

■ 中华优秀传统文化系列谈

中国画的色彩

潘汶汛

当我们一睁眼看向世界,所见是各种形状与颜色,视觉的本能让我们体会到自然色彩之美。人类的艺术从这两条线索中开始滚滚前行,无论绘画、雕塑、服饰、器物等都充满着在色彩上的表现力量。

中国传统色彩在人类文明进程中展现出独特的魅力与深厚底蕴,并在各个社会生活的领域都有着丰富的表现,东方艺术精神的深韵也在颜色中蕴育与生长。

中国人很善于发现自然中可以使用的颜色。传统的中国画颜色是从自然中的树、花、石、土、动物等来源中提取颜料,并尽可能地保留物材质本有的自然特性。不同于现代的化学标准调配制色,传统的中国画颜色保留着来自自然中的丰富性,它们的使用方法在不同的艺术家手中充满变化,也正是因此,让中国颜色在不同时代的艺术中勃发生机。

根据来源不同,中国画颜色分为两大类:动植物色、石色。比如从蓼草中获得“花青”,从靛蓝花中获得“胭脂”,海藻汁制作“藤黄”等,这类植物色需要一定的提炼工艺;而石色则是将合适的矿材直接碾磨、筛细、分层,一种矿石可以获得不同深浅的颜色,颗粒度越细则颜色越浅。比如用青金石碾磨制出“头青、二青、三青、四青、石青”,用孔雀石碾磨出“头绿、二绿、三绿、四绿、石绿”等。朱砂石可以分出“朱砂”“朱膘”。然而像蛤白、赭石则并没有这样的细分,有些颜料还是中药材,比如“朱砂”“藤黄”“赭石”等。这些颜色并不像水彩或油画丙烯等化学合成的标准颜色,且品种繁多并按标准比例调和黏结剂,而是直接使用原矿石,同一种矿石在各个产区不同磨成粉往往有细微差别,颜色的变化如农作物般不同的产区有不同的品质,这些都是颜料中的随机性变化。

传统的中国画颜色看上去材料似乎比较简单,但实际上却有着独特的丰富性。当我们想要使用一个颜色,比如“白”色,材料本身也有不同类型的来源,比如“蛤白”是蛤直接磨成粉,暖白

浑润中正;“铅白”则显得阴冷;“云母”是自带晶莹;“珍珠粉”则幽幻。而“黑”色来源大部分是墨,松烟墨是青冷调,油烟墨是暖调,墨锭中烟料、骨胶、冰片、香料等选材的不同也决定着墨的品质高低。传说中黄宾虹先生在外作画唯一必须自带的墨。好墨色自带变化墨气细腻而灵动,墨气透明,水与墨之间有机互动,随着水分的游走,墨气也随之游走,即使反复叠加也不容易“闷”“火”。可见墨块品质的好坏对于画面的直接影响,好颜色的重要性也由此可见。

中国画的色彩更似是从自然中脱胎而出,换了一种存在方式,以更鲜活、更灵动的灵魂通过艺术家的手在纸张纤维里蔓延沉淀。对于敏感的艺术师而言,这里的颜色不是被制作,而是一种诗意的生长方式,是自然生机在世间的默默表达的方式之一。它们不同于现代标准化生产线上制作出来的化学颜料,而是带着源自每一种矿材或动植物独有的质感,并在其中蕴育着细腻绵延的生命力。这样的颜色即便经历千年,依然璀璨有神。

矿石颜色的恒定以及它们在地球漫长时光下形成自己独特的样子,总有特别迷人的气息,那里不仅有人间的味道,还有宇宙的生机延展。好的颜色是工匠们尊重自然,悉心收拾,用不同的胶进行调制,胶的比例尽可能轻,以便能比较清晰地呈现出颜色颗粒中的鲜活。

传统的中国画颜色在使用的过程中需要画家根据自己画风习惯进行制作,不同纸张绢帛或毛笔类型等都与颜色的最终呈现有关。不同品类的生宣纸如棉料、净皮等有不同的渗化效果,熟宣纸则细腻平整不渗透,纸张的不同也决定了颜色从技法到表现的不同,都影响着颜色材料的使用方式。

中国画的工具是毛笔,用毛笔绘画的线条表达是古代画家造型的核心源泉,一管毛笔的使用,运力蕴情。在造型上,关注形与情;抑扬顿挫,在起承转合中体现出画家内在精神上的韵律,这是毛笔下线条造型独有的民族特性。由于



