

## 淺析“黑白概念”在傳統中國繪畫中的表現

陳建發\*

### 摘要

本文主要是藉由從中國藝術的發展過程中，去探求“黑白概念”在傳統水墨繪畫中的表現脈絡，以尋找接續當代水墨畫創新觀念的新源頭。文中透過對“黑白概念”在藝術發展觀念中的探源、理論建構、審美體系發展、以及歷來在水墨藝術中的表現等進行梳理，嘗試透過對“水墨”藝術的本性追溯，尋找水墨藝術未來發展的精神性追求。因為水墨畫的“黑白概念”表現不僅可以加強和當代藝術與傳統文脈的聯繫，而且在全球化的藝術格局中，更可進一步突顯中國當代藝術的文化身份，顯示出中國藝術自身的觀念和精神價值。因此筆者嘗試以此角度作切入探討。

**關鍵詞：**黑白概念 傳統 知白守黑

---

\*國立台南大學 美術學系 助理教授

## **Introductory Study of “Black-White Concept” Performance in Traditional Chinese Paintings**

Chien-Fa Chen\*

### **Abstract**

This study via Chinese arts development process discovers “Black-White Concept” performance network in traditional ink paintings and furthermore seeks new source to build new concepts for modern ink paintings. In the study via “Black-White Concept” in art development concept exploring, theoretical construction, beauty-appreciation architecture development, and historic ink arts performance and etc, it attempts to initiate “ink” art's trace to its own nature and to pursue spiritual characters to ink art's future evolution. For ink paintings' “Black-White Concept” performance, it not only strengthens its connections with cultural tradition's framework, it also emphasizes the cultural identity in Chinese modern arts in this globalized art scope and expresses Chinese art's own concept and spiritual value. Hence the researcher of this study conducts in-depth discussion with this perspective.

**Key words :** Black-White Concept, Tradition, Knowing White and Guarding Black  
(know and observe all but stay obscure)

---

\* Assistant Professor/Department of Fine of National University of Tainan

# 淺析“黑白概念”在傳統中國繪畫中的表現

## 前言

色彩，在視覺藝術中是最感情化的因素，具有在瞬間喚起人的注意與情感共鳴的效果。同時，色彩又是文化隱喻豐富的視覺因素，在人類生存勞動實踐的過程中積澱了豐富的內涵，不同地域、民族的文化傳統習俗和情感傳達方式都與色彩有密切的關係。而西方繪畫色彩語言表現了偏重外在感性的特點，不管是寫實的形色和諧或象徵的光色一體，還是二十世紀以來的各“單相”發展，繪畫色彩語言展示了鮮明的強於再現、突出質感、偏於視覺經驗性的特點。其追求的也僅僅是藝術的審美目標，觸發的外因，主要是現代科學的成就，內層的原因則是繪畫從對客體的再現轉變到主觀的精神需要。但中國繪畫語言展示的則完全是另一番審美景色。因為中國畫色彩所突出的是文化觀上的功能特性，它從來不以追摹物象的外在色彩與自然色相為目的，而是秉承《易》學、元氣論和陰陽五行說的宇宙整體動態和諧原則，“肇自然之性，承造化之功”<sup>1</sup>，以心靈體驗與物性把握互為因果的審美趣味和意境生成為目的的。且在這樣的思想觀念導引之下，中國畫的色彩發展進程，很早便表現出濃重的玄學傾向，而這當中更以“黑白”之色彩觀別具獨特性和深厚之內涵，值得我輩好好加以研究探討。因此，接下來筆者將透過文獻和分析來進一步闡述其在傳統中國繪畫中的象徵與表現。

## 黑白概念探源

首先，從科學的角度來看，顏色是物體經由發射、反射或透過一定的光波作用所引起的視覺現象，是人類眼睛視知覺的一種基本特徵。人對顏色的識別，

<sup>1</sup> 王維《山水訣》，李來源、林木編著《中國古代畫論發展史實》，上海，人民美術出版社，1997，頁69

即是一種生理和心理的現象。環顧人類的生存發展過程，日出而作，日落而息，通過視覺傳達於大腦得到的感知莫過於對“白天”、“黑夜”以及各種自然現象的憧憬與幻想，而這種日出而作，日落而息的行為模式，體現在中國人的身上則發展出了最早的白的意識和黑的意識。因為白天與夜晚的交替運動形式，被中國人稱之為“天”，也就是自然是以白天與黑天相對立統一的，並呈現了週而復始的顯現。人類在長期與天相處的模式中，不斷地認識天並產生體悟，更逐步地在先古人們心中建立起天的意識，而這種天的意識也就是以白天為白的意識和以黑天為黑的意識，且這種黑白的意識後來亦成為了中國人崇尚“天人合一”的最主要哲學意識。此外，依據《說文解字》的記載：“黑，火所熏之色也”<sup>2</sup>，“白，西方色也”。<sup>3</sup>說明了人類的文明發展，由於火的應用，而加深了原始人對黑色的印象與認識，亦是中國人對於黑與白所認知到的較早概念。

