

# “墨分五色”论：“水墨为上”之关要

易存国

**内容提要** “墨分五色”是中国传统书画艺术的主要表现形式,学界一般都视之作为一种不言而喻的存在,而对其发展衍变过程鲜有深层次探究。本文认为,“墨分五色”的形成与中华传统文化的哲学基础、宗教观念、审美趣味与艺术表达等具有密切关系,其表达出三层含义:“墨”“色”的相关性;“墨”包纳“色”;“墨”具有形而上色彩。“墨分五色”是由“线色共用”走向“水墨为上”的点睛之笔,是中国传统书画艺术理论的核心命题。

**关键词** 线色共用 墨分五色 色相空观 气韵生动

## 一、“墨分五色”的哲理意蕴

唐张彦远在《历代名画记》中正式提出了“墨分五色”的观点,他说:

夫阴阳陶蒸,万象错布,玄化无言,神工独运。草木敷荣,不待丹碌之采;云雪飘飏,不待铅粉而白。山不等空青而翠,凤不待五色而粹。是故运墨而五色具,谓之得意。意在五色,则物象乖矣。<sup>①</sup>

从哲学上说,所谓“墨分五色”,实际上与中国传统宇宙观的“五行”相关,也与中国传统文化的几大主流思想具有内在的有机联系。美国学者R. A. 尤利坦曾说过,完整地理解宇宙有机体的统一性、自然性、有序性、和谐性和相关性是中国自然哲学和科学千年探索的目标。我们认为,这用来指称以老庄为代表的思想,可谓恰如其分。

《老子》重在宇宙观和认识论,兼论人类的生命有机和谐。“道法自然”这一命题否定了天帝观,建立了一个以“道”为中心的哲学体系,并用“大方无隅,大器晚成,大音希声,大象无形。道隐无名,夫唯道善贷且成”<sup>②</sup>作为其哲学观的典型表述。《庄子》则认为,作为宇宙本体的“道”

是最高的、绝对的美,所谓“故视而可见者,形与色也;听而可闻者,名与声也。悲乎!世人以形色名声为足以得彼之情。夫形色名声,果不足以得彼之情”<sup>③</sup>,这深深影响了此后中国的艺术创作与审美观。清代吴历在《墨井画跋》中曾坚守书画艺术要“恁然天成,五墨齐备”<sup>④</sup>。清王原祁在《麓台题画稿》中强调说:“古人五墨法,如风行水面,自然成文。荒率苍茫之致,非学可致。”<sup>⑤</sup>直至现代,黄宾虹在深入分析顾恺之时就指出,顾的长技就在于不写物质之对象,而相物质内部之情感<sup>⑥</sup>。凡此,均印证了老庄的“道”、“气”、“象”、“有”、“无”、“虚”、“实”、“味”、“妙”、“虚静”、“玄鉴”等概念从“自然”的角度对中国传统书画艺术创作所提供的指导性意义。

“五行”除了“五色”,还包括“五方”(空间)、“五季”(时间,含“中夏”)、“五声”、“五味”、“五谷”、“五性”、“五志”等。应该说,这都与中华文化早期宇宙意识相关,也无形中与道家文化强调的整体自然观相契合。清人沈宗骥说得对,“五色原于五行,谓之正色,而五行相错杂以成者谓之间色,皆天地自然之文章”<sup>⑦</sup>。据《考工记》记载:

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。青与赤谓之文,赤与白谓之章,白与黑谓之黼,黑与青谓之黻,五彩备谓之绣。土以黄,其象方,天时变,火以圆,山以章,水以龙、鸟、兽、蛇。杂四时五色之位以章之,谓之巧。凡画绩之事,后素功。<sup>⑧</sup>

