

意象与色彩——山水画设色问题研究

罗颖 著

中国美术学院标志性成果规划

意象与色彩

—— 山水画设色问题研究

罗 颖 著

中国美术学院出版社

责任编辑：徐新红

整体设计：周 峰

责任校对：石同兴

责任出版：葛炜光

图书在版编目（CIP）数据

意象与色彩：山水画设色问题研究/罗颖著. —
杭州：中国美术学院出版社，2010.11
ISBN 978-7-5503-0032-3

I. ①意… II. ①罗… III. ①山水画—技法（美术）
—文集 IV. ①J212.26-53

中国版本图书馆CIP数据核字（2010）第222798号

意象与色彩——山水画设色问题研究

罗颖 著

出品人：傅新生

出版发行：中国美术学院出版社

地 址：中国·杭州市南山路218号/邮政编码：310002

网 址：<http://www.caapress.com>

经 销：全国新华书店

制 版：杭州海洋电脑制版印刷有限公司

印 刷：浙江海虹彩色印务有限公司

版 次：2011年1月第1版

印 次：2011年1月第1次印刷

印 张：10

开 本：710mm×1000mm 1/16

字 数：120千

印 数：0001-1000

ISBN 978-7-5503-0032-3

定 价：45.00元

目 录

中文摘要	1
英文摘要	2
第一章 引言	5
第二章 意象性与中国山水画的设色传统	15
第一节 青绿山水的哲学基础	17
第二节 文人浅绛的哲学基础	19
第三节 以中国哲学思想为本的色无忌	23
第三章 释“随类赋彩”	25
第一节 谢赫的随类赋彩	27
第二节 中国画的“彩”	28
第三节 “彩”的使用	36
第四节 关于青绿山水设色的历史考察	40
一、青绿的写意特征	40
二、唐、宋、元、明、清的青绿山水	42
三、近现代青绿山水	62
第四章 气韵之于色彩	67
第一节 气韵谈	69

第二节 院体设色之气韵	73
第三节 “以淡为美”色之韵	76
第四节 关于浅绛山水的设色考察	79
一、浅绛的写意性	79
二、元、明、清的浅绛山水	81
 第五章 色彩与笔墨	 97
第一节 山水画色彩与笔墨的特征	99
第二节 关于“色不碍墨，墨不碍色”	105
第三节 色墨交叠的写意空间	112
 第六章 以色造境	 121
第一节 古代篇	123
第二节 当代篇	128
第三节 画家用色造境解析	134
 第七章 近现代绘画中色彩的运用	 141
 结 论	 152
 致谢语	 154

中文摘要

中国山水画有着它独特的重“意”性，从最基本的表现形式到更高层次所崇尚的精神内涵都注重一个“意”字，意象造型与意象性设色就是本文要涉及的与“意”有关的内容。本文从青绿设色和浅绛设色两大山水画设色体系入手，较为系统地分析了在意象造型基础上的山水画设色问题。分别究其哲学基础，纵览历代山水画设色作品，直至近现代作品，将青绿山水一脉和浅绛山水一脉作品悉数分析。指出青绿设色的写意性特征和浅绛设色“以淡为美”取其“韵”的特点。将“色不碍墨，墨不碍色；又须墨中有色，色中有墨”作为墨和色在技法层面的追求，将色彩与笔墨相“浑”的视觉效果作为色、墨融合并能够达到的理想状态。在注重笔墨与色彩所构建的小空间的同时，注重作品整体的空间布列，力求平衡笔墨、色彩和空间之间的微妙关系，将色彩造境的创作想法表述完整。希望本文对山水画意象性色彩的研究能为当代山水画造境提供一种思路。

Abstract

One unique element of Chinese Shanshui painting lies in its very significance in “image”. “Image” is greatly valued by Shanshui painting either in its most basic expression form or through the spiritual connotation that is treasured in a much higher level. What this thesis touches upon here are two items that are related to “image”. They are image shaping and image coloring.

