



话

画

中国画的 意与色

丛

书

中国画的 意与色

傅晓冬

辽宁美术出版社

总策划：吴成槐
策 划：杜凤宝

图书在版编目(CIP)数据

中国画的意与色／韩敬伟编著．—沈阳：辽宁美术出版社，2001.10

(话画丛书)

ISBN 7-5314-2840-7

I. 中… II. 韩… III. ①中国画—意境②中国画—色彩学 IV. J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 073180 号

辽宁美术出版社出版·发行

(沈阳市和平区民族北街 29 号 邮政编码 110001)

辽宁省印刷技术研究所印刷

开本：889 毫米×1194 毫米 字数：180 千字 印张：7.5

印数：1—3000 册

2002 年 1 月第 1 版

2002 年 1 月第 1 次印刷

责任编辑：王易霓 刘新泉 责任校对：王张孙

封面设计：易虹、雨儿 技术编辑：鲁浪 版式设计：易虹

定价：50.00 元

目 录

引言

第一章 中国传统哲学与画意

第一节 中国传统绘画中的易理

- 一、圆道观对中国绘画观念的影响
- 二、阳刚阴柔的对立统一与中国绘画
- 三、静中孕动与中国画的内质追求

第二节 阴阳五行说对中国传统绘画的影响

- 一、阴阳说
- 二、五行说
- 三、五色说
- 四、阴阳五行说

第三节 儒家思想与中国绘画

- 一、儒家对艺术社会功能性的要求
- 二、“依仁游艺”的绘画和人格的修养论
- 三、中国画论中拟人化比附倾向和儒家的“比德说”
- 四、画论中的“中和论”

第四节 道家思想与中国绘画

- 一、老子的“道”与传统绘画的最高追求
- 二、庄子的“逍遥游”与中国绘画中的“逸”
- 三、“技进乎道”的形而下器的体验
- 四、道家的自然之美与审美对象的扩大
- 五、魏晋玄学中谢赫之“随类赋彩”

第二章 传统色彩表现

第一节 材料选择

- 一、常用矿物质颜料
- 二、常用植物质颜料
- 三、常用合成颜料
- 四、墨

第二节 传统色彩表现规律

- 一、色形变化
- 二、传统色彩对比与调和
 - 1、色彩的对比
 - (一) 色相对比
 - (二) 明度对比
 - (三) 纯度对比
 - (四) 冷暖对比
 - (五) 面积对比
 - (六) 同时对比
 - 2、色彩调和
 - (一) 无色相分离调和
 - (二) 墨与色调和
 - (三) 有色调和
 - (四) 明度调和
 - (五) 纯度调和
 - (六) 隔离调和

(七) 比例调和

三 色彩和谐

1、色彩均衡

- (一) 虚实均衡之势
- (二) 动静均衡之势
- (三) 刚柔均衡之势
- (四) 繁简均衡之势
- (五) 疏密均衡之势
- (六) 奇安均衡之势
- (七) 开合均衡之势
- (八) 主宾均衡之势

2、色彩呼应

- (一) 单色呼应
- (二) 多色呼应

3、色彩与面积

第三节 传统设色技法

一、重彩画法

- 1、平染
- 2、分染
- 3、统染
- 4、干染
- 5、罩染
- 6、接染
- 7、复勾染
- 8、粉染法
- 9、反衬法

二、水墨法

- 1、水墨心理建构
- 2、笔墨
 - (一) 用笔
 - (二) 用墨
 - (三) 用水
- 三、谈著色法
- 四、浅绛法
- 五、没骨法

第三章 现代色彩认知与表现

第四章 当代色彩表现的多元性

- 一、发扬民族精神，开拓笔墨表现
- 二、实验水墨
- 三、温故而知新，色墨结合的尝试
- 四、民间艺术的融入
- 五、写意重彩
- 六、改变材料的重彩崛起
- 七、融贯中西，色墨表现

第五章 中国画色彩表现赏析

引言

在《易》书中“意”和“象”的关系被最早提出来，认为“立象”是为了“尽意”。虽然里面讲的“象”在当时指的仅仅是卦象，而不是我们现在所要说的艺术形式，但是多少有一些相通之处。既然“书不尽言，言不尽意。”（《周易·系辞上》），就应该不断创造符号语言，来完整明了的表达意念。里面还有一层没说出来的意思，就是“象”有尽，而“意”无穷，中国的一切艺术表现莫非如此，富于暗示，而不是明晰得一览无余，正是中国艺术的一个重要特征。西汉时候的董仲舒也认为“诗无达诂，易无达占，春秋无达辞”（《春秋繁露》卷三），这个无论如何也达不到，体现不那么周全的东西，就是“意”。刘宋年间，颜延之在给著名的画家兼理论家的王微的信里面说：“图画非止艺，行成当与易象同体。”王微就在他的《画叙》中发挥道：“且古人之作画也，非以案城域，辨方州，标镇阜，划浸流，本乎形者融，灵而动变者心也。亡灵所见，故所托不动；目有所极，故所见不周。于是乎以一管之笔，拟太虚之体；以判躯之状，画寸眸之明。”王微认为地理图形不是艺术行为，因为它没有合于“道”，依于“理”的意趣表达。艺术应当是能以一管之笔传达画家所体验到的宇宙本体生机与活力。这与宗炳要应于目，会于心，感于神，强调了“心”的作用，有异曲同工之妙。这些观点是对《周易》里面“意”与“象”的进一步的发挥。“意”在中国古典美学中所代表的意思为认识、观念、意识、思想等等，是统筹于物象之上；从形上的角度对外物的关照，是人的主观思维里的东西。唐张怀瓘的《书断》里面说“意与灵通”，“意”是如此的高妙，但对“意”的追求和把握又不是一种明确的和非此即彼的行为，恰恰是妙处“正在有意无意之间”。

一旦上升为意识范围的讨论，就难免要触及到哲学问题，中国人的文化意识主要来自儒、道、禅，在这样一个文化框架中所产生的绘画观念，自然是在儒、道、禅的影响下形成的。因此中国绘画实际承载的是形而上的“天”和“道”。这种幽深玄冥的“天”和“道”，如何通过某种形式来彰显，历史悠久的中国绘画则运用特殊的形、色表现和特定媒材来加以表达。

本书所论的中国画的色彩表现也是在这种审美追求下形成自己的特殊的表述方式，这是一种平面化的，以色彩变化为基础的，以色彩并置表现为手段的；在象征化，类型化，装饰化的色彩表现中，建立了东方的视觉式样与西画色彩表现形成较大的差别。在中国哲学思想的观照下，中国画色彩表现从不作客观的色彩再现，而是象征的、表现的完成一种人化的色彩表现。特别是水墨画的出现，摒除了所有的色相，只剩墨的浓淡、干湿、黑白的变化，并以此来体合幽隐的阴阳之道。这种由五彩绚丽的重彩表现发展到无色相纯墨的浓、淡、干、湿、焦的变化，是一种高度民族性审美趋向与天地同和的普遍性的情感表达。这无疑使中国绘画的艺术形成，在表现的道路上开辟了随心所欲，自由翻飞的天地，使中国的色彩表现很早就从客观的泥沼中解脱出来。

水墨画的产生是在中国绘画发展到成熟以后发展起来的，这种色彩旨趣的追求，决不能说是一种盲目行为。它逐渐成为画家们的自觉的追求，直至影响到今天，是中国传统的哲学思想及艺术精神在艺术实践上的必然结果。在笔随情转，聚墨成形，因势利导而偶然天成的随机发挥中，笔墨成了“畅神”、“达性”最便捷的表现手段，是直入造化之性的表现形式，它是通过“外师造化”、“得之于玄悟”，然后化为胸中意象，再通过笔墨自身的变化发展，体验一种与“道”相合的妙境。这个过程中，主体审美意念是构成意象诞生的主要因素。水墨之象的生成，端赖于水墨心理的建构。这种水墨心理的真实内涵则是能够体现中国艺术精神，能够表达中国绘画的思维性格特征的艺术观念。

