唐代金碧山水画色彩体系的确立及其文化基础考析

郭君涛

【摘　　要】唐代金碧山水画以中国传统五色融合佛教美术色彩，在唐代开放的文化环境中，广泛吸收了波斯、斯里兰卡、大食、撒马尔罕重彩装饰、建筑、金银器等色彩因素后进而完成主体性的融合。金碧山水画色彩体系的确立，不是单一思想观念的表达，而是一个复杂结构的统一体，是对于儒、道、佛文化的融汇与整合。

【关 键 词】色彩体系；五色；观念；融合

【作者简介】郭君涛，男，博士，景德镇陶瓷大学陶瓷美术学院讲师，研究方向：古代东西方美术史研究、文化遗产研究、综合材料绘画理论研究与创作（江西 景德镇 333032）。

【原文出处】《齐鲁艺苑(山东艺术学院学报)》(济南)，2022.4.37～44

【基金项目】本文系江西省高校人文社会科学研究项目“‘一带一路’视域下江西省‘世界遗产’美术创作与传播推广研究”(YS21254)的研究成果；景德镇陶瓷大学创新创业训练计划项目“金碧山水创化研究”(S202110408041)的研究成果。

关于色彩问题的讨论是山水画领域专家学者对于金碧山水画和青绿山水画所关注的核心问题之一。由唐代“大小李将军”李思训、李昭道父子所代表的金碧山水一派，画面色彩浓郁而典雅、金碧辉映，其色彩体系有着复杂而深厚的文化基础。唐代金碧山水成就了中国山水画史上的首座高峰，宋、元、明、清青绿山水来自其直接传承和演变。金碧山水主要色彩包括蓝、绿、红、黄、白、褐、金等，形成一套缜密丰富的色彩体系，“金碧辉煌”“色彩绚烂”是其最重要的画面特征所在。然而，其色彩体系并非一蹴而就，在中国传统文化中有着深厚的文化基础和美学积淀。跨学科研究方法为我们从科学、哲学、美学、艺术学等不同学科对于金碧山水进行多角度深入研究提供了途径。

中国传统绘画色彩表现具有强烈的主观性，它与中国传统的哲学观念有着密切联系。金碧山水画色彩体系的文化基础是复杂而深刻的，从早期“五色”色彩观念体系到魏晋南北朝绘画理论中的“随类赋彩”色彩应用方法，其核心基础来自于中国数千年来积累下来的传统文化理念与创作实践，同时又融合了佛教美术及中亚西亚玉石、金银器物中的青绿和金碧辉煌的色彩因素。因此，金碧山水色彩体系不是某一方面思想观念单一的呈现，而是一个复杂结构和系统的整合。对于这个结构和系统的解构与解读是我们揭开金碧山水色彩现象形成的必然途径。

一、唐代金碧山水画色彩体系的确立

不同时代绘画色彩体系的确立其背后必然是不同审美理念和思想观念的表达，如早期的“五色”观念、南朝谢赫“六法”中的“随类赋彩”设色方法等，那么作为盛唐时期金碧辉煌、色彩绚烂的金碧山水画，其色彩体系是如何确立的，色彩体系背后审美诉求是什么？解决这个问题可从《历代名画记》的一段对不同时代绘画样貌的描述切入。

《历代名画记》卷一《论画六法》记载：“上古之画，迹简意澹而雅正，顾、陆之流是也。中古之画，细密精致而臻丽，展、郑之流是也。近代之画焕烂而求备。今人之画错乱而无旨，众工之迹是也。”[1](P11)

这段话中张彦远对顾恺之、陆探微生活的魏晋南北朝时期到自己生活的中、晚唐时期按照绘画形

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/

貌特征分为“上古”“中古”“近代”“(当)今”四个阶段，指出了每个阶段绘画的基本面貌和代表性画家，虽然寥寥数字，却包含了重要的信息，尤其对不同阶段绘画色彩的表述。张彦远论述的“画”包含人物、山水、宫观等各种题材，通过分析与实物比对，我们可以得出重要的结论，即“近代之画，焕烂而求备”正是体现了自初唐至盛唐兴盛的金碧山水画所确立的绚丽多彩、金碧辉煌色彩体系的审美特征。下面以绘画中的山水图像为线索进行分析论证。

“上古之画”基本的形貌特征张彦远概括为“迹简意澹而雅正”，代表人物为顾恺之、陆探微，时代自然是指顾、陆所在的六朝时期。“澹”意为恬静、安然的意思，“雅”则是高雅、古雅之意，是对绘画色彩整体的感受，存世作品中含有山水图像的作品以顾恺之《洛神赋图》(北京故宫博物院藏)(图1)为典型。画面通幅青绿设色，人物故事的起承转合以连续的山水作为背景，山石、树木施色以清淡平涂为主，辅以微妙高低渲染，人物服饰以红、白、绿、黑等几种相间的色彩为主，从全图色彩明度和色相来说，属于弱对比，整体呈现淡雅、清新的视觉效果，与张彦远的整体“迹简意澹而雅正”相吻合。

