

# 传统绘画色彩观的当代价值

**色彩和形相比,就表情而论效果不能比拟……前者偏感情,后者偏理智。**

——(美)阿恩海姆《色彩论》

中国传统绘画的色彩魅力来自意境,西方绘画的色彩魅力来自感觉。后者“令你感到满足和愉快”(注1),前者却给你欣赏表现生命的享受。中西色彩理念分属两大绘画体系,彼此交融在当代却已不可避免。或把传统色彩观念融进西画造型,或以西画光色感按中国传统绘画观念去表现,再或自由铺设表现奔突的主观意念,不一而足。当代色彩画的多样风格体现了多向思维取向,体现了中西思维的胶着和互动。这是民族绘画走向现代的必然,是积蓄已久的感悟与思考的迸发。

最终形成于19世纪的西画色彩学自传入中国后,中国画家对光色原理的研究始终伴随着与生俱有的传统审美天性。西方认为色彩稍纵即逝,仅以如实定点观察决难判断一色;但是,中国画家却通过“类”与“近似”的概括,找出了相对稳定的“固有色”(“自色”、“本色”)。近百余年对西方的学习,使中国的传统绘画色彩观受到科学光色原理的洗礼,光色与冷暖所揭示的色彩关系,以寻根究底的方式揭开了色彩视觉的深邃天地。然而,中国悠久的传统造型与色彩理念,在寻根究底式的巡游中依旧生气勃勃。20世纪以来,中国色彩画的色相种类与色域范围,受西画启迪而大为扩展,色彩感觉大为丰富,使中国色彩画的色彩获得了新的发展。但中国画家心目中的传统色彩理念根深蒂固,在运用色彩非常贴近视觉的同时,却又总想跳,总想过份,总想凭印象画去,总在乎宏观而不在于具体,总想抓瞬间感受的全局神状,觉得有除自然光色外的另一套办法,可使所画物象亮活起来,让它有很大的余地供自己想象。可谓分析中不忘归纳,写实中不忘写意,具象中不忘意象。

从表现物象的状貌看,中国传统绘画的线描造型所达到的深度与份量不会比以体面造型的西画差,而色彩则和西方光色效果有澹滑之分,色彩似乎更能体现民族的气质。然而中国传统绘画色彩绝非远离三维造型,和西画相比,只不过一个从外,一个从内切入物象生命内核而已。从生命

内部领会色彩,是中国传统绘画造型必须掌握的认识方法。中国画作为悠久的东方画种固然弥足珍贵,中国绘画的色彩观念就思维高度来说也十分珍贵,完全可以适用并指导当代色彩画的发展。

## 中国色彩思维溯源

中国绘画既有赋予形以精神含义的传统,也有赋予色以精神含义的传统。中国色彩理念发轫于远古,成形于封建早期,成熟于唐宋。和“形”一样,中国色彩紧随“义”走,即用色彩表述对所画物的认识,其源仍在由书入画,色彩不过是书写手段之一,和笔墨一样,都旨在“释义”。另外,中国色彩思维和传统文化中对待自然的态度有关。敏于时政、挚爱桑梓、向往平和高洁、感叹人生际会的心情,常代替对自然的详尽考察,一瞥之际,常为“天才的体会”(注2),久之,形成了“运墨而五色俱,谓之得意,意在五色,则物象乖矣,夫画物特忌形貌采章历历具足,甚谨甚细而外露巧密”的色彩观(注3)。

从汉字的形式到书法的演进成熟,先人产生笔墨文化并非偶然。中国人一形变一字、一字表一义的特性,孕育了书画同源、由书入画的发展。此种绘画必向内、向义,必含极大的能动因素,从未仅以摹写客观为能事。熟练使用毛笔,伏案作画的作画方式,使作画成为连贯的一次性过程,画家作画时既离了对象,则目测心记、烂熟于心、一气呵成的整套方法必日趋强化,即使细致染色也绝不游离气韵,遂使清晰区分形异而简洁扼要的线描日臻成熟,又使概括表现色意而浑然有致的渲染愈见功力。中国把敷色名之为“赋彩”,“赋”字含有给予物象或授予物象之意,是归纳后的给予,不是状貌而摹,“绘”字则作“以色钩取物象”解(注5),这里中国色彩思维的色彩指向已十分清楚,可以说中国绘画的表现性特征也来自用色这一指向。把动态的万物色相经归“类”、“定”、“性”、“随”、“形”走向释“义”、达“意”的目的,又层层过滤提升,终见诸神韵相谐的笔端毫末,更实实在在地在色的浓淡、明暗、厚薄、沉浮、寒燥、净浊,画法的平涂、渲染、加墨、笔致、水韵等方面用力营造而毫不马虎,大胆想象,横贯写实与装饰、工