## 黑白概念的理論建構

論起中國人對於宇宙起源的文化傳統觀念大概很快便會讓人聯想起那在一個大圓中左右黑白對半環抱而立的雙魚圖—太極圖，並迅速地推衍出太極生兩儀，兩儀生四象，四象生八卦，八卦生萬物的熟悉哲學論點。而當我們從太極圖的表面上觀看，應該可以產生出這樣的直觀印象：黑白對稱；一黑一白相互環抱；黑中有白，白中有黑；黑白抱成一圓形整體且有旋轉運動感。並且在這一黑一白的相互關係中，蘊含了博大精深的內涵以及奧妙無窮的義理。它闡述了宇宙是二元世界，人生存在二元世界中，諸如天與地、有與無、大與小、剛與柔、男與女、主觀與客觀、物質與精神等等，皆屬於陰陽相對的觀念。且它潛藏了變化的思想，萬物陰陽互動漸變消失，循環往復，生生不息。充盈著雄渾博大的宇宙意識，隱含著裂變發展復歸為一的變化觀等。而這種認識世界的觀念和方法，經由使用一個黑白圖案的模式辨證闡述得周到而完備，用單純黑

---

<sup>2</sup> 許慎著，段玉裁注《說文解字》，台北，萬卷樓圖書股份有限公司出版，2002，頁492

<sup>3</sup> 同註2，頁367

白兩色的相互關係描述概括了中國人認識世界的天人合一及陰陽的互交互變規律。太極圖中黑白關係象徵蘊含的義理，基本上形成了中國傳統文化有意識系統的認識了世界淵源的開端，並且進一步形成了歷久不衰的完整持續的文化及其理論體系。而這黑白兩顏色本身已超出了單做為狹義顏色的概念侷限，從而昇華為最高層、最深層，也最普遍的哲學內涵之象徵。黑是未開化的漆黑混沌，白是盤古開天混沌的氣孔，黑白是陰陽，黑白是天地，黑白是有無，黑白是虛實，黑白是正反等等，其實黑白就是矛盾對立的兩個方面。黑白不僅是顏色，更是無窮究宇宙本質而類化宇宙的第一概念。<sup>4</sup>

除了《周易》的太極圖之外，在中國的學理知識中能和黑白概念產生密切關係的莫如道家的老莊思想了。老子《道德經》曾言：“五色令人目盲；五音令人耳聾”<sup>5</sup>，“大音希聲，大象無形”<sup>6</sup>，在老子看來，自然的本體—“道”是最樸素的，它蘊含著自然的形形色色，以單純的形式體現出來，追逐紛繁的五彩和著意形體的雕琢，並不能接近自然主體，所以“大色無色”，“水墨為上”，“運墨而五色俱”。水墨與陰陽之道相對應，在水墨交融的黑白天地中，能感到貼近“道”的愉悅。而更令人驚訝的是，老子竟也以黑、白論理，其言：

知其雌，守其雄，為天下谿。為天下谿，常德不離，復歸於嬰兒。知其白，守其黑，為天下式。為天下式，常德不忒，復歸於無極。知其榮，守其辱，為天下谷。為天下谷，長德乃足，復歸於樸。樸散為器，聖人用之，則為官長。故大制不割。<sup>7</sup>

雌與雄、黑與白、榮與辱是作為對立兩極的概念符號而予以並列駢論的。“雌”與“雄”的高度和諧，便將呈“嬰兒”之狀，至高至極的智慧，反成本初的稚態；“黑”與“白”的極度沖融混合，便可歸於無極；“榮”與“辱”

<sup>4</sup> 周爾立著，〈黑白與水墨畫的審美體系建構略談〉

<http://blog.artron.net/space.php?uid=126821&do=blog&id=201322> 2010.1.12 瀏覽

<sup>5</sup> 老子著，余蔭林註譯，《新譯老子讀本》，台北，三民書局，1990，頁33

<sup>6</sup> 同註5，頁74

<sup>7</sup> 同註5，頁55

的化解，則能回歸於“樸”，亦即未經文明戰斧的原始。“無極”、“樸”是“道”的別稱，而“嬰兒”則是抽象的“道”的物喻。老子於此賦予了黑、白以哲學的內涵。<sup>8</sup>“嬰兒”、“無極”、“樸”詞異而意近，都是“道”的別稱或某一方面的屬相。老子思想以樸素為旨，以玄妙為宗，“素”與“白”通，“玄”與“黑”同，故黑、白有了非同尋常的哲學意義。辯證觀，捨對立關係的處理，便無立足之地，而黑白，恰如雌雄、榮辱、處兩極而對立、對應。故《老子》言色，獨舉黑白，正是其認識論、方法論的當然選擇。而《老子》中用得最頻繁的是虛、無、靜、默之類，凡此，在語義與哲學精神上，無不與黑白相通。“大象無形”，與十四章所說“無狀之狀”、“無物之物”的精神是相諧不悖的。這一切言論皆暗示了黑與白的無邊無際無限的表現力；簡言之，一無所有的黑與白，是擁有一切，無所不包的。<sup>9</sup>而莊子亦認為“惟道集虛”意思是道和虛空是緊密結合的，最後“虛心知道”，即必須立足虛處，要虛心才能體悟認識到道。這裡的“虛”及反面的“實”在繪畫中用白黑表現是最為貼切的。

