以树木的“润”对比山石的“苍”，画面加入小面积云雾，衬托出山体走势，烘托整体氛围。细颗粒石绿混合石青调和出青绿色作为背景色，天的冷色对比山的暖色，衬托山体颜色的绚烂。最后使用银箔配合特殊工艺做出峡谷中溪流的效果，为天山神秘大峡谷增添生机。

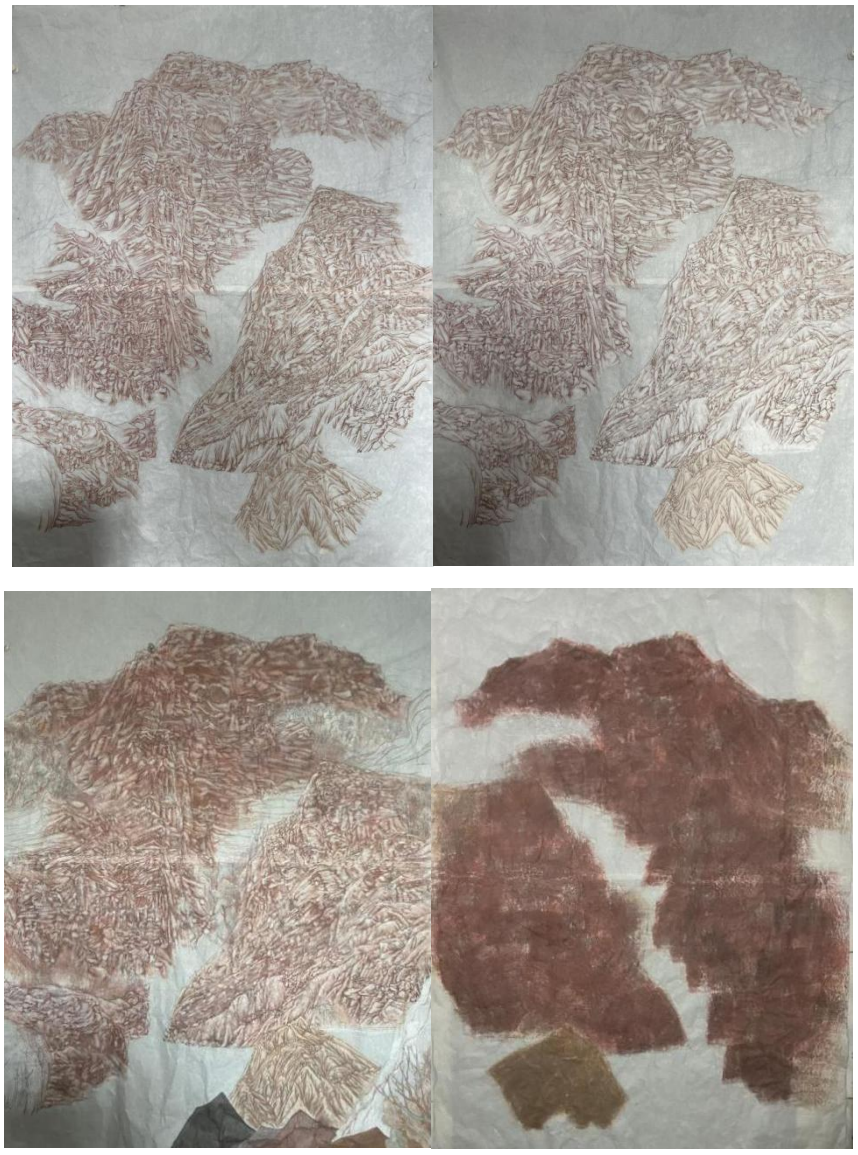


图 5-12 《秋韵》绘制过程及背面效果

图片来源：笔者拍摄



图 5-13 《秋韵》

图片来源：笔者拍摄

5.3.2 《春晖》

《春晖》（图 5-14）是这个系列中第二张绘制的，主要以库车大峡谷地质公园中的红山石林为主要创作素材，红山石林相较天山神秘大峡谷来说，山体结构更为复杂，山色变化更丰富，相较于《秋韵》的创作难度更大，在这幅画中笔者运用更多的岩彩技法表现，以求能更好表现出红山石林的别样美。红山石林由各色山石成林，以黄、赭红、绿、白、黑五色山体为主参考素材，画面以橙黄色山峰为主体，其他四色山石分布左右，衬托主峰。

