

PART SIX BLACK COLOR AND THE INNOVATION OF COLOR IN CHINESE

绘画色彩研究

A Study of Color

熊 炜 冯能保 编著

INTRODUCTION

象征性色彩体系

PART TWO SYMBOLIC COLOR

INTERIOR

PART FOUR EXPRESSIONISTIC

写实性色彩体系之一——室内光色体系

PART FIVE BLACK

PART THREE

写实性色彩体系之二——室外光色体系

PART SIX BLACK COLOR AND THE INNOVATION OF COLOR IN CHINESE

抒情性色彩体系

玄色体系与中国画色彩革新

PART SIX BLACK COLOR AND THE INNOVATION OF COLOR IN CHINESE

辽宁美术出版社

绘画色彩研究 熊伟 冯能保 编著

PART SIX BLACK COLOR AND THE INNOVATION OF COLOR IN CHINESE

INTRODUCTION

PART TWO SYMBOLIC COLOR I INTERIOR

PART FOUR EXPRESSIONISTIC

PART FIVE BLACK

PART THREE REALISTIC COLOR II

PART SIX BLACK COLOR AND THE INNOVATION OF COLOR IN CHINESE

PART FIVE BLACK

ISBN 978-7-5314-3794-9



9 787531 437949 >

PART SIX BLACK COLOR AND THE INNOVATION OF COLOR IN CHINESE

定价 59.00 元

绘画色彩研究

熊 炜 冯能保 编著

A Study of Color

BY: Xiongwei Fengnengbao

辽宁美术出版社

Liaoning Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

绘画色彩研究/熊炜, 冯能保著. —沈阳: 辽宁美术出版社,
2007. 1

ISBN 978-7-5314-3794-9

I. 绘… II. ①熊…②冯… III. 色彩学 IV. J063

中国版本图书馆CIP数据核字 (2007) 第038739号

出 版 者: 辽宁美术出版社

地 址: 沈阳市和平区民族北街29号 邮编: 110001

发 行 者: 辽宁美术出版社

印 刷 者: 沈阳天择彩色广告印刷有限公司

开 本: 787mm×1092mm 1/16

印 张: 7.5

字 数: 180千字

出版时间: 2006年12月第1版

印刷时间: 2006年12月第1次印刷

责任编辑: 彭伟哲 肇 齐

版式设计: 彭伟哲 肇 齐

技术编辑: 鲁 浪 徐 杰 霍 磊

封面设计: 彭伟哲

责任校对: 张亚迪

ISBN 978-7-5314-3794-9

定 价: 59.00元

邮购部电话: 024-83833008

E-mail: lnmscbs@163.com

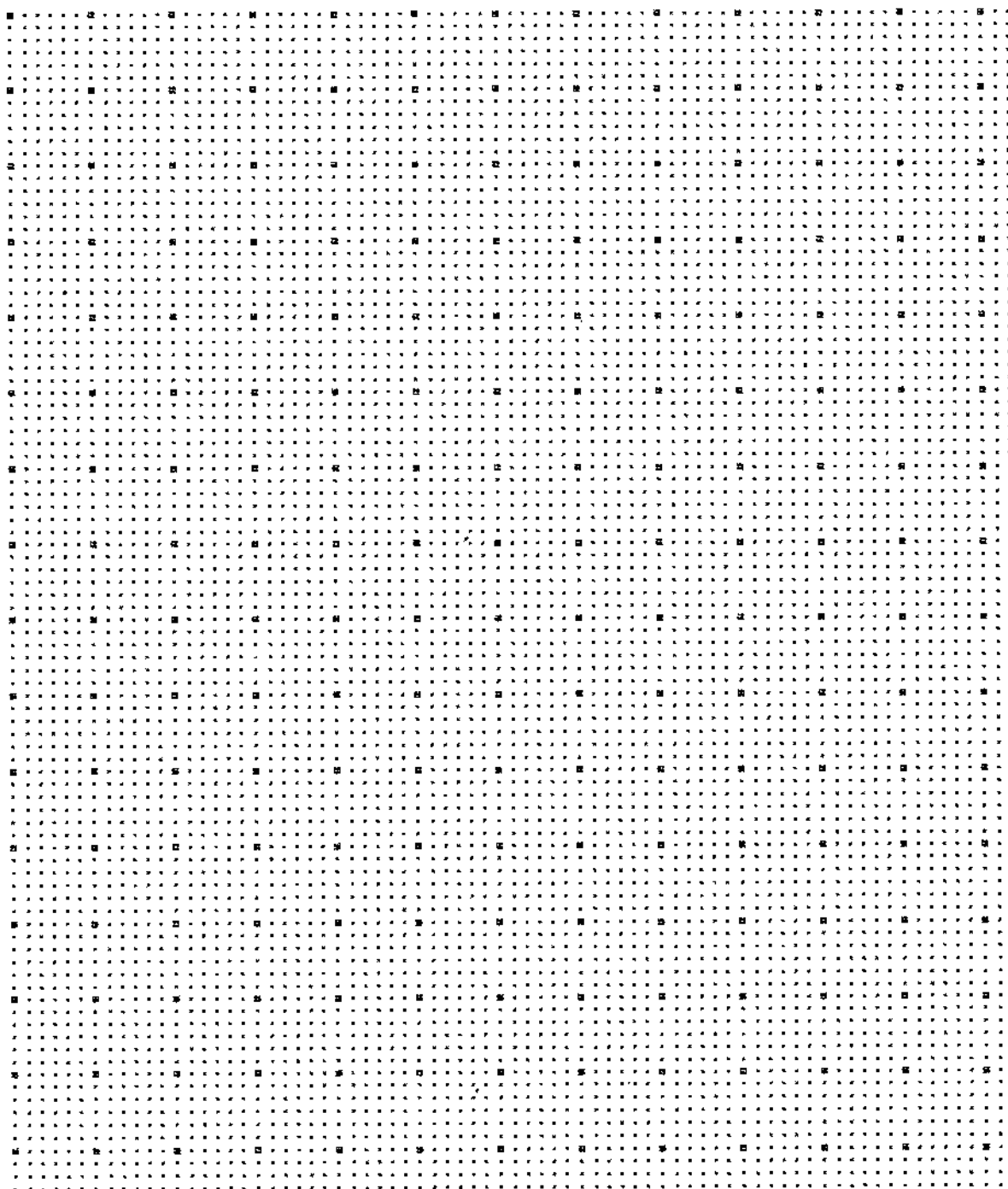
http://www.lnpgc.com.cn

目录

Contents

导论 色彩功能·色彩体系·色彩	007
第一章 象征性色彩体系	012
第一节 象征性色彩体系的由来与发展	012
第二节 象征性色彩体系的主要特点	015
第三节 不同色相的象征性	018