“中古之画”的形色特征为“细密精致而臻丽”，代表画家为北周至隋代的展子虔、郑法士。这一点可以通过展子虔《游春图》(北京故宫博物院藏)(图2)来分析。“作品的色彩浓丽厚重，山石树木均以矿物制成的石青、石绿颜料赋色，以青绿的色彩为主调，建筑物和人物、马匹间以红、白诸色，既统一和谐，又富有变化。”[2]部分山峰的施色已斑驳脱落，但仍可感受到厚重、浓郁，厚涂色彩的视觉效果。从施色方法来看，《游春图》山峰施色主要沿轮廓线向内渐变，类似西域壁画所用的“凹凸法”，明显区别于《洛神赋图》的平涂淡染，空间表达和色彩层次更为丰富细腻。

“近代之画”整体的视觉感受是“焕烂而求备”，张彦远没给出代表画家，在朝代上首先需要考证。张彦远生活于中、晚唐时期，其《历代名画记》成书于唐穆宗大中元年(847年)，其文中提出的“今人之画”自然是指他本人生活的中、晚唐时期的绘画，彼时政治、文化、艺术都已走向衰落，绘画创作上虽延续盛唐时期色彩绚烂的审美观，但鲜有绝世名家名作诞生，与绘画呈现的面貌“错乱而无旨，众工之迹”正相对应。因此“近代之画”的时代所指应为隋代之后的初唐到文化艺术高度繁荣的盛唐这段时期。此时绘画艺术领域可谓灿若繁星，如阎立本、吴道子、李思训等，人物、山水、鞍马等各个画科人才辈出，引领时代风骚，也正是“大小李将军”所领衔的金碧山水一派高度繁荣的时期，同时也确立了绚丽多彩、金碧辉煌色彩体系的审美特征(下页图3、图4)。《历代名画记》卷二《论画体工用拓写》中花了大段篇幅描述了全国各地盛产品类繁盛的优良绘画颜料、绢帛等，这是金碧山水画色彩“焕烂而求备”的物质基础。

金碧山水的蓝、绿主色调与佛教绘画的主要石窟克孜尔石窟、敦煌石窟、炳灵寺石窟壁画色彩浓郁艳丽的蓝、绿色调一脉相承。比较典型的有克孜尔南北朝14窟《本生故事》、敦煌西魏285窟、北魏257窟《鹿王本生》等，山水图像设色主调均为蓝、绿色，与南方地区山水图像如《洛神赋图》《女史箴图》淡雅清丽呈现出迥然不同的色彩面貌。“蓝”“绿”在印度美学中为“艳情”“厌恶”之意，而在中国传统色彩观念上与之相近的“青”则代表了东方之色、春天草木苍翠的意境。“青绿山水画的色彩样式是中国的五行色(融通儒道)对佛教美术色彩(包括异族色彩观)的整合、共鸣、过滤和消化吸收。”[3]因此，金碧山水色彩体系不是单一思想观念的表达，而是一个复杂结构和系统的整合。通过对不同朝代绘画色彩作对比，才能得出深刻的结论，虽然都可以统称青绿重彩画，但“大小李将军”作品与展子虔作品、顾恺之作品的色彩审美表达有了根本性的区别，不再是单色的平涂和简单晕染，而是根据

图1 顾恺之《洛神赋图》局部(宋摹本)

图2 展子虔《游春图》局部

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/

图3 李思训《江帆楼阁图》局部

图4 李昭道《明皇幸蜀图》局部

山石树木等所要描绘对象形体转折、阴阳关系进行丰富而深入的施色。

《论语·雍也篇》曰："质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子。"[4](P13)孔子这句话高度概括了内容与形式的合理互补关系，文与质的对立统一、相辅相成。金碧山水形成"青绿为质，金碧为文"的色彩面貌，也是儒家中庸思想的驱使，以青绿设色山水作为本体，以描金、泥金等色彩修饰为点缀，形成和谐的视觉效果。与金相对应的颜色(黄色、金色)也成为帝王和贵族的专用色彩，广泛体现在宫殿建筑、金银器、家具、服饰、书帖等装饰中。中国古代宫殿建筑是封建等级观念、审美观念集中体现的实体。黄色在初唐为上至天子，下至庶民都通用的色彩，随着色彩观念的变化，黄色逐步变成高等级的色彩，在封建社会成为尊贵和权力的象征。

