

序

尋找中國繪畫色彩的邏輯

朱良志

申少君先生是當代有影響的畫家，我看過他不少作品。其獨特的造型和深邃幽眇的色彩給我很深印象。他還是一位研究中國畫理論的學者，研究多集中在繪畫色彩方面。即便我對他有這樣的了解，當我讀到這部討論色彩語言的著作時，還是有些吃驚。我沒有想到一位專職畫家對中國畫核心理論有這樣深入的思考，此作顯現出作者具有很高的繪畫理論水平，也沒有想到他在繪畫色彩理論方面有這樣系統而發人深省的建樹。

重尋中國繪畫的色彩語言，是這部著作的主要旨趣。少君先生是一位畫家，他的研究有很強的針對性，此書可謂有感而發，所面對的一個根本問題，就是當代中國繪畫色彩語言的失落。作者認為，當代中國畫發展遭遇困境，其中“色彩的失落”是一個不可忽視的原因。他的研究是要復原“那一道中國繪畫色彩絢麗的風景”，尋覓繪畫色彩語言發展的內在邏輯，進而在深厚的傳統基礎上建構中國畫的當代色彩語言。

少君先生所言“色彩的失落”，不是說傳統的著色技巧失傳了，而是說對傳統的色彩語言理解和繼承存在誤區，也包括傳統色彩語言的轉換在當代面臨困境。我同意少君先生的判斷，就是傳統繪畫色彩觀念亟須澄清。我甚至感到，所謂色彩

語言的失落，在很大程度上是由於對傳統色彩理論的誤解所造成的。

有一種觀點認為，中國畫重墨不重色，傳統繪畫是反對色彩的。這樣的觀點可謂似是而實非。中國文化中的確有抑制色彩的思想。早期思想中存在的“色彩秩序觀”，在一定程度上就是一種色彩抑制觀。兩周以來，隨著色彩技巧的豐富以及人們色彩認知的細密化，色彩在社會文化中扮演著重要角色，它融入了豐富的宗教、道德和智慧的內涵，色彩也被納入到特別的秩序中，“五色”系統就是一個與中國人宇宙意識蒂萼相生的觀念，與其說它是一種色彩分類系統，毋寧說是一種宇宙秩序的象徵。這種色彩秩序觀導致對色彩本身的抑制，道家強調“五色令人目盲”，要“膠離朱之目”，對色彩的運用發出了質疑。而儒家的正色觀同樣也是對色彩的抑制。

中國畫原來就叫“丹青”，強調繪畫是通過色彩來圖寫物象的。先秦時繪畫又叫“繪事”，或“畫績之事”。“畫”本為刻形，“繪”（績）的意思則是圖色。繪畫中色彩的運用明顯受到這種色彩秩序觀的抑制，我們在孔子的“繪事後素”說中能看到這種影響，在六朝畫論中的以形寫形、以色貌色學說和“六法”的“隨類賦彩”思想中，也可感受到潛在的色彩秩序觀的影響。

對色彩抑制的極端例證是水墨畫的出現，它是影響中國繪畫色彩觀念發展最為重要的因素。水墨的出現有工具材料方面的原因，但更重要的則來自於思想觀念方面，它是道禪哲學流佈的直接產物。水暈墨章改變了中國繪畫發展的進程，也在一定程度上顛覆了中國繪畫的色彩之道。五代北宋以來，繪畫領域出現了畫道之中、水墨為上的觀念，甚至出現了以水墨來排斥色彩的現象。北宋以來的山水大家一般都不用著色，即使到

了元代黃公望、王蒙之輩，也只是略施丹朱，與濃塗大抹完全不同。董其昌文人之畫與工人之畫的區別，在客觀上造成了貶抑著色畫的趨勢。求於五色之外，成了文人畫的重要特徵。甚至有人誤解為文人畫就是水墨畫，是一種區別於著色畫的繪畫。

正像少君先生所說：“明清以來，重墨輕色的鐵律儼然已經成為中國畫的正統，反技術主義的畫家大多對此習而不察，甚至奉為圭臬。即使自清末民初興起的中國畫改良主義，也僅局限於批判文人畫的‘墨戲’傳統，而未深察紙本卷軸畫在色彩技藝上的衰頹。於是輝煌絢爛的唐宋設色傳統，便因生紙畫底的材料限制與重意輕技的審美取向，而變成了日漸退向歷史深處的遙遠景觀。”

中國美學有淡然無極眾美歸之的觀點，強調絢爛之極而歸於平淡，自唐代以來繪畫越來越重視形外之韻，所謂得之於“驪黃牝牡之外”，反對色彩的氾濫。但是不是就可以得出中國畫是輕視色彩甚至反對色彩呢？是不是就可以得出中國哲學是排斥色彩的觀念呢？當然不能。

中國哲學的旨歸不是排斥色彩，而是超越形式，也包括超越色彩，重視人的內在生命體驗，反對單純的外在感官的獲取，反對知識的分別。就像中國藝術強調的“醜到極處便是美到極處”，不是欣賞醜，而是超越美醜的形式判分，而歸於內在的生命體知。在色彩運用上也是如此，如道家的“五色令人目盲”觀念，不是對色的排斥，而是在宣揚一種“為腹不為目”的哲學，不重“目”——外在知識的獲取，而重“腹”——內在生命的感知。而融大乘佛學和莊子思想而產生的禪宗，更重視這樣的觀念，它的色空思想、無色觀念，強調無一物中無盡藏、有花有月有樓台，都不是對色的排斥，而是超越物質性、對象性，在內在生命體驗中與世界相融一體，去感受世界的風花雪月。

即就水墨本身來說，唐宋以來水墨畫的流佈也不意味對色彩的否定。唐宋以來人們談水墨，常常與“五色”聯繫起來。水墨是黑白世界，依照中國一種色彩認知系統，黑白世界意味著無色世界，“無色而具五色之燦爛”——不是對色彩的排斥，而是通過墨色的氤氳，表現出五色世界的絢爛。張彥遠的“墨分五色”、“運墨而五色具”，張揚水墨之道的荊浩所提出的“不貴五彩”說，以及託名王維《山水訣》中所說的水墨“肇自然之性，成造化之功”，等等，都不是對色彩本身的否定，而是要蕩滌世界外在的遮蔽，直溯造化之源，表現一種本色世界。不是對色彩的否棄，而是解除人們對形色世界的執著。

少君先生於本書所言，水墨的出現，“並未擯棄色彩語言，而是弱化了色彩語言”，這樣的判斷是客觀的。水墨的出現，在色彩之外開闢了一種獨特的語言呈現途徑，豐富了中國畫的表現領域。在一定程度上也刺激了色彩語言本身的變化，不僅是水墨與色彩之間的相融相即，也是色彩本身發展的異路求生。甚至可以這樣說，水墨的出現，在新的格局中，提升了色彩語言的表現活力，使之向著更適應中國寫意繪畫所指引的路徑前行。

清初龔賢的繪畫大膽地用黑用白，研究界有“黑龔”、“白龔”的說法。他的知白守黑、計白當黑觀由道禪一脈傳出，他說：“非黑無以顯其白，非白無以判其黑。”黑白在他這裡不是單純的筆墨問題，而是通過它來追求光明——繪畫價值的實現，繪畫是給自己、給他人帶來光明的藝術。他謹守“知其白，守其黑”的哲學，由此黑白世界來追求光明。老子認為，光明與黑暗的分別是有無意義的。真正對光明的追求就是放棄對明暗的分別。他說“明道若昧”，又說“見小若明”——一個東西看起來很光亮，真正的光明是對明暗的超越。《莊子》

所說的“夫鵠不日浴而白，烏不日黔而黑。黑白之樸，不足以為辯”，其意也在於此。龔賢與他的老師董其昌一樣，強調無色可盡天地之燦爛，以繪畫中的黑白世界來“放光”，絕非對色彩的否定。像服膺“虛室生白，吉祥止止”哲學的董其昌，固然有淡然無極的一面，但他並未被這形色層面的無色觀所牢籠，他的畫也有山紅潤碧、春花爛漫的麗景。但他的“麗景”在淡物質化、對象化、形式化執著方面，又向前邁出扎實的步伐。

那種認為文人畫就是排斥色彩的觀點，是一種皮相之論。文人畫的發展中，有一種即色即真的觀念，不必離色而求真，就像孟子所說的“形色即天性”。生命的真性可以從淡然中獲得，像雲林所說的“源上桃花無中無”，也可從色中覓取。心中無色，縱然滿紙絢爛，也可臻於高致，直達生命縱深。我在石濤研究中發現，作為文人畫家的傑出代表石濤並非排斥色彩，他的畫可以說是山花爛漫，色彩濃重，雲林號“幻霞”，他的煙霞只是一種虛幻，他要在煙霞之外求煙霞，石濤卻於煙霞之中求浪漫，他走的不是簡澹冷寒的道路，而是濃塗大抹。在他看來，重要的是超越對色相世界的執著，而不是對色的排斥。他有一冊頁畫燦爛的桃花，題云：“度索山光醉月華，碧空無際染朝霞。東風得意乘消息，變作夭桃世上花。如此說桃花，覺得似有還無，人間不悟也，何泥作繁華觀也！”畫的是桃花，著意卻不在桃花之相，而是抖落一種春意，那種碧空無際中染出天地明霞的種子，桃花只不過是借一陣春風，將此明霞之意吹落。他畫的是桃花的“種子”——明霞，而不在桃花。禪宗中有“如春在花”的思想，所謂譬如青春，藏於化身，隨其枝葉，疏密精神。春是“一”，是全體，是真如，而“花”是“一切”，是分身，是事相。“如春在花”，隨處充滿，

明秀艷麗，在在即是。石濤將即色即真的思想貫徹到他對色彩的理解中。

讀申少君先生這部著作，使我更加強了這樣的觀念：說中國哲學的色空、無色觀念就是反對色彩是誤解，說中國傳統繪畫是輕視色彩甚至反對色彩，同樣是誤解。讀這部著作，對弄清傳統中國畫的色彩觀念有很大啟發，對探討中國畫的新出路、建立新的色彩語言也有很大助益。這部著作從觀念上澄清傳統色彩學說的理解，又從技術品質角度討論色彩語言的豐富內涵，探尋提升中國畫技術品質的途徑，這對國畫發展具有特殊意義。作者不僅在理論上分析、技術上確證，還從自我的生命體知中，去研味傳統色彩的內在世界。他曾在永樂宮壁畫前流連數年，旦暮隨之，寤寐不忘，他所發現的中國繪畫色彩的內在世界豐富而有意味，我雖不諳此道，亦能感受其獨特的魅力。

但願這部獨特的著作能在中國繪畫的現代性進程中撒下一片絢麗的色彩，鋪滿走向理想世界的通衢。

2013年9月10日於北京大學

引言

本課題以中國畫色彩語言為研究對象，其範疇涉及美術學、色彩學與文化學。

作為中華文化的視覺表徵與造型藝術語言的重要組成部分，中國畫色彩語言構成了一個源遠流長、博大精深的獨特體系。在經、史、子、集等中國古代文獻中，有大量關於色彩文化的記載，反映了中國古代色彩的審美觀念與實際應用情況。歷代諸多畫學著作，無論是史傳類，還是理法品評類著作，都或多或少地涉及中國畫色彩問題。民國以來，于非闇、蔣玄伯等學者紛紛涉足中國畫色彩研究領域，使此項研究進入了一個新的歷史階段。其中，具有代表性的著作有：于非闇的《中國畫顏色的研究》^[1]、蔣玄伯的《中國繪畫材料史》^[2]、彭德的《中華五色》^[3]、牛克誠的《色彩的中國繪畫》^[4]、潘吉星的《中國造紙技術史稿》^[5]、曾啟雄的《中國失落的色彩》^[6]、王定理的《中國畫的工具及材料運用》^[7]、王文娟的《墨韻色章：中國畫色彩的美學探淵》^[8]、趙權利的《中國古代繪畫技法、材料、工具史綱》^[9]，等等。這些著作分別在不同程度上，從不同側面對中國畫色彩語言進行了彙編、整理和專門研究，為本課題提供了許多值得借鑒和參考的研究綫索。

大體上，中國畫色彩語言研究分化為三種類型——工具材料類、技法式樣類和審美認知類。這三類研究各有側重，從不同維度加深了對中國畫色彩語言的認識，卻都屬於單一化的理論範式，學科視野較為狹窄，忽視了工具材料、技法工具和審美認知三者之間互動的結構關係，未能將中國畫色彩語言研究提升到全面、系統的高度。

從根本上說，單一的研究方式之所以不能對中國畫色彩語言進行系統詮釋，其原因在於：中國畫色彩語言在本質上是一個龐大的體系，如果僅僅採取分而治之的方式來研究，則難免忽視各個部分之間的有機聯繫，而無法勾勒出中國畫色彩語言的整體性狀與內在邏輯。