此外，以孔子為代表的儒家提倡“為人生而藝術”的禮、樂、仁、善，始終是人生人格的追求目標。以仁、善、美，為重要的道德標準成了中國藝術的重要審美標準之一。再到以禪宗為代表的佛家，講求一切皆空的“空空”境界，探求淡泊、清靜、寒遠、虛玄之美，這一切美的理念都是為了追求自然、宇宙、道的統一之美，與人生社會的和諧之美，是中國哲學精神對其自身發展自我調空的結果，同時也是一種文化發展的自然規律和必然。佛經云：世界本“性空”，世界的生成即“緣起”。即言“道”是“自性空”，由於“因緣和合”而生萬有。修道解脫人生，即和上述方向相反，重新修心見性，反璞歸真，亦即超越色身，洞穿陰陽，悟透色空，見得自性，才是真正的解脫大法。佛家的“色空”與道家的“有無”意義相近，《般若波羅密心經》云：“舍利子，色不異空，空不異色，色即是空，空即是色，受想行識，亦復如是”。<sup>10</sup>空即無，即畫的空白，色即有，即黑，亦即是畫中的圖形物體。而這些思維方式，浸染或直接體現於中國畫家關於黑與白的運用，豐富了黑白表現的內涵，因而出現

<sup>8</sup> 姜澄清著，《中國繪畫精神體系》，瀋陽，遼寧教育出版社，1993，頁264

<sup>9</sup> 同註8，頁265

<sup>10</sup> 寧志新，《道教十三經》，石家莊，河北人民出版社，1995，頁33

了高層次的藝術觀念和獨特的藝術種類型態。中國獨特的思想文化滋養和培育了獨特的黑白水墨繪畫，水墨繪畫的美學評價體系自然也體現出這些文化內涵。

## 黑白概念的審美體系發展

構成繪畫的兩個主要條件是“形”和“色”，這在中西繪畫來說都是一樣的，但是表現上卻是大異其趣。僅就色彩方面來談，西方的色彩學，基本上依光源來決定，但在中國畫裡少有光的概念，反而是色彩學裡認為非色彩的「黑、灰、白」一黑的不同層次，在畫中佔有極重要的角色，更是中國畫的特“色”。而這種“黑白片”我們都曉得是用“墨”畫出來的，在中國畫中稱之為“用墨”或“運墨”。它和“運筆”、“用筆”幾乎成為中國論畫得失的兩大支柱。雖然我們亦理解中國早期的繪畫發展並非一開始便是以黑白的墨色來作表達，並且產生了如東漢、敦煌等色彩斑斕的壁畫，以及唐宋以前的大量重彩人物與青綠山水等。但是就如同本段開始所述，構成繪畫的另一個條件“形”，在中國畫中主要卻是用黑線來完成的，而這也同樣為中國畫的發展隱含了筆墨韻味的意義，同時更因強調“以形寫神”的繪畫觀，而帶有更深一層的審美簡化意味，也為中國畫後來以筆墨為主體發展的概念留下了深遠的伏筆。

南朝謝赫在“六法”中提出“隨類賦彩”的概念，是中國畫較早的用色原則總結。“隨類賦彩”是說繪畫的色彩應該按照不同的具體物象，而給予具體表現。但因中國畫色彩的濃淡變化，是追求“一色中之變化”，因此也給予“隨類賦彩”的意義延伸出後來兩層不同的含義：一層是原來隨物象類別的不同而賦彩，另一層則是不以純自然色的再現，是畫家主觀意象思維的結果。例如中國畫後來的墨竹、墨荷等之出現，都不是物象本身的固有色，而是畫家聯想、虛構出來的。這使它呈現出一種既尊重客觀現實，又具有自身觀念的意象特徵。並且透過它和“六法”中的“氣韻生動、骨法用筆、應物象形”等四法連結起來，“隨類賦彩”的含義亦變得更積極與廣義。同時亦營造了“六法”其主觀意象的特徵為中國畫的黑白主觀施繪及表現提供了進一步發揮的可能。<sup>11</sup>

此後，隨著魏晉南北朝的玄思及禪學發展，以黑白墨色為獨特審美意趣表

<sup>11</sup> 同註 4

現的墨象世界得到不斷的豐富與發展，王廙從強調書法與繪畫共存並促其結合方面立論，顧愷之提出把神與形合在一起，宗炳和王微則從更有利地解放筆的自如運用於山水畫的題材上，都為中國畫以墨色為主體的黑白表現樣式之出現作了鋪墊。<sup>12</sup> 及至唐和五代，張彥遠在對六法的論述中，明確地提出立意、氣韻、與用筆之間的關係。在他的那句“夫象形必在於形似，形似須全其骨氣，骨氣形似，皆本於立意而歸乎用筆，故工畫者多善書”的名言中，可以說是更直接地指出了用筆是氣韻和立意的載體，要表現好的氣韻關鍵在於用筆，而用筆之關鍵更在於要像書法那樣的用筆。這又一次等於是強調了中國畫的最高標準，即“意”、“氣韻”等主要是通過墨而不是色來完成的。<sup>13</sup> 荊浩則在自己的《圖畫見聞志》中以筆、墨作為評論畫家的標尺：“吳道子畫山水有筆而無墨，項容有墨而無筆，吾當採二子之長，成一家之體。”並詳細地區分了筆與墨的不同：“筆者，雖依法則，轉運變通，不質不形，如飛如動；墨者，高低暈淡，品物淺深，文彩自然，似非因筆。”同時更為明確地宣布了黑白概念的典型樣式水墨畫的出現：“隨類賦彩，自古有能，如水墨暈章，興我唐代。”可以說完全清楚地提出以墨代色的問題，也確立了中國畫從實踐到理論黑白體系發展。<sup>14</sup>