“五色”(青、黄、赤、白、黑)即三原色加两极色所构成。三原色互相复合可形成赤、橙、黄、绿、青、蓝、紫七种基本色,在此基础上以各种不同比例复合即可得到各种灰色。在这种情况下,大千世界中的不同色彩基本都包括进去了。有科学实验证明,若将七种基本色以相同的比例复合即为黑色,七色光以相同比例复合则成白色。色彩丰富到达极点便归于黑白(浓之极为黑,淡之极为白),也就是归于无色。无色即无极,无极即太极。黑与白可谓包纳了大千世界的一切色彩。看似无色却有色,这种“色”既是科学意义上的“色”,同时也是自然哲学和人文意义上的“色”。这种包纳各种丰富色相的“黑”“白”正是“有意味的形式”,它可以综合传达自然“元气”流动之氤氲。我们从魏晋时期就开始而影响很大的“言象意”之辩可知:最抽象的形式反而最容易启发最丰富的联想,最无相的色彩往往传达最多相的意义,最随意的语言常常可以表现最细腻的情感等。这种看似极简单的无色正赋予其无比的灵动与自由、表现领域上无比的广阔与浩大、表现深度上的典型与象征、形成技法程式上的微妙与严谨。对此,清人笪重光《画筌》说得尤为贴切:“丹青竞胜,反失山水之真容;笔墨贪奇,多造林丘之恶境。”<sup>⑨</sup>此外,《周易》中论“贲”也为此提供了进一步佐证。系辞曰:“上九,白贲,无咎。”<sup>⑩</sup>贲者,饰也,即用线条勾勒出来的形象。这一形象由“贲”(斑斓的华彩)而“白”,由绚烂之极而归于平淡,并由此发展出《易经》杂卦中“贲,无色也”<sup>⑪</sup>这一追求天真、素朴的趣向,这种追求不仅导致了孔子“绘事后素”<sup>⑫</sup>的哲理阐发,也合理地导出中华先民由青绿山水走向“墨分五色”的境地,无形中融进日后追求平淡、天真的审美趣味之中。无怪乎刘勰在《文心雕龙》中说道:“是以衣锦褻衣,恶文太章;贲象穷白,贵乎反本。”<sup>⑬</sup>晚清刘熙载在《艺概》中强调说:“‘白贲’占于《贲》之上爻,乃知品居极上之文,只是本色。”<sup>⑭</sup>这种对“白贲”境界的追求在中国文化中不啻是人生价值与理想境界的圆满和谐。由绚烂之极的光华返回生命本真的源头,不仅传达了儒家文化的基本理念,如“礼之用,和为贵。先王之道,斯为美”<sup>⑮</sup>,同时也传达了道家文化精神,如“静而圣,动而王,无为也而尊,朴素而天下莫能与之争美”<sup>⑯</sup>。因此,“白贲”所宣讲的“朴素之美”即是“大乐与天地同和”的境界。

由此可见,中国传统书画艺术所追求的“墨分五色”,不是单纯追求“墨”本身的形式,而是通过“墨分五色”的观念表达出三层含义:第一层,“墨”“色”具有相关性,借此呈现大自然的状貌;第二层,“墨”的意涵大于“色”,其自身即包纳“五色”(或为“六色”等其他延展性表述等);第三层,“墨”相对于“色”而言,更具形而上之“大象无形”的内蕴,通过它来表达宇宙自然之生气,而不是粘滞于外在世界的物质皮相。于是,由“五行”哲学观出发,这种“借色而论墨”的中国式辩证思维,建构了一个完美的艺术审美的表达体系。它以无色的“墨”来拟就太虚之体的“色”,不仅符合科学原理,更适于表达文人心性,这是中国艺术辩证法的高妙之处,它在艺术表达上还结合笔墨“线条”得到了进一步拓展,尤其是表现在一些“白画”上面,从而传达出某种独特的韵致。“白贲,从欣赏到超脱美,所以是一种扬弃的境界”,“这种思想在中国美学史上影响很大,像六朝人的四六骈文、诗中的对句、园林中的对联,讲究华丽词藻的雕饰,固是一种美,但向来被认为不是艺术的最高境界。要自然、朴素的白贲之美才是最高的境界”<sup>⑩</sup>。