第二章 写实性色彩体系之一——室外光色体系	023
第一节 写实性色彩体系的由来、发展与它的一般特点	023
第二节 固有色的概括	024
第三节 全色彩	025
第三章 写实性色彩体系之二——室外光色体系	030
第一节 室外光色体系的主要特点	030
第二节 印象派色彩革新的重要意义	031
第四章 抒情性色彩体系	032
第一节 抒情性色彩体系的由来	032
第二节 抒情性色彩体系与现代绘画	034
第三节 情感与色彩的象征、变形、简化	037

第四节 色彩的强烈	039
第五节 色彩构成	042
第六节 色彩的动力性	051
第七节 色彩与节奏	057
第八节 色彩变幻	060
第九节 抒情性色彩的经济基础	064
第五章 灰色体系	072
第一节 灰色与灰色体系	072
第二节 墨线立骨	074
第三节 墨色与白色	076
第四节 色(彩色)与用色方法	082
第五节 灰色体系绘画色彩的局限性	083
第六章 灰色体系与中国画色彩革新	095
第一节 灰色革新	099
第二节 彩色革新	099
图注	107



色彩作为绘画的主要造型手段之一,任何时候我们都无法绕过它。无论是绘画创作,还是绘画研究,不认真对待这个问题,都会付出很大的代价。

在日常生活中,色彩有着广泛的实用价值,所以各方面的专家都在研究它。物理学家研究色光混合、光谱的元素、色彩光射线的频率和波形长短、色彩的标准和分类等;化学家研究染色和颜料的分子式结构、色彩固着与溶液以及综合染色的准备等;生理学家研究光与色对我们的视觉器官——眼与脑的各种效果与作用,以及它们的组织关系和功能效用;心理学家研究色彩辐射对我们头脑和精神的影响、色彩的象征力、主观的知觉力、色彩的辨别力与表现力以及色彩的伦理美学价值等。另外,哲学家、社会学家、宗教人士等,也都重视对色彩的研究。这些研究,都对艺术家认识、研究及使用色彩产生过深刻的影响。但是,艺术家是从审美角度出发,重点研究色彩的审美

功能。艺术家学习物理学家、化学家、哲学家们所提供的色彩知识,目的是为增强色彩的审美功能。

世界最著名的色彩大师之一,包豪斯学院理论家伊顿认为:“16世纪的画家格吕内瓦尔德已经发现色彩在更为深刻的意义上,协调着三种可能的作用:富于表情的内心力量、象征的精神实质和现实主义的精确。”接着,他又指出:“对色彩的认真研究,是人类文化的一项卓越成果,因为它能满足我们内心的需要。”这个“内心的需要”是什么呢?那就是色彩的真实性、象征性、情感性。他又说:“缺乏视觉的准确性和没有感人力量的象征主义,将只是一种贫乏的形式主义;缺乏象征性真实和没有感人能力的视觉效果,将只能是平凡的、模仿的自然主义;面缺乏结构的象征内容或视觉力量的情感效果,也只会局限在表面的感情表现上。”(《色彩史概述》,浙江美术学院《国外美术资料》)

伊顿是从审美角度,更

多的是从艺术创作角度来研究色彩的。中外美术史都向我们显示:色彩的多种审美功能,在不同的历史时期,其侧重点是不同的。人类早期的美术作品中的色彩,大都是象征的,或者说是具有象征意义的(不同于现代的象征主义)。这是因为当时的艺术工作者,无论是在观念上,还是在材料工具上、设色技术上,都无法按照物象的自然色来描绘形象。一件作品,画了轮廓线,确定了物象的基本形之后还要着色,一方面是为了帮助这种物象更鲜明有效地从一定空间(背景)中分离出来,另一方面是要体现宗教、哲学和当时统治者对色彩的象征性要求,以及适应不同民族的风俗习惯。世界各民族的美术作品都表明,原始人以及人类早期的画工、画师给他们所画的物象着色,都不是随意的。我国在唐宋以前,欧洲在中世纪以前的社会,对色彩的象征性内容,是有严格规定的(详见下文)。我国古代记载的“天玄地黄”与“五行”相

