

2019中国传统色彩学术年会 论文集

THE 2019 ANNUAL CONFERENCE PROCEEDINGS ON CHINESE TRADITIONAL COLORS



中国艺术研究院美术研究所 编

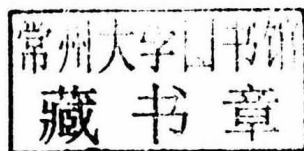
初学部



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

2019中国传统色彩 学术年会论文集

中国艺术研究院美术研究所 编



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

2019中国传统色彩学术年会论文集 / 中国艺术研究院美术研究所编. — 北京: 文化艺术出版社, 2019. 11
ISBN 978-7-5039-6804-4

I. ①2… II. ①中… III. ①色彩学—学术会议—文集
IV. ①J063-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2019)第234637号

2019中国传统色彩学术年会论文集

编者 中国艺术研究院美术研究所
责任编辑 梁一红 何君耀
版式设计 马夕雯
封面设计 吴端涛 张国辉
出版发行 文化艺术出版社
地址 北京市东城区东四八条52号(100700)
网址 www.caaph.com
电子邮箱 s@caaph.com
电话 (010) 84057666(总编室) 84057667(办公室)
(010) 84057696—84057699(发行部)
传真 (010) 84057660(总编室) 84057670(办公室)
(010) 84057690(发行部)
经销 新华书店
印刷 北京金彩印刷有限公司
版次 2019年11月第1版
印次 2019年11月第1次印刷
开本 787毫米×1092毫米 1/16
印张 33
字数 540千字 图片390余幅
书号 ISBN 978-7-5039-6804-4
定价 168.00元

版权所有, 侵权必究。如有印装错误, 随时调换。

序言

东方色彩：视野与观点

牛克诚

中国艺术研究院美术研究所所长

4年前，我们发起“中国传统色彩理论学术研讨会”，其宗旨是阐扬中国传统色彩经验智慧，汇聚中国传统色彩研究力量，构筑中国传统色彩话语平台。随着研讨与交流的逐渐深入，我们发现，对于中国传统色彩的研究还可以从一个更广阔的视野中去观察，以探讨中国传统色彩认知与表现体系在世界色彩学体系中的独特价值，这一价值又集中体现为中国色彩体系的东方性。从去年开始，中国传统色彩学术年会的主题便扩展为“东方色彩”。

历史地看，世界各文明的色彩认知都起源于对于自然物质形态的类比思维，即在色彩与自然万物的基本元素间建立联系，将色彩看作是自然物质的某种属性。即使是后来发展起现代色彩学的西方文明也是如此，古希腊时代亚里士多德《论颜色》即指出“附随于诸如火、气、水、土这些元素的颜色都是单一的”，并解释了黑、白、黄等色与这些元素间的对应关系。而“其他颜色明显是由相互混合而成的”。这样的色彩观念一直影响到文艺复兴时期，阿尔伯蒂即认为，红、蓝、绿、灰等四种“元色”分别对应火、气、水、土四种元素，四种元色通过明暗渐变而产生无数颜色。而科学的色彩学是伴随着物理光学的发展而发展的，牛顿在1666年用棱镜进行的色散实验开始了分析、实证的色彩学研究，1704年他发表的《光学》成为光学色彩理论体系的基石。此后，又在生理学及心理学等学科的助