二、唐代金碧山水画色彩体系的文化基础

唐代金碧山水画色彩体系有着深厚的文化基础和审美积淀，它既不是中国纯粹本土文化内部发展和运作的封闭体系，也不完全是外来文化直接注入的结果，而是以本土文化为基础，与域外文化因素融会贯通，通过古代丝绸之路演绎文化的流动、冲突、融合、嬗变和整合，并最终形成一个和谐的文化艺术体系。概括来讲，其色彩体系是以五色色彩观为主体，融合佛教美术色彩，同时在唐代开放的文化环境中，广泛吸收波斯、斯里兰卡、大食、撒马尔罕重彩装饰、建筑、金银器等色彩因素后进而完成的主体性融合，体现了盛世年代博大的家国情怀和开放包容、兼收并蓄的精神。

1."金碧"颜色词考

现代汉语中常用"金碧辉煌"形容建筑物装饰华丽、光彩夺目。"金碧山水"的"金碧"一词与现代汉语中意义相近，也是富丽堂皇的意思，然而其在古语中却包含有更为丰富的文化内涵。

先秦诸子将"金"作为组成世界的基本物质之一，提出对中华文明发展具有重大影响的"五行说"。《说文解字》对于"金"的解释："五色金也，黄为之长，久埋不生衣，百炼不轻。"[5](P211)秦汉时代，"金"主要指金属铜和黄金，历代逐步延伸出颜色词，指黄色、白色。现代汉语中"金"特指黄金、白金、赤金等物质属性及色彩属性"金黄色"，同时泛指一切金属物质。

《说文解字》记载："碧，石之青美者……从玉石者，似玉之石也。碧色青白。"[6](P30)此处，碧字阐释得很清楚，是指色彩青绿，类似玉一样的石头。《汉书·司马相如传》记载："锡碧金银，众色炫耀。"[7](P862)作为颜色词，"碧"是指青绿、墨绿色，属冷色系。历代多首诗歌使用了"碧"作为颜色词。如李白《古风》中有"碧荷生幽泉"；李白《愁阳春赋》中有"东风归来，见碧草而知春。荡漾惚恍，何垂杨旖旎之愁人"；宋范仲淹《岳阳楼记》中有"一碧万顷"。现代汉语中，"碧"多沿用古文语意，指青绿色玉石、青绿、墨绿色彩等。

"金碧"，其一指金和玉。《后汉书·乌桓传》："妇人至嫁时仍养髮……饰以金碧……珠玉、金碧、珊瑚、虎魄(琥珀)之类。"[8](P1171)此处"金碧"指以黄金、碧玉作为饰，"碧"泛指青玉、绿松石等深绿色宝石。其二，"金碧"指金黄和碧绿的颜色。如唐罗邺《上阳宫》诗："深锁笙歌巢燕听，遥瞻金碧路人愁。"唐陈子昂《送殷大入蜀》诗："蜀山金碧地，此地饶英灵。"其三，"金碧"特指重彩山水中泥金、石青、石绿颜料，山水画中的金碧山水。《三洞奉道科戒》为道教经典，成书于隋唐之际，卷二《造像品》："夫大像无形……所以存真者系想圣容，故以丹青金碧。"[9](P9)描述了道教圣像制作的相关材料与方法，此处金碧指金色和绿色颜料。

与"金碧山水"关系最为密切的是"青绿山水"。青绿山水则是在唐代金碧山水基础上的演进，是更为宽泛的概念，原则上以石青石绿等重彩颜料为主设色的中国山水画都可以称为青绿山水，包含金碧

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/

山水、大青绿山水、小青绿山水、重彩山水等在内的概念和绘画形式，且这些概念之间并无严格的界限。众多的概念混用确实造成了定义的不明确，为此，牛克诚先生创造性地归纳出“积色体”与“敷色体”两种不同的中国画语言样式。

而金碧山水是在唐代特定文化生态环境下中国古代历史上最广泛的一次将东西方文明成果精华吸收与融合，进而产生的一种艺术现象。从表现形式来讲，金碧山水不仅仅是指当代美术史家讨论的卷轴画，而是以宫廷建筑为载体包含壁画、卷轴画、屏风、家具装饰等多种色彩、材质体系艺术形式的集中呈现。不少研究认为金碧山水与青绿山水为同一概念，金碧山水仅是在青绿山水基础上多一泥金手法。此种说法没有考虑到二者概念来源的本质内涵及金碧山水在唐代特定时代环境下产生的特殊性。而“青绿山水”同样有着复杂而深刻的内涵底蕴，二者不可混用。[10]

2. 五行与五色

世界各族先民都有认识和把握世界的强烈愿望，在没有现代科学技术的古代社会，古人能从千变万化的事物中找到一些世界运行的基本规律尤为难能可贵。将“水、火、木、金、土”五种物质作为组成世界的基本元素，是中国古代思想家们经过长期的观察和实践，总结出的朴素世界观。《尚书·洪范》曰：“五行。一曰水，二曰火，三曰木，四曰金，五曰土。水曰润下，火曰炎上，木曰曲直，金曰从革。”[11](P71)司马迁认为，五行与围绕太阳运行的五座行星有直接对应关系。

