

文章编号:1005-0523(2010)04-0096-05

中国文化思想与中国画色彩之嬗变

薛莉

(华东交通大学 艺术学院, 江西 南昌 330013)

摘要:绘画是文化的一种精神符号。中国画源远流长,它以丰富多彩的绘画手法和色彩画面折射着中华民族悠久灿烂的发展历程。中国画色彩的运用曾经历了从绚烂至极到质朴平淡的变换,这种绘画色彩运用风格的变换,是两种中国传统主流文化思想互动的结果。文章从文化学的角度,探讨了中国文化思想对中国绘画色彩发展的影响,及促使中国画色彩变化的文化诱因。

关键词:中国文化思想;中国画;色彩

中图分类号:J02

文献标识码:A

绘画是文化的一种精神符号。中国画源远流长,它以丰富多彩的绘画手法和色彩画面折射着中华民族悠久灿烂的发展历程。中国画色彩的运用曾经历了从绚烂至极到质朴平淡的变换,这种绘画色彩运用风格的变换,是两种中国传统主流文化思想互动的结果。中国文化思想以儒、道思想为代表,两种思想相互补充,就象中国典型的图式太极图一样,并非相互对立,而是相互映衬,相得益彰,成为两种文化思想的源头。中国画作为一种文化产品,它不仅受特定时代因素的影响,在整体的发展过程中,更是不同文化思想此消彼长的显现。

中国画以用色的特点划分为绚烂至极的重彩画和质朴平淡的水墨画,在整个中国画的发展过程中,前期重彩画的发展突显出绘画的社会功能,“明劝戒,著升沉,千载寂寥,披图可见”(南齐·谢赫),绘画以政治、宗教、道德等内容为主,对客观的世界进行记录。以唐代为界,水墨画逐渐兴起,绘画内容也慢慢由严肃的政治、宗教等题材向世俗化题材拓展,文人阶层的壮大推动了水墨的发展,使水墨成为表情达意的媒介,还原了绘画脱离社会功用的纯粹本色。

1 儒家审美文化对重彩画形成与发展的影响

重彩画(图1)设色丰富艳丽,有着辉煌的发展历程。就色彩而言,先秦时期已有正式的理论文字记载,《考工记》中讲到:“画绩之事杂五色,东方谓之青,南方谓之赤,西方谓之白,北方谓之黑。天谓之玄,地谓之黄。青与白相次也,赤与黑相次也,玄与黄相次也。”这一段文字中提到了“五色”的概念,即青、赤、白、



图1 唐代周《簪花仕女图》

收稿日期:2010-04-12

作者简介:薛莉(1977-),女,讲师,研究方向艺术理论研究与应用。

黑、黄,很明显是从“五行”的观念衍生而来。在中国的传统文化中“五色”被定为“正色”,而其它颜色为“间色”。伴随对色彩的认识和使用,面对前人较为零散模糊的审美观念和审美经验,在百家争鸣中,儒家和道家的美学思想成为两大主流,代表着两种不同的审美方向影响着后人对美的追求和评价。

