

牛克誠 著

湖南美术出版社

色彩的中国绘画

中国绘画样式与风格历史的展开

THE COLOURED CHINESE PAINTING
The Formal and Stylistic History of Chinese Painting

色彩的中國繪畫

楊仁愷題



杨仁恺先生（辽宁省博物馆名誉馆长；书画鉴赏家）为本书题写书名

艺术知识
PDG

图书在版编目(CIP)数据

色彩的中国绘画/牛克诚编. —长沙: 湖南美术出版社,
2002

ISBN 7-5356-1643-7

I. 色… II. 牛… III. 绘画史—中国 IV. J209.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第012569号

封面、版式设计: 柯 程

色彩的中国绘画

湖南美术出版社出版·发行(长沙市雨花区火焰开发区4片)

责任编辑: 郑小娟

湖南省新华书店经销

深圳华新彩印制版有限公司印刷

开本: 787 × 1092 1/16 印张: 42

2002年5月第1版 2002年5月第1次印刷

印数: 1—2000册

ISBN 7-5356-1643-7/J · 1549 定价: 200.00元

牛克誠 著

A Formal and Stylistic History of
Chinese Painting: San Francisco
Perspective of Color

James Cahill

湖南美術出版社出版

高居翰先生 (James Cahill 美国加州柏克莱大学中国美术史教授) 为本书题写书名。

本书在撰写过程中，曾一度以《中国绘画样式与风格的历史——在“色彩”视点中的展开》为名，高居翰先生依此而题。

读《色彩的中国绘画》

(代序)

王幼平

近些年，克诚很少在业界露面：既不见于各种所谓的“场合”，也很少见到他的文章。

中央美院国画系王镛与美研所的朋友见面时，开玩笑似的问：你们那儿的小牛是不是隐起来了？

其实，这个“隐”字在某种意义上用得是很恰当的，因为，克诚在心境上确实是超越了当今世俗的诸多诱惑，他能够用五六年的时间，潜心于近乎枯燥的学问。看到他送来的那么厚的文稿，我所感受到的是那里边所潜藏的巨大的精神力量。

1

湖南美术出版社编审郑小娟女士已经将这本《色彩的中国绘画——中国绘画样式与风格历史的展开》中的主要学术观点和主张大体归纳出来，它们新颖而独到，体现出作者深刻而别致的学术思考。

在研究体系上，它也是独辟蹊径。而且，也正是由于它建立了一种新的研究体系，才能在这新的体系中进行具有个性的思考，从而提出独特的学术观点和主张。

这个研究体系，作者在本书的“导言”中已经表述得很清楚。他将它名之为对于“绘画环境中的绘画”的研究，这种研究通过“样式与风格”和“色彩”这两种基本“笔法”而进行。

“绘画环境中的绘画”的研究体系，由五个相对独立的分支系统构成。这就是，一、作品系统：通过对作品的绘画语言的分析而呈现绘画样式与风格的演进历程。二、观念系统：通过对画论的梳理和对语义的考察，展示绘画样式与风格的历史实相与其文化品格。三、工具材料系统：在对笔、纸、绢、颜料等物质依托的研究中寻觅绘画样式与风格变化的迹象。四、画家系统：在不同的创作群体（如文人、工匠）与绘画样式与风格的关系中，辨明某种绘画样式、风格在古代文化中的文化身份。五、历史文化系统：在历史文化的背景中，展示绘画样式与风格的演变。

从本书的叙述结构上看，在这五个分支系统中，由作品的语言分析而呈现的样式与风格的演进历程，是全书的主线；其他的四个系统则围绕着这一主线的行进而展开。而从这个叙述结构所反映的研究体系上看，其他的四个系统又构成第一个系统

（样式与风格）的生态背景，也即是作者所说的“绘画环境”。从这个意义上说，“绘画环境中的绘画”的研究，也是对于样式与风格在“绘画环境中”的生存状态与发展状态的研究。

作者认为：“每一件作品都能在古典绘画样式与风格发展的历史坐标中，找到自己的位置，它在绘画史上的意义与价值也由此而得以体现。”因此，他十分注重对于绘画样式与风格的研究，并将它作为基本“笔法”之一。本书也由此成为第一部系统地研究中国古典绘画样式与风格历史的学术著作。

作者从绘画的语汇形态入手，将古典中国绘画分为“积色体”与“敷色体”两大语言样式，并在历史发展的时序中，纵向推演它们各自的演进历程；将它们在每一个历史时期的生存状态勾画出来，实际上也就勾画出了中国古典绘画“语言的历史”。“积色体”与“敷色体”是作者为了研究的科学与准确，提出的两个概念。用它们不但能够将中国古典色彩绘画的所有绘画形式都概括起来，同时，这两个概念之间的界限又清晰可辨：前者以层层积染的语汇形态为特征，后者则是浅敷薄染。可以说，它们直接切入色彩绘画语言的内核而对绘画样式进行了划分，从而，使作者的研究真正成为对于“绘画本体”的研究。另一方面，这两个概念所提示的绘画史的“意义”，又不仅限于绘画语言形式本身，因为，通过这两个概念，作者更追寻到了“工致”与“率意”、“制作”与“书写”、“以画为画”与“以画为寄”、“绘画的”与“非绘画”等在更广泛领域的分野，因而，“积色体”与“敷色体”是能够对中国古典色彩绘画史进行深入思考的两个重要概念。

