

21 世纪美术教育丛书

● 刘 源 编著

全 新 版

中  
国  
画  
色  
彩  
艺  
术

# 中国画色彩艺术



中  
国  
画  
色  
彩  
艺  
术

- 美术本专科教材
- 美术函授、自考教材
- 美术爱好者用书
- 美术考生训练用书

西南师范大学出版社

21 世纪

美术教育丛书

# 中国画色彩艺术

---

刘 源 编著

西南师范大学出版社

责任编辑:郭昌瑜  
特约编辑:傅孝修  
封面设计:王 煤  
版式设计:傅孝修

---

---

# 中国画色彩艺术

---

---

编 著 者:刘 源  
出版发行:西南师范大学出版社  
中国·重庆·西南师范大学校内  
邮 编:400715  
经 销:新华书店  
印 刷:四川新华彩印厂  
开 本:787×1092 1/16  
印 张:5.75  
插 页:24  
字 数:138 千  
版 次:1999 年 6 月第 1 版  
2000 年 10 月第 2 次印刷  
印 数:5001~10000  
书 号:ISBN 7-5621-2110-9/J·141

---

---

定价:23.00 元

# 21 世纪

## 美术教育丛书

# 总序

西 南师范大学出版社出版的全新版《21 世纪美术教育丛书》，有《中国美术史纲要》、《素描》、《色彩》、《艺术概论》、《速写》、《中国画色彩艺术》、《现代西方设计概论》、《美术摄影》等 30 多个品种。这套丛书几年前已开始分别以教材的形式出版，有的已再版数次，销路颇畅，读者反映颇佳。

全新版的作者队伍来自清华大学美术学院、中国美术学院、西南师范大学美术学院、四川美术学院、南京师范大学美术学院、华南师范大学美术学院等全国十几所艺术院校，撰稿人都是身在教学第一线，对所写学科有多年的教学经验，有长期的学术积累。其中有博士生导师、教授、中青年业务骨干。因此，每一种教材都有很强的实用性，同时具有较高的学术价值。

这套教材有几个突出特点：

一是它的前瞻性。从科目设置到撰文，都着眼于面向 21 世纪。设计在目前越来越显示出其重要性。为适应形势需要，本套教材设置了设计类的科目就有七种，即《现代西方设计概论》、《应用美术》、《设计基础》、《现代居室装饰画技法》、《装饰：材料与技术》、《室内环境设计》、《时尚居室设计》，占全套教材的 1/5 强。当然，有无必要设置这么多与设计有关的科目，还可以再斟酌。这里只是要说明全书的策划者所具有的前瞻性的思想意识。在撰文过程中，所有的作者都力求融合新知识、新思路，使自己的著作对读者有新启示。有些作者是由欧美留学归国的，或数次出访欧美的，他们直接吸纳了西方文化。暂时没有机会出国的作者，在当今信息十分发达、很容易获取新知识的条件下，他们也都努力吸取西方文化中有益的东西，使自己的著作具有一副新的面孔。这些都是为了追赶世界潮流，与世界接轨，以适应改革开放的需要。

二是它的系统性。举凡当今美术教育所涉及的科目,这套教材几乎都关照到了。从基础训练的素描、速写、色彩、设计,到提高专业和文化素养的美术史、美术理论、美学、摄影、书法、建筑等,应有尽有。而每一种教材也都力求完整系统,以使读者对该教材首先把握住总体,在这个前提下,再为读者提供本专业的具体知识。

三是它的可读性。本套教材充分考虑了所服务的广大读者。该套教材深入浅出,通俗易懂,可赏可读,已成为突出特点。即使像设计基础、美学、艺术概论、美术史等理论性很强的专题,读者也不会觉得诘屈聱牙,难以卒读,而是朗朗上口,余味颇浓。再加上设计装帧的现代意识,书中图文并茂,印刷精美,很富有吸引力。

当然,这套教材也同其他教材一样,并不是十全十美的,也存在一些不足,需要再版时改进。这套教材,已不仅仅是西南师范大学一家的事情,在某种意义上说,它已是关系到整个中国今后美术发展的大事情,因为它的使用面已经覆盖全国。我们有责任使这套教材日臻完美。我相信,在参与编写单位的支持下,在撰稿专家的共同努力下,在整个美术界专家的同仁的共同关怀下,这套教材一定会越来越完美。