力下，科学色彩学逐渐完善，在牛顿《光学》之后200年的1905年，孟塞尔出版《色彩标号》，用色相、明度和纯度三维图形，建构了可以用数值计算的色彩分析与应用模型。

西方色彩学基于色彩的光学本质进行定量分析，从而以其严谨、可分析、可操作等特征而呈现出明显的工具理性，这使它便于学习、传播与普及。近代以来，西方色彩学随西方器用、技术、制度等一道，作为现代化方式或手段而传入东方。在我国，西方色彩学的传来开始于晚清时期西方传教士与清朝士大夫合作编译光学理论著述，民国以来，艺用与实用的色彩知识通过报刊、杂志、书籍等形式进行了普及式传播，特别是20世纪20年代随着新式美术教育的展开，专业色彩学知识进入美术院校专业课程设置之中，从此成为教科书般的知识构成。如今，西方色彩学几乎成为我们在美术院校中学习的唯一的色彩知识与应用体系。可以说，它提供了一种了解与应用色彩的有效方法，我们今天无论是色彩创作、设计，还是生活中的色彩装饰、装点，都得益于这种色彩知识形式。但这也让我们产生一种色彩认知与技术操作上的惰性，在分析和应用色彩时，就理所当然地采用西方色彩学，而对于随我们自身文化一起成长的东方色彩却日渐疏远。

如今，尽管我们已经充分认识到东方色彩体系在感知方式及实际应用上的独特价值，但对于东方色彩体系的建构意识却还十分淡薄，对于东方色彩的整体研究也十分薄弱。东方色彩研究，在诸如色彩词、建筑彩绘、织绣染色等具体方面，各国学者都进行了卓有建树的研究，但对于各国色彩体系之间的跨文化比较、对于东方色彩体系的整体观照，则还尚未充分展开。这一方面由于各国色彩学家更加关注于本土色彩研究，并将本土色彩当作东方色彩，因而缺乏一种对于东方色彩的宏观认识；另一方面，与“东方学”的处境一样，东方色彩也处于西方“他者”的想像之中，这也让东方色彩在与西方色彩的比照中而饱含现代性焦虑。

因此，东方色彩学的建构，首先就要建立起东方各国对于东方文化的主体认同，破除西方想像，加强整体的东方研究，进而在全球视野中展开东方色彩的本体探究，寻求有别于西方色彩学的东方色彩学的可能性。要回归到东方文化自身脉络，从东方色彩固有问题与内在理路入手，确认东方色彩知识体系的本质特征，集合东方各国的色彩经验与文化智慧，建构起“自者”而非“他者”的东方色彩学。

萨义德在其《东方学》中提出作为“纯粹存在”的“东方”概念，但他也同时表明，这不是他的研究目的；而这，却恰恰是我们应当格外关注与思考的。那么，

作为东方文化的一个组成部分，“纯粹存在”的东方色彩是否成立？如果这一问题的回答是肯定的，那么，它是什么？它是怎样的？我们该如何研究它？



本次色彩学术年会的主题为“东方色彩：视野与观点”，旨在在东方文化的广阔视野中观照各国的色彩知识与应用体系，并在此基础上探讨作为整体的东方色彩体系建构之可能。“东方”具有广义与狭义两种义指，广义指欧洲以东一直到西太平洋的广大区域，狭义主要指中国、日本、印度以及周边的国家和地区。我们在狭义的范围中进行东方色彩体系研究。但即使在这样一个狭义范围内，各国色彩知识形式的差异仍是明显的，东方色彩的内在丰富性即由此呈现。这也就意味着，东方色彩体系的研究一方面要继续深入展开对于中国色彩、印度色彩、日本色彩、韩国色彩以及南亚、东南亚诸国的色彩研究，另一方面，也要将各文明的色彩作为东方色彩的内在构成来观照、比较及统合，从而找到东方色彩在观念与实践层面上的最大公约数。

东方色彩之成立，不仅在于东方各国间的地理近缘性，而更在于它们对于色彩的本质理解、对于色彩的感知方式以及色彩实践形式的内在一致性。在色彩本质理解上，如果说西方色彩学认为色彩从根本上说是光的一种表现形式，那么东方则把色彩看作是物质本身的一种属性。西方色彩是用对一束光线的分解来表述色彩的存在，东方色彩则是以某种事物结构模拟世界的多样存在。西方色彩学注重概念定义、量化分析及科学原理，而东方色彩则强调人对色彩的体证及对色彩把握的直觉、体悟甚至灵感，强调人与色彩之间的互动关系以及色彩与环境、文化间的相互影响。东方色彩注重人在色彩感知与表现中的自主性，并把人、色关系扩大为色彩在文化结构中的功用及象征，从而体现出色彩的物理属性与自然、社会、文化及人生的统一、和谐与圆融。西方色彩学固然自有一整套理性而科学的逻辑体系，东方色彩体系其实同样具有内在结构的有序性，它由一系列在空间、时间及文化心理上具有层级及相互关系的概念、范畴构成，并因环境及心境等差异而演绎出不同的结构方式。因此，东方色彩是一种具有鲜明的动态认知、整体结构及主体介入等特征的色彩知识与应用形式。在相对论、量子理论及测不准理

