

学

院

派

中

国

画

教

程

中国传统绘画色彩画法

周晋 著



广西美术出版社

2.1





学院派中国画教程

中国传统绘画色彩画法

周晋 编著

广西美术出版社

出版策划：杨 诚
责任编辑：吕海鹏
杨 诚
装帧设计：亚 鹏
责任校对：欧阳耀地

图书在版编目(CIP)数据

中国画传统色彩表现/周晋著. — 南宁: 广西美术出版社, 2002.6
(学院派中国画教程)
ISBN7-80674-202-6
I. 中... II. 周... III. 中国画-色彩-技法(美术) IV. J212.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第032321号

版权所有 翻印必究

学院派中国画教程

中国传统绘画色彩画法

编者：周 晋

出版：广西美术出版社

社址：广西南宁市望园路9号(530022)

发行：全国新华书店

制版：深圳市彩帝毕升实业有限公司

印刷：深圳市森广源实业发展有限公司

开本：889mm × 1194mm 1/16

印张：5.5

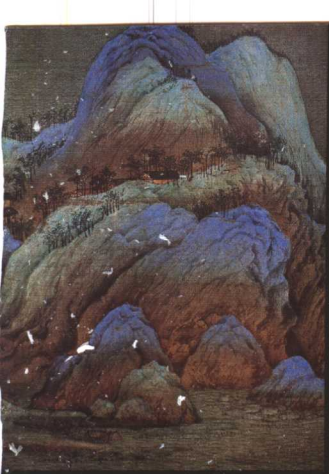
印数：1-3000册

2002年11月第1版第1次印刷

书号：ISBN 7-80674-202-6/J·177

定价：38元

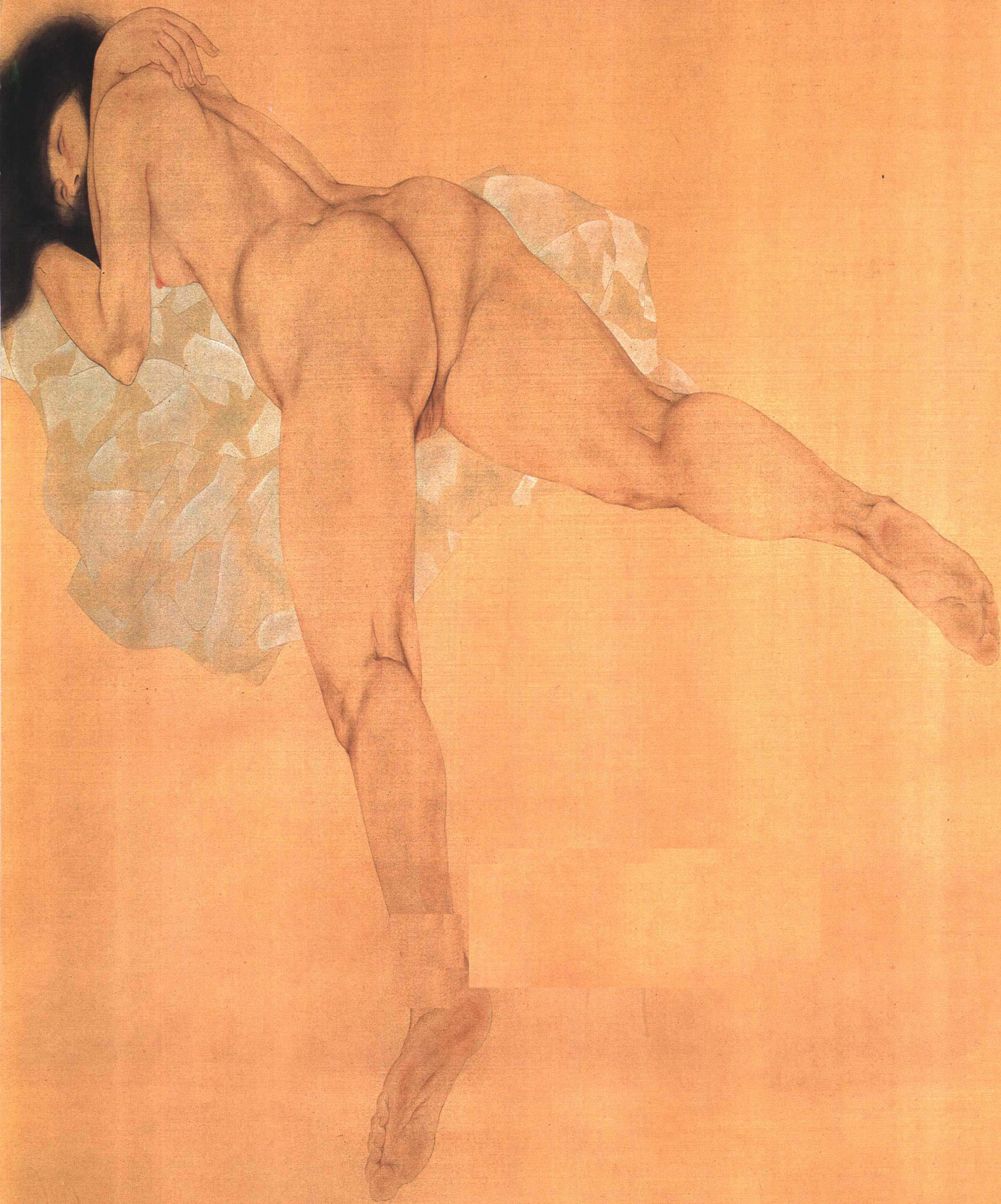


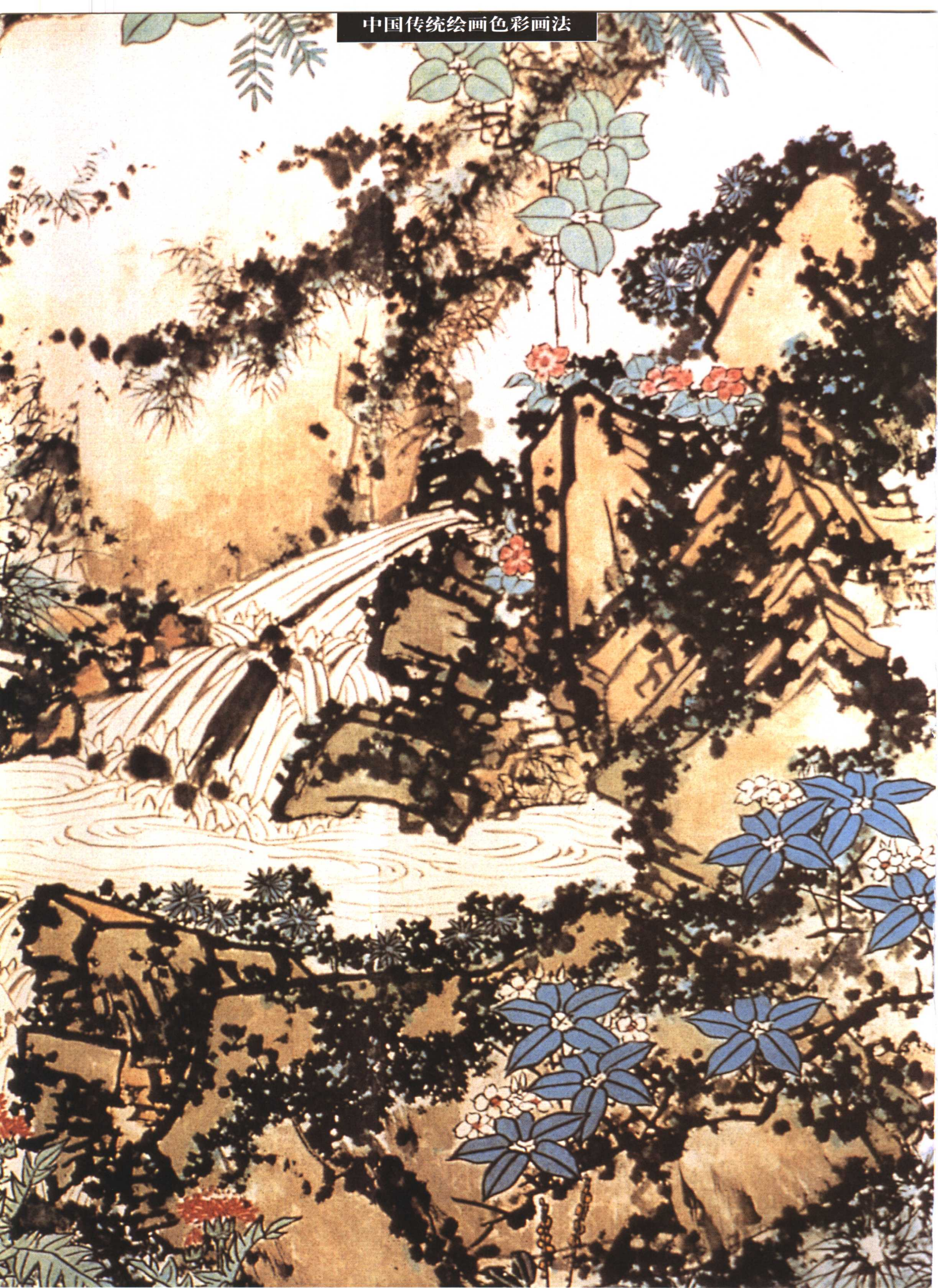


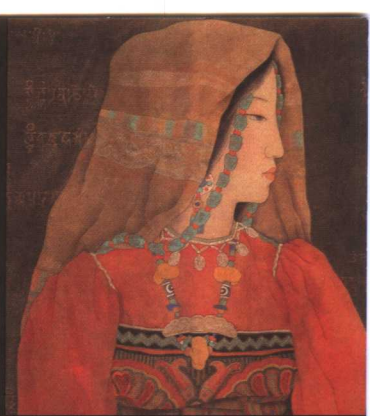
前言

中国绘画古称“丹青”。面对宇宙之大，色泽之繁，古代画家很早就有运用色彩的经验。“随类赋彩”、“以色貌色”，论用色都带有主观概括和提炼的意思。运用色彩“尚纯而戒驳”，主张从固有色入手，体现色彩的单纯美。中国画正如潘天寿先生所言：“笔为骨，墨为肉，色为饰”。笔墨已是行家常谈的话题，尤其对“水墨为上”，对黑色的墨的利用，古代的中国画家已经达到出神入化的境界。而青绿重彩一路，自宋以来一直为水墨淡彩的文人画所淹没，成为非主流。无论水墨、淡彩还是重彩，都关乎对色彩的认识、选择和运用。古为今用，洋为中用，继承然后创新是硬道理。



