

中国 画之色

杨小晋

著



科学出版社

本书系西华师范大学英才科研基金项目
“当代中国画创作中的色彩创新实践研究”
(17YC293) 和校出版基金资助成果



中 国画之色

杨小晋

著

科学出版社

北京

内 容 简 介

本书聚焦中国画本体的“色彩”专题，从民俗学和社会学的色彩认识论中剥离开来，力图以扬弃传统笔墨画论的现代学术阐释，搭建中国画本体色彩学的基本学术认知框架。本书从自然之色和艺术之色的总体规律入手，在宏观上把握中西方色彩感受、色彩表现、文化影响的分野性状，明确中国画色彩艺术独树一帜的东方文化品格。在此基础上，本书以中国画色之哲学生命状态呈现、中国画色之艺术生命形态存在、中国画色的特性与材料的关系三个层面为中国画本体色彩学基本研究范畴和架构，着力将被文人笔墨意识“遮蔽”的、灿烂的中国画色彩传统智慧重新激活，去击破中国色彩绘画衰败的偏见，从观念系统、画家和作品系统、工具材料技法系统、民族历史文化系统，探寻色彩绘画在中国文化背景中演进的内在理论，形成由道而器的系统认知。

本书适宜艺术高校师生及相关研究者参考使用。

图书在版编目（CIP）数据

中国画之色 / 杨小晋著. —北京：科学出版社，2018.7

ISBN 978-7-03-058011-5

I. ①中… II. ①杨… III. ①中国画—色彩学—研究 IV. ①J212.063

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2018）第 131236 号

责任编辑：华长印 / 责任校对：何艳萍

责任印制：张克忠 / 封面设计：铭轩堂

编辑部电话：010-64019653

E-mail: huachangyin@mail.sciencep.com

科学出版社 出版

北京东黄城根北街 16 号

邮政编码：100717

<http://www.sciencep.com>

三河市荣展印务有限公司 印刷

科学出版社发行 各地新华书店经销

*

2018 年 7 月第 一 版 开本：720×1000 1/16

2018 年 7 月第一次印刷 印张：16 1/2 插页：16

字数：260 000

定价：128.00 元

（如有印装质量问题，我社负责调换）

前言

“中华”与“华夏”是我们“母族”的称号，其“中”是相对于东夷、西番、北狄、南蛮的以自我为本体的表述；“夏”意“大”；“华”本意是“花”，花经过人文礼仪的改造，就成为先民文明象征的“冕服华章”。以此，孔颖达《春秋左传正义》疏曰：“中国有礼仪之大，故称夏；有服章之美，谓之华。”^①从自然之花到服章之美，不正表明在我们民族的血脉基因中始终激荡着以色彩锻造民族特质和人文精神的原发智慧吗？

追溯色彩中国画的源头，我们姑且撇开庖牺氏画八卦、河图、洛书、龙图、龟书等神异记载，因为它们更多关联着线性审美。黄帝作“服章之美”与彩绘才直接相关。《通鉴外纪》曰：“黄帝作冕旒，正衣裳，视翬翟草木之华，染五采为文章。”^②郑午昌《中国画学全史》推测“染五采为文章”是在服装上染绘类似黼黻十二纹章^③的图式，这已然是工笔画的雏形了。黄帝时期，绘画的传说就颇多了，如仓颉造字，史皇作图；画蚩尤之像，图神荼郁垒之形；黄帝为五岳真形之图（见北宋张君房《云笈七签》）；舜妹嫫善画，有画祖之称（见明人沈灏《画尘》）。这样，画家、山水、花鸟、人物诸要素俱全，加

① 陈戌国.春秋左传校注（下册）[M].长沙：岳麓书社，2006：1193.

② 俞剑华.中国绘画史[M].南京：东南大学出版社，2009：2.