总之,中国传统书画艺术的最高境界不追求“丹青竞胜”,而师法“水墨为上”,其中,建基于中国传统哲学观念之上的“墨分五色”正由此扮演了一个画龙点睛的角色。

## 二、“即色即空”的宗教意识

佛教传入中国后,对于中国传统书画艺术创作提供了重要的思想资源。韦政通曾经说过:“佛教的宗教艺术,不但有助于中国艺术独立领域的开辟,且使中国艺术获得了新的生命。假如没有佛教的渗入,南北朝以后,艺术方面是否能有那样的高度成就,实是一大疑问。”<sup>⑪</sup>

佛家持“空观”,故视“色”为心相(心像)之境,色不自有,虽色而空。或者说,凡所见色,皆是见心。心不自心,因色故有。既然世相之色是无常之形,万物处于永恒转动之中,那么,物象(色相)便非永恒,若执著于色相,定然有悖“心性”。世间之色是俗界的存在,具有空幻性,而真如(佛性)却可随缘而显现各种色相,世人倘为瞬间的色彩所迷,即会遗失真如。既然“即色即空”的“空观”原理视一切“色”为寂灭之征,其所发问的前提自然不会无视“色”的存在,只不过它是以“色”的存在导出非色的“色空”效应。也即是说,“一切色是佛色,一切声是佛声”,这就融会了僧—俗两界,包纳了视听觉的一切,也涵括了时空。既如此,佛便以俗界的“色相”示人既达到感众生归化的目的,又为崇高庄严的宣示铺平了道路。佛教供养的“声色之美”不仅是吸引俗众向往佛国世界乐土的理想描写,更为僧界徒众勘破世相提供了某种“思想武库”。这种僧—俗两界共处的艺术场景看似同一,实则各臻其“美”。例如,我们从敦煌变文《降魔变押座文》中描写的“空留百丑之形,不见身娇之貌”所彰明的“美色”无常上即可领略其一二<sup>⑫</sup>。

佛教得以入驻中土在很大程度上是以其世俗化处理来呈现的,“世俗化”并非内容上的“庸俗化”和形式上的“平庸化”,而是某种直达“人性化”的艺术表现。“雅俗合一”的艺术理想往往又集中展现在佛、菩萨像(尤其是观音)与绘画题材的世俗内容两个方面。它在由雅入俗的过程中,实质上包含了双重俗化的主题:一是以现世的文化情调去化解中华礼乐文明中的雅文化传统,淡化主流意识;二是以“俗化”之举来达其“化俗”之鹄的。“俗化”是手段,“化俗”是目的。于是,佛教文化在经由西域传入敦煌,继而进入中原的过程中,以大乘教义为主逐渐完成了这种转变。印度佛教为了尽快融入中土文化且跻身于主流意识形态之列,不得不面临某种改制,以便在理论上靠拢儒家、政治上靠近朝廷、生活上渐次融入民间。这种形式其实不仅暗示出中华文化的同化作用,也正是佛教自身存在的“变”化体现(如“变相”、“变文”,乃至“疑伪经”的出现等)。

佛教尤其是禅宗的瞬间顿悟、直觉等直指“自心”、“自性”、“自悟”成佛,“悟”即真正的解脱,“如是一切法,尽是自性”<sup>②</sup>。慧能说:“当起般若观照,刹那间,妄念俱灭,即是自真正善知识,一悟即知佛也。”<sup>③</sup>这种刹那间的“一悟”,便使“自心”与宇宙融为一体,佛性即弥漫整个宇宙,佛心即“宇宙之心”。这种“一瞬”而为永恒的寂照和皈依正是一种通脱的放松,给人以一种彻底解脱的自由感和愉悦感。

在中国文化中,文人士大夫们与禅僧们结交同游、酬酢唱和、鼓琴作画是常见的主题。在唐代,就有一大批文人雅士,如寒山、拾得、庞蕴、护国、清江、法振、灵澈、无可、归仁、贾岛、栖一、灵一、皎然、贯休、齐己、王维等修禅亦禅。宋代也有“九僧”之誉的秘演、道潜(参寥子)、清顺、仲殊(师利)、思聪(闻复)、文莹(道温)、觉范(惠洪)、饶节(德操),以及其他蜚声画坛、文界的一时俊彦。唐宋以降,“以禅喻诗”、“以禅论画”更成了吟诗作画的不二法门。尤其是宋以后的山水画创作无一不表现文人画家那种玄远幽渺的佛禅情趣。