于是，作者在对于“积色体”与“敷色体”绘画在历史时空中的一步步推演过程中，就向我们展示了一幅真实可信的中国古典绘画样式与风格历史的长卷：在魏晋时期，“积色体”与“敷色体”绘画是怎样草创的？隋唐时期，它们又是怎样在山水画、人物画及花鸟画中臻于完善的？它们又露出了怎样的“矫饰”之态？水墨兴起之后，它们又是怎样被水墨抢占地盘的？五代两宋时期，它们又是怎样进一步分化的？又是怎样与“水墨”及“笔墨”整合在一起的？由它们衍变出的“积色勾染体山水”、“积色勾皴体山水”、“五代北宋样式山水”、“南宋样式山水”及“积色勾染体花鸟”、“积色没骨体花鸟”、“敷色落墨体花鸟”、“敷色没骨体花鸟”等等，又都是怎样的形态？元代以后，它们又是怎样“风格化”的？它们在元代以“疏”、“淡”为特征的风格化又是怎样的？而明代又是怎样将从前的所有语言样式，特别是“晋唐样式”全力光扬的？敷色体花鸟中的“点染体”与“点写体”都是什么样子的？在清代，它们在当时画坛中的座席分布是怎样的？“敷色体”绘画的一统天下的局面是怎样的？它们又是怎样全面落入了具有“文人”品格的“笔墨”、“雅淡”、“写意”及“书法性”的创作旨趣之中的？这一切，我们都看得清清楚楚、明明白白。

作者称自己的研究取向是“绘画样式与风格→作品→画家”，是“将见诸记载或传世的绘画作品，定位在中国古典绘画样式与风格的历史坐标中，在此基础上而分析它的语言特性”。这样，样式与风格的历史实际上就由对于一件件作品的语言分析而呈现出来。

作者在治美术史的同时，也从事绘画及书法、篆刻创作，因此，他对于绘画

语言的分析就是“内行”的、切到实处的。这样的作品分析，主要体现在晋、唐、宋、元、明时期的作品上。不但有对单一作品的语言分析，也有对于各作品间的比较。前者如对顾恺之《洛神赋图》、阎立本《历代帝王图》、张萱《虢国夫人游春图》、王希孟《千里江山图》、顾闳中《韩熙载夜宴图》、赵孟頫《鹊华秋色图》、钱选《山居图》、仇英《浔阳送别图》、董其昌《昼锦堂图》及蓝瑛《白云红树图》等作品的分析；后者如李思训《江帆楼阁图》与展子虔《游春图》的比较，王希孟《千里江山图》与《江山秋色图》的比较，董其昌《昼锦堂图》与赵孟頫《鹊华秋色图》的比较，董其昌与蓝瑛的没骨体山水的比较等等。在这种绘画语言分析与比较中，作者提出了很多别致的，然而又是令人信服的观点。如，由《洛神赋》而提出的早期积色体山水画语言特征，由《历代帝王图》所提出的重色体人物画由六朝画向唐画的过渡特征，由李唐《长夏江寺图》而论说积色体山水很少斧劈皴的原因等等；而诸如“元四家”山水画各自的用色特点，对王渊水墨画的批判，明代敷色体花鸟画的“点染体”与“点写体”之分，崔子忠、陈洪绶积色体山水、人物画色彩的黯然倾向，明代敷色体山水的“水墨化”，明代院画家积色体人物、花鸟画中的“二元组合”，清代勾染体人物、花鸟的“写意化”，清代前期新派绘画的“中体西用”与“西体中用”，“海派”画家点写体花鸟的两种设计等一系列观点，就都是基于对作品本身的语言分析而提出。

对于绘画语言的分析，就是对于绘画本体的研究，因此，作者强调本书是基于“作品的立场”，而非“画家的立场”。而且，他也反对在评价绘画作品的艺术性时，将与绘画没有太大干系的政治品性、人生坎坷，甚至画外修养等乱扯在一起的艺术批评；他对于仇英、蓝瑛等人的评价很高，而对于“四僧”、“八怪”等多有批判，就正是基于这样的认识。