宋、元、明以後，文人受儒家的“無止之境”浩然狀態及聖人胸次的精神追求影響，也受佛家文化有關頓悟或漸悟的修行思維啟發，單純的運黑布白似乎很契合這些文化觀念的特徵。這些文化觀念深刻影響了水墨繪畫的審美評價及創作狀態和手法，這導致文人畫家大多追求單一的色素美，主體上捨棄色彩，而以墨代色。如此，文人畫發展到後期，一味追求逸筆草草，強調筆墨為上，把色彩繽紛的壁畫、風俗畫等畫種排斥於“神品”、“逸品”之外，成了獨霸畫壇的局面。直到清代畫風也是繼承了元代素雅的用色，甚至更愛水墨的直白表現方式，石濤云：“墨團團裡墨團團，黑墨團中天地寬”。近代的黃賓虹晚年也好畫墨色，筆墨滿紙，千筆萬筆，黑密之至，人稱“烏金紙”，也曾題畫“余觀北宋人畫筆跡，如行夜山，昏黑中層層深厚”千餘年來墨色成為了中國畫的傳統，墨以抽象的“五彩”描繪包羅萬象的自然與意味深長的畫境，紅花

---

<sup>12</sup> 胡東放著，《中國畫黑白體系論》，北京，人民美術出版社，1991，頁161

<sup>13</sup> 同註12，頁166

<sup>14</sup> 同註12，頁167

綠葉與斑斕之物亦以用此來表現，如墨竹、墨荷等等。於是，從“隨類賦彩”轉變到墨分五色，黑白在基於特殊文化表現的意象思維中進一步得到昇華，中國畫從“丹青”繪事到“以墨當彩”，注重“墨”的藝術趣味和審美要求，墨的意象狀態越來越鮮明，文人畫達到了登峰造極的高度。以墨當彩，黑白寫意，使藝術家從中得到最超然、最具有自我解脫的機會。它在轉化生活、抽象生活上，通過黑白揮毫啟迪思維，表現志趣，體悟自身所處的世界也感悟生命和發現自身價值，水墨語言的發展幾乎達到極限。知白守黑，運黑佈白，“以墨當彩”，一直伴隨著中國玄學的哲思及禪學而發展，漸漸形成了獨立的藝術審美體系。<sup>15</sup>

## 黑白概念在水墨藝術中的表現

### 一、黑白的相對性

黑白是中國古代哲學的一對範疇，代表著相互對立又相互關聯的事物和現象的相對屬性。依陰陽的哲學觀點，則黑為陰，白為陽，黑與白構成了辯證統一。黑與白的矛盾統一產生了形，具有了視覺形象，其關係是相對的一對對比色，二者缺一不可。從太極圖中的陰陽魚圖形中，我們可以觀看到白魚及其上的黑圓，白可謂多矣，而黑可謂少，但我們的視覺感受不是白色強烈，而是窄小的黑圓特別強烈，反之在黑魚上也是這樣。這即是在增加到大的極限的白的對比之下，小的黑反而使人感受到特別強烈，而陽魚也是如此，大而弱，小而強，正是如同老子所言的益之則損，損之則益。且這種審美視覺變化規律，在黑白的構成及藝術創作中，是經常被運用的，為了突出主題即畫面的中心，常常採用以大補小、以多補少、黑白互補、形狀互補的對比手法，來產生新的意象。空能生有，有中含無的相生理論，也同樣適應於黑白相生之理，在藝術的表現中，黑由於白而得到充分的顯現，白隨著黑而留下大小相間的空白。空白大都是較抽象的，唯其抽象，才能容納無限的外延。但空白作為書畫作品的有機組成部分，又都是“有象”的，因為它對畫面起著補充、襯托、意境延續等