需要指出的是,首倡“水墨为上”的王维正是一位深谙佛理之士。王维生活的中唐正值禅宗大盛,他自幼饱受其母影响,母亲崔氏曾事北宗普寂禅师三十余年。及长,王维一生都与南北宗禅僧过往甚密。据《旧唐书·王维传》记载,唐开元十七年,王维年约三十,曾拜南宗道光禅师为师,亦曾与六祖惠能之弟子神会交往甚洽,并受后者之托,撰写过《六祖能禅师碑铭》。而且,每当退朝以后,他都焚香独坐,以禅诵为事。钱钟书在《中国诗与中国画》中曾说:“恰巧南宗画的创始人王维也是神韵诗派的宗师,而且是南宗禅最早的一个信奉者。《王右丞集》卷二五《能禅师碑》就是颂扬南宗禅始祖慧能的,里面说,‘弟子曰神会,……谓余知道,以颂见托’;《神会和尚遗集·语录第一或残卷》记载‘侍御史王维在临湍驿中间和上若为修道’的对话。在他身上,禅、诗、画三者可以算是一脉相贯。”<sup>④</sup>刘海粟在《谈谈中国画》中说道:“王维《山水诀》开头就说,‘夫画道之中,水墨为上。’一言道破,何等大胆。千余年来,水墨画成为中国绘画的本色,这一见解,是非常卓绝的。……因此,中国绘画,无分南北宗,无分水墨与设色,无分工笔与写意,更无分山水、花卉与人物、翎毛,都注意笔墨线条与神韵的。”<sup>⑤</sup>

因此,我们不难理解,王维所倡导的“水墨为上”与其所受到的佛教文化之“空观”思想的影响不无关联,而“以禅解画”也正是打开他艺术创作之谜的锁钥。

### 三、“气韵生动”的审美意趣

“气韵生动”是中国传统艺术(尤其是书画艺术)创作与品评的重要型态范式之一,宋人沈括《梦溪笔谈》曾说:

书画之妙,当以神会,难可以形器求也。世之观画者,多能指摘其闲形象、位置、彩色瑕疵而已,至于奥理冥造者,罕见其人。……谢赫云:“文协之画,虽不该备形妙,而有气韵,凌跨群雄,旷代绝笔。”<sup>⑥</sup>

徐熙以墨笔画之,殊草草,略施丹粉而已,神气迥出,别有生动之意。荃恶其轧已,言其画粗恶不入格,罢之。熙之子乃效诸黄之格,更不用墨笔,只以彩色图之,谓之“没骨画”,工与诸黄不相下,荃等不复能瑕疵,遂得齿院品,(然)其气韵皆不及熙远胜。<sup>⑦</sup>

清唐岱《绘事发微·墨法》亦曰:“墨色之中,分为六彩。何为六彩?黑白干湿浓淡是也。六者缺

一,则气韵不全矣。”<sup>⑤</sup>“气韵皆由笔墨而生……不知此法,淡雅则枯淡涩,老健则重浊,细巧则怯弱矣。此皆不得气韵之病也。”<sup>⑥</sup>童书业曾直言:“中国山水画的线条比较活泼随意,宋以后山水画的线条法渐退居次要的地位,而‘水韵墨章’和干笔‘积墨’的墨法上升到主要的地位。在‘气韵’说中,‘墨韵’说也战胜了‘笔韵’说。山水画如无墨法,很难成画;‘白描’和‘没骨’等画法,也只是变格。所以说,‘山水画重墨’。”<sup>⑦</sup>“黄子久变‘董巨’、米、高之法,纯用干笔‘积墨’,而少加渲染,故虽有‘峰峦苍厚,笔华墨滋’之评,仍难逸明人‘少气韵’之讥。”<sup>⑧</sup>