有鑒於此，本課題採取了系統性的研究方法：

其一，以互證法將文獻考證、圖像分析、田野調查與技法實驗相結合。其中，文獻考證以古代畫論為重點，旁及經、史、子、集、筆記、方志；圖像分析範圍主要包括帛畫、壁畫（以敦煌、永樂宮、雲崗石窟的壁畫為主）、古代卷軸畫（以故宮博物院藏畫為主）、民間年畫、現當代中國畫作品（以中國美術館及在京的評述收藏單位為主要對象），圖像資料的採集以親眼實見為原則，

同時參照相關出版物中的印刷品；田野調查主要針對生產筆、墨、紙、硯的傳統作坊來展開，探尋媒介材料工藝的歷史基因；技法實驗則結合本人在繪畫創作中的實踐及體會，對不同時期具有代表性的繪畫作品的設色技法進行實驗，形成色彩語言的分析報告。

其二，以辯證法兼顧“長時段”視點和“物態學”分析，透視媒材演變、技法發展和觀念變遷之間的互動進程。以中國畫色彩的發展為主綫，介紹中國繪畫的發展歷史，闡明色彩在中國繪畫中的作用，描述幾個重點歷史時期的色彩面貌及其變遷的整體方向，並結合繪畫理論、畫家和繪畫作品闡釋中國畫色彩體系，糾正當前史論界存在的一些學術誤解及偏見。從中國繪畫歷史的角度探究色彩與中國繪畫的成因、屬性、沿革、風格形成與藝術表達之間的關係。

其三，以綜合法吸納多學科的研究成果，力求將宏觀論述、中觀考察和微觀分析有機地結合起來，將宏大敘述與個案研究有機地結合在一起。

運用這些研究方法，本課題旨在通過考察歷代畫作並結合筆者 30 多年的創作經驗，分析中國畫色彩語言的內部結構，在色彩語言分析的基礎上歸納中華文化系統中的審美認知方式，探尋中國色彩文化的發展理路，整體詮釋中國畫色彩語言系統，進一步說明色彩在傳統中國繪畫史及現代繪畫繼承發展中的重要性與必然性，重新認識中國畫的當代問題。

二

一般地說，中國畫色彩語言體系包括三個子系統：工具材料系統、技法式樣系統與審美認知系統，三者各有所本，又互為動因。

工具材料系統由顏料（主要包括礦物性的石色、植物性的草色、墨色、印料）、調和劑（主要包括膠和水）、畫底（主要包括絹與紙）、工具構成（主要包括筆、硯、印）。這些特定的工具材料組合，又分別與不同的技法產生不同的結構關係，從而衍生不同的式樣和風格。技法式樣系統則包括設色技藝、樣式，它意味著特定的顏料、設色技法與特定樣式產生不同的結構關係。審美認知系統包括色彩視知覺、審美範式、文化模式。視知覺是一種給現實賦予形狀、色彩和意義的知覺形式，色彩視知覺則是觀察感知外部世界並進而觀察感知結構色彩的通道。觀察方法的差異必然導致形式的差別與色彩意義的不同，而色彩語言的差異也可歸結為審美範式、文化模式的不同，審美範式影響視知覺心理。對於這三個子系統，我們如果以靜態模式去分析，往往容易將其割裂為三個相互孤立的方面，而難於對中國畫色彩語言體系產生整體而辯證的認識。

毋庸諱言，在全球化的當代語境下，任何單一的研究方式

都無法對中國畫色彩語言進行系統詮釋，因而已經難以適應新時代的要求。隨著世界各國藝術交流的日益擴展，中國畫色彩語言亟待納入宏觀的視野加以系統研究，以便對當代中國畫語言的全面創新提供可資借鑒的理論依據。

三

在論文結構方面，本課題正文分為八章，其主要內容如下：

第一章，追溯中華色彩體系的淵源，以史前中華色彩遺跡為探索原始色彩認知的重要對象，研究原始色彩經驗的視覺編碼；以甲骨文中的顏色字作為解讀中國遠古色彩認知的關鍵密碼；對於以五類分的認知構造進行追本溯源，破解中國五色觀念起源問題。

第二章，研究中國色彩的觀念系統，揭示其文化表徵意義，重點梳理五色觀念由周至漢的體系化與定型過程，分別闡述儒家、道家、佛家文化中的色彩觀，並從民間文化、服飾文化、文學等維度透析其中蘊含的色彩觀念。

第三章，詮釋“青、赤、黃、白、黑”五大色系如何通過對呈色物質的不斷選擇與融匯而構築中國畫色彩語言系統，按五大色系分門別類地闡述中國畫的顏色原料所具有的不同色彩語素功能與屬性。

第四章，把設色工具與媒材作為承載色彩語言的基本介質納入色彩語介的理論層面，研究歷代繪畫工具材料在中國畫風格變遷中扮演的功能角色，以及其對中國畫色彩語言的重要影響。

第五章，分析不同的中國畫色彩語素如何通過對比、呼應、承接等程式而形成特定結構，以及如何在色彩語彙層面組成了穩固而多樣的間色構造；分別從重著色、淺著色、水墨、彩墨諸類型，闡釋中國畫色彩語彙的內在結構。

第六章，考察勾法、染法、填法、醒法、作底反襯法等中國畫色彩語法的發展歷程，揭示中國畫色彩語法與不同畫體的特定關聯，主要包括人物畫體與平塗、凹凸法、暈染法等語法程式，山水畫體與點、勾、皴、擦、染等語法程式，花鳥畫體與填色、暈染、點寫、烘托、打底及反襯等語法程式。

第七章，梳理傳統中國畫色彩美學之歷史源流，解讀繪事後素、隨類賦彩、墨運五彩等重要命題，分析中國畫論中的色法理論、色彩學思想及其歷史影響。通過比較法來論述以經驗主義為主的中國色彩觀與實證主義的西方色彩觀之間的差異，闡明中國色彩學理論的哲學性與中國畫色彩語言的類相特徵。

第八章，考察當代中國畫在工具材料與色彩語言方面的新動向，探尋中國畫色彩語言創新的可能性，結合個人的色彩語言實驗提出構建當代中國畫色彩語言體系的初步設想。

- [1] 于非闇：《中國畫顏色的研究》，北京：人民美術出版社，1955 年版。
- [2] 蔣玄伯：《中國繪畫材料史》，上海：上海書畫出版社，1986 年版。
- [3] 彭德：《中華五色》，南京：江蘇美術出版社，2008 年版。
- [4] 牛克誠：《色彩的中國繪畫》，長沙：湖南美術出版社，2002 年版。
- [5] 潘吉星：《中國造紙技術史稿》，北京：文物出版社，1979 年版。
- [6] 曾啟雄：《中國失落的色彩》，台北：耶魯國際文化出版社，2003 年版。
- [7] 王定理：《中國畫的工具及材料運用》，台北：藝術家出版社，2000 年版。
- [8] 王文娟：《墨韻色章：中國畫色彩的美學探淵》，北京：中央編譯出版社，
2006 年版。
- [9] 趙權利：《中國古代繪畫技法、材料、工具史綱》，南寧：廣西美術出版社，
2006 年版。

目 錄

[第 一 章]	中國色彩認知的淵源	024
	第一節 原始色彩經驗的視覺編碼	026
	第二節 色彩認知的文字編碼	034
	第三節 五色結構的起源	037
[第 二 章]	中國色彩的觀念系統——文化表徵	044
	第一節 五行色彩體系	046
	第二節 儒家色彩倫理	053
	第三節 道家色彩玄學	057
	第四節 佛教色彩法門	061
	第五節 服飾色彩觀	066
	第六節 色彩的民間視野	070
	第七節 詩意的色彩景觀	074

[第 三 章] 五色體系下的繪畫顏料——色彩語素 —— 082

第一節 青色系繪畫顏料 ————— 085

第二節 赤色系繪畫顏料 ————— 088

第三節 白色系繪畫顏料 ————— 092

第四節 黑色系繪畫顏料 ————— 094

第五節 黃色系繪畫顏料 ————— 096

[第 四 章] 中國畫設色的工具媒材——色彩語介 —— 100

第一節 畫底語介 ————— 102

第二節 工具語介 ————— 124

第三節 膠礬語介 ————— 130

[第 五 章] 中國畫色彩語彙及其結構方式 ————— 134

第一節 結構性的色彩語彙 ————— 136

第二節 色彩語彙的結構類型 ————— 142

[第六章]	傳統中國畫色彩的語法程式與語體	150
第一節	程式化的色彩語法	152
第二節	中國畫色彩的語體類型與相關語法程式	161
[第七章]	中國畫色彩理論與色彩語言的特質	176
第一節	從“繪事後素”到“隨類賦彩”	178
第二節	色彩理論的水墨轉向	182
第三節	程式化的色彩理論	185
第四節	中國畫色彩的類相特徵	191
第五節	從中西方比較中看中國畫色彩的語言特質	194
[第八章]	當代中國畫色彩語言的構建	202
第一節	當代中國畫的技藝迷津	204
第二節	中國畫工具材料的開拓與色彩語言的探索	212
第三節	獨立色彩語言實驗	226

結 論	242
-----	-----

圖版目錄	250
------	-----

參考文獻	259
------	-----

後 記	267
-----	-----

作者簡介	271
------	-----

[第 一 章]

中國色彩認知的淵源

從認識論的維度來看，色彩不僅是人類視覺經驗的結果，而且是特定文化觀念的視覺表徵。色彩的存在，絕不能離開基本的認知條件，因為色彩一旦脫離認知便毫無意義可言。因此，色彩是基於認知而產生並獲得存在意義的。作為某種特殊的語言形態，色彩既是傳達審美認識和思想觀念的媒介，也是一定文化歷史的縮影。

大體上，色彩認知的表達主要有兩種途徑：一種是直接以色彩材料或現象作為傳達媒介；另一種則是以文字符號間接作為傳達媒介。前者屬於色彩經驗的視覺編碼，而後者則涉及色彩經驗的符號編碼。色彩意識一旦產生，色彩便可能被作為一種象徵手段加以比附，而在視知覺的經驗積累中展開的色彩聯想則可能與其他事物建立最大限度的聯繫。中國原始五色“青、赤、白、黑、黃”的形成，雖然離不開視知覺的經驗積累，卻是在一定的時空圖式和文化觀念的支配下發生的。

第一節 原始色彩經驗的視覺編碼

中國色彩認知的歷史，早在遠古蠻荒時代就拉開了序幕。雖然其源頭與藝術之起源一樣，撲朔迷離而難下定論，但可以斷定的是，一旦對某種天然顏料進行應用，則明確標誌著原始色彩認知已經初現端倪。這是因為，對自然色彩的感性經驗只有經過理性的編碼過程，才會轉變為創造性的色彩表達，而人為的主觀化“色彩”恰恰是色彩經驗的編碼結果，是色彩認知的視覺表象。對天然顏料的自覺應用，不僅意味著“色彩”已經具備某種視覺表徵的功能，並且反映著色彩認知的發展歷程。於是，中華色彩的原始遺跡便成為探索原始色彩認知的重要對象。

中國天然礦物質顏料的應用，最早可追溯到舊石器時代。據考古發掘，距今約 18000 年前的北京周口店山頂洞人已經有意識地在墓葬裡撒佈赤鐵礦粉末，並用鐵紅粉末塗染某些裝飾品。^[1]這種在死亡祭禮中使用赤鐵礦顏料的現象，幾乎在世界各地的石器時代文化遺存中都有發現。其原因雖各有不同，但無不與血液相關聯。血液作為人類生命個體賴以存活的要素，不僅生死攸關，而且在視覺和心理上具有獨一無二的刺激強度，自然地成為生命存在的重要象徵。當原始人類的生命意識發展到一定的自覺階段，相關的象徵性實踐就會隨之產生。在“近取諸身，遠取諸物”的象徵性生命實踐中，一切天然的生命實體都有可能被象徵符號所替代。其中，與血液顏色相似的物質被藉以象徵血液，進而象徵生命本身。由於赤鐵礦物殷紅如血，分佈廣泛，易於獲得，便於加工，具有較強的耐光性、耐候性、耐熱性、化學穩定性和覆蓋性，因而成為象徵性生命實踐中普遍應用的色彩原料。赤鐵礦物的顏料化，意味著

圖 1.1
狩獵
新疆阿勒泰地區
哈巴河縣多尕特岩畫



招魂、辟邪、護身等象徵觀念與特定色彩經驗的形成，而鐵紅粉末的應用就是這種色彩經驗的視覺編碼。從現有考古資料看，紅色是原始人使用得最早且最頻繁的一種色彩。作為某種視覺編碼，紅色藉助巫術等象徵性實踐而得以長期延續，同時也使色彩審美意識得到不斷發展。(圖 1.1)

鐵紅顏料在原始岩畫中的應用，為探索原始文化狀態下的色彩經驗及其視覺編碼提供了寶貴的綫索。中國原始岩畫大略可分為南北兩大系，其中南方岩畫多為塗繪岩畫，主要採用天然赤鐵礦顏料作畫，間或夾雜少許黑、白色，表現內容以部族群體巫術祭祀居多。(圖 1.2) 在這裡，以南方岩畫中最具代表性的廣西左江流域岩畫為例，分析和解讀 2000 多年前百越民族應用鐵紅顏料的情況。(圖 1.3) 在廣西左江流域，蘊藏著豐富的赤鐵礦和紅土，開採加工方便。這種鐵紅顏料，早在舊石