应出版社之邀,写了上述一些看法,是为序。供广大读者参考。

首都师范大学美术系教授、博士导师  
中国美术家协会会员 李福顺

# 《21 世纪美术教育丛书》

## 编审委员会委员

|     |                    |       |     |
|-----|--------------------|-------|-----|
| 李福顺 | (首都师范大学美术系         | 博导    | 教授) |
| 马一平 | (四川美术学院            |       | 教授) |
| 张启文 | (西南师范大学美术学院        | 院长    | 教授) |
| 孙志钧 | (首都师范大学美术系         | 系主任   | 教授) |
| 周安平 | (西南师范大学出版社         | 常务副社长 | 编审) |
| 赵 健 | (广州美术学院设计分院        | 副院长   | 教授) |
| 陈 延 | (汕头大学艺术学院          | 院长    | 教授) |
| 曲湘健 | (湖南师范大学艺术学院        | 副院长   | 教授) |
| 黄丽雅 | (华南师范大学美术系         | 主任    | 教授) |
| 范 扬 | (南京师范大学美术系         | 主任    | 教授) |
| 苏春生 | (华东师范大学艺术教育系       | 主任    | 教授) |
| 柯和根 | (上海师范大学艺术学院美术系装潢专业 | 主任    | 教授) |
| 王家儒 | (海南大学艺术学院美术系       | 主任    | 教授) |
| 张耕云 | (陕西师范大学美术系         | 博士    | 教授) |

丛书策划:宋乃庆 王 煤

# 《21 世纪美术教育丛书》

## 组织编写单位

(排名不分先后)

清华大学美术学院

西南师范大学美术学院

中国美术学院

四川美术学院

天津美术学院

首都师范大学美术系

北方交通大学

湖南师范大学艺术学院

四川大学美术系

汕头大学艺术学院

重庆师范学院艺术设计系

南京师范大学艺术学院

华南师范大学美术系

陕西师范大学美术系

# 目 录

|                    |      |
|--------------------|------|
| 引 言                | (1)  |
| 第一章 中国画色彩的创造历程     | (3)  |
| 第一节 古代中国画的色彩       | (3)  |
| 第二节 现代中国画的色彩       | (15) |
| 第二章 中国画的颜色         | (18) |
| 第一节 中国画颜色的品种       | (18) |
| 第二节 中国画颜色原料的选择与研制  | (24) |
| 第三节 中国画颜色的使用方法     | (30) |
| 第四节 中国画画底的制作方法     | (39) |
| 第三章 中国画色彩理论与表现形式   | (42) |
| 第一节 中国人的色彩观        | (42) |
| 第二节 中国画的色彩画论       | (44) |
| 第三节 中国画色彩的画理要求     | (48) |
| 第四节 中国画色彩的表现形式     | (56) |
| 第四章 中国民间绘画的色彩      | (62) |
| 第一节 中国民间绘画         | (62) |
| 第二节 壁画的颜色          | (63) |
| 第三节 木版年画的颜色        | (67) |
| 第四节 民间绘画颜色的使用和用色艺诀 | (69) |
| 第五章 中国画色彩赏析        | (78) |
| 后 记                | (81) |
| 图 版                | (83) |



# 引 言

中国画艺术有着悠久辉煌的历史。绘画古代亦称“丹青”，“丹”指丹砂（朱砂），“青”指石青、石绿等重彩颜料。说明绘画古来无不着色，中国画在漫长的成长过程中，经过继承、发展创造，已形成了我国独特的表现形式和强烈鲜明的色彩艺术风格，堪称东方色彩美学的典型代表。

中国绘画的色彩艺术在表现形式上，在画底、颜色的研制和使用上都有着丰富的完整的独特的功能和严谨的程序。然而历代的画论，记述的却很零散，学术界对传统绘画的色彩研究也普遍忽视，这要部分地归咎于南宋“文人画”兴起之后，国人对水墨画强烈的审美和哲学的兴趣。