对应的“五色”观，欧洲基督教色彩观，都是象征性的对艺术与社会生活起过巨大作用的色彩观。

随着艺术审美功能的进一步发挥，写实性的雕塑、戏剧、文学的大量出现，在绘画领域，人们逐渐不满足于象征性色彩，而转向了对写实性色彩的追求。我国的“以色貌色”论，欧洲的色彩透视法与明暗法的发现，对写实性色彩的完善起着重要作用。当以逼真、工致、细腻、绚丽为特征的写实性色彩被画家广泛运用之后，这种色彩就以公开的或隐蔽的形式，夺取了象征色所占据的“领地”。在数百年的时间里，画家们利用它来创造了无数辉煌的绘画作品。科学的光色理论的建立，照相术、录像术的相继问世，动摇了写实性色彩的统治地位。由于画家画出来的色彩，就其真实性来说，无论如何也赶不上照相术、录像术所提供的色彩真实，致使写实性色彩在不少艺术家与观众面前失宠。于是，以抒发感情为主的色彩，为众多的画家与观众所青睐，在现代艺术中，占据了重要的地位，并由此引发了绘画色彩表现技法的一系列的革新。

中国画色彩也毫无例外地遵循着色彩规律的发展。晋唐以前，象征色在绘画中被普遍采用；唐宋期间，众多的画工、画家利用各种色彩技法，创造了接近于固有色的写实性色彩；南宋以后，以敷色淡染与水墨融合为主的抒情性色彩逐渐占了上风。但是，中国画与西洋画不同，始终是“笔以立骨”的，墨色线条自古至今均是主要的造型手段，它与墨色、彩色共同构建了中国画的全部历史。因此，中国画虽然有过色彩的辉煌历史，如今又在创造新的色彩辉煌，但是，笔（墨色线条）以立骨，墨色与彩色为肌肤的状况并未发生根本改变。墨色在中国画中代表玄色。中国画的色彩，实际上是以玄色线条立骨，玄色与彩色为肌肤的玄色体系的色彩。本书将以较多的篇幅阐述这个问题。

由于各民族的文化传统与审美心理不同，世界绘画当然有多种色彩体系。在众多色彩体系中，对世界绘画的过去与现在起主要作用的是以下四种色彩体系：象征性色彩体系、写实性色彩体系、抒情性色彩体系、玄色体系。本书所论述的就是这四种色彩体系。

用系统论的观点来研究绘画，我们发现绘画色彩作为一种文化符号，它不是自然光色、自然物体上的色彩的翻版。不同历史时期绘画色彩的使用与发展，同时受多种因素的影响与制约，首先受社会生产与科学技术发展的制约。绘画色彩是用各种颜料来显现的。大约在18世纪以前，绘画颜料基本上是手工制作的，主要是矿物颜料与植物颜料，间有少量的动物颜料、化学颜料。18世纪以后，由于染料化学的高速发展，出现了可以大量生产的合成颜料、化学颜料、人造仿石颜料、丙烯等。颜料的不断丰富，再加上其他画材的增多，为各种色彩体系的创立与完善，为画家逼真地描绘客观物象、抒发主观感情提供了物质基础。其次，绘画色彩体系的建立与发展，与人类意识形态的发展密切相关。人类早期绘画的色彩，多半是象征色。这种色彩受当时的巫术、宗教与哲学、政治观念的影响很大。随着唯物主义哲学与科学技术的发展，出现了真实描绘物象的写实性色彩，并逐渐形成了写实性色彩体系。现代科学技术与现代哲学、现代心理学的发展，特别是现代生活所促成的现代

人的心理的变化,使很多的画家与观众不满足于写实性绘画,于是以抒情色彩为特征的抒情性绘画便应运而生,抒情性色彩体系也随之逐步建立起来。中国画色彩的象征性、写实性、抒情性的历史划分不像欧洲绘画那样明显。这是因为中国画家受“天玄地黄”、“玄之又玄,众妙之门”等古代哲学观念的影响,以及中国人以线条韵律为美的特殊审美心理,导致了中国画一直处在墨色与彩色在画面上只有量的增减,并无质的变化,色彩的发展变化一直在以墨线为骨,彩色与墨色轮流为主的玄色体系大框架之内。我国在4世纪前后,曾经引进印度的凹凸法。此法在形象的轮廓线内通过深浅不同的色彩晕染,构成色调的明暗变化,产生浮雕式凹凸感。但这种着色方法,很快消融到墨线为骨的玄色体系之中。骨,就是形的基本骨架和内在气韵。在中国画家看来,一幅画只有骨立了,彩色与墨色才有用武之地。从明代意大利教士利玛窦到清代郎世宁以及现代众多海外归来的画家,虽然都带来了西画的颜料与着色方法,但最终仍然消融到以墨色线条为骨的玄色体系之中。最近三十

年,中国画中的纯水墨画虽然退居到了很次要的位置,但各种彩墨画、重彩与淡彩画,有多少没有使用墨色线条为骨的?在这些以彩色为主的作品中,墨块、墨染虽然不起主导作用,但它所起的那种神秘的、特殊的作用,是任何民族绘画所罕见的。长期以来,中国画除了极少数“没骨画”之外,绝大多数作品都是在玄色体系的大框架内变化发展的。因此,我们只有认真研究玄色体系,才能理清中国画色彩发展的脉络,全面正确地评判现代中国画的革新,并在坚持笔墨为根本与“革中锋的命”这两种对立意见之间,找到平衡点,找到一条不以任何个人意志为转移的中国画色彩发展的道路。一种色彩体系的建立,与绘画的工具材料与着色技法的发展关系密切。15世纪前后,欧洲绘画如果没有油画

由此看来,一种色彩体系的建立和发展,是由多种精神因素与物质因素促成的。这些因素的总和,构成一种色彩观念。某种绘画色彩总是以一种色彩观念为灵魂,来统一各种因素,使之变成一个稳定的系统。这系统内的众多于系统,以其不断的变化发展,来完善大的系统。当这个大系统发展到登峰造极,尽善尽美时,就宣告了自己的终结。当然,各种色彩体系的区分是相对的。象征性色彩体系之中,有一部分写实的、抒情的成分;同样,写实性色彩中,也有象征的、抒情的因素。玄色体系更为复杂,象征性、写实性、抒情性因素在很长时期里都交织在一起,只是在不同时期、不同作品中侧重点有所不同罢了。