明代仇英的《汉宫春晓图》运用了石绿、缃黄等多种颜色,形成妍雅的整体色调,尽显诗性的东方美。图为该图局部。

中国毛笔使用的特质,线性艺术为核心的东方审美哲思下,渐渐形成中国画特有的色彩观察方式。

传统中国画中很少追求绘画对象的光源变化,而更多地以阴阳虚实相生的方式去理解与表达。即使在唐以前就是“凹凸画法”,到清代的郎世宁企图以西式的光影塑造法来改造中国画,虽有一些影响,但都未能触及中国画的核心精神。中国画的本质还是来自特有的东方人的心性诗意,从“心”到“眼”到“手”到“画”,逐渐形成了中国传统独特的设色与表达方式。

作为一个普通的工具,由柔软的毛料束扎聚锋在一起的毛笔是古代中国人日常书写常用的工具,绘画也是用它。虽然毛笔种类繁多——羊毫、狼毫、鼠尾,但基本上都是圆锥形软性的笔。毫毛具有良好的蓄水性,足以让颜色在毫毛间顺着水分的变化而形成不同的浓淡枯湿,虚实相间,颜色的塑造不只是从光影的色彩变化,而是关注自然万物内在的生长,颜色的变化来源于物象内在的虚实厚薄。

我们常听古人讲:墨分五色。在中国画的颜色中也一样通过“用笔”的轻重缓急、“用色”的干湿变化来获得超越对象一般外表下的内在精神性表达。我们在敦煌石窟中可见唐及唐以前的壁画,在中国画中显得独特也形成特有的敦煌风格,基本上以颜色表现画面。在那群默默无闻的画匠们笔下,书写性的线条与雄健的笔调透出野逸的气势,流动、松散而不失进取性,是苍劲中的烂漫,旷野中的抒情;颜色不只是对象的外表颜色,也是借用画笔通过直抒胸臆的线条,述说表达他们的观察与情思。即便经过千年,我们依然

仿佛能感受到他们喧闹与喜悦,寂寞与思念,诸多能为之深深感动的气息。

中国人看待颜色如同看待线条一样,发展出对于其独立的审美追求。我们在博物馆里可以看到不少直接用有色石材制作出的小雕刻,比如红玉的小鸟,墨玉做的青蛙。世界上每一个民族不同地域都有类似的生活中的艺术,而中国传统器物中逐渐发展出对于颜色有特别美学境界的要求,由此出现的经典名器如雨过天青色的汝窑、永恒之白的定窑,幽谧难以言说的秘色瓷、深沉艳丽的釉里红等。这些颜色不再仅仅是为了一般的装饰设色而上的釉彩,而是在美学意念中对于颜色的抽象高度要求,成为一种带有艺术精神性的审美指向。

色彩在中国画中,仿佛是用颜色提炼出生活的诗;就像曾巩眼中的白茶花,落在诗句里是:“山茶纯白是天真”,那是自然豁达的绽放,不加修饰的天然可爱。白居易在江上望月:“东船西舫悄无言,唯见江心秋月白”,他眼中的月光白中是深深的静穆与寂寥;颜色背后是中国人对于自然中生长出的理想与诗意,也是中国传统绘画中的深沉寄托。这里的白色不再是颜料本身的白,也不再是物象在光线下的色相显现,而是诗人与画家在自然中的精神归宿,是蕴含在颜色背后的美学涵义与人生经验。

犹如中国山水画逐渐发展出青绿重彩山水,在北宋《千里江山》长卷中,徐徐展开的人间山川,不只是模仿自然山川地貌。如此明艳的色调,青金石与石绿交相辉映金碧辉煌,若论写实,人间山川哪里此景,然而它又何尝不是我们每一

个中国人心中永恒的只此青绿?青金石、孔雀石一直是昂贵的画材,使得这件作品历经千年,依然鲜艳如初,这是来自地球山川矿藏的底蕴,颜色历久弥新,在王希孟的笔下,是山川物华,是胸中丘壑,是远方胜景,是心中高贵的诗。

颜色的表达在中国画中的表现更是具有鲜明的东方哲思与诗性,在漫长的人类史发展过程中,中国传统艺术精神随着时代的发展不断彰显着它独特的生命力,在新时代奔腾的洪流中,焕发勃勃生机与光芒。世间万般绚烂,而作画色难。这里的颜色表现不仅是对物象在光线下的呈现,中国人还有对世间万象归纳于内在心性的认知。人们以为繁杂的颜色才能对对象描摹得像,而古人却说:画贵有平淡天真气。中国艺术的智慧是将琐碎的日常归结到更单纯的诗性。

