

礦物顏料與現代重彩

Mineral Pigment and Modern Heavy – Color painting

高永隆

Kao Yung-Lung

國立台中教育大學美術系副教授

中國文化部中國岩彩重彩高研班客座教授

摘要

古代中國人稱繪畫為「丹青」，丹青二字代表了三個意義，一是指繪畫顏料，二是繪畫的色彩，三是繪畫的風格。其中的繪畫顏料指的就是礦物顏料，由於礦物顏料的特性，發展出早期中國畫的重彩風格。從漢代出土的帛畫中，已用色彩描寫物象，有了繪畫的雛形。魏晉南北朝受到佛教盛行的影響，壁畫大為流行，礦物顏色的使用較前期更為豐富，到了唐代追求奢華富麗的審美風格，發展出青綠（金碧）的礦物重彩繪畫，不僅對一般色彩的追求，並運用金銀色的光澤相互襯托達到色彩表現極致。而就在中國色彩運用最高峰時，另一不注重色彩表現的水墨畫隨之而起，水墨追求淡雅趣味，礦物顏料的使用被降到最低。

民國初年，受到西方繪畫的衝擊，在中國畫改革運動，皆著眼於西方繪畫的寫實技巧，並未對傳統的色彩、顏料深入的探討。近二、三十年來在現代化、國際化的思潮下，面對水墨畫的發展未來反省中，色彩成為現代中國畫的一個重要研究課題。在大陸先是「工筆畫」、「工筆重彩」的復興，打破了水墨為上的觀念，並與水墨成為現代中國畫的二個分野。接著「重彩畫」與「岩彩畫」登場，主張從材料切入，以礦物顏料為突破口，復興中國畫的色彩表現。在台灣，沒落了近四十年，強調以礦物顏料作畫的膠彩畫，也在一遍水墨主流聲中，於 90 年代盛行開來，成為現代台灣畫壇中的「新顯學」。

大陸重彩、岩彩，台灣的膠彩，雖名稱不同，但卻有同樣的宗旨與技法材料，以膠兌彩的繪畫模式，本文統稱為「現代重彩」，它們注重傳統重彩畫的價值，大量使用礦物顏料，追求礦物顏料的材質美感，由於現代礦物顏料製色技術的精進，加上新的表現手法，現代重彩呈現了與傳統重彩不同的豐富面貌，開啓新的色彩風格。本文從礦物顏料發展歷史、材料、技法，探討礦物顏料對現代重彩繪畫的影響及表現技法、風格的呈現。

【關鍵字】 礦物顏料、現代重彩、膠彩、岩彩、重彩

前言

繪畫的基本形式是將顏料固著（黏附）於一基底物（紙、絹、布、壁、木板等）上，在繪畫中畫家所選擇的媒材，即是繪畫的載體，同時其本身也有獨特的性質，具有審美上的價值。繪畫使用一定的物質材料來構成畫面、表現現實物象，這些材料就要在畫面上產生視覺效果，並成為畫家在創作作品表現上的另一種特徵與風格。在繪畫的材料中，顏料可說是繪畫最重要之媒材，同時色彩也是人類生活中最直接最豐富的感覺，在古代繪畫中礦物顏料是所有色彩最主要的來源。由於礦物顏料的材質特性，發展出獨特的繪畫技法與風格。

第一章 礦物顏料的歷史

一、上古～魏晉

中國畫的色彩可上溯到新石器時期，在一些彩陶上有色彩平塗的幾何圖形，經分析顏料來自天然的土質及礦物，有赤鐵礦（赭色）、黃土及骨黑、石灰白等色，中國最早關於工藝著作的《周禮·考工記》即記載著設色之工的畫工、繪工等五種，也出現「掌凡金玉錫石丹青之戒令」，「丹青」一詞的出現證明當時使用的顏料與色彩，也就是礦物色彩。而從秦朝咸陽遺址發現的秦氏壁畫殘片看來，壁畫保留著明亮的色彩，顏色有黑、赭黃、大紅、朱紅、石青、石綠等，用的即是赤鐵礦、朱砂、石青等礦物顏料。1970年長沙馬王堆1號漢墓T型帛畫出土，其顏色與造型是代表中國早期繪畫之最佳範例，據分析帛畫先用淡墨起稿，然後設色，最後勾墨線。主要的顏色有礦物色—朱砂、土紅、銀粉，動物色的蛤粉，及植物色的青黛、藤黃。

魏晉時期可說是中國畫的成熟期，對於魏晉的中國畫，米芾曾用「筆采生動」加以形容，「采」的意義包括二項，一是繪畫材料的顏料，一是指繪畫上的賦彩。

1980年在山西太原挖掘的南北朝東安王墓室，其中大量的壁畫經研究是用淡墨勾底稿，在施薄色暈染，顏料有朱砂、土黃、石青、石綠、赭石等礦物顏料，上色方法除平塗外，也有暈染的方式雖只是薄施淺染，說明了當時在製作顏料技術的進步，已能研磨出質地細緻的礦物色。從顧愷之的〈女史箴圖〉中，可看到

對細緻礦物顏料的應用，呈現魏晉南北朝繪畫中原本土的重彩風格。

魏晉南北朝正是印度的笈多時期(Gupta periods)，是印度古典主義的黃金時期，隨著佛教的向外傳播，當時印度繪畫風格也隨之傳入中國，笈多繪畫色彩豐富鮮明，直接影響了古絲路上的佛教石窟壁畫，克孜爾石窟、庫木吐拉石窟、柏孜克里特石窟、敦煌石窟、炳靈寺石窟等，這些石窟出現了大紅、大綠、藍色、黑色、白色等色彩鮮明、對比強烈的壁畫。晚期用金泥描繪，以金箔貼金、堆金的手法也普遍應用，被泛稱為「西域畫風」或「西域風格」。

透過現代科學技術的分析，可得知這些壁畫的色彩。大陸周國信先生仔細分析敦煌莫高窟的壁畫發現：壁畫中的綠色是石綠與綠銅礦，藍色是石青(藍銅礦)與青金石，紅色的顏料有鉛丹、朱砂和土紅，鉛丹最普遍。而在藍色顏料中，尚未發現有機藍色原料(植物性顏料)。¹

炳靈寺 169 號的西秦石窟，保存完整色彩鮮明，經現代分析結果，常見的顏料有白(石膏、硬石膏，塗地白色成分中有石英、雲母、方解石、長石等)、紅、紫、紅(氧化鐵)、赭、青(青金石)、綠(綠銅礦)、黑(PbO₂)、金黃(金)、棕(辰砂)，其中可能亦有使用有機顏料(植物性顏料)，但已褪色消失。²

新疆拜城縣東南的克孜爾石窟是「西域風格」壁畫最具代表性者。1980 年在清理第 19 窟石發現一塊研磨顏料用的石板，證明礦石經研磨後在石板上加水、膠做進一步研製，調配成繪畫顏料。現在在克孜爾石窟文物陳列館中還展示著一小包藍色礦物顏料，是在清理石窟時發現為當時畫家剩留下來的顏料，經分析確定是青金石末。

從上述中不管是傳統的中原(本土)顏料風格，或是外來(西域)風格的中國畫，礦物顏料即代表了當時的繪畫色彩，姚最在其著《續畫品錄》的序言中第一句就說「夫丹青妙極，未易盡言」，直接用「丹青」一詞來代表繪畫。

¹ 周國信：〈古代壁畫顏料的 X 射線衍射分析〉，《美術研究》1984 年 3 月

² 張寶璽：〈炳靈寺的西秦石窟〉《中國石窟—永靖炳靈寺》，文物出版社，1989

二、唐宋—礦物性顏料與植物性顏料

蔣玄怡在其《中國繪畫材料史》一書中指出：「一般地說，唐代以前以礦物顏料為主，唐以後因植物顏料隨織染之發達而逐漸利用于繪畫。」³

法國國立美術館科學研究所曾對居美(Guimet)美術館所藏一件盛唐時期的敦煌絹畫〈佛傳圖〉作顏色分析，結果發現畫中的顏料有朱砂、鉛丹、青金石、石綠等，另外畫中的黃色是在白色顏料上覆蓋植物顏料藤黃，紫褐色是植物性的顏料胭脂。⁴

植物性顏料可自由相互混色，調出比礦物性顏料更多的色彩色階，其容易暈染，使得色彩的表現更為精緻豐富。也可與礦物顏料混合調色使用，或在礦物色上罩染、疊染及作為礦物色的底色，二者相互交叉混用，使中國畫色彩更加豐富，展子虔、李思訓、李昭道，創造了中國畫青綠、金碧、重彩的風格。

金碧青綠的畫法，是在絹本上用覆蓋性較強的礦物石青、石綠、石黃、朱砂等顏色，並用金泥在重色易晦暗處勾提，使之廓清物象，構成金碧輝煌、耀人眼目的視覺效果。而其上色的方法，山石染赭石，螺青作底色，然後上石綠間以石青染岩石，上石青處以花青作底色，上石綠處則以草綠(花青加藤黃)為底，再罩染礦物石色。北宋王希孟的〈千里江山圖〉在一匹 10 公尺長畫絹上，將礦物顏料與植物顏料完美的結合，是金碧青綠最具代表性的作品。另外宋代畫院的畫家，除用色妍麗外，加上寫生、意境的營造，充分展現礦物顏的細緻典雅質感，成為「院體畫」的風格。

三、元明清—墨與植物性顏料

中國的色彩繪畫在唐宋達到最高峰時，另一種不注重色彩的水墨畫也同時蘊釀興起，唐代吳道子、王維、張操等人開始以純水墨作畫。一般來說，色彩是對客觀物象色彩的模擬，但張彥遠說：「山不待空青而翠，鳳不待五色而綵」，推翻了謝赫「隨類賦彩」的定則，認為在繪畫中墨色可替代五彩，否定了色彩在中國畫

³ 蔣玄怡：《中國繪畫材料史》，上海書畫出版社，1985，頁 95

⁴ 秋山光：〈吉美術館敦煌盛唐時期絹畫佛傳圖的考察〉，《敦煌研究》第 2 期，1988

中的必要性。尤其荆浩特別說：「夫畫有六要，一曰氣，二曰韻，三曰思，四曰景，五曰筆，六曰墨。」將色彩排除於繪畫之外，而「不貴五彩」、「運墨而五色俱」，以墨代色的轉變，實是中國繪畫最大革變。