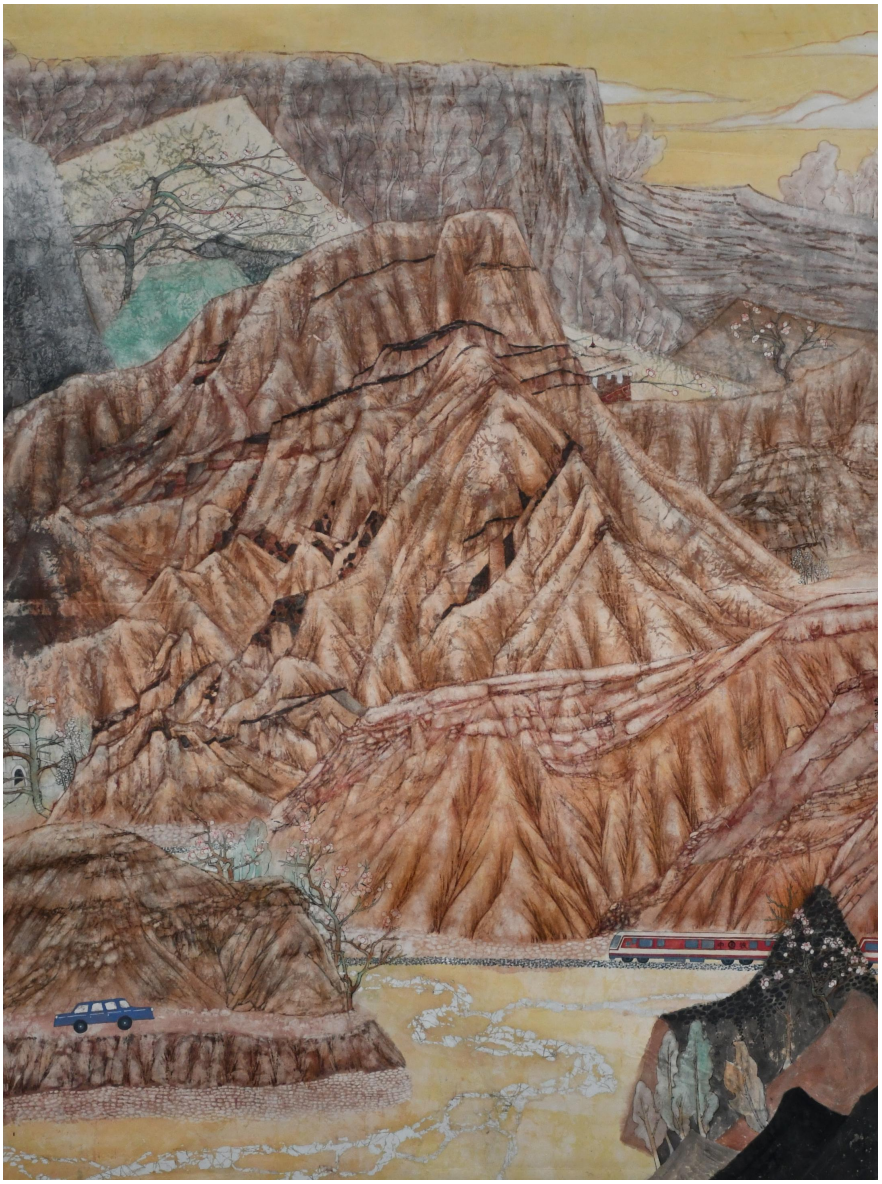


图 5-14 《春晖》

（图片来源：笔者拍摄）

《春晖》的画面主要运用赭红色砂岩、雄黄、雌黄、石绿、岩黑、蛤白、金属箔等材料。基本过程（图 5-15）与之前作品基本相同，在其基础上进行了一定技法调整，如橙黄的主峰正面罩白色粗颗粒矿物色时没有按照之前的平染画法那样，而是将纸大面积地揉皱后，再在纸上平涂白色矿物色，这样可以使背衬颜色后的正面肌理更加贴近红山石林本身山石样貌。在绘制四周较为平面的山石时，在上面以同色的粗颗粒矿物颜料沥粉堆积，使画面效果更加丰富，也更能显现出岩彩材料的立体质感，达到色彩美与质感美的双重美感表达。春天是万物复苏的季节，最富有生机，所以笔者以开满杏花的杏树作为主要树种进行刻画，以粉红色勾勒花瓣的形状，花瓣平涂白色，待纸干后用粉红色勾勒花蕊，杏花整体呈现粉白色，为画面增添了清新之感。底部沙土与天空背景用雄黄

调和少量雌黄细颗粒颜料，调制出呈暖色相的浅橙黄色，与深橙黄色的山体形成呼应，体现出一种温暖平和的氛围。在画面中加入火车和汽车，体现时代性，加入红、蓝两色为画面添彩，使完成度更高，使用银箔贴出火车和汽车的玻璃窗户，表现玻璃的透明质感，最后配合特殊工艺用银箔制作出春季峡谷中溪流的效果。



图 5-15 绘制过程及背面效果

图片来源：笔者拍摄

5.3.3 《夏晌》

《夏晌》（图 5-16）更像是库车大峡谷的远观效果，将红山石林与天山神秘大峡谷尽收眼底。前半部分为红山石林，后半部分为天山神秘大峡谷。这幅作品的创作难度主

要在于如何将两色的山体完美融合如同一画面，山石在不同肌理效果下的结合呈现。以黄、赭红两色山体为主参考素材，画面下部分以黄色山峰为主体，上部分以红色山峰作为主峰，其他彩色山石分布左右，衬托主峰。以搭建坡脚公路和高架桥的由近及远，两辆汽车的由大到小，这种虚实对比加强画面的纵深感。



图 5-16 《夏晌》

图片来源：笔者拍摄

《夏晌》的画面主要运用赭红色砂岩、朱砂、赭石、敦煌黄土、石绿、石青（青金石）、头青（蓝铜矿）、岩黑、蛤白、铜箔等材料。在之前的技法基础上加入新技法，在作品左下角可以看出用岩彩画中的流淌法、剥落法制造肌理效果，这都是岩彩画材料特有的色质美感，是其它材料所不具备的。夏天是最为炎热的季节，降雨量大，植被较为茂盛，所以以枝繁叶茂的椿树作为主要树种进行刻画，以石绿色直接点染叶子，树叶中间厚立白粉，装饰画面。底部沙土与天空背景用朱砂调和石青细颗粒颜料，调和出间色紫色，与黄红色的山体形成对比，对比色的使用使画面色彩更为艳丽，体现出一种热

烈和煦的氛围。最后使用金色的铜箔配合特殊工艺做出峡谷中溪流，为库车大峡谷增添色彩，绘制步骤如图（图 5-17）。

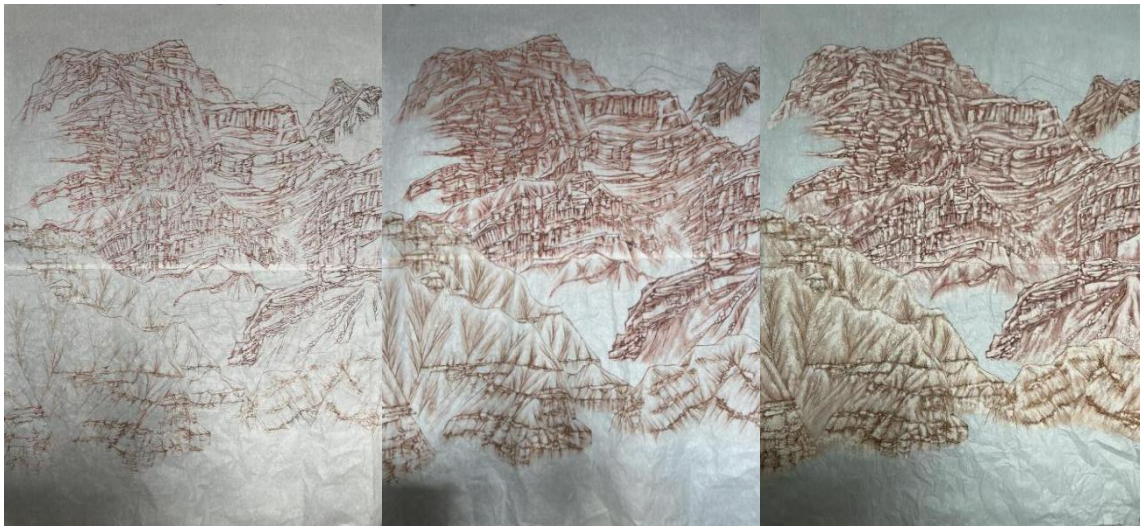


图 5-17 《夏晌》勾线及背衬过程

图片来源：笔者拍摄

5.4 创作总结与反思

5.4.1 画面构成

岩彩山水画与传统山水画的构图有所不同，传统山水画依旧强调“六法”的品评标准，讲究经营位置，虽也不断探索但恪守传统文化底蕴，遵循严谨的规范法则，追求神完气足的画面构图。历届画家都在努力探寻新的图式，岩彩画家也不外乎如此，他们追求新意，期盼完美的视觉效果，努力不留遗憾的表达自我。岩彩山水画家借鉴了东方壁画与西方现代绘画艺术中平面组合的构图方式，材质的特殊性决定了画家在创作中强调二维平面性和抽象构成感。他们从各种绘画艺术中汲取营养，以求作品新颖独特只要是能达到理想的画面效果，都可为其所用。

笔者在此次岩彩山水画创作上更强调构成性和平面性，以背景来说，把传统山水画中的虚体空间变成了有肌理的实体空间。画家不再强调其他因素，而是关注材料所带来的形式表现，在画面空间塑造中发挥材质自身的特长，将材料置于前者然后思考所能形成的更具趣味性的构图形式。从整体来看，作者是以实在的色块表现库车大峡谷山体斑驳丰富的肌理变化，通过对前中后三部分的黑白灰效果的对比，使画面形成更具装饰味和构成感的独特样式。

