

中国古代水墨画“墨色”审美及其文化意蕴

周 斌

(广西师范大学文学院, 广西桂林 541004)

摘 要: 中国水墨画的墨色审美起源, 根植于原始农耕采集文化和阴阳五行思想, 老庄和禅宗则为其奠定了主要基调。中国水墨画对墨的艺术运用, 完成了原始黑色向纯粹的审美境界升华的过程, 最终形成了中国水墨画独特的墨色语言系统。在万千变幻的“墨色”中, 构成了一个个别具一格的“心象”和“墨象”同构的“墨境”世界, 别有一番“墨韵”, 具有高度的艺术审美意义和深厚的中国传统文化意蕴。

关键词: 中国水墨画; 墨色; 审美; 文化意蕴

中图分类号: J01 **文献标识码:** A **文章编号:** 1008-309X(2007)03-0070-06

一、中国古代水墨画“墨色”审美的起源

黑色崇拜奠定了古代中国人对黑色的感知和运用基础, 把水墨运用和发展为一种绘画材料, 形成一种独特的“墨色”审美传统, 也可以说是基于黑色崇拜的一种智慧性的发掘, 而这个“墨色”审美传统的起源还要追溯到古代原始社会的采集、农耕文化和阴阳五行思想。

黑色崇拜是原始色彩崇拜中的重要内容, 黑色在古代的中国, 是众色之长, 在《易经》中就被认为是“天”的颜色, 为众母之色, 在古代单色崇拜时期尚黑的时间最长。新石器的黑陶, 说明黑色是中国人最早选用的颜色之一。半坡遗址出土的人面鱼纹彩陶盆染有黑色, 这是当时氏族人对黑色崇拜的体现。《韩非子·十过篇》中记载:“尧禅天下在, 禹受之。作为食器, 斩山而材之, 削锯修之迹, 流漆墨其上: 输之于宫, 为食器……舜禅天下而传之禹, 禹作祭器, 墨染其外, 朱画其内。”这段文字也证明了中国远古时代的先民就已经崇尚黑色。秦的统治制度确立了中国特色观的发展, 秦崇尚黑色, 首次出现了以一种颜色为尚色, “以冬十月为年首, 色上黑”, 即位之后“易服色与旗色为黑”(《史记·封禅书》)。不仅是秦代, 上古就有“夏尚黑”之说, 《礼记·檀弓》就记载有“夏后氏尚黑”。从此, 在漫长的历史长河中, 尚黑的审美观念影响着社会生活诸方面, 特别是绘画领域。

据心理学家研究, 男性在思维时使用左半球, 女性则两半球都用, 中国人则偏重于运用大脑两半球的平衡作用进行思维, 因而在思维方式和心理性格方面具有明显的女性偏向, 这是母系制留下来的一份精神文化遗产。以采集文化为主要形态发展起来的中国文化是发展出这种母系意识和女性智慧的基础, 它的形成与一定的地理环境有密切关系。从考古发掘的情况看, 中国史前先民早期活动的足迹广泛分布在气候温和, 属于温带和亚热带气候的北纬 20 至 45 度的中低纬度地