但是，作者的研究，又并不是封闭在“绘画本体”的狭窄天地之中。相反，他是在一个宏阔的视野上来展示中国古典样式与风格的历史。因此，同绘画样式与风格演进确实密切相关的历史文化、工具材料、文艺观念及画家群体等，也成为作者同样着意研究的相关领域，这也就是他的研究体系中的另外四个分支系统，它们构成“样式与风格”的“绘画环境”。同时，与很多绘画史那样，例行公事地点缀一些与绘画并无直接关系的“文化背景”之类的作法不同，作者将其他的四个系统作为与“样式与风格”的发展具有内在关联的因素来研究。在这方面，本书中有很多很好的例子。如，以“安史之乱”为界，中国封建文明划分了两个时期，中国文化的精神气候也前后判然有别，其前期是昂扬向上的，其后期是低沉衰微的，而色彩的中国画是在前一种气候中生长、发展的，水墨则伴随了中国文明一个衰落的历程。这就是“历史文化”与“样式与风格”相结合的研究。再如，作者通过毛笔的虚散化而论及宋画的书法化与写意化；通过植物色与墨在性状上的相同，而论述文人画家何以爱用植物色及敷色体；对于元画的“干笔”，也主要通过画材来辨正；以及生纸与色彩绘画的水墨化，等等，都是“工具材料”与“样式与风格”相关联的研究。还有，在“绘画观念”与“样式与风格”的关联研究上，作者特别擅于通过对于画史上一些常用概念内涵源流的追踪，来展示某一时期人们对于绘画的意识与态度，如对于“白画”、“丹青”、

“工笔”、“没骨”等的语义考察；同时，他也在画论中直接找到反映了当时绘画观念的有关言说，如“理论家对于‘色彩’的态度”、“文人的‘西画观’”等即是。此外，作者非常注重某种绘画样式与风格同画家群体关系的研究，如文人与水墨、文人与色彩、文人与疏放、画工与工丽等等，通过这样的研究而揭示某种绘画样式、风格的文化身份或文化品格。

因此，在本书中所建立的中国绘画史研究体系，虽立足于绘画本体，但却与社会思想史、绘画材料史、绘画理论史及画家谱系等的研究密不可分，它是一种对于“纯艺术”的“综合研究”体系。

2

在研究观点上，本书提供了观照中国绘画的全新视点，即“色彩”。作者将它与“样式与风格”并称为“基本‘笔法’”。

视点新，这是作者多年来治学的一个特点。比如从“简”、“册”体制的视点来研究隶书的形成，从“金”与“石”的视点来研究篆刻流派的渊源，从“性符号”的视点来研究中国北系岩画的文化学意义，从“使用”与“操作”的视点来研究原始艺术品的文化功用，从“清代学术”的视点来研究碑学书法的兴起，从“结构”的视点来研究中国绘画与书法的关系等等。就绘画领域的研究而言，“中国绘画史”实在是一个古老、陈旧的课题；但作者能独具慧眼，从“色彩”这个独特的视点去观照中国绘画，就发现了全然不同的另一派景观，从而，“中国绘画史”这个司空见惯的课题也就被赋予了崭新的创意。这也是，“中国绘画史”的研究已经被做得那么多，而作者也还要去做的一个原因；“中国绘画史”的著作已经被出版了那么多，我们却也爱读这部《色彩的中国绘画》的原因。

但是，也并不是唯“新”是求的，也并不是视点之“新”就是有价值的，因为那样，就会有无数的“新”视点。而“色彩”视点在中国绘画史研究中的意义与价值从下文可看出。

唐张彦远《历代名画记》说过：“运墨而五色具，谓之得意。”王维（传）《山水诀》也说：“夫画道之中水墨最为上。”这成为此后历代画史著述的基本理念。近、现代学者的中国古代绘画史的研究和撰写也未能超拔于此。尽管这些绘画史著作之间，在对于画迹、画家等的选择或判定上或略有出入，但它们对于中国绘画及中国绘画史的基本认识，则差不多是完全一致的，那就是，中国绘画的核心是“笔墨”；中国绘画史是“水墨”的历史。在这些著作中，虽然也曾涉及许多色彩画家及作品，但它们实际上是作为“笔墨”或“水墨”这条主线的衬托而出现的。而这本《色彩的中国绘画》的研究，则是将“色彩”视为古典中国绘画中一种重要的语言形态，在此基础上而剖析中国古代绘画中色彩语汇的内部结构关系，阐明它与其外部的水墨语汇的消长关系，并进而探寻色彩绘画在中国文化背景中形态演进的内在理路。这样以“色彩”的视点观照古典中国绘画，就会发现与“水墨”视点下的不同景致，对于诸如“文人”、“工匠”、“工致”、“写意”等这

些中国绘画中的专有概念，以及画史上重要的画家及作品，就有了与以往完全不同的认识，从而提出了“中国古典绘画‘非绘画化’发展”的论说。这也使本书成为第一部从绘画语言角度全盘研究中国色彩绘画史的学术专著。

“色彩”新视点的确立，并不是作者突发奇想，而是对于中国画创作现实的一个回应：在当今中国画的格局中，正在发生一次“色彩”与“水墨”关系的重新构筑，它的意义就像唐宋时期“色彩”与“水墨”在绘画语言中的角色互换一样。作者敏锐地意识到这正在发生着的中国画变革的巨大意义，从而张扬起“色彩”的旗帜。1998年，他策划并主持了“中国画色彩问题研讨会”，一时成为画界话题；他又组织了一些相关画展，撰写了大量理论文章，为“色彩”张目、立说。因而，这部以“色彩”为视点的中国绘画史，实际上又是作者对于中国画现实问题总体认识布局上的一种合理延伸。