5.4.2 肌理技法

岩彩作为现代绘画的一部分，格外注重肌理的审美意趣。笔者借助岩彩的材料与技法，形成许多类似于大自然之中的肌理效果，本次的创作中主要的背衬法以外还运用了、揉纸法、剥落法、流淌法、叠色法、积染法、沥粉法、烧箔法等大量的制作表现技法。本小节笔者具体分析所运用肌理的制作方法及最后形成的画面效果。

背衬法（图 5-18）：正面颜料以白色粗颗粒为主，其他彩色粗颗粒为辅，背面反衬彩色细颗粒颜料，呈现出类似于新疆山石的特殊肌理。



图 5-18 背衬法

图片来源：笔者拍摄

揉纸法（图 5-19）：将纸搓皱为不平整的纸面后展开，在上面用板刷轻涂调和过的白色矿物颜料，颜色会因纸面的凹凸不平而产生特殊肌理，纸干后背面罩颜色。



图 5-19 揉纸法《破晓》局部

图片来源：笔者拍摄

剥落法（图 5-20）：如白色山形，纸张底层先涂细颗粒深色，纸干后再厚涂白色矿物色后揉纸，表面白色颜料会有部分脱落，露出下层的底色，形成不一样的装饰效果，如果颜色不够丰富可以使用背衬法从背面再次平涂，也可以正面再厚涂再揉皱剥落。

流淌法（图 5-20）：如蓝色山形，首先使用较粗的颗粒平涂于某个色块上，倾斜纸

张，借助大量胶水的流动性带动岩彩材料，随着倾斜角度的变换而产生偶然的、无法预料的、凹凸不平的肌理效果。纸面干后，颜料通常容易因胶水流失而导致黏性降低，可以在不影响画面效果的基础上平喷胶矾水固色，装裱后也不影响画面效果。

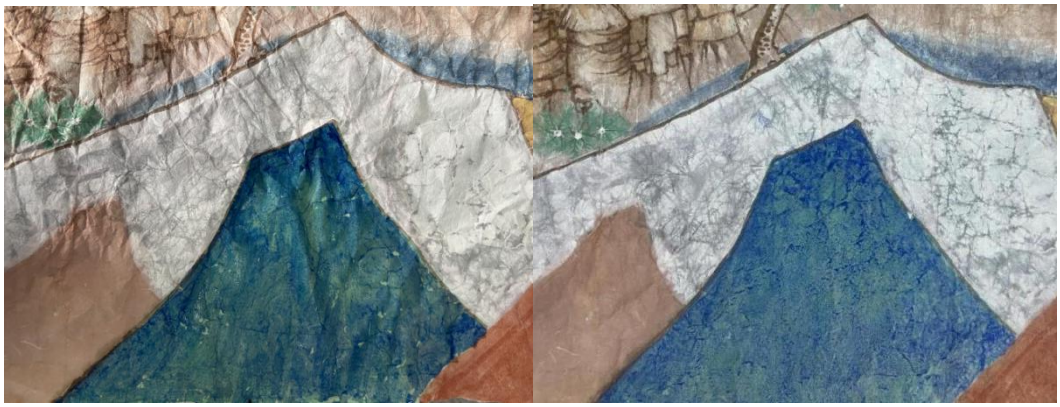


图 5-20 （左）平涂颜料（右）最后效果 《夏晌》局部

图片来源：笔者拍摄

叠色法（图 5-21）：利用不同色彩、不同粗细度的矿物颜料层层叠加，使画面具有多彩但统一的视觉效果，这个技法还可以融合流淌法，使用两个及以上的矿物色形成叠色流淌（图 5-22）的丰富肌理。



图 5-21 叠色法

图片来源：笔者拍摄



图 5-22 叠色流淌

图片来源：笔者拍摄

积染法（图 5-23）：通过不同质感相近色的积染堆色，对山石结构进行刻画描绘，图片是两种山石的对比，以分染、平染两种技法最为常用。

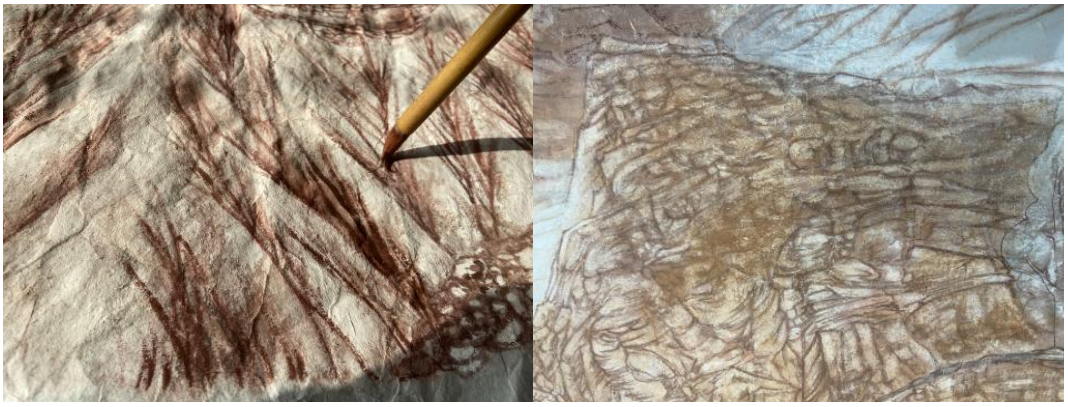


图 5-23 积染法

图片来源：笔者拍摄

沥粉法（图 5-24）：选用粗细颗粒不同的同色矿物色，调和动物胶使用，沥粉后颜料不容易凹陷，不易脱落，肌理更加丰富。



图 5-24 沥粉法 《余晖》局部

图片来源：笔者拍摄

贴箔法（图 5-25）：除了常见的粘贴方式，还可以加入特殊工艺，如制作蚕丝网，将蚕茧在加入小苏打的水中煮开，将蚕丝绕在固定的木棍上，形成一张蚕丝网，再用柿胶平刷在蚕丝网上，因为胶水的张力会在蚕丝网上存留，形成静置 12 小时阴干后，蚕丝网会因为柿胶的慢慢收缩形成无数个不规则状的圆孔。将其垫到金属箔下面，可以增加金属箔的肌理变化，丰富画面，也更加接近真实的峡谷溪流的样貌。辅助物的样式不止一种，还有将麻丝刷白乳胶等制作工艺。