绘画色彩体系是建立在色彩之上的。何谓“色彩”?这虽说是个常识性问题,但人们对它的认识却是不同的。在日常生活中,人们往往把“色”与“色彩”看做同义词,但在绘画领域,这是两个互相联系的不同概念。“色”,指的是人的眼睛能看到的颜色。这颜色有两大类:一是自然界的颜色,包括肉眼看到的光谱中的七种颜色,以及它在彩

虹、各种物体上反射出来的颜色,这种颜色是“光的嫡子”,人只能看、拍照与录像,无法直接复制;二是人类利用手工或科学技术方法加工出来的颜色(即颜料),人类是利用各种颜料来模仿自然界的颜色,并表达各种观念与情感的。

“彩”是什么呢?它是“色”的变化、美化。“色”是通过怎样的变化、美化,才使自己形成为更具美感的“彩”的呢?

第一,“彩”是某些颜色和谐搭配的结果。《考工记》载:“青与赤谓之文,赤与白谓之章,白与黑谓之黼;黑与青谓之黻,五彩备谓之绣。”

我国民间画工中流传的画绿诀称:“红间绿,花簇簇;青间紫,不如死;粉笼黄,胜增光。”为什么红与绿搭配好看?那是因为红与绿在色环上是互补色,二者对比强烈,视觉冲击力强,容易使人得到审美愉悦。为什么青间紫不好看?那是因为青、紫在色环上是挨着的相邻色,二者距离很近,你中有我,我中有你,摆在一起容易给人一种呆板、沉闷的感觉。我国民间画工在配色歌中还提出了“软靠硬,色不楞”(楞,呆滞、板

结),意思是说颜色通过软色与硬色的搭配后,才会活泼生动,富有美感。他们所说的硬色,是指大红、深绿、深蓝、黑等色。软色,是指加粉的天蓝、粉红、粉绿、淡黄等色。西方画家强调色的补色对比与同时对比,并提出了多种色的对比群,也是旨在说明不同的色通过合适的搭配才能产生出“彩”来。单一平涂的色相,就难以显现出“彩”,至少必须是两种以上的色相搭配,才能画出彩来。

第二,“彩”是指同一色相所显现的多种层次。中国画家讲“墨分六彩”,即黑、白、干、湿、浓、淡。含水的柔软毛笔一笔下去从黑到白、从浓到淡,显现出多种层次。这种多层次的墨色,就不再是单纯的黑色,而是既有黑色,又有中间色(多种灰色)以及白色。多种色的搭配,不仅能表现物象的明暗、体积,还能抒发画家的感情,因而给人以“彩”的感觉。西方画家也十分重视色的层次的运用与研究。库克在《大师绘画技法》一书中指出:“一个艺术家经过训练的眼睛能够分辨出七十种不同的红色色阶。在这上面还要加上色调(从明到暗)的变化,这样仅在红色

色彩范围内,也许你就会有七百种色彩变化。”(浙江美术学院《国外美术资料》1978年第5期)油画以其颜料与技法的特殊特点,比其他颜料能画出更多的层次,显现色调的细微变化。正是依靠这种细微变化,许多画家才画出了极其工细精美的作品。

第三,“彩”是意境、气韵。潘絜兹指出:“色彩二字不可分。现在的画多半是有色而无彩。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。”(见《美术观察》1998年第10期第14页)海日汗站在更高的角度看待色与彩的问题,他说:“色是一种自然存在,彩是一种矛盾运动,是一种丰富。彩是色的灵魂,它使色与色相互融合、渗透,形成了色彩斑斓、七彩纷呈的世界。”(同上)

绘画的颜料越多样,就越能变化出丰富的彩来,而彩越是多样丰富,作品就越能反映现实生活、抒发各种感情。绘画色彩体系的确立、更替与发展,与色彩的日益丰富是密切相关的。

“色彩”一词还有另一种含义,它是指一种与黑白相对的颜色。中国人把黑、白与红、黄、青看做正色,而

且认为黑与白是一切颜色的父与母，包含一切色彩。西方画家普遍认为，红、橙、黄、绿、蓝、青、紫是色彩，而黑、白则是非色。有些画家（如印象派中的一些画家）则完全不用或很少用黑色。我们认为，黑与白不应与其他色截然分开、完全对立。我们虽然在光谱中看不到黑色，但是黑色是普遍存在的，如黑夜、黑土、黑水、黑云等，人类每天大约三分之一的时间是在黑夜中度过的，怎能说它不是色？

上面我们从颜色的物理性能、艺术性能来研究“色彩”的含义，这仅仅是对“色彩”认识的一个方面。从科学、哲学与心理学角度来说，有些专家把“色彩”定义为人对颜色的感觉。《法文艺术百科全书》第5册说：“颜色首先是一种‘感觉’。按照一般规律，物体本身是没有颜色的，但通过吸收或反射光谱射线的属性来得到补偿。”（见《美术译丛》1980年第3期第63~64页）塞尚也认为：“绘画意味着把色彩感觉登记下来加以组织。”（赫斯编《欧洲现代画派画论选》第18页，人民美术出版社1980年版）由此看来，“色彩”既有它的客观物质属性，同时又有主观“感觉”

的属性。由于画家无法复制自然光色，他是根据自己对自然光色的感觉来认识与使用颜色的，这样，“色彩”就超越了它的物质属性，而成为一种文化符号。这样一来，画家对颜色的独特感觉，并以创造性的方式对它进行组织，就比单纯了解它的物理属性更为重要了。