以五行为基础，上古先贤进而推演出与五行相关的五色体系及五方、五味、五帝、五德等。“‘五行说’是中国传统文化中应用最为广泛的学说之一，‘五色’说是五行学说的一部分。”[12](P42)五色色彩哲学观成为中国古代绘画色彩审美观的基础，五色体系是对中国古代绘画影响最深远的色彩观念，对秦汉绘画起到支配性的作用，也对后世金碧山水和青绿山水为代表的重彩山水画色彩体系有着深刻的影响。

先秦史籍《逸周书》将五行与颜色做了直接对应，即五行对应五色：“五行：一黑，位水；二赤，位火；三苍，位木；四白，位金；五黄，位土。”[13](P14)这五种颜色直接对应五种物质，因此这五种颜色也称为“正色”。同一个颜色词，在不同的地域和时代所指设的颜色内涵和范围并不相同，甚至相反。与五行正色所附庸存在的是“间色”，两种或多种正色相调和便得到间色。间色并不是固定不变的，可以生发出无数的色相，是一种互为补充的关系，甚至可以互相转化。尤其在中国传统文化中，这种现象更加广泛，因此对古代颜色词的解读要考虑时代性和地域性因素。战国时期《孙子兵法·势篇》曰：“色不过五，五色之变，不可胜观也。”[14](P3)指出“五色”为世间千变万化“间色”的根源。

五色体系的最初形成和祭祀、庆典、占卜等活动有着密切的关系。祭拜祖先和神灵，是通过祭祀活动与神灵沟通的一种方式，在上古时代的社会生活中有着极其重要的地位。五色中的每一种颜色都有强烈的象征性，与方向、地位尊卑、吉凶祸福、数字、气味、天气、季节等有着密切联系。美国芝加哥学派的代表人物马歇尔·萨林斯指出，颜色本质上类似于符号，每种颜色都代表着不同的符号，复杂世界也便是通过不同形式和内容的组合，个人和团体，物体和环境，有区别地融合在文化秩序中。[15](P7)

色彩不仅与物质互为对应，同时与方位有着密切联系。《周礼》冬官记载：“画，缋之事，杂五色：东方谓之青……玄与黄相次也。”[16](P229)东周时代，用于祭拜等礼仪的彩色壁画已经相当发达。《礼记》注疏卷第十八记载：“曾子问曰：诸侯旅见天子，入门不得终礼……东方衣青，南方衣赤，西方衣白，北方衣黑，兵未闻也。”[17](P500)曾子向孔子询问，当诸侯觐见天子的时候遇到日食，而无法完成正常的礼仪应该如何处理。孔子则回应说，诸侯应该跟随天子举行祭天仪式，祈求太阳重现，同时他的服装的颜色要与日食的方向相对应。

秦汉绘画可以说是五行观念与色彩体系相对应的滥觞，绘画形式包括帛画、壁画、竹画、铜画、砖画、陶画、漆画等多种类型。但遗憾的是，体现秦汉时期最高水平的古代文献中所著述的绘画作品，在经历秦汉、魏晋南北朝的长期社会动乱后，基本全部遗失，张彦远也发出感叹：“汉魏三国，名踪已绝于代。”[18](P16)目前我们能够看到的绘画作品实物主要为墓室绘画，虽不能体现当时绘画的最高水平，却也可以呈现秦汉绘画的基本面貌。

东汉王延寿撰《鲁灵光殿赋》：“图画天地……随色象类，曲得其情。”[19](P1146)文献中一方面对绘画的题

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/

材、功能作了论述，同时也对绘画应遵循的原则和要求作了规定，即色彩要根据事物的品类施用，体现了色彩的象征属性。值得关注的是，此文中“随色象类”与谢赫六法中的“随类赋彩”内涵有类似之处，但也不完全一致。五色体系是对中国古代绘画影响最深远的色彩观念，对秦汉绘画起到支配性的作用，也对后世金碧山水和青绿山水为代表的重彩山水画色彩体系有着深刻的影响。

“古人用色崇尚鲜明，其原因首先在于古代颜料提纯技术不高，只有帝王和贵族才有可能企及。同时，以单色为贱，以多色为贵，以色相对立为嗜好，以五色齐备为用色的极致。”[20](P10)金碧山水常用的色彩与五色体系完全吻合，且能够遵循色彩之间的对应关系：青(蓝、绿)；赤(朱砂、赭石)；黄(土黄、金)；白(珍珠白、蛤白)；黑(墨)。“五色”中的黄色对应“五方”中的“中”，是指中央的方位，与帝王和贵族、权利有着直接对应关系，因此宫廷中最重要的宫殿，寺院中的大雄宝殿等核心建筑必定是建筑群中最为金碧辉煌、耀眼夺目的焦点。因此在金碧山水画各色彩应用中“金”元素虽然体量面积较少，主要运用在主体亭台楼阁、山廓的勾勒及山脚、沙嘴等处的泥金，但意义却极为重要，在整幅画面中起到画龙点睛的作用。这也是金碧山水产生在皇室贵族群体的根本原因。

