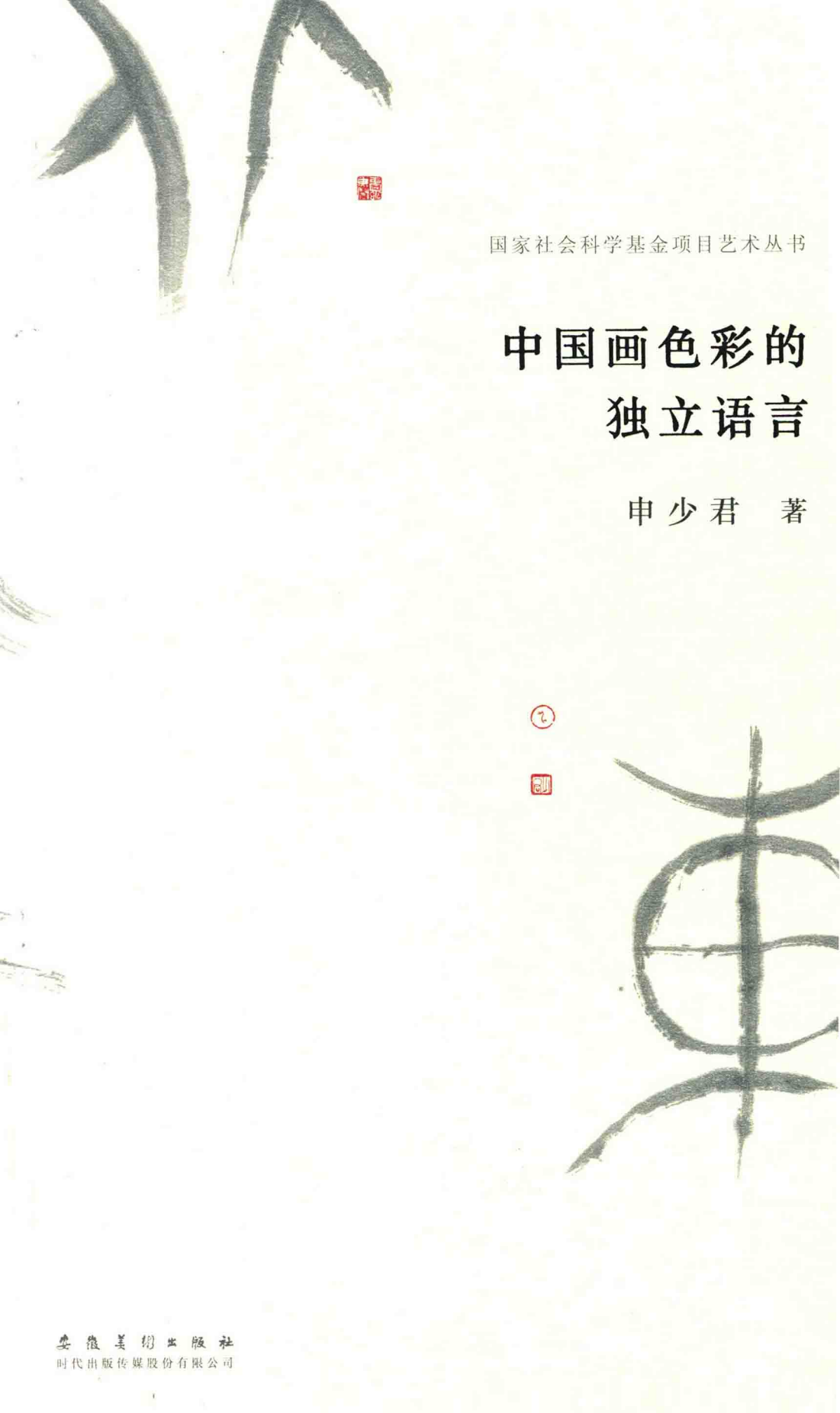




国家社会科学基金项目艺术丛书

中国画色彩的 独立语言

申少君 著

中国画色彩 的独立语言

申少君 著

安徽美术出版社
时代出版传媒股份有限公司

图书在版编目(CIP)数据

中国画色彩的独立语言 / 申少君著. — 合肥 : 安徽
美术出版社, 2013.9

(国家社会科学基金项目艺术丛书)