随着近现代西方文化的涌入，中国传统色彩观念，受到西方科学的色彩认知的冲击，色彩表现发生了很大的变化。从20世纪初，以林风眠为代表的中西融合一派，改变了长期以笔墨表现为特征的中国绘画，在审美趋向，价值准则上给予了重大改革。到上个世纪90年代，中国画在色彩观念上的嬗变带来了色彩表现的多元性，无论是发扬民族精神，开拓笔墨表现；还是以彻底消解传统水墨程式为面貌的实验水墨；以及民间艺术的融入；写意重彩的出现；材料改革的重彩崛起；继续走中西融合等等。似图改革传统绘画观念和色彩表现形式的中国画家在各自的实践中，为形成多元互补的艺术格局及色彩表现上的多样性作出了不懈的努力。

色彩无论是早期的重彩表现，还是水墨表现以及当代不同媒材的色彩表现，都是与色彩观念的转变互为表里。色与意会，色随意遣。我们对中国画色彩作全面的阐释，也是从色彩观念入手，从而导出色彩形式。尽管这是一部从传统哲学观对绘画影响到传统色彩表现方式的阐述，从现当代色彩观转变形成多元的色彩表现格局，到中国画色彩表现欣赏的专著。力求全面阐释中国画色彩发生、发展、色彩心理的建构以及色彩表现规律，但也还有没能尽意之处。限于著作水平，本书存在疏漏和错误之处，尚祈读者、专家予以指正。

第一章 中国传统哲学与画意

第一节 中国传统绘画中的易理

孔子在《系辞下传·第十章》里面说：“《易》之为书也，广大悉备：有天道焉，有人道焉，有地道焉。……道有变动，故曰爻；爻有等，故曰物；物相杂，故曰文；文不当，故吉凶生。”意思是说《易》书是一部探求宇宙万物发展规律的著作，所揭示的规律既广泛重大，又详尽完备；既含有自然运行的原则，也含有社会发展的规律，更包含人的旦夕祸福。《易》书之道主变动，模拟变动的情状的六个符号，就叫做六爻，而六爻多有上下位次，以“——”和“--”两个实体形象作为标志，就叫做物象。阴阳物象交错间杂的结果，有的适当而有的不当，于是吉利和凶险就产生。

中国画自古以来两种绘画体格重彩与水墨样式的生成都与易理的哲学思想有着密切的联系。无论是色彩表现方式还是色彩表现的本质追求，都与易象符号一样，在运动变化中，彰显宇宙间的幽隐的阴阳之道。因此中国画始终以表现为主，不做再现之工，直取事物本质。通过色彩两维的并置表现，笔墨的浓淡、干湿、虚实、聚散、动静、开合的变化，体认造化之性。这实乃与易象破译大千世界幽隐难见的复杂道理相合；与爻揭示天下万物运动变化的恒常规律相契。因此，《易》书能够概括天地之间的一切变化而无所逾越，曲尽自然规律之妙以助成万物而无所遗弃，通晓昼夜阴阳转化之道并理解什么是“幽明之故”，中国画家也是以“俯仰自得”的精神来欣赏自然中的一切，并跃入大自然之内，探明生命的本原，“以一管之笔拟太虚之体”，以抑扬顿挫的笔意写出“视之不见，听之不闻，博之不得”的阴阳之“道”。这是易理观念下的艺术追求，是中国的哲学观念对中国绘画影响的具体体现。

一、圆道观对中国绘画观念的影响

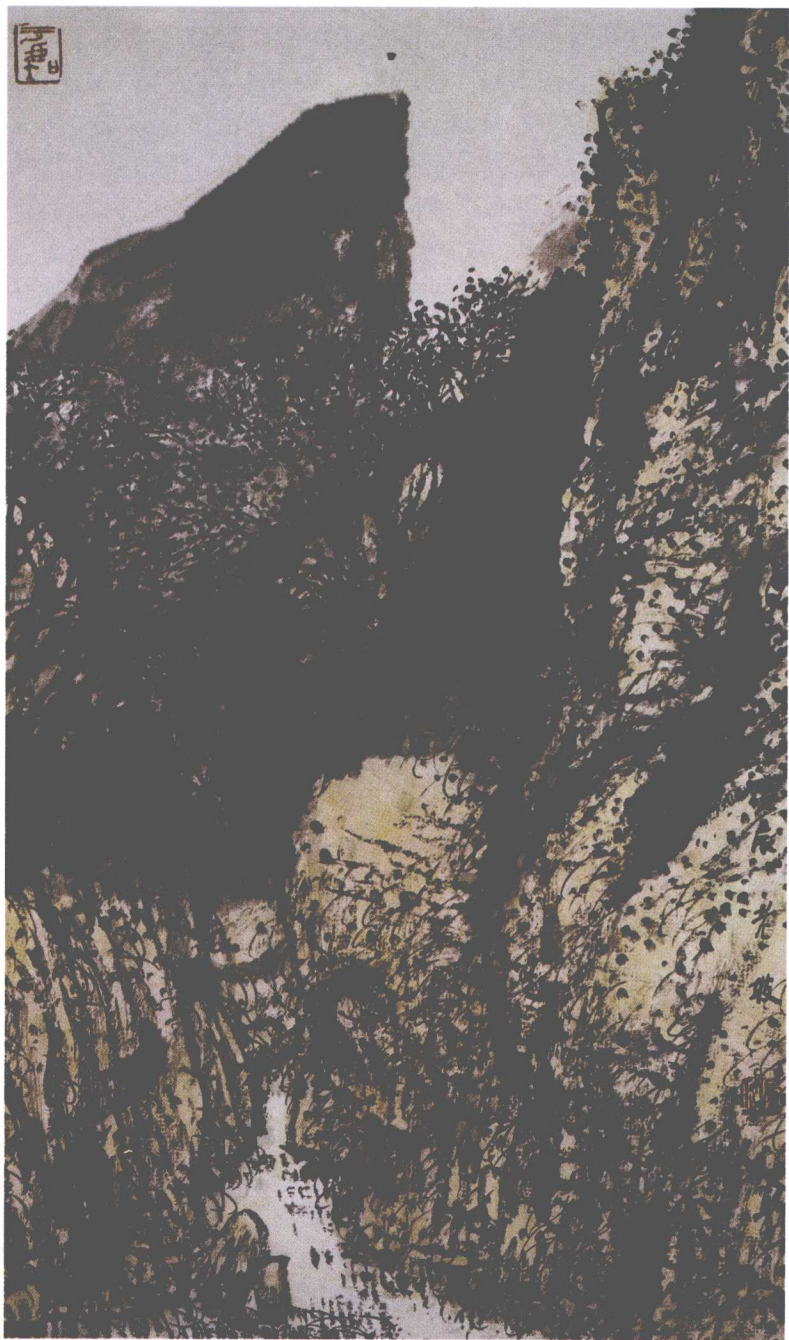
《周易》中圆道观念说的是，宇宙（上天下地曰宇，古往今来曰宙）万物（即包括形下，也包含形而上的物质的存在形式）在生生不息的运动中，无一例外的具有“无往不复”，“无平不陂”的特征。也就是说，事物运动的规律不受任何时间空间，物质的形态的束缚，都以往复循环为其表现形式。圆道还强调事物运行首尾相接的每一个圆都是一个相对圆满的整体，周期分明，界限清楚，也就是古代朴素唯物主义的循环论。这是以《周易》的整个卦象中的八卦衍生为六十四卦阴爻和阳爻的互相转化方式为代表和乾坤的内在联系如“天地定位，山泽通气，风雷相薄，水火不相射，八卦相错，数往者顺，知来者逆”的观点作为体现圆道观念的最佳范例。它把整个世界山中有水脉，大气层摩擦产生风雨雷电，日月相动如参商，阴错阳，阳错阴都作为一个相互循环的互不可分的整体。