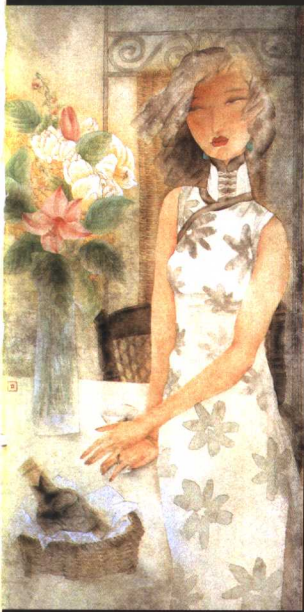






目 录

- 一、古代中国画的色彩观念.....1
- 二、中国传统绘画色彩的历程.....7
- 三、历代诸家论色彩.....40
- 四、中国画的纸、绢、墨、颜料.....42
- 五、中国传统绘画色彩画法介绍.....57
- 六、局部画法参考.....67
- 七、作品欣赏.....71



一、古代中国画的色彩观念

1. 关于五色

《考工记》：“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。”是为色之指象征。又云：“青与白相次也，赤与黑相次也，玄与黄相次也。”“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。”是为色之配比华饰。此二者，亦为吾国绘画用色之要旨，非止于“随类赋彩”之说也。

——潘天寿《读〈周礼·考工记〉眉批》

《周礼·考工记》定出东、南、西、北、天、地之方色为青、赤、白、黑、玄、黄，是最早的色彩分类。在中国传统文化观念中，阴阳五行说将大自然万物的起源、构成、功能概括成由五类基本物质统摄的模式，五行、五色、五德、五味、五声、五脏、五则、五星、五神的说法，至春秋时期已流行，使万有事物尽纳其中，阴阳正反，由此及彼，无所不包，自圆其说。五色的青、赤、黄、白、黑对应五行的木、火、土、金、水，为正色。绿、红、碧、紫、靛黄为间色（据《考工记疏》引皇侃语）。色彩便有了正间等级之别，儒家的礼制依此演变出官制色饰，区别身份地位的高低。对色彩的认识，古代的中国人从来没有将其抽离于宇宙自然整体以外作纯粹的视觉分析，而是作涉及自然、社会、生命的整体的功能的把握。

1676年，在地球的另一边，牛顿利用三棱镜做光学实验证明了色的光谱中有红、橙、黄、绿、青、蓝、紫七种色光，这七色被称为光色的基本色。后来，另一位英国科学家用化学实验的方法，发现用红、黄、青三色做不同的混合，可以产生如光谱上的各种色彩，于是，就将红、黄、青称为色彩“三原色”。五色中除去白与黑，青、赤、黄与“三原色”同。不同的只不过是西方人对色彩的认识来自科学实验，中国人的五色观是由直觉经验出发，“五色”被看做“无限”的色彩载体。

直至清代，沈宗骞仍认为：“五色源于五行，谓之正色，而五行相错杂以成者谓之间色，皆天地自然之文章。”（《芥舟学画编》）

2. 儒道释色彩观

中华民族向来信古崇祖，有继承的自觉。古之哲人的主张与言语常被奉为圣经贤传，传承历代，影响着后人的思维、审美、行为的走向。而后来的好学之士，可以说也多是这些经典的不同版本的注脚。

先秦（一般指春秋战国）时期，百家争鸣，其中以孔子、孟子为代表的儒家和以老子、庄子为代表的道家，博大精深，是中国传统文化的渊源所在。儒家提倡奉行“无过无不及”的中庸之道。“兴于诗，立于礼，成于乐”（《论语·泰伯》），将“仁”的人生修养的追求落实于艺术“乐”上。“子曰：关雎乐而不淫，哀而不伤”，是音乐“中和”美的标准。“非礼勿视、非礼勿听、非礼勿言、非礼勿动”是实行“礼”的规则。色彩属“视觉范畴”，由于“礼”的规范，色彩的不平等待遇随即产生。面对社会的“礼崩乐坏”，孔子便以色彩谈礼乐，或说以礼乐言色彩。“子曰：恶紫之夺朱，恶郑声之乱雅乐”（《论语·阳货》）。“郑声”指民间流行的俗乐，“雅乐”系指正统的音乐。朱为正色，紫为间色，间色压过正色的光彩，就如“郑声之乱雅乐”，是夺正不“仁”，非礼也。在孔子眼里，“名不正，则言不顺；言不顺则事不成；事不成，则礼乐不兴”（《论语·子路》），包括视、听，都以礼来衡量评判。在《论语·八佾》有一段关于绘画的对话：子夏问曰：“‘巧笔倩兮，美目盼兮，