<sup>15</sup> 同註4

作用。空白與墨線“陰陽相交”方能“無中生有”而成藝術，亦即無黑即無白，無白亦無黑，雙方是互為存在的支點，相互依存，達到生命的永恆。黑白是單純的，但是其內涵，其表現力卻是豐富的。在表現手法上有黑白相互襯托，可以黑中有白，白中有黑，或黑白圖地，或黑白互換，或黑白過渡，或黑白互滲。有時黑襯托白，有時白襯托黑，有時黑白反覆襯托，錯落有致，賦予了黑白藝術豐富的表現語言、表現手法和表現風格。黑白互用最終歸於和諧在繪畫中的運用比比皆是，清代華琳在論述中國畫的黑白關係時說：“然但於白處求之豈能得乎！……揮毫落紙如雲煙，何患白之不活也。禪家云：‘色不異空，空不異色，色即是空，空即是色。’真道出畫中之白，即畫中之畫，亦即畫外之畫也。”<sup>16</sup> 此處即道出了黑白互用的原理。由於黑形象的存在，而產生空白的畫面意象，此處的“空”也就變成了“色”，乃至畫外之“色”。而潘天壽亦曾在其《聽天閣畫談隨筆》中提到：“水墨畫，能濃淡得體，黑白相用，乾濕相成，則百彩駢臻，雖無色，勝於有色也，五色自在其中，勝於青黃朱紫矣。”又言：“黑白二色，對比最為明豁，為吾國群眾所喜愛。故自隋唐以後，水墨之畫，隨之勃興，非偶然也。然黑無白不顯，白無黑不彰，故水墨之畫，更不能離白色之底也。”<sup>17</sup> 無不是對於黑白相互為用的最佳例證。

## 二、黑白的象徵

在人類的語言中，色彩語詞具有很重要的獨特魅力，每種色彩都有各自不同的表情象徵，而色彩的象徵則來自人們對色彩的不同聯想，且它雖然與個人之心裡有很大的關係，但隨著時代的改變，卻有逐漸社會化的轉變。例如，早期的觀念是以一色象徵一物，但是到了近現代色彩已經變成藝術家體驗生命的情感符號。黑與白在色彩學中，通常被歸類於無彩色。無彩色的意思，就是沒有彩度變化的色彩。有的色彩學書上，是不將黑與白納入色彩的一部份來談論的。不論如何，黑與白卻在你我的意識裡，不折不扣的是被當作色彩來使用的。黑在中國的概念中，是以玄、幽一起糾纏出現的。玄與幽在文字的結構上，從甲骨文看來，都是屬於燃燒後的黑色。在許慎所著的“說文解字”中，記載著：

---

<sup>16</sup> 同註1，頁421

<sup>17</sup> 潘天壽著，《潘天壽談藝錄》台北，丹青圖書有限公司，1987，頁124

“火所燻之色也”。黑字的下方四點是火的意思，也就是說火所燻過後的黑，也可以說是火的作用結果。燃燒後的黑是一種物質的結束，或是物質的質變結果，也代表著無的境界。在這裡的無是悲慘的、痛苦的，宛如地獄的感覺。而白是光明，通常伴隨著光而來的是熱，或是希望、生命；白也夾雜著空的意境。空與無有其相通的意境，也有些地方是不太一樣的，空是極樂的，是空間的昇華；黑則是歸結，是毀滅後的結綫。也因為從火部的緣故，黑也和焦字的意義有連動的關係，所以才有蠶焦黑的詞句出現。焦也是從火部，“說文解字”中，解釋為“火所傷也”<sup>18</sup> 焦是黑的前面的步驟，火再傷下去的話，焦變成黑了。程度上，黑是比焦被火傷得更厲害。<sup>19</sup> 以下將進一步對黑、白兩色所隱含的意涵，再作深入的說明：

### （一）關於黑色

黑色在漢民族的文化象徵意義中，和其它的顏色類似，皆具有二重性的文化涵義：既有褒義，也有貶義。它在中原文化中被視為高貴的顏色之一，是政權、神權的象徵。古代黑色為天玄，據中國古代的五方、五行之說，把天地空間分為東西南北中五方，它們各方分屬金、木、水、火、土五行，五方五行又分別有青、白、赤、黑、黃色。北方屬水，具有黑色。因此，人們用黑色象徵“深沉”。且黑色和夜色相似，因而它又象徵“神秘肅穆”等涵義。<sup>20</sup> 又因它和鐵色相似，因此自古人們常用它來象徵“剛直、堅毅、嚴正、無私”等形象。如在戲曲臉譜藝術中，往往用它來象徵歷史人物的剛直不阿、鐵面無私等高尚品性。如唐代的尉遲恭、宋代的包拯等人物的舞台形象，都是黑色臉譜。<sup>21</sup> 此外，由於其本身的黑暗無光給人以陰險、毒辣和恐怖的感覺，因此又象徵“黑暗、陰險、恐怖、死亡”等貶義色彩。

### （二）關於白色

在早期中國文化中，白色是一個基本禁忌詞，體現了中國人在物質和精神上的擯棄和厭惡。在中國古代的五方說中，西方為白虎，是刑天殺神，主肅殺

<sup>18</sup> 同註 2，頁 489

<sup>19</sup> 曾啟雄，〈黑與白〉 [http://content.edu.tw/senior/art/nt\\_js/html/west1/page6.htm](http://content.edu.tw/senior/art/nt_js/html/west1/page6.htm) 2010.2.20 瀏覽

<sup>20</sup> 藍丁著〈黑色的象徵意義〉 <http://www.thn21.com/base/yuyan/13890.html> 2010.1.10 瀏覽