这一观念，在中国绘画里的黑白使用原则和审美心理上得到了体现。所谓“通昼夜之道而知生死”，是从孔子的《系辞》里引申出来的一个观点。明极生暗，暗极生明，这个能明能暗的本体即是太极，太极虽然幽深玄奥，但可以通过绘画的阴阳交构来表达。这已经成为历代画家艺术追求的实际内容。《石涛画语录》在“了法论”中道：“世知有规矩，而不知夫乾坤旋转之义，此天地之缚人于法。”是说世人只知道画方圆有可以依赖的规矩和法则，而并不了解天地宇宙循环运行的真正的道理，那么人就只能是受成法的约束而得不到自由。只有掌握了这个道理，才能够做到“在于墨海中立定精神，笔锋下决出生活，尺幅上换去毛骨，混沌里放出光明”。《易经》的法则是，“动静有常”，宇宙是个恒动的，而非静态的宇宙，这个运动是有规律的。这个自然的法则绝对不是如同用尺跟圆规画出来的合乎尺墨的图形，而是在不规矩的里面有一个十分严整的规律，这个不规矩的画面是十分完美的，而实现这个美的符合乾坤旋转之义的规矩就是自然。

在中国画构图的形式上，讲究“起承转结”，已经成为中国画造势的一个重要原则。清刘熙载曾在《艺概》中谈到：“起笔无论正反虚实，皆须贯摄一切，然后以接转收合回顾之。”中国山水画经常于左、右两下角作为

起势之处，画面之外伸入几块怪石，亦或是几枝稀柳，往往取意含蓄，意犹未尽。或密林，或古木常常起到承接起势的作用，把初露的端倪引向极至。“文章喜奇不喜平”，此时的画面可以用“铎回路转”四个字来形容，整体趋势会出现逆反当初起势时所呈现的势头，把画面走势引入险绝之处。这就要看最后收笔这精彩的一“结”，不着多力，又将画面之中各种物态所造之势，一无例外的揽回到画内，使气不外泄，元气回流，可以作为画面“起势”的呼应。“起承转结”在画面上的整体形象经常形成以弧线分割画面的“S”形，使整个画面曲折回复，自然流畅，中国画讲究的就是在盘桓流连之后，由远及近的回返自心的空间意识。画面构图中的“S”形和太极阴阳图中阴阳相分的曲线有着不可推卸的干系和历史渊源。“起承转结”把画面中的游荡之气最终圈限在方寸的画面之中，形成了首尾相应，血脉贯通的自我封闭的自然圆满的状态。

中国画的笔墨论，也无一例外的受了圆道论的深远的影响。蔡邕在他的《笔论》说到：“夫书肇于自然，自然既立，阴阳生焉，阴阳形势出矣。藏头护尾，力在字中，下笔用力，肌肤之力。故曰：势来不可止，势去不可遏，唯笔软则奇怪生焉。凡落笔结字，上皆覆下，以下承上，使其形势递相映带，无使势背。”书法的用笔向来与绘画密不可分，中国画的笔墨一直要求笔笔相搭，相互顾盼，朝向偃仰，阴阳起伏，气脉贯通，千笔万笔如一笔。这与《系辞上传》的“是故易有太极，是生两仪，两仪生四象，四象生八卦，八卦定凶吉，凶吉生大业。”亦有很大的渊源。石涛也是依据《易经》的理论提出了他最为得意的“一画论”：“太古无法，太朴不散，太朴一散而法立矣。法于何立，立于一画。”一画作为石涛绘画美学精髓之所在，是把一画作为通贯宇宙，生命，乃至自然的传达方法，是石涛对于《易经》哲学思想透彻认识的深刻体现。除了一笔与千笔、万笔的关系以外，每一笔的行笔落笔也是一个小小宇宙、小循环的体现。“落笔应无往不复，无垂不缩。”每一笔的行笔过程也要有一波三折的运动过程，藏锋逆入，中锋行笔，回锋收笔缺一不可，即使未必一定要落在纸面之上，但是在空中做势和蓄而待发的势态绝不可少，少其一项则就失去了笔



《太行系列之八》 韩敬伟作

墨自身的审美意味和完整性。当然这个法则在书法上一向要求比较严格，而在绘画上，由于创作的手法比较灵活，不可死套规矩，但最精彩的勾勒处亦不可有半点的马虎。可见在“意理”的支配作用下，绘画的笔意和笔法，无不遵循节奏韵律的规则，都表现出了往复循环的圆道特征。

二、阳刚阴柔的对立统一与中国绘画

孔子《系辞下传》第六章曰：“子曰乾坤其《易》之门邪”，意思就是如果《易经》中的乾坤两卦（也就是阴阳）能够研究明白，《易经》的大门就算打开了，可见有何之关键。“乾，阳物也，坤，阴物也，阴阳合德，而刚柔有体，以体天地之撰，以通神灵之德。”说的是乾这个符号是代表阳性的东西，坤代表的是阴性的物质，阴和阳互相依存，又相互斗争，就是哲学范畴里的矛盾。阳以刚为体，阴以柔为现，宇宙间万物的道理不过一阴一阳而已，只有通过此途才可以通晓神明的奥秘。因此说阴阳论是《易经》的精髓。万事万物皆有阴阳：地为阴，天为阳；月为阴，日为阳；水为阴，山为阳；女为阴，男为阳；二为阴，一为阳……即使是单独的物体也有阴阳，背为阴，正为阳；内为阴，外为阳……在绘画中亦如此，合为阴，开为阳；曲为阴，直为阳；留白为阴，用墨为阳；冷色为阴，暖色为阳……正如同马克思主义原理“矛盾无时不有，矛盾无处不在”一般。这里体现了中国古典哲学里朴素的辩证思想。阳有阴来谐和，阴有阳来填充。阳极过后，即为阴；阴正盛时，始知阳。《易传》在对事物内部对立的阴与阳、柔与刚的两种因素的各不相同的特征和彼此互相依存关系的深入阐述，直接影响到了中国绘画中的阳刚之美与阴柔之美的对立统一观点的形成和发展。《易传》认为，事物内部对立的阴与阳两种因素，具有不同的拟人化的性格特征和不同的功能、性态、精神风貌以及审美境界。

由于《易经》对乾和坤两个对立因素的个性特征的分析 and 阐述，直接导致了中国艺术分成了阴柔和阳刚两种美感形式的出现。在山水画出现的早期，就出现了北方阳刚，南方阴柔的风格面貌，而且各自在彼此不同的道路上越走越远。明代晚期的董其昌提出南北宗论，崇尚南派的阴柔之美为绘画的主流思想就再也无法动摇，尽管由于儒家学说阳刚之美的审美习惯在其他的审美领域里，比如诗词等，阳刚正气一直作为主导力量，但是绘画上对个性发挥的追求，以及道家阴柔之说的倡导，终于还是使阴柔一派在绘画领域里占据了绝对的优势。南北之别，各个方面无所不及：北方《诗经》，南方《楚辞》；北方尚碑，南方崇帖；在绘画中北派山水一路追求阳刚大气，恢弘庞大的全景式的画面，而南方画家一直谨守着以文人逸气作为其最高的审美追求，并一直以笔墨和意趣为其高低衡量标准。

但是单纯一味的阳与单纯一味的阴并不能体现出整个宇宙自然形态的关系与韵律。因为道是浑朴的，朴散生两仪，即是阴阳，阴阳生四象，四象生八卦，既然宇宙间阴阳既相互对立又互相依存，那么在画面中，作者对阴阳刚柔的把握，便成了表达画家获悉宇宙信息，破译宇宙规律的一种传达方式。《易经》里所论述的体现阴阳乾坤两种因素间相互作用的关系绝不仅仅是对立，更多体现的是在一个大范围内的统一。

《系辞上传》第一章中“是故刚柔相摩，八卦相荡，鼓之以雷霆，润之以风雨；日月运行，与寒一暑。”第二章里又说：“刚柔相推而变化生。”刚柔就是我们所说的阴阳，两种相反力量的互相推动，便产生了大千世界里的芸芸众生。“阴阳合德，而刚柔有体，以体天地之撰，以通神灵之德。”