在中国美术史上，工笔重彩和水墨写意的发展，其升沉起伏既与功能有关，又离不开作者群的审美旨趣和艺术观念。当“文人画”独领风骚的那些朝代，民间绘画及民间的工艺美术在中华大地上仍是生生不息，显示色彩艺术的生命力，继续谱写着中国绘画色彩的篇章。试想，如果没有敦煌壁画、李贤墓室壁画、永乐宫壁画、法海寺壁画及全国各地的庙堂壁画、年画、传神画等的存在，那么中国绘画的色彩发展将会是什么样子？虽说水墨画从元代以来积累了丰富的经验，发挥了高度的艺术表现力，应该说民间绘画与文人画犹如鸟之两翼，相互影响，相互促进，构成了中国绘画的色彩体系，屹立于世界艺术之林。

对中国画色彩的精神性、表现性价值以及中国画颜色的性能、表现技法的全面研究是我们面临的一个重要课题。对于一个初学者来说，认识色彩世界，掌握中国画色彩的特点（规律），也包括中国画所运用的材料及其处理，应有全面的了解。从而使自己在探索的过程中，从必然王国到达自由王国，这也是作者编写本书的初衷。

不容讳言，传统的工笔重彩画，几百年来走的是下坡路。建国以后，虽有好转，可是至今一提到中国画的创新，人们仍认为色彩应是一个突破口。在中国画中怎样发挥色彩的更大潜力，从这一点出发，我们将涉

及到对我国传统绘画色彩的再认识、再发现、再宏扬；包括对民间绘画色彩的再发掘和吸收。西方绘画对色彩的研究和表现，当然也应当借鉴。不论绘画如何发展，从画面效果看，色彩永远是首要的构成因素；色彩的探索只有热爱色彩的人才能深刻地领会其内容，感受其内在的实质。色彩可供不同民族、不同地域的人们使用，然而它只向热心探索的人们显示其更深的奥秘。

当此世纪之交，对中国画问题的讨论进行过多次，见仁见智，变革是不可阻挡的必然。可是，世上不存在没有传统的创新。传统中有阻碍创新的东西，也有未被我们充分认识，体现着艺术规律的东西。要求我们正确意义上的继承和拓宽，在现代化和纵横借鉴中去拓宽。这种变革需要开放的、多元的文化环境，更需要当代艺术家在观察、思维、表现等艺术创造过程中，为自觉、自由的色彩感觉、色彩感情和色彩想象不断探求色彩的个性审美形式。

# 第一章 中国画色彩的创造历程

中国画色彩美的创造和运用有着丰富的经验和巨大的成就。数千年来,炎黄子孙创造了中国画色彩的独特的样式和规律,成为东方色彩艺术的典型代表,影响了近代欧美绘画色彩艺术。在世界绘画艺术宝库中,有着重要的地位。

## 第一节 古代中国画的色彩

### 一、原始时期

大约在数十万年以前,就有我们的先民生息于中华大地上,那时我们的祖先就已发现了颜色,并认识到色彩是可以用来表达思想情感的造型要素。用色彩传达感情,其历史早于形体。由于原始人受到特定的历史条件、主体心理、文化结构及其技能所制约,那些表现出来的图形是从模仿开始的,具有色彩符号的意义。在色彩的运用上虽然受到客观材料限制,然而它们却不是任意涂抹的。从大量的考古发现中可以看到,色彩在原始时代被我们的祖先所重视,所使用。如山顶洞人在磨制钻孔的大量的饰物上涂染红色,除有某种巫术礼仪的含义外,亦有初步的审美意识。红色被原始人视作生命的象征。从原始人的工具上、饰物上有意识地涂上红色可以看出形式美的最早的萌芽。

原始时期留存的大量的岩画艺术中,最具代表性的是云南“沧源岩画”和广西“花山岩画。”其制作方法多用赭红或黑色涂绘,赭红色的使用最为普遍。大抵是取红土研磨成粉末,调以胶质液,遍体平涂,可经久粘着而不变色。具有原始艺术的质朴,富有强烈生命感的鲜明特征(图1)。又如,在中原黄河流域,大量彩陶的出土,在这些彩陶的装饰手法上,有较多的几何形的图案,也有少量的生动的人物及动物的图形,与原始的岩画有许多相通之处。彩陶上绘制花纹使用的色彩有白垩、红矾