<sup>21</sup> 同註 4

之秋，古代常在秋季征伐不義、處死犯人，所以白色是枯竭而無血色、無生命的表現，象徵死亡、凶兆。如自古以來親人死後家屬要披麻帶孝，辦“白事”要設白色靈堂，出殯時要打白幡；舊時還把白虎視為凶神，所以現在稱帶給男人厄運的女人為“白虎星”。白色的心理功能在其發展過程中由於受到政治功能的影響，又象徵腐朽、反動、落後，如視為“白專道路”；它也象徵失敗、愚蠢、無利可得，如在戰爭中失敗的一方總是打著“白旗”表示投降，把出力而得不到好處或沒有效果叫做“白忙”、“白費力氣”等。它還象徵奸邪、陰險，如“唱白臉”、“白臉”奸雄；最後它還象徵知識淺薄、沒有功名，如稱平民百姓為“白丁”、“白衣”、“白身”，並把缺乏鍛鍊、閱歷不深的文人稱作“白面書生”等。<sup>22</sup>此外，受到西方文化的影響，白色的象徵意義也因之發生一些細微的變化，今日，白色也可以被理解為高雅、和諧、正直、光明、純潔、正義與樸素，這些都是代表陽光的一面。

綜觀上述黑、白的象徵特性，可以發現色彩有著歷史的、民族的、區域的、時代的痕跡。在中國文化中，顏色的象徵是基於過去中國的封建統治、迷信及其原始、落後的科學、教育狀況而形成的，所以顏色的象徵意義有相當強烈的政治化和神秘化傾向。而西方文化中的顏色象徵則更多地得益於西方民族開放性及科學、教育的普及程度，其象徵意義少了神秘，多了些理性，使得語義、語詞理據更易追蹤。而不同文化之間的顏色象徵意義又都是在社會的發展、歷史的沉澱中約定成俗的，是一種永久性的文化現象。它們能夠使語言更生動、有趣、幽默、親切，所以我們應該給予足夠的注意。<sup>23</sup>當黑與白聚合在一起時，它可能產生強烈而和諧、樸素而高貴、豐富而單純、柔美而剛強、深沉而純潔、收縮而擴張、沉重而纖弱、穩重而跳躍……它代表了生與死、善與惡、是與非、虛與實、明與暗、繁與簡、剛與柔、動與靜、大與小、正義與邪惡，代表了宇宙、時空、萬物，代表了世界、社會、人生。它們豐富的情感語言，是人類喜、怒、哀、樂的表現。<sup>24</sup>康定斯基（Wassily Kandinsky 1866 ~ 1944）認為：“白色

<sup>22</sup> 徐騰飛著（以美學視角來觀察黑白兩色—淺析“黑”與“白”在藝術和語言中的表現及象徵意義）<http://www.66wen.com/01zx/zhexue/zhexue/20060515/15932.html> 2010.1.12 瀏覽

<sup>23</sup> 同註 22

<sup>24</sup> 孫志純著（黑白隨想——設計實踐感悟）

[http://www.zgscxs.com/News\\_Show.asp?Sq18\\_News\\_Id=875](http://www.zgscxs.com/News_Show.asp?Sq18_News_Id=875) 2010.1.12 瀏覽

像沉默，可以忽然被理解，它是一個空，在開始和出生之前。黑色意味著空無，沒有可能性，像太陽毀滅，像死亡，像永恆的沉默，沒有希望沒有未來。”<sup>25</sup> 德國表現主義畫家孟克（Edvard Munch 1863 ~ 1944）的作品《尖叫》，用顫動的線條、黑白的對比表現出極度恐懼的情緒。在描繪社會最低層人物中，凱綏·珂勒惠支（Käthe Kollwitz 1867-1945）的版畫，讓人痛苦，令人心碎，使人不能不為其所動。著名導演史帝文·斯皮爾伯格（Steven Spielberg），為了能更深刻地再現二次大戰期間，法西斯殘害猶太人的那段悲慘歷史，選擇了黑白紀錄片的形式拍攝《辛格勒的名單》，強化了生與死、善與惡的主題，振聲發聵，讓人刻骨銘心。<sup>26</sup> 黑白的內涵之玄妙，黑白的表現力之豐富，黑白的性格、象徵性之獨特，令人追求無限、認識無限、運用無限。而在中國，水墨畫的黑白更有其自身獨特的審美特性，體現了古人對自然、社會及與之相關聯的政治、哲學、宗教、道德、文藝等方面的認識。傳統中國畫的“畫分三科”，人物、花鳥、山水，表面上是以題材分類，其實是用藝術表現一種觀念和思想。所謂“畫分三科”，即概括了宇宙和人生的三個方面：人物畫所表現的是人類社會，人與人的關係；山水畫所表現的是人與自然的關係，將人與自然融為一體；花鳥畫則是表現大自然的各種生命，與人和諧相處。三者之合構成了宇宙的整體，相得益彰。這是由藝術昇華的哲學思考，是藝術之為藝術的真諦所在。中國畫在觀察認識、形象塑造和表現手法上，體現了中華民族傳統的哲學觀念和審美觀，在對客觀事物的觀察認識中，採取以大觀小、小中見大的方法，並在活動中去觀察和認識客觀事物，甚至可以直接參與到事物中去，而不是做局外觀，或局限在某個固定點上。它滲透著人們的社會意識，從而使繪畫有“千載寂寥，披圖可鑒”的認識作用，又起到“惡以誠世，善以示後”的教育作用。即使山水、花鳥等純自然的客觀物象，在觀察、認識和表現中，也自覺地與人的社會意識和審美情趣相聯繫，借景抒情，托物言志，體現了中國人“天人合一”的觀念。而以上的這些敘述，在表現上經常即是透過水墨的黑白象徵手法來達到的，因此，如何精心處理好上述黑白兩種顏色的絕然對立象徵性，使畫面達