论日益更新经典物理学定理、定律的当代知识背景下，东方色彩体系正日益体现出它可能非“科学”但却准、真、美的独特魅力。事实上，东方色彩感知代表着东方文化认识世界的情感、思维及智慧高度，表征着东方民族丰富的精神世界。它的实践结晶即是在各国古代纺织纹样、建筑彩绘、器用彩饰、服装服饰及绘画陶瓷等方面令人叹为观止的色彩表现。

只是，我们不能总是止于感叹，而必须要揭示出这精彩的色彩表现背后的理性结构。我们一方面可以合理地吸取西方色彩学的范畴、术语、原理、框架与方法，用与现代色彩学的一致性来映证这一理性结构；另一方面，也不能把这种一致性当做唯一解释而遮蔽东方色彩经验的独特性。

我们知道，知识语言对实在的任何表述都是不精确不完美的，特别是，因为东方色彩具有体证与经验特点，语言逻辑对它的表述就更显捉襟见肘，但这并不应该成为我们放弃对于东方色彩理性结构进行探究的理由。事实上，近年来对于东方色彩理性结构的探究已经成为相关领域学者的一项重要学术指向，这在本次学术年会的论文成果中即有体现。《中国传统色彩体系建构新探——基于文献、实物和技艺的色彩量化分析与色谱生成实践》用图像记录、色度测量和材料分析的方法对中国传统遗存实物色彩进行定量分析，并结合典章制度、历史记载和文学作品文献的梳理和归类，运用尽可能接近古代色彩表层绘制时的材料和工艺，模拟制作色彩样本，又对样本的视觉指标进行准确测量和标定，并在数据分析的基础上提取中国传统色的典型色谱。《中国色彩的配置》从中国古代用色的阴阳、时令、方位及等级等方面探究中国古代色彩的配置形式以及“杂五色”“色彩相次”等方式，并探讨色彩间生、克、制、化规律。《青红皂白：元代杂剧表演中的色彩程式——以戏曲本体为中心》，依托文献词频及文物图像，从戏曲文本到表演的形态转换过程中，寻绎舞台色彩的视觉构成与营造法则，归纳在戏剧拟态时空中与自然社会相关联的视觉法则和色彩程式。《从〈鸟毛立女屏风〉再看唐时期纸、壁画系统的设色秩序》试图从《鸟毛立女屏风》所存设色出发，结合考古资料探讨唐时期设色的程式及秩序问题的共通性。《藏族传统建筑聚落色彩组构模式研究》探讨了藏族聚落建筑中的基本色彩、单体和建筑群色彩、建筑聚落色彩等的范式和要求，以及具有高度逻辑性、规律性和秩序感的“镶嵌式”藏族传统建筑聚落色彩组构模式。

这些以“体系”“配置”“程式”“秩序”“模式”等为观点而进行的对于东方色彩的研究，已经向着东方色彩的理性逻辑伸展触角，尽管与那个东方色彩体系的整体建构还有相当距离。在这里所汇聚的不仅仅是一篇篇来自不同领域术有专攻的学术论文，而更是东方各国的共同色彩知识与智慧。

我们之所以如此关注东方色彩的理性结构，是为了想通过我们的研究，撕开东方色彩的神秘性，让它可触摸、可把握，从而具有应用价值。因为我们研究东方色彩，并不只是一种纯粹的学术旨趣，更不是徒发思古之幽情，而是为着让东方色彩经验与智慧能够应用贡献于当代生活。