ISBN 978-7-5398-3508-2

I. ①申… II. ①申… 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(2013)第226633号



申少君 著

中国国家画院·当代中国画视觉系统研究所 编

国家社会科学基金项目艺术丛书

中国画色彩的独立语言

GUOJIA SHEHUIKEXUE JIJINXIANGMU YISHUCONGSHU

ZHONGGUOHUA SECAI DE DULIYUYAN

责任编辑: 秦金根 金前文

装帧设计: 李 猛

出 版 人: 武忠平

责任校对: 司开江 陈芳芳

出版发行: 安徽美术出版社
时代出版传媒股份有限公司

印 刷: 北京雅昌彩色印刷有限公司

开 本: 787毫米×1092毫米 1/16

印 张: 17

版 次: 2013年9月第1版

2013年9月第1次印刷

印 数: 1~2,000册

书 号: ISBN 978-7-5398-3508-2

定 价: 148.00元

国家社会科学基金项目艺术丛书

序

寻找中国绘画色彩的逻辑

朱良志

申少君先生是当代有影响的画家，我看过他不少作品。其独特的造型和深邃幽眇的色彩给我很深印象。他还是一位研究中国画理论的学者，研究多集中在绘画色彩方面。即便我对他有这样的了解，当我读到这部讨论色彩语言的著作时，还是有些吃惊。我没有想到一位专职画家对中国画核心理论有这样深入的思考，此作显现出作者具有很高的绘画理论水平，也没有想到他在绘画色彩理论方面有这样系统而发人深省的建树。

重寻中国绘画的色彩语言，是这部著作的主要旨趣。少君先生是一位画家，他的研究有很强的针对性，此书可谓有感而发，所面对的一个根本问题，就是当代中国绘画色彩语言的失落。作者认为，当代中国画发展遭遇困境，其中“色彩的失落”是一个不可忽视的原因。他的研究是要复原“那一道中国绘画色彩绚丽的风景”，寻觅绘画色彩语言发展的内在逻辑，进而在深厚的传统基础上建构中国画的当代色彩语言。

少君先生所言“色彩的失落”，不是说传统的着色技巧失传了，而是说对传统的色彩语言理解和继承存在误区，也包括传统色彩语言的转换在当代面临困境。我同意少君先生的判断，就是传统绘画色彩观念亟须澄清。我甚至感到，所谓色彩语言

的失落，在很大程度上是由于对传统色彩理论的误解所造成的。

有一种观点认为，中国画重墨不重色，传统绘画是反对色彩的。这样的观点可谓似是而实非。中国文化中的确有抑制色彩的思想。早期思想中存在的“色彩秩序观”，在一定程度上就是一种色彩抑制观。两周以来，随着色彩技巧的丰富以及人们色彩认知的细密化，色彩在社会文化中扮演着重要角色，它融入了丰富的宗教、道德和智慧的内涵，色彩也被纳入到特别的秩序中，“五色”系统就是一个与中国人宇宙意识蒂萼相生的观念，与其说它是一种色彩分类系统，毋宁说是一种宇宙秩序的象征。这种色彩秩序观导致对色彩本身的抑制，道家强调“五色令人目盲”，要“胶离朱之目”，对色彩的运用发出了质疑。而儒家的正色观同样也是对色彩的抑制。

中国画原来就叫“丹青”，强调绘画是通过色彩来图写物象的。先秦时绘画又叫“绘事”，或“画绩之事”。“画”本为刻形，“绘”（绩）的意思则是图色。绘画中色彩的运用明显受到这种色彩秩序观的抑制，我们在孔子的“绘事后素”说中能看到这种影响，在六朝画论中的以形写形、以色貌色学说和“六法”的“随类赋彩”思想中，也可感受到潜在的色彩秩序观的影响。