收稿日期: 2006-11-04

作者简介: 周斌(1982-), 女, 广西玉林人, 硕士研究生, 研究方向: 中国美学, 艺术文化学

区。中国位于降水丰富的亚洲季风区，生物种类非常丰富，在生产工具粗陋和捕食经验不足的情况下，很难靠狩猎来维持生活，因此中国旧石器时代人们的生活主要以采集为主，这种采集方式意味着从旧石器时代起，中国文化就开始表现出一种女性气质。随着新时期时代农耕文化兴起，促进了北方以粟为主，南方以大米为主的中国传统食物结构的形成，在漫长的以植物等素食为主的产食结构对中国人的思维方式产生了重要的影响。“正像食物可以改变食肉动物和食草动物的性情一样，我们相信，由于食物结构的不同，尤其是经过数万年时间的长期作用，肯定对欧洲人种和黄色人种的体质特征及大脑功能有一定的影响。尽管目前还无法从解剖学上验证食物结构与大脑功能之间的对应关系，但我们可以肯定，欧洲人种后来对自然界的征服态度及其对植物界的远离，似乎和他们早期狩猎中的征服欲及对肉食的依赖不无关系。同样，对植物类食物的依赖也容易使中国人在不甚强壮的体魄中存有一颗与自然界的动植物同呼吸、共命运的‘赤子之心’。以植物为食物能量的农耕产食结构还成为中国传统文化的最原始的推动力和制约力。”^[1]因而使得中国文化的女性心理偏向得到发展，崇尚阴柔中和之美。另外，中国古代农耕社会本身作为一种规律性的周而复始生活状态，与西方先人那种充满神秘性和多变的狩猎生存方式的不同，决定了中国人异于西方的对世界的一种秩序性认识和对于永恒事物的追求，因而使得中国人的审美心理具有一定的恒常性，黑色作为最具稳定性和理性的色彩成为中国古人最喜爱的颜色，于是中国古人创造性地用墨作为绘画的主要颜料，具有必然性。

此外，墨色审美可以溯源到古代阴阳五行等思想中去。“五行”观念是中国人对宇宙生成论所持的最古老的认知。“五行”这个概念最早出现在《尚书·洪范》中，《洪范》讲：“天乃锡禹洪范九畴。彝伦攸叙。初一曰：五行；次二曰：敬用五事……次九曰：向用五礼，威用六极。”“初一”，是指生成世界最初的元素，“五行”，即“木”、“火”、“金”、“水”、“土”五种构成世界万物的元素。《尚书·洪范》最早为“玄”（黑）色和“五行”建立起了密切的关系。“玄”者，青偏墨色也。生物学知识上，龟的年龄越大，其颜色越呈现为青黑色。《洪范》一书中多有“天锡玄龟”、“龟负文而出”记载。《竹书记年》曾说：“禹治水既毕，天锡玄龟，以告成功……洛出龟书，是为洪范。”《易·系辞》亦说：“成天下之必州者，莫大乎著龟。是故，天生神物，圣人则之。……河出图，洛出书。”《抱朴子》说：“千岁灵龟，五色具焉”，《本草纲目》说：“（龟）年至千岁，则具五色”，认为墨具五色之功，可见水墨画“墨分五色”的雏形。《周礼·考工记》提出一个“天谓之玄”的五色之外的玄色，也就是变化丰富的黑色，这也可谓以后水墨画的“墨分五色”的滥觞。此时，中国色彩已经形成了完整一体的方位、五行、天地、四神的观念，形成了固定的色彩象征模式，具有主观的指示性色彩。在两汉时期，阴阳五行思想风靡一世，阴阳五行的消长流变还成为当时解释自然现象和社会变化的系统模式，对色彩审美也有巨大的影响。

五色与五行、五方、五音、五气有着一种相互对应和转换的关系：“五色”（黑、青、赤、黄、白）与“五行”（水、木、火、土、金），“五方”（北、东、南、中、西），“五时”（冬、春、夏、长夏、秋），“五音”（羽、角、征、宫、商）及“五气”（寒、风、热、湿、燥）等形成了一个可以互相转换，互相比附的整体关系。此外，“五行”与“五色”不仅相生：水（黑）→木（青）→火（赤）→土（黄）→金（白）→水（黑），而且相克：水（黑）→火（赤）→金（白）→木（青）→土（黄）→水（黑）。总而言之，大千世界的五颜六色蕴含了特殊的意义，并通过对象象的视觉转换成一种对内心视象的文化反思，人们对色彩的运用成为一种主观的符号和图式，并被赋予了特殊的情感和理念。中国水墨画用墨来表现一切色彩，“运墨而五色具”的墨色审美观已经转换成一个逻辑推理方式和思想认知图式，充满着哲学意味与辩证色彩。