图1 清皇帝朝服



图2《肖像》 明人



图3《鱼》 清 八大山人

素以为绚兮。’何谓也？”子曰：“绘事后素。”凡物无饰曰“素”，未染之布曰“素”，对“绘事后素”的解释，郑玄认为：“绘画，文也。凡绘画先布众色，然后以素色分布其向以成其文，喻美女虽有倩盼美质，亦需以礼成之。”后来也有人认为是画家修养很高的时候，绘画能惟妙惟肖，随心所欲，既谈绘画，又谈礼。历代“学而优则仕”，将大批儒家门徒吸收到政权圈内，形成儒家政治化，政治儒家化。儒家注重政治的务实性，严格的人伦、等级制的思想，有保守的抑制个性的特点，而儒家提倡的内省式的自我人生修养，形成人的内向含蓄的性格。除了在社会、道德范畴外，在文化范畴的中

国绘画中，包括形式造型、色彩利用，都能找到这些性格的影响力的存在。儒家重“礼”思想使其对色彩的审美同样关注于色彩在社会人伦教化中的审美作用。紫与朱，正色与间色，只依伦理规范的制约，色彩成了与等级分别对应的符号，对色彩的认识也远离纯视觉感官本身的范围。色彩观念的等级化、符号化，到后来被利用于绘画以外的官制色饰、建筑等方面。比如在相当长的时期里，黄色是封建皇帝的专用色。色彩观念的固化一直制约人们对色彩的生理感受和认识(图1、图2)。

道家主张“法自然”，在变幻的世局中找寻一个安身立命的立足点。道家主张节制，以出世的削减欲望的



图4《渔村小雪图》局部 宋 王诜

消极的态度实现“中和”。于艺术于色彩，追求单纯本真是道家的必然。庄子曰：“朴素而天下莫能与之争美。”《庄子·天道》老子曰：“五色令人目盲；五音令人耳聋；五味令人口爽。”纷繁迷乱的各种色彩，过度的视觉刺激，使感官麻木迟钝，使人“目盲”。《庄子·天地篇》云：“五色乱目，使目不明。”重申了老子思辨的色彩见解，与孔子“无过无不及”相呼应，而无“恶紫好朱”的严格等级差别。到汉代，道家色彩审美的思想又有发展，刘安《淮南子·原道训》称：“色之数不过五，而五色之变，不可胜观也。”“色者，白立而五色成矣。道者，一立而万物生矣。”将“白”当作“五色”的渊源。又曰：“无色而五色成焉，是故有生于无，实出于虚”。石涛《苦瓜和尚画语录》一画章第一：“立一画之法者，盖以无法生有法，以有法贯众法也。”也顺此思路。这样看来，白色或空白既是五色之源，那么中

国画的空白想必也是画家寄托思绪的源头。再回到《老子》第二十八章：“知其白，守其黑，为天下式；为天下式，常德不忒，复归于无极。”以黑与白两色的对立、对应作为其哲学概念的色征，与阴阳、有无一样，作为相对立的两极。黑色是物体将光线完全吸收的色彩反映，在视觉上有向后消退的感觉，白色则是物体将光完全反射所致。黑在古汉语中与“玄”的语义相通，又“道”的色征即是“玄”，谓“玄之又玄，众妙之门”，很神秘很迷远。如果说墨的黑色起初用于书写、绘画只是利用材料的必然，至唐代水墨画的山水画格体成立，其中所表现的人与自然的融合常与老庄精神相通，墨的黑与道的玄也算已搭上某种深刻的关系了。同样，水墨文人画以幽寂淡远的境界作最高追求更可看做是庄学虚静素朴性格的艺术呈现，色彩上摆脱表面色彩之似，而追求“意足不求颜色似”。自然界的各种色彩只是表面的，



图5《千手观音》 宋人

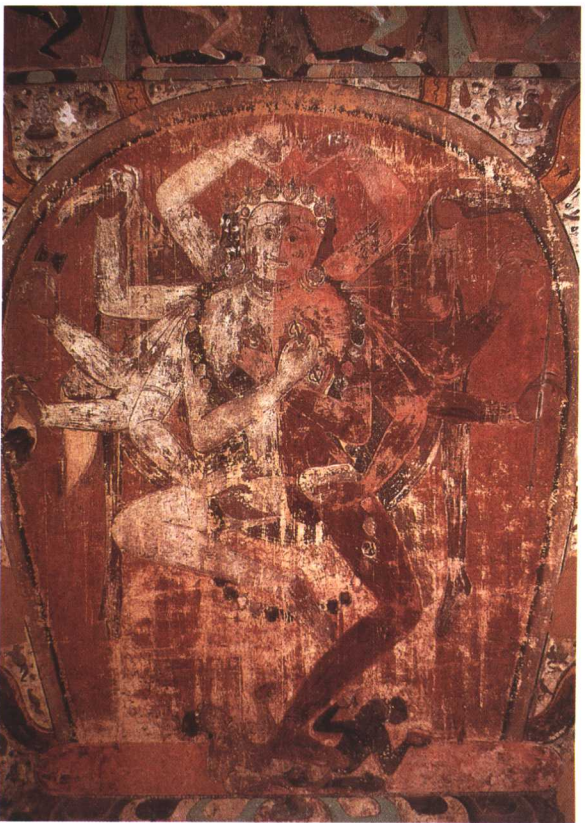


图6 元敦煌壁画

从“大象无形”、“大音稀声”的思辨又富哲理的认识看，道家色彩观该是透视表面华饰直取本真的色彩，“灭文章、散五采”，黑色正体现“无色”的色彩真空，任意发挥（图3、图4）。