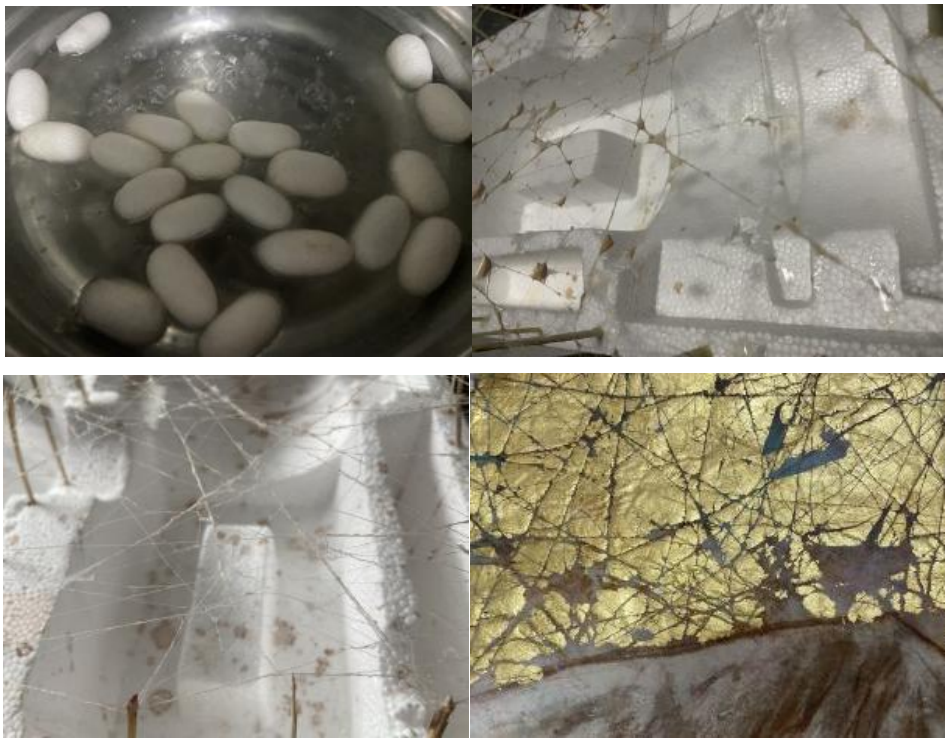


图 5-25 制作蚕丝网贴箔

图片来源：笔者拍摄

烧箔法（图 5-26）：用熨斗隔硫磺纸加热金属箔，银箔、铜箔可快速发生变色，可以根据想要的颜色控制时间，一种箔也可以有丰富的颜色变化。

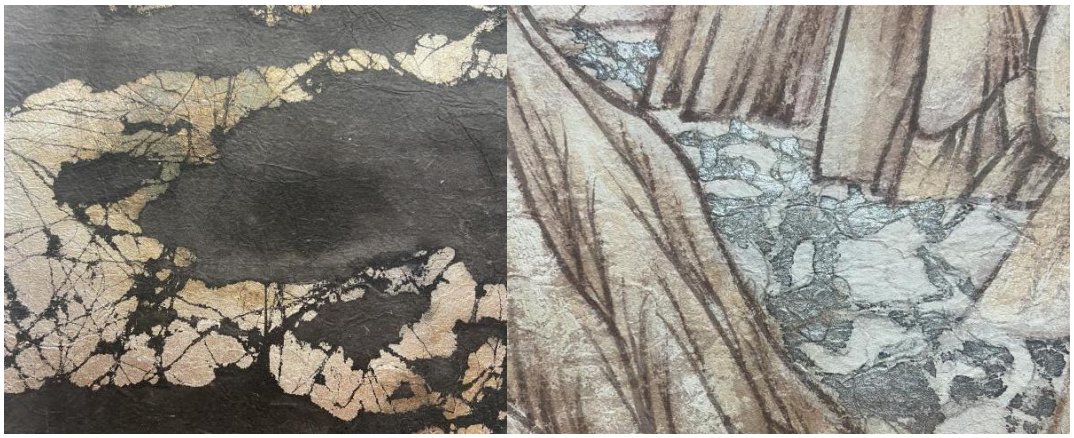


图 5-26 烧箔法

图片来源：笔者拍摄

以上都是岩彩材料语言下特有的技法，这种色质的双重美感是其它材料所不具备的，并且岩彩还在不断吸收当代艺术的各种综合性表现手法，扩宽自身的语言体系，使作品形成别具一格的特殊面貌。在绘画过程中，笔者尽量贴近自然，将置身其中的真实感受融进画面当中，以复杂的肌理效果表现库车大峡谷在历经亿万年风蚀雨流的沧桑痕迹，让观者在视觉、触觉上都能感受到山石的历史感，使作品给人一种耳目一新的震撼感，既满足当代人的审美需求，笔者也可以追求个性化的绘画风格。

5.4.3 反思与展望

山水画自古以来就对材料要求极高，如王希孟的《千里江山图》所用的材料就是顶级的蓝铜矿和孔雀石等传统矿物色，才能绘制出色彩如此华丽的作品，并且在几百年之后颜色依旧，甚至添加了些许沉稳之气。而现在的画家却放弃了更加纯净、更加丰富的现代矿物色，转而使用锡管装的工业颜料，当代再难有因材质美感而扬名的山水画作品，这种从山石中取的材料却不能应用于山石，这难道不是一种遗憾吗？

现代岩彩山水画把材料凸显出来，通过创作者的个性表达，其物性价值得到体现，材料本身的美感愈加凸显，绘画不再是传统意义上的审美感受。笔者因所在地理位置有了获得材料的便捷性，借助岩彩大胆探究，用创作进行了一场艺术思辨，以新疆自然界中的矿物资源塑造肌理、丰富画面，材质本体也成为人们的关注对象，材料的质感美也成了视觉审美感受的重要组成部分。创作者选择附和自己创作思想内涵的各种特殊材料进行画面呈现，以个人气质自由创作，借助材料进行思考与对话，以材料的独特语言表现对描绘介质的真实解读，以实在存在的材质展现作者天马行空的精神世界。

岩彩在当今的艺术发展环境中展现出蓬勃的生命力，材料语言的发展成为必然。但任何材料都是为艺术创作服务的，我们要做的是利用材料的优势传达创作者的情感和思考。现代画家利用材料大胆革新，努力突破，视觉张力得到无限延伸确实值得骄傲。但有时为追求奇异的画面效果而不加约束、不去思考地使用材料，从而忽视了中国传统的绘画精神内涵，只在乎形式所带来的强烈的视觉冲击，忘记了对生活的体验，没有考虑到人民群众的审美需求，这需要我们深深反思。中国绘画，不管何种形式，都不应脱离自身的传统文脉，失去自律性。我们要去创作能反映时代内涵、承载民族精神、大众喜闻乐见的艺术作品，使中国艺术之路在发展的道路上越走越宽。

结语

随着时代的发展，在艺术思想多元化的背景下，当今的中国画坛对艺术风格的多样化、表现题材的广博性、发展趋势的多维度等都提出了更高的要求。中国画遇到了新的挑战，但这也是新的机遇，中国画家接受这种挑战，并不断尝试利用手中的资源战胜挑战，每一位中国画家都在勇敢探索道路和表达自己独特的思想与感受，挣脱束缚，追求个性。而新疆题材山水画想要得到长足的发展，不仅要在作品形式、笔墨变化、艺术风格上下功夫，还要注重材料媒介的创新性，作品必须在审美取向和表现方式上更加多样化。笔者也在不断研究、探索、尝试，从以上所述种种材料的使用经验及肌理的制作方法中去吸取营养，做出了“笔墨做减法、色彩做加法”的新尝试。以“山石本色”为作画要求，以材料表达“岩意”，为新疆山水“赋色”，突破以往一味强调以墨为主的中国画表现方式。