画家对颜色的感觉，是随历史的发展而发展变化的。当象征性色彩在日常生活与艺术创作中占主导地位时，人们对颜色的感觉，一般说来是被动的、缺乏个性与个人情感性的。因为象征性色彩在人类早期，大都受某个民族的共同习俗的影响，受当时盛行的巫术、宗教与哲学家色彩观的支配，同时受到统治者的政治与色彩观念的制约，画工、画家都不能随意按照自己对色彩的感觉与个人感情来使用色彩，只能随风俗、教化赋彩，而难以随形、随情赋彩，但是，人对色彩的感觉，是无法永远抑制的。随着唯物主义世界观与个性化审美观的发展，画工、画家们便逐渐摆脱习俗的、宗教的、统治者的束缚，局部或全部地按照自己的感觉来组织、运用色彩。这种色彩虽然以服从为主，但用色的个性与独特

风格，已在众多的天才画家的作品中体现出来。当色彩从象征性发展为写实性的时候，作画者的色彩感觉得到了某种程度的解放。但这种解放仅仅是初步的、不完全的。当“艺术品被排除在体现供求关系的整架经济机器以外，艺术家本人也就变成了一个以自我为中心的旁观者”（阿恩海姆《艺术与视知觉》第183页，中国社会科学出版社1984年版）之后，艺术创作不再受物的制约，不再仅仅是为了实现功利目的时，画家的色彩感觉才算得到了真正的解放。李广元、李黎在谈到现代画家的色彩本质时就认为，画家现代性的色彩感觉、色彩感情、色彩想象力决定了审美的色彩形式（《美术观察》1998年第7期第15页）。

人类色彩感觉的历史阶段性与多样性，影响着各种色彩体系的建立，而画家的现代的色彩感觉，则是色彩本质现代性的重要内容。研究绘画色彩体系，最终要落实在绘画的现代性上，因此，我们特别关注对画家现代性的色彩感觉的考察与研究。

第一章

象征性色彩体系

Part One Symbolic
Color

第一节 象征性色彩体系的由来与发展

人类能够感受、认识外在世界，并把外在世界的东西加工成对自己有用的东西，首先是通过创造文化符号来实现的。在美术领域，原始人所创造的文化符号，只是一些比较简单的线、线纹样、图案、图像、色块等，这些图纹、色彩，只是对某些事物的指代，而远非真实的反映，因此只具有象征性。这种象征性是人类的一大创造。象征性符号由最初对事物的指代，进一步扩展为对某种观念、信仰与精神状况的指代，从而成为人类掌握的一种特殊语言。作为一种约定俗成的语言，它在一定的民族、地区内，具有更多的共性、普遍性，即大家在一定的时间内，都用这种符号来表现某种事物或人的某种愿望、观念等。

在人类历史上，象征色起源于原始社会。人类的祖先常将某些颜色涂在自己的身体上，以表示对生的希望

与死的纪念。后来，又把一些颜色涂在某些物体与人创造的图像上，赋予各种象征意义。随着国家的建立、宗教的产生，国家的统治者与宗教人士又把色彩作为权力、地位、等级与宗教意识的象征。当人们发现一定的颜色与人的某种情绪、感情相联系的时候，色彩又成了情感的象征。由此看来，象征色在人类历史上经历了四个主要发展阶段。

象征色的第一阶段，是人们把一些具有象征意义的颜色涂在人身上。日本学者城一夫考察了人类祖先使用象征色的情形。他在《色彩史话》中写道：“约七万年前至第二纪冰川期的后期，在亚洲、非洲、欧洲的相当范围内，居住着堪称现代人祖先的尼安德特人，若问这些尼安德特人和他们同时代的被称为现代人祖先的人类相比有哪些不同，一般则认为是他们的殡葬习惯。他们用红褐色和黑色修饰人的遗体。死——对于人类是一个严酷的事实，他们最早认识到用象征生命之血的红色涂

在墓碑和遗体上，希望生命有再生之时。在继尼安德特人之后的克罗马依人中，也可以看到这样的实例：死者以各种各样的姿态被埋葬，身体上及墓中往往涂着红褐色。这样的殡葬习惯至今也能在亚洲、南美洲等地的许多种族中见到。人们在死者的面部和躯体上画上各种花纹，其中红、白、黑等色为多。例如，在新几内亚的某个种族中，用红褐色纹画于遗体，并把许多陪葬品和生前的装饰品同时埋葬；在所罗门群岛至今仍保留着用木制鱼形棺材收殓遗体后，再全部涂上色彩的习惯。”在原始社会，某些地区的先民们不仅在死者身上涂上象征性色彩，在送葬的人身上也要涂上象征性色彩。例如，“在澳大利亚的土著族中，送葬时女人的身上涂以黑和白色。在巴布亚新几内亚，女人们有用黏土在自身上涂色的习惯，以作为送葬的印证，重要的是送葬者选用与死者的‘灵魂’色彩（白色）最相近的那种颜色的黏土涂身，这也许是为了谋求与死