1.1 “绘事后素”,“素以为绚”的儒家中庸理性之美与重彩画色彩观的形成

在美学观点上,儒家态度积极,注重艺术的社会功用,提出了“尽善尽美”、“绘事后素”、“文质彬彬,然后君子”等观点,其思想集中关注着个体与社会的和谐关系。“绘事后素”是孔子的一个观点,“素”即素色,也曾被解释为绘画的“素底”,“素以为绚兮”中的“绚”则是指“五彩”,“素”与“绚”是相对应的,“素”是一种单纯的朴素的美,而“绚”是一种多彩的绚丽的美。朱熹对“绘事后素”的注释是:“绘事,绘画之事也。后素,后于素也”。《考工记》曰:“绘画之事后素功。谓先以粉地为质,而后施五彩。犹人有美质,然后可加文饰。”儒家的美学思想一方面重视事物的内在美,反对表面雕琢与装饰,主张朴实与节俭,反映出儒家美学对朴素之美的肯定。孔子又说“丹漆不文,白玉不雕,宝珠不饰。何也?质有余者,不受饰也。”在孔子看来,事物只要具有内在的本质的美,就无须表面多余的装饰,把外表的华丽看作是铺张浪费,反映出儒家美学的另一面,即对艺术社会功用的强调,认识到外在形式美的存在和必要性。儒家从“礼”的思想出发,运用外在的文饰将不同阶层的人加以区别,每个人的行为都要符合“礼”的标准。《礼记·礼器》对华美的服饰从等级上作了规定:“天子龙纠袞,诸侯黼,大夫黻,士玄衣纁裳;天子之冕,朱绿藻,十有二旒,诸侯九,上大夫七,下大夫五,士三,此以文为贵也”。在这里色彩和图像象征着等级和地位,有了这些外在装饰人才超出了本体的自然属性,而成为真正具有社会意义的人。以上儒家美学的这两个观点并不矛盾,统一在“文质彬彬,然后君子”之中。“质”是指内在的美好的本质,“文”是指外在装饰,一个人只有外在的“文”同内在的“质”统一起来,才能“然后君子”,成为一个完善的人。否则,就会“质胜文则野,文胜质则史”。在儒家中庸理性审美观念的影响下,重彩画形成了绚烂之中蕴含朴素之美的独特用色特点。

1.2 儒家以“礼”为核心的伦理性文化特质与重彩画“应物象形,随类赋彩”色彩的选择

儒家思想追求社会秩序的井然有序,“孔子看重色彩的象征性,即象征德行、尊卑、等级、秩序等伦理内容,并把色彩归类为:正色、杂色、美色、恶色,这些颜色不可以随便混淆,如同君臣、父子、男女有着严格的界线一样。”^[1]在儒家文化的语境中,色彩成为社会秩序识别符号的象征,同时又可表现丰富的政治的、宗教的、道德的绘画内容,对客观的世界进行记录,符合统治者宣传教化的需要。正是基于孔子对绚丽之美的肯定和统治者对艺术社会功用的需要,色彩有了发展的机遇和空间。从秦皇汉武到大唐盛世,绚丽的色彩伴随中国封建社会走过了它拥有蓬勃生命力的上升期阶段,色彩自身也完成了最辉煌的一段发展历程,迸发出耀眼的光彩。

从远古至汉,绘画都是朝廷的事物。《周礼》记载:“冬官设色之工,画绩钟筐幌。”“春官司常掌九旗之物。”“冬官梓人掌五彩之俟。”总之绘画是朝廷提出要求,匠人负责实施,属于朝廷艺术系统的活动^[2]^[154]。绘画在朝廷艺术系统中被突出的是它的社会功能,即对世人的教化,“观画者,见三皇五帝,莫不仰戴;见三季暴主,莫不悲惋;见篡臣贼子,莫不切齿;见高节妙士,莫不忘食;见忠节死难,莫不抗首;见忠臣孝子,莫不叹息;见淫妇妒夫,莫不侧目;见令妃顺后,莫不嘉贵。是知存乎鉴者何如也。”(曹植《画赞序》)突出教化功能的绘画,因其题材严肃,表现内容多以人物为主,不仅画面中人物的大小主次之别,用色也一样有主次之分。另外,宫廷绘画中以花鸟、山水、宫廷生活等为主要表现内容,“描绘贵族生活的人物画色彩艳丽沉着。朝廷的进取讲究社会秩序,而华丽的色彩在此担当了社会秩序的符号象征,又是宫廷富丽和多彩生活的生动显现,符合皇宫贵族的身份地位及审美趣味”。^[3]

对重彩画如何赋色,南齐谢赫云:“应物象形,随类赋彩。”古人对色彩的描绘是直观的,同西方写实绘画的用色相比是主观意识中的写实,这种对色彩写实性的要求,也影响着重彩绘画风格的谨细和五彩绚烂的面貌。这种绚丽之美不仅反映在唐代的金碧山水和人物画中,也呈现在宋代黄家父子富贵风格的花鸟画中。“唐代是重彩画最成熟最繁荣的时代,此时的壁画作品线纹精炼,色彩丰富而协调,尤其服装的色彩变化非常微妙,不仅红、绿、青、紫褐色绚丽多姿,更有浅有深,或鲜丽,或略呈灰调,在一张画中绿色就有许

