中国古代绘画中“白”的美学意蕴

胡斌[1*]

([1*]山东艺术学院，山东 济南 250000)

摘要： 在中国古代绘画中，“白”不仅是一种颜色，更承载着“返璞归真”的哲学与美学观念，其具有独特的二元结构：“留白”手法创造的虚境，与物理颜料构筑的实象。为阐明此论点，本文系统梳理了不同白色颜料的物理特性、历史源流及其历史演变。通过文献考证与图像分析，揭示了不同颜料的特性如何催生了特殊的绘画技法。研究发现，古代画家对“白”的运用，正是在“虚”（留白）与“实”（颜料）的辩证关系中展开的。这种虚实相生的艺术思维，不仅是中国绘画独特审美追求的集中体现，也构成了其在全球艺术视野中不可替代的美学价值。

关键词： 中国古代绘画；白色；国画颜料；美学意蕴

The Aesthetic Implications of 'White' in Ancient Chinese Painting

Hu Bin[1*]

([1*]Shandong University of Arts,International College of Arts, Jinan, Shandong , China,250000)

Abstract: This paper analyzes the aesthetic implications of "white" in ancient Chinese painting, and systematically sorts out the origin, development, and evolution of white pigments in Chinese painting throughout different historical periods. Through a combination of literature research and image analysis, the rich cultural and aesthetic connotations of white pigments are explained. The study finds that the use of white in ancient Chinese painting reflects the unique aesthetic pursuit of Chinese culture and art. Therefore, this paper conducts research on white and white pigments in traditional Chinese painting art, enabling Chinese art to present its unique aesthetic significance from a global perspective.

Keywords: Ancient Chinese Painting, White, Chinese Painting Pigments, Aesthetic Implications

引言

白色在中国文化中具有较为特殊的文化意义与审美意义。《周易·贲》卦中，上九爻的爻辞为“白贲”。在高亨的《周易古经今注》中是这样记载的：“白贲者，就素为杂色文采也”[1]。白贲之美蕴含的重要美学思想“白贲无咎”“饰终反素”，无咎，既没有过错，在这里王弼将“白贲无咎”的意思解释为“饰终反素”或“以白为饰”，既体现出事物回归本真的原初状态，“白贲”为上九爻，位置处于贲卦之终，即事物“返璞归真”，回归本色的美，不需要再加以修饰。白贲之美是中国审美中重要的审美倾向，这也具体表现在了绘画当中，宋代以后，简约美、本体美、淡美越来越成为一种更高级的、主流的审美倾向，并产生了深远的影响。

白色不仅在观念层面有着重要地位，在人们的日常生活中也随处可见。无论是古代王室御用的青白璧、白玉勺,还是普通百姓白砖瓦房、白色衣裘,白色都被赋予了吉祥、纯洁、庄重的寓意。

作者简介：胡斌（1981-），男，山东济南，博士，研究方向：美学、艺术学、情本体

通信作者：胡斌，通信邮箱：63160660@qq.com

图 1 唐 定窑白釉刻“徐六师记”铭皮囊壶；图片来源：图片来源于故宫博物院数字文物库

这件唐代的定窑白釉刻“徐六师记”铭皮囊壶，现藏于故宫博物院，是唐代邢窑烧制的一件瓷器。唐代的白瓷已经形成了一个独立的体系，能够与青瓷相匹敌，其釉色之白被陆羽在《茶经》中以“类银”、“类雪”进行赞美。这种白瓷不依赖纹饰来取胜，而是重视造型与釉色之间的相互衬托。河北邢州产的唐白瓷尤为著名。这件唐壶体现了唐代白瓷的精湛工艺，是研究唐代白瓷的宝贵实物资料。其形状上窄下宽，类似袋囊，顶端一侧有一短直小流，中间装饰有一曲柄，另一侧则饰以一曲尾。在袋囊的转折处，装饰有凸起的摺线纹，中间还饰有一道凸线。整体施以白釉，在装饰线的积釉处，釉色泛出白色。平砂底部刻有“徐六师记”四字，以行草书体记载了工匠的名称，体现了其精雕细琢的工艺水平。

除了观念文化之外,白色在中国绘画艺术中也占据着十分重要的位置。在中国水墨画作品中，黑色用墨来呈现，白色的表现往往是利用画面的“留白”，而非用白色颜料去表现，“留白”更加给人以想象的空间与意境的营造，白色颜料在中国特殊的审美下，与中国水墨画的“留白”和谐共生，这就更加凸显了中国画白色颜料的特殊性。