③ 周制天子服十二章纹样为日、月、星辰、山、龙、华虫、宗彝、藻、火、粉米、黼、黻。



之“五采文章”的表述，可以想见尧舜时期中国绘画的色彩斑斓。这么悠久的色彩绘画史，难道不值得我们珍视与敬畏吗？

但是，在中国文化史上，关于色彩却出现了一个奇怪现象。一方面是古代载籍，无论是经典、笔札、史论，言色论色者比比皆是；民间图绘用色汪洋恣肆以乞求福祉；中国画以丹青之名，图皇皇巨制或小品文玩。另一方面是论色之言多为短笺促札，散乱无序，没有形成美学、文化学等色彩专论，尤其是中国画，正如钱松喆所认为的，虽然“在传统上累积了无穷的经验，早已掌握了色彩的妙用”，但是“尚没有一部色彩学”^①，已成为中国画学一大憾事！

中国画的色彩是一个古老而常新的话题。中国画的色彩创作史可谓质文代变，精彩纷呈。但是，美术史却往往对此视而不见，中国色彩绘画衰落了论调，与历代色彩绘画繁荣并经典层出不穷的现象形成了巨大的反差。

究其原因，笔者认为有三个。

其一，从人的自然属性讲，越是司空见惯越觉得大家“都懂的”，这种无可言说的熟悉，造成了历史上中国画色彩论的空白。

其二，中国有完善的儒、道、佛的哲学体系，渗透到生活的方方面面。因此，上位的哲学思维，“遮蔽”下位的色彩装饰技巧，在文人话语体系中，应该是顺理成章的文化现象。换句话说，在论画时，重点在于更高级的引申，一句“敷色艳丽”就遮蔽了一切。

其三，文人掌握了历史书写的主导权，职业画家、工匠要么不会总结文本，要么觉得大家都懂而无须记录，要么保守秘密择弟子口传心授。所以，中国画论最终深刻烙印上文人的理路，形成话语霸权：一方面，文人按儒、道、佛的上位语言逻辑论画；另一方面，又挤兑匠人画家的地位与言论，尤其是笔

^① 钱松喆.砚边点滴[M].上海：上海人民美术出版社，1979：39.



墨画论大兴后，客观上造成了中国画色彩论的生存空间日渐逼仄。

19 世纪末 20 世纪初，中华民族的仁人志士已经意识到，由于文人群体的思想僵化与势利纠缠，其所主导的“画论”日渐失去活力，退化成文化改良的障碍，康有为提出的“中国近世之画衰败极矣，盖由画论之谬也”的判断是非常睿智的。

但是，在近现代中国画坛中，基于文人笔墨画论的思维惯性却依然强大，中国画色彩学一直处于混沌状态，地位非常尴尬。一方面，历史上文人笔墨画论压制着色彩画论；另一方面，我国近现代美术教育流行西方色彩学，以“不科学”拘束着中国画乃至传统国画色彩学，而对笔墨的质疑也从未停歇，从“革四王的命”“中国画穷途末路论”“笔墨等于零”到“守住中国画的底线”，都是基于笔墨画论的思维和西画理论而提出的所谓“时代课题”。现在看来，这些论争有其合理的时代性，但更多是对色彩的中国画传统不了解（或者说囿于笔墨传统）而得出的判断，可谓诊断不准，针砭失据，中国画并没有穷途末路，笔墨也不等于零，中国画的底线守不守都在，“四王”被重新认识……所以，中国画的色彩地位和相关色彩学的梳理与建构问题，在这个开放的时代反而显得更加突出。

目前，国外的中国画研究，如美国的高居翰（James Cahill，1926~2014），方闻（1930~）等，英国的贡布里希（Sir E. H. Gombrich，1909~2001）、苏立文（Michael Sullivan，1916~2013）等，法国的程抱一（François Cheng，1929~），日本的中村茂夫、海老根聪郎（1938~）等，韩国的吴顺伊，苏联的叶·查瓦茨卡娅等，虽精彩论述不断，甚而多有新的阐发，但大多还在文人笔墨画论的惯性思维中转圈，“对中国画色彩问题却关注较少，或者未及关注”^①。显然，历史文本所造成的思维定势是相当顽固的，如果不深入反思，连国外学

^① 王文娟. 墨韵色章 中国画色彩的美学探渊[M]. 北京：中央编译出版社，2006：8.