对色彩抑制的极端例证是水墨画的出现，它是影响中国绘画色彩观念发展最为重要的因素。水墨的出现有工具材料方面的原因，但更重要的则来自于思想观念方面，它是道禅哲学流布的直接产物。水晕墨章改变了中国绘画发展的进程，也在一定程度上颠覆了中国绘画的色彩之道。五代北宋以来，绘画领域出现了画道之中、水墨为上的观念，甚至出现了以水墨来排斥色彩的现象。北宋以来的山水大家一般都不用着色，即使到了元代黄公望、王蒙之辈，也只是略施丹朱，与浓涂大抹完全不同。董其昌文人之画与工人之画的区别，在客观上造成了贬

抑着色画的趋势。求于五色之外，成了文人画的重要特征。甚至有人误解为文人画就是水墨画，是一种区别于着色画的绘画。

正像少君先生所说：“明清以来，重墨轻色的铁律俨然已经成为中国画的正统，反技术主义的画家大多对此习而不察，甚至奉为圭臬。即使自清末民初兴起的中国画改良主义，也仅局限于批判文人画的‘墨戏’传统，而未深察纸本卷轴画在色彩技艺上的衰颓。于是辉煌绚烂的唐宋设色传统，便因生纸画底的材料限制与重意轻技的审美取向，而变成了日渐退向历史深处的遥远景观。”

中国美学有淡然无极众美归之的观点，强调绚烂之极而归于平淡，自唐代以来绘画越来越重视形外之韵，所谓得之于“骊黄牝牡之外”，反对色彩的泛滥。但是不是就可以得出中国画是轻视色彩甚至反对色彩呢？是不是就可以得出中国哲学是排斥色彩的观念呢？当然不能。

中国哲学的旨归不是排斥色彩，而是超越形式，也包括超越色彩，重视人的内在生命体验，反对单纯的外在感官的获取，反对知识的分别。就像中国艺术强调的“丑到极处便是美到极处”，不是欣赏丑，而是超越美丑的形式判分，而归于内在的生命体知。在色彩运用上也是如此，如道家的“五色令人目盲”观念，不是对色的排斥，而是在宣扬一种“为腹不为目”的哲学，不重“目”——外在知识的获取，而重“腹”——内在生命的感知。而融大乘佛学和庄子思想而产生的禅宗，更重视这样的观念，它的色空思想、无色观念，强调无一物中无尽藏、有花有月有楼台，都不是对色的排斥，而是超越物质性、对象性，在内在生命体验中与世界相融一体，去感受世界的风花雪月。

即就水墨本身来说，唐宋以来水墨画的流布也不意味对色彩的否定。唐宋以来人们谈水墨，常常与“五色”联系起来。

水墨是黑白世界，依照中国一种色彩认知系统，黑白世界意味着无色世界，“无色而具五色之灿烂”——不是对色彩的排斥，而是通过墨色的氤氲，表现出五色世界的绚烂。张彦远的“墨分五色”、“运墨而五色具”，张扬水墨之道的荆浩所提出的“不贵五彩”说，以及托名王维《山水诀》中所说的水墨“肇自然之性，成造化之功”，等等，都不是对色彩本身的否定，而是要荡涤世界外在的遮蔽，直溯造化之源，表现一种本色世界。不是对色彩的否弃，而是解除人们对形色世界的执著。

少君先生于本书所言，水墨的出现，“并未摒弃色彩语言，而是弱化了色彩语言”。这样的判断是客观的。水墨的出现，在色彩之外开辟了一种独特的语言呈现途径，丰富了中国画的表现领域。在一定程度上也刺激了色彩语言本身的变化，不仅是水墨与色彩之间的相融相即，而是色彩本身发展的异路求生。甚至可以这样说，水墨的出现，在新的格局中，提升了色彩语言的表现活力，使之向着更适应中国写意绘画所指引的路径前行。

清初龚贤的绘画大胆地用黑用白，研究界有“黑龚”、“白龚”的说法。他的知白守黑、计白当黑观由道禅一脉传出，他说：“非黑无以显其白，非白无以判其黑。”黑白在他这里不是单纯的笔墨问题，而是通过它来追求光明——绘画价值的实现，绘画是给自己、给他人带来光明的艺术。他谨守“知其白，守其黑”的哲学，由此黑白世界来追求光明。老子认为，光明与黑暗的分别是没有意义的。真正对光明的追求就是放弃对明暗的分别。他说“明道若昧”，又说“见小若明”——一个东西看起来很光亮，真正的光明是对明暗的超越。《庄子》所说的“夫鹄不日浴而白，乌不日黔而黑。黑白之朴，不足以为辩”，其意也在于此。龚贤与他的老师董其昌一样，强调无色可尽天地