土、炭(黑色)、土黄等色(图2)。那些留存至今的仍闪耀着智慧之光的灰陶、红陶、黑陶、白陶、彩陶以及形形色色的印纹陶,不只是为了满足日常生活的需要,而是注重了朴素的文化精神生活的需要。按照原始人自己的审美意识创造了形体古朴深厚,色彩单纯而富有强烈生命意识的纹饰。

## 二、周秦时期

周秦时期,洛阳出土的战国彩绘陶壶上面,使用着朱黄、素白、黑等色彩;郑州二里岗出土的战国时代的陶鸭上,有红、黄、白、黑鲜明的色彩,并且还在鸭嘴和足上使用了黄色。这些古代工艺品上面所施用的颜色,与绘画上的色彩,在源流上是有着密切的关系的。为中国画色彩的发展开拓了正确的道路。据《周礼冬官考工记》上所记载,掌管设色的官员有五种,把赤、黄、青、黑、白作为正色;把青、白之间的碧,赤、青之间的紫,黄黑之间的骝黄及缥、缣、缁称之为间色。这一时期把黄色作为代表大地和地位最尊的象征。周代就已经有了比较完备的冠服制度,不同地位、不同职业的人在祭祀、上朝、田猎、婚丧、会客、出兵等场合上要穿戴不同颜色、纹饰、款式的衣裳、头冠和足履。孔子把色彩分为正色、杂色、美色、恶色,这些颜色不能随便混淆。这时色彩作为尊卑的标识,赋予色彩伦理的内涵并与政治联系起来了。

长沙出土的两幅晚周帛画是这一时期最具代表性的绘画作品。这证明了中国绘画在材质的选择上有了很大进步,是目前世界上最早的丝织品绘画。《凤夔人物》、《人物御龙》两幅帛画无论在造型、设色、勾线上都达到了很高的水平。这两幅帛画虽然是随葬的“铭旌”,具有送死者灵魂升天的含义。但是它们却代表了中国封建社会早期绘画作品风格发展的新面貌和新水平。使用单线勾勒,线描简劲,以墨和色平涂渲染兼用的画法。画中人物略施色彩,有一部分用金、白粉彩,和当时漆器上所用的技法效果基本一致(图3)。

中国漆器的发明在世界上是最早的,漆器上的绘画虽然主要是以图案装饰为主,但在漆器的主体部分,也有很多是表现有明确意义的图画,其色彩技法和绢帛上的绘画是一脉相承的。如湖北随县曾侯乙墓出土的内棺漆画,画有龙纹、凤纹或鸟首蛇身、人面鸟身、人身兽头等丰富的形象。制作非常严谨,线描劲健,粗重匀称,平涂朱色,有浓厚的装饰画风。这充分说明了当时绘画技巧的精进(图4)。

## 三、两汉时期

两汉时期在学术上尊孔子,重礼教。在绘画艺术的题材上,由崇敬鬼神进而着力于宣传政教,注重绘画的社会功能。正如孔子说:“助人伦,成教化。”两汉时期不论是绘画还是工艺美术都具有浓郁的中国本

土文化的古朴雄浑的特征。此时的漆器、彩绘陶壶、壁画、帛画,风格简朴,色彩的表现手法多样。画家逐渐熟练地掌握了用毛笔进行描绘,包括线描、平涂、渲染等的新技法,创造了以线为主要骨法的图形组合。

汉代,在工艺美术方面,彩绘陶器是值得注意的。如茱阳县出土的陶楼,作者通过丰富的想象,用极其简略的勾线,浓艳的朱红和淡赭、浅黄等色彩,表现了望去俨然的观舞者,呆坐的奏乐者和肥胖可笑的舞者。汉代的彩绘陶壶使用了红黄、石青、石绿、白、黑等色,画有反映死者生前的生活和精美古朴的纹饰。