目 录

CONTENTS

中国色彩的配置 彭 德	001
中国传统色彩体系建构新探 ——基于文献、实物和技艺的色彩量化分析与色谱生成实践 李路珂	015
青红皂白：元代杂剧表演中的色彩程式 ——以戏曲本体为中心 杨 蕾	039
从《鸟毛立女屏风》再看唐时期纸、壁绘画系统的设色秩序 张 乐	055
清代宫廷服饰色彩的体系与流变 章 新	069
藏族传统建筑聚落色彩组构模式研究 丁 昶	087
天文星占与颜色标星 冯 时	104
论道家色彩观 王文娟	110
日本珍爱的中国色彩文化 ——以“红白”二色为例 [日本]吉村耕治	133
生命原型色彩感觉先觉及艺术灵感会通 李 黎 李广元	142
秦汉的色彩知识体系 肖世孟	156
日本颜色用语中青、绿、黄的复杂性 [日本]国本学史	168
日本江户时代茶与灰的色彩认知 [日本]小林昭世	184
浅析色彩调和观的文化特性 郑晓红	199

《本草纲目》之黄色染色表现的汇整 (中国台湾)曾启雄	212
格物致知: 中国古代文献中的彰施技艺 邵 旻	228
明代掐丝珐琅色彩研究初探 崔 唯 钟连盛 孟汇荣	244
日本宗教建筑中红色和黑色涂装的历史发展 ——以本堂本殿为中心 [日本]窪寺茂	261
故宫养心殿明清建筑彩画模拟复原实验探究 杨 红 江美君 张 昕	290
云南傣族南传佛教壁画的色彩意匠 赵云川	309
中国水墨画中的“色彩考辨” ——一个被忽略的墨色概念 徐 捷 郑嘉如	324
中国古代青金石颜料名称的几个问题 王进玉 王进聪 王 喆	341
《唐书》“绿金精”释疑 ——兼析“金精”与“青金石”的概念纠缠 王冬松	357
红花传播途中产生的名称及来源研究 ——以中国、日本为例 杨建军	371
正仓院的染料与色彩文化 [日本]成瀬正和 [日本]中村力也	389
世界视野中的金箔、彩色研究 ——以中国失传的“截金”彩色技法为中心 何韵旺	405
中国传统色彩与当下现实之问 陈彦青	418
现代东方绘画中的软管颜料与表现 [日本]荒井经	439
触摸北京城市风貌色彩——“丹韵银律” ——兼论历史文化名城的色彩文脉的辨识 宋建明	453
城市空间中的中国传统色彩 王京红	473
建构澳门城市色彩之调查研究 (中国澳门)王伯勳	487
田中一光设计中的色彩研究 肖 浪	504

中国色彩的配置

彭 德

西安美术学院

摘 要：中国古代用色分阴阳、时令和方位。色彩配置首重阴阳关系，谁阴谁阳，要看具体的语言环境和特定的文化背景。其次是“杂五色”，杂是指两种以上不同色彩的并置。还要讲究“色彩相次”，也就是色彩排列。此外，配色讲季节、方位和等级，以及色彩间的生、克、制、化。古人配色，喜爱对比强烈的并置效果，特别强调五正色、五间色的配置。古人用色崇尚鲜明，用色以单色为贱，以多色为贵，以色相对立为嗜好，以五色齐备为用色的极致。

关键词：色彩配置 五色 阴阳 方位

中国古代用色，按五行学划界，分阴阳、时令和方位，因相生相克而定吉凶，讲究制约和化解而消弭冲突。五行学家把自然法则和万事成物都归结为对仗的两极，一极阴，一极阳。如天与地、东与西、南与北、日与月、火与水、热与冷、乾与坤、离与坎、雄与雌、男与女、左与右、前与后、上与下、君与臣、父与子、夫与妻、生与死、显与隐、奇与偶，等等。其中，排在前面的属阳，排在后面的属阴。^①