在中国画中,画面中不仅是所画内容,更是画者眼目所着意者的心迹,是目光背后的诗意,画面的立意是作品重要的源起。而颜色作为物象外表以光为媒介带给人的视觉体验,在中国画的发展中,呈现出多元的面貌。无论是写意、工笔重彩、淡彩、浅绛、青绿,都离不开中国人赋予毛笔下的心与眼。人的创造力与情感传递,在当今科技迭代爆炸式发展的当下,凸显着其中的珍贵。颜色的表达如何超越现象表面的人眼所见,如何超越一般光影变幻下的荣光?中国传统颜色的表现,似乎提供了一种有趣的可能与蓬勃的生长状态,内敛而深沉的从内心的观察与传递,是人的力量与自然的共生。

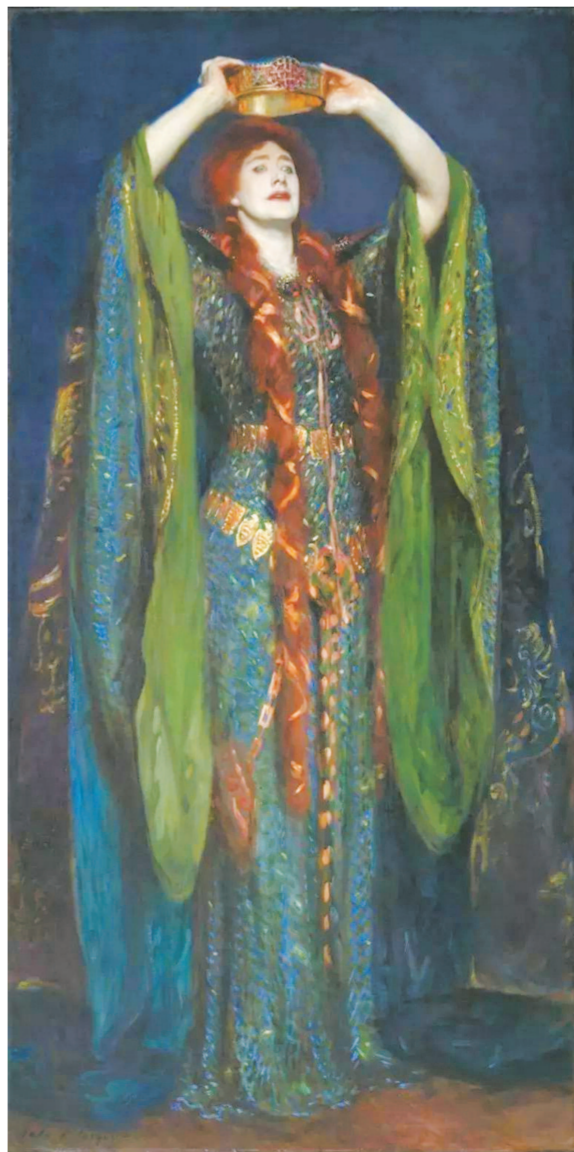
(作者为中国美术学院副教授)

海外艺札

塑造时尚,为他在艺术史上正名

记泰特不列颠美术馆「萨金特与时尚」展

鲍文炜



▲从左至右分别为萨金特的《X夫人像》《家中的波齐医生》《艾伦·特里饰演麦克白夫人》

在英国泰特不列颠美术馆临展厅颇具粗野主义色彩的灰色穹顶下,展览“萨金特与时尚”的华丽绝艳与之形成鲜明对比。即使深恐艺术之深奥而对美术馆望而却步的人,也定会在展厅里那些流溢的色彩、精美的华服和栩栩如生的面容前屏住呼吸。“时尚”,是约翰·辛格·萨金特(1856-1925)创作的内在构成,是他对肖像画之美的定义的直接显现,而绝非一种附加的浅薄表象。在他笔下,时尚不再易逝,而永远衬托着那些依然鲜活的面容,于画中熠熠生辉。