由于中国画是一种能够彰显自然之性的艺术，所以中国绘画里的阳刚美就不仅求刚健遒劲，而且一定会刚中寓柔；阴柔美的形象也不会仅会婉转妩媚，也同样会是一种柔中寓刚，正可谓“寓刚健于婀娜之中，行遒劲于婉媚之内”的审美理想。这种阴阳交融的宇宙现象，一旦成为中国画冥合宇宙本源的具体表述，在作画之际，或强或弱，或明或晦，或对比刚劲有力，或消释得不见痕迹，或磕碰得铿锵作响，或绵延得回味无穷，冥冥变化中鬼神难测，气象万千纳九天之呼吸。清代沈宗骞道：“挟风雨雷霆之势，具神功鬼斧之奇，语其坚则千夫不易，论其锐则七札可穿……如剑锈土花，中含坚质，鼎色翠碧，外耀光华，此能尽笔之刚德者也；柔若绕指，软若兜罗，欲断还连，似轻而重……此能尽笔之柔德也。”（《芥子园学画编卷一·用笔》）对于阳刚阴柔之美分析比较精辟的还有清代的姚鼐，他在《复鲁絜非书》里谈到：“鼐闻田地之道，阴阳刚柔而已。文者：天地之精英，而阴阳刚柔之发也。……其得于阳与刚之美者，则其文如霆、如电、如长风之出谷、如崇山峻岭、如决大川、如奔骐驎；……其得于阴与柔之美者，则其文如升初日、如清风、如云、如霞、如烟、如幽林曲涧、如沦、如漾、如珠玉生辉。……柔而偏胜可也，偏胜之极，一有一绝无，与夫刚不足为刚、柔不足为柔者，皆不可以为文章。”以及在《海愚诗钞序》中所说“阴阳刚柔并行不容偏废，有其一端而绝亡其一，刚者至于伉强而拂戾，柔者至于颓废而暗幽。则必无与于文者矣。然古君子称为文章之至，虽兼具二者之用，亦不能无多偏优于其间，……文之雄伟而劲直者，必贵于温深而徐婉。温深徐婉之才，不易得也；然尤其难得者，必在乎天下之雄才也。”



《牧归》 89 × 75cm 韩敬伟作

三、静中孕动与中国画的内质追求

从《易经》开始，中国古代先贤就已经认识到宇宙和生命无时无刻不在一个运动的状态之中。如果有分秒

的停止，便会乾坤休矣。《系辞下传》第十章曰“易无思也，无为也，寂然不动，感而遂通天下之故”。易这个东西无思亦无为，一切都是静止的，寂然不动等于到了静的极点。但是在静止无为之时，万物的一切的相互作用和能量都包含在这个虚空之中。只要阴阳交感，动静交感，便一切都作用了起来。表面上是静止的，实质上是“大动”。“爻也者，效天下之动。”阴爻阳爻相合而组成的六十四卦是用来模拟表现天地万物的动态规律的，是模拟“天地之道”的变化的。《系辞下传》第八章曰：“《易》之书也不可远，为道也屡迁；变动不居，周流六虚，上下无常，刚柔相易；不可为典要，唯变所适。”是说《易经》这本书很浅近，很平凡的，是我们日常生活中最切近的学问。宇宙的法则是没有永恒不变的，所以要懂得变动不居的道理。六虚即是六合，这个变化无处不在，无时不有。这个知识不是死的，记住一个“变”字，才能够有所适合。

受《易经》静中有变的影响，在表面平静凄清的画面中，往往蕴涵了艺术家对天地万物生机活力的体验。虽然绘画作为平面艺术，并不会像时间艺术音乐那样具有形式上的流动性，但是中国画从一开始就从未放弃过对“气”，对“韵”，对流动感的追求。如，黄公望的《写山水诀》中说道：“山头要拆搭转换，山脉皆顺，此活法也。众峰如相揖逊。”中国山水画中经常用拟人化的手法，来比喻动态下的山石脉络。明·唐志契所著《绘事微言》里说道：“此间所谓之韵，而生动处，则又非韵可以代矣。生者生生不穷，深远难尽。动者动而不板，活泼迎人。”石涛说：“故山川万物之荐灵于人，因人操此蒙养生活之权。”蒙养指的是天地自然界的生命力和创造力，生活说的是山川万物的生动活泼的生机勃勃的形态。

南唐宋王微《叙画》中云：“以图画非止艺行，成当与《易》象同体。”说的是绘画并不居于技艺之列，所以成功的作品应该达到“与《易》象同体”的绝妙境界。《易》道变化莫测即无定体可言，而且静止的卦象中蕴涵的是六爻阴阳刚柔错综复杂的运动变化关系。静中有动也就成为了绘画在追求天地灵动之气，表现宇宙自然之道的自觉要求。

一条具有流动感和欢快畅快的线条相对于另外一条僵直的横线来说，是有生命和富于情感的。但当这条生硬而僵死的直线，在适当的环境和对比和谐之处的时候，也会转化成为生命和谐运动组成中的一个必不可少的符号。色彩必须依附于线的形式而获得自身的存在，也同样必须得遵循这些静动互变的原理。

静中有动，动中有静，也是中国古代诗词中所营造的虚构的艺术意境的一项审美要求。宋沈括《梦溪笔谈》中说：“古人诗有‘风定花犹落’之句，以谓无人能对。王荆公对以‘鸟鸣山更幽’……则上句乃静中有动，下句动中有静。”清金圣叹认为“帘影无风，花影频移动”句“盖人徒知帘影无风是静，花影频移是动，而殊不知花影移动，只是无情，正是极静；而‘帘动无影’四字，却从女儿芳心中仔细看出，乃是动极也。”古代诗人都是依靠敏锐的感觉，捉住了景物之间动静对比的反差之景，完全靠文字描述出自然天真之境，似乎不着一力，但实则韵味悠长。

第二节 阴阳五行说对中国传统绘画的影响

一、阴阳说

阴阳两字现存最早资料可见于尘封以久的甲骨文中，在罗振玉《殷墟书契前编》、高明《古文字编》、于省吾《甲骨文字释林》均有论述。在青铜时代的金文中也有阴阳二字出现，“其阴其阳，以征以行。”（见于省吾《商周金文录遗》）《易》“中孚”出现过“鸣鹤在阴，其子和之。”《诗·大雅·公刘》中“既景乃刚，相其阴阳”也透漏出阴阳使用的端倪。这时期阴阳所蕴涵的内在含义还仅仅只是阴阳的本意，表面上的意义并没有给人带来多么深远的联想，其所谓“阳”即为阳光照耀之处，所谓“阴”即为阳光遮蔽之所。

西周末年至春秋时期，古代阴阳家们就开始把自然界发生的一切异常现象和反常的天象情况，都运用阴阳说来予以解释。这时的阴阳，指的主要是天地之间的“阴阳二气”。如《国语·周语》中有：“阴阳分布，震雷出滞。”《左传》也记载鲁襄公二十八年，春无冰，梓慎解释为“阴不堪阳”等等。

春秋末年，阴阳的概念又得到了新的发展，被用来作为一对创造宇宙生命的矛盾力量。《庄子·则阳》里说“万生之生”乃是“阴阳相照相盖相恰。”《荀子·礼论》指出“天地合而万物生，阴阳接而变化起。”是说宇宙万物的

运转变化，都是由阴阳这一矛盾力量的互相作用而形成发展的。

到了战国至秦汉时期，阴阳才完全的从具体事物中剥离出来，经过抽象，成为表示一切矛盾势力的两种相反相成的功能属性。《庄子·天道》里说：“静而与阴同德，动而与阳同波。”《易传》说：“乾，阳物也；坤，阴物也。”“乾天下之至健也，坤天下之至顺也。”“乾刚，坤柔。”《黄帝内经·阴阳应象大论》云：“阴静阳躁，阳生阴长，阳杀阴藏。”这些都表明阳和阴的关系蕴含着动静、刚柔、开合、明暗、放收、直曲等矛盾对比。至此，阴阳论相对成熟和完善。