之灿烂，以绘画中的黑白世界来“放光”，绝非对色彩的否定。像服膺“虚室生白，吉祥止止”哲学的董其昌，固然有淡然无极的一面，但他并未被这形色层面的无色观所牢笼，他的画也有山红涧碧、春花烂漫的丽景。但他的“丽景”在淡化物质化、对象化、形式化执著方面，又向前迈出扎实的步伐。

那种认为文人画就是排斥色彩的观点，是一种皮相之论。文人画的发展中，有一种即色即真的观念，不必离色而求真，就像孟子所说的“形色即天性”。生命的真性可以从淡然中获得，像云林所说的“源上桃花无中无”，也可从色中觅取。心中无色，纵然满纸绚烂，也可臻于高致，直达生命纵深。我在石涛研究中发现，作为文人画家的杰出代表石涛并非排斥色彩，他的画可以说是山花烂漫，色彩浓重，云林号“幻霞”，他的烟霞只是一种虚幻，他要在烟霞之外求烟霞，石涛却于烟霞之中求浪漫，他走的不是简澹冷寒的道路，而是浓涂大抹。在他看来，重要的是超越对色相世界的执著，而不是对色的排斥。他有一册页画灿烂的桃花，题云：“度索山光醉月华，碧空无际染朝霞。东风得意乘消息，变作天桃世上花。如此说桃花，觉得似有还无，人间不悟也，何泥作繁华观也！”画的是桃花，著意却不在桃花之相，而是抖落一种春意，那种碧空无际中染出天地明霞的种子，桃花只不过是借一阵春风，将此明霞之意吹落。他画的是桃花的“种子”——明霞，而不在桃花。禅宗中有“如春在花”的思想，所谓譬如青春，藏于化身，随其枝叶，疏密精神。春是“一”，是全体，是真如，而“花”是“一切”，是分身，是事相。“如春在花”，随处充满，明秀艳丽，在在即是。石涛将即色即真的思想贯彻到他对色彩的理解中。

读申少君先生这部著作，使我更加强了这样的观念：说中国哲学的色空、无色观念就是反对色彩是误解，说中国传统绘

画是轻视色彩甚至反对色彩，同样是误解。读这部著作，对弄清传统中国画的色彩观念有很大启发，对探讨中国画的新出路、建立新的色彩语言也有很大助益。这部著作从观念上澄清传统色彩学说的理解，又从技术品质角度讨论色彩语言的丰富内涵，探寻提升中国画技术品质的途径，这对国画发展具有特殊意义。作者不仅在理论上分析、技术上确证，还从自我的生命体知中，去研味传统色彩的内在世界。他曾在永乐宫壁画前流连数年，旦暮随之，寤寐不忘，他所发现的中国绘画色彩的内在世界丰富而有意味，我虽不谙此道，亦能感受其独特的魅力。

但愿这部独特的著作能在中国绘画的现代性进程中撒下一片绚丽的色彩，铺满走向理想世界的通衢。

2013年9月10日于北京大学

引 言

本课题以中国画色彩语言为研究对象，其范畴涉及美术学、色彩学与文化学。

作为中华文化的视觉表征与造型艺术语言的重要组成部分，中国画色彩语言构成了一个源远流长、博大精深的独特体系。在经、史、子、集等中国古代文献中，有大量关于色彩文化的记载，反映了中国古代色彩的审美观念与实际应用情况。历代诸多画学著作，无论是史传类，还是理法品评类著作，都或多或少地涉及中国画色彩问题。民国以来，于非闇、蒋玄怡等学者纷纷涉足中国画色彩研究领域，使此项研究进入了一个新的历史阶段。其中，具有代表性的著作有：于非闇的《中国画颜色的研究》^[1]、蒋玄怡的《中国绘画材料史》^[2]、彭德的《中华五色》^[3]、牛克诚的《色彩的中国绘画》^[4]、潘吉星的《中国造纸技术史稿》^[5]、曾启雄的《中国失落的色彩》^[6]、王定理的《中国画的工具及材料运用》^[7]、王文娟的《墨韵色章：中国画色彩的美学探渊》^[8]、赵权利的《中国古代绘画技法、材料、工具史纲》^[9]，等等。这些著作分别在不同程度上，从不同侧面对中国画色彩语言进行了汇编、整理和专门研究，为本课题提供了许多值得借鉴和参考的研究线索。