器時代晚期就被廣西原始人塗繪於石器上，後來在左江流域又被古駱越人用於繪製崖壁畫。左江流域崖壁畫所採用的顏料基本為鐵系天然礦物質顏料，其化學性質和物理性質在一般情況下不易發生變化。顏料層中顏料的分散性良好，能在作畫過程中滲入岩石裡，耐水性能較好的膠質黏合劑將其牢固地黏附在石灰岩上，覆蓋性和附著力都很強，加之表層多覆蓋有一層很薄的水溶碳酸鹽硬殼層，因此歷經兩千餘年而不變色。左江流域崖壁畫的顏色多數呈土紅色（如寧明花山、龍州棉江花山），少數呈鮮紅色（如扶綏吞平山）或深紅色（如扶綏岜割山）。^[2]

關於岩畫顏料及其黏合劑的成份，分析花山岩畫便可見一斑。花山岩畫經濕法化學分析、發射光譜分析、X射綫衍射分析後，結果顯示其主要成份是赤鐵礦、方解石、石英、高嶺土，紅色顏料基本顯色成份為鐵紅，有的還含有朱砂。由於鐵系礦產顏料不溶於水，只有依賴某種黏合劑作分散介質才能調製成具有一定黏度的顏料溶液，以便在石灰岩崖上塗繪。關於花山岩畫顏料黏合劑的屬性，大致存在兩種觀點：其一，認為黏合劑屬於動物蛋白質，即利用動物血液、乳汁、皮膠作黏合劑，其根據是崖壁畫顏料層存在蛋白質類的分解物；其二，認為顏料黏合劑採用的是植物樹液，因為顏料層與石灰岩壁之間的水草酸鈣層是植物性黏合劑分泌的草酸與壁岩鈣質發生化學反應的結果。^[3]儘管岩畫顏料黏合劑的精確成份尚需進一步考證，但岩畫顏色持久的化學穩定性足以證明壯族先民已經熟練地掌握了配製和使用鐵紅顏料的方法。更為重要的是，作為岩畫長期使用的主要甚至幾乎是唯一的顏料，鐵紅色反映了其在視覺表徵功能上的重要性和特殊性。如果聯繫岩畫的程式化造型與一貫的主題——神靈崇拜和巫術祭祀，我們就不難發現：灰白岩壁上那鋪天蓋地的血跡般的鐵紅色彩，熱烈而神秘，

圖 1.2

人物生活圖

雲南滄源佤族自治縣岩畫



圖 1.3

獻俘圖

廣西寧明縣花山岩畫



肅穆而靈動，表徵著某種原始思維狀態下的世界觀和生命觀。

中國新石器時代的彩陶，也體現了原始的色彩觀。彩陶的製法一般是在陶坯素胎上施以彩繪，或先在素胎上塗陶衣再彩繪，然後入窯燒製。在彩陶中，有色礦土的色彩穩定性與陶坯的色相差別對於具體的色彩運用起了非常重要的作用。原始彩陶坯料是經過陶洗的黃色黏土、沉澱土和黑土，燒成後呈現紅色、橙黃色或土黃色。陶器素胎的顏色主要有紫紅色、赭紅色、橙黃色、灰色、黑色、白色，或者說，陶衣以白色、紅色和黑色居多，偶有泥質陶衣。彩陶的用色一般是在紅地、橙黃地或灰地上繪黑色或深紅色的花紋，形成了紅配黑、黑配黃、灰配紅等基本色彩的搭配結構和陰陽互補的構成方式。如仰韶文化的彩陶用色雖然極少，但對比卻非常強烈，風格質樸而典雅。^[4]（圖 1.4）閭村出土的鶴鳥銜魚石斧圖，鶴鳥、魚、石斧皆以白色平塗而成，石斧、魚又以黑綫勾出輪廓，黑白對比鮮明。馬家窯類型陶器紋飾一般以黑色襯出橙色的底紋，或以白邊勾勒黑色花紋周圍，或在黑底上點綴以白色。（圖 1.5）從以上分析可知，紅、黑、白三色的反覆搭配，是中國原始色彩經驗與生命情愫融為一體的結果。這些視覺編碼說明彩陶不僅滿足了功能性需要，而且還藉助色彩表徵了某種與巫術或宗教有關的精神世界，並在一定程度上奠定了後世“青、赤、白、黑、黃”五色體系的審美基礎。

原始顏料主要使用石製研磨器加工。在新石器時代考古發掘中，已經發現大量由磨盤、塊狀或棒狀磨石組合成套研磨器。磨盤樣式有平底、帶足底、三角形、馬鞍形和其他不規則形狀。盤面凹槽深淺不一，可搗砸、滾壓顏料，用法各有差別。例如，陝西臨潼姜寨仰韶文化遺址出土的一套繪畫用具中，除蓋板研磨器、磨石、陶水杯之外，研磨器凹處擱置著數



圖 1.4
彩陶鉢
仰韶文化
河南鄭州後莊王村出土



圖 1.5
彩陶舞蹈紋盆
馬家窯文化
青海大通回族自治州縣
上孫家寨遺址出土

塊黑色天然顏料。此顏料經化驗為礦物氧化錳，不僅表明了黑色顏料的材料性質，而且展示了這種黑色顏料的使用方法，與後世墨錠以硯研磨的使用方法，已經具有了非常明顯的淵源關係。當時人們使用的黑色天然礦物顏料，是將採集的礦物搗碎，用研磨器碾壓、磨細後和水使用。今天我們在許多史前時期的繪畫或器物紋樣上看到的黑色，也就是當時黑色顏料使用的例證。河南安陽殷墟五號墓中曾出土研磨朱砂的研磨器，有一件白色玉質的“臼”和一件棕色玉質的“杵”，形制與姜寨的研磨器相似。河南淮陽白營龍山文化遺址出土了石灰石燒製的白灰塗料殘餘。陝西寶雞北首嶺新石器遺址中還發現了用於磨製鐵紅粉末的石質磨盤、磨棒以及製成的顏料。

若據塗繪遺跡推測，原始塗繪工具可能為植物秸稈或植物秸稈末端紮有動物皮毛的簡單製品。如新石器時代晚期仰韶文化、馬家窯文化彩陶紋飾，據筆跡推測，應是原始毛筆所畫。（圖 1.6、圖 1.7）花山岩畫的繪畫工具，從巨幅崖壁畫面及其下方遺留的顏料流痕，並結合當地自然資源可以推測，是用動物毛或蘆葦、稻草、白茅草等植物秸稈綁紮而成的刷子，便於在堅硬粗糙的崖壁上作畫。

概言之，原始文化階段的顏料主要有赤鐵礦粉、氧化錳粉、石墨、白堊土、蜃粉、石灰石粉，原始色彩經驗通過這些顏料與某些簡單工具實現了紅、黑、白等色的視覺編碼，同時，這些色彩編碼攜帶了原始先民的精神信息。



圖 1.6
彩陶神人紋束頸壺
馬家窯文化
現藏甘肅省臨夏回族自治州博物館



圖 1.7
彩陶壺
馬家窯文化
甘肅蘭州沙井驛遺址出土

第二節 色彩認知的文字編碼

作為色彩感知的符號化結果，表達色彩的漢字，以下概稱“顏色字”，實質上是特定色彩認知的文字編碼，其中所蘊涵的信息為今人追溯中華色彩淵源提供了非常重要的綫索。

顯然，顏色字越古老，就越能貼近色彩認知的遠古淵源。甲骨文是中國最早的有考古實據的成熟文字，其中的顏色字無疑是解讀中國遠古色彩認知的最為關鍵的密碼之一。甲骨文大都刻在牛肩胛骨和龜殼之上，應用時期從盤庚遷殷（公元前1384年）一直延續至帝辛（公元前1112年），記錄的文字內容涉及祭祀、占卜、天文、曆法等。從目前的研究結果看，殷墟甲骨文中的顏色字為數極少，僅有“青”、“赤”、“白”、“黃”、“黑”、“玄”、“幽”等單字。

“白”，甲骨文為𠂔。“白”字的起源，大致有白米、指甲、日光、蠶繭、鼻子、拇指等說。《說文》：“白，西方色也。從入合二。二，陰數。凡白之屬皆從白。”後世許多與白色有關的漢字是以“白”為義符的，如“皎”、“皓”、“皙”、“皚”、“皤”、“皦”等。“赤”是最早表示紅色的漢字。“赤”，在甲骨文中寫作，在金文中寫作，像火焚人行的樣子，是會意字，後借其意以指赤色。《說文》：“赤，南方色也。從大火。”許說有誤。卜辭中，“赤”為顏色之名。辭云：“癸丑卜貞左赤馬其利不口。”後世以“赤”為義符的漢字基本是與紅色有關係的，如“赭”、“赫”、“赧”、“赭”、“赭”等。“青”，甲骨文為。《說文》：“青，東方色也，木生火，從生丹，丹青之信言必然。”青色是從先秦開始不僅指今天的綠色，亦可指藍、黑二色。後世某些與綠色有關的漢字是以“青”為義符的，如“靛”、“菁”等。“黃”，甲骨文為。以“黃”為

義符表示與黃色相關的顏色字有“黹”、“黼”。“黑”，甲骨文為𠂔。後世許多與黑色有關的漢字是以“黑”為義符的，如“黝”、“墨”、“黼”、“黻”、“黯”、“黷”、“黛”等。在卜辭、金文中，表示黑色的用“玄”、“幽”。“玄”金文寫作𠂔，《詩經·幽風·七月》：“載玄載黃，我朱孔陽。”“玄”表示黑色。“幽”甲骨文寫作𠂔或𠂔。“幽”通“黝”，黑也。“玄”，《說文解字》釋為“幽遠也，黑而有赤色者”。

甲骨卜辭中記錄的顏色字，多與殷人方祭時占卜祭祀所用牲之色有關。例如：“赤，乙未卜，貴，貞，自賈人赤祕，其到不爾，吉”（《合》28195）；“癸丑卜，貴，貞，左赤馬，其到不爾”（《合》294181）；“白，乙丑卜，貞，白人”（《合》1039）；“黃，丁亥卜，大……基鑄黃呂，利，惠”（《合》29687）；“乙卯，其黃牛，正，王受有枯”（《合》36350）；“幽、玄，惠幽牛，又黃牛”（《合》14951）；“乙巳，勿，貞，立禾於愛免戊三玄牛”（《合》3327）；“惠勿牛，（物）有正，吉王賓母戊有正，吉”（《合》2759）。

“青”、“赤”、“白”、“黑”、“玄”、“黃”，這些古老的顏色字是古代人類在色彩認識過程中從具象物體逐漸抽象出來的，而且更為重要的是它們關涉著五色體系的核心——正色觀念，構成了後世漢字色彩表達的符號編碼基礎。據文字學統計，在中國最早集錄了顏色字的漢代字書文獻——《說文解字》中，“白”字單用有 82 例，“黑”字單用有 68 例，“赤”字單用有 54 例，“黃”字單用有 53 例，“青”字單用有 36 例，“丹”字單用有 9 例，“朱”字單用有 7 例，“玄”字單用有 5 例，“絳”字單用有 5 例，“烏”字單用有 3 例，“紫”字單用有 2 例，“駟黃”單用有 1 例。^[5]《說文解字》與顏色有關的字分佈於 25 個部首，黑部有 24 個與黑色有關的字，白部有 11 個與

白色有關的字。從使用頻率即可知，白、赤、青、黃、黑在上古文字系統中的地位是非常突出的。間色則不然。糸部有 30 個顏色字，絕大多數不是正色。由於染色工藝出現的較晚，糸部字沒有最早表示正色的字。糸部字中多間色體現了古人紡織染色技術的進步和顏色觀的發展。如古時的紅是間色，《說文》：“紅，帛赤白色”。段玉裁按：“此今人所謂粉紅、桃紅也。”在文字體系上，以形聲方式構成的顏色字均以“糸”來充當義類符號，古人顏色命名反映了五色體系對正色、間色的區分規律。《說文》中正色、間色字詞出現的頻率相差懸殊，所有的間色都分別歸到“五色”裡，如“朱”、“丹”、“絳”等歸入“赤”，“玄”、“幽”、“青”、“細”等歸入黑。間色在其初始階段一般用具有該顏色的物名以為代之，例如“碧”、“綠”、“茜”、“藍”、“絳”、“紫”、“紅”、“古銅”、“醬色”、“灰”、“赭石”、“玫瑰色”等，這也是後世顏色命名的主要方法之一。^[6]在原有的顏色字前添加表示程度的字，如“濃”、“淡”、“深”、“淺”、“明”、“暗”等，則是後世顏色命名的另一種主要方法。文字系統中反映的正、間色之分，與中國色彩認知的發展是一致的。

上古漢字中為數甚少的顏色字，並不意味著遠古先民的視覺能力低劣到僅能辨別幾種顏色的程度，而是恰恰說明了“色彩”的發生乃是文化作用的結果。也就是說，“色彩”並非獨立存在於自然界中的普遍性質或者共相，而是基於具體認知的抽象結果。物理學和生理學意義上的“色彩”，只有獲得必要的文化心理基礎才會被激活，並納入特定的意義框架中進行編碼。在中華文明的萌芽階段，較為有限的文字反映的必定是最重要的文化觀念，最初的顏色字所反映的必定是最重要的色相——某些源於自然對象，又超越於自然對象的視覺經驗與判斷。