者的同化吧。同样在澳大利亚北部的一个部落，死者的亲属们用白土画在脸上，送葬时跳着悲哀的舞蹈。”（城一夫《色彩史话》第1、2页，浙江人民美术出版社1990年版）

原始人在自己身上涂色的另一种方式是用色彩纹身。色彩纹身的象征意义在于，某些颜色是作为“部落间的标志、参加仪式的证明、赴战的鼓舞以及舞蹈等。例如，澳大利亚的某种族，人们经常把白黏土或红、黄色矿土贮藏于袋鼠皮制的旅行袋中，平时，他们只是在颊肩或胸上画2~3道斑纹，而一旦到了什么庆贺的场面，则文于全身。至今，澳大利亚的土著民族在成人仪式的庆祝会上还保留着这样的习惯：年轻人涂白色和红色以后便来到了成人中间，参加仪式的成年土著人也在其黝黑的皮肤上涂有各种黑白图案”（同上，第4、5页）。另外，在澳大利亚的许多种族中，人们在作战时，多用红色。他们把红色看做成人和生命归宿的标志。在奔丧时，女人头带白帽，同时用白色纹身，男人们只在脸上和背上涂色。在欧洲，人们用黑色象征死亡，奔丧时穿黑色服装；用

红色象征胜利，凯旋而归的将军用红色粉饰身体。

象征色发展的第二阶段，是人们将某些具有象征意义的颜色涂在物体（如洞壁、武器）之上。城一夫说：“透过原始人洞窟壁画和武器装饰的事实，我们看到了形体和色彩在象征意义上的新的展开。以后，甚至在埃及壁画、日本古墓壁画中被继续扩展流传了下来。例如，5世纪到7世纪的日本彩色壁画，初期的古墓装饰画只用红色进行，后在日冈的古墓中发现了红色与绿色组合的调子。而在有名的日冈古墓的内壁上，发现有白色底以及红和绿的三色组合。另在王家墓地的古墓里，也发现有红、绿、黄、黑等色配合后的华丽效果。……在这些古墓的装饰中，红色是中心色，而黑、白、黄色等也作为主要的颜色出现。冷色系的蓝和绿则在中东、面亚一带的古墓或壁画中大量看到。然而，这些色彩和‘人着色于自身’的时代相比较，已经远远失去了它的意义（象征性）……色彩仅仅是附属于形体，起到了单纯补充形体和象征的作用。”（同上，第12、13页）

从我国的商代到汉代，古墓中的许多壁画、画幔、

帛画，其色彩以朱、黑、白、黄等色为主，大都是勾线后在各种图形中平涂色彩，带有明显的装饰性，这种色彩主要也是象征性的，同时起到“单纯补充形体”的作用。例如，我国最早的缙帛美术品——1942年在长沙东郊子弹库发现的缙书画像，其四角画有树木，分青、赤、白、黑四种，作为四方、四时的象征（参看王伯敏主编《中国美术通史》第一卷第124页，山东教育出版社1987年版）。

象征色发展的第三阶段是，按照宗教教义或哲学家、统治者的色彩观，对各种物象涂以象征性色彩。例如，基督教以金黄、红色为主，兼用蓝、绿、紫、黑、白等色，则是按照《圣经》中上帝对光、色来源的解释，在各种物象涂以象征宗教教义和神职人员身份、地位的颜色（详见下文）。我国古代的阴阳五行学说，把五种色（红、黄、青、黑、白）与五行（火、土、木、水、金）以及五方、五音、五味、四时等对应起来，那也是用色彩来象征时间、空间和一些物体。

基督教采用了彩虹的七色，所用的色彩比较丰富，同时它又把光、影与色彩联

系起来说明物体。这种色彩与后来科学的色彩观有许多共同点,所以它对艺术创作产生了很大的作用。我国的“天玄地黄”、“五色”观,对美术、戏剧的创作也产生过较大的影响。

象征色发展的第四阶段,是人们利用色彩的“表情”、“温度”等特性,来象征人的感情。由于人的感情是千差万别的,有明显的个性特点,所以感情的象征色,不像宗教、哲学的象征色有一些固定的模式。美术中的情感性象征色散见于许多古典作品中,特别是西方的现代主义作品中。

象征性色彩虽然不是真实反映客观物象“本色”的写实性色彩,但是,一旦某些人物与物体的指代性色彩固定下来之后,它就具有了象征性真实。这种象征性真实将被长久保存下来,甚至可以作为“真实性色彩”的一部分被艺术家所运用。例如,欧洲现代主义画家高更、凡·高、蒙克等都运用了象征性手法与象征性色彩。“毕加索把象征性的战争悲剧投入蓝色调中,那浅青、浅灰在黑色调的对照中表现出正义的极点。”(鲍诗度《西方现代美术》第133、134页,中国青年出版社

1993年版)毕加索自己也曾说:“《格尔尼卡》是象征的。”(图1)他把《格尔尼卡》中所使用的“象征”说成是“平凡的”,并说:“只有当最广泛的平凡灌注着最强烈的感情,一件伟大的、超越所有的派别和种类的艺术作品才能诞生。”(赫伯特·里德《现代绘画简史》第91页,上海人民美术出版社1979年版)康定斯基《印象(音乐会)》中的色块也有象征性。此画的“左半部的小色块是众多的听众;画面上部大黑色块表示舞台上的大型平台钢琴;由大面积的黄与黑统治着画面,几小块红色和蓝色点出它的强声部,如同在演奏一首色彩的交响乐”(鲍诗度《西方现代派美术》第177、178页)。克利在《曾经在灰蒙蒙的夜色下徘徊……》、蒙德里安在《百老汇·布吉伍吉》中,都使用了象征色。乔治·路阿所使用的色彩,也有明显的象征性。他所描绘的丑角、妓女、法官、基督等,“都是闹市和狂欢节上的人物,而死和孤独则大踏步走过那儿,夹杂在黑色线条间的色彩,仍然充溢着基本的象征主义”(赫伯特·里德《现代绘画简史》第137页)。