3.佛教美术色彩

佛教约在两汉之际传入中国，然而，佛教美术传入中国则有一定的延后性，在魏晋南北朝时期开始兴盛。外来文化的注入使得中国传统文化原有色彩体系和色彩观念受到冲击，但因中国传统色彩体系和色彩哲学观有着强大的包容性，因此以佛教美术为代表的外来色彩表现传入后，很快能够与传统色彩体系融合。[21](P19)东晋天竺佛经《观佛三昧海经·观四威仪品》记载：“尔时世尊，还摄神足，从石窟出。”法显《佛国记》中也有记载：“到焉耆崛山，未至头三里，有石窟向南，佛本于此坐禅。”[22](P11)修建石窟、绘制壁画、塑佛像成为宣传佛教教义和教徒修行的主要方式。佛教美术的色彩体系主要体现在石窟壁画、寺观壁画、彩绘雕像及相关的佛教建筑中。历代积累下来众多的佛教壁画、雕像、建筑等实物，为我们研究佛教美术色彩体系提供了宝贵的资源。

佛教美术在中国开始兴盛的魏晋南北朝时期，同时也是印度古典主义审美范式笈多美术发展最为繁荣的时期。作为笈多美术代表的阿旃陀石窟壁画色彩表现技法可分成两种样式，一种是线条勾勒、色彩平涂，一种是由轮廓线向内逐渐晕染的立体式表现方法，也称为“凹凸法”。阿旃陀石窟壁画后期约公元450至650年间，色彩以蓝绿色调为主，大量使用群青、石绿、朱砂等天然矿物颜料，人物造型别致，装饰华丽，色彩金碧辉煌。如制作于公元500年左右的17窟壁画《须大拿本生故事》(图5)，主题颜色以红、黄、绿、白为主，画面人物众多，造型手法以深色线条勾勒，色彩绚丽、晕染细腻，呈现出气势恢宏之感。唐朝时期中原对于敦煌、西域等地控制严密，道路通畅，保障了中原与西部地区的文化交往。初唐至盛唐也是佛教文化的繁荣期，佛教绘画、雕塑在造型和色彩技法方面也对中原绘画产生深刻影响。

图5 阿旃陀17窟壁画《须大拿本生故事》，公元6世纪

佛教传入中国有陆路和海路两条路线，自张骞通西域以来，新疆地区成为东西方文明交流的重要区域，也成为佛教传播的重镇。由新疆经河西走廊至内地，广泛开凿石窟、兴建佛寺。克孜尔石窟、柏孜克里克石窟、麦积山石窟、敦煌莫高窟、云冈石窟等石窟中佛教壁画艺术蔚为大观，而其中又以克孜尔石窟壁画和敦煌石窟壁画最具影响力。丝绸之路的畅通使西域与中原地区文化、艺术交流异常活跃，佛教壁画艺术的兴盛对当时及后世历代人物画、山水画的发展都产生广泛而深刻的影响，当时著名的画家如戴逵、顾恺之、谢灵运、陆探微、张僧繇等都创作佛教壁画。《历代名画记》卷三记载唐武宗灭佛，甘露寺藏魏晋南北朝、隋唐时期名家佛教壁画的事迹：“会昌五年，武宗毁天下寺塔，两京各留三两所，故名画在寺壁者唯存一二……吴道子僧二躯，在释迦道场外壁。”[23](P31)佛教思想对绘画创作影响深刻。

魏晋南北朝时期的绘画色彩体系一方面延续秦

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/

汉以来的五色观念体系，另一方面也受到异域佛教绘画的影响。古印度贵霜国王迦腻色迦大力倡导佛教，支持佛教文化和艺术，在他所统治的时代佛教艺术达到顶峰，并形成克什米尔和犍陀罗两个著名的佛教圣地。古代龟兹地区(今新疆库车一带)的佛教也主要由这两个地区传入，进而影响内地的。新疆克孜尔石窟壁画是我国现存少数表现小乘佛教内容的石窟之一，其壁画内容主要表现汉译《贤愚经》的经、律内容。从克孜尔石窟壁画早期风格来看，画面有较强的表现力，人物轮廓用线条勾勒，再以平涂的手法表现人物服装，人物皮肤以深浅过渡色彩晕染，产生了三维立体感，色彩多以蓝色、绿色等冷色系为主，体现出与中原传统下的秦汉画风体系不同的面貌。