佛教传入中国约在汉代，佛教思想和艺术自魏晋开始盛行，在中国渐渐形成儒、道、释并存的局面。佛家的色彩观念中，也分五色，并有正色、间色之分。“青、黄、赤、白、黑，五方正色也。碧、红、紫、绿、靛黄，五方间色也”（《行事钞资持记下》）。五色为五智、五法的色征，其色彩的象征性，如《俱舍论》卷十六所述，将因恶引起的果报称为“黑”，将由善引起的果报称为“白”。由此可以了解，佛教绘画中往往用白色来表示菩萨之心，象征着圣洁，如观世音又称白衣大士，衣饰用白。作为外来文化，佛教色彩观异于本土的“五行说”、“以色明礼”、“以色证道”的观念。佛教艺术中色彩的实用，最好的例子莫过于敦煌壁画，其色彩运用大胆、鲜明而浓重，视觉效果强烈（图5、图6）。

3. 文人画色彩观

中国画大体是先有壁画然后有卷轴画、册页画，先有重彩画再发展到水墨画。其中以山水、花鸟为题材的水墨画最能体现中国画艺术的特色。因为此类绘画的作者多为文人士大夫，运用水墨描绘山水花鸟来抒发内心的情思，故又称文人画。相信这是有别于民间画和宫廷画院画家之画的。如陈衡恪说：“何谓文人画，即画中带有文人之性质，含有文人之趣味，不在画中考究艺术上之功夫，必须于画外看出许多文人之感想。”（《文人画之价值》）封建时代的传统文人，受到儒家入世思想的影响，循“学而优则仕”，热衷出仕为官，为社会作贡献，实现人生价值。一旦得志，海阔天空，气壮山河，徜徉于山水之间，如梦如仙，天人合一，畅情卧游；若不得志，则淡泊明志，超然隐逸，寻得一方山水，尽情自释一遍，犹若之前功名的追逐只是玩笑，与自己清远高洁的气质无关。寄情自然，像是文人找到精神归宿，得志者可暂时远离君权宗法官场礼制的约束，让精神自由；不得志者，忘掉功名利禄。文人钟情于山水，以至把山水画的产生，尤其水墨的发达，看做文人对命运的感想也无妨（图7）。

20世纪初，陈独秀和吕澂提出“美术革命”的口号，改良中国画，“首先要革王画的命”。此王画即王石谷等四王的画，也即指文人画。20世纪80年代的“中国画穷途末路论”，也直指文人画。文人画的审美意识，滥觞于魏晋，宗炳的《画山水序》可视为其标志。习惯上，唐代王维被迫认为文人画的鼻祖。王维提出“画道之中，水墨为上”，水墨画遂成了文人画的招牌菜。董其昌的山水画南北宗论，是将水墨和重彩分派，将文人画和院体画分家。“南派以王右丞为宗……所谓士夫画也；北派以大李将军为宗……所谓画苑画也”（明陈继儒《白石樵真稿》）。唐以前，即文人画出现之前的绘画是重色彩的。正如伍蠡甫认为山水画设色的发展过程是：在水墨之前有浅绛，浅绛之前有青绿重色，在青绿重色之前则于众色之中突出朱色（《中国画论研究》）。谢赫的“六法”有“随



图7《梅花书屋》 清 虚谷

类赋彩”，宗炳《画山水序》中提出“以色貌色”。大李将军李思训开创的青绿山水，以色彩表现多彩的客观景物，“青绿为质、金碧为文”。但这种着色山水并不被看好，只因其仅能表现对象表面形色，而不能反映物象之全。五代荆浩道：“李将军理深思远，笔迹甚精。虽巧而华，大亏墨彩。”并非是青绿色彩不美，而是以“水墨为上”的南宗画渐成绘画主流已成事实。这审美方向之转变，是儒、道、释思想大背景下的折中的色彩取舍。

孔子有“素以为绚”之说，老子曰“知其白，守其黑”，庄子云“朴素而天下莫能与之争美”，禅佛说“不与物拘，透脱自在”、“色不异空，空不异色。色即是空，空即是色”。“素”与“白”通，“玄”与“黑”同。水墨之墨色为玄色，只因玄色为五色之母色，“运墨而五色具”。黑色是光色全部被吸收所致，黑的墨色也即脱去自然物象具体色彩束缚的色彩。东坡提出“论画以形似，见与儿童邻”，则“形”上的累赘也可放下。形、色的解放，来自于文人画家作画时精神状态的自由，选择了足能表现“胸中丘壑”的语言要素，并非忽略甚至放弃形色。

苏东坡认为“诗画本一律”，主张诗中有画，画中有诗。刘勰《文心雕龙》中赞《诗》三百篇的简约，“以

少总多，情貌无遗”。诗文尚简，文人画也不例外，写意而形简，水墨淡彩而色简，绚烂之极归于平淡，“以经济的笔墨获取丰富的艺术效果，以减削迹象来增加意境”（钱钟书）。文人画还讲究画面的空白，留出纸素之白，与墨色相映衬。少即是多，画面中诗的意境的营造，无限情思便附体了。