作为“六法”之首,“气韵生动”见于南齐谢赫的《古画品录》,与“骨法用笔”、“应物象形”、“随类赋彩”、“经营位置”和“传移模写”相提并论<sup>⑨</sup>。梳理“墨分五色”与“气韵”之间的关系,继而进一步说明其第三层含义是十分必要的。

中华文化形成的思想基石之一即“元气说”。《礼记·礼运》载:“故人者,其天地之德,阴阳之交,鬼神会,五行之秀气也。故人者,天地之心也,五行之端也,食味、别声、被色而生者也。”<sup>⑩</sup>道家文化讲“道”,也讲“气”,如“天地之间,其犹橐籥乎?虚而不屈,动而愈出”<sup>⑪</sup>。唐成玄英释“道”为化成万物的根本,并点明其中介正是“气”。“气”化观念其实早在老子之前就已经广布民间。春秋时期“天之元气”与“地之五行”的结合为后期思想界将“元气论”和“五行论”融合起来为建构完整的宇宙图式奠定了基础。战国时期,“气”的概念获得了新进展,如庄子即提出,“人之生,气之聚也。聚则为生,散则为死。若死生为徒,吾又何患!故万物一也。是其所美者为神奇,为其恶者为臭腐;臭腐复化为神奇,神奇复化为臭腐,故曰‘通天下一气耳。’圣人故贵一”<sup>⑫</sup>。此时的儒家亦纷纷跟进,如孟子提出了“养气论”,荀子提出了“治气养生”说,他们将“气”引入了人伦精神世界,甚至作为朴素唯物主义者的王充也讲“气”,这种“气”说的泛化与深化大多表现在当时的文献中,诸如《淮南子》、《吕氏春秋》、《太平经》等。

“精”“神”二字连用以表示生命的本质,有“精”(气)才有“神”(态),“气”乃“神”之本。“气”是“有”的本源,又外化为“无”,这也许是后世“形神”论的源头,不过此时的“形”尚是实体,而“神”则是以“精”(气)为本的显化形态。

“气”在以儒表道里为结构特征的中国文化传统背景下强化了孟子“浩然之气”的人格特征,终使“气”与“骨”联系起来。为人要有“骨气”,为文要有“骨力”,而有“骨力”首先在于有“气力”和“骨气”。而艺术创作的“气势”则是尚“气”的结果。在“元气说”的发展途中,“气”为阳刚之气,“韵”为阴柔之气,这种分界整合了“气”之下的二元维度。尚“气”即是推崇“气力”、“气势”的阳刚之“大”美。而“风骨”正是“骨气”的通义。在谢赫“六法”中高居第二位的即是“骨法用笔是也”,也因为中国书画惯以线条的运动和率性表达为主,其间既有“韵”亦有“骨”(气)的原因。当然,因为这一条偏重于技法性理论,所以就逐渐让位于贯通宇宙之气和“人气”的总体原则“气韵生动是也”而居第二位。用这种连“气”带“韵”的规律投入创作,则达到了“笔”的“生动”。诚如清布颜图之“气韵出于墨,生动出于笔”<sup>⑬</sup>与清丁真所言的那样“故有笔法而有生动之情,有墨气而有生动之至,法当合气,气当合法,法得气而脉络通,气得法而阴阳辨矣”<sup>⑭</sup>。

“气”,包纳宇宙大化之气、生命个体之气和人类艺术创作之气。有了“气”,就有了“生”,有了“生气”就“生动”,有了“生动”之气的运转和流动,也就有了“韵”的节奏和旋律。没有了“气”,也就失去了“韵”,自然也失去了“生气”,成为僵死的程式也就丧失了生命力。其中,“气”是第一位的,因“气”而“运”(“韵”)是“生气”流化的结晶,因其富有音乐的节奏与旋律,故而与“韵”的音韵和声响联系起来,更加强化了“气”之运化所带来的“生生不息”的雄强精神。因此,“气”就从一个较抽象的逻辑演绎进入到人类生命的艺术创生世界。