敦煌石窟壁画经历朝代众多，绘画风格受外来因素和本土化因素多重影响，体现出复杂多样化的特征。敦煌壁画早期风格一方面深受印度佛教艺术的影响，人物造型、色彩与印度佛教壁画有着高度的相似性，如254窟；另一方面，也深受中原文化的影响。两晋以来，中国绘画理论已高度发达，产生了一批影响深远的专业画家，如卫协、顾恺之、陆探微等，经过长期积累形成卷轴长卷的艺术形式和审美观念，敦煌石窟壁画中的佛教故事画便吸收了这一绘画形式。此外，佛教故事画背景中以山水景观作为画面分割和人物背景，以此来呈现特定的环境，而同时期印度、西域等壁画中则主要以几何图案或抽象线条、平面色彩作为背景，很少出现山水景观，这也是中国本土长期以来形成的审美观。

唐代金碧山水画主体色彩蓝、绿、黄、赭、白等体系与敦煌壁画色彩体系基本吻合，颜料使用上也较为一致。由于不同绘画形式所使用的支撑体材料不同，所用的颜料细腻程度也会有所区别。敦煌石窟壁画绘制所使用的颜料主要包括矿物颜料、植物颜料、金属材料、人工化合物材料四个种类。矿物颜料是佛教石窟壁画应用最为广泛的颜料种类，分为矿石颜料和土质颜料。大部分土质颜料种类产自当地及周边地区，敦煌附近的三危山边出产一部分可用颜料，如澄板土、土红、土黄等。另一部分则从西域或国外进口，如青金石、石青、石绿、绿松石等。植物颜料主要是由植物根茎、花卉通过特种工艺提取制作而成，如花青、藤黄等，也包括一些从昆虫中提取的色彩，如洋红、胭脂等，也可以称为染料。植物颜料透明性强，覆盖力弱，主要作为晕染或底色使用。金属颜料主要包括用于壁画制作的金、银等贵金属材料，包括金箔、银箔、金粉等不同种类，并衍生出描金、勾金、贴金等多种应用技法。魏晋南北朝时期，在敦煌壁画中使用金、银颜料的现象还很少见。随着佛教文化的传播，印度美术的色彩观念对中国绘画的发展产生越来越重要的影响。佛教壁画数百年来在色彩体系的探索应用及技法上的实践为唐代金碧山水画的创制与兴盛积累了丰富的色彩造型语言及技法经验。

西魏时期的莫高窟壁画，一方面仍然传承强烈的印度、西域画风：青绿色调，色彩明亮华丽，反过来又吸收了中原绘画风格的营养，在构图上融入了山水及国画长卷构图的因素，呈现出一种复杂的新局面。经过几百年的积累，中原山水画思想已比较成熟，顾恺之、宗炳、王微等画家都撰写了山水画论，他们也都是前朝著名画家，这种绘画观念和艺术形式不可能不对佛教壁画产生影响。敦煌壁画285窟《五百强盗成佛因缘》画面以横幅长卷形式展开，故事内容分组以几何化山峦为间隔，山峦间有动物、树木陪衬。值得注意的是，山峦表现虽无隋唐山水画造型结构严密，山、人、树等比例并不协调，但已经具备了基本的远近之势，每组山峦排列错落有致，色彩以石青石绿色调为主，平涂手法稍加晕染，已能够看出后期青绿山水的意味了。

4.随类赋彩

魏晋南北朝时期是山水画从萌芽到形成的过渡期，同时也是山水画论出现的时期。这个时期的中国美术是在一个空前开放和繁荣的文化背景下演进的，体现出中国本土文化的复杂性和多变性。其色彩体系一方面沿袭传统五色色彩观念，从目前已发掘实物看，主要体现在墓室壁画、画像石、画像砖及相关随葬品中；另一方面，则来自于对域外佛教美术的吸收与整合，形成这一历史时期多元共存的文化艺术景观。

魏晋墓室壁画多以画像石、画像砖的形式出现，其画面题材内容主要包括两个方面，一是灵怪神兽，二是表现社会生活的场景。位于敦煌市的西晋墓(编号91DXF·M1)，为两室一龛，双层照墙，上层照墙距地表0.1米，高4.63米，墓门顶为第二层照墙高