元代繼承了唐宋的水墨畫(文人畫)，文人畫追求「天工與清趣」、「筆墨氣韻」的淡雅風格，反映在色彩上除了墨色外，就是植物性顏料的大量使用。植物性顏料具透明性、滲水性，在繪畫上使用性質完全與墨相同，可與墨完全結合或互相調色，畫家可直接以用墨的方法來用色，相對礦物色的使用就被降低了。

明代董其昌等人提出中國畫的「南北宗」論，金碧青綠重彩之畫歸於北宋，水墨設色之畫歸於南宗，反映在中國畫的色彩上，墨與植物性顏料成為中國畫的色彩主角。清代唐岱在其《繪事發微》中有段話，總結了墨與色的關係：

著色之法貴乎淡，非為數彩喧目，亦取氣也，青綠之色本原之，若過用之，則掩墨光，以損筆致；以至赭石、合綠種種水色亦不宜濃，濃則呆板反損精神。

在水墨畫中，色與墨最佳的關係是「以色助墨光，以墨顯色彩」，墨與色的關係確定後，也確立了中國畫中的色彩模式。

第二章、傳統重彩畫礦物顏料

夫工欲善其事、必先利其器，武陵水井之丹，磨嵯之砂，越雋之空青，蔚之曾青，武昌之扁青(上品石綠)，蜀郡之鉛華(黃丹也)，始興之解錫(胡粉)，研練澄汰，深淺輕重精粗，林邑崑崙之黃(雄黃也，忌胡粉同用)，南海之蟻鉚(紫鉚也)，造粉，燕脂，吳綠，謂之赤膠也，云中之鹿膠，吳中之鱧膠，東阿之牛膠(采章之用也)，漆姑汁煉煎，并為重采，郁而用之(古畫皆用漆姑汁，若煉煎色，于綠色上重用之)，古畫不用頭綠，大青，取其精華，接而用之，百年傳致之膠，千載不剝，絕仞之毫，一畫如劍。

這是唐代張彥遠在其《歷代名畫記》中〈論畫體工用拓寫〉篇中的一段記載，

是中國史書中對顏料、用膠、用色的一篇最早、最具體的一篇記述。記錄當時的顏料與膠的種類產地，並說明這種「以膠兌彩」的繪畫形式，可以保存千百年不剝不毀。

其中「研練澄汰，深淺輕重精粗」，介紹了當時製作礦物顏料的方法，以研磨水漂方式，利用礦物顏料顆粒粗者比重大、顏色深，細顆粒比重輕、顏色淺的天然特性，能將每一種顏色分成不同深淺的色階。

「古畫不用頭綠、大青」，顆粒太粗的石青、石綠不用，表示了當時製色技術的成熟，已能將礦物顏料做精細的研磨，達到「絕仞之毫，一劃如劍」的精細工整，大大發揮色彩的表現性。

「雄黃也，忌胡粉同用」，特別提到雄黃中的硫與胡粉（鉛白）中的鉛，二者相混，會起化學變化形成硫化鉛，顏色變成黑色，表示當時對繪畫材料的化學知識。

第一節 礦物顏料的製作

傳統中國畫顏料其製色原料，主要來自岩石、植物、金屬、動物。而一般所謂的礦物顏料依其性質，包括礦物顏料、金屬顏料及一些動物顏料。礦物顏料原料主要是大自然的岩石，是人類最古老的色料來源，礦物顏料製作的步驟方法有：

- （一）洗—將取來的原石洗淨，並剔除雜質。
- （二）挑—將洗淨的原石，依其成色深淺分類，並挑除雜質。
- （三）搗—即搗碎，將分類洗淨的原石磨碎成粉末。
- （四）籬—將搗碎的顏料倒入籬篩內把粗細不同的顏色分開。
- （五）淘—將顏料中的不純物，用淘米的方式進行分離
- （六）研—將研碎的粉末，再進一步研磨成更細粉末。
- （七）煮—有些不純物，用洗、淘的方式無法分離，就用煮的方式將雜質去除。
- （八）漂—漂是煮的延續，由於原石裏面的顏色和雜質比重不同，煮到一定的時間，雜質的泥漿自然上浮，再用小勺將浮上面的雜質除去。

(九) 水磨—方法是將顏料放入研鉢或水磨機中，加入清水細磨。

(十) 過磁—有些原石含有鐵的成份，需用磁石將鐵吸除以免產生鐵銹，影響顏料發色。

(十一) 水飛—將研磨好的顏料放入水桶中攪拌，利用顏料的顆粒粗細比重不同，依沈澱時間長短，用幾個水桶分出粗細深淺不同的顏料。

(十二) 水漂—將分完粗細深淺的顏料放入盤中，再次加水漂洗，並吸去雜質，得到最純淨飽和的顏色。

這些步驟因原石成分、品質的不同，而以不同的程序操作，甚至有時刻意忽略其中某些步驟，製作出豐富的中灰色階。



圖 1 清洗礦石



圖 2 分選深淺不同礦石



圖 3 粉碎原石



圖 4 水飛漂洗



圖 5 洗淨雜質



圖 6 乾燥

一、傳統的礦物顏料主要有：

朱砂(Cinnabar)：又稱辰砂，是種硫化水銀，比重很重，硬度低只有摩氏 2～2.5 度，是相當容易製作的顏料，依礦石結構色澤可分為鏡面砂、箭頭砂、米粒砂，上好的朱砂顏色鮮明並帶有光澤，自古以來即是最昂貴的紅色顏料，而中國產的朱砂品質最佳，可說是最能代表中國色彩的顏料。

朱礪：朱礪是在漂製朱砂時浮在水面上的極細朱砂，呈橘紅色，顆粒極細且具透明性，有水性顏料的特性，廣泛使用在國畫中。

赭石：(Iron Oxide Red)：又稱土朱或朱土，主要來自赤鐵礦或酸化鐵，質細比重輕，亦具透明性，品質穩定，是人類最古老的顏料之一。

青金石末(Ultra marine Blue)：青金石(Lapis-lazuli)是次等的藍寶石，是相當堅硬的半寶石，帶有光澤的藍色，主要產地在阿富汗、中亞地區，自古即是最昂貴的顏料，在西方被稱為「來自遙遠海洋」的顏色，好的青金石末色彩飽滿湛藍，幾與黃金等值，傳入中國或稱為回青，在中國古代的佛教石窟壁畫中經常可見。

石青(Mountain Blue)：其原料來自藍銅礦，是一種鹽基性碳酸銅，常與孔雀石共生。與青金石相較，色彩較深沈，硬度低且價廉，較易獲得，成為取代青金石末的主要藍色原料。

石綠(Mountain Green)：與藍銅礦一樣是一種鹽基性碳酸銅，具有玻璃般的光澤，其深淺不同的綠色條紋紋路相間，形成孔雀羽毛般的圖樣，故又稱孔雀石。其硬度不高，約只有摩氏硬度 4～4.5 度，易於研磨成色粉，色彩鮮豔，成為普遍性的綠色顏料。

雄黃、雌黃(Orpimento)：二者是同一性質礦石，具毒性，是硫與砷的化合物(硫化砷素)，互為共生。雄黃的結晶體具油質的光澤，顏色從黃色到橙色；而雌黃是光亮的金黃色，從透明到不透明，兩者硬度只有 1～2 度，製造容易。

雞冠石(Realger)：也是一種硫化砷素，與雄黃共生成橙紅色。

土黃(Ochre)：又稱黃土，來自天然的黃土，成分是氧化鐵，因成分的不同，顏色深淺也不同，是人類最古老的顏料之一。

白土：主要有白堊土(Chalk)和高嶺土(Kaolin)，白堊土的成分是碳酸鈣，由方解石形成的石灰岩，高嶺土主要成分是矽酸鋁，結晶相當小，兩者性質穩定，被大量運用於繪畫中。

二、金屬顏料

金屬顏料直接由金屬製成，主要是製成箔或粉(泥)運用在繪畫上，帶有光亮的色彩。

金(Gold Au)：金是昂貴的金屬，天然金由金礦煉製得來，具金黃色的光澤，永不變質褪色，是中國金碧(青綠)繪畫中不可或缺的顏料，在純金中加入少量的鐵或銀、銅可製成不同顏色的金箔或金泥，有佛赤金、庫金、冷金、水金等。

銀(Silver Ag)：具銀白色澤，韌度大，不透明，但性質不穩，置於空氣中會變黑，影響了他的使用性。

三、動物顏料

紅珊瑚末：紅珊瑚的成分是碳酸鈣，是紅珊瑚虫的分泌物石化後的形態，顏色從桃紅到深紅都有，是昂貴的裝飾寶石，中國人也將他製成紅色色料。

蛤粉：由蛤貝的殼研磨而成，成分是 CaCO_3 碳酸鈣。蛤粉質細穩定，是最白的顏料，用途廣泛，古代中國稱蜃灰，在日本稱胡粉。

四、人工顏料

古代中國隨著煉丹術的發展，也製造出一些人工合成的顏料應用於繪畫上：

鉛白(Silver white)：主要成份是鹽基性碳酸鉛，是將鉛片溶於醋酸或碳酸中提取而來。鉛白顏色潔白，覆蓋力強，自古即是最重要的白色顏料。

丹(Minium)：或稱鉛丹，是將鉛以透氣法酸化加熱燒製而來，色彩鮮豔，是中國最古老的人工顏料。

朱(Vermilion)：是一種人工合成朱砂，取水銀與硫混合加熱，將水銀中的黑硫酸昇華後提煉而來。

鉛黃(Massicot)：又稱密陀僧、黃丹，成分是氧化鉛，由鉛鍛燒而來，顏色有深有淺。

銅綠(Verder)：銅綠是醋酸銅晶體，將銅片泡在醋酸中而來，色彩鮮明，是石綠的廉價替代品。

上述這些主要傳統礦物顏料，依其色彩(色系)可分為：

黃色系	紅色系	藍(青)色系	綠色系	白色	黑色
雄黃，雌黃，土黃，黃丹，雞冠石	朱砂，赭石，紅珊瑚末，丹，朱，朱磬	青金石末，石青，	石綠，銅綠	鉛白，蛤粉，白堊土，高嶺土，銀	碳黑