<sup>25</sup> 康定斯基著，吳瑪俐譯《藝術的精神性》台北，藝術家出版社，1998，頁67—69

<sup>26</sup> 同註24

到統一、和諧，不僅是過去，相信亦是未來從事水墨畫創作者所極須努力的目標。

### 三、知白守黑

老子《道德經》第二十八章云：“知其白，守其黑，為天下式。”這是道家關於黑白的最早論述，中國的繪畫理論將其完整地繼承下來，作為創作的原則，稱其“知白守黑”或曰“計白當黑”，意思是立足於畫面的形體空間表現即“黑”的部分，同時要把未畫的空白部分當成與“黑”的一樣來經營考慮，即指黑白、虛實之道。中國畫以黑色創構意境，古代的美學觀點認為運墨能得天地自然之意，水墨的黑白在人們的眼裡不只是一種同類色的潤化渲染，而是一種能表達意象、意境和畫家心理感受的特殊視覺語言。中國畫憑藉墨的功能可以使畫面上的景物白得“璨為日星”，黑得“沛為雨露，轟為雷霆”。<sup>27</sup>並且透過墨色的不同技法表達，能表現出替代“綠、紅、黃”等各種顏色的視覺效果。早在唐代以前就有“墨高猶綠”的說法。另外，張彥遠也曾說：“草木敷榮，不待丹綠之彩；雲雪飄揚，不待鉛粉而白……鳳不待五色而粹，是故運墨而五色……”<sup>28</sup>墨分黑、濃、濕、乾、淡“五色”，又有黑白、濃淡、乾濕“六彩”。在黑白之間，中國畫能在宣紙上將墨色渲染得淋漓盡致。不論是范寬雄渾壯麗的全景式山水，還是頗具特色的米家山水；不論是徐渭的花鳥，還是徐悲鴻的奔馬，無不表現了水墨的豐富奇妙、變化萬端。傅抱石在《中國繪畫變遷史綱》中說：“水墨就是寫意，寫意必須水墨。”<sup>29</sup>“意”即旨意境、氣韻，可見，中國畫中的黑白內美是從意境、傳神上來認識理解的。

除此而外，中國水墨畫的黑白概念，更經常被運用於虛、實空間的處理上，由於中國人長久以來受到各家哲學思想的影響，認為與實相對的虛，並非空無，而是有流動散聚的元氣瀰漫其間。天地之間，虛空中充滿了元氣，而正是這元氣的運化和流動，造成了宇宙間萬物的生成和發展，因此認為天地萬物以及一切藝術和審美活動都是虛與實的對立統一。這種觀念運用在繪畫表現上，便形

<sup>27</sup> 陳菽現著《我國現代木版畫黑白語言的解讀與建構》

<http://www.bcu.edu.cn/truekxyj/journal/80/17.htm> 2009.12.18 瀏覽

<sup>28</sup> 同註1，頁79

<sup>29</sup> 傅抱石著，《中國繪畫變遷史綱》，上海，上海古籍出版社，1998，頁39

成了虛、實的空間表現法，並且透過畫面造成觀賞者視覺上或心理上產生虛、實之感覺。清方士庶在《天慵庵隨筆》中說：“山川草木，造化自然，此實境也。畫家因心造境，以手運心，此虛境也。”<sup>30</sup> 笪重光《畫筌》亦云：“空本難圖，實景清而空景現；神無可繪，真境逼而神境生。位置相戾，有畫處多屬贅疣；虛實相生，無畫處皆成妙境。”<sup>31</sup> 說明了虛、實是矛盾的對立統一，將實景處理好了，虛的神境也就跟著呈現出來。中國的繪畫運用水墨的空白處，來達到遷想妙得的想像空間，水墨藝術的“留白”，給予觀賞者在欣賞繪畫的同時留下很多的餘地，以提供對方美感活動的空間與無限自由想像的可能。繪畫中的留白與放棄色彩的運用，也是為了降低視覺感官本身的刺激，使繪畫單純地成爲一種心境的沉思並提升到哲學的境界。著名的畫例：如八大山人的《魚圖》、牧谿的《六柿圖》、梁楷的《太白行吟圖》等等，運用黑白筆墨巧妙的處理畫面之主體實物以及與背景空間的虛、實畫境，皆是爲觀賞者所熟知的神妙之作。其他諸如山水畫中的江河飛瀑、山光雲霧、通幽小徑等所構成的畫中靈魂元素，亦常常是以留白的方式來達到其在畫中的重要位置。黑白水墨抽去了現實物象中的色彩，使影像處於“似是而非”的疏離狀態，拉開了與現實的距離，正所謂距離產生美。而這裡的距離其實是心理距離，是欣賞者由記憶和體驗出發，認知藝術、溝通心靈的歷程，這段心理歷程是欣賞者馳騁想像的自由空間，是一塊夢幻地畫板，是參與創作的平台，因此，其間會生發出美，並且基於黑白的“距離”優勢，使欣賞者賦予它更多的審美內涵。格式塔心理學派認爲：“視覺形象永遠不是對於感性材料的機械複製，而是對現實的一種創造性的把握，它把握到的形象是含有豐富的想像性、創造性的美的形象。”同時認爲：“心理能力在任何時候都是作爲一個整體活動著，一切知覺都包含著思維，一切觀察都包含著創造，而這種創造是由觀者去體驗、去完成的”<sup>32</sup> 因此，我們若從哲學思想來認識、理解黑白語言的文化內涵和人文精神，就不難體察到它的“高貴性”了。且由於黑白水墨畫運用了豐富的語言符號，使黑白猶如