大体上，中国画色彩语言研究分化为三种类型——工具材料类、技法式样类和审美认知类。这三类研究各有侧重，从不同维度加深了对中国画色彩语言的认识，却都属于单一化的理论范式，学科视野较为狭窄，忽视了工具材料、技法工具和审美认知三者之间互动的结构关系，未能将中国画色彩语言研究提升到全面、系统的高度。

从根本上说，单一的研究方式之所以不能对中国画色彩语言进行系统诠释，其原因在于：中国画色彩语言在本质上是一个庞大的体系，如果仅仅采取分而治之的方式来研究，则难免忽视各个部分之间的有机联系，而无法勾勒出中国画色彩语言的整体性状与内在逻辑。

有鉴于此，本课题采取了系统性的研究方法：

其一，以互证法将文献考证、图像分析、田野调查与技法实验相结合。其中，文献考证以古代画论为重点，旁及经、史、子、集、笔记、方志；图像分析范围主要包括帛画、壁画（以敦煌、永乐宫、云岗石窟的壁画为主）、古代卷轴画（以故宫博物院藏画为主）、民间年画、现当代中国画作品（以中国美术馆及在京的评述收藏单位为主要对象），图像资料的采集以亲眼实见为原则，同时参

照相关出版物中的印刷品；田野调查主要针对生产笔、墨、纸、砚的传统作坊来展开，探寻媒介材料工艺的历史基因；技法实验则结合本人在绘画创作中的实践及体会，对不同时期具有代表性的绘画作品的设色技法进行实验，形成色彩语言的分析报告。

其二，以辩证法兼顾“长时段”视点和“物态学”分析，透视媒材演变、技法发展和观念变迁之间的互动进程。以中国画色彩的发展为主线，介绍中国绘画的发展历史，阐明色彩在中国绘画中的作用，描述几个重点历史时期的色彩面貌及其变迁的整体方向，并结合绘画理论、画家和绘画作品阐释中国画色彩体系，纠正当前史论界存在的一些学术误解及偏见。从中国绘画历史的角度探究色彩与中国绘画的成因、属性、沿革、风格形成与艺术表达之间关系。

其三，以综合法吸纳多学科的研究成果，力求将宏观论述、中观考察和微观分析有机地结合起来，将宏大叙述与个案研究有机地结合在一起。

运用这些研究方法，本课题旨在通过考察历代画作并结合笔者 30 多年的创作经验，分析中国画色彩语言的内部结构，在色彩语言分析的基础上归纳中华文化系统中的审美认知方式，探寻中国色彩文化的发展理路，整体诠释中国画色彩语言系统，进一步说明色彩在传统中国绘画史及现代绘画继承发展中的重要性及必然性，重新认识中国画的当代问题。

二

一般地说，中国画色彩语言体系包括三个子系统：工具材料系统、技法式样系统与审美认知系统，三者各有所本，又互为动因。

工具材料系统由颜料（主要包括矿物性的石色、植物性的草色、墨色、印料）、调和剂（主要包括胶和水）、画底（主要包括绢与纸）、工具构成（主要包括笔、砚、印）。这些特定的工具材料组合，又分别与不同的技法产生不同的结构关系，从而衍生不同的式样和风格。技法式样系统则包括设色技艺、样式，它意味着特定的颜料、设色技法与特定样式产生不同的结构关系。审美认知系统包括色彩视知觉、审美范式、文化模式。视知觉是一种给现实赋予形状、色彩和意义的知觉形式，色彩视知觉则是观察感知外部世界并进而观察感知结构色彩的通道。观察方法的差异必然导致形式的差别与色彩意义的不同，而色彩语言的差异也可归结为审美范式、文化模式的不同，审美范式影响视知觉心理。对于这三个子系统，我们如果以静态模式去分析，往往容易将其割裂为三个相互孤立的方面，而难于对中国画色彩语言体系产生整体而辩证的认识。