者也是难以超拔的。

相反，国内美术界对中国画色彩问题的探究，却涌现出一定数量的成果，如李广元《东方色彩研究》、王文娟《墨韵色章 中国画色彩的美学探渊》、牛克诚《色彩的中国绘画》、于非闇《中国画颜色的研究》、杨凯园《中国传统绘画赋彩学说概论》、姜澄清《中国色彩论》、申少君《中国画色彩的独立语言》等，还有无数色彩散论，人物、山水、花鸟技法丛书，以及蒋采萍等的岩彩专题研究，可以说非常丰富，对于反思和指导中国画色彩史、色彩画论、色彩美学、色彩语言、色彩技法与创作，具有重要的意义和价值。

但是从宏观层面看，上述研究，以牛克诚《色彩的中国绘画》为代表，属于少量的中国画色彩论的系统架构探索成果。其他的要么是对中国画色彩进行局部问题深研（此类研究往往卓越有成）；要么采用偏离中国画的社会学、民俗学视角讨论中国画色彩，或者在谈论中不自觉又回到文人笔墨画论思维中去了。因此，目前理论界缺乏对中国画色彩进行统整的研究，需要摆脱笔墨画论的固有程式，界定中国画“本体”色彩问题的系统层次和研究框架。

唐诗学家陈伯海（1935~）认为，现代阐释要把传统“激活”。他提出“双重视野下的双向观照与互为阐释”的方法论原则，即在西方和现代，以及中国传统本位的双重视野，进行双向观照与互为阐释，既让传统可能具有的现代意义自然地释放出来，又不脱离自身的本原。^①申少君（1956~）也认为，传统中国画改革，不仅要“尽可能从其内部寻找那些能够延伸出现代性并具有发展空间的表现形式”，还要关注“传统中那部分对当代文化具有纠偏补弊的精神内涵”^②。二者可谓异曲同工。

笔者借鉴陈伯海、申少君二家的研究方法撰写本书，聚焦中国画本体的

① 徐偲成.陈伯海研究员访谈录[J].文艺研究, 2017(3): 80-89.

② 申少君.中国画色彩的独立语言[M].合肥:安徽美术出版社, 2013: 215.



“色彩”专题，尽量从中国民俗学和社会学的色彩认识论中剥离出来，力图以扬弃传统笔墨画论的新的学术阐释，构建起中国画本体色彩学的基本学术框架。

就绘画的本质而言，我们必须坚守东方文化的传统特质，但绝不是墨守成规、因循守旧，“双重视野下的双向观照与互为阐释”要求我们立足历史与现实，跨越东西方屏障，打通文脉的瘀滞，以深度的融合与去芜存菁，探索中国画的当代视觉风格，体现当代人的精神风貌。

中国画之色，乃中国画中流动的生命，艺术史可以有文化霸权或无意的遮蔽，但我们一定要尊重自己的心跳和感知，才能“去积返虚”，以建构的方式去看待中国画色彩的玄奥。宗白华说：“艺术本当与文化生命同向前进；中国画此后的道路不但须恢复我国传统运笔线纹之美及其伟大的表现力，尤当倾心注目于彩色流韵的真景，创造浓丽清新的色相世界。”^①色彩的中国画一直蛰伏在历史发展的草灰蛇线之中，笔者深信，在当代视觉艺术价值光芒的辉映下，伏脉千里的中国画之色必将复兴华夏文明久远的荣光！

杨小晋

2018年5月

^① 宗白华.美学散步[M].上海：上海人民出版社，2005：230.

目 录

前言 \ i

第一章 色彩的本质 \ 1

- 第一节 自然之色——人类对光的视觉效应 \ 4
- 第二节 艺术之色——人类美智的创建 \ 16

第二章 中国画色之哲学生命状态呈现 \ 39

- 第一节 “五行五色”系统的根性基因 \ 42
- 第二节 儒道佛对中国画色彩的影响 \ 46

第三章 中国画色之艺术生命形态存在 \ 101

- 第一节 中国画色之对象化存在 \ 104
- 第二节 中国画色之史诗化存在 \ 131

第四章 中国画色的特性与材料的关系 \ 181

- 第一节 中国画颜料与制色 \ 184
- 第二节 与色彩相关的其他材料与工艺 \ 213

后记 \ 251

第一章

色彩的本质





要理解“色彩”，首先要明白“色”与“彩”不是一回事。在《尚书·虞书》的《益稷》篇有“以五采彰施于五色，作服，汝明”^①的说法。具体来说：“采”古代通“彩”，“五采”即五彩，五（多）种颜料；五色，即中国古代认识的正色——青、赤、黄、白、黑^②；“彰施”，鲜明的表现。所以这段话的意思为用不同颜色在衣服上染绘出各种图案，显然，“色”“彩”二字各自所指意味分明，中国先民对色彩本质认识的早熟可见一斑。