成熟的阴阳论代表了绘画中所需要的一切矛盾和对比的关系。它不但须臾不能离开整个生活宇宙中的万事万物，对于画面上的处理也是重要的全部视觉语汇内容。对阴阳矛盾的节奏意识的掌握的高下，也就是一个艺术家体味自然的高下，离开了这些关系，绘画就等于是失去了语法和结构，一切的语言和文字都化为只字片语，咿呀有声，但无法表达出任何的意义和内涵。阴阳生四象，四象生五行，整个五行说也是建立在阴阳论的基础之上的。

二、五行说

从原始的五行说到成熟的五行说的发展经历了几个必要的理论体系的转变，其从五方说，五材说，逐步发展成为六气五行说，直到最后成为包罗万象，涵盖天人，化宇宙为一体的五行说的理论，经过了以下几个重要环节：

(一)、从作为万物最基本构成物质的“五材说”向强调五种物质的功能属性的转变。周末春秋时《尚书·洪范》里说：“五行：一曰水，二曰火，三曰木，四曰金，五曰土。水曰润下，火曰炎上，木曰曲直，金曰从革，土曰稼穡。润下作咸，炎上作苦，曲直作酸，稼穡作甘。”指出了“五行”和“五味”（咸、苦、酸、辛、甘）之间相互的内在的联系。五行说开始向其他方向的事物发展蔓延。

(二)、从“以土与金、木、水、火杂以成百物”的五材说，转变为从具体物质抽象出的“和实生物”的观点。这是由西周末年史伯提出的，“合实生物”就是将不同的事物按照一定的秩序结构结合成一个全新功能属性的统一体。金、木、水、火、土可以相交杂而成为“百物”，“和五味”可以成美味，“和六律”可以成音乐，“和五色”可以为图画。

(三)、五行之间既“相胜”又“相生”的关系论被提了出来，从此五行的系统结构就出现了一种动态的平衡。战国时代的邹衍以“五德终始”说来解释王朝更替的原因（《吕览·应词》）把五行和王朝更替联系了起来，从而将五行“相胜”推广到了社会政治领域。五行相生是说：“木生火，火生土，土生金，金生水，水生木”五行相胜是指：“金胜木，木胜土，土胜水，水胜火，火胜金。”（《春秋繁露》董仲舒）按照五行相生相胜的顺序，每一个朝代必然与五行中的“一德”相合，而又必被另一德所克，历史的发展和宇宙的变化全部被归结为五德相胜、相生。舜以土德王，尚黄色；代之以起的夏必是木德王，尚青色；代夏而兴的殷必须是以金德王，尚白色；周一定是火德王，尚红色；周以下又必须是水德王的朝代，尚黑色……

(四)、“四方”与“四时”与五行说相结合，构成了时间空间一体化的宇宙动态系统。“木生东方而主春气，火居南方而生夏气，金居西方而主秋气，水居北方而主冬气，……土居中央为之天润。”（《春秋繁露·五行之义》）从此，五行说的精密完备的理论体系渐趋完备和成熟。以《礼记》为例，可以了解五行说的影响：

“孟春之月，……先立春三日，太史偃之天子曰：‘某日立春，盛德在木。’天子乃齐（斋）。立春之日，天子亲率三公九卿诸诸侯大夫以迎春于东郊。……

孟夏之月，……先立夏三日，太史偃之天子曰：‘某日立夏，盛德在火。’天子乃齐（斋）。立夏之日，天子亲率三公九卿诸诸侯大夫以迎夏于南郊。……

孟秋之月，……先立秋三日，太史偃之天子曰：‘某日立秋，盛德在金。’天子乃齐（斋）。立秋之日，天子亲率三公九卿诸诸侯大夫以迎秋于西郊。……

孟冬之月，……先立冬三日，太史偃之天子曰：‘某日立冬，盛德在水。’天子乃齐（斋）。立冬之日，天子亲率三公九卿诸诸侯大夫以迎冬于北郊。……”（《吕氏春秋》）

从这里可以窥见，四时与四方和五行之间的联系已成为水乳交融，密不可分的状态。五行说所包含的内容的不断扩大，使其对于“天子”以及人民大众的日常生活也造成了深刻的影响。对绘画的影响不容忽视之处就在于基于五行说之上，发展出来的“五色说”，而这个“五色说”给中国传统绘画打上了不可磨灭的民族性的烙印，发展出了与世界上所有国家都有所区分的个性化的特色，以至于使中国画对于色彩的使用从早以云烟漫灭的商周一直到鸦片战争隆隆炮响的晚清都被一种看不见的力量笼罩在五色论说的理论之下。

三、五色说

“五色说”作为“五行说”哲学轨道里的一个分支，从一开始就与方位附会到了一起，在《周礼·冬官画绩》里说：“画绩之事，杂五色，东方谓之青，南方谓之赤，西方谓之白，北方谓之黑，天谓之玄，地谓之黄。”在传统色彩的五色体系中，遂将“红、黄、青（蓝绿）、白、黑”五色定为正色，又各以五行的各行作为一正色的代表，它们分别是：土黄、金白、木青、火赤、水墨。东汉时期确立了“土居中央”的观点并突出了黄色在五色之间突出的地位，黄色作为远古五帝之中心之帝的象征，位居五行当中，象征大地的颜色。经隋唐至宋之后，被定为皇室专用的颜色。秦汉之际，随着宗教的发展，这个发展当然也包括了道教的逐渐成熟与佛教的白马驮经，五方的认识便转化为了五帝、五神的多神崇拜。即西是白帝，后称为白虎；东是青帝，也就是青龙；南是赤帝，也就是朱雀；北是黑帝，也就是玄武；中央是黄帝，也就是统筹一切的天子。

五色说来源于远古先民创造产生的太极图，太极图来自于对月亮圆缺变化的感悟。中国的古代文化重月亮之阴性，认为阴是永恒的静寂，与太阳构成一个太一。《吕氏春秋·大乐》中说：“太一出两仪，两仪出阴阳。阴阳变化，一上一下，合而成章。浑浑沌沌，离则复合，合则复离，是谓天常。……万物所出，造于太一，化于阴阳。”这个观点是《周易》的继承，太一生阴阳，阴阳（黑白）一变一合，而生金、木、水、火、土五行（五色）。三原色合到一起，既为黑色；三种色光合到一起，既为白光。可见在中国远古先贤没有进行科学实验，而推测出的阴阳包含宇宙万物一切的变化，在色彩区域里是多么的符合现代科学的规律。如果注意观察熊熊燃烧的焰火，就会发现，赤红色的火焰如果随着火势和温度的变化，就会变成黄色光，白色光，青色光，并且最后



《社火》 163 × 148cm 韩敬伟

留下黑色的灰烬。这种火焰颜色在不同的燃烧过程中有所改变的光色现象与光谱色相原理是完全一致的。

五色中每种颜色的个性是五材所呈现出来的颜色来评论其品格的：木以苍为盛，火以赤为熊，土以黄为宗，金以白为贵，水以黑为玄。它们在中华民族几千年漫长发展的传统观念中又各有其极尽不同的内在含义。

黑色在《易经》中被确认为天的颜色“天玄地黄”，古人对黑暗神秘的天空一直抱着敬畏的态度，虚空中有包含着一切。北方方位之神是玄冥，也就是水神，另一说是雨师，主杀戮也。中国远古的先民在太极图黑白色环的基础上，构造了五色体系。他们认为天的北极星是天帝的位置。对黑色的肯定，反映出人的内在感色机能的单色稳定性。老子说：“玄之又玄，众妙之门。”说的是道的幽昧深远，不可测知。“玄牡”、“玄朴”、“玄同”等字眼反复出现在道家的典籍中，后人也以“玄门”来指称道教，可见道家历来对“玄”的崇尚。对于黑色单色的崇尚心理，导致了水墨画产生发展和占据了绘画的统治地位。