“韵”、“风韵”、“韵度”在唐五代以后余绪不灭,至宋得到最大限度的关注。如宋代文人黄

庭坚曾主张为文作画都要以“韵”胜。他说:“凡书画当观韵。……余因此深悟画格。此与文章同一关纽,但难得人入神会耳。”<sup>⑤</sup>有“气”即有“韵”,“深远无穷之味”即是“韵”。这种深远的味外之旨不仅与“气”之同波有某种节奏上的呼应,更将美感享受推向了“味外”,与“意境”说又构成了呼应。由于“味”与“韵”的内在关联通向“味外”之旨,所以“滋味说”、“气韵说”与“意境说”实际上构成了一种内在的有机系统。

从内涵上说,“气”由具象(云气、地气、风气和人气)而抽象,由浅层次抽象(如五行之气、天地之气、阴阳二气、人之精气)发展至深层次抽象(气、元气、精气神),直至抽象上升到涵盖化生万物的本体高度。

从外延上说,“气”论从天文地理而进入人伦世界,几乎渗进中华文化的方方面面。宋代以降,“元气”说蔚为大观。“气”的一元论走向了顶峰,成为生命流动的载体和艺术灵动的精脉,其代表人物就是宋代哲学家张载。他说:

太虚无形,气之本体。其聚其散,变化之客形尔;……天地之气,虽聚散、攻取百涂,然其为理也顺而不妄。气之为物,散入无行,适得吾体;聚为有象,不失吾常。太虚不能无气,气不能不聚而为万物,万物不能不散为太虚。……心所以万殊者,感外物为不一也,天大无外,其为感者氤氲二端而已(焉)。<sup>⑥</sup>

张载从“气”一元论的观点论及宇宙人生,这也正是清代思想家戴震“气”的“生生”之说纠偏论的理论路径。这实则是“托古”以言志而论人的话语转述,其本质是与其并行不悖的。既然“太虚无形,气之本体”是人化生的源泉,那么,只有找到这种“宇宙之气”与人气的相通,才可以从理论上说明人之为人何以源于“气”的宇宙自然性却具有“气节”并进而具有个体风格差异的关键所在。于是,“天人合一”就成为二者过渡的思想津梁,体现在艺术创作手段上则是“墨分五色”,具体来说,“笔”与“墨”就融合了“线”与“色”的功能。

于是,“味”和“气”与“道”相通,从而构成了该系统的第一层次,成为宇宙生生不息与历史创化的基础;而“韵”以及因“气”而生“韵”的“气韵”则构成了对宇宙、历史、人生的创化与鉴赏,它贯通于人生及其艺术创作之中,观“韵”即观“气”之“运”,同时也是领略人生之况“味”,这是第二层级;而真正的“韵”因其通于“道”而脱略于形迹,由此走向了“境外”,也就是对“味外之旨”的涵咏与体悟,这便构成了第三层——“象外之象”的“气”之“象”(大象无形)。这是一个高度整合的和谐结构,内蕴四个统一,即:物质与精神、生理与心理、现象与本体、形而下与形而上,并体现出艺术世界的和谐化机。

总之,中国书画艺术看似强调的是“墨分五色”,实则包纳了建基于宇宙元气之上的整体性灵世界,它在建构中国审美文化方面具有重要的理论价值与实践意义。

#### 四、“墨”“色”互补的艺术实践

前引《考工记》提出了包孕“五色”的“五行”观念,启发了后世“绘事后素”,“夫画道之中,水墨最为上,肇自然之性,成造化之功”<sup>⑦</sup>等命题的发衍等,如刘勰就从“道”出发,强调“会通”精神。这无疑与石涛的“一画论”构成了内在呼应,而“线”与“墨”遂成为“大礼必易”、“大乐必简”传达的点睛之笔。