第二節 礦物顏料與水性顏料

傳統中國畫的顏料，依其製作原料及繪畫表現的特性可分為兩大類：

礦物性顏料(石色)：比重重，覆蓋性強，不透明，顆粒粗，滲水性差，有天然礦物及金屬礦研磨而來的顏料，及人工合成顏料、動物性顏料的珊瑚末與蛤粉。

水性(植物性)顏料(水色)：比重輕，具透明性，顆粒細，滲水性佳，包括從植物萃取成的顏料(花青、茜紅、胭脂、藤黃)及西洋紅(由胭脂蟲提煉之動物性染料)。另外水墨畫常用的赭石及朱磬，由於是最細的礦物顏料，在使用上

接近水性顏料。

礦物性顏料與水性顏料特性不同，在繪畫技法上也大不相同。

一、上色法

礦物性顏料因質重粒粗，無法直接固著於畫面，固需兌膠，與膠水調合，藉膠的粘著力固定在畫面上，上色需用疊色平塗的方法達到重彩之效，其覆蓋性強，色彩鮮明厚實。

植物水性顏料則質輕粒細，只需加入少許的膠水，或直接與水調合即可固著於畫面上，顏色直接滲入紙絹的纖維中，滲水性佳，可完全與水融合，具透明性，暈染效果佳，但色感較淡薄。

二、調色法

礦物性顏料直接由礦石研磨而來，其色彩的深淺由研磨顆粒的粗細決定，顆粒粗則顏色深，顆粒細則顏色淺，顏色的深淺在製色時即已決定；而植物性顏料則可直接加入水，用水稀釋自由調出深淺濃淡的色彩變化。

三、混色法

礦物性顏料因顏色深淺不同顆粒就不同，每種顏色的礦石不同，比重也就不同，在顆粒比重的差異下，難以自由混色，一般用色與色重疊的方法調出中間色、二次色，而植物水性顏料顆粒比重相近，故可自由相互混合調出豐富的中間色。

四、顏色的褪色

礦物性顏料來自大自然礦石與金屬，一般稱為無機色料，植物性顏料來自有生命的動、植物，屬有機色料。無機性色料惰性佳，不會褪色。而有機性色料，惰性差，時間久或經陽光照射後即褪色變淡甚至消失。這種現象也是造成現存許多中國畫只剩墨色、少見色彩的原因之一。

五、顏色的變色

一般植物性顏料會變淡或消失。變色主要發生在礦物性顏料，礦物顏料雖是

最隱定、惰性最佳，但其組織化學成份複雜，不正確的混色，會造成顏色的改變，尤其是含銀、硫、銅成份的礦物顏料，當其單獨存在時或許相當穩定，但與一些顏色混合或加熱時即會產生化學變化而改變顏色，如：

石綠、石青原料是含銅的藍銅礦，忌與含硫的顏料相混，會產生硫化銅的黑色。

朱砂的成分硫化銀，忌與含銅的顏料相混。

石青、石綠其變成黑色，這也是中國許多道觀廟宇壁畫變黑的原因之一。氧化鐵成分的黃土、紅土、赭石，加熱顏色會變紅。

另外銀與鉛是相當不穩定的顏料，長期曝露在空氣中，會與空氣中的氧或硫起化學變化，顏色由白變黑。

鉛白忌與朱砂混色，時間一久即由粉紅色變成黑色，敦煌壁畫中的人物或白色動物變黑即是因此造成。

藍銅礦顏料的石青、石綠忌與鉛白混色，銅與鉛會起變化形成黑色。

朱、丹、黃丹這些人工顏色由鉛製成，故經久亦變成黑色。

六、方便性

礦物性顏料許多來自寶石性的礦物或貴重金屬，價格昂貴，不易獲得。製工費時，色相種類不全。植物性顏料來源較普遍，價格較便宜，可自由混色色相豐富，使用上也較方便。

上述礦物性顏料與水性顏料的差異，也直接影響了中國畫的色彩表現與發展，二者的異同如下表：

	礦物性顏料	水性顏料
種類	朱砂、石青、石綠、雄黃、雌黃、青金石、珊瑚末、鉛白、朱、丹、黃丹、蛤粉、金、銀	花青、藤黃、赭石、朱磬、胭脂、西洋紅、墨
特性	比重重 顆粒粗 不透明性 滲水性差 不褪色 色感厚實鮮麗	比重輕 顆粒細 透明性 滲水性佳 易褪色 色感淡薄雅緻
上色	以平塗法上色 需兌膠使用	以暈染法上色 可直接加水使用
調色	無法自由調和混色	可以自由調和混色
與墨的關係	覆蓋性強，無法與墨充分調和，結合度差。	與墨的性質相近，可完全與墨調和使用，結合度佳。
方便性	價格昂貴，不易獲得，使用費時。	價格較便宜，易獲得，使用方便。

第三章 現代礦物顏料的復興

中國畫從早期的礦物顏料為主，轉變成大量使用水性顏料，這種轉變當然有許多原因，從政治上來看，有些礦物顏料(如石青、石綠、胡粉)來自中亞，當絲路貿易中斷，顏料的來源變的困難。從經濟上來看，礦物顏料的價格相對於植物顏料是昂貴許多。從社會上來看，畫院制度的瓦解，職業畫家地位滑落，文人畫家抬頭，文人喜愛淡雅的審美品味，淡薄的植物性顏料較適合。從創作上來看，礦物顏料需兌膠，層層疊染，曠工費時，不適合抒情寫意的表現模式。

近代中國畫的發展約可分為三種路線：一是在傳統中求自變創新，二是在傳統中加入西畫融合求改變，三是放棄傳統全盤西化。這些方式在理論與實際創作上，雖有相當差距，但對中國畫色彩改革的看法是一致的。現代重彩可說是這個色彩運動中，最近興起的一群，這種在中國畫史中被稱為「北宗畫」或「院體畫」的重彩繪畫風格，再度被注意到，並以新的形式被呈現出來。

第一節 膠彩畫

「膠彩」顧名思義乃「以膠兌彩」，這種以動物膠調製色彩的作畫方式，是古代繪畫形式，台灣的膠彩畫則傳自日本，在日據時代由日本傳入的日本畫。日本的繪畫自古即受中國的影響，從日本「唐化運動」開始，中國的繪畫便不斷傳入日本，唐代重彩風格繪畫傳入日本稱「唐繪」，宋代水墨畫傳入日本，日本稱「漢畫」，明清文人畫在日本則稱「南畫」。

其中唐繪不僅保留了中國唐代青綠（金碧）重彩風格，並融入了日本特殊的民族性格，發展出「大和繪」的繪畫流派，成為日本繪畫的中心及美學泉源。其華麗雅致的裝飾風格，到了 16 世紀日本桃山時代，壁障畫興起時更大為流行，形成「琳派」，其金、銀，鮮麗色彩的豪華裝飾作品，是最具日本風格的色彩繪畫。

幕府晚期及明治初期，日本由於國勢衰弱，加上西方勢力的侵略，當時的日本繪畫除了「南畫」外，其他流派幾乎都低靡不振。19 世紀日本進行「明治維新」的西化運動，在一切向西方學習，西化的風潮下，傳統的日本美術遭到排斥與遺棄，直到明治中期在以菲洛羅沙（Ernest Fonollose 1853～1908），岡倉天心（1862～1913）為首的有識之士，才重新發現日本及東方傳統美術的價值，開啓了振興日本美術的運動。1896 年東京美術學校成立，岡倉天心擔任校長，他鼓勵學生在傳統日本畫加入西洋繪畫的表現技法，改革日本畫，並注重日本畫的色彩表現。1990 年以岡倉天心為精神領袖的橫山大觀（1868～1958）、菱田春草（1874～1911）、下村觀山（1873～1930）等人，在日本即有的大和繪、琳派、狩野派的色彩基礎上，大量採用了西方印象派的表現手法，創出了「朦朧體」的改良日本畫，他們捨棄了傳統日本畫中線描的重要性，直接以色彩暈染，強調色彩的表現，這種「沒線主彩」的風格，受到當時日本美術界的大力撻伐，卻刺激了「新日本畫運動」的蓬勃發展。朦朧體「沒線」、「主彩」、「留白的否定」三項特徵，也成了近代日本畫的發展趨向。1945 年二次大戰日本敗戰，日本的民族自信心完全的挫敗，戰前澎湃的美術運動，受到嚴重的打擊，在戰敗的陰影下日本畫被認為難以與西方繪畫相比，而興起了「日本畫第二藝術論」的看法，進而發展為「日本畫滅亡論」。1949 年一個名為「創造美術」團體成立，由上松松篁、吉岡堅二、山本丘人等 13 位日本畫中堅畫家組成，宣示「我們希望創立立足於世界的日本

繪畫」，打破日本畫的困境，建立日本畫的國際性。同年另一批以京都市立繪畫專門學校日本畫科畢業為主的年輕畫家，如三上誠、山崎隆、下村良之介、星野真吾等 11 位，結成「パンリアル美術協會」，宣言中強調「打破所有限界，致力膠彩藝術可能性的擴充及具體化」⁵。在追求國際化與世界性的觀念下，這批日本畫家憑藉著強烈的實驗創新精神，在「沒線主彩」的風格上，大膽的採用現代西方繪畫的材料技法與表現形式創作日本畫，形成「厚塗重彩」，完全「油畫化」，的現代日本畫樣式。

1895 年台灣割讓給日本後，日本畫也隨之傳入台灣改稱為「東洋畫」，隨著殖民教育政策的推行，日本畫也開始在學校中傳授，1920 年後開始有台灣學生赴日學習日本畫。東洋畫在台灣的發展可分幾個階段：