多不同的面貌,可见当时色彩运用的高度技巧。”^[4]唐代的山水画同样有着多彩富丽的色彩样貌,“青绿山水画的创始者李思训、李昭道生活在唐朝盛世,在他们的心中有盛世强国的骄傲,对壮丽山河的表现欲,在画面中他们运用金壁青绿诸色着色,画风精工繁茂、绚丽端厚。……宣泄出盛唐人心中的豪放之情。”^[5]

“以形写形,以色貌色”,(宗炳《画山水序》)绚丽的重彩画同素朴的水墨相比,应是古人对客观世界的观察和表现,是高超的绘画技巧与绚丽色彩完美结合之下对古人眼中世界的描绘记录。

2 道家审美文化对水墨画的孕育

中国画发展到唐代不仅将重彩画推向了顶峰,也在绚丽的色彩之下孕育了水墨发展的契机。唐代的科举制度使士人阶层的队伍急剧庞大,为中国文化思想的整合与成熟发展提供了有利条件。在繁盛的大唐气象之下,呈现出儒、释、道三教并行,多元文化相交融的局面。受禅道思想的影响,以王维为代表的画家放弃了色彩表现的无限可能性,选择了以“运墨而五色具”,开创了水墨画风(见图2)。张彦远在《历代名画记》中解释水墨画:“夫阴阳陶蒸,万物错布。玄化无言,神工独运。草木敷荣,不待丹青之彩;云雪飘扬,不待铅粉而白;山不待空清而翠,风不待五色而彰。是故运墨而五色具,谓之得意。意在五色,则物象乖矣。”水墨毫不逊“色”的表现,使其逐渐发展为中国画典型的符号语言,这里的“五色”是比绚丽的“五色”更有意味的“五色”。王维的水墨山水静逸、秀润,完全不同于李思训父子贵气的金碧山水,两家绘画不同风貌之下的玄机,正如徐复观先生说:“金碧青绿之美,是富贵性格之美……李思训完成了山水画的形象,但他所用的颜色,不符合山水画得以成立的庄学思想的背景;于是在颜色上以水墨代青绿之变仍是于不知不觉中,山水画在颜色上向其与自身性格相符的、意义重大之变。”^[6]¹⁹⁰