第三節 五色結構的起源

《周禮·冬官考工記》云：“……東方謂之青，南方謂之赤，西方謂之白，北方謂之黑。……雜四時五色之位以章之，謂之巧。”^[7]這種將“青”、“赤”、“白”、“黑”、“黃”視為五色的觀念最早源於何時，目前尚無從確知。但若聯繫黃河流域的遠古神話傳說（如女媧煉五色石補天等）與考古發現，則可以推測五色觀念的起源甚早。

人類學研究的成果表明，人類色彩分辨力一般能夠區分一百五十至兩百種色彩，遠古人類的視覺器官及其生理機能與今人並不存在質的差異，其能夠分辨的色彩絕不止於五種，因而將五色的起源歸因於古人感官缺陷的見解顯然是膚淺的謬論。實際上，以“五”類分的現象在古老的中華文明中並不僅見於視覺範疇，五色、五音、五味、五行與五方皆屬於一脈相承的認知傳統。五色之所繫者，乃是以“五”類分的認知構造，如果能對這種認知構造進行追本溯源，那麼五色起源問題就有望破解。

從數理角度看，以“五”類分的結構與中國古代的生成數認知存在著深遠的淵源關係。中國古人對於數字的理解有著深刻而獨特的思想，其中生成數理論與陰陽數理論是最基本的兩種理論。生成數理論體現了一種較早的進位制思想。實際上這是一種生物學意義上的類比聯想：伸出一隻手的指頭就可以知道五，伸出兩隻手的指頭就可以知道十。這意味著五就是最原始的進制單位。對一隻手的五個指頭計數，就是一、二、三、四、五，此即生數。根據生數（即一、二、三、四、五）再加上一個基本的進制五就可以得到成數——六、七、八、九、十，比如一加上五就可以得到六，二加上五就可以得到七，如

此類推到十。這就是生成數的理論。以“五”類分的結構，在數理認知上應源於原始的生成數進制單位。

在甲骨卜辭裡，色彩和方位（方祭）的對應關係時有所見：“貞，帝於東，坎犬，燎三牢，卯黃十”（《合》14313）；“貞，燎東西南，卯黃牛燎於東西，佑伐，印南黃牛”（《合》14315）。春秋之際，祭牲的顏色和方位之間的聯繫更為固定，五方色已然成型。如《詩經》裡有“祀文王於明堂也”的記載，孔穎達疏：“《大宗伯》云：‘以玉作六器，以禮天地四方。以蒼璧禮天，以黃琮禮地，以青圭禮東方，以赤璋禮南方，以白琥禮西方，以玄璜禮北方。’……然則彼稱禮四方者，為四時迎氣，牲如器之色，則五帝之牲，當用五色矣。”《墨子》中亦講到以方位色用兵迎敵之法，即以東方青、南方赤、西方白、北方黑的方色佈陣出擊。

五色與五方之間存在的特殊關聯，意味著甚麼？“東、南、西、北、中”五方確定空間位置的觀念非常古老，其記載至少可以追溯到殷墟卜辭。作為一種空間定位模式，“中”是確定東西軸綫與南北軸綫的軸心，“東、南、西、北”四方相對中央自成整體，故四方之說較五方更久遠。由於東、南、西、北四方的確定，離不開春、夏、秋、冬四時的確定。反之亦然。因此，四方與四時實質上同屬一種時空認知模式。就是說，東西軸綫必須根據春分、秋分時太陽升降方位來確定，而春分、秋分的精準也取決於東西方向的精確度；夏至、冬至分別根據一年中立表所測午時日影的短長之極而判斷，離不開南北軸綫的基準。《玉海·卷十》所謂：“作曆之法必先定方隅，驗昏旦，測時氣，齊暑刻，候中星”^[8]，言簡意賅地指出了制定曆法的前提是確定“東、南、西、北”四方與觀測四時——仲春（春分）、仲夏（夏至）、

仲秋（秋分）、仲冬（冬至）。可以說，某種基於原始天文學和曆法的時空模型，才是使五方與五色得以產生有機聯繫的深層構造。

天文考古學的研究表明，源遠流長的中國原始天文學和曆法之學是奠定華夏文明的基石。事實上，中國原始天文學在公元前 4000 多年的時候已取得相當高的成就，而且形成了完備的時空體系。

目前世界上最古老的星象圖，是河南濮陽西水坡 45 號墓發現的新石器時代墓葬星象圖（圖 1.8、圖 1.9）（碳十四測定年代是公元前 4500 年左右）。這種由蚌殼、人骨擺放而成星象圖，記錄了距今十萬年前春分日落時的星象，模擬了北斗與四象——東宮蒼龍、西宮白虎、南宮朱雀、北宮玄武，說明中華先民不僅已經掌握了立桿測影、觀象授時的技能，而且認識了北天區附近的北斗星官。遼寧建平牛河梁發現的紅山文化三環石壇——公元前 3000 年的一個祭壇（圖 1.10），由三個同心圓組成，其中最裡邊的圓表示夏至的日行軌跡，中間的圓表示春分和秋分的日行軌跡，而最外側的圓表示冬至時期的日行軌跡。在中國傳統天文學體系中，四象具有舉足輕重的地位，因為它們在歷史上曾經充當過時間的指示星，即四時（春分、秋分、夏至和冬至）的標準星象，後來四象被用來指示二十八宿所分配的東、南、西、北四宮，又和四方和四種顏色配組起來，形成了一個完整的時空體系。^[9]

原始五行也是以原始天文學為基礎的，與曆法月令制度有著難分難解的淵源關係。不過，因《洪範》一味將五行歸結於五材，即所謂“五行：一曰水，二曰火，三曰木，四曰金，五曰土”，導致後世誤以五材為五行之本原，漢代今文經學家更是變本加厲地把五行生剋之理歸結於五材之性，以



圖 1.8
星象圖
新石器時代
河南濮陽西水坡 45 號墓

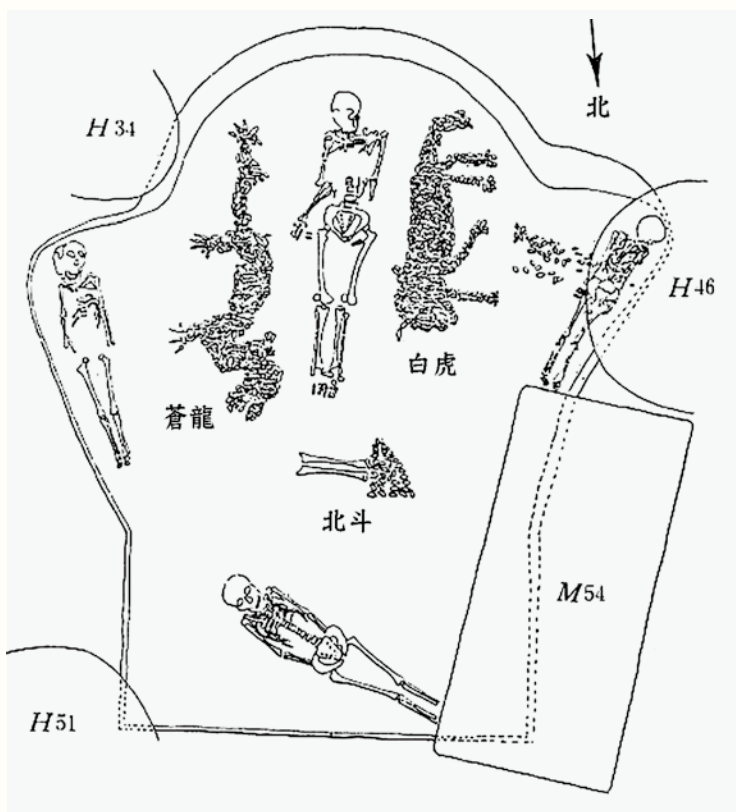


圖 1.9
星象示意圖
河南濮陽西水坡 45 號墓

圖 1.10
牛河梁祭壇遺址
紅山文化
遼寧建平



至五行的原始面目愈加迷離。據考證，“行”之甲骨文為其所象之形 ，實為原始圭臬基座上的十字形水槽。上古觀象授時“必先定方隅，驗昏旦”，通過立桿測影測定東西方向，劃定與之垂直的南北方向，遂可在觀象台刻出東西軸綫與南北軸綫垂直相交的十字水準綫，以便長期觀測。十字水準綫即十字形注水凹槽，可確保投影表面始終處於水平狀態，實現立桿與投影的垂直關係，從而提高測影的準確性。甲骨文“癸”字作 、（圖 1.11），由五個十字形水槽構成，象徵定方位、取水平的十字水槽，故“癸”字本義即為測度水平。原始五行，就是指十字水準綫上“東、南、西、北、中”五個十字形水槽，它從一開始就表徵著原始天文學和曆法的時空模型，與四時五方結下了不解之緣。^[10] 五行時空模型是一個循環不已、錯綜交互的動力系統，四時循環、寒暑推移、萬物消長、萬象變化盡在其中，故《春秋繁露·五行相生》云：“天地之氣，合而為一，分為陰陽，判為四時，列為



圖 1.11
甲骨中的“癸”字
現藏中國社科院考古研究所

五行。行者，行也，其行不同，故謂之五行。五行者，五官也，比相生而間相勝也”。^[11] 五行也是一個歸納萬象的靜態分類模型。《春秋繁露·五行順逆》云：“木者，春生之性，……火者，夏成長，……土者，夏中成熟，……金者，秋殺氣之始也，……水者，冬藏至陰也。”^[12] 模型中五類要素之間因其位置關係而相互促進或剋制，相鄰則相生，相對則相剋。這種內在轉化和矛盾被用來解釋天道輪迴、寒來暑往、吉凶生死、治亂存亡。五行相生之所徵，乃是此消彼長、循環演替的自然時序；五行相剋之所指，實則方位之間的對立而已。^[13]

原始五行雖然構建了一種宇宙模型，但是沒有提供解釋世界的本體論依據。春秋戰國之際，“氣生五行”的觀念開始流行，如西周末伯陽甫以之解釋地震，就是原始陰陽和原始五行結合的較早例證。如果說，陰陽與五行合流而成為系統的陰陽五行學說，那麼完備的五色體系或者說五行色彩體系則是陰陽與五行合流之後的產物。然而，這一切無不是建立在華夏文明特有的時空認知模式的基礎之上的。

- [1] 李福順主編：《北京美術史》，北京：首都師範大學出版社，2008 年版，第 171 頁。
- [2] 林曉：《四十年來國內學者對左江流域崖壁畫的研究概述》，《廣西師院學報》（哲學社會科學版），2000 年第 3 期。
- [3] 龍剛強：《左江流域崖壁畫顏料成份的推斷》，《廣西民族研究》，1986 年第 4 期。
- [4] 葉喆民：《中國陶瓷史》，北京：三聯書店，2006 年版，第 9—12 頁。
- [5] 許嘉璐：《說“正色”：〈說文〉顏色詞考察》，《中國典籍與文化》，1995 年第 3 期。
- [6] 曾啟雄、蔣世寶：《中國古代書籍中之色彩記載研究》，《文化大學色彩應用與色彩科學研討會論文集》，台北：文化大學，2000 年版。
- [7] 《周禮·冬官·考工記》，十三經註疏本，上海：世界書局，1935 年版。
- [8] (宋)王應麟編：《玉海》（卷十），清嘉慶康基田校本。
- [9] 馮時：《中國天文考古學》，北京：社會科學文獻出版社，2001 年版。
- [10] 劉起鈞：《古史續辨》，北京：中國社會科學出版社，1991 年版。
- [11] (漢)董仲舒：《春秋繁露·五行相生》，北京：中華書局，1975 年版。
- [12] (漢)董仲舒：《春秋繁露·五行順逆》，北京：中華書局，1975 年版。
- [13] 劉宗迪：《五行說考源》，《哲學研究》，2004 年第 4 期。

結 論

中國畫色彩語言作為中華文化的視覺表徵與造型語言的重要組成部分，其自身不僅具有源遠流長的歷史，而且形成了包括工具材料系統、技法式樣系統與審美認知系統三個子系統的浩繁而獨特的藝術語言體系。

大致說來，工具材料系統主要包括顏料、調和劑、畫底、工具等要素。其中，顏料包括礦物性的石色、植物性的草色、墨色、印料；調和劑包括膠和水；畫底包括紙和絹；工具包括筆、硯、印。中國色彩工具材料的源頭極為久遠，陝西寶雞北首嶺新石器遺址中用於磨製鐵紅粉末的石質磨盤、磨棒及顏料足以證之。中國畫工具材料系統中的顏料、調和劑、畫底、工具，在漫長的歷史長河中經歷了不斷的演變和發展，並在不同的歷史時期組成了不同的結構關係：石色——墨色——壁面、石色——墨色——印料——絹本、石色——墨色——印料——紙本、草色——墨色——印料——紙本、草色——墨色——石色——印料——紙本、墨色——印料——紙本。歷史地看，各種設色技法無不與這些特定的工具材料組合有著內在的關聯，歷代中國畫的式樣和風格也無不衍生於這些特定的結構。