本文把岩彩材质美感、用色技巧与肌理表现等手法运用到现代新疆题材岩彩山水画中去，实现传统思想、传统笔墨的现代性转换，通过“表现”、“制作”等手法将自己的灵性与活力注入新疆的自然山水中,充分体现出新疆的山水特色,挖掘其蕴藏着的丰厚的文化底蕴，以地域特色作为创作上飞跃的契合点,使绘画作品更具表现力，更具民族意识，也更具有创新性与时代性。正如胡明哲所说：“对于中国美术界来说，岩彩是否会成为中国艺术百花园中一株并不重要，重要的是——岩彩，这个来自民族传统内部的素材，使我们的民族绘画从内部找到了突破，这是对封闭的思维框架和凝固的审美情趣的突破，使我们有了一种可以渐别旧的载体而渐进新的未知领域的预感和希望；我们古老的民族绘画将面向世界，融入到一个开放、自由、多元化的现代文明之中。”[①]

回想中国隋唐时期我们的造型是饱满而夸张的，色彩是丰富而浪漫的，中国绘画史在千年前就拥有体系完备的色彩配置，而水墨只是构成这部美术史中的一个重要组成部分。克孜尔千佛洞与敦煌莫高窟的岩彩壁画为我们保存着珍贵的色彩宝藏，更多色彩与笔墨的融合及其在山水画作品中的运用，是值得我们大胆探索和尝试的。如何让中国画更加出彩、更有魅力，让中国艺术走向世界之巅，是我们当下的新课题。

[①] 胡明哲.岩彩画艺术[M].哈尔滨:黑龙江美术出版社,2001:2.

文献参考

1、理论专著类

[1]李松.远古至先秦绘画史[M].北京：人民美术出版社，2000.

[2]秦启恩.中国壁画史[M].北京：北京工艺美术出版社，2000.

[3]胡明哲.岩彩画艺术[M].哈尔滨：黑龙江美术出版社，2001.

[4]王雄飞,俞旅葵.矿物色使用手册[M].北京：人民美术出版社，2004.

[5]（唐）张彦远.历代名画记[M].浙江：浙江美术出版社，2011.

[6]（宋）李诫.营造法式[M].重庆：重庆出版社，2012.

[7]李洁.丝绸之路的岩彩艺术[M].重庆：西南师范大学出版社，2012.

[8]于非闇.中国画颜色的研究[M].北京：北京联合出版公司，2013.

[9]李雅梅.中国画的材料与技法[M].北京：高等教育出版社，2014.

[10]卓民.中国岩彩绘画概论[M].北京：高等教育出版社，2016.

[11]莲羊.岩彩初心[M].北京：人民邮电出版社，2018.

[12]胡明哲.面壁龟兹——岩彩绘画语法解析[M].北京：高等教育出版社，2018.

[13]王树良.中国工艺美术史[M].重庆：重庆大学出版社，2019.

[14]蒋采苹.中国画颜料与重彩画技法[M].北京：人民美术出版社，2021.

[15]郭正民.中国重彩画技法[M].上海：上海人民美术出版社，2021.

[16]赵声良.敦煌山水画史[M].北京：中华书局，2022.

2、期刊报刊类

[17]王腾,刘文正.浅谈壁画艺术语言在岩彩画创作中的应用——以龟兹壁画为例[J].新美域,2023,(04):7-9.

[18]马新月.千年的呼唤——日本岩彩画的流变与中国影响[J].油画艺术,2022,(04):83-88.

[19]尚辉,牛克诚.中国画色彩的探索者[J].美术观察,2021(10):104.

[20]孔祥凤,孟祥振.岩彩材料的材质美感研究[J].美术教育研究,2021,(15):50-52.

[21]袁方,姚庆波.中国青绿山水画中岩彩的创新应用与研究[J].种,2021,(06):187-188.

[22]陈娜.浅谈金属箔的“材料美”及其在岩彩绘画中的表现力[J].美与时代(上),2021,

（03）:46-48.
[23]袁学君.矿物颜料在山水画写生中的应用 [J].中国书画, 2020, (05): 124-127.
[24]隋林华,刘九零.“色无边界”中国画当代山水画家牛克诚专访[J].收藏与投资,2020(02)：2.
[25]蒋大智,牛敏.岩彩画技法在手绘动画教学中的应用[J].艺术科技,2013,26(06):349+357.
[26]邓西冰.当代新疆山水画发展概述 [J].安徽文学(下半月), 2011, (05): 116-117.
[27]冯远.岩彩·敦煌·中国画[J].中国艺术,2010,(04):18.
[28]麻元彬.矿物色在中国画中的运用[J].美术观察,2003,(08):99.
[29]胡明哲.谈“岩彩”命名[J].美术, 2002,（11）:60-61.
[30]张亚萌.我们用宇宙物质画画[N].中国艺术报,2017-10-11(006).
3、学位论文类
[31]郭英.以质观道——岩彩材质在绘画实践中的运用研究[D].中央民族大学,2023.
[32]江文峰.岩彩肌理在我的山水画创作中的应用研究[D].曲阜师范大学,2022.
[33]陆文浩.岩彩画创作思考与实践[D].中国美术学院,2022.
[34]李正乔.溯源重生——探索中国当代岩彩画发展前路[D].南京艺术学院,2022.
[35]何绮珊.现代岩彩画装饰性语言的研究与应用[D].广东工业大学,2022.
[36]刘书含.岩彩艺术的材质语言[D].辽宁师范大学,2021.
[37]汪燕.胡明哲岩彩画造形表现研究[D].西南大学,2021.
[38]张永颖.《千里江山图》岩彩应用研究[D].曲阜师范大学,2019.
[39]孟薇.岩彩画对我创作的影响[D].山东艺术学院,2019.
[40]陈皓.从克孜尔石窟壁画到岩彩画研究与实践[D].中国美术学院,2018.
[41]来园园.岩彩画技法在当代中国画中的应用研究[D].西北师范大学,2017.
[42]邹晨.新疆雅丹题材山水画探析[D].新疆师范大学,2016.
[43]许莹.色彩的力量[D].中央美术学院,2015.
[44]高德方.意韵华彩[D].青岛科技大学,2012.
[45]孙婷.新疆地域性山水画设色研究[D].新疆师范大学,2012.
[46]李金合.建国以来新疆山水画研究[D].新疆师范大学,2009.