在传统中国画中，所谓"计白当黑"，就是利用留白来拓展绘画作品的意境之美与想象的空间，白色空间的运用和布置同黑色的笔墨皴染一样重要。通过白黑的对比营造出画面的层次和张力，呈现出气象万千的艺术魅力。

所以，“白”的表达在中国艺术中，呈现出一种独特的二元性结构。一方面，它体现为“留白”的艺术智慧。画家通过“计白当黑”的虚实处理，在画面上有意留出空白，以此寄托云、水、雾、空等万千物象，为观者营造出无限的想象空间与悠远意境。另一方面，它又物化为具体的白色颜料，通过材料的实在属性，直接参与到画面的塑造中。这两种“白”的形态并非相互割裂，而是和谐共生，共同构成了中国古代绘画独特的视觉语汇。当然，相较于已被广泛论述的“留白”艺术，对白色颜料自身的材质特性、演变历程及其与绘画技法间紧密关系的系统性研究仍有进一步探索的意义。

在中国绘画的发展历程中有多种材质的白色颜料，如白垩土、铅粉、蛤粉、石膏等，到了近代还有锌白、钛白等金属白色。

在中国传统壁画与国画中主要使用了三种白色颜料：白垩土、铅粉和蛤粉。它们各自来源不同,制作工艺也有所区别。白垩土广泛应用于壁画,后也被用于纸本绘画;铅粉质地细腻但容易返铅变黑;而蛤粉则被古人评价为"最妙不变色兼有光彩"。

白垩土是一种土状的碳酸钙矿物颜料。它的形成原因是古生物的骨骼和壳体在岩石循环过程中残留并聚集而成的沉积岩。白垩土无臭无味,性质稳定,是中国最早使用的白色颜料之一。根据文献记载,在南朝时期陶弘景就已经提到白垩土在"画用"[2]上的应用。从外观上,白垩土呈疏松状,质地较厚且稍软,容易剥落。这一特点被当代画家创作性地运用,发展出了"脱落法"来表现肌理效果。白垩土主要以碳酸钙为主要成分,是一种天然无机颜料,因此历经百年千年都不会因化学反应而变色。白垩土最主要的用途是绘制壁画底色。中大部分壁画的底层都施有白垩土底色,后期临摹壁画也常采取先打白垩土底色的方式。此外,白垩土也被用于纸本绘画中,但由于覆盖力和细腻度较差,往往只能作为底色使用或与其它颜料混合。

铅粉属于人工合成无机颜料,主要成分为盐基性碳酸铅。根据文献记载,我国使用铅粉颜料可

追溯至秦朝时期[3]。铅粉的制作过程较为复杂,需要通过化学反应将铅和一氧化碳在高温下煅烧,经过若干步骤精制而成。古代因缺乏现代化工技术条件,铅粉的颗粒常有粗糙或漏洞,加之没有充分净化等因素,会导致后期铅粉返铅变色的缺陷。铅粉呈现出冷白色调,质感细腻光滑,手感接近珍珠质,因此在古代也被妇女用作化妆品。铅粉的优点是覆盖力好,白度很高,但也存在明显的缺陷——随着时间推移,会因与空气中的硫化氢或水分氧气反应而逐渐变黑,这就是所谓的"返铅"现象。不过并非所有铅粉制品都会完全返铅变黑,很多传世佳作中的铅白部分即使有返铅迹象,但并未完全变黑。返铅程度与铅粉的制作工艺及使用环境密切相关。铅粉主要应用于人物肖像画的面部、纸本设色等,尤其是在工笔细密画中得到了广泛运用。例如明代画家唐寅的作品中就使用铅粉勾勒出细腻的人物、花卉白色部分。不过也有画家尝试防止返铅的方法,如张式评论所说: "烝粉后再研提",以延缓铅粉返铅的速度。