两汉时期不仅在铜器上铸刻图形,而且不乏在铜器上施行彩绘。两汉的金银错色彩是非常古朴辉煌的。狩猎纹铜车饰,除金银错纹饰外,再用黑漆填补空隙,经过磨铸光平,嵌有圆形、菱形的绿松石,色彩辉煌。中国的美术工艺除五彩外,很爱用辉煌闪耀的金银色,印度也如此(图5)。

广西罗泊湾出土的汉代铜盘和竹筒形铜簋上,也都会彩画,或为武士竞技,或奏乐起舞,也有人身兽首、人面鸟身等神话形象,其彩绘技法均以黑色线描为主。人物服装或涂浅红,或染淡青,格调轻灵。

两汉的漆器和其它的艺术形式一样,有着独特的成就。这时的漆器,采用红、黑两种颜色配置的占有相当大的比重。红黑相配构成了古代漆器的时代风格。线描同是最基本的手法,施彩采用平涂、堆漆和渲染。熟练地掌握了用毛笔进行描绘的一套新技法。创造了以线为主要骨法的纹样组合。如马王堆一号汉墓出土的黑地彩绘棺槨,其云气纹的线条是那样的飞扬流动,自由奔放,色彩鲜艳,明朗而厚重,显示了气势磅礴和旋转不息的运动感(图6)。西汉漆器多采用平涂的方法,一是用线勾勒物象后施彩;二是先平涂物象,然后再用线勾勒轮廓。

西汉时期的帛画、壁画,色彩方面也表现出了巨大的成就。最具影响的帛画,首先要推马王堆一号墓《软侯利仓之妻》。画幅呈T字形的“非衣”,内容丰富,它的艺术成就远远超越了已被发现的战国帛画和其它织物上的绘画。主要表现祷祝天地众灵庇护死者的灵魂升天。形象鲜明,构图错综复杂,但画幅组织得气势宏伟而整体连贯,大小繁简与动静轻重,安排得非常恰当,在整体之中求得了变化。线描的精细与劲健,色彩灿烂丰富而和谐。用淡墨起稿后以朱砂、赭石、石青、石绿等矿物颜料,青黛、藤黄等植物色及动物色蛤粉,综合运用,平铺施色,间以渲染,复精巧勾勒,人物的神气,场景的表现可说达到了相当高的水平(图7~图8)。

当然,汉代的大量墓室壁画,也反映出了这一时期绘画色彩艺术的新水平。如洛阳出土的《卜千秋墓》和《升仙图》内容有太阳和伏羲,月亮和女娲,分别在两端。还有持节仙人、女性墓主、三头凤、奔狐、长蛇、龙、虎以及神异动物等。构图连续错综,互相呼应,气象雄浑,用笔轻灵飘逸,技法已显高度成熟。再如河北望都东汉墓壁画,人物的服饰衣纹用粗犷的笔法一挥而就,显示了服装的色泽明暗和质量,施彩也较随意,

色彩简略、整体而变化。

两汉时期从大量作品可以看到绘画与工艺美术的结合和相互的影响,使中国画色彩具有了一定的装饰风格而趋成熟。此时期民间匠师善于利用各种物质材料,创造了多种绘画技巧与风格形式,并熔铸了中国本土文化的精神内涵,从而形成了鲜明的民族风格特征和气象。线描豪放、泼辣而有韵致,施彩随意,浓烈而有天趣。体现汉代大气磅礴,深厚雄强的民族风格。这种民族气派一直影响着后代各门绘画的色彩品位。正如稍晚的一些画家兼理论家所指出的:重视传神,“以形写神”;重视点睛,“传神阿堵”和重视“气韵生动”等理论精义都是汉代及更早的优秀匠师们在长期的创作实践中宝贵经验的总结。