技法式樣系統主要包括設色技藝、樣式。其中，設色技法有勾、填、染、罩、調、噴、吹、接諸法。勾法是以深色綫複勾醒神。填法是用墨綫勾勒後在輪廓內填石青、石綠、朱、朱砂等石色，再勾補色綫。染法是先以墨勾、皴、擦、點完成後再用淡色層層加染。罩法是以赭石、花青鋪成再以石色罩之。調色是調和好兩種以上的顏料（如花青、藤黃、赭石、墨）後再上色。托色是在紙背上著色，常以白色著之，或以石青、石綠、朱砂等色相互襯托，色色相積。接色是在第一次敷色後趁濕以幾種不同濃淡顏色暈染，以使其自然融和產生相互浸透，或用一色互破，以達滲化效果。特定設色技法往往使用特定顏料，並與特定樣式產生不同的結構關係，如勾法——金碧山水、填法——青綠山水、染罩——淺絳山水，等等。設色法度與不同繪畫體裁發生不同的結構關係，則出現不同的樣式，如金碧山水、青綠山水、淺絳山水、沒骨花鳥、重彩人物等。以青綠山水為例：早期的青綠山水畫，是以勾勒為先，然後在山石上用淡赭石分陰陽關係打底，繼而再以石青、石綠分層多遍罩染。有時在青綠的基礎上對局部再罩石青、石綠等，並加以堆積，以增加畫面層次。後用赭石渲染山角，也可用金綫色勾勒輪廓，雲霧以白粉施之，使其產生強烈的裝飾性。北宋後期院體青綠山水畫，以《江山秋色圖》（圖 5.3）和《千里江山圖》（圖 6.10）最具有代表性，體現了北宋後期大小青綠山水畫表現語言的成熟、完備，為後世留樣取法。青綠山水細分大青綠和小青綠兩種格式。小青綠是在水墨淡彩或淺絳基礎之上薄施石青、石綠、朱砂等礦物質色。大青綠則是以色為主，墨骨多勾勒，即重勾輕皴。金碧山水是在大青綠格式的基礎上，再以金泥填勾山石結構。傳世的南宋金碧青綠山水畫中，金綫勾勒以加強富貴氣與裝飾意味體現出金碧之感，但在青綠設色的表現

語言上並無太大的改變。又如，中國畫工筆人物畫作為中國傳統繪畫中的一種樣式，以墨立形、以色賦彩是其表現技法中的兩大要素。從它早期形成時，“墨”與“色”的相互作用就隨之一道穩固發展。千百年來工筆人物畫在演進過程中始終遵循著“勾綫填色”、“色綫分離”的表現方式，形成了以熟宣紙、熟絹和石色、草色為特徵的畫體。綫描結構與色彩結構是工筆人物的基本結構。色彩在工筆人物畫中從屬於綫描造型，即綫墨承擔造型的主要功能，色彩作為造型的適當補充。

審美認知系統包括色彩視知覺、審美範式、文化模式，它從根本上決定了色彩的文化意義與視覺表現形式。譬如在中國歷史上，無論是五色觀念，還是儒、釋、道色彩觀，都曾在不同程度上影響著中國色彩文化的整體走向，而“隨類賦彩”、“墨運五色”等中國畫色彩理論也無不是特定的色彩視知覺、審美範式、文化模式共同作用而產生的結果。

本課題通過詳細對中國畫的工具材料系統、技法式樣系統與審美認知系統的考察，對中國畫色彩視覺語言的整體結構與精微構造進行了較深入的詮釋，亦對其語言特徵產生了一些新的認識。

從色彩視知覺的維度看，當原始人類的色彩意識開始萌動時，色彩便可能被作為一種象徵手段而與其他事物相聯繫。舊石器時代山頂洞人對鐵紅粉末的使用、河姆渡文化遺存的天然朱砂顏料、原始岩畫對赭紅色的應用無不與神秘的巫術有著密切聯繫，表明遠古的中國色彩已經具有精神象徵的意義。原始彩陶常見的白與黑、白與紅、黑與白、黑與紅等色彩關係，以及紅、黑、白三色的重複使用，則表明史前中國色彩以正色為主，次用間色，這可能導致了後來青、黃、赤、白、黑五色觀念的形成。

五色觀念最早起源於何時，目前尚無從確知，但女媧煉五色石補蒼天等黃河流域的遠古神話傳說表明五色觀念起源甚早。五色說是在五行說影響之下產生的，“五行”一名之來歷，應當由五行說與原始天文學和曆法制度的淵源關係來解釋。在後世五行學說中，五行始終與四時、四方密不可分。上古五正色兩兩相配的色彩體系雛形，在周代已露端倪。戰國時，鄒衍提出“五德終始說”，把五行與皇權、道德及顏色聯繫起來，於是陰陽與五行合流，五色逐漸成系統。自秦始，“五德終始說”被皇帝所採納。秦以後，鄒衍學說一直為歷代皇帝採用，王朝更替必改正朔、易服色。服飾色彩具有某種社會關係的規定性，成了封建宗法制度人的等級、品第、地位、貧富貴賤的擬化與象徵。五色觀念的延伸，賦予了色彩特殊的含義。系統的五行色彩文化體系，到漢代才真正得以建立，由此，五行色彩學成為華夏民族普遍認可的色彩圭臬。不管是在民間美術的年畫、社火臉譜、剪紙風箏用色，還是宮廷建築的雕樑畫棟、戲劇臉譜、刺繡作品等，都能從中發現五色的特定規律性運用。在中國傳統的哲學思想和民間信仰習俗的影響下，在長達數千年的傳承中，民間美術中的色彩飽含著中華民族的古老觀念、寓意和內涵，形成了完整的色彩觀念系統和應用法則。

儒、釋、道色彩觀對於中國色彩藝術的影響極其深遠。其中，儒家的色彩觀是以“禮”為標準的倫理性色彩觀，注重合於禮——德行、尊卑、等級、秩序等倫理內容的象徵色。這種儒家倫理性的象徵色彩觀以正色為尊，間色為卑，但不是單純強調某色，而是在五色及五色相生的間色之中求統一和諧。儒家色彩觀對民族色彩心理結構的形成都產生著重大的影響，從而成為中華色彩文化的重要表徵之一。道家色彩觀的影響在中

國文人畫方面體現得尤為顯著。宋元文人水墨的興盛，除了受陰陽觀念影響之外，主要歸因於老莊道家出世思想的影響。文人畫的水墨之道是對色彩本身的一種超越，強調返璞歸真，追簡求澹，所謂“虛實相生，無畫處皆成妙處”，其重要的理論依憑與思想根源正是道家思想。此外，佛教色彩觀的影響也是非常顯著。南北朝時期至隋唐時期，佛教在中國迅速傳播，宣揚佛教教義的佛傳壁畫非常之興盛，其色彩多使用青綠等石色。隨著佛教的逐漸漢化，佛教藝術在用色上也和中國的傳統相結合，敦煌壁畫中大量使用土紅色作底的方法就與魏晉墓室畫用色相似。除了洞窟壁畫外，佛教藝術形式對中國繪畫色彩的影響，更主要的還是在中國形成了青綠山水風格這種新的繪畫色彩表現形式。除此之外，佛教色彩觀也影響到花鳥畫和人物畫等其他畫種的色彩風格。

在中國畫色彩理論方面，南齊謝赫的“隨類賦彩”論題是對中國繪畫以往使用色彩方法歷史性的總結，並成為後世經典的設色法則。“隨類賦彩”言簡意賅地指明了中國畫以類設色的基本原則。其中，“類”就是類相，它是對自然色彩的概括與綜合，而不是具體物象的再現。“彩”則是與中國五色體系相關的顏色。“賦彩”指按設色的技術性要求分門別類地鋪陳敷佈色彩，體現了對色彩使用的靈活性與主動性，並在創作上達到形式、語言、個性化的表現。“隨類賦彩”不是隨對象物的固有色而賦彩，而是意味著審美主體在心物交融的境界中，依據類相的不同去設色。作為色彩應用的法則，“隨類賦彩”將中國色彩藝術納入到類型化的象徵體系之中，將描繪對象類相化，並按類相方法來應用各種色彩。

“墨運五色”的色彩審美範式具有哲學本體論色彩，是一種對色彩有限性的超越形式。唐末五代的山水畫家荆浩在其

《筆法記》中用“隨類賦彩，自古有能，如水暈墨章，興吾唐代”來概括了山水畫由色彩為主體向水墨為主體的轉變。色彩與水墨作為主流繪畫地位的轉換，是繪畫史上最深刻的一次語言變革。在這變革的過程中，唐以前的以色彩為主體的繪畫理論遭到質疑，如唐王維有所謂“山水之中，水墨為上”，張彥遠有所謂“運墨而五色具”，五代荊浩有所謂“筆墨積微，真思卓然，不貴五彩”，這為水墨畫的擴張確立了理論依據。隨著文人水墨畫的興盛，強調賦彩之工的繪畫語言日趨邊緣化，殘留於工匠專事的寺觀壁畫之中；推崇“水暈墨章”的繪畫語言則居於主流地位，在文人把持的卷軸畫中獨領風騷。

不過，水墨的興起並未在視覺上完全地摒棄色彩，而是弱化了色彩語言。事實上在唐代以後，特別是在水墨寫意畫成熟之後，以草色為主要顏料的淡著色畫法逐漸自成體系，成為與水墨寫意相匹配的設色手段和形式。淡著色畫法通常只使用花青、赭石、藤黃、胭脂幾種植物性顏料。花青以及由花青與藤黃調合產生的綠色一般只作為黑色的補充色使用，赭石色一般用以輔助淡墨色，胭脂則只是偶爾間用來補充或點綴。淡著色畫法以淡為妙，不以追摹自然色彩為其目的，而是強調色彩的象徵作用與審美精神的抒發。因此，從本質上說，淡著色畫法是與五色理論一脈相承的。

中國繪畫是一個自相合成類相性的程式化圖式體系。類相是中國畫處理對象的獨特方式，它強調概括、提煉與類型化表達，反映了中國哲學獨特的方法論體系。中國畫的類相色認知來自於對客體自相色的綜合與概括，是客觀物理和主觀心理因素的統一，是審美主體通過類比歸納的認知途徑對審美客體的色彩現象的規律性把握。類相作為中國畫色彩語言的本質特徵，具有強烈的感情傾向、豐富的象徵性和高度的概括性。可

以說，基於特定的色彩觀念，中國畫設色注重的不是客觀的色彩再現，而是色彩關係的類型化處理和象徵性表現，使色彩語言更富有人文性。五行色彩系統將色彩運用方式與哲學意義上的宇宙秩序相匹配，將色彩物理現象與文化精神觀念相融合，把色彩從視覺的感性形式轉換成一種哲學性的認知圖式，顯示出中國的五行色彩體系不同於西方色彩學的特性。這種人文主義的色彩觀強調色彩的象徵意義與哲學內涵，廣泛滲透在古代中國人的宗教信仰、政治制度和日常生活之中，並對中國畫色彩語言有著全面而深刻的影響。

對於當代中國畫創作而言，認識歷史是為了洞察現實，深入理論是為了指導實踐。在全球化的時代語境下，當代中國畫的色彩語言創新不僅需要通過強調材料性與技術性的製作來促成視覺空間的轉換，更需要深入色彩語言的深層構造進行系統研究，以當代視覺藝術的價值取向和方法論重新審視傳統，以中國文化精神為根基來拓展中國畫的色彩表現力，進而在博大精深的傳統基礎上創造出具有新時代特徵的繼往開來的當代中國畫色彩語言。

圖版目錄

圖1.1	狩獵	
	新疆阿勒泰地區哈巴河縣多尕特岩畫	027
圖1.2	人物生活圖	
	雲南滄源佤族自治縣岩畫	029
圖1.3	獻俘圖	
	廣西寧明縣花山岩畫	029
圖1.4	彩陶鉢 仰韶文化	
	河南鄭州後莊王村出土	031
圖1.5	彩陶舞蹈紋盆 馬家窯文化	
	青海大通回族土族自治縣上孫家寨遺址出土	031
圖1.6	彩陶神人紋束頸壺 馬家窯文化	
	現藏甘肅省臨夏回族自治州博物館	033
圖1.7	彩陶壺 馬家窯文化	
	甘肅蘭州沙井驛遺址出土	033
圖1.8	星象圖 新石器時代 河南濮陽西水坡45號墓	040
圖1.9	星象示意圖 河南濮陽西水坡45號墓	040
圖1.10	牛河梁祭壇遺址 紅山文化 遼寧建平	041
圖1.11	甲骨中的“癸”字 現藏中國社科院考古研究所	042
圖2.10	歷代帝王圖 唐 閻立本	
	51.3cm×531cm	
	絹本設色	
	現藏美國波士頓美術館	054
圖2.11	洛神賦圖（局部） 宋摹本 東晉 顧愷之	
	27.1cm×572.8cm	
	絹本設色	
	現藏北京故宮博物院	056
圖2.12	朝元圖（局部） 元	
	山西芮城永樂宮三清殿壁畫	060
圖2.13	六尊者像之一 唐 盧棱伽（傳）	
	30cm×53cm	
	絹本設色	
	現藏北京故宮博物院	062

