

# 中国画色彩的美学探渊

王文娟◎著

墨韵色彩章



中央编译出版社  
Central Compilation & Translation Press

王文娟◎著

中国画色彩的美学探渊

圣韵色章

徐庆平题



中央编译出版社  
Central Compilation & Translation Press

徐庆平先生(中国人民大学徐悲鸿艺术学院院长、教授,中国书画家联谊会副会长)为本书题写书名

## 图书在版编目 ( C I P ) 数据

墨韵色章: 中国画色彩的美学探渊 / 王文娟著. —北

京: 中央编译出版社, 2006.5

ISBN 7-80211-261-3

I. 墨… II. 王… III. 中国画—色彩—美学—研究

IV. J212.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 052285 号

## 墨韵色章

王文娟著

出版发行: 中央编译出版社

地 址: 北京西单西斜街 36 号 (100032)

电 话: (010) 66509360 66509352 (编辑部)

(010) 66509364 (发行部) 66509618 (读者服务部)

h t t p: // www.cctpbook.com

E - M A I L: edit@cctpbook.com

经 销: 全国新华书店

印 刷: 北京印刷一厂印刷

开 本: 787 × 1092 毫米 1/16

字 数: 286 千字

印 张: 20.75 80 插页

版 次: 2006 年 5 月第 1 版第 1 次印刷

定 价: 68.00 元

## 序

《墨韵色章——中国画色彩的美学探渊》的雏形是为申报博士学位的长篇文章。当时，中国人民大学徐悲鸿艺术学院将论文送到我家，邀请我参加评阅。阅读之后，给我印象很好，甚至有点震惊。这是一篇很有水平的论文，是我近年来阅读过的年轻学者的论文中很优秀的论文之一。作者的文史哲基础很好，勤奋，读的书多，对相关学术研究前沿成果能及时掌握，科研能力和文字素养也很好。更让我高兴的是年轻学者开始向国学进军，研究中国色彩学，弘扬我们民族文化，不禁使我对这位年轻的学者有点钦佩起来。同时也感到是她的导师引导得好，使一位“津津乐道地解读着西方现代派美术的”年轻人能对传统予以关注，并自觉地认识到“如何在现代化的进程中，在和世界接轨的路途上，既不失去机会又坚持民族文化身份，既借鉴西方又保有自己的民族精神传统就成为我们在后殖民时代，在全球化和本土化的艰难悖反中的当务之急”。另外在培养学生熟悉中国绘画历史时，不但有实地观摩考察，而且还对学生进行了绘画实践训练，安排作者临摹了从五代到清代的画家作品，使研究中国画色彩的学生了解了中国画颜料的性能特点并掌握了中国画技法的一般规律，使理论和实践很好地结合起来，少说外行话。

人民大学对博士论文不但要求写评语，还要求打分数。根据当时的认识，我给打了90分。事后知道了出自北京大学和人民大学的其他四位评审委员分别给了91、92、93、96.5分的好成

绩，我给的分数是最苛的。当时，我没见过作者本人，和其他评审委员也没有接触，背靠背地打分。出乎我的预料，各位评审委员的认识却不约而同地那么一致。大家一致认为选题具有前沿性且具有相当难度。作者视野开阔，富于史料驾驭能力，有扎实的专业功底，人文素养好，遵守学术规范，有独立研究的科研能力和写作能力，并能运用中西结合的研究方法。论文颇见学思深度，有创见。

现在中央编译出版社决定出版这篇论文，这是非常可喜的。

自从第二次产业革命以后，我们已经进入信息化时代。经济全球一体化的进程在加快，文化艺术的发展交流和融合也在加快。我们都知道文化艺术是不能走一体化道路的，只能走多样化的发展道路。艺术从来都需要个性，民族性也就是放大的个性。艺术失去民族性就会使它在世界民族文化之林中没有了特点，最多是摹仿和翻版。所以我们在建设新文化时，首先就要注重民族性。