附录 A

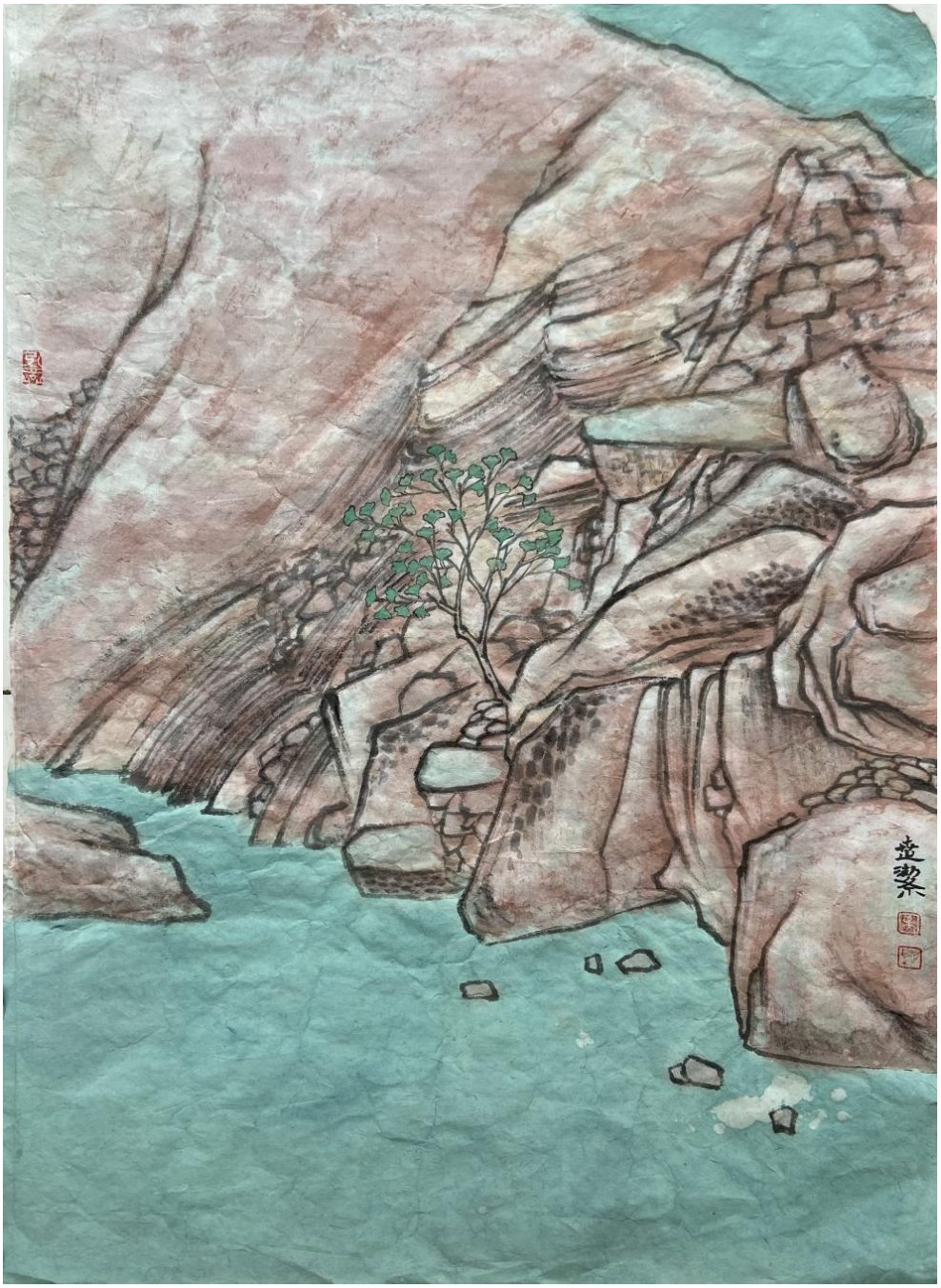
一、《克孜利亚》系列作品



笔墨实验 尺寸 48×60cm



笔墨实验 尺寸 48×60cm



笔墨实验 尺寸 48×60cm



笔墨实验 尺寸 48×60cm



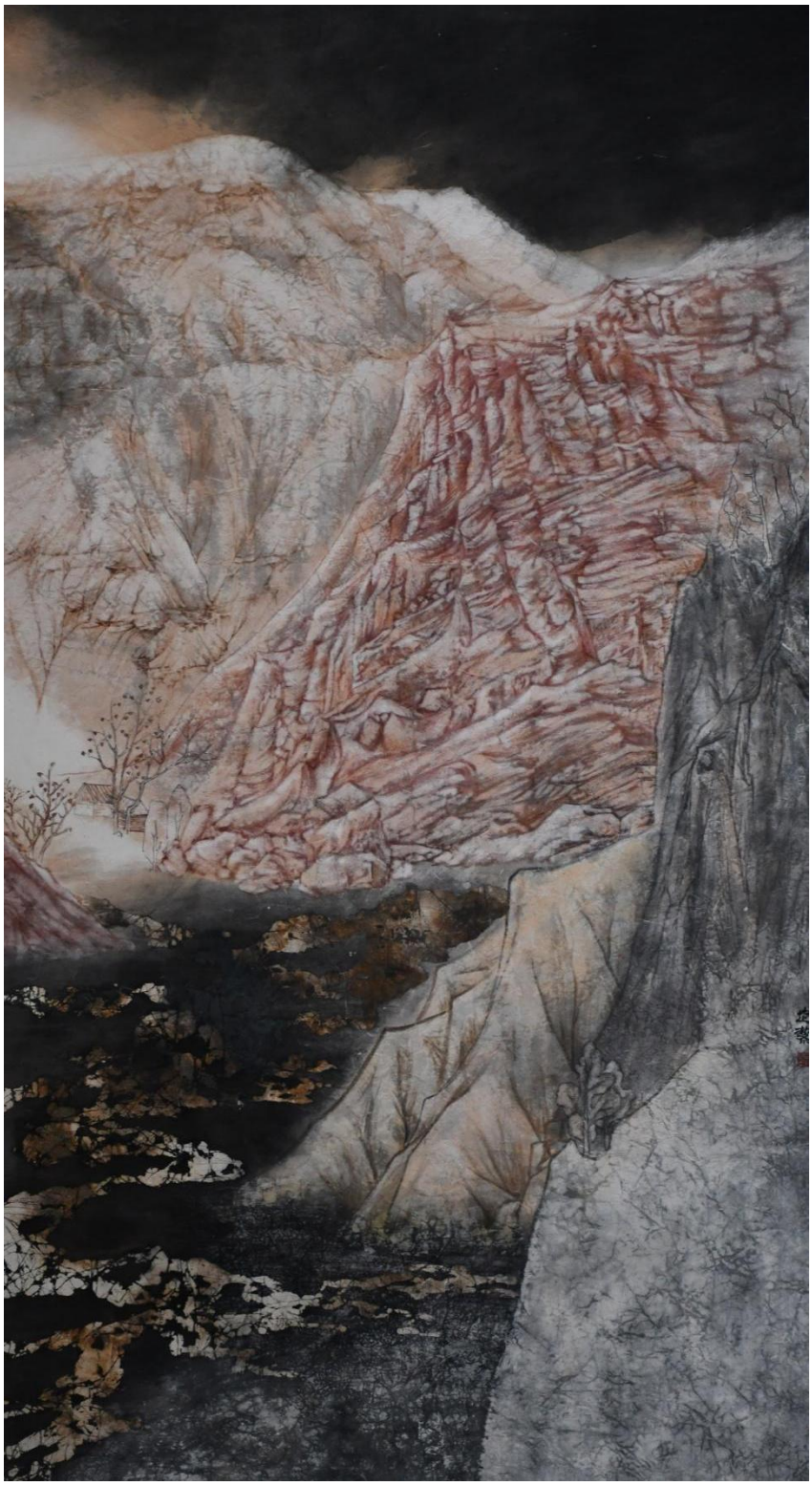
笔墨实验 尺寸 100×60cm



《山色》 尺寸 100×100cm



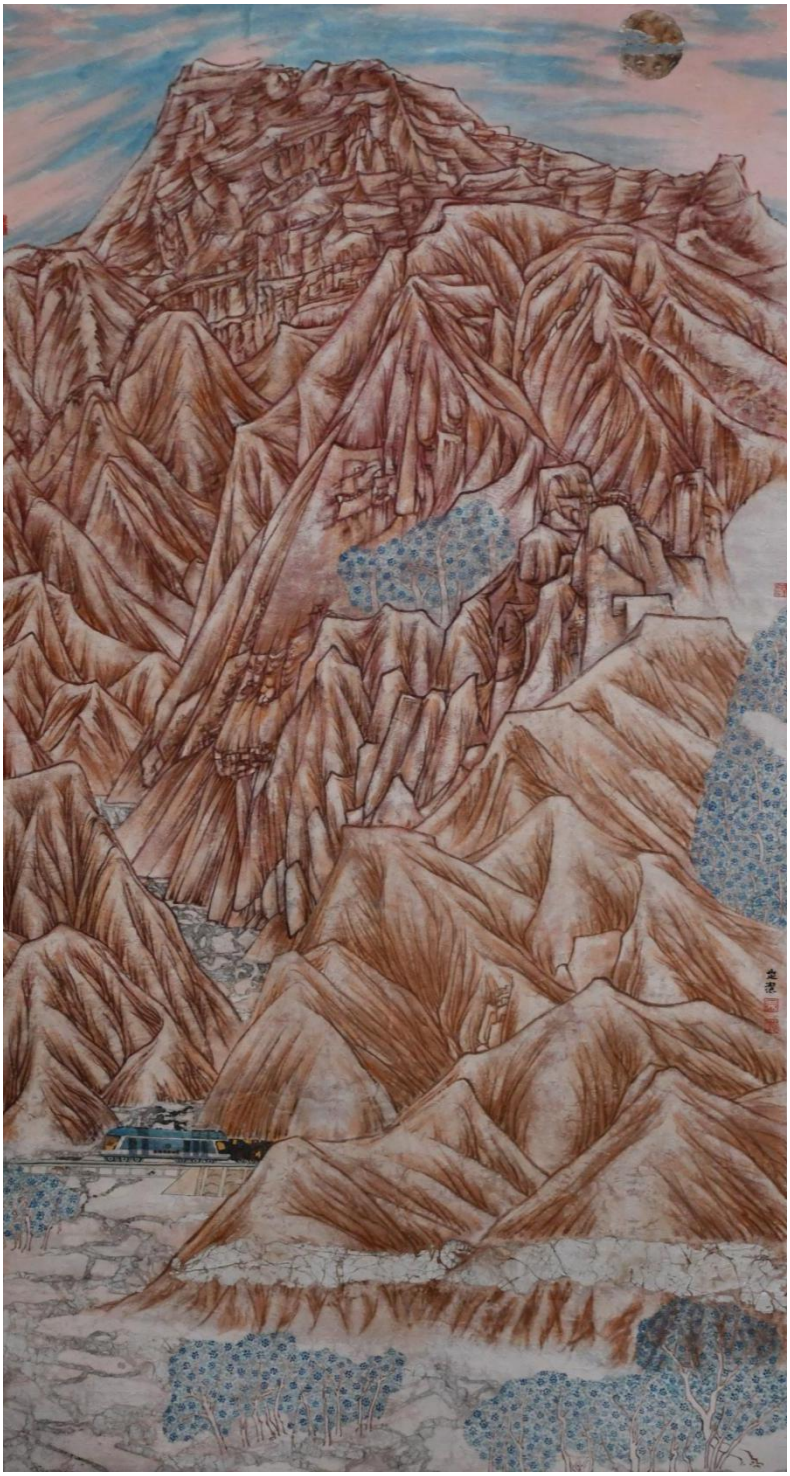
《前行》尺寸 100×60cm



《克孜利亚·破晓》尺寸 96×180cm



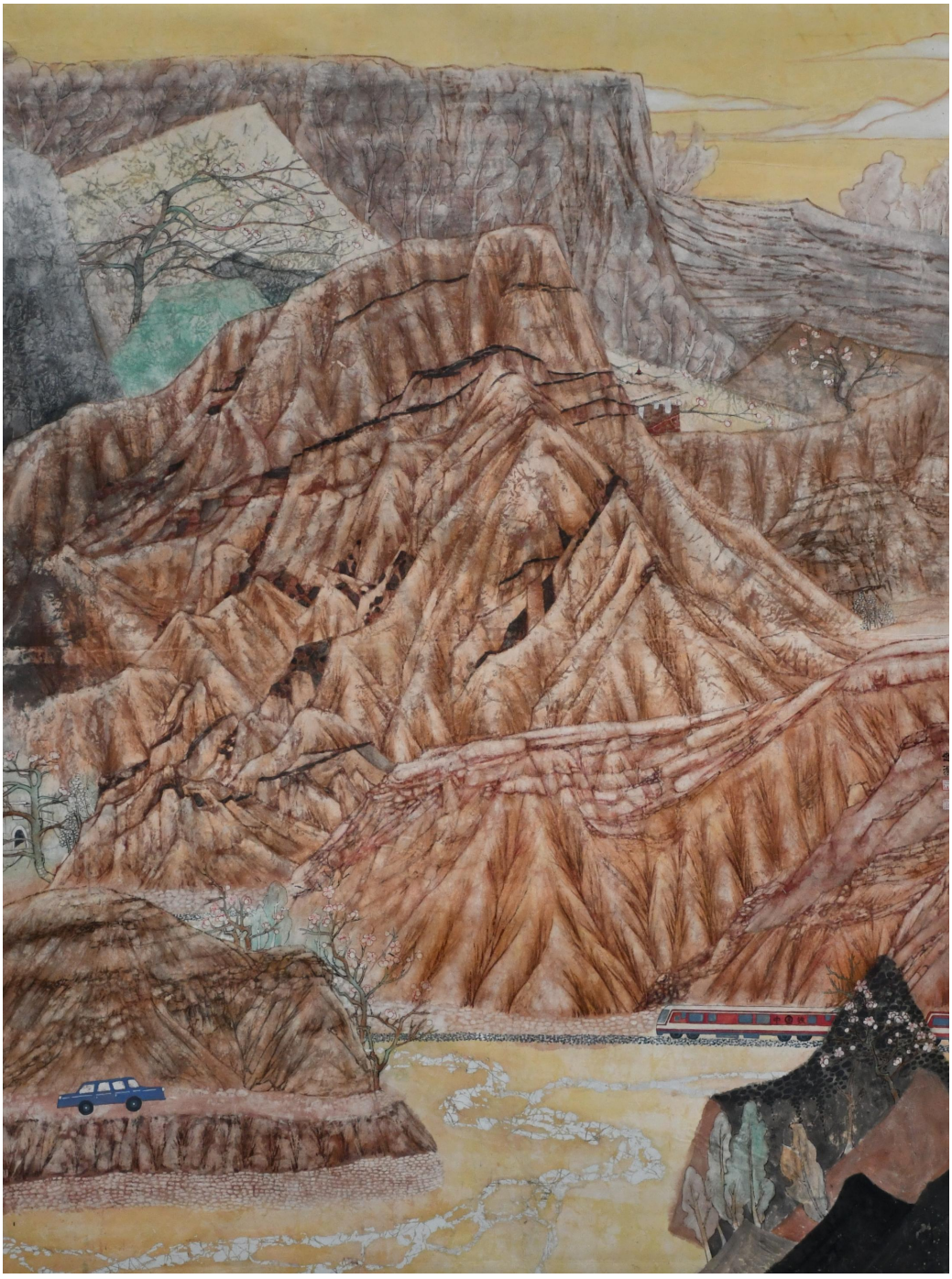
《克孜利亚•赫阳》尺寸 96×180cm