文人画品分逸、神、妙、能，逸品最高。“画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘”（黄休复）。不拘于陈法，不屑于一般的色彩追求，终究，惟素朴的淡彩或水墨才能有参与逸品品评的资格。逸有脱俗的意思，清王昱《东庄论画》中提出用色要“秀润而兼逸气，盖淡妆浓抹间，全在心得浑化，无定法可拘。若火气炫目，则入恶道矣”。要去俗，要雅，在绘画上，就是追求清淡虚远的韵致，故文人画的用色多浅淡。

墨分五色，“运墨而五色具”，对黑、白的独特理解和运用，关乎用墨用水的技巧，即墨法。对墨的黑色的利用，黄宾虹先生总结出浓墨法、淡墨法、焦墨法、泼墨法、破墨法、渍墨法、宿墨法七种。

文人画以水墨为主，侧重黑色的运用，设色尚清淡，在中国绘画史上独领风骚逾千年。

二、中国传统绘画色彩的历程

色彩是从原始时代就存在的概念，是原始的无色光线及其相对物无色彩黑暗的产儿。

——约翰内斯·伊顿《色彩艺术》

早在远古时期，大自然的色彩，忽明忽暗，原始人类目睹身经，他们有何种心理反应？是否会敬畏那昼夜明暗？对于这些我们只能去想象、推测。随着人类的出现，色彩进入人的视觉神经，也进入人的大脑，人类对色彩的认识，才算开始。人类对色彩的利用始于何时，还没有资料能提供出其确切的时间表，大概是在文字产生之前的“史前时代”。

在当时的条件下，因陋就简地利用简单的颜色，是人对色彩凭本能的视觉生理感觉，自然选择的结果。是否有某种心理、精神指向，这很难讲。对红色的“独钟”，可以认为是与血、火对当时人类群体的强烈意思而引申出与生命、死亡的关联。而原始人类泼撒红色矿物粉于尸体的四周，穿戴染红的饰物，常被理解为原始时期自发性的色彩活动，有巫术礼仪的意味，有象征符号和装饰的意识。单一颜色的运用，进而在自然界中发现并获取更多的色彩，使人们运用色彩表现成为可能，无论是

用于巫术活动，用于装饰器皿，还是用于模仿记事。

从现存的原始时代艺术，如洞穴壁画、岩画、彩陶等来看，东西方先民的色彩运用是非常相近的，涂色单纯简朴，由单色到多色，或红或赭，或黑或白。中国留存下来的原始时期的岩画，如内蒙古的阴山岩画，以划刻法、敲凿法制作。年代久远，未知当时有无色彩的运用。其中最早的距今有一万年，即旧石器晚期至新石器初期间。广西花山岩画也是新石器时期的绘画，画有大量动物形象和人物形象，使用赭红色的颜料涂绘在石崖上，色彩至今鲜明。在新石器时期，后期火的发现和利用，生产出了陶器。在陶器上赋色上彩，色彩被利用于装饰陶器的纹样。因制陶的程序是先制坯后上彩，再入窑高温烧焙固化，陶彩能经久而不变色。陶器上所呈现的红色和黑色是赤铁矿颜料和锰化物颜料经高温后形成的，虽年代久远但能基本保留色彩本来的面目（图8）。

这个时期的岩画、陶彩，使用的色彩不外红（包括相近的赭红）、黑、白、土黄等色，虽有材料、技术上的限制，却能在单纯中做到本能的审美意识的流露。

新石器时期之后，中国逐渐进入奴隶制社会，青铜器的出现，使农业生产和手工业生产得到较大发展，色彩的运用也因社会与生活的需要而日渐丰富广泛。据郑午昌在《中国画学全史》中所述：

“黄帝染衣裳，虞舜画衣冠，五彩兼施，夏商仍之，对于敷彩，益知讲究。”表明色彩已颇为讲究地应用于当时的生活和礼仪中。

有关夏代工艺制作中的用色，《韩非子·十过篇》有如下记载：

“禹作为祭器，墨染其外而朱画其内，缦帛为茵，蒋席颇缘，觴酌有采，樽俎有饰。”可惜没有实物流传，只好依简约的文字想象。

至周朝，朝廷设“冬官”掌管绘事。《周礼·冬官考工记》载：“设色之工五”，“画绩（同绘）之事，杂五色”。指出东、南、西、北、天、地的方色分别为青、赤、白、黑、玄、黄，最早提出了五色之说，把青、赤、白、黑、黄作为正色，并与自然中的方位联系，将色与色对应搭配称文章黼黻。对色彩的认识，据记已有特定意义的区分和等级之别了。五方、五色相配，先秦时已固定自成体系。战国末期邹衍将五行作为物质和观念的元素来认识一切事物，五色也被纳入这个系统中。生克因果，色彩不只是视觉范畴中色相的呈现，更与时令、方向、音律、道德相联系。至汉代，五德说的流行色彩可用来解释和推测朝代的兴衰更迭与命运的祸福