作者要用此书为现实的中国画提供一个“史”的参照，要通过此书向人们提供一部古典色彩中国画的“信史”。与这样的要求相适应，作者力求扎实、谨严的学风，而力戒空疏与浮泛。

在古代画史、画论中，对于色彩画或与色彩画相关的称谓很多，如“重色”、“重着色”、“着重色”、“大刷色”、“石色”、“浅色”、“淡色”、“浅着色”、“淡着色”、“轻色”等等，但它们并没有被做过明确的界定，因此，在使用起来就是模糊的，凭着感觉的；就是经常被使用的“青绿”、“浅绛”也是如此。本书则提出“积色体”与“敷色体”的概念，并用大量的篇幅予以论证，使它们不但成为定义清晰的，而且是切入色彩绘画语言内核的两个概念。以这两个概念为主干，又对在它们的基础上枝生的概念，如山水画中的“积色勾染体”、“积色勾皴体”、“五代北宋样式”、“南宋样式”、花鸟画中的“积色勾染体”、“积色没骨体”、“敷色没骨体”、“敷色落墨体”、没骨体中的“勾染体”、“勾写体”等等，都做了明晰的界定，从而，由这些概念构筑了整体的学科性研究体系。对于中国绘画史研究学科化、体系化的追求，体现了作者谨严的治学精神。

作者曾不无遗憾地说：我这把“剑”才磨了五年。意与“十年磨一剑”相对而言自己尚欠功夫。但作者在这五年之中，只偶尔抽身参与一些研讨会或展览会事宜，就几乎全身心地投入到色彩的中国绘画的课题研究之中。他搜集了一百余万字的文字资料，在此基础上而缜密地探研，不使论说落入空泛。全书注释多达一千四百余条，就可见他在搜集和遴选材料上的功夫。对于古代画史、画论，他必读其原典，因此，这本著作中就向人们提供了很多不常被研究者使用，或未尝被使用过的独家资料；而一些常被使用的资料，由于人们往往是互相转抄，就多有“讹变”之处，对此，作者俱与原文核对，不在“以讹传讹”的路上蹉跎。

另一方面，扎实并非拘泥，谨严亦非繁琐。因此，尽管作者在搜集资料时不遗余力，惟恐不周，但在使用材料时却并不以“密”取胜；而是精简得当，并不为考据而考据。同时，在很多时候是从文献资料移开，而进入到作品的形式语言分析之中，有很多结论也是从形式分析得来，从而使全书布局上疏密相宜。还

有，作者的视野开阔，并不陷于琐碎的考证之中，而是从“绘画环境”中来观照某些局部问题，特别是他能在中国画历史与现实的全局立场上来进行每一项局部的研究，因此，就能不为细碎遮眼；而其时时“跳”出“史”外，对于中国绘画现实问题的议论亦思路纵横，文笔激越。

另外，作者十分尊重他人的学术辛劳，对于当代其他学者的研究成果，一概注明，从而体现出良好的道德风范。

3

如前所述，本书对于中国绘画史的研究是在“绘画环境中的绘画”体系中进行的。因此，作者的学术思辩也就围绕“绘画环境中的绘画”而展开。

“绘画环境中的绘画”体系由两部分构成，一是“绘画环境”，一是“绘画”。与此相对应，作者对于中国古典绘画的认识也由两部分构成，一是“史识”，一是“史实”；前者是对于中国古典绘画史的总体认识，后者是对这一历史过程中的局部事相的把握。

关于后者，本书责任编辑郑小娟女士已在“编者的话”中将其大体罗列。这些经作者仔细研究后所向我们提供的史实，有的是我们此前所未闻的，如，水墨画的原型在于汉画；“白画”是在晋唐时期普遍存在的色彩绘画之外的一种特例；“晋唐画”的基本表现语汇是“勾染”；一部中国色彩山水画史其实是积色体山水画（特别是其中的“积色勾染体”）日渐失去其光彩的历史，也是敷色体山水画逐渐被注入文人趣味的历史；水墨之变中色彩失落的方向有“破墨”、“描法”、“皴法”、“墨戏”等；“丹青”在其衍变过程中与“画”的定义域的偏移；宋画的两种样式及其工具；“黄徐体异”主要表现为“积色体”与“敷色体”之别；“没骨花”源于“黄体”；“没骨花”由积色体转变为敷色体；“崔（白）吴（元瑜）变格”是“徐体”花鸟画在画院中的一次地位确立；“院体”有三个时期：“五代北宋样式”的敷色体山水在元代分化为“董（源）巨（然）系”与“李（成）郭（熙）系”；“南宋样式”敷色体山水在明代分化为“刘（松年）李（唐）系”与“马（远）夏（圭）系”；明代后期敷色体绘画的“水墨化”；明代山水画中“晋唐样式”的复兴；以董其昌和蓝瑛为代表的明代“没骨体”山水的两种样式；明代敷色体花鸟有两种体式，一是“点染体”，一是“点写体”；至清代，中国古典绘画实现了以“雅淡”、“写意”、“笔墨”、“书法性”为终点的大结局；生纸、熟纸的“观念化”；明代晚期以后，中国绘画的“书法化”，除了用笔，也还表现为对于书法“结构”原则的借用；清前期郎世宁等人的新派绘画有两种体格，一是“中体西用”，一是“西体中用”；“海派”画家绘画中的近代气息等等。有的史实则是曾被我们误解的，如谢赫“六法”不是以水墨画，而是以色彩绘画为对象的；唐代所出现的“破墨”之法，并不是以浓破淡，以淡破浓或以水破墨之意，而是指在勾廓的基础上用具有浓淡的墨色进行渲染；“没骨花”并不只是敷色体的，它在其初始阶段是工笔积色体等等。