Beginning with the two main Shanshui painting coloring systems, namely the blue-and-green coloring and the pale-color coloring, the thesis systematically analyzed the problem of Shanshui painting’s coloring on the basis of image shaping. It made studies not only into its philosophical basis, but also on the various colored Shanshui paintings from ancient to contemporary time. Close analysis was carefully conducted on every single work of both the blue-and-green Shanshui and the pale-color Shanshui systems. Thus the thesis came to a summary that the former is characterized by its feature of painting in a freehand way, while the latter considers light color fascinating and is particular about carrying a sense of charm.

In Chinese Shanshui painting, what is always pursued on the level of techniques is how to let ink and color be not in the way of each other, while at the same time penetrate into each other. Meanwhile, on the level of visual effect, whether the using of color and ink can well blend becomes a perfect state of a work. Paying special attention to the small space formed by ink and color as well as the overall layout on a painting, Chinese

Shanshui makes every effort to balance the delicate relations between ink, color and space, and try to better convey its creation idea of building atmosphere with coloring.

I humbly hope that this thesis, having carried researches on image coloring, would offer a view to contemporary Chinese Shanshui on how to build atmosphere on the painting.

第一章

引 言

—

在中国画领域里，“写意”这一特殊的符号诉说着中国文化独有的现象。从他的独特性出发我们可以了解到中国源远流长的历史与文化，尤其是在哲学、文学、音乐、绘画方面，其饱含的深刻内容始终作为艺术与文化发展的风向标之一，在中国的艺术与文化发展中起着重要的作用。

要探究中国画写意性本质的钥匙在于意和象的辩证关系，意象造型是中国画写意性的本质特征。“意”在《列子·说符》的“九方皋相马法”中的解释是“常患文不称意，意不称物”之意。文中如九方皋所观察到的天地间的奥妙（指事物的精微），得其精髓，放弃了它的粗略，省察其内部而忘却其表象，看见了他所应当看见的地方，而没有看见他不必要看见的地方，考察了他所应当考察的地方，抛弃了他所不必考察的地方。如此这般对事物的见解便是重其意而轻其形。关于“象”的历史记载，一则是《商书·说命》中：“梦帝赉予良弼，其代予言。乃审厥象，俾以形旁求天下，说筑傅言之野，惟肖，爰力作相”。另一则是《左传·宣公三年》鼎上的造象，皆是神鬼兽怪之象，含有原始宗教色彩的意味。意象作为一个复合名词第一次是由刘勰提出来：“独照之匠，窥意象而运斤”。“主观情意和外在物象相融合的心象”，这是《辞源》中对意象的解释。“夫象者，出意者也，得意在忘象，得象在忘言。故立象以尽意，而象可忘也。重画以尽情，而画可忘也。”这是王弼在《周易略例·明象》中对意象的认识。老子讲“惚兮恍兮，

其中有象”、“人象无形”，庄子也讲“象罔”，韩非子认为：“人之所意想者谓之象也”，《易传》也云：“书不尽言，言不尽意”故“立象以尽意”。中国绘画发展史告诉我们在意与象的辩证发展过程中经历了“造理入神”至“重形入神”至“以形写神”至“得意忘形”至“遗形写神”的曲折过程。

山水画的造型，是典型的意象造型，是一种主观臆想和客观事实结合的造型方法。意象造型的特点是画家对自然界的物象在自己的头脑中经过主观加工，成就合乎自身希冀的理想产物，其中很大程度上包含了画家的主观情绪和愿望，是画家依自然景物进行再创造的一种造型方式，也是一种非常中国式的造型方式。