将“色”的概念放到中西方文化范畴考察，二者也是内在相通的。与中国原始信仰中的五色相对，西方通过科学实验找到七色，二者都是对自然的解析，探索着人眼所能察觉到的自然色彩现象之规律，只不过中国“五色”概念的思想源头对我们来讲，文献记载缺失造成了难解的谜题。

彩，在中国古代造字中，左边“采”象形着手在植物上摘集东西；右边“彡”为“三”的变形，有“多”的意思，也象形着羽毛，有“毛饰画文”之意。可见，“彩”至少有两方面的含义：一是收集材料，制作颜料或颜色；二是装饰美化的意思，用多种颜料、色料去再现、模仿，表现人类对“色”的感受与理解。所以，“色”可以理解为自然现象，具有形而上的意味，属于“道”，如佛家所谓的“色”既可以指代眼根所取之境，也泛指物质存在。另外，“彩”是艺术之色，是人的美化与创造的活动，是一种矛盾运动，具有形而下的意味，属于“器”。

那么，作为道的“色”与作为器的“彩”在什么地方沟通了呢？答曰：神气。“色”是人的尺度物感而成的现象，所以“色”在中国古代文化中表示喜怒哀乐在人颜面上的表征，引申开就是对“表—里”这对哲学概念的哲思。“彩”则有文采、气韵的内涵。潘絜兹（1915~2002）指出：“色彩二字不可分。现在的画多

① 《尚书》约成书于公元前5世纪，意即“上古之书”，基本是典、谟、训、诰、誓、命一类的言辞，被认为是中国现存最早的史书。

② 据（清）孙星衍疏：“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，玄出于黑，故六者有黄无玄为五也。”



半是有色而无彩。彩者，气也，即意境、气韵。有彩才生动感人，否则，一堆物质颜料耳。”^①此论深得三昧，色彩最终还是要和生命的韵致生气相关的，在这个意义上，色彩艺术就是对生命本质的张扬与随喜赞叹！

既然如此，我们探讨色彩的本质，就从自然之色和艺术之色入手吧！

第一节 自然之色——人类对光的视觉效应

一、可见光展演着色彩世界的结界

要想探寻色的本质，就得重新审视我们生活着的宇宙空间和周遭世界。有情众生，不管你是不是艺术家，都应该憧憬过碧海蓝天，惊诧过浮翠流丹……因为，地球母亲为我们呈现的就是一个五彩斑斓的“色之结界”^②。

所谓“色之结界”，从物理学角度来看，地球的一切生命确实都沐浴着能量之波，借着能量之波与生存环境之间进行着生生不息的交互作用。为什么研究色彩要提到能量之波呢？因为色彩产生的基础——光，就是天地之间最基本的能量波之一。

光是电磁波，物质所放的光源于其内部微观结构水平上的运动，携带着事物内部结构的重要信息。波是一种交变往复形式的运动——振荡或振动，电磁波就是电磁场强度的振荡。波具有传播性，一个点上的振动会牵连到与它相邻的物质也发生振动，以多米诺骨牌效应不断传播开来。而身处波动之中的物体，必然会对这种能量之波发生感应。正如一泓静潭，投入一粒石子，便涟漪泛泛，倘使水中有一株苇草，必然有感于这波动而身姿摇曳。面对此景，作为

① 刘源.中国画色彩艺术[M].重庆：西南师范大学出版社，1999：44.