蛤粉是一种取自文蛤、青蛤等贝壳的天然有机矿物颜料，它主要成分是碳酸钙,但相比白垩土更富有光泽细腻。蛤粉的制作方式主要有两种:一是将贝壳经高温煅烧研磨而成,即"煅烧蛤粉";二是选取埋藏在地下长期风化的贝壳,直接研磨而成,即"风化蛤粉"。文献记载,从宋代开始蛤粉就被广泛应用于绘画中作为白色颜料,尤其是花鸟画和人物画的白色部分,如《芥子园画谱》中所说的"古人率用蛤粉"[4]。蛤粉有两个突出的特点:一是历经百年也不会变色,远胜于铅粉;二是其质感细腻温和,呈现出独特的乳白色调,富有光泽。与之相比,白垩土较为粗糙,铅粉则较冷白。蛤粉的使用也有一些讲究。首先是制作工艺,经过煅烧而成的蛤粉较为洁白细腻,而风化蛤粉则略显粗糙;其次是上色时需反复渗色数遍,干湿状态下色彩会有显著变化,才能呈现出匀净有光泽的效果。此外,蛤粉对胶液的粘度有一定要求,过稠或过淡都会影响颜料质感。

中国古代绘画中不同的白色颜料发展出一系列的精妙的绘画技法，本文通过对白色颜料的物理属性挖掘同时，也探讨白色在中国古代绘画中的丰富美学内涵与核心价值，以及中国绘画艺术在全球视野下的独特魅力与当代启示。

1.文献综述

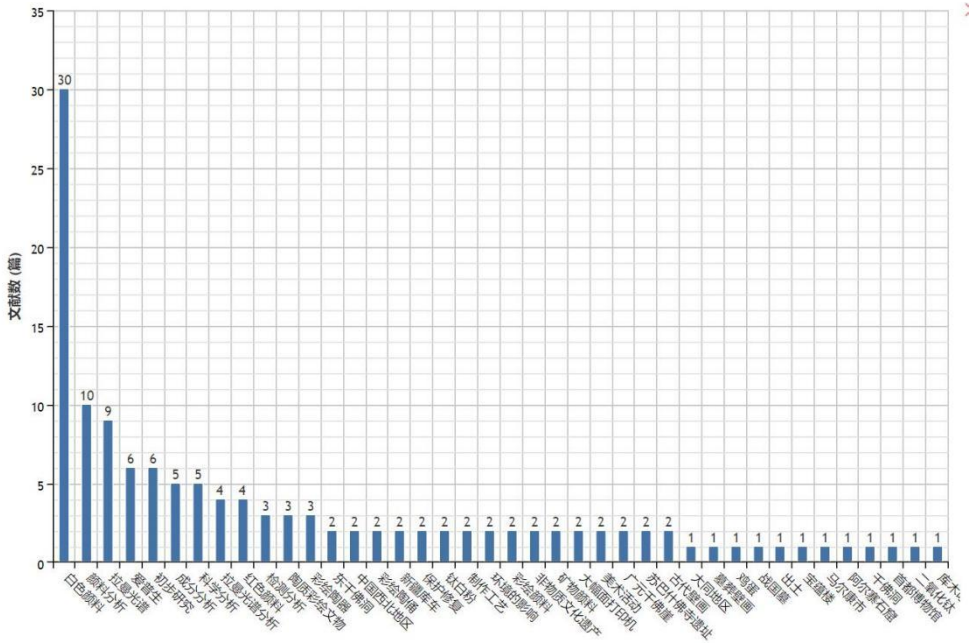

图 2 中国白色颜料相关学术论文分析图表

根据中国知网的搜索结果筛选后，“白色颜料”主题相关学术论文共 218 篇。我们可以看到相关学术文献中，对色彩的研究主要有三类：第一类是在文化与艺术层面对白色和白色颜料进行研究的文献。第二类是对考古的文物古迹进行色彩分析，其中将白色作为研究对象加以分析。第三类是利用科学手段对白色进行光谱分析或者进行科学的成分分析。

从这张柱状图中可以看出，在中国古代绘画作品的白色颜料的使用中，铅白是最主要的白色颜料之一。中国知网的数据显示，关于铅白的研究文献最多，达到 30 篇，这反映了学术界对其

的广泛关注和研究深度。铅白因其遮盖力强、色泽鲜艳等特点，在中国古代壁画、国画等艺术作品中有着举足轻重的地位。白垩土作为白色颜料的另一种形式，在文献中也有相对较多的提及，有 10 篇文献涉及，显示出它在古代艺术品中的使用也相当常见。硫酸钡、氧化锌和滑石粉等其他白色颜料虽然在文献中的提及量较少，但它们的存在表明中国古代艺术品在使用白色颜料时具有一定的多样性。蛤粉作为一种传统的白色颜料，在文献中也有记录，虽然提及次数不多，但在某些特定的艺术品中，它的使用具有独特的意义和价值。这些研究揭示了不同类型的白色颜料在中国古代艺术中的应用情况，以及这些颜料的化学成分、制备工艺和历史变迁。