萨金特生于佛罗伦萨,父母是美国人。孩童时期,他曾在欧洲不同国家生活,并在巴黎高等美术学院接受艺术训练,师从杜兰。作为一名成功的肖像画家,他在法国、英国与美国都享有盛誉,并于1897年成为英国皇家艺术学院正式成员。尽管被公认具有出众的技术,但萨金特常因浮华的绘画风格而招致对于其“只是绘画大师而非艺术家”的批评。而通过泰特的展览,我们得以重新发现时尚对于萨金特创作的重要性以及他在艺术史中的价值。

展览曾于去年底至今年初于美国波士顿美术馆展出;相比此次泰特的展览名称,波士顿美术馆的展名“萨金特:塑造时尚”或许更具玩味的空间。它提示我们,如果“一成不变”是离时尚最远的词语,那么萨金特也绝非当时时尚与流

行的刻板记录者,而是根据自己的审美喜好和绘画风格来创造时尚的艺术大师。他为他的模特决定上身的服饰,或服饰在画家前呈现的样子;他用别针针对服饰进行垂坠、折叠等种种处理,以创造符合理想的形状和质感。即便那些身份显赫的委托人穿着昂贵的当季时装,萨金特依然会在画作中对其进行有意地调整和修改。泰特展览特地将不少人物当年穿着的服饰呈现于绘画原作旁,使得萨金特对于时尚的应用与改造在对比中呼之欲出,成为展览策展上的一大亮点。

引子部分的《沙逊夫人像》即为一例:一旁沙逊夫人的斗篷原物由黑色的塔夫绸包裹,在静态中略显沉闷;而萨金特的画中,平时本很难被看到的鲜亮的粉色内衬构成了一道显著的斜线,与塔夫绸在剧院灯光下带有现代意味的闪光和脖颈上的珍珠项链共同构成了画面中流溢的光彩,呼应着主角白暂的面部,具有一种似会随时变化或消逝的动态之美。这种实物和作品的区别,凸显了萨金特捕捉瞬间的能力和塑造时尚的眼光。

这件黑色歌剧斗篷进而指引着展览呈现19世纪晚期女性黑色礼服的流行和萨金特画作中对于黑色的格外钟爱;后者被认为启发自委拉斯开兹和弗兰斯·哈尔斯这两位17世纪的大师对黑色的绝妙运用,正可与英国国家美术馆年初落幕的哈尔斯大展(目前正于荷兰国立博物馆展出)中的作品相互参看。这既提醒着萨金特艺术特点与时尚趋势的密切联系,也展现着这位技艺精湛的画家是如何调和古典传统(尤其是肖像画传统)与一种现代风格(尤其是关系的)的。金色的画框、黄褐色的背景和画中女性各异的黑礼服,构成这一部分奢华华贵、彰显镀金时代风格的印象。

其中,大都会艺术博物馆所藏的《X夫人像》是萨金特最具知名度的作品之一,此次与泰特自身所藏的同主题未完成习作并置展示,相当难得。画中西子是维吉妮·戈特罗,因美貌和风流而在巴黎的社交圈名噪一时,萨金特因而主动提出为其作画,并在创作过程中倾注大量精力。此画在1884年巴黎的沙龙中展出时却收获相当多负面评价;无论此画中的人物还是服饰,恐怕对今天的大多数观众来说都具有某种简洁而高贵的品质,但在19世纪的法国被认为粗俗、肉欲、耸动。大都会收藏的完作中右肩的宝石肩带原是滑落的,而这成为画作遭受抨击、被认为伤风败俗的要素之一(尽管紧身胸衣其实并不会因为肩带的存在与否而滑落);萨金特后来将其修改抬高至肩膀上一个看起来更加稳固的位置,但我们依然能够在泰特收藏的习作中发现尚未加上的右肩带——这个细节上的对比体现了画家创作时对服饰细节的反复思忖,也说明时尚或者说道德标准的

与世推移。这起事件促使萨金特后来移居英国,成为其创作生涯中的重大转折。他在伦敦切尔西泰德街的画室是惠斯勒曾经使用过的,他在这里创作的第一批作品包括使他在英国声名鹊起的《康乃馨、百合、百合、玫瑰》,这也是泰特馆藏中最受人喜爱的画作之一。展览通过其溯源萨金特在英国的创作经历,也呈现他如何采用外光主义的作画方式,以及他和印象派的紧密联系。萨金特对于画面中服饰之美的独特见解依然给他带来麻烦,如在《罗伯特·哈里森夫人像》中,他选择在白色欧根纱礼服外罩了一件极具戏剧效果的立领红色斗篷,被刻薄地评论为“仿佛将带着画中人人物前往梅菲斯特的领地(指地狱)”。然而从今天的目光来看,斗篷朝向观众那一边的边缘将画面大胆地均分为几乎均等的两半,女主人交叠的双手、金色的细手镯、胸口处衣襟微微透露出的紫色、袖笼里隐约可见的肌肤以及斗篷领口处的宝石扣子,都为画面增添了精致、奢华又不乏戏剧性的元素,在今天几乎可被视作一张出色的时尚大刊封面。