② 结界，指运用某种超自然力量形成的一种特殊空间，具有保护、屏障的功能。



观察者的人类往往会遐想翩翩，甚而吟出“微风动涟漪”^①的诗句……这种感应体验，对生命而言是极其宝贵的，因为这是人类理解自我与自然，理解生命智能发展与进化，创造文化与文明的契机。

在现代物理学中，“光”这种以电磁波形式存在的辐射能，除了具有波动性，还具有粒子性，即所谓的波粒二象性。粒子就是一种实体的感觉：光照射到不透明物体的表面时产生粒子“碰撞”，同时，各种物体都具有选择性地吸收、反射、透射色光粒子的特性。这样，色光部分被反射，部分被吸收，那些反射光作用于我们的视觉器官，就形成了物体色的概念。

例如，甘甜的脐橙（假设在正午太阳光照射下）反射的是光谱中的橙色部分，而光谱^②中的其他色光则被吸收，因此我们看到了橙色。换言之，脐橙吸收了100%的蓝光和50%的绿光，反射出100%的红光和50%的绿光，反射的红光和绿光合成就是橙色。

雪一般弥散地反射所有波长的光，因此这些光在眼睛里就合成为白色知觉；反之物体将七种波长的光全部吸收了，那我们眼前就会漆黑一片。当七种光既不被物体反射，也不被物体吸收，而是全部通过物体的时候，这个物体就呈现透明的印象，如水晶。

如果是有色透明物体，它能透过的色光决定了我们判定它的颜色，如蓝色玻璃，就是让蓝光透过，却吸收了其他色光。

现在我们知道，色的概念实际上是不同波长的光刺激人的眼睛所产生的视觉反映。光的物理性质由光波的振幅和波长两个因素决定。波长的长度差别决定色相的差别。波长相同而振幅不同，则决定色相明度差别。例如，在艾萨克·牛

① 见（唐）白居易诗《草堂前新开一池，养鱼种荷，日有幽趣》。

② 光谱（spectrum）：是复色光经过色散系统（如棱镜、光栅）分光后，被色散开的单色光按波长（或频率）大小而依次排列的图案，全称为光学频谱。光学频谱中有很小的一个区域为可见光谱（visible spectrum），即人的视觉可以感受的光谱。显然，宇宙中也存在着人类肉眼看不见的光。



顿（1643~1727）著名的色散实验中，阳光通过三棱镜时随着波长的不同，行进的线路也不相同：紫色光波长最短，行进速度最慢，折射角度最大，红色光波长最长，折射角度最小，其余各色光依次排列，这样就形成了我们看到的七色光谱的自然序列。

由于每一种物体对各种波长的光都具有选择性地吸收与反射、透射的特殊功能，所以它们在相同条件下(光源、距离、环境等因素)，就具有相对不变的色彩差别。例如，红苹果只反射红光（波长约为700纳米左右的光），吸收了其他波长的光，看上去就是红的。这就涉及固有色概念了。人们常说某物体是什么色彩，其实是该物体在白色阳光下呈现的色彩效果。正因为固有色的观念是人对自然刻意静态化的主观认识，所以艺术家或普通欣赏者如何认识固有色，与其审美才情息息相关。试想，将白光下的红花绿叶移到红光下，红色因为反射红光量更多而更加热情奔放，而绿叶却更多地吸收着红光，几乎无法反射绿光，反而呈现出黑色。总体来讲，物体色的呈现，是光源色和其物理特性共同作用的视觉结果。同一物体在不同的光源下将呈现不同的色彩，最直白的例子就是一张白纸，在白光、红色或蓝光的照射环境中，就会“变成”白色、红色或蓝色的纸。因此，经验丰富的艺术家在写生时，非常注重光源色对事物及环境的影响，如日光灯下的物体偏青，白昼阳光下的景物亮部带浅黄色而投影偏蓝灰色等。光源色的光亮强度也会对照射物体产生影响：强光下，画面被光源色主导，物象淡化；弱光下，画面对比模糊而晦暗。

所以，色彩是随环境变动不居的“无常”，这给艺术表现提供了无限的空间。苏东坡讲“论画以形似，见与儿童邻”^①，其实色彩艺术，就算从自然的角
度理解，又何尝不深深地沉浸于这个审美理法呢？

颜色只是物质的物理属性在某种状态下的反映，同时也是在人眼功能边界

^① 见（宋）苏轼《书鄢陵王主簿所画折枝二首》。



下的呈现，为什么这么说呢？中国古语云：耳闻之成声，目遇之成色。语言简朴，却以天人合一的文化基底，道明了人类感官对能量之波感应的现象。在现代科学证实的结论中，人能“目遇”的可见光只是充满宇宙的电磁波谱上，介于紫外线和红外线之间的一个非常狭窄的谱段（图 1-1）。