现代主义画家使用象征

色,与中世纪以前的画家不同。他们不是按照宗教教义或哲学家对色彩源泉的解释被动地运用象征色。他们认为,象征色是一种创造。瓦尔特·赫斯在《欧洲现代画派画论选》中说,在一些现代主义绘画作品中,“画面的象征不是给予我们思想可以把握的意义。它的象征力量应该在于,画面把充满神秘的宇宙创造,同样充满神秘地继续着,而不是模仿”。斐费尔蒂在论述超现实主义绘画时,更明确指出:“这象征性的画面是一纯精神的创造,它不能从一个比较里产生,而是从两个或多或少相距离的现实的接近里产生,两个聚拢来的现实界的原来距离愈远,两个中的每个愈确定,这画面就愈强,它就含着更多感染力和诗意的现实。”(同上,第183页)

有些现代主义画家与理论家还从色彩的心理作用与独立的表现价值来说明色彩的象征性。马尔克在1912年给马克的信中说:“蓝色是男性原则,强壮而精神。黄色是女性原则,文雅、安详、肉感。红色是物质,粗鲁而沉重。假如你把阴沉而富于精神性的蓝色与红色调和起来,你就把蓝色提高到一种无法忍受的悲痛的表现上,

一种抚慰的黄色如果与紫色形成互补关系,就变得必不可少。现在,如果你把蓝色与黄色调成绿色,你就把红色——物质、现世带向生活,但在这里,作为一个画家,我感到一个区别:用绿色你绝不可能完全平息永远是物质的、粗野的红色。蓝色(天空)和黄色(太阳)肯定会再一次帮助绿色,以便使物质平静。”(霍夫曼《二十世纪绘画》第121页)

第二节 象征性色彩体系的主要特点

象征色与象征性色彩体系是不同的。

凡是不以模仿自然色彩为主,而以带装饰、夸张、变形特点的用以指代或暗示某种人、物、观念或情感的色彩,都可以称为象征色。这种象征色在艺术与非艺术中都广泛使用,并且不受时代的严格制约。

绘画象征性色彩体系,是专指在特定历史时期内,那种不以真实描绘自然物象为主,而以暗示、指代某种事物、观念、情感为主的色彩,来创造艺术形象的色彩体系。由于它带有非模仿自然色彩的性质,所以象征性色彩体系内的各种色彩通常

带有某种装饰性,常常伴有夸张、变形;这种色彩可以与光影紧密相联(如基督教艺术中的象征色彩),也可以与光影分离(如中国画);象征性色彩体系中的各种色相,通常是作为一种普遍性语汇,因而一般缺乏个性特点。这种色彩体系盛行于人们尚未创造出能逼真地模仿自然色彩的方法之前的时代,它不是源于人们对光、色的科学的认识,而是在古代人的各种观念、习俗的支配下产生的。这种色彩体系的主要特点是:对巫术的服从,对宗教的服从,对哲学的服从,对统治者的服从。

一、色彩与巫术

原始社会巫术盛行。什么叫巫?《说文》:“巫,以舞降神者也。”王国维《宋元戏曲考》说,“歌舞之兴”,始于“古之巫”。

原始人由于对世界缺乏科学认识,认为万物有灵,特别崇拜自然神与祖先神,心理上充满幻想、想象、象抚。他们在祈求神灵征服灾害时,往往由巫师利用歌舞求神降魔,驱除灾祸。在求神消灾过程中,巫师所用的重要武器就是巫术,而巫术就体现于特定的色彩、咒

语、幻面(面具)。

咒,开始时并不是诅咒的意思,早期的咒,与酬同义,有酬谢、报答之意。它是一种祝祷词(祭词)。后来佛教兴起,人们又把咒和真言视为同义。在道教和方术流传过程中,咒又成为驱邪禳灾的口诀。咒,既可用口语(咒语)来表示,也可用色彩来表示。色彩主要涂在幻面(戴在脸上的假面具)上。清代杨静亮在《都门记略》中说,原始人“盖以(色)涂面狂歌,借以驱疫,虽非演戏,而戏即肇端于雠与歌时,往往戴涂有各种色彩的面具,以驱疫消灾”。

我国戏曲史专家考证:古面具起源于殷末周初,现在美国收藏的两枚青铜面具,一枚较写实,一枚倾向于图案化、纹饰化,较写意。兽形面具为饕餮纹,是牛与虎的混合物。这种用拼接动物来臆造神兽的现象,可以上溯到原始民族的图腾崇拜,如古埃及的狮身人面的斯芬克司、中国的蛇身人面的轩辕氏等。殷商时,巫祝头戴丑陋的“魃”面,装扮成凶兽来打鬼驱疫。后来,雠与歌舞者戴各种面具,装扮成各种神仙、历史上的英雄,为群众驱灾祈福。

早期雠戏、歌舞的面具

色彩多种多样。戏曲史专家指出:傩戏面具涂色多用黑、红、绛红、赭石、蓝、金黄、白、紫等色。贵州傩堂戏面具用红、蓝、黄、黑等色。地戏面具色彩有红、绿、蓝、白、黄、黑等,几乎没有一种颜色不可用来上色,另外还用贴金、刷银等亮色。布依族笋壳彩绘面具以红、绿、白、黑等颜色涂绘。何种面具涂何种色彩,主要看哪一种颜色能象征人物的特性、性格、社会功能。

古代的傩与歌舞扮演者,在祭祀、迎神驱灾活动中,戴上有上述色彩的面具,同时口念咒语。傩戏研究专家陶立璠说:“唐以前的傩仪,方相氏、十二兽均戴假面具,鼓乐相助,口诵神词、咒语以驱鬼。”(《傩戏论文集》第20页)由此不难看出,这些面具上色彩的咒术性非常明显,它是象征的,面非写实的。