回顾一下近百年的历史，中华民族受尽了列强的欺压与凌辱，在抗日战争胜利之前，我们经历的是长期打败仗的历史，民族自尊心受到了极大的伤害，长期形成的民族自卑心理就一直很严重。认为我们什么都是落后的，对侵略和掠夺我们大量财富的洋大人，倒有几分崇拜。国学和西学本来是世界东西方两大文化体系，但是近代以来我们比较盲目地认为西学比国学科学，国学不但落后了，而且讲不出科学道理。就拿色彩学来说，长期以来我们非常熟悉的是西方三原色理论（红黄蓝），加上后来光学研究的发展又从光谱的角度熟悉了赤、橙、黄、绿、青、蓝、紫七色光谱色彩。于是，在我国美术界长期流行的是西方色彩学、透视学、解剖学理论，但对我们中国传统的色彩学却知道的较少，甚至处于无知状态，用“不科学”三个字就否定了一切怕是民族

虚无主义的悲哀。一些老先生比我们就更熟悉国学，潘天寿先生是其中之一。他在《听天阁画谈随笔》里一再讲：“吾国祖先，以红黄蓝白黑为五原色”，“均应以吾人眼目之感受为标准”，“定于眼中之实见也”。但对为什么我国祖先定为五原色，只说是眼中实见没有做深入的分析。于非闇先生在《中国画颜色的研究》一书中，有过这样一段记载：“周秦（公元前1134—207年）的陶器等物，就我们现在看得见的，如洛阳出土的战国彩陶壶上面，使用着朱、黄、青、白、黑的颜色，画着精美的花纹。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，还在鸭的嘴和足上，使用了黄色。再就文献上看一下，《周礼·冬官·考工记》上说，掌管设色的官员有五种。又说，绘画的事，是合五色的（五色是赤黄青白黑）。在诗经王风篇大车章的注疏里，说明了设色的官员，用五种颜色绘画周代统治阶级的锦旗、上衣、下裳（下裳是先画后绣）等等。”于非闇先生从实物和文献两方面考察了中国古代的五原色，他着重色彩如何去使用，也没有在理论上去深入探讨。

但王文娟的《墨韵色章》一书是将画史、画论和中国哲学放在一起分析研究，从而对中国画色彩美学做了较为深入的探渊。作者对古典色彩美学思想、青绿山水画和文人画色彩，分别做了系统的分析，得出了清晰的结论。其中关于五行五色说的研究，将五方色和五行说放在一起认识五色对人很有启发。对于青绿山水画，过去大多只是把它看成是宫廷的审美爱好，并简单地认为水墨山水发展之后，没有人再欣赏它了，现在经过研究梳理发现青绿山水一直是中国画的一个重要组成部分，从古到今都存在，同属中国画的审美范畴，只是趋于衰落而已。本书最精彩的部分在我看来是对文人画的色彩分析，过去对文人画的研究虽然较多，但像这本书把文人画色彩剖析得如此深入，让人对文人

画有更具体更全面的认识实属不易。看来有水平的哲学修养，对从事美术理论工作太重要了。

当然，这本书的受益者不仅是美术理论的研究者以及中国美术的爱好者，且更是从事绘画创作的实践者。通过阅读这本关于中国画色彩的专著，不仅能增长知识，提高认识，而且能对中国民族形式的绘画发展起到很好的推动和促进作用。色彩当然不仅是艺术形式问题，但色彩的确又是绘画民族形式当中很重要的组成部分。色彩表现出民族的审美观念，也显示一个民族情感爱好的执著与变化，是创造新的艺术形式不可缺少的方面。民族绘画形式是在历史上长期形成的，它是体现中国作风、中国气派，为人们所喜闻乐见的艺术形式。过去我们一直强调创新，强调新内容决定新形式，却对民族形式是在历史中长期形成的从而需要继承借鉴这一点认识不够，把不该放弃而应该传承的都废弃不要，把文化艺术发展的链条彻底打断，从零开始，实在是违反艺术发展规律的。我们要重视艺术民族形式的传承和发展，也就十分有必要对民族形式的重要组成部分的色彩规律，做出来龙去脉、寻根溯源的探讨。相信《墨韵色章》这本书会对每一位有志研究、创造新的民族绘画的实践家们提供有益的帮助，希望大家能从中吸取营养。