山水画中的树、石法就是画家根据不同自然物象和自身感受创造的。树法中的没骨点和夹叶点，形态各异，各自表述不同的叶子特征，针叶至阔叶树种在意象造型下惟妙惟肖，姿态毕露。石法中的皴也来自画家的主观创造，如范宽居终南太华，观山察水，默与神遇而寄于笔端，创造了豆瓣皴，董源、巨然游写江南土多石少，植被丰富的山丘，创造了披麻皴，画作平淡天真，格高意远，南宋画家李唐、马远发现北方山水的物象特质与斧头劈木材形成的肌理相似而创造出了斧劈皴，恰如其分地表现了北方山水坚硬结实的特质，而米芾、米友仁用米点皴把多雨迷蒙变幻无常的江南景色表现得淋漓尽致。树石法使山水画的意象造型归于系统化，借用齐白石老人所讲的一句话“太似为媚俗，不似为欺世，妙在似与不似之间”。

意象造型在院体画和文人画中都有体现，意象性设色亦同，青绿和金碧就代表了一种主观性很强的色彩观，文人画的浅绛更是以意为先。从谢赫六法论中的“随类赋彩”就已指出

中国画色彩的归类型设色法，并非一味像真，而是取其似真非真，似像非像，点到为止的色彩追求。花鸟画中的大、小写意作为意象用色的典型，加以分析理解将对山水画的意象设色起到辅助的作用。花鸟画中的写意内容和文中要追求的意象设色内容是有重叠的，因此对写意花鸟画，尤指海上画派的作品分析成为研究山水画意象色彩的一部分内容。借唐岱在《绘事发微》中对色彩的理解来描述当代山水画意象用色的微妙在于“用色与用墨同，要自淡渐浓，一色之中更变一色，方得用色之妙。以色助墨光，以墨显色彩。要之墨中有色，色中有墨。能参墨、色之微，则山水之装饰无不备矣。”

古人大多先造“象”，后赋“色”，文人画中的直接用朱砂画竹，“造象”与“设色”同时进行的，毕竟是少而又少的特例，然而这种特例不失为一种可尝试性的内容，“色”能否为先，“色”也可以单独或与墨交融后成“象”，“色彩”之于“意象”的关系可以不是依附和辅助，也可以是主体，也可以是均衡，这些都可以依据画家的作画意图作出调整，目的是使山水画的意象性用色不会局限于某种规范的模式之内，而是呈现百花齐放的态势。

二

从上个世纪80年代以来，对山水画色彩的研究越来越受到关注，在原有的“工笔画”，“重彩画”的基础上，甚至出现了“彩墨画”的概念。审美样式和绘画语言的转换，暗合着时代的发展和进步。水墨绘画相对完整的语言表述体系能够建树的内容已不多，色彩这一较为薄弱的环节倒是有待画家和理论

家们付出更多的努力。

传统山水画中有关色彩的绘画理论只在画论的章节中提到部分，寥寥数语，寓意丰富。宗炳在《画山水序》中的“以形写形，以色貌色”；谢赫提出的“随类赋彩”；张彦远《历代名画记》中记载的当时颜料产地及制作方法；荆浩的《画说》、郭熙的《林泉高致》、元代黄公望的《写山水诀》；盛大士的《溪山卧游录》中云“画以墨为主，以色为辅，色不可夺墨，犹宾之不可溷主也。”唐岱的“用色与用墨同，要自淡渐浓，一色之中更变一色，方得用色之妙。以色助墨光，以墨显色彩。要之墨中有色，色中有墨。能参墨、色之微，则山水之装饰无不备矣。”清代笪重光的《画荃》；王概之的《芥子园画传》；沈宗赛的《芥舟学画编》；邹一桂的《小山画谱》；费汉源的《山水画式》；汤贻汾的《画筌析览》，对用色之描述，皆精到。此外，王石谷《清晖画跋》云：“凡设青绿，体要严重，气要轻清，得力处全在渲染。”恽寿平《欧香馆画跋》云：“青绿重色，为浓厚易，为浅淡难；为浅淡矣，而愈见浓厚，为尤难。”语虽寥寥而意极精深，对已有的传统设色技法所作的精准阐述，实践者当领会其中奥妙，方可进一步研究山水画色彩。