据宋郭若虚《图画见闻志》记载:“凡画,气韵本乎游心,神采生于用笔,用笔之难,断可识

也。故爱宾称惟王献之能为一笔书，陆探微能为一笔画。吴适一篇之文，一物之像，而能一笔可就也。”“徐铉云：‘（徐熙）落墨为格，杂彩副之，迹与色不相隐映也。’又熙自撰《翠微堂记》云：‘落笔之际，未尝以傅色晕淡细碎为功。’”<sup>⑧</sup>中国传统书画中类似说法比比皆是，从不同程度上说明了中国传统绘画中有“色不碍墨，墨不碍色”、“色即墨，墨即色”和“以色助墨，以墨显色，色中有墨”的作画之道与实践经验。

清代王原祁则更为清晰地发现“墨”“色”彼此互补的原理，他在《雨窗漫笔》中说道：“用墨用笔，相为表里。五墨之法非有二义，要之气韵生动，端在是也。”“设色即用笔、用墨意，所以补笔墨之不足，显笔墨之妙处。”<sup>⑨</sup>与此相类，他又在《麓台题画稿·仿大痴》中进一步论说道：“画中设色之法与用墨无异，全论火候，不在取色，而在取气。故墨中有色，色中有墨。古人眼光直透纸背，大约在此。今人但取傅彩悦目，不问节腴，不入窠要，宜其浮而不实也。”<sup>⑩</sup>王原祁虽然强调“墨”“色”二者的互补性，但仍将重心放在“笔墨”趣味上来咀嚼其韵味。其族侄王昱说得更为真切，他在《东庄论画》中说：

麓台夫子尝论设色画云：“色不碍墨，墨不碍色，又须色中有墨，墨中有色。”余起而对曰：“作水墨画墨不碍墨，作没骨法色不碍色，自然色中有墨，墨中有墨。”夫子曰：“如是，如是。”<sup>⑪</sup>

对此，童书业在《枞川画论》中有比较中肯的评语：“麓台画法故重用笔，而用墨尤为其特长，其设色即用墨之辅助也。”<sup>⑫</sup>若将王氏叔侄二人观点结合起来理解，可谓对中国传统绘画“色”“墨”关系的完整理解。这也是清人唐岱在《绘事发微·着色》中的意思，他说：“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。”<sup>⑬</sup>即使他们已经意识到这一问题的重要性，但明清已然是水墨山水的天下，虽有所体认，整体上却已经淡忘了大道至简之理，终致“色”绘的传统主流地位渐失而背离“随类赋彩”的优秀传统。

就拿延绵一千六百余年的敦煌艺术来说，上述原则的运用相对于中原画坛显得更为自觉。在“墨色并用”、“线色并重”的情况下，它达到了色不压线、线不盖色、线描为主、色彩烘托的理想效果。因此，敦煌壁画与雕塑在保持线描为主体特色基础上，创造性地发挥和运用了东方色彩观念，从而使其独有的“彩绘”成为鲜明特色。源自不同地域的颜料竟然能在敦煌得到统一调谐使用，并在色彩观念上总体从属于中国色彩审美意识，以师法自然的“墨分五色”为主，赋色质朴和谐，强调在以整体造型圆融的基础上达到以形写神、气韵生动的理想效果，这实在是一个奇迹。日本画家平山郁夫曾说，他在敦煌看到了“法隆寺”，并特地撰文强调敦煌艺术中“墨色并用”的观感。经多次实地考察，我们发现，敦煌石窟中的色彩语言主要呈现出两种特点：其一，在南北朝和隋唐达到了辉煌阶段，自晚唐、五代以后逐步下滑，在整体趋势上与中国绘画的进程有暗合之处，在某种程度上多少受到了“重墨轻色”观念的影响；其二，仍然强调“线色并重”基础上的“墨色并用”原则。可见，“墨分五色”发源自中华文化传统，在敦煌艺术上得到了有效运用。敦煌艺术继承汉晋传统，创造性地改造了外来色彩观念，在“线—色—墨”三个方面都做出了宝贵探索，从而创造出极具东方特色而足以彪炳千秋的灿烂佛影。