圖2.14	不空金剛像 唐 李真 22.4cm×15.7cm 絹本設色 現藏日本京都教王護國寺	063
圖2.15	西王母出行 西魏 位於甘肅敦煌市莫高窟第249窟窟頂南坡	065
圖2.16	菱形格本生畫 約公元4—7世紀 位於新疆拜城縣克孜爾石窟第14窟券頂東側壁	065
圖2.17	內人雙陸圖（局部） 宋摹本 唐 周昉（傳） 30.7cm×64.4cm 絹本設色 現藏美國弗利爾美術館	069
圖2.18	李逵奪魚 清 出於山東濰坊市楊家埠	072
圖2.19	馱頭 清 出於河北武安縣	073
圖2.20	蠶神圖 清 出於浙江杭州市餘杭	073
圖2.21	洛神賦圖（局部） 東晉 顧愷之 26.3cm×646.1cm 絹本設色 現藏遼寧省博物館	075
圖2.22	江帆樓閣圖 唐 李思訓（傳） 101.9cm×54.7cm 絹本設色 現藏台北故宮博物院	077
圖4.1	飛天和千佛 北涼 甘肅敦煌市莫高窟第272窟北壁	103
圖4.2	人物馭龍圖 戰國 37.5cm×28cm 絹本水墨淡設色 湖南長沙市子彈庫1號墓出土 現藏湖南省博物館	104

圖4.3	T形帛畫 西漢 高 205cm 上寬 92cm 下寬 47.7cm 絹本設色 湖南長沙馬王堆 1 號漢墓出土 現藏湖南省博物館	105
圖4.4	搗練圖（局部） 唐 張萱 37cm×147cm 絹本設色 現藏美國波士頓美術館	106
圖4.5	紈扇仕女圖 唐 周昉 33.7cm×204.8cm 絹本設色 現藏北京故宮博物院	106
圖4.6	窠石平遠圖 北宋 郭熙 120.9cm×167.7cm 絹本水墨 現藏北京故宮博物院	108
圖4.7	肩水金關紙 西漢 長 2cm 1973 年甘肅省居延肩水金關出土 現藏甘肅省博物館	109
圖4.8	古麻紙 東晉 122.7cm×23.5cm 新疆維吾爾自治區吐魯番高昌出土 現藏安徽博物院	110
圖4.9	平復帖 西晉 陸機 23.8cm×20.5cm 紙本 現藏北京故宮博物院	111
圖4.10	蘭亭序 唐馮承素摹本 東晉 王羲之 24.5cm×69.9cm 紙本 現藏北京故宮博物院	111
圖4.11	墓主人生活圖（局部） 西晉 46.2cm×105cm 紙本設色 新疆吐魯番市阿斯塔那出土 現藏新疆維吾爾自治區博物館	111
圖4.12	五牛圖 唐 韓滉 20.9cm×139.8cm 紙本設色 現藏北京故宮博物院	112
圖4.13	五馬圖 北宋 李公麟 29.3cm×225cm 紙本水墨 現藏日本私人處	112

圖4.14	動止帖 宋代 沈遼 27.1cm×36.6cm 紙本 現藏上海博物館	115
圖4.15	千字文（局部）北宋 趙佶 30.9cm×322.1cm 紙本 現藏上海博物館	116
圖4.16	珊瑚帖 北宋 米芾 26.6cm×47.1cm 紙本 現藏北京故宮博物院	116
圖4.17	墨葡萄圖 明 徐渭 166.3cm×64.5cm 紙本水墨 現藏北京故宮博物院	118
圖4.18	毛筆 戰國 18.5cm×0.4cm×2.5cm 1954年6月湖南省長沙市左家公山15號楚墓出土 現藏中國國家博物館	125
圖4.19	毛筆 西漢 19cm×1.5cm 1979年甘肅省敦煌馬圈灣遺址出土 現藏甘肅省考古研究所	125
圖4.20	毛筆 漢代 筆桿與筆頭殘斷各長6cm 1972年甘肅省武威市磨嘴子漢墓出土 現藏甘肅省博物館	125
圖4.21	毛筆 西漢 一筆通長24.5cm 一筆通長23cm 1990年甘肅省敦煌市漢代懸泉置遺址出土 現藏甘肅省考古研究所	127
圖4.22	毛筆 東晉前涼 25.5cm×6cm 1985年甘肅省武威市柏樹鄉下畦村旱漢坡出土 現藏甘肅省考古研究所	127
圖4.23	彩漆描金雲龍管花毫筆 明代 16.8cm×1.6cm×9.6cm 現藏北京故宮博物院	129
圖4.24	剔犀雲紋管筆 明代 11.7cm×1.6cm×7.9cm 現藏北京故宮博物院	129

圖4.25	青玉雕龍紋管珪琅斗狼毫提筆 清代 管長 24.6cm 管徑 1.8cm 斗長 2.9cm 斗徑 3.8cm 現藏北京故宮博物院	129
圖5.1	熾盛光佛和五行星圖 宋臨本 唐 佚名 80.4cm×55.4cm 絹本設色 發現於甘肅敦煌莫高窟藏經洞 現藏英國倫敦大英博物館	137
圖5.2	夜合花圖頁 宋 佚名 25.4cm×24.5cm 絹本設色 現藏北京故宮博物院	139
圖5.3	江山秋色圖 北宋 佚名（舊題趙伯駒） 55.6cm×323.2cm 絹本設色 現藏北京故宮博物院	140
圖5.4	天王圖 西夏 甘肅安西縣榆林窟第4窟東壁	143
圖5.5	秋林群鹿圖 遼 佚名 118cm×67cm 絹本設色 現藏台北故宮博物院	144
圖5.6	花卉圖之三 清 惲壽平 26.7cm×40.3cm 紙本設色 共八開 現藏台北故宮博物院	145
圖5.7	雨後空林圖 元 倪瓚 63.5cm×37.6cm 紙本水墨淡設色 現藏台北故宮博物院	146
圖5.8	潑墨仙人圖 南宋 梁楷 48.7cm×27.7cm 紙本水墨 現藏台北故宮博物院	147
圖5.9	酸寒尉像 清 任頤 164.2cm×77.6cm 紙本設色 現藏浙江省博物館	148
圖6.1	雲氣鳥獸人物紋面罩 西漢 58.4cm×30.5cm×31.5cm 絹本設色 江蘇揚州市平山雷塘26號漢墓出土	152

圖6.2	T形帛畫 西漢 高 233cm 上寬 141cm 下寬 50cm 絹本設色 湖南長沙市馬王堆 3 號漢墓 現藏湖南省博物館	153
圖6.3	飛天 北周 甘肅敦煌莫高窟第 428 窟窟頂	154
圖6.4	洛陽燒溝卜千秋墓壁畫之玉女	155
圖6.5	朝元圖之玉女 元 山西芮城永樂宮三清殿壁畫	157
圖6.6	宮樂圖 宋臨本 唐 佚名 48.7cm×69.5cm 絹本設色 現藏台北故宮博物院	158
圖6.7	瑤宮秋扇圖 清 任熊 85.2cm×33.5cm 絹本設色 現藏南京博物院	159
圖6.8	出水芙蓉圖 南宋 佚名 23.8cm×25.1cm 絹本設色 現藏北京故宮博物院	160
圖6.9	明皇幸蜀圖 宋摹本 唐 李昭道 55.9cm×81cm 絹本設色 現藏台北故宮博物院	162
圖6.10	千里江山圖 北宋 王希孟 51.6cm×1191.5cm 絹本設色 現藏北京故宮博物院	162
圖6.11	山居圖卷 宋 錢選 26.5cm×111.6cm 絹本設色 現藏北京故宮博物院	162
圖6.12	仿王蒙夏日山居圖 清 王原祁 96.5cm×49cm 紙本設色 現藏台北故宮博物院	165
圖6.13	洛神賦圖 宋摹本 東晉 顧愷之 27.1cm×572.8cm 絹本設色 現藏北京故宮博物院	166

圖6.14	簪花仕女圖 唐 周昉	
	46cm×180cm	
	絹本設色	
	現藏遼寧省博物館	166
圖6.15	孟蜀宮妓圖 明 唐寅	
	124.7cm×63.6cm	
	絹本設色	
	現藏北京故宮博物院	168
圖6.16	隱居十六觀圖 明 陳洪綬	
	21.4cm×29.8cm	
	絹本設色	
	現藏台北故宮博物院	169
圖6.17	山鷓棘雀圖 北宋 黃居寀	
	99cm×53.6cm	
	絹本設色	
	現藏台北故宮博物院	172
圖6.18	瑞鶴圖（局部）北宋 趙佶	
	51cm×138.2cm	
	絹本設色	
	現藏遼寧省博物館	173
圖6.19	雪景雙雉圖 明 林良	
	129.5cm×51cm	
	絹本設色	
	現藏北京故宮博物院	174
圖7.1	層疊冰綃圖 南宋 馬麟	
	101.6cm×49.6cm	
	絹本設色	
	現藏北京故宮博物院	181
圖7.2	梅花詩意圖（局部）宋 岩叟	
	19cm×112.9cm	
	絹本水墨	
	現藏美國弗瑞爾美術館	183
圖7.3	富春山居圖（局部）元 黃公望	
	32.9cm×589.2cm	
	紙本設色	
	現藏台北故宮博物院	184
圖7.4	山水圖 清 沈宗騫	
	18.5cm×25cm	
	紙本設色	
	現藏常熟博物館	186
圖7.5	海屋添籌圖 清 袁江	
	63.1cm×28cm	
	絹本設色	
	現藏中國美術館	190

圖7.6	雪景山水圖 五代 荆浩（傳） 138.3cm×75.5cm 絹本設色 現藏美國堪薩斯市納爾遜·艾金斯美術館	192
圖7.7	松鶴延年圖 清 虛谷 184.5cm×98.3cm 紙本設色 現藏蘇州博物館	198
圖7.8	籬邊秋果圖 近代 吳昌碩 153.1cm×83.5cm 紙本設色 現藏浙江省博物館	199
圖8.1	庚辰正月十八 申少君 50cm×50cm 紙本設色 2000 年	209
圖8.2	庚辰祈禱日 申少君 68cm×68cm 紙本設色 2000 年	210
圖8.3	荷花 劉海粟 129cm×66cm 紙本設色 1979 年	213
圖8.4	三隻梨 林風眠 68cm×68cm 紙本設色 1950 年	214
圖8.5	山水 朱屺瞻 68cm×68cm 紙本設色 1982 年	215
圖8.6	太空漫遊·神州七號之三 劉國松 243.7cm×95cm 紙本設色 2011 年	217
圖8.7	戎耕 石虎 100cm×98cm 紙本設色 2002 年	219
圖8.8	現代文明·老虎時代 戴少龍 75cm×73cm 紙本設色 2002 年	219
圖8.9	魔術之五 鍾孺乾 136cm×136cm 紙本設色 1993 年	220
圖8.10	競自由 張桂銘 132cm×68cm 紙本設色 2008 年	221

圖8.11	萬山紅遍 李可染	
	79.6cm×49.2cm	
	紙本設色 1964 年	222
圖8.12	極限 施大畏	
	200cm×200cm	
	紙本設色 2008 年	223
圖8.13	遠山 田黎明	
	70cm×48cm	
	紙本設色 2009 年	225
圖8.14	太陽吟·聞一多造像 申少君	
	198cm×96cm	
	紙本設色 2000 年	227
圖8.15	丙子秋末之晨 申少君	
	57cm×46cm	
	紙本設色 1996 年	228
圖8.16	丙子三里店之晨 申少君	
	96cm×96cm	
	紙本設色 1996 年	228
圖8.17	痕跡 申少君	
	96.5cm×90cm	
	紙本設色 2000 年	230
圖8.18	經頌之三 申少君	
	182cm×141cm	
	紙本設色 2002 年	230
圖8.19	京城之秋 申少君	
	260cm×410cm	
	紙本設色 2006 年	233
圖8.20	經頌之四 申少君	
	182cm×141cm	
	紙本設色 2002 年	235
圖8.21	敬（金文篆） 申少君	
	38cm×27.5cm	
	紙本水墨 2013 年	239
	金木水火土（金文篆） 申少君	
	37cm×28cm×5	
	紙本水墨 2013 年	269
	東西南北中（金文篆） 申少君	
	37cm×28cm×5	
	紙本水墨 2013 年	270