于非闇先生的《中国画颜色的研究》是一本系统化的研究色彩的工具书，这本书的意义在于总结前人对颜料和色彩在实践中的运用，为后来的画家们对中国画意象性色彩的进一步研究提供了便利。但该书仅停留在技法运用的层面上，对具体的中国画笔墨和色彩如何结合等实际画面处理的实践性问题没有给予可能性的假设或予以回答。牛克诚先生《色彩的中国绘画》一书以“色彩”而非“笔墨”为视点观照中国绘画史，它

系统剖析了中国画色彩语言内部构成，阐明色彩与水墨的彼此消长，使用独创性的用词把设色中国画划分为“积色体”与“敷色体”两种不同的样式风格。而我认为具有独创性的角度去分析中国画的色彩固然能引起叫好，但实质上的内容却不会因为视角的不同而变得面目全非。“积”和“敷”在用词上的确是更形象地表述了上色的过程，然究其根本也就是青绿设色和浅绛设色的染色法。此书的意义在于将中国传统画中的色彩加以归类说明，没有提出具有建设性的色彩发展方向的内容，他给我们提供的思路只是单纯的“积”和“敷”，没有关键性的“融合”，能将笔墨和色彩融合才是我们现在所提到的中国画意象色彩的关键所在。

本文通过对传统山水画中意象性设色的分析，阐明青绿山水和浅绛山水的哲学思想背景。并且对传统绘画中的设色技法和近现代绘画中的色彩运用进行剖析，坚持笔墨和色彩相结合的论调。在此基础上，探索前人未曾完善的色墨“相融”的问题，并且对色彩在画面中的比例和它与墨的主次关系以及与空间的位置关系展开讨论，指明用色造境的可能性和方向性，较全面地从画家的实践角度分析了意象与色彩在当代山水画创作中的重要性。在秉承中国绘画精神的同时，结合时代风貌，走出一条山水画意象色彩之路。

三

山水画色彩的意象性随着谢赫的“随类赋彩”确定了它的特征，古人将物象设色以“类”分，而非执著于固有色的仿真，在将自然物象归类后，再加以主观的个人设色意图，在

尊重自然的基础上，“随意赋彩”，且此中之“意”多“古意”。今人要做的是将色彩可能呈现的时代新“意”表现出来，在色调和设色方式原有的基础上予以扩充，将山水画色彩所能表述的内容多元化，所带来的情感表述细腻化。

山水画的意象色彩，无论是青绿设色还是浅绛设色，都有相应的中国哲学思想为基础。儒、道、佛三家的思想在各个历史时期发挥着不同的哲学背景作用，但“你中有我，我中有你”，互为相融之处，难以一一表明。在这样的哲学思想的背景下，当代山水画意象色彩理想化的妙境，其核心是一个“意”字；使用妙在一个“活”字；合适在一个“度”字。注重内心主观色彩的寻求，达到一种理想化的色彩“无忌”。

色彩在具体“设”的过程中要运用山水画的笔法和墨法，这是必须要强调的一点，笔墨法又是山水画长于其他门类所在，因此借笔法和墨法发挥出山水画的意象设色法是一条合适并可行的道路。在具体的实践过程中，也须审视古人所云的“色不碍墨，墨不碍色；又须墨中有色，色中有墨”的说法，然又不局限于此；意象色彩所呈现的用笔，用墨，用色之关系是多变的，其中包括工、写、泼的特点，不可用固定的模式和框架去套取，灵活多变的面貌会使山水画的色彩与时代特征相吻合。

在注重意象色彩所能带来画面形式变化的同时，对色彩的气韵要求亦遵循了中国画传统品评的标准。重彩的偏重“气”和淡彩的侧重“韵”指出了两种设色所追求的不同意境，然气韵相通，又不可孤立对待。

山水画意象色彩在“五色”的基础上延伸出更多的色相，墨作为“五色”之中的黑色是不可缺少的。离开了墨色，中国