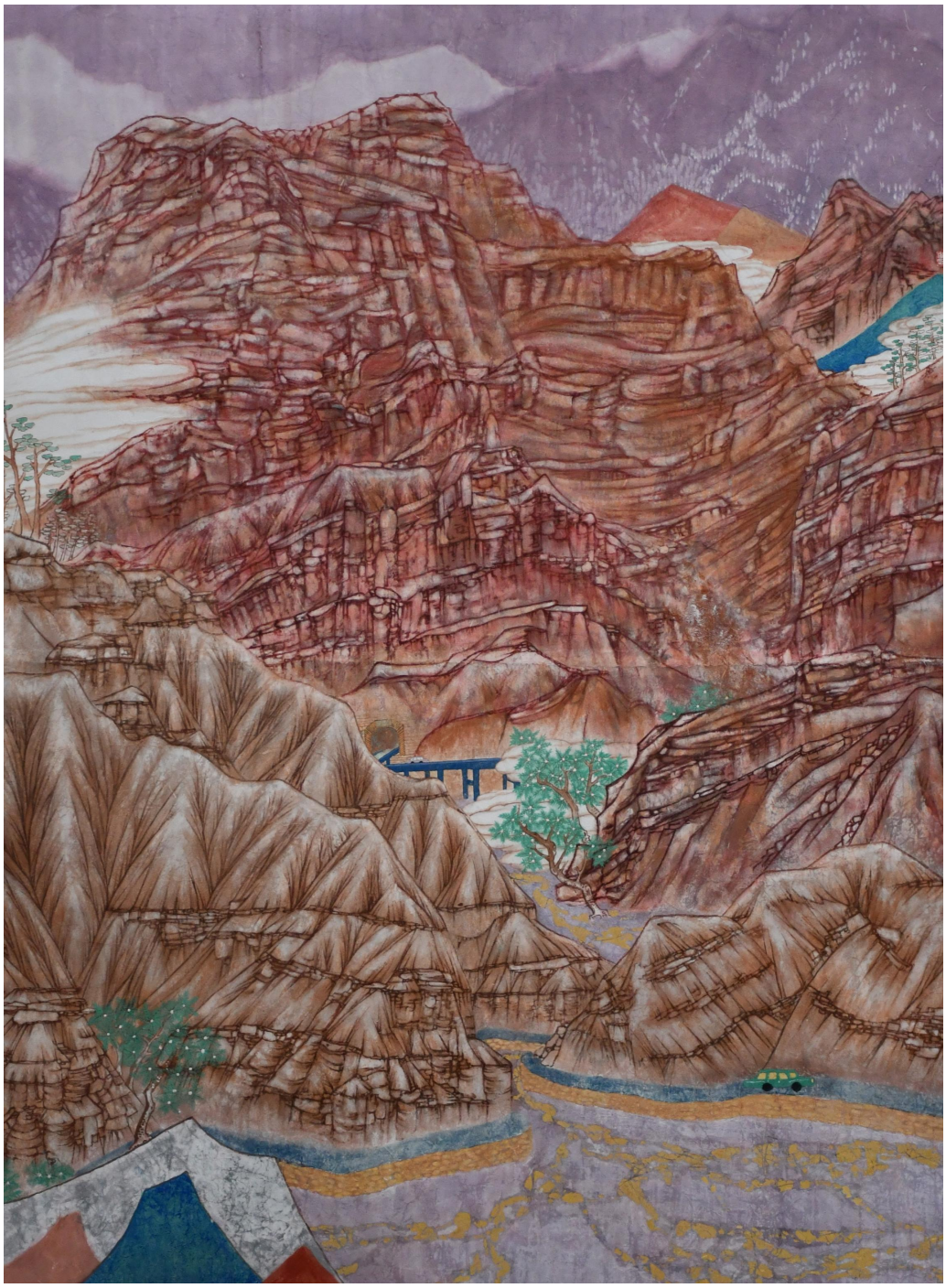
《克孜利亚•余晖》尺寸 96×180cm



《克孜利亚·秋韵》尺寸 160×200cm



《克孜利亚·春晖》尺寸 160×200cm



《克孜利亚·夏晌》尺寸 160×200cm

二、壁画临摹作品

2.1 敦煌壁画







2.2 克孜尔壁画







致谢

最后的最后，感谢这一路陪伴这个理想主义者走来的所有人和物。

作 者 简 介

吴芷洁，女性，生于 1998 年 7 月，籍贯河北沧州。2020 年毕业于沧州师范学院美术学院美术学专业，获艺术学学士学位。2024 年毕业于石河子大学文学院艺术学院美术专业，方向为中国山水画，主要研究新材料、新媒介在传统中国画中的创新应用。

获奖情况：

2022 年《疆域》入选石河子大学“走进铁热克提——风情写生作品展”，并获二等奖。
2023 年《清晖覆雪》入选石河子市《第二届石河子青年美术书法大展》。
2023 年《银装》入选新疆省八师《“树清廉家风扬正气”书画作品展》。
2023 年《北疆之北》入选河北省《第四届河北大学生美术与设计展》。
2023 年《破晓》入选河北省《以美为媒——青年艺术创作成果交流展》。

石河子大学硕士研究生学位论文导师评阅表

研究生姓名	吴芷洁	学制	3 年
专业	美术	研究方向	中国画

学术评语:

吴芷洁同学的学位论文《岩彩在新疆题材山水画创作中的运用研究——以〈克孜利亚〉系列作品为例》选题具有针对性和较强的实践价值。

论文以岩彩材料与技法为切入点，运用岩彩材质的丰富性，融合传统中国山水画技法，论文写作格式规范，研究思路较为清晰。具备一定的专业基础和研究能力,论文达到了硕士学位论文的要求。

指导教师签字: 殷保国

2024 年 5 月 14 日