李树声

2006年5月1日于北京望京花园

# 目 录

序 .....	李树声
导 言：“回到事实本身” .....	1
第一章 中国画色彩的发展演变概述 .....	12
第一节 中国画的色彩演进历程 .....	12
一、唐宋前以彩色胜 .....	12
二、唐宋后以水墨胜 .....	31
第二节 中国画色彩发展的两条线索 ——“错彩镂金”之美和“芙蓉出水”之美 .....	39
第二章 中国古典色彩美学思想 .....	42
第一节 五行与五色 .....	42
一、五方与五色 .....	44
二、五行与五色 .....	59
三、五行（五色）与阴阳合流 .....	63
第二节 儒家色彩观 .....	78
一、正德正色的合“礼”之色彩 .....	79
二、文质兼备的合“度”之色彩 .....	86
三、“绘事后素” .....	91



四、余论 .....	94
第三节 道家色彩观 .....	95
一、解构与批判：“五色令人目盲” .....	96
二、“虚”、“无”、“空”（黑白）——道家的本体论色彩观 ..	98
第三章 青绿山水画的审美探索及衰落原因探微 .....	111
第一节 青绿山水画出现的历史条件 .....	111
一、魏晋时期的绘画准备 .....	111
二、佛教美术的影响 .....	121
第二节 青绿山水画色彩的哲学基础 .....	133
一、儒、道、佛之融合 .....	133
二、五行与五色之收摄 .....	152
第三节 青绿山水画色彩构成的审美分析 .....	156
一、“青绿”颜色词考 .....	156
二、青绿山水画的常用技法、颜料以及其他工具材料 .....	160
三、青绿山水画的色彩特点与审美分析 .....	177
第四节 青绿山水画的衰落原因探微 .....	187
第四章 文人画色彩的审美选择与人文知识分子阐释 .....	194
第一节 文人画色彩的哲学基础 .....	194
一、老庄、玄、禅之融合 .....	196
二、儒家思想对文人画的影响 .....	207
第二节 文人画色彩样式的美学意境 .....	214

一、文人画的特点 .....	214
二、文人画色彩样式的美学意境 .....	235
第三节 文人画色彩选择的人文知识分子阐释 .....	244
一、中国古代人文知识分子的特点 .....	244
二、文人画色彩选择的必然性 .....	248
三、文人画色彩选择的正反两方面意义 .....	256
第五章 中西绘画色彩观的比较研究及抽象性探索 .....	269
第一节 两种色彩观: 科学色彩观与哲学色彩观 .....	269
第二节 中西绘画色彩的抽象性探索 .....	281
一、抽象性艺术产生的思想史根源 .....	281
二、中西方抽象性艺术的共通性 .....	284
三、中西方绘画抽象性的不同点 .....	289
结 语:后殖民时代的中国画守护和发展 .....	300
参考文献 .....	304
后 记 .....	321
附彩图	

## 导言：“回到事实本身”

色彩乃绘画的生命，就像语言之于文学、旋律之于音乐、身韵之于舞蹈，对色彩的关注是绘画艺术自律的要求。

当代转型的中国画坛是继“五四”以后的第二次大变革时期，因而整体地呈现为异常活跃却也争论不休的局面。上个世纪80年代“中国画穷途末路论”、90年代吴冠中“笔墨等于零”和张仃“守住中国画底线”的著名争论就可见一斑。在绘画和中国画面临双重危机的今天，在中国画的外延不断延展的今天（譬如在传统水墨画之外发展了抽象水墨，也出现了与传统中国画设色画相区别又相联系的彩墨画都是延展的例子），在“全球化”与“后殖民”的今天，如何保持中国画的特点而不被同化以保持差异性的存在，是每一个不是在昏睡的中国画研究者必须面对的问题，这关乎中国画以及古老的中国文化在当今世界的命运。