參考文獻

一、古籍

- (漢) 班固：《漢書》，涵芬樓 1936 年影印宋慶元黃善夫刊本。
- (明) 陳繼儒：《妮古錄》，叢書集成本。
- (宋) 晁貫之：《墨經》，學津討原本。
- (宋) 鄧椿：《畫繼》，津逮秘書本。
- (漢) 董仲舒：《春秋繁露》，北京：中華書局，1975 年版。
- (清) 戴熙：《習苦齋畫絮》，清光緒十九年惠氏刊本。
- (清) 段玉裁註：《說文解字注》，上海：上海古籍出版社，1981 年影印本。
- 《大正新修大藏經》，台北：新文豐圖書出版公司，1983 年。
- 《爾雅》，常熟瞿氏鐵琴銅劍樓藏宋刊本。
- (清) 方薰：《山靜居畫論》，清乾隆道光間知不足齋鮑氏刻本。
- (唐) 房玄齡等：《晉書》，清光緒二十九年五洲同文書局石印殿本。
- (宋) 范成大：《桂海虞衡志》，說庫本。
- (宋) 范曄：《後漢書》，明汲古閣刻本。
- (清) 高步瀛：《唐宋詩舉要》，北京：中華書局，1959 年版。
- (宋) 韓拙：《山水純全集》，畫苑本。
- (宋) 郭若虛：《圖畫見聞志》，四部叢刊續編本。
- (宋) 郭熙：《林泉高致》，國家圖書館藏明抄本。
- (魏) 何晏集解，(梁) 皇侃疏：《論語集解義疏》，知不足齋叢書本。
- (元) 黃公望：《畫山水訣》，畫苑本。
- (明) 何孟春：《余冬序錄摘抄內外篇》，叢書集成初編本。
- (五代) 荊浩：《筆法記》，畫論叢刊本，北京：人民美術出版社，1960 年版。
- (清) 蔣驥：《傳神秘要》，美術叢書本。
- (唐) 孔穎達：《禮記正義》，十三經註疏本，北京：中華書局，1980 年影印。
- 《老子道德經》，四部叢刊初編，涵芬樓影印常熟瞿氏鐵琴銅劍樓藏宋刊本。
- 《論語》，十三經註疏本，清同治十年廣東書局重刊本。
- (漢) 劉安：《淮南子》，莊逵古本。
- (漢) 劉熙：《釋名》，北京：商務印書館，1936 年影印明嘉靖翻宋刻本。
- (梁) 劉勰：《文心雕龍》，涵芬樓影印明嘉靖刊本。

- (漢) 劉熙：《釋名》，明嘉靖呂柟翻陳道人本。
- (後晉) 劉昫等：《舊唐書》，清光緒二十九年清五洲同文書局石印殿本。
- (宋) 劉道醇：《聖朝名畫評·五代名畫補遺》，台北：台灣商務印書館影印，1974年明刊本。
- (清) 劉寶楠：《論語正義》，諸子集成本，上海：上海書店出版社，1986年版。
- (宋) 李昉等：《太平御覽》，四部叢刊三編影印宋本。
- (明) 李開先：《中麓畫品》，浙江天一閣藏本。
- (明) 李時珍：《本草綱目》，影印本，北京：人民衛生出版社，1957年版。
- (清) 李佐賢：《書畫鑒景》，清同治十年利津李氏刊本。
- (清) 凌廷堪：《校禮堂文集》，清道光九年廣東學海堂刻本。
- (宋) 黎靖德編：《朱子語類》，清呂留良寶誥堂刻本。
- (宋) 羅泌：《路史》，明天啟間五桂堂刊本。
- (五代) 馬縞：《中華古今注》，叢書集成本。
- (宋) 米芾等：《畫史外十一種》，影印文淵閣四庫全書本。
- (清) 潘曾寶：《小鷗波館畫著五種》，上海：上海古籍出版社，1987年影印潘氏刊本。
- (清) 全祖望：《經史問答》，清嘉慶九年刻本。
- (清) 錢杜：《松壺畫憶》，清光緒十四年榆園刻本。
- (漢) 司馬遷：《史記》，台北：台灣商務印書館，影印宋慶元黃善夫刊本。
- (明) 申時行等：《明會典》，影印四庫全書本。
- (清) 孫承澤：《庚子銷夏記》，清乾隆二十六年序刊本。
- (清) 沈宗騫：《芥舟學畫編》，清乾隆四十六年冰壺閣刊本。
- (明) 沈繼孫：《墨法集要》，叢書集成本。
- (宋) 蘇易簡：《文房四譜》，清光緒七年吳興陸氏刻本。
- (唐) 釋一行：《大毗盧遮那成佛經疏》，上海：上海古籍出版社，1995年影印本。
- (宋) 釋元照：《行事鈔資持記》，天津刻經處刊本。
- (唐) 釋道宣：《集古今佛道論衡》，《大正新修大藏經》，台北：新文豐圖書出版公司，1983年版。
- (元) 脫脫：《宋史》，清光緒二十九年清五洲同文書局石印殿本。
- (明) 屠隆：《考槃餘事》，龍威秘書本。
- (清) 湯貽榮：《畫筌析覽》，上海：上海書店出版社，1994年影印本。
- (元) 陶宗儀：《南村輟耕錄》，叢書集成本。
- (清) 陶梁：《紅豆樹館書畫記》，光緒八年吳趨潘氏刊本。
- (明) 唐志契：《繪事微言》，浙江圖書館藏明抄本。
- (清) 唐岱：《繪事發微》，清乾隆刻本。
- (清) 吳榮光：《辛丑銷夏記》，清光緒三十一年長沙葉氏刊本。
- (清) 吳升：《大觀錄》，怡寄齋抄本。