对于这些史实的披离、辨正，显示出作者敏锐的观察能力，他能在不经意处而洞察到绘画史上的重要信息。如在苏轼题跋中发现他只为墨题而不为颜料题，从进一步论述文人对于水墨与色彩的态度；在文献对李昭道“繁巧”、“板细”的记载中而发现积色体山水的矫饰化倾向；从“描”、“成色”、“白画”等记载中辨析古代壁画的绘制过程；从“工人成色”来论说色彩绘画流落民间；从方薰短短的一句话中而透析出明代以后敷色体花鸟的“点染体”与“点写体”；以及从“明暗”的角度来谈吴历的“好用西法”等等，不一而足。总之，作为作者研究成果的一部分，这些观点都令我们感到新鲜。同时，有很多观点，由于篇幅所限，并没有被作者完全展开，如“画史家的‘晋画’说”、“植物色与文人绘画”、“院画的语言及其风格演变”、“没骨山水画的历史”、“古代画史、画论中概念的‘名’、‘实’关系”、“中国文人的‘西画观’”、“中国古典花鸟画的四种基本样式”等等，都提供了很重要的研究方向与思路。

在作者的研究体系中，这些“史实”连缀成一部完整的中国古代绘画史图景，而“史识”就在此基础上升华出来。如，由《洛神赋图》和《女史箴图》而上升为“积色体”与“敷色体”两种绘画样式；由“凹凸花”而上升为中国古典绘画色彩的“结构”观念及其与西画的差异；由宋代文人画上升到中国绘画的“非绘画化”；由“丹青”涵义的暗转而上升为中国古典绘画由色彩绘画为主体变为水墨为主体；由“没骨花”从工笔积色转变为敷色点写上升为中国古典花鸟画的写意化；由“院体”而上升为中国绘画审美观的单一性；由元画之“淡”上升为晚期中国画的整体之“淡”；由明代花鸟画“点染体”与“点写体”而上升为中国古典花鸟画的写意化；由清代勾染体人物、花鸟的写意化而上升为古典绘画归于“写意”；由清代山水画及赵之谦、吴昌硕等人的花鸟画上升为中国绘画对于书法“结构”原则的借鉴等等。

这是一个从“史实”到“史识”的过程，与通常所说的由“史”到“论”有些相似。由于以“史”为基础，以一个一个的局部史实为铺垫，因此，所获得的史识就不虚浮。这一过程与作者整个研究体系中的从“绘画”到“绘画环境”研究方向也恰是一致的。

由“史实”到“史识”的过程最终落脚到“样式与风格”这个核心的事实上，而与此相关的史识，也就是作者的“绘画史观”。它包括两部分，一是“中国古典绘画传承体系”观，一是“中国古典绘画‘非绘画化’发展”观。

作者对于前者的表述为：“中国古典绘画是一个传承体系，是历代画家不断地阐释古典、不断地焕发传统生命的持续性结果。”在这一传承体系中，绘画样式与风格有其自身的成长、演变的过程，从而形成了作者对于中国古代绘画的分期论说，也形成了作者在研究时的“作品”立场及其对于“样式与风格”的偏爱。

对于后者，作者也多处论及。而且，这一绘画史观其实也是作者的艺术价值观。

中国古典绘画的“非绘画化”，有时也被作者表述为中国古典绘画的“非本体化”。它是指中国古典绘画在其发展过程中对于“绘画性”的偏移。“绘画性”

是从“世界绘画”全范围中抽绎出的共性。中国绘画在其晋唐时期尚在与世界绘画的同步中而保持着这种共性，而宋元以后，日益发展的“书法性”、“写意化”、“水墨化”等使中国古典绘画作为“绘画的”属性越发微弱，至清代就完成了“非绘画”的大结局。

作者在本书中，用“晋唐画”与“元画”分别作为“绘画的”与“非绘画”的代表，它们的分野在于：晋唐画注重“色彩”表现，元画更擅“笔墨”表达；晋唐画是“气”的涌动，元画是“韵”的周流；晋唐画以“妍”为美，元画以“淡”为尚；晋唐画是工致的，因而带有“作”的旨趣，元画是疏简的，因而更具“写”的意识；晋唐画以宫廷或民间画家为创作主体，是“职业”的；元画以文人为其中坚，是“业余”的；晋唐画是古典绘画在其向上时期所进行的“绘画的”建构，元画则是古典绘画在渐趋式微的文化背景中所作的“非绘画”的取向。