一、台府展階段（1924～1945）

1914 年日本畫家木下靜崖與鄉原古統等人在台灣組成了第一個東洋畫團體，1927 年在石川欽一郎及鄉原古統等人的發起下，由台灣教育會，仿日本帝展模式主辦第一屆「台灣美術展覽會」，簡稱「台展」，展覽會分「東洋畫」與「西洋畫」兩部，審查結果，台籍人士僅有林玉山、郭雪湖、陳進三位年輕畫家入選，而盛名的傳統中國水墨畫家，全告落選，正式開啓了台灣的東洋畫時代。在官展及官方的獎勵制度下，學習東洋畫蔚為風氣，赴日留學的就有陳進、林玉山、呂鐵洲，陳敬輝、陳慧坤、陳永森、林之助、林伯壽等人，另外入私塾習東洋畫者，如郭雪湖、朱蒂亭、吳天敏、林東令、薛萬棟、李秋禾、盧雲生、許深洲等人，在官展中都有相當的成績。「台展」舉辦 10 屆，改由改制的台灣總督府文教局主辦稱「台灣總督府美術展覽會」，簡稱「府展」，在台展、府展期間，可說是台灣東洋畫最盛行時期。

二、省展期間（1946～1977）

1945 年日本二次戰敗，台灣歸還中國，1946 年第一屆「台灣省美術展覽會」舉行，為因應政治的改變，將原本的東洋畫部改稱國畫部。1949 年中央政府播遷來台，帶來了中原的水墨國畫，對於東洋畫稱國畫之事，引發了正統國畫的論

⁵ 細野正信：〈近代日本畫壇變遷小史〉，《三采 500 期》，1989，頁 55～79

爭，經過這場論爭後，東洋畫與水墨畫產生了消長，中國畫取得了正統的主流，而東洋畫在政治刻意的壓制下趨於沒落，在省展中東洋畫的最佳成績也只能得第二名，到 1963 年第 18 屆省展，特將國畫部份為第一部與第二部，東洋畫屬第二部，1973 年第 28 屆省展，制度大變革，取消國畫第二部，東洋畫作品幾乎真空。這段期間可說是東洋畫最底谷時期。

三、1977~1986

由於台灣社會的經濟起飛，社會及政治的開放，膠彩畫才開始從低谷走出，又興盛起來。

1972 年畫家林之助，有感於東洋畫、國畫第二部的爭議，倡議以媒材命名，提出以「膠彩畫」一詞來取代「東洋畫」的名稱，他認為：

膠彩畫，是指凡用膠水（鹿膠、牛膠、魚膠等）作媒劑，調入礦物質顏料、水干顏料、植物性顏料或金屬性顏料（金、銀、鋁等），所畫出來的畫都屬之，並不限那一種風格，運用那一種技法，也不限定那一國籍的畫家所畫。

6

「膠彩畫」一詞提出後，1977 年雄獅美術與藝術家二本主要美術雜誌以專文報導，一時之間引起了大家的注意。同年 6 月於台北龍門畫廊，舉行有史以來首屆的全台膠彩畫聯展，讓社會更加了解膠彩畫的面貌。1980 年第三十五屆省展也恢復了膠彩畫的徵件，並與中國畫部份分開評審，膠彩畫參展的作品也漸增加。

正名之後的膠彩畫家，在創作上擁有了更好的創作空間。1981 年 12 月由林之助、林玉山、陳進、許深洲、蔡草如等膠彩畫前輩畫家發起組織，在台中正式成立第一個膠彩畫組織「台灣省膠彩畫協會」，當年會員有 53 人，主要有林玉山、陳進、林之助、蔡草如、許深洲、詹浮雲、謝峰生、曾得標、候壽峰、呂浮生、劉耕谷、郭禎祥、謝榮礪等人。由林之助先生擔任首屆理事長。並於 1982 年在台中市文化中心舉行「第一屆全省膠彩畫展」。爾後每年固定舉辦，也不斷的吸收新會員。同年第三十七屆「全省美展」的「國畫第二部」也獨立成「膠彩畫部」。

⁶ 詹前裕：《林之助繪畫藝術之研究》，台灣省立美術館，1997，頁 51

此膠彩畫在台灣從興盛到沒落又再次復甦起來。

四、1986 以後

自 1945 年後台灣膠彩畫的學習呈現斷層，郭雪湖離開台灣，陳進的膠彩創作停滯，林玉山先生雖任教於國立台灣師範大學美術系，但卻已轉型為水墨創作教授水墨畫，陳慧坤先生在台灣師範大學美術系也教授油畫及素描，1946 年林之助任教於台中師範學校（今台中教育大學），由於膠彩無法在學校中傳授，他也只能教授素描、水彩及色彩學課程，面對膠彩畫面臨失傳的狀況。林之助乃採用了傳統畫塾的傳授方式，從每屆的學生中挑選優秀學生，不僅不收學費還提供顏料繪具，於課後到林之助住處教導傳授膠彩畫，培養膠彩畫的年青一代。1979 年林之助自台中師專退休，在長達 34 年台中師範教學中，培養出第二代的膠彩畫家，有黃登堂、陳石柱、林星華、陳日熊、陳錦添、施華堂、林榮輝、廖大昇、陳煊如、黃潮湖、蔡其瑞、謝峰生、曾得標、柯武雄等人，這些膠彩畫家成了省展膠彩部門的常勝軍，也是在膠彩畫最沒落、艱難時期中的少數承傳捍衛者，同時這些林之助學生也秉持林之助先生志業、繼續教導出第三代及第四代年青一輩的膠彩畫創作者，成為當今台灣膠彩畫最主要的中間力量。

1986 年林之助為應東海大學之邀，正式在美術系教授膠彩畫，雖是每週幾小時的時間，却開啓了膠彩畫走入學院教學的序幕，1990 年詹前裕先生擔任該校美術系主任，更把膠彩畫課程擴充到大學各年級，建立了一套完整的膠彩畫教育系統，1988 年台灣彰化師範大學美術系開設膠彩畫課程，1994 年台灣師範大學美術研究所也開設膠彩畫課，接著各大學美術系紛紛開設膠彩畫及相關課程，如屏東教育大學視覺藝術系系的陳英文、新竹教育大學設藝系的呂燕卿、台中教育大學美術系高永隆，說明著台灣膠彩畫它從私塾教育全面走入正規的藝術學院體制傳授，學院式的訓練培養過程與私塾不同，透過更嚴謹完善的傳授，台灣膠彩畫的畫風走出了 50 年前的日據風格及制式的私塾畫風，進入多元的新時代。尤其在一批批赴日本研習日本畫的留學生，李貞慧、陳慧如、林彥良、王怡然、廖瑞芬、張貞雯、徐子涵、易映光、蘇守質等人回國後，帶回了現代日本畫的表現技法，使得台灣的膠彩風格起了很大的改變，2003 年東海美術系所開辦「暑期膠彩研習營」，邀請日本著名日本畫家來台講授，積極擴展了膠彩畫的參與人口。各

種膠彩畫的展覽時常可見，膠彩畫在台灣從陌生到熟悉，並與水墨畫同成為最具代表東方繪畫的畫科，顯示了這個古老的中國重彩繪畫，在台灣有很大的發展空間。



圖 7 林之助 玫瑰 1989 膠彩 40x83cm



圖 8 詹前裕 野鳥之夢 2002 膠彩 70x92cm

第二節 重彩畫

傳統工筆畫，畫工精細，色彩豐富，是古代中國畫的主流之一，自水墨畫興起後，就一直被忽略，在近代中國畫的改革運動中，一直是缺席的一員，直至 1949 年，中華人民共和國成立後，才開始復興，在 50、60 年代舊國畫的改造過程中，在走向現實生活表現祖國河山，迎向時代脈動與群眾喜好的方向下，工筆畫即與最具群眾性的年畫與連環畫相結合，進一步的發展開來，並在工筆畫中引入了西畫的寫實技巧與寫生、速寫觀念，提高了工筆畫的造型能力，擺脫了傳統工筆畫的僵化模式，開啓了工筆畫的新貌。

接著文革期間，剛起步的工筆畫，同樣遭遇挫折與否定陷入低潮，等到文革結束，在北京中央美院成立「工筆重彩科」，工筆才從低谷徹底走出，自 70 年代後期到 80 年代末，可謂是工筆畫開始復甦並醞釀巨變的階段，改革開放後，日新月異的多采多姿現實生活，使得比水墨畫更絢麗的工筆重彩有了充分發展的空間，適應各種城市建設需求興起的壁畫製作，尤其是北京國際機場的裝飾壁畫，促使了工筆重彩的流行，形成了中國畫壇「工寫並舉」，彩墨與工筆的新格局。1979 年一個旨在繼承和發揚工筆重彩優良傳統的學術團體「北京工筆重彩畫會」

成立，結合了中國老一輩與中青輩的工筆重彩畫家，每年舉辦展覽，組織學術報告會與學術研討會，並出版畫集，有效的推動了工筆畫復興。

自 80 年代末以來的 10 年，是大陸工筆畫振興並取得顯著成就階段，1987 年在「北京工筆重彩畫會」的基礎上結成了「當代工筆畫學會」，由老畫家潘潔茲擔任會長，蔣采蘋任副會長。標誌著工筆畫的運動已從北京擴及至全國，1988 年舉行「當代工筆畫會首屆大展」參展有 200 多件，入選 110 多件，1991 年舉行第二屆大展，參展作品大增為 770 件，入選 270 件。在 1984 年大陸第 6 屆「全國美展」國畫作品入選的三分之一是工筆重彩，到了第 7 屆「全國美展」（1989）年，入選的 460 件國畫作品中，就有 200 多件是工筆畫作品⁷，說明工筆重彩發展的快速與興盛，並出現一批各具特色的工筆重彩畫家，除老一輩的潘潔茲顧生岳、黃均、陳白一、田世光、喻繼高外，中青代的有徐啓雄、金鴻鈞、朱理存、葉毓中、蔣采蘋、謝振甄、胡勃、李魁正、趙秀煥、周彥生、唐勇力、江宏偉、盧禹舜、何家英、劉泉義等人。潘潔茲先生就言「中國工筆畫，終於走出低谷，看到了無比開闊的前景。」⁸