这种纵向线条在另一幅《W·格雷厄姆·罗伯逊像》中亦可见端倪:主人公穿着的大衣惊人的修长和平直,萨金特完全无意让对象显出魁伟的男性气质,而一反传统地利用其略向内翻转的肢体和

左手手中纤长的手杖进一步拉长视觉比例,使这幅画的视觉重心完全落在面部、手部和手杖的碧玉杖头这三点亮色构成的三角上。华丽的用色和松散的笔触风格与大衣塑造的板正块面在画中得到微妙的调和。萨金特曾对罗伯逊说:“这件大衣太入画了。你一定要穿上它。”可见他对于笔下人物服饰近乎偏执的把控,甚至服装才是激发他创作的源头,而绝非仅是附加在人物身上无关紧要的配饰;他如此仔细地斟酌模特的衣服,因为其选择将决定绘画传达的信息,左右画面的艺术效果。

萨金特的职业生涯恰逢“高级定制”兴起,人们痴迷于昂贵奢靡的华服,而时尚与绘画之间的默契也愈发深入人心,人们甚至会反过来按照画作来指导自己的穿衣打扮,在购买礼服时考虑“它入画的视觉效果好吗”?一如今天的我们对“上相”和“出片”的考量。

时尚的很大一部分是夸张的、戏剧化的、反日常化的。萨金特笔下一些模特,如英国演员艾伦·特里和西班牙舞蹈家卡门西塔,本身就是职业的表演者;从中也可窥见萨金特对音乐和表演艺术的热爱。

展览现场展出的服饰烘托着这两幅1890年左右创作的非委托作品,更增添了一种戏剧的效果:卡门西塔在画中摆出一个雕塑般的静态姿势,但裙摆上的金色刺绣结合萨金特的松散笔触,带来一种如在旋转的、波光粼粼的美感,而旋转正是卡门西塔舞蹈的精髓。这种闪光的美感在画甚至比实物的裙子更加鲜活。而艾伦·特里以扮演莎士比亚悲剧的角色而闻名,萨金特在1888年观看了《麦克白》的首演,并立即决定把特里在肖像画中塑造成麦克白夫人的造型。画作洋溢着浓重的前拉斐尔派风格,萨金特将服装原本的绿色画得偏蓝,和特里赭红色的头发一起打出一个更加浓郁、奇幻、夸张的色彩组合,为人物带去丰富的、史诗般的戏剧张力。由爱丽丝·科姆斯·卡尔设计的服装原件即陈列在画作旁,上面嵌有许多宝石甲虫,它们具金属质感的鞘翅使得其在印度的莫卧儿和斋普尔宫廷被作为服装上的刺绣,后受到英国人的狂热追捧,在许多贵族女性肖像的裙装上都可以发现其身影。它们是人类时尚发展史上最奇特的装饰物之一,但如今,我们只能通过萨金特的画作来遥想它被穿在舞台上时反射的炫目光彩。

与萨金特同时代的作家兼设计师伊迪丝·沃顿在她的小说《纯真年代》中提到,19世纪晚期的上流社交场景中,奢华的定制服装像“盔甲”一样赋予穿着者以社交上的优势。肖像画使这些形象被长久地凝固下来,但它们不仅仅是对委托人或被画者的单纯迎合和记录,也注入像萨金特这样的画家的时尚创见和艺术理想,两者间存在着一个充满沟通、争执和妥协的空间——正如席格语带讥讽地评价萨金特的作品为“画家想做事情和委托人所能忍受的事情之间的妥协”。但即便是这片有限的区域,萨金特依然努力开创着自己的风格。靠着画中的片羽光芒,我们得以窥见19世纪晚期至20世纪初人们看待和展现自己的方式,以及这位艺术家定义里“时尚”的多样样貌。

(作者为上海博物馆青年学者,现于英国访学)