#### 四、魏晋南北朝时期

魏晋南北朝时期历时三百余年,其间政治分裂,社会动乱,但却在文化艺术上获得了巨大的发展。绘画色彩方面继承了秦汉的传统,下开隋唐先河,在色彩的使用上又有一个划时代的成就。出现了后世崇奉的宗师;出现了卓越论画著作;空前地显示了独立的审美价值。顾恺之的《洛神赋图卷》,萧绎的《职贡图卷》,有名的画家有曹不兴、卫协、戴逵、陆探微、宗炳、谢赫、毛惠远、张僧繇等等。谢赫的《古画品录》提出了中国画艺术的总原则方法,它是对我国古代绘画实践和理论的系统总结,其中“随类赋彩”是对画面色彩处理的要求,也是达到“气韵生动”的必要条件之一。宗炳的《画山水序》提出“以形写形,以色貌色”的真实巧妙地反映事物的类型特点。这一时间里还有姚最的《续画品录》,刘勰的《文心雕龙》中“物色”篇提出“物色之物,心也摇焉”的论述对运用色彩亦有启示。对画家的评论中,都非常重视色彩方面的要求。魏晋南北朝的绘画承上启下,在适应时代需要的同时不断扩大题材,提高技艺,继承前代优秀传统以及吸收外来影响中,完成了变略为精之后,又在“运思精深,笔迹周密”一体之外,创造了“笔不周而意周”一体。如砖画《出行图》,此图先以筛过的细黄土抹平作底,再以赭石、朱红、石黄、粉黄、浅赭、白、黑、灰等颜料描绘图像,呈现出热烈而明快的色调。施色方法多样化,不仅用勾填和没骨画法<sup>①</sup>,还用勾勒画法;不仅以墨线勾勒,也用色线勾勒,增加了画面的层次感。并且用各种原色进行多样的配置,构成了色彩丰富的画面。此图可算是这一时期砖上着色的绘画代表作品(图9~图10)。

顾恺之的《女史箴图卷》,绢本。它是以绿、朱、赭、白、黑为主色,用胭脂、蓝靛、草绿、檀木为辅助色彩,在人物衣服上用石绿、浅青较多,树用草绿。它使用色彩的方法,有主有次,鲜明、活泼而有力(图11)。顾恺

<sup>①</sup> 没骨:中国画通常又以墨笔为骨,凡不用墨笔勾勒,以彩色描绘物象的画都称为“没骨法。”

之为这时期的代表画家,所写《画云台山记》涉及山水画的色彩设计;关于人物画也有专门的传世论画的著作。其绘画思想的中心内容是“以形写神”和“迁想妙得”,他的绘画作品中已经体现了他的艺术思想。从而形成了那一时期里,绘画敷染以浓色,微加点缀,不求晕饰,色彩典雅,色调柔和清醇的风格。它在中国封建社会中成为了丹青绘画的主要形式。在中国画艺术受到外来因素影响之前,顾恺之为代表的人物画主要是以线造型,比较淡的色彩平涂表现。自佛教艺术传入我国,导致了画家更进一步重视色彩,重视阴阳关系的晕染,重视细节的刻画。“随类赋彩”之说在这一时期的出现就有其历史的必然了。

“随类赋彩”肯定了色彩使用方法的依据和效果。当时绘画不单以形象为主,而且利用色彩状物体貌。至此,中国画色彩,大体上形成了淡彩和重彩两种的表现形式。淡彩以顾恺之为代表,以墨线定形略施淡彩;重彩则以不透明的矿物质颜料作为用色的基调,以民间画工为代表,包括石窟艺术、墓室壁画、木版画等等。其中最具代表性的是敦煌莫高窟壁画和麦积山石窟壁画。敦煌莫高窟壁画彼时的色彩特点是着意于色彩的晕染,它的用色是以土红为主,间以石青、石绿、土黄三个主色穿插运用,用熟褐作为最深的色调,衬托出石青、石绿、土黄等亮色。并以挺拔有力的白线来统一画面,形成深厚、斑斓的色彩效果(图12)。这一时期的壁画一般以连环画式的本生故事为主,如“降魔变”、“尸毗王割肉救鸽”、“萨陲那太子舍身饲虎”、“啖子本生”等等,归结到一个共同点上,就是表现宣传无限止的忍受屈辱和自我牺牲。壁画色彩上表现出一种阴森恐怖,充分地体现了内容悲壮的场景,成了苦难者呻吟的色彩交响乐章。现在我们所见到的魏晋时期的壁画,如伎乐、飞天等,有的变成了黑人,那是银朱、黄丹合粉,日久氧化变色的缘故。这时部分画家在用色上接受了由印度传入的凹凸法。同云冈、龙门早期的石窟艺术一样,这时正处于佛教艺术传入阶段,外来的佛教图像造型和创作方法的影响还是比较明显。但中国本土的绘画样式还是最根本的,直接继承了秦汉时期的绘画造型和技法,体现出深厚概括的特点。赋彩多用原色,对比强烈,石色的大量使用则魏晋开始,逐渐形成了中国重彩画“大青绿”的风貌。