大陸開放改革後，中日交流多了，1978 年現代日本畫畫家「東山魁夷作品展」在中國北京展出，1979 年日本畫畫家「平山郁夫日本畫展覽」在北京展出，同年「現代日本繪畫展」也在中國展覽，一些日本畫家也應邀到中國講學介紹日本畫。日本畫在畫材與表現技法上，保留了中國古代重彩畫的繪畫模式，在獨尊水墨的中國畫家眼中，從日本畫上發現了自己失落已久的色彩，日本畫開始為大陸畫家關注，並學習研究，他們直接從新材料技法切入，大量使用礦物顏料，學習現代日本畫技法，形成獨特的新畫風，促使了「重彩畫」從「工筆重彩畫」中走了出來。1998 年 7 月由美術雜誌社主辦，天雅畫材公司協辦，中國藝術研究所策劃在北京舉行「中國畫色彩研討會」，研討會的第一項議題是關於「工筆畫」、「重彩畫」、「彩墨畫」的定義，會中認為：

工筆畫、重彩畫、彩墨畫，都是 80 年代以來注重色彩表現力和作品繪畫性

⁷ 〈當代工筆畫創作研討會記錄〉，《美術》282 期，1991，頁 6

⁸ 《中國岩彩畫學報》，北京，天雅中國岩彩畫研究所學術部，2001，頁 1

的中國畫稱謂，但工筆畫顯然不能代替「重彩畫」和「彩墨畫」，因為后兩種畫體並不一定以「工」為特徵，「重彩畫」也同樣不能代替「工筆畫」和「彩墨畫」，因為後兩種畫體也並不一定是「重彩」的。⁹

1998 年由畫家王雄飛在北京成「天雅中國重彩畫研究所」，研究所成立的宗旨在讓中國畫家盡快掌握「已失傳的傳統繪畫材料與方法及世界各國最新重彩畫材料及表現技巧」。1999 年出版第一期的《重彩畫學報》，可說是「重彩畫」一詞走出「工筆重彩畫」的宣言式刊物。在一篇名為〈辭舊迎新、重彩呈祥〉的發刊詞中言：

多年來大家討論著、嘗試著，尋找著中國畫突破口，漸漸的眾多的目光對準了一點一色彩。……我們站在歷史的高度四顧中國繪畫史的時候，發現我們最古老的傳統畫竟是如此恢宏，如此色彩斑斕，如此魅力永存，我們為敦煌、永樂宮、法海寺等古代重彩畫歷經千年，仍色彩艷麗稱奇的時候，我們為唐代就有幾十種豐富岩彩自豪的時候，我們為鄰國日本種類繁多的畫材感慨時，我們難道不應該反省一下，這些精華我們繼承了多少？發展了多少？¹⁰

天雅重彩畫研究所學習了現代日本畫礦物顏料（岩繪具）的製色生產技術，積極推廣礦物顏料的使用，1998 年起開辦重彩畫高級研修班，從材料與表現技法的開拓發展重彩畫。另一方面自 1998 年 3 月，由大陸文化部教育司同意，文化部科技司主辦開設「中國重彩畫高級研究所」，由中國工筆畫學會副會長蔣采蘋主持，蔣采蘋認為重彩畫主要應使用天然礦物顏料，同時她學習了現代日本畫的礦物顏料製作，開發生產人造礦物顏料（高溫結晶顏料）供研究學員使用，自 1998 年至 2002 年共舉辦了 6 屆，培育出了一群使用礦物顏料為主的重彩畫家。

2001 年 4 月在北京中央美院美術館舉行了「首屆中國重彩畫大展」，共有 195 位參展，展出 200 多件作品，呈現了重彩畫的發展現況與成績。並顯示重彩畫與工筆畫、工筆重彩畫在風格上的區別。潘潔茲在展覽的賀詞中說：

⁹ 〈中國畫色彩問題研討會綜述〉，《朵雲 51 集現代水墨研究》，上海書局出版社，1999，頁 213

¹⁰ 《重彩畫學報》，北京，天雅中國重彩畫研究所，1999

工筆畫是個大藝術，隨著他的復興也出現了裝飾畫，重彩畫、潑彩畫、膠彩畫等等，社會主義百花途中平添一派春色。¹¹

而蔣采蘋對所謂的〈重彩畫〉直接認為：

中國畫自古稱「丹青」是泛指一切顏料，或為繪畫的代名詞，由此也可知中國畫發展端於色彩。中國的傳統工筆重彩畫，是以「工整謹細」和色彩明麗為特徵的，「重彩」是從「重著色」而來，「重著色」是指所用顏料以粉質顏料—天然礦物顏料為主，因礦物顏料覆蓋力強，與透明的植物顏料形成對比，故稱「重著色」，現代的重彩畫是從傳統的工筆重彩畫發展而來，它是工筆重彩畫的開放型態，它已與工筆重彩畫拉開了距離，因此稱「重彩畫」比較切合實際。¹²

蔣采蘋女士認為重彩畫與工筆重彩畫不同，工筆重彩的畫風較「工整謹細」，雖也重視色彩表現但重彩畫的色彩更濃厚，而且以天然礦物顏料為主，接著她進一步解釋說：

重彩畫已經不拘泥於工筆重彩畫的勾勒，渲染的技法，它已吸收中國畫的沒骨、寫意等方法，重彩畫可勾線，也可不勾線，可渲染，也可不渲染，亦可做寫意式的「筆彩」（一如水墨畫的筆墨）。重彩畫可說繼承傳統的裝飾性，也可強調現代的繪畫性，或者將二者結合起來。「製作」二字在傳統中國畫中可謂大忌，但現代重彩畫卻認同「製作」，因為它不是「逸筆草草」所能畫出來。重彩畫正在創造它新的藝術語言體系，這種新的藝術語言體系即是傳統也是現代。¹³

「重彩畫」是從「工筆重彩畫」衍生出來，也是較「工筆重彩畫」更自由開放的形式，「重彩畫」與「工筆重彩畫」不同除了不侷限於工筆重彩畫的勾勒、

¹¹ 潘潔茲：〈敬致首屆中國重彩畫大展〉，《重彩畫風》，河南美術出版社，2001，12 蔣采蘋：〈中國重彩畫的春天〉，《重彩畫風》，河南美術出版社，2001，頁

¹² 蔣采蘋：〈中國重彩畫的春天〉，《重彩畫風》，河南美術出版社，2001，頁

¹³ 同前註

渲染技法外，它已吸收了中國畫的沒骨、寫意的方法，並且在材料與技法上與工筆重彩相區別，尤其特別強調礦物顏料的使用。

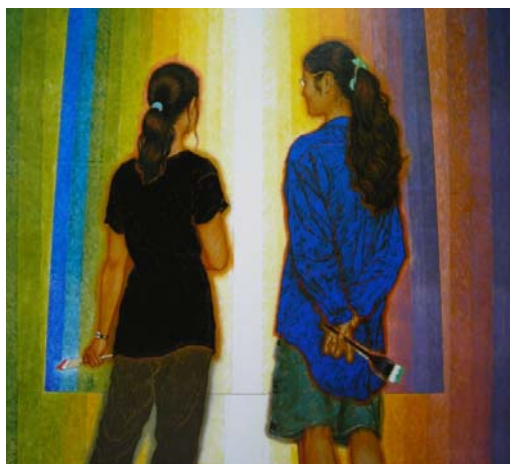


圖 9 蔣采蘋 教室 2002 重彩 150x156cm



圖 10 唐勇力 敦煌之夢 1995 重彩 135x153cm

第三節 岩彩畫

「岩彩畫」是近幾年來大陸國畫界是的一個新的名詞，岩彩畫的發軔來自於現代的日本畫。大陸岩彩畫發展的關鍵人物是畫家王雄飛，他早年畢業於中國美院中國畫系，赴日本多摩大學研習日本畫，發現日本畫使用的礦物顏料源自於古代中國，其表現材料技法，對現代中國畫的開展有相當的幫助，回國後於 1991 年成立「天雅美術商社」與「天雅重彩（岩彩）研究所」，提出：「以繪畫本體語言切入，以材料表現為突破口，注入新的藝術觀點，進行中國重彩（岩彩）畫的研究，以期推動中國繪畫發展。」¹⁴開始仿照日本畫的畫材研製各種天然礦物顏料與人工礦物顏料，並積極推廣礦物顏料的使用，除了發行《重彩畫學報》，並與中國文化部科技司舉辦「中國重彩畫高級研究班」，積極推廣礦物顏料的使用，在舉辦了 5 屆之後，2001 年 6 月，為了同傳統的工筆重彩畫相區別，第六屆起在「重彩」後加「岩彩」，稱「中國重彩（岩彩）畫高級研究班」。參加的學員日眾，而「岩彩」一詞也漸為美術界熟悉，2001 年 8 月於北京中國美術館舉行「首屆中國岩彩畫展」，展出近 70 件以礦物顏料為主的岩彩作品，同時又出版《中國岩彩畫學報》，正式宣佈了「岩彩畫」的到來。

¹⁴ 《中國岩彩畫學報》，北京，天雅中國重彩岩彩研究所，2001，頁 1

何謂「岩彩」，在《中國岩彩畫學報》中，開宗明義的說：

岩彩畫是用天然岩礦物磨成粉，以膠質調和後繪製的作品。¹⁵

王雄飛對岩彩畫的歷史、名稱，有詳盡的描述：

關於岩彩一詞的來源，我認為「岩」即代表礦物的粉末，是指材質，「彩」即色彩，從內涵上講岩彩就是源自中華民族內部的一種色彩繪畫，岩彩的出現在我國可追溯至半坡原始古樸的彩陶、馬王堆賦彩濃郁的帛畫和漆畫、鼎盛於唐代的工筆重彩。但是一度被元以後興起的文人畫、水墨畫沖擊，成為民族邊緣的畫種。岩彩畫廣義地講是泛指一切以礦物色為主要用色的藝術作品，狹義的講是指使用粗細顆粒礦物色表現的繪畫作品。¹⁶

岩彩畫特別強調礦物顏料，認為是源自於古代的重彩畫，但在材料運用與技法，卻又與傳統不同。

中國文化部藝術司馮遠就言：

當今的岩彩與古典時期的礦物色儘管在材料性質上沒有根本區別，但是現代岩彩則增添了人工研製的新岩，水干色品種，藉以擴展和彌補天然礦物色在品種方面的不足，同時有了顆粒粗細的變化，不同于以往單一規格的細粒子岩彩。……在色彩上豐富了岩彩的表現力和樣式。其次，採納顆粒粗細不等的岩彩，使畫面出現了古典時期所沒有的肌理對比和新的造型要素。古典時期就開始使用的各種金屬箔和天然礦物色，在現代科學技術介入的情況下，創造性的產生硫化和酸化以及加熱變色的表現效果，某種程度上進一步拓展了古老的岩彩藝術的表現力，起到了化腐朽為神奇的作用。¹⁷