对于“晋唐画”与“元画”及它们所代表的“绘画的”与“非绘画”，作者的价值观念是很明确的：尊“晋唐画”而抑“元画”，从而对于“文人的”、“写意的”、“笔墨的”等等，也就都明显地持以批判的态度。因此，本书也是一部对于“文人”、“笔墨”等观念意识有所挑战的著作。

“史实”与“史识”在思维的方向上，并不是单向的，而是互动的，就像“绘画环境中的绘画”体系中“绘画环境”与“绘画”的互动一样。比如，当“没骨花”由工笔到写意的史实可以引发起对于整个古典花鸟画的思考的同时，它本身也是在古典绘画走向“写意化”的共同背景下呈现的；“黄徐体异”作为积色体花鸟与敷色体花鸟并存的史实，一方面成为对于花鸟画在五代宋时的样式分野认识的基础，一方面它也是在中国古典绘画“积色体”与“敷色体”两大样式体系中而存在的史实；作者比较擅长语义的考察，这种语义所暗示的绘画史实一方面构成作者对于古典绘画样式与风格发展的总体认识，一方面，对于语义所传达的历史实相又往往是在这个总体认识中而寻得。这样的例子很多，我们在前面用来说明由“史实”升华为“史识”的例子，都可以用从“史识”到“史实”的思路去认识。

这一过程与由“论”到“史”，由“绘画环境”到“绘画”是一致的。在这一过程中，其“绘画”是在“绘画环境”观照下的，其“史实”是在“史识”审视下的，因而，这些史实也就都有在其史识中存在的合理性。易言之，在作者的体系中，其“史实”其实也是一种“史识”。

“‘绘画环境’—‘绘画’”的构成与“‘史识’—‘史实’”的构成，是互为表里的，它们都反映出作者研究体系的“动态”特征。因为，整个中国古典绘画史就是在“动态”中而发展的，作者的研究体系不过是对这客观的历史如实地“转述”而已。

4

如果总体评价此书，那么可以说，它是一部视野宏阔、视点新颖、体系谨严、材料翔实、观点独到的严肃学术著作。它建构了一个颇具特色的研究体系（“绘画环境中的绘画”），确立了一个全新的研究视点（“色彩”），并在此基础上划分了中国古典绘画

的发展时期、勾画了中国古典绘画样式与风格演进的基本轨迹。它提出了许多具有创见的学术观点，更正了一些绘画史上的长期误解，梳理了一些画史上的概念源流，钩沉了许多曾久被淹没的绘画史实，提起了很多具有进一步研究价值的学术问题。它不但重新评价了一些画家、作品在绘画史上的作用与地位，更提出了对整个中国古典绘画发展史独特的认识观（“非绘画化”发展）和价值观（尊“晋唐画”抑“元画”）。因此，可以说，这部《色彩的中国绘画——中国绘画样式与风格历史的展开》对于中国绘画史研究，具有“创造的意义”。

但是，这本书也并不是十全十美的。

比如，它在题材的分布上就很不平衡。本书对于古典绘画样式与风格的研究，主要以山水画为对象，次及花鸟，而于人物画则几乎是一笔带过。这一方说明作者对于山水画的熟知，一方面也显示出他对于人物画的缺乏研究和了解。再如，它对于明清代表画家及代表画作的选择也有欠周到，特别是对于画作的选择，似还可以更广泛、更精确些。还有，作者并不能见到他所提出作品的全部真迹，而只能借助画集、照片等图片资料进行分析；由于图片品质的问题，对于一些作品的色彩的把握就不甚准确。

这些瑕疵并不能遮掩全书的光彩。而有了它们的存在，也正为这部著作在未来的修订提供了理由、可能与机会。

2001年8月

编者的话

《色彩的中国绘画——中国绘画样式与风格历史的展开》是中国艺术研究院美术史学者牛克诚先生的一部学术力作。

此书从确立选题，到搜集资料、撰写、完成，共历时五年有余。在这五年之中，作者不为浮华纷乱的世态所扰，甘于寂寞，潜心于严肃学问，这种精神品格是值得钦佩的。同样，在这浮躁的社会中，能够坐下来静读一部学术著作，也是极其难得的，因而，我们对本书的读者也同样怀有敬意。