溯本清源，对中国画色彩的美学和文化学探渊就是对中国画特点的再认识。

中国画色彩在汉及其汉以前以五行色为主（以黑红色为主色调），魏晋时期佛教美术的传入改变了黑红色基调，青绿兴起。因此，中国画色彩在唐宋以前以彩色（概括色）胜，集中体现于壁画、帛画、漆画、院体青绿山水和重彩人物、花鸟画中。确切地说，青绿山水画在唐宋时期一直占主导地位；在唐宋尤其是宋元以后以抽象色胜（主要是黑白灰色调的水墨画和淡彩的浅

## 2 墨韵色章

绛画)。这一脉画风逐渐成为中国画的主流。这一“文人画”路向从唐王维始，到宋元发展壮大。王维的“山水之中，水墨为上”就给文人画定了基调，唐之张彦远、五代之荆浩对笔墨之强调，宋代黄休复对逸格之推崇，以及苏轼、米芾们的文人画努力，尤其是明代后期董其昌分“南北宗”之说，使文人士夫的审美情调大大发扬，逸品（“逸笔草草”）成为品评绘画艺术的最高标准。特别是董氏“崇南斥北”的态度，成为尔后三百年来画论的主要面貌，并影响到对画史的把握。对水墨山水大大张扬，对青绿山水则起了很大的阻碍作用。虽然青绿和水墨一直并行而在，许多水墨画家也画青绿，只是均未得到看重，甚至也未得到画家自己的重视。明清以后专攻青绿一派的画家，又多不是品味较高的宫廷画家，而多出自民间，因艺术修养不高，更被画坛主流所不齿。及至清代，青绿山水时隐时现几乎被淹没，水墨山水却半抽象地程式化为笔墨集大成，积累了丰富的形式语汇。绚烂彩色似乎就这样被“下放”到了民间，在不知秦汉还是魏晋的民间绘画中，在琅琅上口的民间画诀中保留了原生态的活泼泼的色彩生命。

溯其源，中国画色彩的演进正是下列中国哲学—美学思想的文化表达（从水墨画和青绿画两方面来谈）。

文人水墨画色彩样式的哲学基础应是：1）老庄、玄、禅思想之融合。“虚”、“无”、“空”的道禅本体论色彩观不重现象界之色彩（知性语言）而重与诗性的描述性语言同质的素淡—虚空之黑白，即以“摹状词”意义的色彩承担了本体论（老庄之“道”、佛性性“空”）；文人水墨画对“道”之境界的眷注超越了阴阳五行五色（即“数术”与“命”）的牵绊而开辟了第二自然的心灵栖居地。2）孔子的“绘事后素”和儒之心学的影响。儒家色彩观的和谐、纯净、清朗的色彩气质和雅与平和、内敛的色彩情感对文人画的色彩相度有着内在心理积淀似的影响。陆王心学继承了禅宗的成果和禅宗一起在中国历史上前所未有地强调了个体的尊严和独立自由的精神。在“诚、敬”与自性自悟之本体直观中，心学求心性真实的血脉流淌，任情、性、心、才具在之思想对文人水墨画深具影响。阳明心学在明代大放光彩，对明代中