## 五、隋唐时期

隋代结束了两晋以后数百年间的混战局面,这一时期可以说绘画色彩的运用和表现形式在我国民族艺术传统的发展演变过程中,是一个继往开来,承先启后的重要阶段。用色渐趋繁复,变化,开辟了墨上刷色,墨彩结合的道路。矿物质颜料诸如朱砂、石青、石绿、黄丹石、蛤粉等等的运用达到了出神入化的境界。相传为隋代画家展子虔所作《游春图》,金碧设色,山的描绘用单线勾勒,没有皴笔,填以青绿,山脚用泥金;近处的树勾出树干、鹿角枝,松身不画鳞,直接以赭石填染,松枝不

画细针,只用石绿沉足;人物是用笔勾线后,加重色于其上,勾线分出折皱。总的来说,用笔细腻,设色鲜艳。唐代李思训父子的青绿山水即是从此画法基础上继承发展起来的,所以张彦远称他为“唐画之祖。”

隋代在壁画方面,由于佛教造像大规模地发展起来,艺术上已把外来的色彩技法和表现形式吸收,演化成为了与本民族有机结合,形成一种新的具有自己民族特色的绘画风格。把北周时代继承下来的晕染方法——西域明暗法和中原染色法,互相结合,融为一体。举敦煌壁画为例,这一时期壁画用线由粗犷遒劲的笔触变得纯熟流畅,细腻而圆润。色彩上也变成富丽和热烈的色调,土红的地色上,丹青之外还常加添赤金的点染,形成了金碧辉煌的装饰效果,一扫魏晋南北朝时期阴森恐怖、悲壮的调子。隋代虽然历时短短三十年,但它却起到承上启下的巨大作用。

唐代是我国历史上封建社会政治、经济、文化、艺术极盛时期,绘画以气魄宏伟,色彩绚烂著称。无论是卷轴画,还是壁画,都代表了中国艺术最辉煌的时代。从初唐至开元、天宝年间,在前代奠定的基础上,画家们不断从民间生活中吸取营养,并总结和发扬了自顾恺之、陆探微、张僧繇到阎立本、吴道子、张萱、周昉、李思训等中原地区著名画家的创作经验,绘画色彩在中外艺术交流中滋长成熟起来。已把外来的色彩技法和表现形式吸收演化成了与本土绘画有机结合的民族特色,呈现出空前丰富多彩的崭新面貌。

初唐画家阎立本,善于选取历史题材,非常注重人物精神气质和心理特征的刻画。他的作品《历代帝王像》刻画深刻传神。如对汉武帝、魏文帝、吴王、蜀王及晋武帝画得“气宇堂堂”,“威武英明”;而对陈后主和陈废帝则把他们画成了“萎靡不振”,甚至在眼神上也都和汉武帝等人不一样。吴道子所表现的人物,丰腴生动,神采飞扬,能达到“窃目欲语,转目视人”的艺术效果。周昉是中唐画家,以他为代表,塑造了唐代的绮罗人物如《簪花仕女图》,在表现宫廷妇女皮肤的光润、细腻,表现轻巧、飘逸、透明的质感上,都达到了完美的艺术境地(图13)。这些代表画家的作品在用线用色上都非常成熟,能简略而生动自如地表现对象,可以说线描已走向成熟。在用色上由单用石色发展到植物水色混用,画面往往倾向用暖色调,在设色技法上由平涂的手法演化到晕染、反衬。色彩富有浓淡变化,技法已经比较完备。例如早期著名画家阎立本的作品《步辇图》,色彩丰富而柔和。图中大礼官的红袍,用朱砂平涂,用胭脂依衣纹的线条凹凸而略加渲染;侍女的服装,除朱砂、石绿外,还用透明的草绿略加渲染,衬托了石色的厚重效果(图14)。特别是张萱的《虢国夫人游春图》是一幅典型的工笔重彩人物画,作品中运用了青、绿、珊瑚红、朱黄和三青三绿等色,除了运用石色外,还运用了矿物质、植物质颜料相互调配的半透明融合色交混渲染技法,使色彩富于变化,绚丽多彩(图15)。他的另一幅作品《捣练图》,脸部色彩运用粉红,黑发;上衣运用红、淡红,白带花纹;飘带有白、淡黄、淡桔黄、朱红等色;裙有白、石