由于本书体系庞大，研究精深，因此，有必要将它有关的学术观点及主张提示出来，以为读者的阅读提供索引。

按照章节的顺序，可以将本书的主要学术观点及提起的学术问题，大体归纳如下：

- 水墨画的原型在于汉画。（第一章，引言）
- 源于本土的汉画与在域外佛教绘画影响下产生的西域画风在色彩语言上的比较。（第一章，第一节“一”）
- 魏晋“汉画”在线条形态上对于两汉“汉画”的超越。（第一章，第一节“一”）
- 十六国“汉画”在色彩原则上与两汉“汉画”不同：从色与墨的关系转向色与色的关系。（第一章，第一节“一”）
- 从魏晋到南北朝，汉画发展的总趋势是由简练奔放向精细工整：线条由简率变匀洁；设色由涂刷到晕染；表现语汇由简单变复杂。（第一章，第一节“二”）
- 笈多美术样式与汉画在语汇形态上的比较：线条的性状；色与墨的关系；着色方法等。（第一章，第二节“一”）
- 克孜尔石窟壁画中的外来语汇及其与本土汉画的区别。（第一章，第二节“一”）
- 西域画风与中土画风的比较。（第一章，第二节“二”）
- 画史家的“晋画”说。（第一章，第三节“一”）
- “白画”特指那些没有着色的画，因为当时的晋画是普遍着色的。（第一章，第三节“一”）
- “晋画”的语言特征围绕着“笔彩”（而非“笔墨”）而展开。（第一章，第三节“一”）
- 晋画时期毛笔的特性，它与宋代以后画笔的区别及其它们分别对于“晋画”与“宋画”语言表现方式的影响。（第一章，第三节“一”）
- 谢赫的“六法”是对于魏晋南北朝时期中国绘画创作和鉴赏原则的总结和提升。它是以色彩绘画而非水墨画为对象的。（第一章，第三节“一”）
- “随类赋彩”的“类”表示的是天下品物的一种“恒常的属性”。它主要源

- 于人们的认知行为，从而形成特定的内心视象。（第一章，第三节“一”）
- “随类赋彩”的色彩原则对于未来中国绘画的色彩体制的影响；中国画色彩的“结构”理论；中国画色彩的“程式化”。（第一章，第三节“一”）
 - 晋画之“笔”与“彩”也分别标示着它的两种基本表现语汇——“勾”与“染”。这两种语汇的结合所生成的“勾染”在唐画中得到进一步完善，并成为“晋唐画”绘画语言的本质特征。（第一章，第三节“一”）
 - 比之汉画，晋画的用笔更节制、更内敛、更理性。这是以富于理性的篆、隶、楷三种书体在魏晋时期的完备化为背景的。（第一章，第三节“二”）
 - “积色体”、“敷色体”概念的提出。它们与材料学上的“重色”、“浅色”既有区别又有联系。（第一章，第三节“二”）
 - 以《洛神赋图》卷为例，对早期积色体山水画的语言分析：以色彩的涂染表现“凹凸”；线条及其与色彩的关系。（第一章，第三节“二”）
 - 晋画中的“疏体”与“密体”。以顾恺之为代表的“密体”；以张僧繇为代表的“疏体”。（第一章，第三节“三”）
 - 由“凹凸花”而论及中、西绘画的差异。“凹凸”与“明暗”的区别；这种“凹凸”法对于着色的影响是，中国绘画中的各个色块被“结构”在一起，而不是被某一光源或视点统一在一起。（第一章，第三节“三”）
 - 从“历史的”、“概念的”和“画迹的”角度论述了“晋画”作为一种历史的存在。（第一章，第三节“四”）
-
- 在唐代，中国古典色彩绘画的“积色体”与“敷色体”在山水画、人物画及花鸟画中进一步完善了语言体制。（第二章，第一节）
 - 隋唐时期的毛笔、颜料、画绢与“唐画”语言形态的关系。（第二章，第一节“一”）
 - 隋唐时期山水画积色体与敷色体的分野。（第二章，第一节“二”）
 - 李思训与吴道子是唐代色彩山水画中的两种画体的代表，前者代表着“积色体山水”，后者代表着“敷色体山水”。（第二章，第一节“二”）
 - 进一步论述了“积色体”与“敷色体”，它们与画史上一些相关概念的关系；它们所反映的“工致”、“率意”等品格。（第二章，第一节“二”）
 - 一部中国色彩山水画史其实是积色体山水画（特别是其中的“积色勾染体”）日渐失去其光彩的历史，也是敷色体山水画逐渐被注入文人趣味的历史。（第二章，第一节“二”）
 - 提出积色体山水的“晋唐样式”的概念。它的基本表现语汇是“勾染”，不同于五代以后发展起来的“勾皴式”的积色体山水。（第二章，第一节“二”）
 - 隋唐时期的积色体山水画历程是，从展子虔的“创为山水之初”，到李思训的“为一家之法”，再到李昭道的“一味板细”。（第二章，第一节“二”）