色彩怎样分阴阳呢？玄与黄、青与白、赤与黑三组正色，排在前面的是阳，排在后面的是阴。通常是天玄地黄，上玄下黄；东青西白，左青右白，生青死白；南赤北黑，前赤后黑，离赤坎黑。此外，赤与白，白与黑，也形成阴阳关系。在前三组关系中，白与黑都属阴；不过一旦二者并置，却又可以分出阴阳。两种色彩配置，谁阴谁阳，要看具体的语言环境和特定的文化背景。比如，火克

金，火赤为阳，金白为阴，但是在东汉学者的著作中，却认为赤为女而白为男，阴阳颠倒过来了。甘肃武威磨咀子东汉墓出土的一幅木板画，女主人上穿白衣，下穿赤裙，也意味着白为阳而赤为阴。到了宋代，宋朝与金朝对峙，争夺中国的统治权，宋朝尚赤色，金朝尚白色，在宋人文献中，赤与白的关系重新翻了过来，连当时的文人写诗也不例外。梅尧臣《次韵永叔乞药》中写道：“雄赤而雌白，由来不同功。”^②

正色与间色配置，正色为阳而间色为阴，正色在上而间色在下，正色为尊而间色为卑，否则就是非法和违规。庄姜是卫庄公的夫人，因小妾僭越而失位，作《绿衣》感叹，把小妾比喻为绿衣，自比为黄裳。黄色是正色，本来应为上衣之色；绿是间色，本来为下裳之色，从而寓意主仆地位的颠倒。正色在上而间色在下的规则，以制度和舆论的形式，一直传承到近代。^③

正色与间色之间的阴阳关系，被拐弯抹角地比附为夫妻关系。甲、乙、丙、丁、戊、己、庚、辛、壬、癸，号称十天干。天干分为五组：甲、乙属青木，丙、丁属赤火，戊、己属黄土，庚、辛属白金，壬、癸属黑水。其中，排在前面的甲、丙、戊、庚、壬属阳，男性，为兄；排在后面的乙、丁、己、辛、癸属阴，女性，为妹。这种关系是间色产生的基础，申述如下：黄土戊害怕青木甲，就把妹妹己嫁给甲，也就是让黄色投入青色的怀抱，两者发生关系，变为绿，成了东方的间色。白金庚害怕赤火丙，就把妹妹辛嫁给丙，也就是让白色投入赤色的怀抱，两者发生关系，变为红，成了南方的间色。红就是浅赤色。青木甲害怕白金庚，就把妹妹乙嫁给庚，也就是让青色投入白色的怀抱，两者发生关系，变为缥，成了西方的间色。缥又叫碧，浅青色。赤火丙害怕黑水壬，就把妹妹丁嫁给壬，也就是让赤色投入黑色的怀抱，两者发生关系，变为紫，成了北方的间色。紫就是赤黑色。黑水壬害怕黄土戊，就把妹妹癸嫁给戊，也就是让黑色投入黄色的怀抱，两者发生关系，变为骊黄，成了中央的间色。骊黄，又名流黄、駟黄，黑黄色。以上所说的十种颜色，当丈夫的都是正色、本色；做妻子的都是间色，也叫杂色。以上是色彩配置的第一项法则。^④

色彩配置的第二项法则是“杂五色”。杂，不是混合而是指两种以上不同色彩的并置。杂五色注重色彩的错杂，它是历代帝王用色、帝宫用色以及帝国权臣用色的专利。从《史记》到《清史稿》的记录，特别是历代官方正史设置的“舆