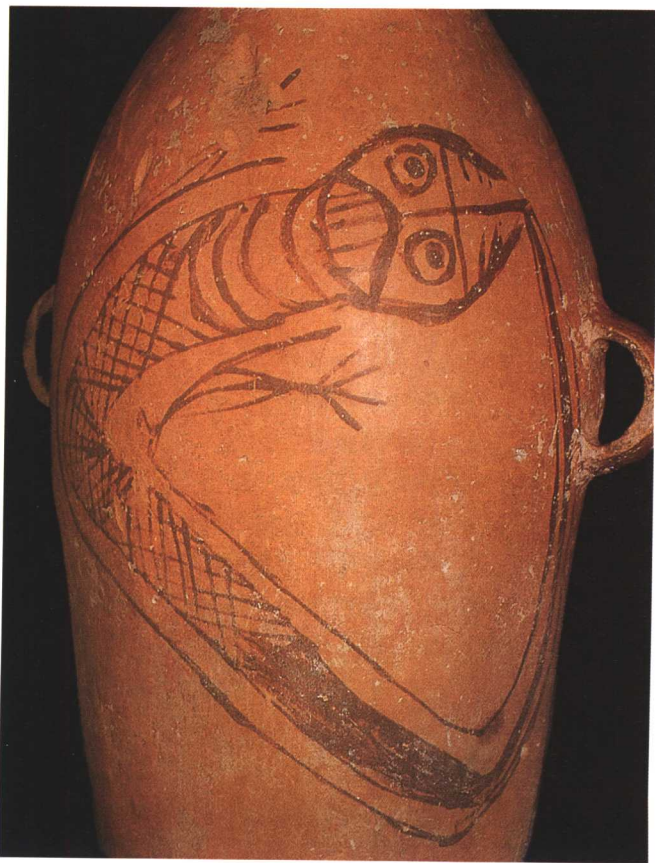


图8《鱼纹彩陶》 新石器时期



图9 《龙凤人物图》



图10 《御龙人物图》

沉浮。五行的固定色征成了社会心理威慑的工具，也是可以想象的事实。比如秦始皇统一天下，按“五德始终说”，他居于克周火的水德，即以黑为运征，便更旗、服之色为黑。汉朝尚赤，王国维《胡服考》：“汉光武帝常着绛衣赤帻。”“以冬十月为年首，色上黑”（《史记·封禅书》）。经长期的伦理审美心理积淀，至汉代单色崇拜基本形成。汉代学术上崇儒重礼，绘画之主要功能为宣扬致教，“助人伦，成教化”，人物画最先发展。以“礼”观色，区分正、间色来定贵贱，是儒家伦理道德范围的色彩观。孔子“恶紫之夺朱”的说法，是针对当时“礼崩乐坏”的社会现象，对道德、艺术层面的批评。后来，以色别正间、贵贱的观念被权力阶层沿用于冠服制度，服饰用色也分等级有禁忌，直到封建制度结束。对色彩的种种规定性认识必束缚对色彩多样性的利用，使色彩视觉的心理、生理意义的研究不能深入。色彩运用两千年来少有突破，与儒政结合的社会现象相关。现今通过战国时期至汉代的绘画、彩陶能够看出这五种基本色的运用。

战国帛画《龙凤人物图》(图9)、《御龙人物图》(图10)是我们能看到的 earliest 的中国画，均是楚国墓室的随葬品，距今有两千多年的历史。《龙凤人物图》，绢本，高约28厘米，宽约20厘米。画中描绘一侧面立女子像，据推测是这墓室的主人，祈祷龙凤接引升天。此画以墨

线勾形，用笔轻松自然，平涂染墨，人物的唇部和袖口，设有朱色。《御龙人物图》，绢本，描绘墓主御龙升天的情景。此画单线勾勒，平涂渲染，用色偏赭色，有些部位用金白粉彩。中国画的用线造型、以墨勾描、平涂颜色的技法特征，从这两幅画中已初露端倪，为以后绘画运用色彩的象征性、装饰性、主观性埋下伏笔。

1972年在长沙马王堆西汉软侯利仓之妻墓出土的《马王堆一号汉墓帛画》(图11)，该画呈“T”形，又称非衣，是当时随葬仪仗的一部分。它承接战国帛画遗风，且技法更趋复杂成熟。画作可分上中下三部分，分别为天上、人间、地下的情景。在画里，现实与想象被不同象征意义的动物、饰物交织在一起，奇异而充满幻想，祷祝众灵佑护墓主灵魂升天。画中间部分描绘日常生活情景。天上部分云气交错，色彩斑斓，有日、月、金鸟、蟾蜍、玉兔，且飞龙升绕。地下部分有巨大神托地，鱼草穿插其间。画面有很强烈的装饰风格，以线描绘，重彩设色，平涂为主，间以渲染，色调偏暖，其中朱砂、石黄、石青及白色等矿物质颜料，厚薄兼施，色相至今鲜明，而年代的久远更使色调趋于沉稳和谐。

汉墓室壁画多为表现墓主生前生活的气派情景，门卫仪仗形象各异。这类画画面较大，场面较复杂，表现手法是用墨线勾勒形象，用笔率真随意性强，长短、疏密、刚柔线条处理节奏自如，粗犷中见细微。这类画