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/

4.82米，墓深9.55米。墓室主体壁画是男女墓主人物坐姿画像，墓主人两侧各站一侍人，绘画手法为线条勾勒并敷以色彩，男主服饰为红色，女主为蓝白两色。此墓颇为精彩的是数十幅绘制于单体砖上面的神兽，位于墓主人画像上方，内容有青龙、白虎、赤雀、飞鱼、神羊、龟等动物形象，画面造型生动、简练，轮廓以朱线或墨线勾勒，色彩以白色、红色、赭色、黄色、黑色为主。类似形象内容的魏晋时期墓室壁画在河西走廊地区分布很多，题材多以忠臣贤君、车马出行等社会生活及神兽祥瑞、神话故事、抽象图案为主。河西走廊地区"魏晋时期的墓室壁画，很明显地继承着东汉墓室壁画的简率洗练的作风。有时，如果不是参照其他出土物，是很难将这些壁画与东汉时期壁画分别开来的"[24](P3)。20世纪60年代中期，在山西大同市发掘了一座北魏琅琊王司马金龙与其妻姬辰的合葬墓，墓中出土了五块较为完整的木板漆画屏风。屏风每块纵0.8米，横0.2米，厚2.5厘米，榫卯结构拼接，四周镶嵌包边并有彩绘的图案。北魏琅琊王司马金龙墓屏风漆画所绘内容为列女、忠臣、孝子、高士等，并非现代意义上的漆画，它的主要功能是宣传伦理道德与封建统治思想，装饰性并非其主要功能。而恰恰是这种对于图像内容伦理观念的重视，得以留下髹漆工艺的珍贵实物，为我们后世研究漆画发展提供了重要佐证。在色彩方面，五块漆画屏风通体红色底，人物以红、黄、绿色、白色为主，深色线条勾勒，既有早期"五色"系统的影响，又有魏晋"类型化"色彩体系的更新。

秦汉绘画多为画工所做，多以实用性、装饰性为主，而魏晋南北朝绘画则出现了文人士大夫甚至参与绘画，并出现专职宫廷画家。文人士大夫与宫廷画家大大提升了绘画的格调和水平，与画工形成两个不同的创作群体，魏晋留名后世的画家也均为文人士大夫或宫廷画家。因此，谢赫在《古画品录》："古画皆略，至协始精，六法之中，迨为兼善。"[25](P37)谢赫所指的古画当然是秦汉至三国时期的绘画，而卫协则是西晋宫廷画师，师法三国曹不兴，擅长绘制佛画及人物，描法细如蛛丝，顾恺之得其绘画传承，并赞其"伟而有情势""巧妙于情思"。

魏晋南北朝时期不仅是绘画风貌革新与突变的时代，同时也是绘画理论构建颇丰的时代。南朝谢赫在其绘画理论著作《古画品录》中提出影响至今的"六法"，成为品评历代美术作品的标准和重要的美学原则。其中，"随类赋彩"是南北朝时期将绘画以五色系统为代表的"观念性"色彩体系向"类型化"色彩体系转变的理论性总结，对中国绘画色彩理论体系的建设具有划时代的意义。这个"类"是对自然物象不同色彩属性抽象的概括，是一种对于物象整体色彩感受的真实表达。这种色彩表达一方面追求宏观物象色彩的物理属性，更多是一种内心世界的普遍性感受。中国山水画论的开山鼻祖宗炳在其著作《画山水序》中提出山水画"以形写形，以色貌色"的创作方法，这是一个技术性概念，指出要亲身体验、深入观察山川自然，方能体悟、把握山水画创作"形""色"之道。谢赫"随类赋彩"本身也包含技术性的创作指导意义，更是在此基础上的进一步升华。

自然界的物象和色彩有千万种，而彼时的绘画所用天然矿物颜料种类则有限，如若用有限的颜色种类表现无限的自然物象必定要将自然物象"归类"，那么"随类赋彩"之"类"便是物象之"类"。而古人给物象分类的方法不仅仅依据物理属性的类别，同时还依据阴阳、五行等哲学观分类，这便与五色观念产生了联系。"'随类赋彩'的'类'……它表示的是天下物象品类的一种'恒常的属性'，它不会因即时的、偶发的、瞬间的因素而变化。"[26](P17)牛克诚先生提出晋画施色的两个很重要的概念"积色体"与"敷色体"。所谓"积色体"是指在绘画语言上以层层积染为主要创作方法的绘画样式；"敷色体"则是指在语汇表现上以浅敷薄染为特征的绘画样式。这两个概念的提出为研究秦汉绘画、魏晋绘画、隋唐绘画色彩运用方法的对比研究提供了重要的理论依据。

人的世界观和价值观念在不同时代会受到客观物质条件与文化观念的影响。金碧山水画产生的盛唐时代是古代社会物质高度发达、文化高度繁荣的时代，可供绘画创作的颜料种类相对秦汉、魏晋时代已极大丰富，尤其作为金碧山水画创作主体的上层社会群体，对色彩的认识和审美表达逐步发生变化，五色主导的色彩观念不再是唯一标准，同时也融合了当时社会流行的玉石、金银器等金碧辉煌的色彩属性。唐代山水画创作在材料、技法上极大丰富，文化交流与思想观念也对绘画创作产生深刻影响，由宫廷贵族和上层精英所主导的审美观和表达方式进而引领整个社会的审美观和价值导向，经过多年积

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/

淀，在山水画创作上也便成为一种“范式”。

还有一点值得关注，山水画创作多是画家通过对自然山水的感受和“搜集奇峰打草稿”式的素材收集及历代流传下的“传统”进行想象力的整合，而非直接的对景写生，这就对画家的创作方法有了设定，必须对表现对象有所取舍和归纳，因而“随类赋彩”是一种必要的创作手段。