图1 (汉—晋)“五星出东方利中国”铭文织锦, 新疆博物馆藏



图2 (元末明初)掐丝珐琅勾莲纹双耳足炉, 北京故宫博物院藏

服志”“仪卫志”，帝王及贵族使用的车骑、服装、仪仗、器具以及建筑装饰用色记录，两千年不变。五色相配，叫作文章，引申为用词绚丽的书面语言。楚国腹地的沮水和河南开封附近的涣水，水波呈五色，当地多产擅长写文章的才子，别名缙水、浚水。缙与浚，古文同义，就是五色杂陈的意思。杂五色也可以在同一时间的不同空间呈现，还可以在同一空间的不同时段呈现，形成色彩缤纷的效果。宋朝名士张镃举办牡丹会，召集一群美女到场唱歌和劝酒。第一轮是当地知名的十位美姬，一律穿白衣，头饰与衣领全是牡丹，唱歌和劝酒之后便退场。第二轮换另外十名美姬出场，服色与花色也随之更换。大致是插白花就穿紫衣，插紫花就穿鹅黄，戴黄花就穿红衣。与会者每人喝十杯酒，美姬与衣色与花色也换了十遍。^⑤

北朝将军窦滔的妻子名叫苏蕙，同丈夫的宠妾赵阳台不合，产生积怨。窦滔镇守襄阳，因苏蕙拒绝同行，便带着赵阳台赴任。苏蕙悔恨交集，呕心沥血，用五彩丝线在锦面织绣回文诗《璇玑图》。锦面纵横八寸，八百四十个字，回环旋转，全是诗篇。诗意凄婉，被历代文人激赏，武则天曾为该图作序，好事者从中析读出近八千首诗。窦滔收到这方特殊的织锦，被绝妙的构思打动，当即驱车将苏蕙接到襄阳并送走赵阳台。赵阳台年轻貌美，能歌善舞，被窦滔宠爱，却不敢



图3 (明) 缂丝椅披局部, 北京艺术博物馆藏

这篇回文诗。《璇玑图》回文诗，按五行数理与色彩对应的规则用色，外围的七言诗用赤色，里面的五言诗用黄色，四言诗用白色，三言诗用青色，底色可能是黑色。这件织锦的下落不明，到宋代时，传抄本没有颜色，当时，有的大大学者也读不明白。元代初年，书画家赵孟頫的夫人管道昇抄写《璇玑图》，五色相间。参照周代用于射箭的四色侯推测，外圈是赤色，里面三圈依次排列为白色、青色和黄色，从而互相衬托。^⑥

色彩配置的第三项法则，讲究“色彩相次”，次表示排列。青与白排列，在商周玉器中时有所见。黑与赤排列，在周秦汉漆器中十分突出。玄与黄排列，是帝王礼服的专利。帝王礼服分

为上衣和下裳两段，合称玄衣黄裳。五色的名词，常常两两并列，比如青黄并列，在特定的语境中是五色的同义词，而不是青色与黄色的并置。另外对应特定的物象：画土用黄色，用方形作为象征；画天要根据天象和时间来用色；画火用圆形作为象征；画山的轮廓，每层的颜色不同；画水，用龙纹作为象征。象征南方的鸟、西方的兽和北方的蛇，分别同四时五色相配，根据它们所处的方位配色，叫作技巧。^⑦

古人形容色彩排列组合，简化成四个字：文章黼黻。色彩交错的纹样叫文，色彩的组织叫章。文又特指青与赤相配，章特指赤与白相配，黼是黑与白相间的斧形花纹，黻是黑与青相间的亚形花纹。^⑧

第四项法则是配色讲季节。一年只有春、夏、秋、冬四季。四季中的每一季，都分为孟、仲、季三个月，每季九十天。五行家为了将季节同五行对应，生造了一个季夏，使一年变成五季。所谓季夏，通行的解释是由四季分摊最后的十八天，即季春三月的最后十八天，季夏六月的最后十八天，季秋九月的最后十八天，季



图4 (清)紫檀木百宝嵌如意,皇室婚礼用品,器身嵌蓝宝石、青玉、青金石、孔雀石、翡翠、红粉碧玺、鸡血石、蜜蜡、白玉,构成灵芝造型,配以雕刻髹饰的木托和盘长丝穗,北京故宫博物院藏