白色在《易·贲》中提到：“上九，白贲，无咎。象曰：白贲无咎，上得志也。”王弼注：“以白为饰，而无忧患，得志者也。”白色在这里是吉祥的象征。白虎为西方七宿奎、娄、胃、昂、毕、觜、参的总称，位居西方神，是古代迷信里的凶神，主兵。《警世通言》里说：“白虎临身日，临身必有灾。”白色为汉族传统的丧服颜色，与红色的喜庆颜色相对应。在宗教领域和神话传说里也象征着光明，纯洁，充盈的意义，如对“白衣仙人”，“白玉”，“白牡丹”，“白鹤”等的崇尚和记载亦可以从中窥出古代先民对白色的美好向往和寄托。

中国人对红色的喜爱由来已久，“赤，赫也，太阳之色也。”山顶洞人在死者的尸体周围撒上红色的铁质矿物质的粉末，据推测是象征着鲜红色流淌不息的血液，希望死者能够回魂反体，亦或是灵魂不灭，表现出了一种对生命持续的向往和对鲜血颜色的崇拜。红色在中国象征着喜庆与热烈，婚嫁节日一向都笼罩在红色火烈的气氛中。在传统观念中，红色亦是趋凶化吉之祥瑞，本命年的红腰带即便是到了今天，也是少不了的。朱雀是古代传说中祥瑞的动物，祝融是南方的方位之神。南方属火，朱雀门、朱雀窗指的也就是朝南的门和窗户。古代建筑中对红色的使用也十分的普遍，“朱门”“朱柱”不但有辟邪之论，而且在绿树白墙的掩映中也格外耀眼夺目，形成了中国园林既讲究天人合一，又富于形式美感的特征。

黄色，晃也。中国人一向称自己为炎黄子孙。中国人包裹着黄色皮肤，脚踏着黄土尘埃，收获黄澄澄的稻谷，连古代钱币也是由黄铜和黄金打造的。选取黄色作为五色中的中心颜色，很明显是古代先民在环境色中获取的自然性的选择。《白虎通义》里记载：“黄者，中和之色，自然之性，万世不易。黄帝始作制度，得其中和，万世长存，故称黄帝也。”黄帝取土德，而崇尚黄色，实质上是继承了原始色彩的混沌性。《庄子·应帝王》中说：“中央之帝，其名为混沌。”所以在古代先民的认识中，混沌一体的太一，原本就是一个混沌的黄色体，而有“黄生阴阳”的说法。居中的黄色，成为皇家唯一有资格使用的颜色，并不是偶然出现的。

青色，蓝绿色。象征着草木滋润繁茂的颜色。青龙即苍龙，亦是古代中的祥瑞之物。东方七宿的总称，分别是角宿、亢宿、氐宿、房宿、心宿、尾宿、箕宿。传说是伏羲氏时春官的名号。东方乃日出之所，也是春来之处，青色常常给人带来欢欣愉悦的情绪。每每看到“行过竹篱逢细雨，眼明双鹭立青田”（宋陈与义《罗江》）之句，郁郁葱葱的青翠明媚的山林景象便萦绕于眼前，大自然一片欣欣然的畅达之情都被这“青”字染满于纸上了。

这五种正色一经确立，中国人的色彩观念就有了一个从头到尾的改变，因为五色已经被各种文化积淀赋予了过多的哲学思想和象征含义。从此，原始的自发的色彩冲动就转变为了人自觉的精神层次的色彩象征。不但连普通的臣民要遵守五正色的等级使用的规定，即便是贵为天子也不敢越雷池半步。举国上下都在具有各种深刻含义的色彩下，用固定的色彩表现方式讲述着各自固定的故事。可以说五色论是对自然界复杂纷乱色彩的升华和概括，也可以说正是这个观念的完美和恢弘，以至于从画家到大众对色彩的创作和欣赏也全部纳入了一个固定的模式，这也是中国绘画在色彩方面并没有继续朝着绚烂多彩的方向发展，形成不了西方的科学严谨的色彩科学理论体系的一个必然的思想根源。正是在这种思想的影响下，中国色彩的使用从一开始就走上象征性的道路，直到后来发展为纯观念色彩运用形式的极至——水墨。当然，这和中国以后的转向多元化的哲学观念对与色彩使用上的精神性的指导，是分不开的。

四、阴阳五行说

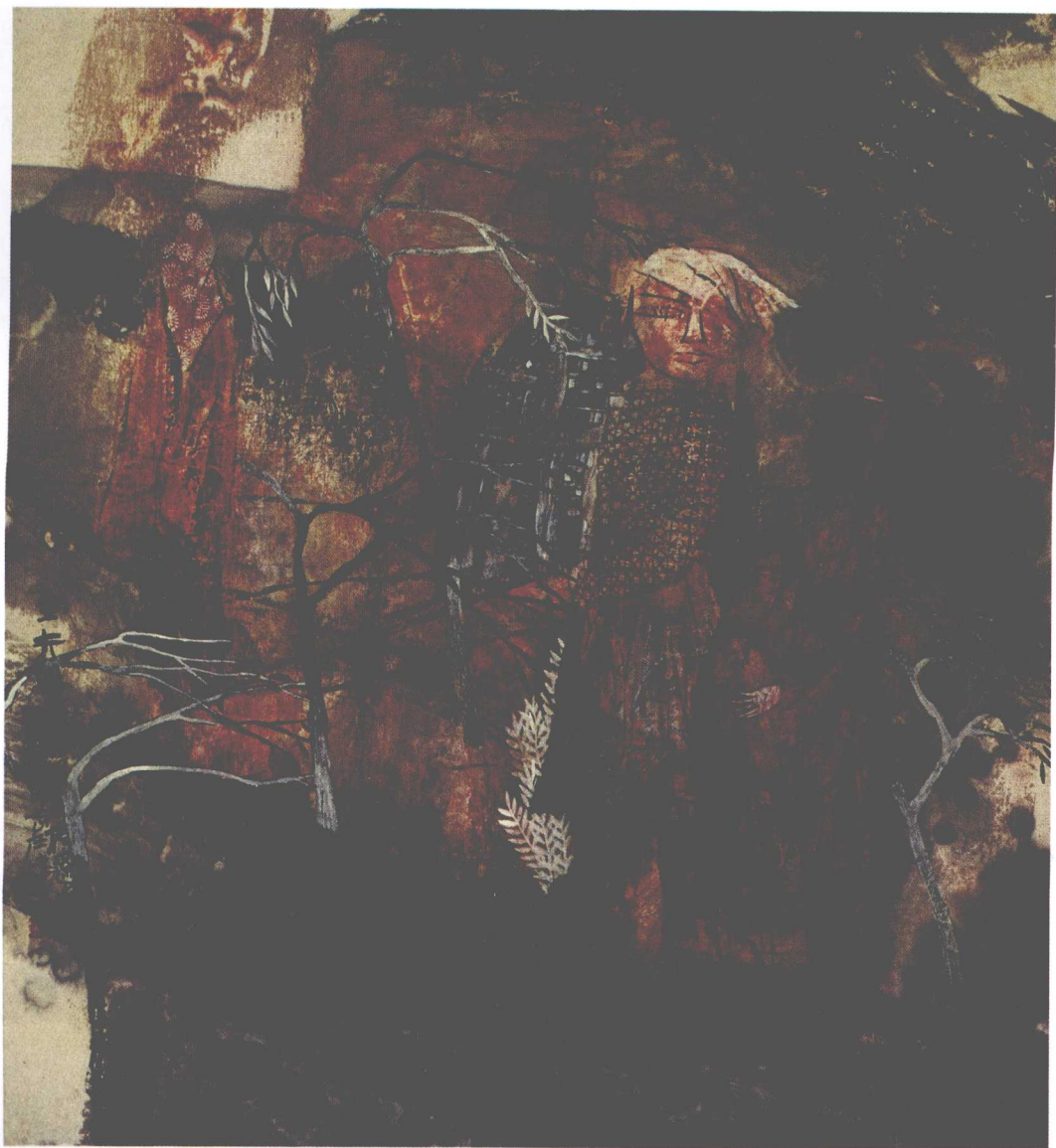
在秦汉时期，阴阳说和五行说结合而形成更加完善的阴阳五行说，在《春秋繁露》和《黄帝内经》等典籍中的有关材料可以充分的说明这一点。这两个理论的合二为一绝对不是出于思想家们一厢情愿的偶然，而是由于阴阳说与五行说都是以“气”为理论基础的，包含了物质的生命有机运动和时空统一的宇宙一体化观点，它们都是强调了用整体的“游”的观念来把握这个浩瀚芜杂的世界。到了汉初之时，阴阳说和五行说终于在有了广泛的群众心理积淀和完成了王朝的林林总总神秘仪式的堆积后，在思想家或者当时被称为权威阴阳家的手中得到了完美而富于说服力的结合。董仲舒在他的论述里强调了阴阳五行说的时空一致性和宇宙一体化的从宏观的角度上去关注世界的思想。在这个模式中，五行的运转带动了四时的更替，五方的挪移，节律的节奏……它呈现在人们面前的是一幅动息有节，万物有序，变化莫测，包罗万象的宇宙生命时空图。如果粗略的用文字表达，大致如下：