从根本上说，个人不可能完全超越他所在的时代，一种绘画形式所体现出画家的观察方法和创作方式，主要是时代的集体审美体现。中国绘画的色彩表现从“五色”到“随类赋彩”的设色方法，对山水画的形成和发展起到了巨大的推动作用，将色彩在“象征性”的基础上，进行了创造性的拓展。中国绘画从形成之初便与西方绘画有不同的方向，它并不重在描摹物质实体的外在形象，而重在表达同一类别事物整体特征及所形成的特殊观念。因此“线条勾勒”和“色彩平涂”是早期绘画的主要表现方式，同时绘画作品有“记志”和“装饰”的作用。在中国绘画形成的早期阶段，绘画形象常常与纹样图案、抽象符号等多种样式融为一体，即所谓“图文并茂”。因而中国绘画从发端上就具有强烈的观念性和象征性，具有深刻的哲学意义。同时，中国画在历代发展演进过程中使得“形”与“色”成为观念表达最为重要的两个因素。秦汉之前便出现了关于形色使用方法与规则的特定文献如《考工记》，且很多的画理是通过哲理来论证的。[27](P515)

小结

金碧山水绘画样式的确立，是其色彩体系、造型样式、材料技法等多方面因素共同作用的结果，其审美源流在中国传统文化中有着深厚的文化基础及审美积淀。中国古代绘画色彩体系深受哲学观念的影响，金碧山水画色彩体系的确立，不是单一思想观念的表达，而是一个复杂结构和系统的整合，一方面以早期以来的五色观念为主体，融合佛教美术色彩，另一方面则是在唐代开放的文化环境中，广泛吸收了波斯、斯里兰卡、大食、撒马尔罕重彩装饰、建筑、金银器等色彩因素后进而完成的主体性融合。作为金碧山水画关键性因素描金、泥金、贴金等多种技法的运用，是儒、释、道三家思想观念及文化内涵的综合体现，同时也是唐朝宗室皇权和财富的象征，最终形成色彩绚烂、金碧辉煌的视觉效果。

参考文献：

[1](唐)张彦远.历代名画记(卷一)[M]. 明津逮秘书本.

[2]聂崇正.展子虔游春图卷.故宫博物院官网[Z/OL]. https://www.dpm.org.cn/collection/paint/234623.html.

[3]王文娟.“青绿”颜色词考及青绿山水画[J]. 美术研究，2007，(2).

[4]论语(卷三)[M]. 四部丛刊景日本正平本.

[5](东汉)许慎.说文解字(卷十三下)[M]. 清文渊阁四库全书本.

[6](东汉)许慎.说文解字(卷一篇上)[M]. 清嘉庆二十年经韵楼刻本.

[7](汉)班固.汉书(卷五十七上)[M]. 清乾隆武英殿刻本.

[8](南朝宋)范晔.后汉书(卷八十六)[M]. 百衲本景宋绍熙刻本.

[9](唐)金明七真.三洞奉道科戒(卷一)[M]. 明正统道藏本.

[10][12]王文娟.墨韵色章：中国画色彩的美学探渊[M]. 北京：中央编译出版社，2006.

[11](汉)孔安国.尚书(卷七)[M]. 四部丛刊景宋本.

[13](秦)佚名.逸周书(卷三)[M]. 四部丛刊景明嘉靖二十二年本.

[14](春秋)孙武.孙子(卷上)[M]. 续古逸丛书景宋刻武经七书本.

[15][英]汪涛.颜色与祭祀：中国古代文化中颜色含义探幽[M]. 郅晓娜译.上海：上海古籍出版社，2016.

[16](汉)周公旦.周礼(卷十一)[M]. 四部丛刊明翻宋岳氏本.

[17](汉)郑玄.礼记疏(卷十八)[M]. 清嘉庆二十年南昌府学重刊宋本十三经注疏本.

[18](唐)张彦远.历代名画记(卷二)[M]. 明津逮秘书本.

[19](清)陈元龙.御制历代赋汇(卷七十三)[M]. 清文渊阁四库全书本.

[20]彭德.中国色彩的配制[C]//中国艺术研究院美术研究所.2019中国传统色彩学术年会论文集.北京：文化艺术出版社，2019.

[21]陈彦青.观念之色：中国传统色彩研究[M]. 北京：北京大学出版社，2015.

[22](东晋)法显.佛国记[M]. 明津逮秘书本.

[23](唐)张彦远.历代名画记(卷三)[M]. 明津逮秘书本.

[24][26]牛克诚.色彩的中国绘画：中国绘画样式与风格历史的展开[M]. 长沙：湖南美术出版社，2002.

[25](唐)张彦远.历代名画记(卷五)[M]. 明津逮秘书本.

[27]王朝闻.中国美术史·秦汉卷[M]. 北京：北京师范大学出版社，2011.

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/