冬十二月的最后十八天,共计七十二天,组成一个跨越四季的季节,又叫长夏,别名四季月。五行家把四季划归四王分管:木王管理春季,火王管理夏季,金王管理秋季,水王管理冬季;全年交给土王统管,统管的方式是每季代理十八天,共计七十二天,与四王管理的天数相同。土王的标志色是黄色,选择家、星命家据此推定吉凶祸福。作为一个虚拟的季节,它的作用是同五行和五色呼应,形成五时色:春青、夏赤、秋白、冬黑、季夏黄。帝王被称为天子,天子必须遵守天时。每到新的季节,天子根据五时色更换居室、衣服、佩饰、马车、马匹、旗帜和仪仗,适应时令。比如,立春的那一天,天子要亲自率领朝廷元老、大臣和贵族,到京城东郊八里外的祭坛。天子佩戴青玉,乘坐青龙马拉的专车,挂青旗,浩浩荡荡招摇过市,以便民众一眼望去就知道季节的转换。南朝宋文帝曾在立春的那一天,带头参加春耕,按照上述要求,乘坐三盖车,驾驭青色马,仪仗用青旗。皇帝头戴通天冠和青色头巾,身穿青色礼服,佩戴深青色的玉饰。陪同的人员从藩王到年薪六百石的官员,统统身穿青色礼服。唐太宗参加春耕,也参照了这套规则。立夏、立秋、立冬之时,也分别使用黄色、白色、黑色,如法行事。^⑨

第五项法则是配色讲方位。东方青色，南方赤色，西方白色，北方黑色，天是玄色，地是黄色。色彩与方位的这种配置，也是几千年不变，号称方色。具体的配置，通常是青色与白色相配，即东与西相配；赤色与黑色相配，即南与北相配；玄色与黄色相配，即天与地相配。青色与赤色组合，叫作文；赤色与白色组合，叫作章；白色与黑色组合，叫作黼；黑色与青色组合，叫作黻；五彩具备，叫作绣。色彩在帝王身边的位置，左青、右白、前赤、后黑，自身为黄。周朝天子祭祀天地和四方神明，接见诸侯，同别国结盟，通常要在国都郊外的水边，用土修建一个方坛，边长三百步，高四尺。方坛的中央，安放一个四尺见方的木质立方体。立方体的六个面上，分别涂饰青、赤、白、黑、玄、黄六种颜色：上面玄，向天；下面黄，向地；左面青，右面白，前面赤，后面黑，向东、西、南、北四方。这个木制六色立方体的安放，便于确定祭祀对象与祭品的摆放，便于四方来朝的诸侯或卿大夫，在举行仪式之前，通过方明的颜色，确定自己应该站在哪个方位。这个方位仪，名叫方明，顾名思义，就是让人辨明五方位置的色彩立体。^⑩

第六项法则是配色讲等级。唐朝官服，采用五正色和五间色划分等级。皇帝用黄色，三品以上的官员用紫色，四品、五品用朱色，也就是赤色，六品、七品



图5 明清故宫社稷坛五色土方坛，东青南赤中黄西白北黑，北京中山公园内

用绿色，八品、九品用青色或碧色。唐高宗时，京城之外的官员和平民，随意仿造官服的用色，弄得官不像官，民不像民，贵贱难分。皇帝特地下了一道命令，要求官员的服装，必须符合自己的品级；允许上级穿下级的衣服，禁止下级穿上级的衣服，同时责成有关部门严加监管。不过越级攀比的意识与行为，始终禁而不止。唐玄宗时，朝廷内外的八品和九品官员，都不用规定的颜色，统统用高一级的绿色。军官们带兵，被允许穿赤色与紫色的便服，一旦批准，就公然穿上上级军官才能穿的长袍。临时派往附属国的特使，也被允许穿红与紫色的服装，返回后却违反规定，继续穿戴。唐玄宗专门下了一道命令，指出有关部门如果监管不力，不予检举和处分，部门长官将一并被惩处。^⑩



图6 (清)无名氏,武门神(门左),北京故宫博物院藏



图7 (清)无名氏,武门神(门右),北京故宫博物院藏