2001 年 4 月首屆中國重彩畫展舉行，2001 年 8 月首屆中國岩彩畫展舉行，

¹⁵ 同前註

¹⁶ 王雄飛：〈敦煌壁畫藝術對岩彩畫繼承與創新的影響〉，《岩彩藝術》，北京天雅重彩岩彩研究所，2007，頁 62

¹⁷ 同註 14

在這之前重彩畫與岩彩畫二者是並連的，岩彩畫附屬於重彩畫之後，但當二者分開時「岩彩畫」與「重彩畫」又有些不同，工筆重彩、重彩畫，與岩彩畫在文化歷史上，皆來自古代中國重彩（青綠、金碧壁畫）畫，在顏料上也是延續中國的礦物顏料，但岩彩畫並不同於「工筆重彩」，「重彩畫」，胡明哲認為：

古代壁畫運用大量不透明礦物材質直接厚塗，講究製作基底并有凹凸，……不幸的唐代以後，這種畫風日漸衰微，……不再製作肌底，追求輕薄、細膩、淡雅之情調，形成墨線勾勒，三礬九染，以薄見厚的工筆繪畫程式，即使是強調重著色的工筆重彩，也是以工細繁瑣的線描為骨架，以水墨和淡彩為對比參照。雖然也運用一些不透明色彩，但僅僅是以極細微的材質局部的罩染和勾填而已，這與大量運用不透明材質，直接的大面積的彩繪在硬質底色上的手法有著性質的不同，顯而易見，不透明畫法和礦物質肌理之美已經失去主要地位。無疑，工筆重彩畫也是不可忽視的古老畫種，有著自身的演變脈絡和美好前景，岩彩畫並不排斥它。但是，如果認為岩彩畫必須納入工筆重彩畫的思維框架，必須沿用「重彩畫」的稱謂，則實在牽強。¹⁸

無論上述的看法是否完全，岩彩畫直接以粗細不同顆粒的礦物顏料厚塗，形成凹凸變化的畫面肌理效果，在材料運用上的確不同於傳統重彩，也不同於工筆重彩與重彩畫，「岩彩」一詞即是以材料的觀點創造的，大陸的岩彩畫家認為：使用礦物顏料的日本畫，有時被稱為「岩繪」，畫材被稱為「岩繪具」，而同樣使用礦物顏料作畫在台灣稱為「膠彩」，既然使用相同的材料，還是盡量取相似的名稱，以避免國際畫壇的混淆，因此取了岩繪的「岩」字和膠彩的「彩」字，並稱為「岩彩」，以求大同小異，相互理解。而自 2002 年底起，將以前的「中國重彩（岩彩）高級研究班」，也直接定名為「中國岩彩畫高級研究班」，岩彩一詞漸為美術界所接受，成為現代中國畫壇一股新的力量。

岩彩畫在大陸的發展早期是由天雅中國重彩岩彩畫研究所及中國文化部科技司舉辦的短期研習班開始，近年來隨著中日文化交流的熱絡，留日畫家漸多，岩彩畫也正式在美術學院中傳授，如中央美院的胡明哲、胡偉，廈門大學的張小

¹⁸ 胡明哲：〈談岩彩命名〉，《中國岩彩畫》，黑龍江美術出版社，2003，頁 9

鷺，中國人民大學王雄飛，西安美院的張小琴，廣州美院的林國強、陳文光，湖北美院的張導曦，另外學習日本畫的留學生有王青、卓民、張爽、郭繼英、俞旅葵、金醒石、翟健群等人，皆一一回國加入岩彩畫的創作推廣行列，岩彩畫在大陸的發展相當快速，正如潘潔茲所言：

叫岩彩畫好，是傳統的沿襲，是工筆的新花，走向大環境，前途無量。¹⁹



圖 11 王雄飛 秋塘 2003 岩彩 117x91cm



圖 12 張小鷺 海遐 1999 岩彩 90x116cm

第四章 礦物顏料在現代重彩的表現

繪畫作品須透過繪畫媒材來表現，自古以來媒材的使用一直是藝術家創作活動中相當重要的一環。從繪畫的發展來看，一種新媒材的應用及開發，常造成繪畫風格的改變，材料的革命帶動了繪畫的發展演變。在繪畫中材料不僅只是繪畫的載體，同時媒材本身也有其不同的質感及審美價值，礦物顏料有其獨持的材質美感，現代重彩揭櫫以「材料」為中心，在即有的傳統材料上，藉助近代日本畫在傳統畫材的改良及開發經驗，積極研發新的繪畫材料，充分提供了現代重彩在材料上的表現需求，也開拓了新的表現風格。

第一節 現代礦物色的開發

一、礦物性顏料

礦物色，色感高雅，久不褪色，自古以來即是最受喜愛的繪畫色料，但傳統

¹⁹ 同註 14

重彩中使用的礦物色只有寥寥幾種，在天然礦物來源有限之下，色彩並不豐富，色相也不齊全，無法充分滿足創作上的色彩需求，也形成色彩表現上的障礙。

現代礦物色在古代礦物色的基礎上加以發展，除了保留即有的傳統色彩外，透過現代技術與開發，在品種色相上有了飛躍性的發展，尤其天然礦石的種類從只有幾種發展到上百種，大大豐富了天然礦物色的種類與色彩。寶石級的礦物色品種也比古代大幅增加，如紅瑪瑙末、綠瑪瑙末、電器石末、紅珊瑚末、白珊瑚末，石榴子石末等。

天然礦物色色感極佳，但由於其礦石原料有些屬於寶石級的礦物（一般而言，顏料色彩愈鮮艷其原礦石就愈貴），價格昂貴、取之不易，加上天然礦物在色相上並不完全，爲了彌補這種不足，現代膠彩應用現代的科學技術，開發出了人造的礦物色。稱爲「新岩」。人造礦物色的歷史非常古老，在古埃及時就有出現，但種類並不多。近代日本在明治時期，開始被製造出來，隨著製造技術的精進，到了二次戰後大量出現。現代人造礦物色的製造過程，是將金屬酸化物與長石、硼砂等粉末調配，以攝氏 700~1000 度的高溫燒製成人造岩石，再經由粉碎、研磨、分粗細（目）而成顏料色粉，在性質上與天然礦物色相近，不會變質褪色，透過科學化控制產品的色彩變化，不僅在色彩上精細穩定，色相更是豐富，而且可大量生產，價格也相對便宜，完全補足天然礦物色的不足。現代礦物色保留了傳統礦物色的特性，又更進一步的開發，大大延伸了礦物色的表現空間：其特性有：

（一）色階豐富

傳統礦物色的制法較簡單，一般是一石一色，或者一石 3~4 色而已，如傳統石青石綠會細分爲頭青（綠）、二青（綠）、三青（綠）。現代礦物色以更精細的製程，將一礦石粉末均勻的分出 13~15 個粗細不同等級的顆粒，也就產生 13~15 種由深而淺的不同色階變化。以每一種礦石可製成不同深淺的 15 色階來算，目前現代礦物色開發的礦石種類約 120~150 種，15 x 150 即有 2 千多種的礦物色相變化，如果再搭配交叉調色混色，其色彩的變化就難以估算，而且每個礦物色階的顆粒粗細不一，不同顆粒粗細的礦物色相互混色，又形成另一種的色彩

效果。如此豐富的色彩變化，大大擴展了現代重彩的用色範圍，使得畫面的色彩表現，得以無限的延伸，充分顯現了礦物色的獨特魅力與質感色感。

（二）粗細變化

現代礦物色在追求每個礦石的色階變化時，顏色的顆粒上也有了相當明顯的粗細變化，粗細不同的礦物色，不僅凸顯了礦物色本身的材質特性，也顯現出礦物品體顆粒的光澤美感，礦物色本身最大的特點是其晶體的面塊結構與可隨著光線、角度的不同，散發出具光澤的高雅色感，顆粒的存在，使畫面出現了粗和細、閃光和不閃光的對比，大幅增進畫面的材質對比美感。而不同粗細顆粒的相互調色、堆積，也呈現另一種材質與肌理變化，豐富了現代重彩創作上的表現需求與視覺效果、增加了現代重彩作品的現代感。

（三）精進的礦物色品質

傳統礦物色的製作是一石一色或一石三色，一般只是將礦石研磨成粉而已，其中礦石所含的一些雜質並未完全去除。故在色彩上的色感純度並不高，而現代礦物色研製時，有嚴格的粗細分級，透過精細的分級，將原礦石中的雜質完全去除。尤其在已分了級（號）的基礎上，再去挑洗每一級（號）顏料中的不純物，使顏色的純度大大提昇，有了最好的發色性及色彩飽合度。

二、現代土質顏料

有些天然岩石經風化化成泥土，這些顆粒細小的有色泥土也成為古代重彩畫的顏料來源。其製法是將風化的泥土與水混合，再漂洗出色料故又稱泥繪具，是相對於岩繪具的稱呼，由於是用水簸的方式製作，又稱「水簸繪具」，在日本則將這種粉狀顏料稱水干繪具（顏料）。水干顏料的顆粒細微，有赭石、黃土、朱土等色，具有水性顏料的性質，但種類並不多。現代膠彩應用現代染料的染色技術，以蛤粉（貝殼粉末）為原料，著染上高級耐光染劑及植物色素，製成粉末狀的各種顏料，色相豐富，種類繁多，水干顏料質地細緻，色感柔潤，易于與膠調和，著色方便，可自由混色，渲染自如，廣為現代重彩應用。

三、金屬色

金屬色主要以金、銀為主，金與銀皆屬韌性強、延展性最好的金屬、可被拉成細如蛛絲的金線，也可被敲打成薄如蟬翼的薄片，在光源下有極佳的反光性，閃爍出明亮的光澤，在人類早期的文明中，即被運用在各種裝飾藝術中，並發展各種金銀的裝飾手法。傳統重彩畫中的金碧風格，即用金、銀的金屬色彩來作畫，而古代的石窟壁畫、與廟宇道觀的裝飾繪畫，也常可見金銀的使用。