后期文艺新思潮犹如催生剂，势如破竹。

写意性、虚灵性、崇尚“逸格”是文人画的特点；“深情冷眼”的荒寒之境是文人画的最高美学意境。

文人画色彩选择的人文知识分子阐释：1) 区别于“静观冥想”的西方古代知识分子，也区别于欧洲中古的教士，重信仰、重理性、亦重实践的中国古代知识分子更像不复遵守“凯撒之事归之凯撒，上帝之事归之上帝”而管着凯撒之事的西方近代知识分子，因为中国古代知识分子一直在过问着“凯撒”的事（余英时）。大一统的“势”却不能容忍“士”之气焰过于高涨以致威胁到王者的尊严及其统治，“政统”与“道统”之间就会产生必然的紧张，于是就会出现“穷则独善其身，达则兼善天下”的士之进退。但真正之“士”对于“退”总是被动而为之的，作为文化的承担者，只要有一线希望，他们都期望着实现自己的济世之道，“以天下为己任”的精神是中国古代知识分子的优良传统。然中唐以后，世间纷争却使儒学理想已不能维系这个世界，遂使大多儒者悲观失落而转向佛教禅宗。文人士大夫选择禅宗的必然性，就是文人画色彩选择的必然性。源初意义的“文人画”是隐逸的产物，是知识分子“兼善天下”受挫失败而“独善其身”的选择；如果色彩只是形式美的一般要素，自然不会冲突打架。而一旦和心灵进一退、权力—隐逸相联系，色彩就具有了特别的人文内涵。文人画家就要和宫廷画家堂皇富丽之彩色，也要和民间画工艳俗活泼之色彩拉开距离。这时的文士心理应是儒、道、玄思想积淀经由禅宗综合起作用，是历史而“宿命”更是境界追求般选择、追随了黑白之韵，这时的中国画色彩已不是阴阳五行学说色彩的宇宙象征性，也无法再具唐以及唐之前的阳刚美，而是深具表意内敛的抒情性，这是把自然之道的宇宙论转化落实为人生观，是后退似的开辟了形上高雅的心灵世界。2) 文人画的积极意义在于，反抗性——一个人退出主流社会的隐逸成为真实信仰的前提，隐逸枯淡却也浓郁率真的“槛外”世界召唤着自由的主体，于是，在政统与道统之间，在庙堂与江湖之间，形成了特有的张力（即使是虚设），也为士之独立提供了可能的条件，在完成人格护守性的同时也

#### 4 墨韵色章

增强了隐者所依托的民间力量；心灵的清洁性、自由性、补偿性——当王维被杖刑、苏轼被流放、倪瓒被扔茅厕、元代士子集体地被抛入社会底层……他们洗脱悲愤、耻辱、不平、失落与不幸的最好方法即是后退似地取水墨庄禅的空幻之境，无所住心，在“空山无人，水流花开”之中取得慰安。文人画的消极影响在于，老庄禅的消极性均在文人画中得以表现。科举制度更加培育了一般知识分子的人格软骨症，孟子所担心的“枉道以从势”的情况就很容易发生。这种腐朽衰堕之风往往消解了源初文人画家保障自己高洁虚静的心灵力量。这使他们淹没、圆滑于人世污浊之中，既不能真正通向心灵，也不能真正通向自然，只好停顿于摹古之风，逡巡于笔墨趣味之上。因此，水墨“文人画”经过几百年的“风水轮流转”，源初意义的干干净净的“士”之精神寄托，却终于在清代“四王”们手里沦为宫廷艺术。

青绿山水画的哲学基础是异常复杂而鲜为人道的问题：1) 儒、道、佛之融合。佛教美术的传入为青绿山水画的出现准备了条件；老庄哲学不仅奠定了水墨山水画的基础，也奠定了青绿山水的基础。然而青绿山水画具有道家之起点，却掺杂着更多道教的因子。无论是顾恺之所作的虚构想像的青绿山水画（《画云台山记》），还是唐之二李，宋之二赵，明之王彪、仇英，清之二袁等都有“得道成仙”的道教气象；儒家色彩观不仅以正德正色的合“礼”之要求，也以文质兼备的合“度”之要求过滤着外来的佛教美术，即使大青绿，色彩也忌火、热、燥、烈，而以和谐、纯净为上。此外儒家色彩观的贵族情趣对青绿山水画的贵族趣尚亦深富影响，从开篇的展子虔、到盛唐的李思训以及宋代宫廷的青绿大张盖莫如是。