(明) 王三聘輯：《古今事物考》，國學基本叢書本，北京：商務印書館，1937 年版。

(宋) 王應麟編：《玉海》，清嘉慶康基田校本。

(宋) 王讜：《唐語林》，道光惜陰軒刻本。

(宋) 王溥：《唐會要》，清乾隆武英殿聚珍版。

(清) 王概等：《芥子園畫傳》，清光緒上海天寶書局石印本。

(明) 汪珂玉：《珊瑚網》，影印文淵閣四庫全書本。

(唐) 玄奘譯：《俱舍論》，上海：上海書店出版社，影印藏要本。

(漢) 許慎：《說文解字》，虞山毛氏汲古閣刊本。

(清) 徐松：《宋會要輯稿》，北京：中華書局，1957 年版。

(南齊) 謝赫：《古畫品錄》，日本京都中文出版社，1980 年影印明汲古閣本。

(清) 葉爾寬：《摹印傳燈》，美術叢書本。

(宋) 佚名：《宣和書譜》，日本京都中文出版社，1980 年影印明汲古閣本。

(明) 楊慎：《丹鉛總錄》，明嘉靖三十五年福州刊本。

(宋) 朱熹：《論語集注》，上海：上海古籍出版社，1987 年影印世界書局版。

(明) 朱存理等：《珊瑚木難·趙氏鐵網珊瑚》，影印文淵閣四庫全書本。

(唐) 張彥遠：《歷代名畫記》，日本京都中文出版社，1980 年影印明汲古閣本。

(明) 張泰階：《寶繪錄》，知不足齋校刊本。

(明) 張丑：《清河書畫舫》，清光緒戊子孫溪朱氏重刊本。

(清) 張廷玉等：《明史》，清光緒二十九年清五洲同文書局石印殿本。

(宋) 趙希鵠：《洞天清錄集》，清海山仙館叢書本。

(清) 廷朗：《繪事瑣言》，清嘉慶四年刻本。

(清) 廷朗：《繪事雕蟲》，清嘉慶十四年池陽文德堂刊本。

(清) 鄭績：《夢幻居畫學簡明》，上海：上海古籍出版社，1995 年影印本。

(清) 鄒一桂：《小山畫譜》，叢書集成本。

(清) 周嘉胄：《裝潢志》，叢書集成本。

《周禮》，十三經註疏本，上海：世界書局，1935 年版。

《周易·繫辭》，十三經註疏本，北京：中華書局，1980 年影印。

《左傳》，十三經註疏本，上海：世界書局，1935 年版。

二、近人著述

陳傳席：《六朝畫論研究》，南京：江蘇美術出版社，1986 年版。

陳心懋：《綜合繪畫材料與媒介》，上海：上海書畫出版社，2005 年版。

陳兆復：《中國畫研究》，昆明：雲南人民出版社，1980 年版。

陳鎰：《古代帛畫》，北京：文物出版社，2005 年版。

段文傑：《敦煌石窟藝術研究》，蘭州：甘肅人民出版社，2007 年版。

杜慶元：《中國畫沒骨花鳥技法》，瀋陽：遼寧美術出版社，2000 年版。

丁炳啟編：《題畫詩絕句百首賞析》，北京：語文出版社，1984 年版。

福開森：《歷代著錄畫目》，台北：台灣中華書局，1968 年版。

傅抱石：《中國古代山水畫史的研究》，上海：上海人民美術出版社，1960 年版。

馮時：《中國天文考古學》，北京：社會科學文獻出版社，2001 年版。

郭味蕓：《中國版畫史略》，北京：朝花美術出版社，1962 年版。

葛路：《中國古代繪畫理論發展史》，上海：上海人民美術出版社，1982 年版。

金維諾主編：《中國美術全集》（1-50），合肥：黃山書社，2011 年版。

蔣維喬：《中國佛教史》，上海：上海書店出版社，1989 年版。

蔣采蘋：《現代重彩畫研究》，濟南：山東美術出版社，1999 年版。

蔣采蘋：《中國畫材料應用技法》，上海：上海人民美術出版社，2001 年版。

蔣玄伯：《中國繪畫材料史》，上海：上海書畫出版社，1986 年版。

姜澄清：《中國色彩論》，貴陽：貴州人民美術出版社，1998 年版。

孔六慶：《繼往開來：明代院體花鳥畫研究》，南京：東南大學出版社，2008 年版。

呂鳳子：《中國畫法研究》，上海：上海人民美術出版社，1961 年版

劉華明：《繪畫色彩研究》，上海：上海人民美術出版社，1985 年版。

劉起釭：《古史續辨》，北京：中國社會科學出版社，1991 年版。

李福順主編：《北京美術史》，北京：首都師範大學出版社，2008 年版。

李仁博：《中國古代紡織史稿》，長沙：嶽麓書社，1983 年版。

李兆志：《中國毛筆》，北京：新華出版社，1994 年版。

盧輔聖等：《當代水墨畫研究》，上海：上海書畫出版社，1999 年版。

盧輔聖主編：《中國書畫全書》（1-10），上海：上海書畫出版社，1993—1996 年版。

林木：《20 世紀中國畫研究》，南寧：廣西美術出版社，2002 年版。

羅穎：《意象與色彩——山水畫設色問題研究》，北京：人民出版社，2011 年版。

牛克誠：《色彩的中國繪畫》，長沙：湖南美術出版社，2002 年版。

彭德：《中華五色》，南京：江蘇美術出版社，2008 年版。

龐壖：《繪畫材料研究》，北京：中國華僑出版社，1995 年版。

潘吉星：《中國科學技術史·造紙與印刷卷》，北京：科學出版社，1998 年版。

潘吉星：《中國造紙技術史稿》，北京：文物出版社，1979 年版。

潘天壽：《潘天壽美術文集》，北京：人民美術出版社，1983 年版。

潘天壽：《中國繪畫史》，上海：上海人民美術出版社，1983 年版。

潘天壽：《聽天閣畫談隨筆》，上海：上海人民美術出版社，1980 年版。

潘絮茲：《敦煌莫高窟藝術》，上海：上海人民出版社，1957 年版。

覃聖敏等：《廣西左江流域崖壁畫考查與研究》，南寧：廣西民族出版社，2003 年版。

錢鍾書：《談藝錄》，北京：中華書局，1999 年版。

任繼愈：《中國道教史》，台北：桂冠圖書股份有限公司，1991 年版。

阮璞：《中國畫史論辨》，西安：陝西人民美術出版社，1995 年版。

滕固：《唐宋繪畫史》，上海：神州國光社，1933 年版。

童書業：《童書業美術論集》，上海：上海古籍出版社，1989 年版。

王文娟：《墨韻色章：中國畫色彩的美學探淵》，北京：中央編譯出版社，2006 年版。

王世襄：《中國畫論研究》，桂林：廣西師範大學出版社，2007 年版。

王定理：《中國畫的工具及材料運用》，台北：藝術家出版社，2000 年版。

王伯敏：《敦煌壁畫山水研究》，杭州：浙江人民美術出版社，2000 年版。

王伯敏：《中國版畫史》，上海：上海人民美術出版社，1961 年版。

王伯敏主編：《中國美術通史》，濟南：山東教育出版社 1987—1988 年版。

王樹村：《中國民間年畫史圖錄》，上海：上海人民美術出版社，1991 年版。

吳焯：《佛教東傳與中國佛教藝術》，杭州：浙江人民出版社，1991 年版。

伍蠡甫：《中國畫論研究》，北京：北京大學出版社，1983 年版。

聞人軍：《考古記成書年代新考》，《文史》第 23 輯，北京：中華書局，1984 年版。

溫肇桐：《中國繪畫批評史略》，天津：天津人民美術出版社，1982 年版。

徐書城：《宋代繪畫論》，北京：人民美術出版社，2000 年版。

徐邦達編：《中國繪畫史圖錄》，上海：上海人民美術出版社，1981 年版。

徐邦達：《古書畫過眼錄》，長沙：湖南美術出版社，1987 年版。

肖玉明：《西方繪畫材料技法研究》，瀋陽：遼寧美術出版社，2001 年版。

謝稚柳：《中國古代書畫十論》，上海：復旦大學出版社，2004 年版。

于非闇：《中國畫顏色的研究》，北京：人民美術出版社，1955 年版。

于安瀾：《畫史叢書》，上海：上海人民美術出版社，1963 年版。

葉喆民：《中國陶瓷史》，北京：三聯書店，2006 年版。

岳慶平、尚瑀：《中國秦漢藝術史》，北京：人民出版社，1994 年版。

楊伯峻：《論語譯注》，北京：中華書局，1980 年版。

楊仁愷：《簪花仕女圖研究》，北京：朝花出版社，1962 年版。

俞劍華：《中國繪畫史》，北京：商務印書館，1937 年版。

俞劍華編：《中國畫論類編》，北京：人民美術出版社，1986 年版。

中國古代書畫鑒定組編：《中國古代書畫圖目》（1-8），北京：文物出版社，1990 年版。

中國美術全集編委會：《中國美術全集》（1-60），北京：人民美術出版社，1985—1991 年版。

中國社會科學院考古研究所：《新中國的考古發現和研究》，北京：文物出版社，1984 年版。

朱傑勤：《秦漢美術史》，北京：商務印書館，1934 年版。

周大正：《敦煌壁畫與中國畫色彩》，北京：人民美術出版社，2000 年版。

周積寅：《中國歷代畫論》，南京：江蘇美術出版社，2007 年版。

張光福：《中國美術史》，北京：知識出版社，1982 年版。

鄭昶：《中國美術史》，北京：中華書局，1935 年版。

鄭午昌：《中國畫學全史》，上海：上海書畫出版社，1985 年版。

趙權利：《中國古代繪畫技法、材料、工具史綱》，南寧：廣西美術出版社，2006 年版。

鍾孺乾：《繪畫跡象論》，北京：人民美術出版社，2004 年版。

曾啟雄：《中國失落的色彩》，台北：耶魯國際文化出版社，2003 年版。

三、期刊論文

陳仲先：《從〈考工記〉的色彩觀看五色審美觀》，《美與時代》2006 年第 12 期。

陳向鴻：《中國傳統色彩美學觀念探源》，《江西社會科學》2003 年第 12 期。

陳池瑜：《孔子的禮樂思想與“繪事後素”》，《山東社會科學》2005 年第 9 期。

陳建軍：《釋“隨類賦彩”》，《浙江師範大學學報》（社會科學版）2004 年第 6 期。

陳建軍：《中國繪畫的色彩類相》，《美術觀察》2005 年第 2 期。

段修業：《對莫高窟壁畫製作材料的認識》，《敦煌研究》1988 年第 3 期。

戴吾三、高宣：《考工記的文化內涵》，《清華大學學報》（哲學社會科學版）1997 年第 2 期。

寶勤軍：《淺談中國古代色彩藝術的形成與發展》，《徐州師範大學學報》（社會科學版）2003 年第 3 期。

郭廉夫：《“繪事後素”釋義辯證》，《南京藝術學院學報》2007 年第 1 期。

黃國松：《五色與五行》，《蘇州大學學報》（社會科學版）2000 年第 2 期。

黃信陽：《陰陽五行關係》，《中國道教》2002 年第 4 期。

洪惠鎮：《試論中國畫的材料改革》，《美術觀察》2001 年第 4 期。

蔣采蘋：《現代日本畫顏料與中國畫傳統顏料》，《世界美術》1992 年第 3 期。

康琳：《“繪事後素”辨》，《藝術評論》2007 年第 6 期。

曠昌龍：《論隨類賦彩的美學意蘊》，《美術研究》2006 年第 1 期。

孔陽：《古代中西方色彩觀比較》，《貴州民族學院學報》（社會科學版）2002 年第 2 期。

劉凌滄：《重彩畫淺談》，《美術研究》1980 年第 3 期。

劉守信：《重新審視中國畫的色彩價值》，《南京藝術學院學報》2007 年第 2 期。

劉志閣：《中國畫色彩之我見》，《美與時代》2003 年第 9 期。

劉宗迪：《五行說考源》，《哲學研究》2004 年第 4 期。

劉道廣：《〈考工記〉及其研究》，《裝飾》1990 年第 4 期。

李新華：《孔子“繪事後素”的含義：主輔互為關係》，《美術觀察》2005 年第 2 期。

李曉庵：《秦漢繪畫顏料考》，《山西大學學報》2002年第3期。

李最雄：《敦煌莫高窟唐代繪畫顏料分析研究》，《敦煌研究》2002年第4期。

盧燕玲、田小龍、韓鑒卿：《甘肅河西地區墓葬壁畫與磚畫顏料分析比較》，《敦煌研究》2002年第4期。

羅寒蕾：《“隨類賦彩”：中國畫色彩的理論基礎談》，《藝術界》2001年第4期。

隴藝梅：《“隨類賦彩”辨析——試論中國古代繪畫史上色彩的失重狀態》，《榮寶齋》（哲學社會科學版）2004年第1期。

林曉：《四十年來國內學者對左江流域崖壁畫的研究概述》，《廣西師院學報》（哲學社會科學版）2000年第3期。

郭宏、韓汝汾等：《廣西花山岩畫顏料及其褪色病害的防治對策》，《文物保護與考古科學》2005年第4期。

龍剛強：《左江流域崖壁畫顏料成份的推斷》，《廣西民族研究》1986年第4期。

樓家本：《現代重彩畫試探》，《美術研究》1981年第1期。

龍化彬：《左江流域崖壁畫作畫工具小議》，《廣西民族研究》1986年第4期。

馬林芳：《色彩詞的藝術功能》，《南通師範學院學報》1996年第3期。

彭德：《五色體系中的重彩畫》，《中國書畫》2006年第6期。

喬秋穎：《古代漢語色彩詞的特點》，《徐州師範大學學報》1997年第3期。

尚可：《談變色——中國畫設色的主觀性》，《南京藝術學院學報》1997年第1期。

石雪萬：《連雲港地區出土的漢代“文房四寶”》，《書法叢刊》1997年第4期。

蘇濱：《色域變法：當代中國畫語言創新的技術之道》，《美術觀察》2010年第12期。

蘇和平：《色彩民族審美意識表現符號論》，《西南民族大學學報》2005年第12期。

蘇伯民、胡之德、李最雄：《敦煌壁畫中混合紅色顏料的穩定性研究》，《敦煌研究》1996年第3期。

盛芬玲、李最雄、樊再軒：《濕度是鉛丹變色的主要因素》，《敦煌研究》1990年第4期。

王進玉、郭宏、李軍：《敦煌莫高窟青金石顏料的初步研究》，《敦煌研究》1995年第3期。

王進玉、王進聰：《中國古代朱砂的應用之調查》，《文物保護與考古科學》1999年第1期。

王進玉、王進聰：《敦煌石窟銅綠顏料的應用與來源》，《敦煌研究》2002年第4期。

王景志：《“繪事後素”解》，《歷史教學》2003年第5期。

王天勝：《開創中國畫色彩的新體系》，《美術觀察》1999年第7期。

王文娟：《中國畫色彩的美學探淵——兼與西方繪畫色彩的比較研究》，《美術觀察》2004年第6期。

王文娟：《“青綠”顏色詞考及青綠山水畫》，《美術研究》2007年第2期。

王文娟：《五行與五色》，《美術觀察》2005年第3期。

- 王文娟：《論道家色彩觀》，《美術觀察》2006年第6期。
- 王文娟：《中西繪畫色彩觀及其抽象性問題》，《人文雜誌》2006年第6期。
- 王瑋：《中西繪畫色彩觀念的差異》，《西南民族大學學報》（社會科學版）2003年第11期。
- 王宇：《論五色審美觀與中國古代色彩符號的歷史嬗變》，《貴州大學學報》（社會科學版）2005年第4期。
- 王軍虎、宋大康、李軍：《莫高窟十六國時期洞窟的顏料使用特徵及顏色分佈》，《敦煌研究》1995年第3期。
- 萬鼎：《丹青本色——關於青綠山水畫的思考》，《美術觀察》2004年第9期。
- 吳耀華：《中國畫色彩語言的形式意象》，《美術研究》2001年第4期。
- 吳學峰：《中國畫色彩談》，《寧波大學學報》（社會科學版）2003年第3期。
- 吳留英：《孔子“繪事後素”辨》，《河南大學學報》（社會科學版）1992年第2期。
- 巫維軒：《隨類賦彩與意象色彩》，《文藝理論與批評》2006年第6期。
- 許素潔：《淺談繪畫色彩的量性分析》，《美術觀察》2005年第1期。
- 許嘉璐：《說“正色”：〈說文〉顏色詞考察》，《中國典籍與文化》1995年第3期。
- 熊焯：《中國畫審美色彩觀與哲學色彩觀的衝撞》，《美術觀察》2005年第12期。
- 熊良智：《“繪事後素”與孔子思想》，《文史雜誌》1996年第6期。
- 楊健吾：《先秦時期中國民間的色彩民俗》，《成都大學學報》（社會科學版）2004年第1期。
- 張紅嫻：《中國畫的色彩與情感》，《美術觀察》2004年第12期。
- 張桐瑀：《第十屆全國美術作品展覽中國畫作品展述評》，《美術觀察》2004年第10期。
- 張連生：《色彩觀念對繪畫的影響》，《美術觀察》2005年第1期。
- 張連生：《中國傳統色彩的象徵意義》，《設計藝術》2004年第4期。
- 周躍西：《試論漢代形成的中國五行色彩學體系》，《裝飾》2003年第4期。
- 周躍西：《略論五色審美觀在漢代的發展》，《中原文物》2003年第5期。
- 周躍西：《解讀中華五色審美觀》，《美術》2003年第11期。
- 周光浩：《也談宋元以後中國畫色彩趨弱的問題》，《美術觀察》2007年第1期。
- 周絢隆：《中國古代詩詞中的色彩運用》，《蘭州大學學報》（社會科學版）1993年第2期。
- 周國信：《古代壁畫顏料的X射綫衍射分析》，《美術研究》1984年第3期。
- 曾啟雄、蔣世寶：《中國古代書籍中之色彩記載研究》，《文化大學色彩應用與色彩科學研討會論文集》，台北：文化大學，2000年版。

後 記

數十年來，我一直致力於中國畫創作實踐，同時潛心於畫理研究。供職中國國家畫院期間，尤為注重延續中國畫大寫意傳統與色彩語言之脈絡，探索時代性與個性化之繪畫語言，力圖揚棄陳規，努力另覓新途。

2005 年秋季承擔國家十五課題《中國畫色彩的獨立語言》，集中反映了自身所傾心的學術方向，也是多年藝術思考的理論結晶。此課題從最初的梳理資料、田野調研，到最終定稿，歷時近十年。

在此課題的研究與出版過程中，得到了諸多相關機構、文博單位和專家、學者之幫助與支持。付梓之際，謹對呂章申、龍瑞、楊曉陽、陳洪武、張福海、李少文、李鐸、嚴善錚、田黎明、朱良志、陳儒臨、張江舟、付京生、蘇濱、秦金根、鍾孺乾、王亞明、田海明、何曼玲、武忠平、李猛、陳翠玲、吳世新、馮良才諸先生，致以衷心的感謝。

《中國畫色彩的獨立語言》已於 2013 年由安徽美術出版社在中國內地出版，2014 年曾獲第五屆中華優秀出版物獎之提名獎。今蒙香港中和出版有限公司垂青，在海外出版發行，實為幸事！

顯然，對於中國畫色彩語言之系統研究，拙作只不過是拋磚引玉而已，這一課題仍有待進一步深拓。期待《中國畫色彩的獨立語言》之付梓能開啟一扇研究之門，使更多的有心人參與中國畫的色彩語言研究，從而推動當代中國畫學的發展。

申少君
2015年3月



金木水火土（金文篆）
申少君
37cm×28cm×5
紙本水墨
2013 年



東西南北中（金文篆）
申少君
37cm×28cm×5
紙本水墨
2013 年

作者簡介

申少君（蠹魚閣），1956年生於廣西南寧市，湖南邵東人。長期從事中國畫工具、材料與視覺語言關係的研究，並承擔完成全國藝術科學“十五”規劃課題：《中國畫色彩的獨立語言》；任第一屆、第二屆深圳國際水墨畫雙年展執行委員兼編輯總監。

現為中國國家畫院專職畫家、研究員，當代中國畫視覺系統研究所所長、工作室導師。

參加首屆“中國新文人畫展”，首屆“全國中國畫展”，“世紀末中國畫人物畫邀請展”，“水墨延伸——北京、上海邀請展”，第一屆“深圳國際水墨畫雙年展”，“全國畫院雙年展”，“東方既白——中國國家畫院三十週年作品展覽”等海內外重大展覽。

出版有《當代中國畫品·申少君篇》、《申少君畫集》、《申少君繪畫》、《畫室探訪·申少君的藝術世界》、《廿一世紀主流人物畫家創作叢書·申少君》、《酌古斟今·蠹魚閣》、《水墨延伸——心緒的流露·申少君》等著作。