毋庸讳言，在全球化的当代语境下，任何单一的研究方式

都无法对中国画色彩语言进行系统诠释，因而已经难以适应新时代的要求。随着世界各国艺术交流的日益扩展，中国画色彩语言亟待纳入宏观的视野加以系统研究，以便对当代中国画语言的全面创新提供可资借鉴的理论依据。

三

在论文结构方面，本课题正文分为八章，其主要内容如下：

第一章，追溯中华色彩体系的渊源，以史前中华色彩遗迹为探索原始色彩认知的重要对象，研究原始色彩经验的视觉编码；以甲骨文中的颜色字作为解读中国远古色彩认知的关键密码；对于以五类分的认知构造进行追本溯源，破解中国五色观念起源问题。

第二章，研究中国色彩的观念系统，揭示其文化表征意义，重点梳理五色观念由周至汉的体系化与定型过程，分别阐述儒家、道家、佛家文化中的色彩观，并从民间文化、服饰文化、文学等维度透析其中蕴含的色彩观念。

第三章，诠释“青、赤、黄、白、黑”五大色系如何通过呈色物质的不断选择与融汇而构筑中国画色彩语言系统，按五大色系分门别类地阐述中国画的颜色原料所具有的不同色彩语素功能与属性。

第四章，把设色工具与媒材作为承载色彩语言的基本介质纳入色彩语介的理论层面，研究历代绘画工具材料在中国画风格变迁中扮演的功能角色，以及其对中国画色彩语言的重要影响。

第五章，分析不同的中国画色彩语素如何通过对比、呼应、承接等程式而形成特定结构，以及如何在色彩语汇层面组成了稳固而多样的间色构造；分别从重着色、浅着色、水墨、彩墨诸类型，阐释中国画色彩语汇的内在结构。

第六章，考察勾法、染法、填法、醒法、作底反衬法等中国画色彩语法的发展历程，揭示中国画色彩语法与不同画体的特定关联，主要包括人物画体与平涂、凹凸法、晕染法等语法规程式，山水画体与点、勾、皴、擦、染等语法规程式，花鸟画体与填色、晕染、点写、烘托、打底及反衬等语法规程式。

第七章，梳理传统中国画色彩美学之历史源流，解读绘事后素、随类赋彩、墨运五彩等重要命题，分析中国画论中的色法理论、色彩学思想及其历史影响。通过比较法来论述以经验主义为主的中国色彩观与实证主义的西方色彩观之间的差异，阐明中国色彩学理论的哲学性与中国画色彩语言的类相特征。

第八章，考察当代中国画在工具材料与色彩语言方面的新动向，探寻中国画色彩语言创新的可能性，结合个人的色彩语言实验提出构建当代中国画色彩语言体系的初步设想。

注 释

- [1] 于非闇：《中国画颜色的研究》，北京：人民美术出版社，1955 年版。
- [2] 蒋玄怡：《中国绘画材料史》，上海：上海书画出版社，1986 年版。
- [3] 彭德：《中华五色》，南京：江苏美术出版社，2008 年版。
- [4] 牛克诚：《色彩的中国绘画》，长沙：湖南美术出版社，2002 年版。
- [5] 潘吉星：《中国造纸技术史稿》，北京：文物出版社，1979 年版。
- [6] 曾启雄：《中国失落的色彩》，台北：耶鲁国际文化出版社，2003 年版。
- [7] 王定理：《中国画的工具及材料运用》，台北：艺术家出版社，2000 年版。
- [8] 王文娟：《墨韵色章：中国画色彩的美学探渊》，北京：中央编译出版社，2006 年版。
- [9] 赵权利：《中国古代绘画技法、材料、工具史纲》，南宁：广西美术出版社，2006 年版。