金與銀一般是被鎚打成箔片或研磨成泥（粉）的形式，應用於繪畫上，但由於金、銀屬於貴重金屬，價格高昂，製成繪畫材料，更是昂貴，故使用度並不高。現代膠彩運用現代生產技術，大量生產出品質精良的金屬色料，而且色相、種類眾多，如在純金箔（泥）中，加入少許的銀會使金箔（泥）顏色變淺，加入銅則使金箔顏色帶紅，加入鐵則會使金箔略帶藍色，而依其加入的其他金屬量的不同，產生各種深淺色澤不同的箔與泥，如金箔就有赤金、青金、水金、灰金、藍金等。

另外現代膠彩利用再加工的技術，亦生產出各種具金屬光澤的金屬色，如將銅箔加工處理成金箔的光澤效果，銀箔經燒染後，可製成各種顏色的金屬箔、有黑箔、赤貝箔、青貝箔及親和箔等。而其他金屬如白金、鋁、銅、錫，也都被製成金屬色。現代膠彩將這些各樣的金屬色廣泛運用於創作上，大大增進了色彩表現的可能性空間。也形成現代膠彩風格的一大特色。

四、特殊色

現代重彩一直注重色彩的表現，對於新顏料的開發與嘗試相當積極，一些由現代化學技術生產的新色料，也被運用於現代膠彩創作中，如將天然雲母經加工蒸染後，製成數十種不同色彩的彩色雲母，或者如將鋁經真空蒸著到聚脂薄膜後，再裁切成極細的各種形狀的薄片，具有耀眼的閃亮光澤或鐳射光澤，這些原被運用於現代生活的裝飾品、印刷及油漆化工的色彩材料，也被現代膠彩使用在作品的創作上，形成另一種色彩的趣味。



圖 13 現代礦物顏料



圖 14 特殊色



圖 15 金屬色

第二節 現代重彩的礦物顏料表現技法

任何創作理念、構思或題材，最終還是需透過媒材與技巧的操作，才能將之具體呈現出來。對於媒材與技法的操作，傳統重彩與水墨畫複雜許多，對技法的熟練掌握與新技法的探索具有二方面的意義：一是充分掌握材料的特性，以適當的技巧體現創作者欲表現的觀念與情感，另一方面畫家所始使用的特殊材料與技，也形成個人獨特風格的一部份。

傳統重彩的繪製主要是靠勾染的方式進行，主要技法有：勾填、分染、罩染、烘染、接染、平刷、反襯。透過上述這些勾染技法，反覆交叉施工繪製達到重彩的風格。現代重彩畫在觀念上及材料技法上，積極發展不同多元的表現技法，透過新的技法的運用，開拓新的重彩風貌。礦物顏料的結構在放大鏡下是多塊面的晶體顆粒結構，有不同角度的斷面，當一束光線投射在其顆粒表面時，光被分為三個部份反射光、漫射光及被吸收的光，被吸收的光的強弱，決定了顏料透明度高低。一般油畫顏料的色層表面受光時，只會產生向二邊反射或漫射光，但礦物

顏料由於顆粒的斷面，產生不同方向角度的反射和漫射光，同時顆粒晶體中每個斷面距離的不一樣，光線進入顆粒內部反射及屈折度的變化強弱不同，形成礦物顏料高雅的特殊色感。

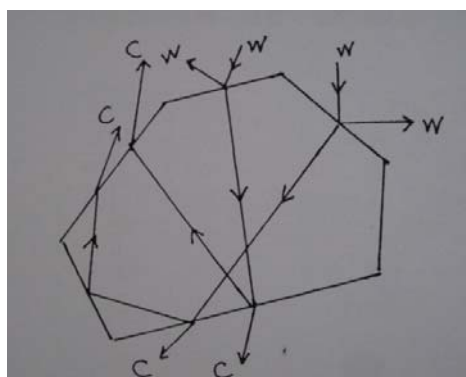


圖 16 礦物顏料的折射、漫射光、尾屈射度

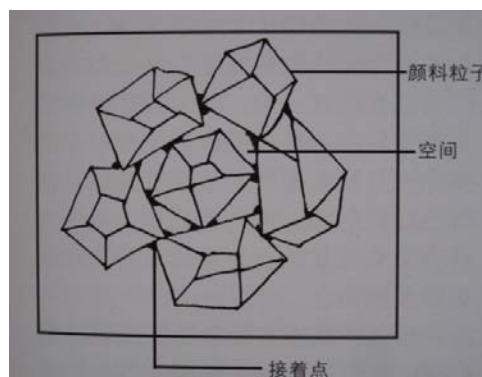


圖 17 礦物顏料與膠的色層結構

另外礦物顏料以水性膠為黏着劑，在每個顏料顆粒的黏接點之間有許多空隙空間，顏料顆粒相互交錯，層層疊疊，反射出微妙的色彩變化。尤其若再混合不同粗細顆粒的礦物顏料，彼此相互堆疊，在每個顏色的屈折度、反射光、漫射光皆不同之下，加上礦物顏料自然堆積的凹凸表面肌理，形成的色彩更是豐富。

現代重彩一再強調礦物顏料的使用，對於礦物顏料材質美感的追求與肌理的運用，成為現代重彩表現風格最大特色。

現代膠彩透過對畫面質感肌理的營造，可達到幾個目的：

- （一）凸顯表現的媒材特性，強化使用材料的質感。
- （二）營造意境，使畫面更加生動，層次更豐富。
- （三）體現表現客觀事物的本身質感，並做具體入微的細部表現。
- （四）肌理本身的視覺性，斑剝凹凸深淺，隨機成趣，增加審美情趣與視覺效果。
- （五）與傳統水墨畫的筆墨趣味，交相輝映或相互區別。
- （六）透過肌理的製作與效果，表達出畫家較深層的思想與心理。

繪畫中使用一種材料，造成在畫面上的痕跡與堆積，就有肌理的效果，畫

面肌理即是對繪畫材料屬性的組織與發揮，傳統重彩對肌理的表現並不重視。現代重彩從油畫、水彩、版畫、壁畫、工藝，甚至是自然界的質感材質肌理中，發現新的繪畫表現元素，轉而創作現代重彩作品，打破傳統重彩光滑平整的視覺效果。現代重彩畫在質感與肌理追求上，主要可分為幾種類型：

- (一) 靠傳統的工具，表現出設色與色彩的趣味效果。
- (二) 透過製作過程，利用媒材的特性，創造出傳統工具與技法無法達到的效果。
- (三) 利用新的媒材工具，製作出新的畫面質感。
- (四) 運用新的表現技法，創造新的肌理效果。

這些不同類型反映在實際創作作品上，可分為幾種表現方式：

一、畫底效果

(一) 基底材質

傳統重彩主要的基底是紙與絹，是平整光滑的表面，在牆壁或木板上作畫時，也必須將其表現處理到如紙張的平滑，再上彩繪製。現代重彩則不再受限於傳統的畫底形式，追求更多元的畫底效果，選用表面粗糙的紙、麻布、紡織品、木板為基底，顯現凹凸不平的紋理，甚至完全不加處理，直接在上面作畫，完全顯露畫底的材料質感與肌理變化。

(二) gesso 底

運用不同的打底劑 (gesso)，在平整的畫底上製作出各種紋路造形的凹凸變化，或者在打底劑中加入各種粗細不同的砂、木屑、紙漿、纖維等物質，塑造豐富的肌理趣味，然後再上彩繪製。

(三) 金屬底

金銀等金屬箔是昂貴的畫材，自古以來皆用在作品顏料層的最上層，現代膠彩為追求更高級的色感變化，直接以金銀箔貼滿整個畫底，再繪製作品，造成具光澤明亮的底色效果。或者將金銀箔貼在不平整的基底上，經打磨形成光澤變化

的金屬畫底。或者將貼滿銀箔的畫底，用硫加以灼燒，形成深層色彩變化的金屬色澤基底。

（四）揉紙法

先在畫紙上刷一道色，待乾後，再塗上一層較厚的顏料，乾後，將之揉成團塊，讓紙張產生折皺，造成有些顏料剝落，形成豐富多變自然的斑剝肌理。



圖 19 高永隆 冬翼



圖 20 高永隆 望 用粗砂打底效果



圖 21 高永隆 夏 金箔底效果



圖 22 高永隆 野 揉紙基底效果

二、工具效果

傳統重彩畫繪製的工具簡單，主要以軟性的毛筆、毛刷為主，現代膠彩在創作的工具上廣泛而多樣，爲了刻意保留刮擦的痕跡，常以較硬的畫筆描繪，透過不同軟硬方向的刷毛，造成筆觸的肌理效果，或者用油畫的畫刀、刮刀、以刀代筆、刀筆互用，形成另一種工具痕跡的趣味。甚至用現代噴畫的工具，以噴染的方式代替傳統筆染的技法。而版畫的工具材料也可見應用於現代膠彩的創作中。

現代重彩在製作的工具選擇上，已是百無禁忌，藉此營造更豐富的畫面變化。



圖 23 高永隆 用刮刀加上金箔的肌理



圖 24 劉新華 噴染的效果

三、顏料效果

現代重彩畫所使用的繪製顏料，從傳統的天然礦物色到現代人工礦物色、天然水性顏料、人工水性顏料、丙烯顏料及各種化學色粉，種類繁多，每種顏料性質成分各不相同，形成不同的質感肌理。

（一）顏料自然混色

將二種不同色相的顏料混合調成完全的中間色，其條件需要此二種顏料的顆粒與比重相同。現代膠彩的礦物顏料，每個顏色比種皆不同，顆粒粗細也不相同，而礦物色與水性色與金屬色之間顆粒、比重、性質也各異，將不同粗細比重的顏料相互混色調和，形成一種不完全的中間色，呈現一種特別的色彩趣味，其顆粒的體積感與不同比重的沉澱效果，形成有趣微妙的色彩肌理變化。

（二）顏料的加工

現代重彩的顏料繁多，每個顏料的化學成份、性質都不相同，有些性質穩定惰性佳，有些性質並不穩定易起變化，造成顏色的改變。現代重彩從歷代的實驗與實際觀察中，了解了這些顏料的性質及變化原因，加上現代化學知識的分析，利用這些不穩定的顏料特性，製造顏料自然變色的色彩效果。