二、老庄和禅宗对中国水墨画“墨色”审美的影响

中国水墨画墨的艺术的发展是中国哲学合力影响的结果,如果说阴阳五行学说奠定了中国水墨墨色审美的哲学基础,那么老庄和禅宗则为其奠定了基调。

老庄为代表的道家把黑色(玄色)作为崇尚的神秘色彩,水墨画的“墨”之道是老庄之“道”的重要启发和运用。道家认为一切颜色从玄(黑)色中来,玄色以最简单的色彩形式象征着最原始的色彩本质和精神本质,成为所有事物乃至所有精神现象和人类活动的表现色彩。老子说:“万物负阴而抱阳,冲气以为和。”道之体相是有无和虚实的结合,是阴阳相抱的本体,在水墨画中,“墨”通“实”,也即是“有”;“白”通“虚”,也即是“无”,墨白结合而成为道。因而在水墨色彩理论中,不仅要重视墨之实相,还要重视白之虚空,不管是运墨还是计白为墨,最重要的是体道。老子还说:“玄之又玄,众妙之门”,黑色似乎成为解开一切玄机妙门的钥匙,郑玄注《周礼·考工记》时就认为“玄”还有变化之意,用墨之“道”体现在墨色的万千变化之中,变化莫测的水墨契合了中国文人追求淡泊、超逸的心态,契合了道的绝言超象,成为寄托文人情思的外在物化,正如宗白华所说,“它既不是以世界为有限的圆满的现实而崇拜模仿,也不是向一无尽的世界作无尽追求,烦闷苦恼,彷徨不安。它表现的精神是一种‘深沉静穆地与这无限的自然,无限的太空浑然融化,体合为一。’^[2]万物之运行和变化之于‘道’,之于‘墨’,是相通的,‘道生一,一生二,二生三,三生万物’,‘道’生万物和‘墨’生万色也是相通的。老子说‘朴素而天下莫能与之争美’、‘大音希声,大象无形’,就是认为自然本体的‘道’是最朴素的,它往往存在于最简单的形式中,缤纷复杂的五彩和万物形体的精雕细琢,并不能接近自然的本体,只有黑色最能体近和表现道。庄子继承老子‘五色令人目盲’的思想,认为五色之用是人滥用聪明,超出了本性,在《天地》篇,庄子指出‘五色乱目,使目不明’,表现道家‘无色而五色成焉’,‘澹然无极而众美从之’的那种向黑色回归的基本审美倾向。中国水墨画对墨的运用和审美是符合‘道’的,也只有墨色才最能体近和表现‘道’,因为这‘道’‘它是深藏在宇宙最幽深的奥秘之中,又浅摆在跟前最贴近的万事万物之上,它是客观存在的亘古不变,又脱离物质不可形见。道既然浑朴无名,耳目不能所及,但天地万物又莫不体现着道的存在和运动。如此玄奥的道境,却恰好可以以中国画的笔墨来表现它。用笔的中侧、方圆;线质的刚柔、强弱;墨色的干湿、浓淡;形势的平仄、开合,这些复杂因素的相互巧妙的遵循着道的规律结合,就可以完全充分的体现出‘道’的这些特征来。”^[3]在水墨画家看来,水墨的形式是剥离造化的表面现象直达本体,水墨画点、线、墨块的基本因素在浓、淡、干、湿、焦的万千墨色变化中使水墨自身的“绚丽多彩”会自然而然地呈现,并最终达到本质,因而它无须去追摹表象的写实性和色彩变化的客观性,而是通过“外师造化”孕化为胸中意象,经过笔墨抒意与抒情,体验一种通达“道”的妙境。

禅宗一脉,不可两分,禅宗色彩观承即道家色彩观而来。佛性悟空,不执着于现象界,而禅宗的离相却是和现象界相连的,禅心虽含万物,却又不可染指,迷时“山是山,水是水”,悟时“山是山,水是水”,只是悟时的山水已作了心性之过滤,关注的不是纷繁的世界万象,而是经心性过滤和还原的本体虚空,这就是禅宗的色彩观。“禅定”又简称禅,本意是安静沉思,《坛经》有云:“外禅内定,是为禅定”,它更偏重于印度式的冥想,主张排除私欲杂念和干扰,进行直觉体验和内心反省。禅宗认为天地大宇宙和人体小宇宙是循环又相通的,故主张主客两忘,物我俱一,为了达到这种境界,就要重视内心的修养,禅修与气功有很大的关系,都是通过思维意识的作用使个体生命自身运动处于一种优化状态,“禅定者,思维修也。”^[4]但禅更强调道德上的忘私