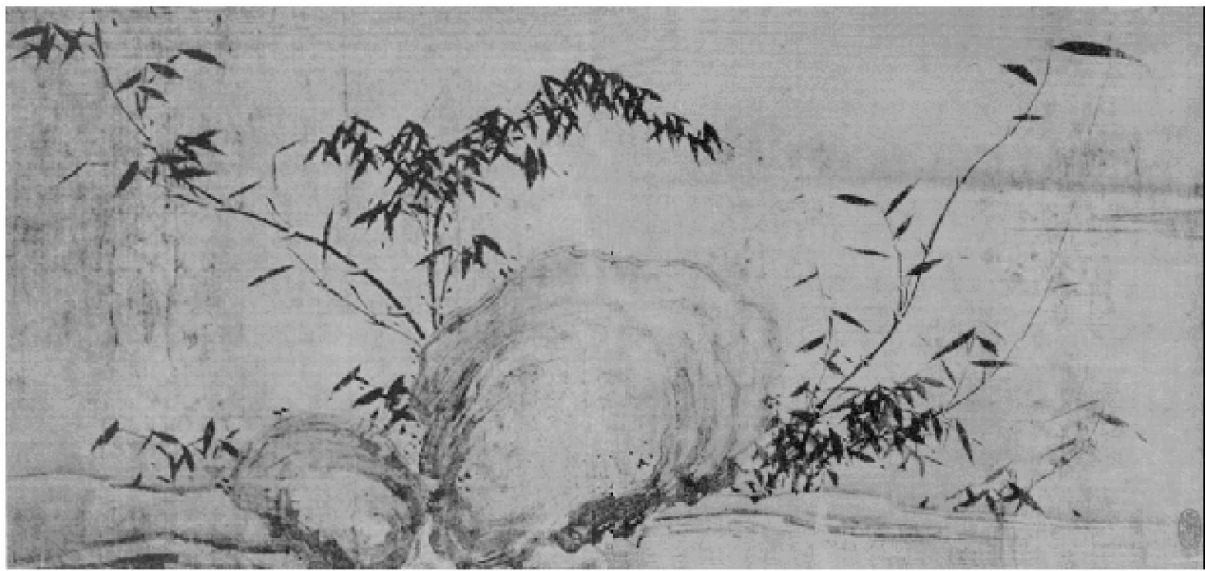


图2 宋代苏轼《枯木怪石图》

中国画对水墨的自觉选择契合了道家的美学思想,而道家美学思想的核心是“道”,“道”是“万物之母”,“道生一,一生二,二生三,三生万物”。“道”是怎样的呢?老子说“道法自然”,“道”的境界就是“自然”的境界,那么“道”所产生的万物也应该以“自然无为”作为自己的本质状态。老子说:“人法地,地法天,天法道,道法自然”,就是此意。这表现在美学领域就是将“自然”作为一种审美境界来加以追求。

同孔子所肯定的“五色”论相对,老子是反对绚丽之美的,老子说:“五色令人目盲,五音令人耳聋,五味令人口爽,驰骋畋猎令人心发狂,难得之货令人行防。是以圣人为腹,不为目。故去彼取此”这里提到的五色、五音、五味、应该是好看的、动听的、美味的、迷人的,即人们通常认为是“美”的事物。老子对这些美持否定态度,那么他所提倡的“自然”之美又是怎样的呢?《道德经》中曾经用“玄、素、朴、淡味”等概念来加以描述“素”应当是某种纯正单一的“极色”,“玄”即黑色,“其色黝然”既不晶莹剔透,也不艳丽夺目,它是

“素”，是“朴”，是一种未经人工雕琢装饰的天然之美，也是事物最本质的美，它虽不及五彩炫目亮丽，却给人不同于五彩的更加持久的美感。

道家对“素朴、自然”的倡导灌溉着中国美学思想的成长，并影响着后世艺术家的创作活动，成为古代艺术家的一种自觉追求，形成了一种“自然”的审美观。古人推崇自然之美，以自然作为自己的审美理想，不仅成为人们的一种生活态度，“越名教而任自然”，也成为美学中一个最高原则。因为水墨颜色正和“道”一样的朴素，最接近“玄化无言”的“道”，最接近“造化”自然的本性，是物象最本质的颜色。张彦远的《历代名画记》中，甚至将“自然”之美作为上品之上，认为画可分为五等，即自然、神、妙、精和谨细。这种对“自然”之美的提倡与追求，影响着画家的审美意识，使其对墨色的情感体验，显示得更为特别。到宋代以后，尤其在文人画家眼中，墨色远远胜于五彩，墨的浓、淡、干、湿、变幻无穷的层次，使塑造的形象脱去铅华，留下最本质、最美的“意象”。绚烂至极，归于平淡，这是中国人对色彩的独特追求。

3 文人对水墨画发展的影响

水墨的兴起与发展同文人的绘画创作紧密相连，早在汉末已有记载于书的士大夫画家，如张衡、赵岐等，经由魏晋、南北朝、隋唐，至宋代文人画的形式发展完备，在元代达到顶峰，迥异的审美趣味和审美追求使文人画同朝廷绘画和民间绘画区别开来。

其一，道家对“自然”、“平淡”的提倡，使文人最终选择了以“墨分五色”代替“五彩”。文人追求文学创作的“平淡”意味同他们的艺术创作审美追求相一致。正如苏轼评价王维的画是：“味摩诘之诗，诗中有画。观摩诘之画，画中有诗”，并认为“诗画本一律”。文人的诗、书、画的创作旨趣息息相通：“诗不能尽，溢而为书，变而为画，皆诗之余也”。（苏轼《文与可画墨竹屏风赞》）对于“自然”、“平淡”的追求，诗与画也是相一致的，“作诗无古今，唯造平淡难”，（梅尧臣）“发纤浓于简古，寄至味于淡泊”。（苏轼《书黄子思诗集后》），这里的平淡是“言有尽而意无穷”的平淡，是看似平淡，其实纤浓，即“外枯而中膏，似淡而实美”。（苏轼《评韩柳诗》）是看似简单，实则求之不易，“看似寻常最崎岖，成如容易却艰辛。”（王安石《题张司业诗》）