五行	木	火	土	金	水
四时	春 (少阳)	夏 (太阳)		秋 (少阴)	冬 (太阴)
五方	东	南	中	西	北
五音	角	徵	宫	商	羽
十二律	大簇 夹钟 姑洗	仲吕 蕤宾 林钟	黄钟之宫	夷则 南吕 无射	应钟 黄钟 大吕
五味	酸	苦	甘	辛	咸
五色	青	赤	黄	白	黑
五谷	麦	菽	稷	麻	黍
五虫	鳞	羽	倮	毛	介
五性	仁	礼	信	义	智
五志	怒	喜	思	忧	恐

在这个表格里我们应该注意，同一横行里面可以统领概括同类范围内的千万事物，他们归属一类，但有着相克相生的递进关系；同一纵里面的看似毫无瓜葛，实质内在相同，在属性上大体相同，他们既“类同相召”，又声气相通。这个纵横复杂的相互关系，形成了既丰富多彩，又秩序井然的大千世界。

清方以智语：“宇中有宙，宙中有宇。”在中国古代的阴阳五行论所蕴涵的观念是天地万物都是时空一体的，而且这个空间和时间是非静止的，是不断变化和运动的。物体在时间中的运动过程中，必然将会导致空间性上的变化，也就是说他们交替变化是统一的，这在中国传统的绘画中得到了很恰当的体现，用画面说明了物质时间运动的形式，被以空间展开的形式进行表现。中国古代艺术家击破了绘画必须表现静止的空间，而是创造性的运用一个画面连续一个画面的长卷的铺列形式。用生机盎然的笔墨于尺幅之间表现出时间空间流动性。比如具有情节性和故事性的横幅长卷：晋顾恺之的《洛神赋图》、南唐顾闳中的《韩熙载夜宴图》等等，都用横长卷的形式很好的表现了时间的流程。除了卷轴画以外，壁画运用这种长篇序列的形式来用空间表达时间上的推移有着更多更普遍的形式，如敦煌壁画中第257窟西壁的《九色鹿拯救溺人》即《鹿王本生故事》，用的是先左后右，然后转向中间结束的独特形式。还有就是第428窟东壁南侧的《萨埵那舍身饲虎》，分三行排列，整体构图呈S形，以盘桓往复为走向。中国艺术家用平面构图来表达时间连续推移和流动性的这种作画观念，很大程度上是由于中国本土的宇宙一体化，时空一致性的阴阳五行观念所影响造成的。

阴阳消长，极而反复，五行推移，终而复始，阴阳五行论里面的宇宙意识又是盘桓往复，周匝循环的。受这种整体性观察世界的方法论的影响，和周匝循环观察方式的灌输，中国画家就把表现宇宙生机，天地造化作为为了终极的美学追求和最高的审美典范。从而形成了中国山水画所特有的散点透视的观察方法。在山水



《望夫口》 83.5 × 76.5cm 韩敬伟

画中，画家并不是以客观的山水样式作为创作的主要依据，而是将山水之形融于胸中，驱遣于笔下，画家在山水画中获得了主宰世界的的能力，山石树木莫不听他的挥使，要在咫尺间再创造出一个完美而富于生命节奏的自然来。“山以林木为衣，以草为毛发，以烟霞为神采，以景物为装饰，以水为血脉，以岚雾为气象。”（郭淳夫语）客观自然的具体的山石物象不过是作者情思的一种载体，它们在画面上的出现绝非现实空间里所可以指点的某石某树，而是为了山水间游荡之气自然而然的被展现于画面之上，和作画者的内心的节奏互相碰撞，激荡出悦耳的歌声来。中国艺术家所做的事情并不是依靠着人类本能的初级感受的纯视觉感知去描绘自然，而

是以手写心，用心去体悟自然之理，超越渺小的作为个体的我，去与整个自然融合到一起，体会“道”的化境，从而达到“天人和一”的境界。画家抛弃掉物质这道既凝固又呆板的屏篱之后，终于得到了精神化的自由。中国的散点透视的方法不同于西方的焦点透视法，这是中国山水画有别于其他门类艺术的很重要的特征之一。散点透视主要是指画家以一种“游”的心态来关注自然。郭熙语：“盖身即山川而取之，则山水之意度见矣。真山水之川谷，远望之以取其势。近看之以取其质。”“然后穿凿景物，摆布高低。”（李成语）中国传统卷轴画，自古就有很大的数量的山水长卷，宗炳自千年以前即发出的旷世的感叹“噫！老病俱致，名山恐难遍游”，凡五岳名山皆图于室，曰“唯当澄怀观道，卧以游之。”又曰：“举琴动操，欲令众山皆响。”，中国画家无一不希望能够在尺牍之间容纳天地之百川。王维也一样发出过这种感慨：“肇自然之性，成造化之功，或咫尺之图，写千里之景，东西南北，宛尔目前。”梁元帝在《山水松石格》里也说：“夫天地之名，造化为灵，设奇巧之体势，写山水之纵横，或格高而思逸，信笔妙而墨精。”董其昌说：“画之道，所谓宇宙在乎手者，眼前无非生机，故其人往往多寿。”“外师造化，中得心源。”（张璪）中国先贤们正是用他们对体道的无限向往之心，通过对天地自然的仰观俯察，从远至近，上下翻飞的流观过程，而反照自我，用清、虚、静达到对宇宙自然最高妙的把握。

第三节 儒家思想与中国绘画

“子夏问曰：‘巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮，何谓也’。子曰：‘绘事后素。’曰：‘礼后乎？’子曰：‘起予者商也！始可以言《诗》已矣。’”——《论语·第三篇·八佾》这是两千多年前的一段师生的对话，子夏请教孔子问：“带着酒窝的笑靥是如此美妙，黑白分明的眸子顾盼生情，洁白的底子要画上灿烂的颜色。这几句诗是什么意思呢？”孔子说：“要先有白色的底子然后才能在上面进行绘画。”子夏说：“你说的意思就是礼仪产生在仁义之后吗？”孔子笑道：“能启发我的人，就是子夏你！现在我们可以在一起谈论《诗经》了。”我们今天在谈论儒家对绘画的影响时重新提及这段对话，是因为这是孔子对绘画发表的唯一的比较直接言论，但我们还是可以从窥见整个儒家学说对于绘画的功能性的要求，以及对仁义的重视。