笔与写意,把五原色弄到极致,把色的单纯明亮弄到极致,把力的节奏弄到极致,加上样式上大的形式把握,如此几方面的合力方达到色的至境。可以说中国色彩在意念上的魄力与西方表现自然真实感觉的深度同具震撼之力。

## 传统色彩思维的生命力

如上所述,当代中国色彩画家在运用西方色彩观的同时,传统色彩的影响无时不在,甚至更可以说,恰因中西两相碰撞而愈显其力量。笔者以为,从当代造型角度看,传统色彩理念中的精神和生命力,以下几点尤值重视:

(1) 色的骨意。吕凤子曾点出中国画看重“力”这样一个精神内核。他说:“形,以力为重,是助渗透作者情意的力的表现的……为助表现而赋彩,不是为赋彩而赋彩,所赋之彩便一定要为力之积,要显示笔的力量”(注6)。又说:“积力成线会使人有生死刚正之感,叫做骨。难道同样为使人有生死刚正之感的点和块就不配叫做骨吗?”(吕先生此处的点和块是指水墨、赋彩一类非以线为主的画法,即指赋色)(注7),吕先生认定中国色彩的精神内核是“骨意”,十分精辟。我们在线上积聚的物我相加之力,其份量确实摄人心魄,此法用之于色是极自然的事。但色究非形,色多变而不稳,除识得固有色外,为表达“力”当然要以强化色性(以颜料之性、画法之性达到表现物之性谓之色性)、笔意、神意等语言为手段,从宏观而非具体造型上去达到“力”的高度,达到“神完意足”的境界(注8),这和中国绘画思维是相一致的,不仅着眼于所见,还擅超出物象,从整体去观照大的“落差”,通过“杠杆”、“挤压”、“收放”、“蓄势待发”、“此消彼长”等“力”的运作,求得力的对比,并以此推进内在平衡,用一统感悟去处理画面。

(2) 意象用色。若骨意系指表现物象的本质,意象则可谓融进了主观意念。中国用色可以避免错综的光色而以固有色或大色调摄取大貌,且使观察不限于一隅,以此争得较充裕的精神空间供创意驱使。色随意走是画家常见的心态。或以情定色,以遐想定色,或仅取色的某一因子(如

取“序”，有表示色的浓淡明暗厚薄之序，亦有表示互相依存关系如前后、上下及大小轻重之序；或以夸张示意，以“过犹及”的饱满去醒目提神等等，皆为意象用色。

(3) 色的传神。中国画家视色彩为传神手段，既是外貌的神态印象又是对本质与全貌的综合快速直觉，是“心领神会”的一瞥（如“白如练”的形容），而且视点很宽，往往是一个大区域的总神态，宜体现大象无形的深厚。讲随类赋彩的同时还讲随势赋彩、随神赋彩、随节奏赋彩，均意在传神。

(4) 色的奇崛耿介。即吕凤子所谓生死刚正之意，这是骨意的另一侧，只是更为极致罢了，多见于民间，反映出民族的阳刚之气。原色是极，黑白是极，宏观俯瞰与微观详尽也是两极，走到极致再平衡，即潘天寿所谓造险破险之意，如此以饱满、张弛保证了直通本质的力度。

(5) 成熟的用笔之道。先是下笔算数，看重笔迹色痕的庄重，进而从笔锋内涵到用笔的塞流、顺逆、拙巧，再升华到笔无定法、形无定形、色无定色的至境都属笔致。

自成体系的中国绘画色彩观念，一方面必会吸收新的东西以顺应时代发展，另一方面它属于认识深度的思维理念，包括具体画理中最具活力的因子，必会在当代绘画中发扬光大，原因无它，是这一认识的艺术认识论上的深度、高度和独特价值所使然。

(注1) 康定斯基：《论艺术的精神》，中国社会科学出版社1987年版。

(注2) 钱绍武：《吴作人的画和中国文化传统》，《美术研究》1986年第1期。

(注3) (唐)张彦远语。见吕凤子：《中国画法研究》，上海人美出版社1978年版。

(注4) 刘凌沧：《中国重彩人物画技法的演变》，《美术研究》1979年第1期。

(注5) (注6) (注7) 见吕文。

(注8) 潘天寿：《听天阁画谈随笔》，上海人美出版社1980年版。

胡貽孙 厦门大学艺术学院副教授



林风眠 渔妇 77 × 78cm 1989年



常书鸿 G夫人像 100 × 81cm 1932年