本文参考前人研究成果，在文化与艺术层面对白色颜料进行解读，运用图式分析法对传统中国画、壁画中的白色进行科学分析研究。

2.研究方法

2.1. 文献研究法

在论文中广泛引用古代文献资料，对白垩土、铅粉、蛤粉等白色颜料由来、制作工艺、应用范围等进行了分析和阐释。同时，作者也参考了众多当代学者的研究成果，对前人的研究进行了综合论证，从而能够立足于现有研究的基础之上，进一步拓展和深入认识。

2.2. 图像分析法

对于传统中国绘画等艺术作品进行科学分析，探讨绘画中不同性质成分的白色颜料。针对不同白色颜料的特性，如铅粉返还变黑的缺陷等，作者通过对具体中国画作品进行分析，以及中国画的修复手段，探讨白色颜料的使用方法和颜色属性。

3.研究结果分析

3.1. 白垩土、铅白与蛤粉在壁画、国画中的使用

白垩土在中国古代壁画创作中扮演着极其重要的角色,主要用作底色。由于白垩土既不会像铅白那样返铅变黑,又不会像蛤粉那样在暖色调的影响下变黄,因而成为壁画底色的不二之选。

根据考古发现,自汉代开始,白垩土就广泛应用于壁画的底色层。著名的龟兹壁画便是一个典型案例。经过现代科学分析手段,确认大多数壁画均使用了白垩土作为绘画的基层。白垩土厚重的质地和温和的白色调子,为绚丽多彩的佛像、景物等图像营造了一个朦胧静谧的氛围。此外,在壁画创作过程中,白垩土有时也会被用于调色或直接上色,比如更准确地描绘云朵、浪花等自然景观。

蛤粉被公认为中国传统绢本设色绘画中最优秀的白色颜料。其制作工序讲究,视觉效果上乘。相较于较为朴素的白垩土,蛤粉的质地细腻莹润,呈现出温和的暖白色调,颇具珍珠般的光泽。而且蛤粉具有极高的耐久性和稳定性,即使历经百年,也不会像铅白那样返铅变黑。正是由于这些独特优势,宋代以后,蛤粉开始广泛取代白垩土,成为中国画家青睐的主要白色颜料。

在中国画绢本设色技法中,蛤粉的运用有一个独特之处——正反两面渗白。画家会先在绢面正背两面均匀敷上一层蛤粉,然后在正面上色叠染。经过漫长的时间沉淀,背景会变得越来越深沉,而被蛤粉包裹的绘画对象却依旧白莹如新,令人赞叹。

铅粉在中国古代工笔画的创作中一直占据着重要地位。由于其极高的着色力和精细的质地,使得工笔画中的翎毛、花卉等细节得以准确细腻的描绘。然而,铅粉也存在一个致命缺陷——容易返铅变黑。但即便如此,由于其他优点的重要性,直到近代,铅粉仍是工笔画家绘制白色部分的首选颜料。

除了基本的着色方式,工笔画中还存在一些采用铅粉的特殊技法,如"立粉法"和"冲粉法"。立粉法是用浓稠的铅粉颜料点染,待干后会突出纸绢面形成立体感,常用于描绘花蕊细节。冲粉法则是将铅粉冲入湿色中,借助流动和晕染实现变化富有的自然效果,适用于表现云气、水纹等自然景物。

图 3 龟兹壁画中的白色颜料

位于中亚塔里木盆地北缘的龟兹，古时候是丝绸之路上的一个重要节点，担当着佛教文化自西向东传入中国的门户[5]。这里曾是西域佛教文化的心脏地带，它成为古丝路文明交流的关键枢纽和佛教文化进入中国的第一站，享有“中国佛教文化的摇篮”之誉。龟兹石窟作为古丝绸之路文化的象征，是中华传统文化宝库中的珍贵组成部分，它们体现了从 3 世纪到 13 世纪佛教艺术的卓越创造力和成就高峰，明确展现了佛教从西域传向东方的历史进程及其本土化的形成。

在两幅龟兹壁画图片中我们可以看到，壁画作品利用大面积的白色作为底色，白色衬托画面中的人物就使得画面的主题得以显著的突出。白色衬托了人物以及周边散碎的色彩，统一了画面的整体效果。而白色与黑色以及其他比较重的颜色形成了强烈的对比，在这里，白色不仅作为各个色彩的中和颜色，也作为提升画面对比的一个重要颜色因素，在画面中起了关键作用。壁画中的白色颜料基本为白垩土，白垩土作为土质颜料，化学成为十分稳定，所以古代壁画可以历经千年而不变色。