综上所述，由“线色共用”走向“墨分五色”绝非偶然，其中既有儒家、道家文化的影响，更与佛教文化中土化进程相关。“墨分五色”艺术创作观不仅在实践操作层面发挥作用，更是具有丰富哲学意涵的理论命题，从而在中国审美文化史上扮演了一个重要角色。

- ① 张彦远:《历代名画记》,京华出版社2000年版,第22页。
- ②③ 楼宇烈校释《老子道德经注》,中华书局2011年版,第116页,第15页。
- ③④⑤ 郭象注,成玄英疏《庄子注疏》,中华书局2011年版,第265页,第249—250页,第391页。
- ④ 吴历:《墨井画跋》,李戏鱼编《中国画论》(修订本),郑州大学教务处教材科铅印本,第253页。
- ⑤ 王原祁:《麓台题画稿》,《中国画论》(修订本),第253页。
- ⑥ 参见黄宾虹《古画微》,《黄宾虹文集·书画篇》上,上海书画出版社1999年版。
- ⑦ 沈宗骞:《芥舟学画编》卷四,周积寅编著《中国画论辑要》,江苏美术出版社1985年版,第524页。
- ⑧ 《考工记》,巴蜀书社1996年版,第240页。
- ⑨ 笪重光:《画筌》,《中国画论辑要》,第519页。
- ⑩⑪ 楼宇烈校释《周易注校释》,中华书局2012年版,第85页,第266页。
- ⑫⑬ 杨伯峻:《论语译注》,中华书局2007年版,第34页,第10页。
- ⑬ 周振甫注《文心雕龙注释》,人民文学出版社1981年版,第347页。
- ⑭ 王气中笺注《艺概笺注》,贵州人民出版社1986年版,第131页。
- ⑰ 《宗白华全集》卷三,安徽教育出版社1994年版,第460页。
- ⑱ 韦政通:《中国文化概论》,岳麓书社2003年版,第151页。
- ⑲ 黄征、张涌泉:《敦煌变文校注》,中华书局1997年版,第534—536页。
- ⑳㉑ 郭明校释《坛经校释》,中华书局2012年版,第47页,第73页。
- ㉒ 钱钟书:《七缀集》(修订本),上海古籍出版社1994年版,第16—17页。
- ㉓ 丁涛、周积寅编《海粟画语》,江苏美术出版社1986年版,第49—50页。
- ㉔㉕ 胡道静:《新校正梦溪笔谈》,上海人民出版社2011年版,第118—119页,第122页。
- ㉖ 唐岱:《绘事发微·墨法》,《中国画论》(修订本),第253页。
- ㉗ 唐岱:《绘事发微·气韵》,《中国画论》(修订本),第231页。
- ㉘㉙㉚ 《童书业美术论集》,上海古籍出版社1989年版,第24页,第473页,第477页。
- ㉛ 谢赫:《古画品录》,京华出版社2000年版,第3页。
- ㉜ 王文锦:《礼记详解》,中华书局2001年版,第300页。
- ㉝ 布颜图:《画学心法问答》,《中国画论辑要》,第219页。
- ㉞ 丁真:《写真秘诀》,《中国画论辑要》,第229页。
- ㉟ 《豫章黄先生文集·题摹燕郭尚父图》,《中国画论辑要》,第231页。
- ㊱ 《张载集》,中华书局1978年版,第7—10页。
- ㊲ 王维:《山水诀》,《中国画论辑要》,第487页。
- ㊳ 郭若虚:《图画见闻志》,《中国画论辑要》,第92、121页。
- ㊴ 王原祁:《雨窗漫笔》,《中国画论辑要》,第496、521页。
- ㊵ 王原祁:《麓台题画稿·仿大痴》,《中国画论辑要》,第521页。
- ㊶ 王昱:《东庄论画》,《中国画论辑要》,第523页。
- ㊷ 唐岱:《绘事发微·着色》,《中国画论辑要》,第522—523页。

(作者单位 上海交通大学人文学院、欧洲文化高等研究院)

责任编辑 陈诗红