事实上，各个谱段的电磁波对人都有影响，如 X 射线可以辅助我们透视人体，红外线夜视仪可提升我们的暗夜“视力”……但这些电磁波仅凭我们的肉眼是看不见的。要知道，这些人类“目遇”不了的光，某些动物却能看见。例如，部分鸟和昆虫，甚至身为哺乳动物的驯鹿，就有能看见紫外线的天赋。在驯鹿的视界中，雪地大量反射着紫外线，苔藓、动物尿液和毛皮则大量吸收着紫外线，这种强烈视觉反差对其维持生活和规避天敌雪狼提供了绝佳应激条件。

难怪佛家讲“色不异空，空不异色，色即是空，空即是色”^①，可见光展现的世界，是这个宏大宇宙的一部分，它提供着色谱，使我们能够在认识世界的同时，进行视觉艺术创造和审美实践。当然，不要忘了，艺术的高层境界是精神境界，是跟宗教、实践精神、理论探索一起对世界进行刨根问底^②，光与色的成因本身就带给我们无尽的唏嘘和迷离的思绪，一个古老的问题浮现眼前：我们感受到的世界是世界该有的样子吗？

二、人眼视见功能具有艺术创造天赋

人类理性科学地认识色彩之谜，要从英国科学家艾萨克·牛顿于 1666 年进行的著名色散实验说起：他在一间漆黑的房间里，让太阳光透过窗户上留的短缝射进一个玻璃三棱镜，在对面墙上投射出一条按红橙黄绿青蓝紫顺序排列的彩虹光带。同时，这条彩虹光带经过另一个三棱镜后，又被还原成了白光。

^① 见（唐）三藏法师玄奘译《般若波罗蜜多心经》。

^② [德] 马克思《〈政治经济学批判〉导言》提出人类掌握世界的四种方式：实践精神的、理论的、艺术的和宗教的。



现在我们知道，色彩对于人是一种视像感觉，其形成基于三种因素：光；物体对光的反射；人的视觉器官——眼睛。物理学家、心理学家等色彩研究的基本内容就是光、眼、物之间的关系，艺术家色彩实践的重要工作也是协调三者的关系。

地球的生物是多样性的，动物感知光的本领也是多样的，从进化的角度讲，无论是低等生物感知光的细胞，抑或是动物界高度进化的单眼和复眼，大自然都把它设计得极其精妙，以经济的原则创造出适应生存环境的功能。这从现象上支持着人择宇宙学原理^①，即宇宙的存在是自洽的。

当然，眼睛的视见功能对动物来说是“看”，对人而言，“看”还是一种艺术。所以，眼睛是心灵的窗户，就不仅仅是比喻，而是对人“感应”活动的直观诠释。现在我们知道人眼视见功能的生理/物理学解释，这是一个“物——我”融通的过程：视觉信号传入眼睛，眼睛将这些信号传导入视神经，大脑视觉中枢对信号解码，图像就这样奇妙地形成了（图 1-2）。

视像在人类情感与心智的参与下，已经形成从物象的解码到再造，抑或超越的不同层次。事实上，人类在视觉艺术领域的探索，创造了无数伟大的文化遗产。就色彩而言，西方艺术家以科学钻研的精神，走出了一条从现实主义、自然主义到抽象主义、表现主义的路径。

在自然观察与表达上，达·芬奇、丢勒等古典的现实主义，印象派的主观现实主义，为我们揭示了不同时代、不同认知背景、不同文化积淀下的人类集体无意识。

意大利文艺复兴时期的莱昂纳多·达·芬奇（1452~1519）一直游走在古希

^① 人择宇宙学原理分为弱人择原理和强人择原理。前者认为人们生存在众多个宇宙演化模型中的一个，假如我们不是身处现在这个模型，即宇宙会以不同方式演化，我们也不会在这里。后者更肯定宇宙一定会生出智慧生物，不允许宇宙以其他不能够令我们生存之选择出现。当我们出现后，文化将会以一种智慧的形式存在下去并传遍宇宙，并终会达到极点和其他宇宙进行交流。