- 李思训《江帆楼阁图》与展子虔《游春图》在语汇形态上的比较：物象描写；线条表现；色彩表现等。（第二章，第一节“二”）
- 李思训积色体山水的风格特征为“工细”与“富丽”。（第二章，第一节“二”）
- 在李昭道的积色体山水中，出现了一种矫饰化倾向。其表现为“繁巧”和“板细”。（第二章，第一节“二”）
- 唐代的敷色体山水即是“吴装山水”。（第二章，第一节“二”）
- 所谓的“吴装”之“装”指的是“着色”；在唐代，这种着色方法也被称为“轻成色”。（第二章，第一节“二”）
- 隋唐时期的积色体人物画创作的两种趋势。（第二章，第一节“三”）
- 阎立本《历代帝王图》卷作为从六朝的人物画向中晚唐人物画的过渡的特征。（第二章，第一节“三”）
- 张萱《虢国夫人游春图》的语言形态分析。（第二章，第一节“三”）
- 尉迟乙僧的绘画与同时期的阎立本的绘画成为初唐人物画两种风格的代表。他们对于色、线、墨的运用。（第二章，第一节“三”）
- 吴道子传派。（第二章，第一节“三”）
- “重色”（矿物色）的敷色体人物画。（第二章，第一节“三”）
- 水墨之变的历史文化背景：在以中唐为分界的中国文化前期与后期的精神气候中，分别生长着“色彩”与“水墨”这两种绘画语言形式。（第二章，第二节“一”）
- 以张彦远为代表的理论家在“水墨之变”背景下态度的转换。（第二章，第二节“一”）
- 剖析了发生在唐代的中国画色彩失落的内部机制，其一是向着墨块方向而发展，主要表现为“破墨”；一是向着墨线的方向而发展，主要表现为“勾斫”和各种“描法”。（第二章，第二节“二”）
- 在唐代所出现的“破墨”之法，并不是以浓破淡，以淡破浓或以水破墨之意，而是指在勾廓的基础上用具有浓淡的墨色进行渲淡。（第二章，第二节“二”）
- 苏轼对于王维的推崇是在表达一种理想的绘画形式：自由，舒展，流畅，有书法韵味。（第二章，第二节“二”）
- 由吴道子中年而创立的莼菜条的线条诱发了此后诸如枣核描、柳叶描、蚂蝗描、蚯蚓描等各种强调书法用笔的“描法”产生。（第二章，第二节“三”）
- 通过古文献而复原了古代壁画的绘制程序。“描”、“成”、“白画”、“布色”、“成色”、“装”等。（第二章，第二节“四”）
- “工人成色”意味着由画家担当“线描”而由工人担当的“布色”，它们分别带有了“雅”与“俗”的意味。由此，色彩在唐以后的一个重要去向是流落民间。（第二章，第二节“四”）
- 中国古代绘画史的分期：原生时期，转承时期，再生时期。（第三章，引言）

- 五代两宋绘画的意义在于，它承续了晋唐时期色彩绘画的原生语言，并在水墨急速兴起的背景下，将积色体与敷色体都进行了创造性的转化，使它们都具有了“笔墨”的语汇特征。（第三章，引言）
- 中国古典绘画中两大语言体系——“晋唐画”与“元画”。（第三章，引言）
- “破墨”与“勾斫”是对于因色彩的缺失而造成的形象体面上的空白的两种解决方案。（第三章，第一节“一”）
- “勾斫”向“皴”的发展及皴法的趣味化。（第三章，第一节“一”）
- 贯休、石恪、梁楷的写意化描法。（第三章，第一节“二”）
- 北宋中期已完成了墨法的体制建设。北宋晚期以后，“墨戏”成为墨法发展的一种特殊形态。（第三章，第一节“三”）
- 墨戏是文人对于笔墨的一种态度和在这种态度下的笔墨表现形式。它不同于唐以前画家们的态度及其表现形式。（第三章，第一节“三”）
- 文人好墨而厌色。（第三章，第一节“三”）
- 墨戏与色彩在绘画理念上的对立。（第三章，第一节“三”）
- 墨戏与中国绘画的书法化。（第三章，第一节“三”）
- 宋代绘画对于书法的借鉴主要以行、草，特别是草书为样本，就像晋唐绘画主要是借鉴了楷书一样。（第三章，第一节“三”）
- 尚意书风对于宋代画坛的影响。（第三章，第一节“三”）
- “重墨轻色”：五代、北宋理论家的态度。（第三章，第一节“四”）
- “文人画”是古典中国画“非绘画化”的一个集中体现。（第三章，第一节“四”）
- 画史家的“宋画”说：作为院画的“宋画”；作为墨画的“宋画”。（第三章，第二节“一”）
- “丹青”的衍变：从最初与“画”的外延几乎完全一致，到水墨从它那里抢去了“画”的一半江山，以至最后它只在“画”中偏守一隅。（第三章，第二节“一”）
- 与宋画的两种样式与风格（院画与水墨）相对应，宋代毛笔的制作也呈现了两种趋向。（第三章，第二节“二”）
- 植物色的类似于墨的性状使它受到文人们的亲睐。这也是文人画家们从事敷色体创作的原因之一。（第三章，第二节“二”）
- 积色体山水在五代两宋时分化为“积色勾染体”与“积色勾皴体”。“积色勾皴体”山水是积色体山水在水墨发展的绘画背景下而衍化出的一种新的语言形态，它是晋唐山水的“积色”加上宋画山水的笔墨“勾皴”。（第三章，第三节“一”）
- 敷色体山水分化为“五代北宋样式”与“南宋样式”。它们的区别主要在于笔墨语汇，而不在色彩表达。（第三章，第三节“一”）
- 再论“积色体”与“敷色体”。积色体山水与“青绿山水”的区别联系。“敷色体”与“浅绛”。（第三章，第三节“一”）