唐代儒道佛三家鼎立又互相融合是青绿山水画得到大大发展的良好土壤。宋代亦然。以儒家本身、佛家、道家道教为重要思想来源的新儒学虽以韩愈、李翱始，但直到宋代才明确形成。如果说陆王心学（和庄禅合流）深刻影响了文人水墨画，那么程朱理学就是宋代青绿大张的原因之一与学理、画理之所在。宋代儒学复兴（理学之建设）给青绿山水画本已即有的法度、程式化、观念概括色特点提供了更高的“格物致知”的理学依据。2) 五行

与五色之收摄。五行色对青绿山水画的影响是从另一角度但也是和儒道佛思想对青绿山水画影响具有问题交叉性的探讨。“五行说”是中国文化中影响最为深刻而广泛的学说之一，“五行色”系是中国绘画色彩的始源性资源。五行色体系影响深远，不仅深入宫廷，也深入民间。一方面，阴阳与五行合流而成为系统的阴阳五行学说，成为民众的一般知识背景和思维律。另一方面，无论是大一统的中国封建前期帝王统治的官方哲学（采纳邹衍学说与儒学相结合的董仲舒的儒之哲学），还是大一统的中国封建后期官方哲学（作为新儒学的程朱理学）都与阴阳五行学说有着密切联系，因此也就能以强大的力量深入推广促进着五行（五色）说在社会各方面的影响。就美术而言，前一方面，深刻影响了民间美术；后一方面，深刻影响了青绿山水以及重彩工笔人物、花鸟画。也许可以说，青绿山水画的色彩形式是中国的五行色（含摄、融通儒道）对佛教美术色彩观以及异族色彩观的整合、共鸣、消化、吸收，于是即使再受外来影响，青绿山水也依然是中国画中的一支。它既能被皇家贵族所喜爱而光华于宫廷，同时又能在文人画兴起并具主流的时候，被“淡出”而落脚于民间，想必都仰赖于有五行色托底。因此五行色两个向度的发展（宫廷与民间），自然也就成了青绿山水画的两个向度的发展。

作为非固有色、非条件色、非抒情色的概括色，青绿画色彩重理性克制，重设计性、程式化、装饰性，“繁彩寡情”。它重视的是色彩的符号性功能，以原色的运用（石青、石绿、朱砂、赭石、滕黄、白垩等，花青藤黄调和之汁绿例外），对纯度、明度的强调（以求色相的高度稳定性），对主色调的强调、对少量对补色的偏爱以及喜欢响亮饱满的大面积色彩“平涂”（以罩、染、提、烘、铺、衬、填等手法），同时画面还注重同一色相中的明度对比（即同一颜色的深浅浓淡对比）形成色阶而极富节奏。

从扶持绘画的外因条件来说，青绿山水画的衰落在于元明清不再有唐宋宫廷皇族那样看重扶持而兴盛的画院；从艺术思想史的内因来说，青绿山水的衰落一方面是印度佛教在中国本土逐渐去印度化而日益中国化的表现（即是佛教空宗和道家相结合而产生的中国式佛教—禅宗落地生根的过程。同时

也是对青绿山水画的出现起过促进作用的佛教有宗却没能在中华大地广为发扬的遗憾);另一方面是中国文化内部道家之“道”对阴阳五行之“数术”与“命”的超越,也是道家对道教的超越,更是道家对儒家的抗衡,是儒家内部心学对理学的抗衡,也就是说青绿山水画衰落的原因同时成为文人画兴盛的原因。文人画的兴起不仅改变着画界话语权,而且改变着原有“大青绿”的面貌(即“小青绿”的出现),这是青绿山水画在悄悄发生变化亦慢慢退出主流话语圈的开始。“南北宗论”的提出更是对青绿山水的致命打击,虽然董其昌也夸赞“五百年一仇实父”,但依然不能改变他总体的崇南斥北的态度。他以这一观念为山水画的正宗,而以重彩色、精工一派为别子。董氏态度对画史影响甚大,这是青绿山水画衰退的重要原因。