图 11 《马王堆一号汉墓帛画》局部

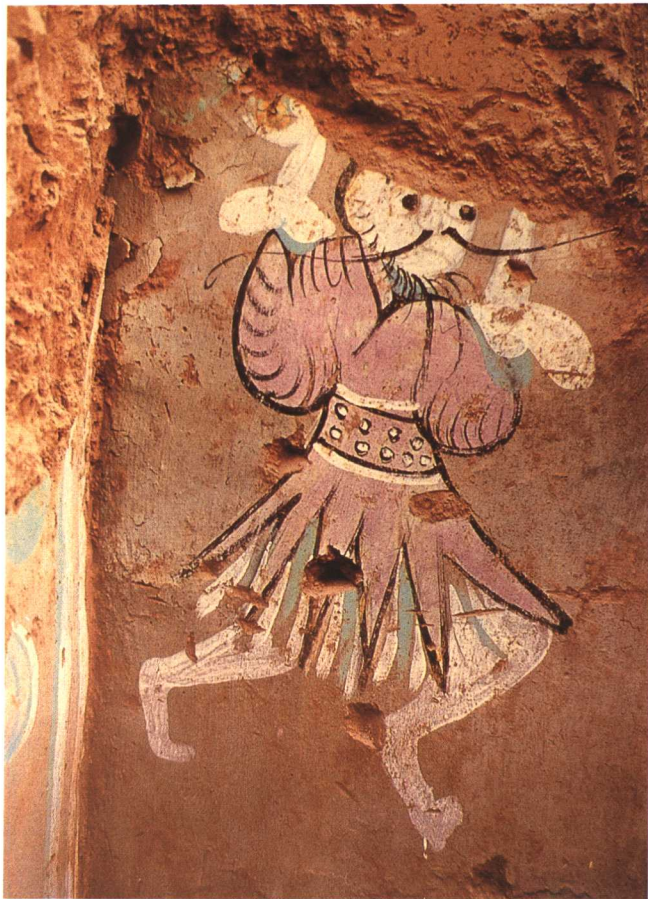


图 12 《舞蹈》 西汉

还以敷色平涂为主，用朱、黄、青、白、黑原色为基础，加上绿、紫间色，色彩渐丰富（图 12、图 13）。

从汉代彩陶可以看出当时人们对工艺色彩的运用。与帛画、壁画相类似的，是至今不变的对朱砂等矿物质色的运用。至汉代，作者者熟练自信地利用绢、帛等材料及红、青、黄、白、黑颜料，形成先线描后设色的绘画技法，风格朴素宏强，色彩强烈雄浑。中国画的早期形态基本呈现（图 14）。

汉代，佛教传入中国，对中国的本土文化影响巨大而深远。两种文化交流融会，为中国文化、思想、艺术等方面迎来了新的时代。随着佛教的传入，佛经、佛像、佛画同时传播于中国。佛教题材的绘画成了中国画中的一个专门的题材，一直传承延续历代不衰。佛教绘画艺术中的造型、色彩运用、凹凸晕染技法被本土画家所吸收，使魏晋绘画形式趋于多样。人物画仍为魏晋绘画艺术的主流，以形写神、传神写照的提出，不仅是画论上的进步，也是绘画本身精神的提升。从传世卷轴画看，画风变汉代雄强粗简为精劲秀巧，造型“秀骨清像”，线描遒劲委婉，渲染凹凸，技法更完善。

晋代的顾恺之绘画重视传神，主张通过可视的形去表现“对象所蕴藏的神”。《世说新语·巧艺篇》第二十一云：“顾长康（恺之字）画人，或数年不点睛。人问其故，顾曰：四体妍蚩，本无关于妙。传神写照，正

在阿堵之中。”顾氏作品，寺观壁画已不得见，传世的卷轴画《女史箴图卷》、《洛神赋图卷》、《列女仁智图卷》系后世摹本，造型、勾线、赋色，应可保持原画的精神面貌。如张彦远《历代名画记》所云，“顾恺之之迹，紧劲连绵，循环超忽。调格逸易，风趋电疾”，“风神迈达，有雅正之韵”。《女史箴图卷》系绢本（图 15），整幅画作呈暖赭色调，因绢年代久远自然变旧变深的缘故。此画用色简约而神气饱满。主要颜色大致为矿物质色朱砂、赭石、石绿，植物质色花青、胭脂，还有就是墨和白。矿物质色至今不变色，清晰可见，尤其朱砂在全画色彩中占主要地位，平涂得很服帖，沉着鲜明。植物质色因年久褪色变淡，可以从色彩间对比之中找到花青、胭脂的存在。设色以平涂为主，脸部、手部及服饰道具部分辅以渲染。画法与战国汉代帛画一脉相承，表现更趋精细。顾恺之的《洛神赋图卷》画面构图更加复杂。画中的人物与山、水、树、石穿插顾盼，造型古朴典雅；表现手法为先墨线勾勒，再用透明的植物质色局部渲染高低层次，增加空间厚度，然后平涂罩色；渲染山石、树、衣带处，使用汁绿、赭墨等经调和的复色，色彩效果丰富多样；白色大量用于肤色、服色，厚薄得宜，亮而不浮。此画画面精致厚重（图 16）。

佛画主要是石窟壁画，色彩运用强烈鲜明，不论巨细，勾线平涂，厚涂薄抹，以自发、自由的力量，支持