青、石绿等色彩。在山水画方面,则有李思训父子为代表的金碧山水,运用大青大绿,勾金填朱的技法,工整富丽。唐代绘画除重彩之外,还出了淡彩和水墨的画法,体现了中国绘画色彩另一种审美趣味的追求。吴道子擅长所谓线绌,傅彩于焦墨痕中,略施微染,形成了独特的“吴装”,色彩简淡的画风给后代以深远的影响。而另一位大师王维画山水树石,不施色彩,专用水墨的淡浓枯湿,笔的提按顿挫,进行描绘和渲染,有恬淡清幽的意趣。善于运用水墨表现山川烟云的气象,成了水墨文人画的始祖,引导了水墨山水、人物、花鸟的向前发展。

唐代绘画在壁画方面亦代表了中国佛教艺术最灿烂的时代。唐代三百年中,特别是敦煌莫高窟出现了雄伟深厚,高达3.4米的大佛彩塑,也有灵巧精致,仅有十余厘米的小千佛;既有场面宏大,人物繁密的巨幅经变画,又有形象生动,性格突出,甚至带有某种独幅肖像性质的供养人。丰富的内容,多样化的形式,更严格地要求发展与之相适应的表现技术。壁画的风格形式是与当时吴道子、阎立本等画家是一脉相传的,有着共同的特点。唐代壁画色彩丰富,除了各种色相分别具有许多不同色度而外,又有许多调和色。所用颜料有石青、石绿、朱砂、银朱、朱磬、赭石、土红、石黄、藤黄、靛青、蛤粉、白土、金箔、墨等十数种。色彩富丽华贵,气度非凡效果的取得,主要是通过色彩的巧妙配置;其不同发展阶段的风貌,呈现着明显的差异。在地色的运用上颇费匠心;有的以土红色涂地,赋彩浓重深厚,含有前代的余韵;有的以土壁为地,色调温柔和谐,是唐初新风;有的发展了前代以粉壁为地的画法,色彩鲜艳明快,已大体上是盛唐的格调了。一幅壁画或整个洞窟的色彩效果,在很大程度上取决于地色(图16)。在色彩使用上运用了叠染和渲染。盛唐时,仅一瓣莲花就叠晕<sup>①</sup>多达十层到二十层,因而使色彩格外的丰富、厚重、辉煌。早期来自西域与中原的两种染色法,经过隋代的融合、发展,再经过唐代初年的创新,形成了丰富的晕染方式:一种是中原传统晕染法在唐代的新形式,即在颊上染一团红色。另一种是在粉地上以淡色微微渲染,莹润光洁,素面如玉(图17)。

唐代壁画由于色彩的合理配置和技巧的纯熟运用形成了金壁辉煌的效果,令人感觉生命充沛的活力。这种与唐以前的冷色调和相反的热色组织比较起来:如果说魏晋的色彩流露出的是苦难者的呻吟,那么唐代的色彩则是充满了热烈欢快、振奋,生命勃发的极乐世界。

## 六、五代两宋时期

五代两宋时期在继承唐代的绘画传统的基础上绘画色彩的表现形式和颜料的运用趋于精细工整。人物画造型严谨,构图、线描、赋彩等形式因素向着纤细简淡方面发展。山水、花鸟画逐渐成长发展起来并走向

<sup>①</sup> 叠晕:是以同一色相的不同色阶层层叠晕,色阶分明而又有很强的立体感。