中西方绘画是两种色彩观。西方绘画中除基督教神学的色彩象征外,主要是科学色彩观,根源于西方哲学主客二分即亚里士多德以来的形式逻辑和科学文化;中国画则是哲学色彩观,根源于阴阳五行以及儒道玄禅之哲学思想(不仅上升到宇宙秩序的高度,也深入古老的人生哲学);中国画里基本没有西洋画的固有色和条件色风貌,在概括色和抽象色风貌上中西方绘画却有着同为色彩的可比性。

概括色是主体与客体相遇中的“主体间性”色彩,它摆脱了物对人的羁绊,有着充分的主体设定性和观念性,但又不是绝对霸道地凌驾于自然之上,即虽不囿于视觉表象(知觉)的真实感却又源于自然不脱离色彩本身的真实性。西方后印象派画(例如塞尚和高更)及野兽派所使用的概括色风貌与汉代漆画、敦煌壁画和青绿山水画的色彩具有某些相通性。

中西绘画色彩的抽象性探索:1)中西方抽象性绘画(康定斯基和沃林格倡导的西方抽象性绘画和中国文人水墨画)的共通性在于,以符号性、“心印”(抒情表现性)和归宿感作为绘画的表征。2)中西方绘画思维抽象性的不同点在于,首先,时空观不同。现代、后现代西方人对自己哲学的反思批判表现出了中国哲学和中国水墨画的优长与魅力。中国水墨画给世界贡献了极富家园意识的美学生态活力;其次,色彩形式不同。西方抽象派画的抽象



是保持彩色却脱离具象的抽象，是现象本体分离式的；中国画的抽象（尤其是后期文人画）却是在形的极其有度的抽象中体现的色彩抽象，即放弃或淡化彩色，而取黑白或淡彩在水的无限幻化中不离具象地使现象本体互融。

对中西绘画的色彩走向和抽象性意义做一参照性对比是饶有兴致的话题：西洋画色彩在经历了写实主义的固有色、印象派的条件色、后印象派及马蒂斯的概括色后，出现了从具象走向抽象的趋势。其中热抽象的康定斯基可以代表西方式色彩的美学探索和人本总结。在其被誉为“现代绘画启示录”的《论艺术的精神》中，康氏把自己的色彩理论总结成一个巨大的色彩圆圈，却把黑白两色撇在了彩色圆圈的两边，也就是说他丢掉了黑白，抓住了彩色，这决不是他的有意忽略，而是整个西方绘画史的特点，沉寂潜在的黑白两色不曾在西画中占主导的重要地位，黑白灰色调的素描一般只是创作前的准备。在油画中黑白有时作为色彩调子的过渡性处理，黑色有时在一些讲究光的效果而使画面大开大合的画家那里作为背景衬托而出现。笛卡尔虽有超出彩色物象而透出趋达心灵世界的色彩观，鲁本斯派（rubéniste）的强力挑战终于没能使这种色彩观“得逞”。康定斯基挑战的就只是摹仿再现的焦点透视，而没有叛逆掉自己祖先关于色彩交响的精神气质。作为主流的中国画色彩走向却是抓住了黑白，淡化乃至缺失了色彩。同是抽象，中国水墨画色彩的抽象已远非康氏灵魂冲突而入世激越式的意义设定。飘然出尘、静默如禅、空灵如水的中国水墨画色彩开辟了中国文人的第二世界（本体的心灵世界）。这是中国人后退深藏出世以求灵魂平息安宁的表达。

在文人画无可避免的消极性面前，我们在西方绘画的色彩观里就该看到一些合理的因子。大而言之，我们在保持“水墨”色彩的深邃超迈的同时应保持、发扬“丹青”的青春和阳刚。如果说中国古典水墨画伴随了中国古代文化精神日渐衰落的历程，那么色彩的重新寻求，就关乎民族心理、民族精神以及民族生存状态求新的大话题。小而言之，即从艺术本体的角度来说，作为绘画形式美因素，应发展色彩的全貌和色彩的健康抒情性。这里不是无限夸耀西方色彩观，不是用西化的眼光来看中国人的色彩（不是用西方教东