绝欲，只有出欲界，入色界，才能悟到净色，达到一种寂静澄明的境界，从禅看来，净色为一切色法的依托，一切色彩源于此净色之本，在水墨文人看来，黑色更能体近禅的净色，“净色”通“墨色”。禅成为文人士大夫在喧嚣尘世中获得心灵的自由的最好选择，它的内心修养理论成为他们内心修养的重要依据，禅心最美，“一花一世界，一沙一天国”，一片山水就是一片心灵的境界，一枝寒梅也映照出画家的灵魂；禅心如流水，不有不无，一念心清静，处处莲花开。朱良志曾说：“石涛说：‘呕血十斗，不如啣雪一团’呕血十斗，是技巧上的追求；啣雪一团，是精神上的超越……绘画成功的关键不是知识，而是智慧，是独特的精神境界。所以，养得一片宽快适悦的心灵，就像石涛所说的吞下一团洁白的雪，以冰雪的心灵——毫无尘染的高旷澄明之心——去作画，乃作画的必须。”^[5]水墨画家用他们独特的色彩语言，注释着他们心灵的冰洁和性灵的自由，比起其他纷繁绚烂的色彩，蕴含无穷、变化莫测的水墨比更切合了文人心中的“道”，更符合了他们追求淡泊、超逸的心态，所以他们大多选择隐逸，参禅悟道，将满腹才学寄情诗画，“将对现实的愤世嫉俗置换为对内心块垒的笔墨抒意，同时又摈弃一切与人生世俗欲望有关的东西。”^[6]在水墨意境中，一切撕心裂肺的爱，痛彻心扉的情，难以割舍的拘牵，不忍失去的欲望都归于虚无，于是在色彩和水墨之中，文人士大夫自觉选择了符合自己心境的水墨画也是题中之义了。水墨画家承袭了禅宗的净色审美观，摒弃了引起人感官情欲的纷繁色彩，在世人面前展现了一个以净色为中心的色彩世界。他们开辟的是第二自然，是干净自由的心灵世界，正如石涛所说的：“黑团团中墨团团，墨黑丛中花叶宽。”水墨画家以水墨流动的韵律和节奏，将物质的存在转化为心灵本体的存在，在水墨的流动中表现生命气息流于其间的动和静，表达了心如流水、自由徜徉的特殊审美心境。

宗白华曾说：“禅是中国人接触佛教大乘义后体认到自己心灵深处而灿烂地发挥到哲学境界与艺术境界，静穆的观照和飞跃的生命构成艺术底两元。”^[7]于是当禅在中国文人士大夫的心灵里扎根后，他们的水墨艺术便焕发出无限的艺术魅力。

三、中国水墨画的“墨色”审美意蕴

“墨”是中国水墨画艺术创造的灵魂，它渗透着传统文化的精髓，在气韵生动的自然变化中与艺术家的精神合为一体，创造出东方艺术特有的万千变化的“墨象”世界，在虚实相生、天人合一的“墨境”中有别具一格的“墨韵”，有着极为丰富而且复杂的文化意蕴。在几千年的民族色彩审美传统中，黑色，由古代黑色崇拜，经过中国水墨画对墨的艺术运用，渐渐完成了向纯粹的审美境界的升华过程。

首先，水墨画的色彩观，主要就是“墨色”观，它包括用墨和计白为墨，是一种极具哲理的色彩认识观，有着独特的水墨语言系统，是在中国独特的哲学意识和审美意识中诞生和成长的。中国整个哲学的特点向来是以某种对立的两极来展开的，这种独特的哲学思维模式影响了中国水墨画的黑白色彩体系的形成。水墨的“黑”与画纸的“白”本身是色彩世界的两极，具有同样虚无的气质，相当于色彩系的阴（黑）阳（白）两极。黑白虽然极端对立却总是以对立的存在显示自身的力量，它们似乎成了整个世界的主宰。黑白两色因为在感受性与周围真实世界拉开了距离，就非常有利于表达那种与具体事物本身也拉开距离的思想，留下巨大的思考空间，耐人寻味，黑的气韵和空白的高远，构成了水墨画最玄妙的特色。在绘画史上，墨本身能在中国画领域内单独立足，关键在于唐以后以墨代色的这种功能的实现，因而墨也起到色彩的作用，看似简单的水墨，能表现一切的色彩、一切的事物、一切的情感，引起人的无限联想和感情的共鸣。以墨为作画的主要颜料是中国