最早的咒术性色彩,还不是面具色彩,而是涂在人身上的色彩。原始社会的人,为了求生命的复活或安宁,往往在人死后的遗体上涂上色彩。例如尼安德特人死后,其遗体被涂上红褐色或黑色。后来的克罗马依人死者的遗体上及墓中,也往往被涂上

红褐色。在原始人看来,红色是象征生命之血的颜色,用它涂在遗体或墓上,是希望生命有再生之时。

原始人不仅在死者的身上涂色,活着的人也有用颜色来文身的。他们在身上涂色的目的,有的是作为部落的标志,有的是作为参加仪式的证明,有的是作为赴战或战胜的标记。例如,澳大利亚的某些种族,在平时或庆贺场面有文身的习惯,至今在男人出征时,也往往在其身上涂上多种颜料。欧洲凯旋而归的将军用红色粉饰身体的习惯,一直延续到古罗马帝国。

原始人洞窟壁画与武器装饰上的色彩,也具有咒术性的象征意义。例如拉斯科洞窟壁画与阿尔泰米拉洞窟壁画,它的图案的咒力与色彩的咒力是同样重要的。画中动物黑牛的颜色对原始人来说,是畏惧与恐惧的象征,红褐色的牛与马具有象征生命的意义。野牛的姿态、形体带有征服、占有之意。形与色同时产生的咒术功能,使整个形象产生咒术性效果。这是原始人的思维方式之一。他们认为,颜色所具有的咒术性,使它既能与死者沟通,又能鼓舞生者的斗志,所以成为一种具有

象征意义的共同语言,作为原始文化的一部分。随着历史的发展,原始时代色彩的咒术性逐渐消失了,但它的象征性,仍然以新的方式存在或发展着。

二、色彩对宗教的服从

欧洲美术本是以纯净的单色时代为出发点的。随着起源于东方的基督教的传入,绘画色彩产生了巨大的变化,出现了以红色为主的光、色、影结合的多彩世界。

基督教的色彩是象征性的色彩。人们是根据基督教的《圣经》中关于上帝对光与色的阐述来运用色彩的。

受基督教的影响,画家们往往用金黄色光芒来表现上帝。它源于《圣经》中所说的:“上帝说了要有光,于是就有了光。”(《创世纪》1-3)“一个人是从上帝那里差来的,名叫约翰,这个人来是为了作见证,就是为光作见证。”(《马太福音》1·6-9)

上帝之光显现为白光下的白色。《圣经》上说,上帝的御座是白色的,他的头和发皆白,衣服也洁白如雪。画家在表现升天的圣母玛丽亚时,把她的衣服画成

白色的。

《圣经》上说，有七种色彩的彩虹，是上帝与人类之间契约的证明：“我在云层中放置了彩虹，把它作为我和大地之间契约的证明。当我在地上掀起云层的时候，彩虹就在云层中出现了……这是我和地上全部肉体之间所定的契约的证明。”《圣经》上还说，向上帝供奉的衣服，要用金线和蓝色、紫色、朱红色的线，还要镶上红、绿、蓝、紫、黄等宝石。而在基督教的圣都城墙的根基，是用十二种颜色不同的宝石修饰的。

基督教世界的不同色彩，有着不同的象征意义：白色，象征上帝；金色、黄色，在象征上帝时，也表示太阳、爱情等；红色，象征上帝的爱和基督的流血牺牲，同时也把红色的衣服作为该教中的圣职者、殉教徒、圣徒身份的象征；绿色，上帝的圆盘是翡翠绿；蓝色，天国的象征；紫色，上帝圣服的色彩，也是表现教皇、王室的色彩。

由于基督教色彩绚丽丰富，从而改变了上古时期色彩的咒术性和古罗马帝国时期色彩的单纯性，使得欧洲开始了有丰富色彩的新时代，并直接影响了绘画

的色彩。

三、色彩对哲学的服从

大约在公元前三百多年，中外的一些哲学家从物质与意识的关系来阐明色彩。

古希腊哲学家亚里士多德认为，一切颜色均是由物质的四大元素（火、空气、水、土）形成的。空气与水在其性质上是白色的，火和太阳

阴阳说相结合，于是阴阳五行学说广泛流行，对后世产生很大影响。这种学说认为五行（木、火、水、金、土）这五种元素是支配宇宙的自然力，这五种元素的相生相克、互相制约、盛衰循环，才使宇宙得以发展变化。五行与构成世界的其他要素，均有对应关系：

从五行与五色的对应关系看，五色不是写实性色彩，而是象征色。亚里士多

五行	木	火	土	金	水
季节	春	夏	立秋前十八天	秋	冬
方位	东	南	中	西	北
五音	角	徵	宫	商	羽
五脏	脾	肺	心	肝	肾
五色	青	红	黄	白	黑
五味	酸	苦	甘	辛	咸

是黄色，土的本身也是白色，所有色彩皆为黑色和白色混合而成。“在单一色之间的混合中，根据所混合颜色之间的比例不同，从中可以产生多种多样的颜色。”（城一夫《色彩史话》第40页，浙江人民美术出版社1990年版）

我国战国时期的哲学家驺衍（约前305—前240）提出五德终始说，并用春秋战国时代流行的五行说，来解释社会历史的变动与王朝兴替。到了汉代，五行说又与

德认为空气、水、土是白色的，而五行学说则认为金是白色，水是黑色，土是黄色。为什么两种学说关于白色的阐述差别这么大？原因就在于白色并不是水、土、金本来的（写实性的）色彩，而是象征色。因为清淡的水呈现为蓝色（诗人笔下有蓝色的海水，春来江水绿如蓝等诗句），只有很浅的水与浪花，才呈现白色。土的色彩更是多样：有的地方土是黄色，有的地方土是黑色，有