如含銅的礦物顏料，像孔雀石綠（石綠）或藍銅礦（石青）其主要化學成份是 CuCO_3 或 $\text{Cu}(\text{OH})_2$ ，將它加熱後，會分解出 CuO （酸化銅、氧化銅）及 CO_2 、

H₂O，CO₂ 與 H₂O 消失在空氣中，只剩 CuO 隨著加熱的時間，顏料會由綠、青色逐漸慢慢變深，直到成為黑色為止，若中途停止加熱則顏色也停止變化。而將赭石、黃土、朱石等含水的氧化鐵（Fe₂O₃、H₂O）顏料，加熱烤燒後，顏料也會變深，利用加熱時間溫度不同產生色彩變化。

另外，許多膠彩顏料中含有銀、鉛、硫、銅的成份，這些成分本身很不安定，尤其與其他顏料混色或接觸時，即起化學變化，而改變顏色。



圖 25 高永隆不同 粗細礦物色混色效果



圖 26 高永隆 不同比重礦物色的混色效果



圖 27 燒銅箔的色彩微妙變化



圖 28 燒銀箔的肌理色彩

將銅箔或銀箔，用含硫的硫磺粉或硫磺水灼燒，會形成深淺不同變化微妙的黑色金屬色。在銅箔上灑上醋酸、銅經酸的腐蝕，出現深淺不同的綠色。

上述這些因顏料本身不穩定的成份結構，經由化學變化造成色彩的效果，其色彩層次豐富，變化微妙，是人工調色、混色所達不到的色彩效果。現代重彩擅用這種顏料的變色特性，表現獨特迷人的自然色彩變化。

四、技法效果

技法是運用繪畫工具和材料進行創作的方式，除畫底的處理、工具的使用，顏料的調配外，還包括筆法與畫法，筆法是筆跡筆觸的藏露、方向、力度的表現方法，畫法則指的是材料的運用和色彩的表現技法，不同的技巧，會產生不同的畫面效果，自然也包括肌理的感受。

（一）堆厚法

打破傳統重彩薄塗淡染或薄塗層染的畫法，以濃厚的顏料直接堆疊，利用顏料的體積感，層層疊染或塗刷，造成厚實高起的色彩肌理。

（二）積色法

一反傳統重彩暈染的上色方式，以水墨畫的技巧，直接用筆蘸飽滿的礦物色落筆渲染，藉由顏料與水分之間的堆積，形成色彩的變化。

（三）掛色法

在畫面塗上飽滿的顏料，然後將畫面豎立，或直接在豎立的畫面上塗刷，使顏料自然的往下流動，由於顏料間的粗細，比重不同，流動沉澱速度也不同，形成堆積變化的色彩肌理。

（四）交錯用筆法

傳統重彩的上色，一般以相同的筆觸進行，此方法則改以不同方向、力度的筆觸刷染，由於筆觸的交錯、力道重量的不均勻，形成多樣交錯的肌理變化。

（五）流淌法

在畫面塗上顏料，趁顏料未乾時，移動畫面，使顏料在上面自由流動混合，產生偶然的混色及肌理造形。

（六）水洗法

一般上色的方法是由淺到深，由淡到濃，已達到所需的色彩濃度與厚度，在畫法上屬加法的畫法。膠彩畫以可逆性的膠為黏著劑，乾後加水即可溶解，水洗

法即利用這種膠的特性，做減法的畫法，將畫面的顏色用水洗去，洗的地方可整體洗，也可局部洗，洗後的畫面呈現層層色彩變化與厚薄，並能營造畫面的整體氣氛。

（七）脫落法

繪製膠彩時顏料與膠調製膠的濃度要適宜，才不致造成顏色剝落，此方法是反其道而行，以較淡稀的膠調色作畫，造成顏色的黏附力不足，故意讓顏色剝落，形成斑剝殘破的畫面效果。

（八）刮色法

在已塗染或繪製完整的畫面上，根據需要用尖銳物刻出所需之造型，刻的時候力道輕重緩急產生不同的效果。或者用刮刀刮除某些顏料，也可用砂紙打磨，刮除上層的顏料，造成更微妙色彩及畫面凹凸深淺的肌理。

（九）撞色法

此法乃從沒骨畫法中的撞粉法與撞水法發展而來，利用色與色來乾水濕時，讓不同顏料相互沖撞，形成色與色之間相互滲透，自然融合的效果。

（十）皺染法

將畫紙揉皺，形成不平整的凹凸，然後以隨意自由的刷塗筆觸方向，造成礦物顏料重疊、堆積、混合效果。



圖 29 高永隆 堆厚的礦物色



圖 30 高永隆 礦物色的積色效果



圖 31 俞旅葵 交錯筆觸的礦物色變化



圖 32 高永隆 礦物色的流淌效果



圖 33 高永隆 水洗脫色的礦物色

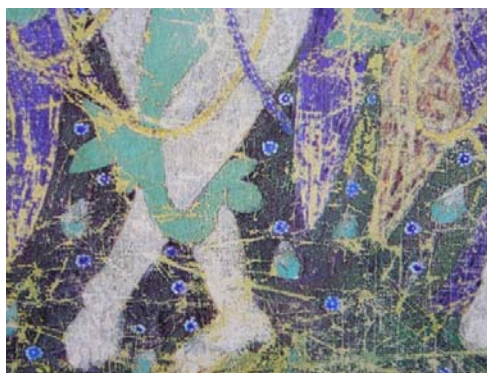


圖 34 高永隆 剝落顏料的肌理



圖 35 高永隆 刮色法的應用



圖 36 李貞慧 礦物色的撞色效果



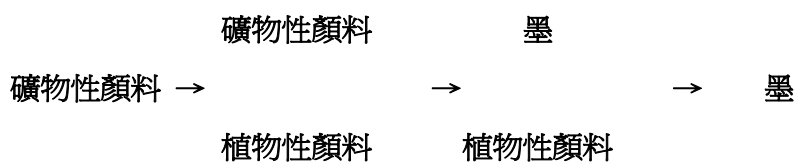
圖 37 高永隆 皺染斑剝肌理



圖 38 王雄飛 皺染水洗積色效果

第五章 結語

中國畫對於色彩、顏料的使用表現，隨著歷史的演進。從早期簡單的天然礦物性顏料到植物性顏料的加入，形成了完整豐富的色彩體系，產生了金碧、青綠的重彩繪畫。而當中國畫的色彩表現達到高峯時，也出現了反省與反對的思想，並將色彩的表現推向高度的象徵性與主觀性，強調色彩的哲學精神層面表現。「以墨代彩」用墨濃淡乾濕的明度變化，取代色彩的彩度與色相變化，這種觀念雖促成了中國畫獨特的繪畫風格，但也因此導致數百年中國繪畫對於色彩表現上的忽略，造成色彩在中國畫上的失落。其使用色彩顏料的改變是：



反映在中國畫的色彩繪畫風格是：

大青綠(金碧) → 小青綠 → 淺絳 → 水墨

到了近代由於政治與社會的變遷，加上西方繪畫的傳入影響，刺激到中國畫色彩上的改變，在淡薄與黑白為主的水墨畫中，開始有了外來明亮鮮豔以及民間豐富的裝飾色彩出現。進入民國以後，在中國畫的改良運動中。無論是「傳統派」、

「折衷（融合）派」、「西化派」，對中國畫改革的理論及方式上雖有差異，但對於色彩的追求卻是一致的。大陸在 50、60 年代，由於政治上「走向群眾、走向生活」的美術政策，「工筆畫」、「工筆人物」開始復興流行，到了 80 年代，隨著經濟開放，現代化都市建築需求下，「工筆重彩」適時興起。台灣在 70 年代的鄉土運動中，具本土性質的「東洋畫」，在幾乎已被遺忘的角落中，重新的被喚醒。進入了 90 年代台灣的膠彩畫、大陸的重彩畫、岩彩畫，有了全面性的發展。

現代重彩的興起，代表了幾種意義：

- 一、對西方、國際化藝術潮流的反思。
- 二、對民族性、本土性藝術的回歸。
- 三、打破數百年來中國畫即水墨畫的偏狹認知。
- 四、重新發展中國畫的色彩世界，豐富中國畫的表現形式與內容。
- 五、延續現代中國畫的改革運動。
- 六、開拓現代中國畫的表現空間。

現代重彩幾乎同時在台灣、大陸二地興盛起來，除了時間上的偶然，也是種必然，它代表著對水墨畫發展主流的一種反思與反動，在精神上是一種對國際化潮流，返身回歸傳統的再創工程，而形式上則是對水墨畫在色彩缺失上的一種補充。

現代重彩將焦點集中於礦物顏料，在文化上強調礦物顏料是中國畫的傳統，在表現上極力凸顯礦物顏料的媒材美感，突破傳統重彩的僵化模式，呈現新的表現風格，有逐漸形成一獨立畫種之勢。礦物顏料對現代重彩具有幾項意義：

- 一、礦物顏料是傳統色彩的復興與延續。
- 二、礦物顏料的媒材特性、高雅色澤，凸顯獨特的東方審美趣味。
- 三、礦物顏料的物質結構，提供了現代重彩技法表現的空間，開創多元的重彩風格。

但從時間上，現代重彩出現仍是相當短暫，尚停留在起步的階段。除了要傳承傳統重彩的特質外，還要開創出有別於傳統的現代風貌，在發展上，同樣面臨

著近百年中國畫發展過程中，需面對傳統與現代、東方與西方、本土與國際的矛盾問題，尤其現代重彩在創作上，直接學習日本畫的創作方式，在材料技法，移植自現代日本畫，是否造成現代重彩成為「第二日本畫」的現象，恐是台灣、大陸的現代重彩極需突破的。另外過份強調礦物顏料的媒材工具特性，難免忽略了精神性的追求，使現代重彩陷入了另一個困境。

但從傳統色彩的復興與開創角度來看，現代重彩的確開啓了契機，近年來二岸現代重彩各種展演活動熱絡，學習人口不斷增加，分析成員，絕大部份都具有從事水墨創作的經驗者，這個現象從歷史來看雖有點反諷，却說明現代重彩的未來的確有相當大的空間，並為現代中國畫發展，點出了一條新的思考方向。