其二，道家隐逸的思想使文人转入了对个人自我世界的关注，墨色的淡雅符合了文人的精神气质。对文人来讲“画面色彩处理只是一种寄托的载体，它无需追求千变万化自然色光，只要心里得到充实，心灵得到慰藉就行，它是一种哲学的艺术。”^[7]文人士大夫阶层在封建社会是一个特殊群体，他们不屑与朝廷权贵同流，又不能容忍同一般大众流俗，表现在绘画上，就是画风要有足够的文人气象，在色彩的选择上，墨色的淡雅符合了文人的审美取向。

道家隐逸的思想体现在文人的行为实践中，并非真的彻底走入自然中的山林，而是进入了中隐的园林境界。在园林之中，文人既可不用脱离红尘而得林泉之趣，又可保持个体在空间和精神上的独立。园林成为文人心灵的栖息地，他们在置石、叠山、理水、莳花营造的自然之境中，吟诗、作词、挥书、题画、抚琴、品茗、游乐，在园林之境中培育出诗、书、画、印于一体的文人画的独特样式。从道家隐逸的思想到文人对中隐的追求，再到园林实境的具体表现上，就是宋代园林建筑中白墙青瓦，栗色门窗表现出的淡雅之美。而在这园林境界中脱胎而出的文人画，也自然的以墨色的朴素趋同了园林的淡雅之境。宫廷绘画追求富贵之气，民间绘画有媚俗之风，文人画则更多的表达着对自我的认识。在文人眼中，对墨色的选择，既能使自我的身份得以确认，也实现了自我的审美理想的追求。

其三，“人品既高，气韵不得不高”，“在中国古代，‘品’，还是探研、评估、评价艺术作品文野、优劣的一种方式。”^[8]文人对人物品藻的追求，使他们鄙弃技法的卖弄，而欣赏“得意而忘言”，“逸笔草草”的作品，使水墨不为复杂形象和色彩的限制，成为直抒胸臆，简洁直接，自由洒脱的艺术形式。在文人的艺术实践中，他们一方面，轻法度，重以神写形。只要得到神，并不考究形如何，要的是“意足不求颜色似”，“笔不周而意已周”。另一方面，文人画讲究有感而发，直抒胸臆，以“戏墨”为乐。情感总是转瞬即逝，捉摸不定的，“随类赋彩”的重彩画步骤繁琐，显然不适于抓住转瞬即逝的情感，因此文人需要一种比运用五彩更直接快捷的手法。水墨画没有了复杂的赋色步骤，无论怎样变化都能始终保持既丰富又和谐的画面效果，也符合文

人清高的气质特征。正是这种历史机遇下,文人画选择了水墨,并使中国绘画从绚丽的面貌逐渐转向质朴平淡的另一端。

参考文献:

[1] 韦晓坚. 论传统哲学思想对中国画色彩审美意象的影响[J]. 美术大观, 2008(12): 78-79.
[2] 张法. 中国艺术: 历程与精神[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2003.
[3] 苗军. 院体画对中国画色彩理论的影响[J]. 艺术探索, 2008(4): 86-88.
[4] 董有国. 中国画色彩地位的变化和时代特征[J]. 艺术探索, 2009(2): 89-91.
[5] 程莹莹. 中国画色彩观探析[J]. 大众文艺: 理论, 2009(12): 127.
[6] 徐复观. 中国艺术精神[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2007.
[7] 汪光芑. 中国画色彩审美观念的流变[J]. 国画家, 2008(2): 70-71.
[8] 文艺. 传统绘画中的品格与性情[J]. 文艺争鸣, 2010(8): 155-156.

Evolution of Chinese Cultural Thought and Colors in
the Traditional Chinese Painting

Xue Li

(School of Arts, East China Jiaotong University, Nanchang 330013, China)

Abstract: Painting is a spiritual symbol of culture. With long history, colorful painting techniques and its color tableau of Chinese painting reflect the splendid development course of Chinese people. Application of color in the Chinese painting has the experience of transformation from splendid extreme to plain insipid. The style alternation is the result in interaction of the two main stream cultures. From the angle of culture, this paper discusses an impact of Chinese culture thought on its color development, and the reasons of color changes in Chinese painting.

Key words: thought of Chinese culture; Chinese painting; color

(责任编辑 王全金 李 萍)