儒家思想是典型的中国式的思维逻辑方式，也正是中国人头脑中根深蒂固的主流哲学思想。从《诗》、《书》、《礼》、《易》、《春秋》和《四书》等经典著作以至到解释和阐述其观点或者借其观点发扬自己学说的比如清代康有为的《论语注》、《孟子微》等等，儒学的大量著作深入涉及到哲学、政治、伦理、文学、艺术、历史等社会生活的各个方面。儒家的思想特质就是绝不采取回避的态度来面对世界，特别是对人类现实的生活采取的积极的立场为鲜明的标志。儒家的宇宙和人生观，谈理想和思维方式，以及治学方法都以此为中心得以展开。当然儒家思想作为中国的主流思想，对于艺术的渗透是不容忽视的，这体现在孔子对于艺术功能的论述对中国绘画的早期影响，和克己服礼以“礼”为标准的艺术衡量手段。

一、儒家对于艺术社会功能性的要求

生与死是人最基本的两种存在状态，死将时空一分为二，一种是有限而局促的现实，另外一种是无神秘虚空的虚空。子曰：“未能事人，焉能事鬼。”“未知生，焉知死。”并不是孔子对死的回避和不屑，而恰恰表明了他对有限生命清晰理智的认识。他对生命的“逝者如斯夫，不舍昼夜。”的千古传唱的嗟叹感悟，表白了他在宇宙浩淼无垠的面前，体悟到的生命有限性在时空无限性前的无力。王羲之也有过：“固知一死生为虚诞？齐彭殇为妄作。”“古人云‘死生亦大矣。’岂不痛哉！”的感叹。而孔子解决这一问题的方式是用积极的态度去正视世界，以坚定的信念去投入生存，而不是“昼短苦夜长，何不秉烛游”的及时行乐的人生态度，等到老之将至时徒生悔意。孔子曰：“君子不忧不惧。”又说“发愤忘食，乐以忘忧，不知老之将至”，“知其不可为而为之。”（《论语》）孔子于发愤中得乐忘忧的人生观念是在于如何赋予短促的生存以密集的现实意义的手段，既是对人生无常的沉重的叹息，又是一种对生命的强烈的历史感与使命感。对人生的眷恋，对时间的珍惜，对现实的执着，对感性情感的纠缠的现实的人生态度也就从而导致了儒家为了人生而艺术的价值取向。即使是具体的场景、人物，也必须是被赋予了某种永恒化的情感意义，如伦理道德时，才能够得到描述和表现。从而导致的绘画内容的宣传教诲功能，以及伦理学的“理”与审美中的“美”合二为一的追求。

中国最早的关于绘画的功能性的记载中就有了社会宣教的功能，这功能几乎贯穿了整个艺术史的发展，即便是“逸笔草草，聊写胸中逸气而”的元后文人画，也成了政治社会反面的写照。《左传·宣公三年》中说：“昔夏之有德也，远方图物，贡金九牧，铸鼎象物，百物而为之备，使民知神奸。”九牧即九州也，“使民知神奸”说的就是青铜器的社会之功用，教百姓识得灵鬼怪异之物。此文可以算做艺术社会性服务的最早的资料。

孔子在《孔子家语·观周》中说：“孔子观乎明堂，睹四门墉有尧舜之容，桀纣之象，而各有衫恶之壮，兴废之诫焉。又有周公相成王，抱之负斧扆南面以朝诸侯之图焉。孔子徘徊而望之，谓从者曰：‘此周之所以盛也……’”孔子自己就是以尧舜桀纣之形的图画作为传训的手段，教化自家子弟来明了前朝兴衰之事，明匡复社稷之理的。

再如南齐提出“六法论”的绘画理论家谢赫，在他的《古画品录序》中谈道：“图绘者莫不明劝戒，著升沉，千载寂寥，披图可鉴。”在东晋顾恺之所画的《女史箴图卷》此种思想一览无余，通过对于女子梳妆的画面来表现出当时社会对女子行为的准则和规范，起到读画便可知善恶是非的目的。

儒家的美学高度的重视艺术在维护宗法礼教统治的社会性效应，尽管孔子对绘画的直接论述比较少，只停留在“绘事后素”的表面阶段。但他对“诗”和“乐”的社会功效的言论颇丰，由此可以窥见其对艺术的整体看法。

比如他在《论语·阳货》中说：“《诗》可以兴，可以观，可以群，可以怨。”诗是最脱离物象的艺术化的精神产物，孔子认为《诗》可以激发人的感慨，可以陶冶人的情操，可以调节社会内部矛盾，在人与人之间搭起一座相互沟通的桥梁。荀子在《荀子·乐论》中更加提升了这种思想：“使其声足以乐而不流（即淫），使其曲直繁省，廉肉节奏，足以感动人之善心。”“夫声乐之入人也深，其化人也速。故先王谨为之文。”“乐者圣人之乐也，而可以善民心。其感人深，其移风易俗。故先王导之以礼乐而民和睦。”荀子认定性是恶的，所以情也一定为恶，他认为，性与情乃是人生命里一股强大的力量，不能只靠外在的礼教的约束来压制，而需要管弦之乐，雅颂之声来对本恶的性情进行引导和转化。当然，音乐作为艺术的一种表现形式，跟绘画、诗歌在儒家的观点里应该是起着对于教化民众一致的作用的。

张彦远在《历代名画记·卷一·叙画之源流》中道：“夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并发，发于天然，非繇述作。以忠以孝，尽在于云台；有烈有勋，皆登于麟阁。见善足以戒恶，见恶足以思贤，留乎形容，式昭盛德之事，具其成败，以传既往之踪。……图画者，国之鸿宝，理乱之纪纲。”张彦远的开卷对绘画宗旨的描述则很清晰的表明了对儒家礼教观点的承袭。但是吴道子的《地狱变相图》可以使观者“腋汗毛耸，不寒而栗，因之迁善远罪者众矣。”但是画家本身并不能够在画面上获得畅神和达性的愉悦。李公麟的《西园雅集图》，写的都是高人雅士，但也不能改变“成人伦、助教化”的初衷。包括宋代李唐的《采薇图》等等。几乎所有涉及到人物作品的绘画，无一例外不被儒家的教化和劝诲的功能所束缚。

既然绘画有了这种功能和作画宗旨，形式服从于内容，这就导致了中国传统绘画的色彩一直以充满象征意义的正色为主，而反对妖艳



《村口》韩敬伟作

花乱的“靡靡”之色。以至于现在回头看秦汉时期出土的历代文物，造型到赋色上，都有一种庄严典雅，朴素厚重的美感。正是这种思想的引导下，绘画始终并没有沿着主观性的方向走得遥不可及。即使是不拘一格的人才，如贯休的《罗汉图》、石恪的《二祖调心图》、梁楷的《泼墨仙人图》、《布袋和尚图》等，不入俗流，恣意挥洒，性情发挥，但也终究都是对佛教典籍的鼎礼膜拜和正面宣传教化的潜在思想的物化表现。

二、“依仁游艺”的绘画和人格的修养论

无论哪一派儒学都提倡个人道德素质的修养，并且以圣人的完善人格标准作为最高标准。儒家重视修己身，认为人要靠理性的自律性才可以处理好人际关系，无求助于外在的压力或超自然的力量，这也正是儒家人生观里的现实主义，及其直面人生的豁达态度的一种表现。孔子主张“文质彬彬，然后君子”（《论语·雍也》）“文”就是指礼乐文化以及艺术修养要十分的全面，说的是知性的素养和知识；“质”说的就是仁义之道的伦理品质，求其实质，说的是人的品格跟道德。孔子以对乐的阐述表白了他的艺术思想也是“为人生而艺术”的本质，认为艺术对于知识分子的个人修养而言，有其礼教功用的作用。“凡音者，生于人心者也。乐者通伦理者也。”“故乐者，动于内者也。礼也者动于外者也。乐极和，礼极顺。”（《礼记》卷三十七《乐记》）说的就是“乐由中出，礼由外作”的道理。一切艺术都是由内在的艺术精神和冲动产生的，即是“从中出”，即是克罗齐在《美学原理》中所说的“表现”。完全由中出的表现就需要摆脱客观事物外部的形象的束缚，取消对客观性的描绘，从而达到真正的“由中出”的自由的宽泛的天地，获得精神的自在。这一点在老庄的思想中发挥得更加的淋漓尽致。