绘画史上的一个重要现象,从这一刻起,中国绘画的样式和发展道路及走向就已经潜在地决定了,这是最重要的历史意义和价值所在。这条黑色轮廓线可以说是中国画某种本质的生命线,中国水墨艺术之所以能发展下来与黑色这种异于任何色彩的独立性有很大关系。

王维在《山水诀》中 also 说:“夫画道之中,水墨为上。肇自然之性,成造化之功。或咫尺之图,写千里之景。东西南北,宛尔目前;春夏秋冬,生于笔下。”^{[8](P117)}显然,水墨的地位被无上抬高,墨的运用代替了色彩表达。张彦远在《历代名画记》中说:“草木敷荣,不待丹绿之彩”、“山不待空绿而翠,……是故运墨而五具,谓之得意”,依据这一理论王维、张噪等大批画家用“运墨而五色具”的形式进行着水墨实践。“运墨而五色具”,精辟地总结了 中国水墨画运墨的美学品格。所谓“五色”,即墨色中焦、浓、重、淡、清,而每一种墨色又有干、湿、浓、淡的变化,干与湿的变化,与水分多少有关,而浓与淡,则与黑色多少有关,此外还与水和墨的共同参与时间的长短有别。后来又有墨分六彩之说,清唐岱《绘事发微》云:“墨色之中,分为六彩。何为六彩?黑、白、干、湿、浓、淡是也。”文人在创作中总结出很多的理论,有冷暖说,还有经纬说、骨气说、正负说、老嫩说、枯润说、黑白说、板活说、韵味说等等,由此可见,中国水墨画的“墨”色变化丰富程度可想而知,大自然的万千气象,春夏秋冬,朝暮白昼,风霜雨雪,高山峻岭,花鸟虫鱼,小桥流水,山野人家……尽在五墨之中。五墨六彩的万千变化呈现出色简意繁,无限达意的特征,从而形成了自己独特的墨色语言系统,墨不仅赋予万物以万象,更使物象在墨色的虚实和气韵中被赋予生命和精神,表现出外在形式与内在精神的统一,最终得到对事物和宇宙的本质认识,当然这种墨色语言系统表征的核心仍是水墨画家的审美情思,是画家“外师造化,中得心源”的结果。

其次,万千变幻的“墨”色构成了一个个别具一格的“墨境”世界,“墨境”是同构于“心象”的“墨象”世界的展示,别具一翻“墨韵”,具有高度的艺术性和审美价值。中国水墨画的“墨象”由不同变化的墨色构成纯墨色世界。水墨画在用墨上具有创造性、想象性及情感性的特点,水墨画的“墨象”大多是与“心象”同构的,没有“心象”的“墨象”,不过是一堆简单的墨块而已。许多南宋山水画,标题就很富有诗意和意境,如寒江独钓、风雨归舟等,在这些水墨画中,更多的是因画家“心象”和“墨象”的同构,才产生悠远而清深的“墨境”。水墨画艺术的“墨象”,在造形上都简约而又含蓄,不追求形似,“逸笔草草,不求形似”^[9]而重在追求神韵,对“墨韵”的追求是一个艰难的过程,不同的艺术家赋予不同的艺术生命力,体现不同的韵味,当然“墨韵”的最求更多在于画家的“心象”赋予水墨的神韵。诚然,中国早期绘画是重“象形”的,正如宗炳在《画山水序》中的“以形写神”和顾恺之的著名的“形神”论,但当水墨画兴起之后,繁复精细的造形约束了笔墨挥洒和写意追求,“夫画物特忌形貌采章历历具足,甚谨甚细而外露巧密。”^{[8](P178)}简约含蓄才符合中国文化追求,简单的造形上,表现无尽的意,这种水墨“墨象”和画家“心象”同构而形成的艺术形象,是墨色语言系统传达的审美符号,靠它才能营造出一个又一个别具一格的水墨意境。梁楷的《泼墨仙人图》虽然只是由几个抽象的墨块和简单的点线勾画,神韵和意境却跃然纸上。王维的雪里芭蕉,摆脱具体的时空限制,超越形似的“墨象”和画家的“心象”同构,直达本意,为的是“墨境”的营造。马远的《寒江独钓》居然能以简单的水墨之笔展现一片幽冷荒寒之境,一叶扁舟,一垂钓老翁,一片江水(一片空白),孤鸿缥缈,正如石涛的朋友张少文在评石涛画时所说:“可怜大地鱼虾尽,犹有渔竿老钓翁。”寒江独钓不为获取,只在悠然。寥寥“墨象”和简单的“墨色”营造出一片孤寂清幽、玄远清静的水墨之境,将蕴涵文人自身的品性心绪的“心象”与笔墨技巧下的“墨象”融合得天衣无缝,把文人水墨画