<sup>30</sup> 韓林德著，《境生象外：華夏審美與藝術特徵考察》，北京：生活、讀書、新知三聯書店，1996，頁 38-39

<sup>31</sup> 同註 30，頁 41

<sup>32</sup> 同註 24

千變萬化的魔方，能夠演繹出不同的藝術姿態，使受眾獲得視覺美感和精神愉悅。這時，黑白將不再是一堵冰冷呆板的牆，而是充滿著人性和趣味的圖形組合，就如同一支優美的樂曲，飄逸著奇妙律動和悠揚婉轉的旋音，不斷地撥動著人們的心弦。<sup>33</sup>

## 結語

西方美學家克萊夫·貝爾(Clive Bell, 1881-1964)在他所著的《藝術》中指出：“一種藝術品的根本性質是有意義的形式。”“有意義的形式，就是一切視覺藝術的共同性質，”它“是對某種特殊的現實之感情的表現”。<sup>34</sup>而通過上述的理解，黑白水墨藝術的表現，即是以其語言符號元素的有機組合使之成爲一種“有意義的形式”。因此，使它能夠在繪畫藝術中展現最直接、最簡潔和最獨特的符號力量。時至今日，在紛繁蕪雜、色彩斑斕的當代藝術語境中，筆者提出“黑白”兩色的概念，並不是提倡藝術作品回歸中國傳統文人畫的思維方式，更不是反對色彩的重要性，而是嘗試透過對“水墨”藝術的本性追溯，尋找水墨藝術未來發展的精神性追求，因爲“黑白”的概念不僅加強了當代藝術與傳統文脈的聯繫，而且在全球化的藝術格局中，進一步突顯了中國當代藝術的文化身份，顯示出中國藝術自身的觀念和精神價值。同時我們也相信藝術是沒有國界的，它以自己的語言超越時空的藩籬，且越是屬於自己民族精神載體的藝術，就應是越屬於世界藝術發展的共同指向。

---

<sup>33</sup> 同註 27

<sup>34</sup> 貝爾著，《藝術》，北京，中國文聯出版公司 1984，頁 4

## 參考書目

### 中文圖書

- 王維《山水訣》，李來源、林木編著《中國古代畫論發展史實》，上海，人民美術出版社，1997
- 老子著，余培林註譯，《新譯老子讀本》，台北，三民書局，1990
- 貝爾著，《藝術》，北京，中國文聯出版公司 1984
- 胡東放著，《中國畫黑白體系論》，北京，人民美術出版社，1991
- 姜澄清著，《中國繪畫精神體系》，瀋陽，遼寧教育出版社，1993
- 許慎著，段玉裁注《圈點說文解字》，台北，萬卷樓圖書有限公司出版，2002
- 康定斯基著，吳瑪俐譯《藝術的精神性》台北，藝術家出版社，1998
- 傅抱石著，《中國繪畫變遷史綱》，上海，上海古籍出版社，1998
- 潘天壽著，《潘天壽談藝錄》台北，丹青圖書有限公司，1987
- 韓林德著，《境生象外：華夏審美與藝術特徵考察》，北京：生活、讀書、新知三聯書店，1996

### 網路資訊

- 周爾立著，〈黑白與水墨畫的審美體系建構略談〉  
<http://blog.artron.net/space.php?uid=126821&do=blog&id=201322> 2010.1.12 瀏覽
- 徐騰飛著（以美學視角來觀察黑白兩色—淺析“黑”與“白”在藝術和語言中的表現及象徵意義）  
<http://www.66wen.com/01zx/zhexue/zhexue/20060515/15932.html> 2010.1.12 瀏覽
- 孫志純著（黑白隨想——設計實踐感悟）  
[http://www.zgscxs.com/News\\_Show.asp?Sq18\\_News\\_Id=875](http://www.zgscxs.com/News_Show.asp?Sq18_News_Id=875) 2010.1.12 瀏覽
- 陳菽現著（我國現代木版畫黑白語言的解讀與建構）  
<http://www.bcu.edu.cn/truekxyj/journal/80/17.htm> 2009.12.18 瀏覽

曾啟雄，(黑與白) [http://content.edu.tw/senior/art/nt\\_js/html/west1/page6.htm](http://content.edu.tw/senior/art/nt_js/html/west1/page6.htm)

2010..2..20 瀏覽

藍丁著 (黑色的象徵意義) <http://www.thn21.com/base/yuyan/13890.html>

2010.1.10 瀏覽