的“墨境”表现得淋漓尽致, 堪称绝唱。

中国水墨画赋予自然以文化的内涵和审美的观照, 有着深刻的中国文化意蕴。张岱年曾说: “文化的基本精神就是所有这些文化现象中的最精微的内在动力和思想基础, 是指导和推动民族文化不断前进的基本思想和基本观念”, “中国文化的基本精神, 实质上就是中华民族的民族精神。”^[10]水墨画作为中国特有的一种艺术形式和文化现象, 我觉得, 它已经成为了中国人所特有的一个文化概念, 体现中国文化的精神和要义, 以及中国人独特的对世界的把握方式, 表现出民族的审美心理和价值取向。墨的艺术极具东方审美意蕴, 已经成为了中国人的智慧、艺术精神和文化精神的象征。

参考文献

- [1] 梁一儒, 户晓辉, 宫承波. 中国人审美心理研究[M]. 济南: 山东人民出版社, 2002. 40-41.
- [2] 宗白华. 美学散步[M]. 上海: 上海美术出版社, 1981. 147.
- [3] 韩敬伟, 傅晓冬. 中国画的意与色[M]. 沈阳: 辽宁美术出版社, 2002. 21.
- [4] 刘天君. 禅定中的思维操作[M]. 北京: 人民体育出版社, 1994. 76.
- [5] 朱良志. 生命清供——国画背后的世界[M]. 北京: 北京大学出版社, 2006. 1.
- [6] 孔新苗. 二十世纪中国绘画美学[M]. 济南: 山东美术出版社, 2000. 39.
- [7] 宗白华. 中国艺术境界之诞生[A]. 见: 蒋孔阳. 中国古代美学艺术论文集[C]. 上海: 上海古籍出版社, 1981. 11.
- [8] 何志明, 潘运告. 唐五代画论[M]. 长沙: 湖南美术出版社, 1997.
- [9] 俞剑华. 中国古代画论类编[M]. 北京: 人民美术出版社, 1998. 706.
- [10] 张岱年, 方克立. 中国文化概论[M]. 北京: 北京师范大学出版社, 2004. 28.

The Aesthetic Ink Color and Culture Implication of Chinese Ancient Ink and Wash Painting

ZHOU Bin

(College of Liberal Arts, Guangxi Normal University, Guilin, China 541004)

Abstract: The origin of the aesthetic ink color of Chinese ink and wash painting is rooted in the primitive farming of collecting culture, Lao Zi, Zhuang Zi and Chan has established main keynote on it. Chinese ink and wash painting has developed ilk art, having accomplished the primitive black process to pure appreciation of the beauty realm, and also having formed unique color language system. In the great changes of the "ink color", they constituted many worlds of a series of unique "imagery", "heart imagery" and the same structure as "ink imagery", with high aesthetic significance and Chinese tradition Culture Implication.

Key words: Chinese ink and wash painting; Ink color; Aesthetic; Culture implication

(编辑: 李颖)