图 4 明 边景昭《竹鹤图》 现藏于北京故宫博物院

《竹鹤图》轴由明代画家边景昭绘制，是一幅绢本设色作品，尺寸为纵 180.4 厘米，横 118 厘米。作品款署：“清华阁画史边景昭制。”画中展示了一对姿态优雅、高洁轩昂的仙鹤，在翠绿的竹林间自得其乐。边景昭采用精细的笔法捕捉仙鹤的形象，其高超的技巧让笔触与物象完美融合，呈现出仙鹤羽毛的洁白轻盈，清晰分明至于仿佛悬浮于画面之上，引人入胜。

作品中的两只白鹤，分列画幅左右，其一单足站立，引颈回首自理羽毛；另一则在竹前缓步，低头觅食。画家不仅准确生动地捕捉了它们的造型，而且深入细节，展示了物体的精微之处。白鹤的三色对比——丹顶、白身、黑尾，更是展现了一种超脱尘世、悠然自得的气质。

边景昭在用笔上也展现了独到的匠心，如白鹤的足胫，通过积点成线，用淡墨染色，营造出凹凸感和鳞质的真实感；尾羽则采用破笔丝毛技法，用漆烟染色，质感柔软而不失力度，光泽照人；而白鹤腹背的羽毛，是先以淡墨勾勒后用白粉顺势描绘纹理，展现出柔软贴肤的细腻感。画中的地形以侧毫勾勒，竹林以中锋描绘，远处的水滩若隐若现，这些元素相互衬托，既展现了一种质朴的雍容之感，又不失为一幅优美的画卷。

明清时期的国画作品已经开始大量使用铅粉作为白色颜料，这不仅是因为铅粉可以表现细腻的物象，而且可以层层叠加，使得画面越加精谨细丽。但中国传统国画作品中的白色有多种使用技法，也需要不同的白色颜料与之配合，例如可以从绘画作品的反面运用蛤粉等材质的白色颜料进行“衬染”。这时的白色颜料从丝绢的背面映衬出来，使得表现的物体具有厚重感和层次感。这在古代都是绘画的密法，如不仔细研究原作或师傅亲传，很多传统使用白色颜料的技法一般人是很难获知的。在这张《竹鹤图》中，使用了白色颜料的“分染法”“罩染法”“统染法”“衬染法”等多种技巧与方法，使得画面中两只仙鹤羽毛被表现的精谨细丽，层次感十分丰富。

图 5 南宋 佚名《出水芙蓉》图中白色颜料的沥粉技法 故宫博物院数字文物库

在南宋《出水芙蓉》图中，作品层层渲染而不失明快清爽的感觉，透出清新雅致的“清淡”之美，在百色颜料的使用技法中，花瓣运用“统染”与“衬染”，背面的白色使用“蛤粉”，利用蛤粉的白度与厚度，衬托出花瓣的层次感。花芯使用了“立粉法”，利用白色颜料的堆叠，产生突出画面的效果。虽因年代久远，原作中运用立粉法的花芯已经部分剥落，但整幅作品依然层次分明，如昨日盛开的荷花娇艳欲滴。

3.2.白色创新运用与时代变迁

3.2.1 不同时期白色颜料的选择偏好

白色颜料的选择与运用在中国绘画发展的不同历史时期存在着明显的风格。总的来说,历经数千年的传承与创新,画家们对于白色颜料的认知和偏好经历了一个由粗糙到精细、由单一到多元的转变过程。

最初,在古代壁画时期,白垩土凭借其天然纯朴、沉稳大气的特质,成为当之无愧的唯一选择。这一时期,绘画材料来源还比较单一,白垩土的使用也是出于材料可得性的现实考量。

进入丝绢时代后,蛤粉凭借其独特的视觉效果和内在品质开始崭露头角。尤其到了宋代,蛤粉已经基本上取代了白垩土,成为中国画家最青睐的白色颜料。

明清时期,随着科技的进步,铅粉的制作工艺日趋成熟,其优越的覆盖力和着色力使其在工笔细密画中广受应用。但铅粉返铅的缺陷也在一定程度上制约了它的发展。当时除了主导的三种白色颜料外,珍珠粉、方解石粉等也在一定范围内被采用。

到了近现代，钛白、锌白等工业化学颜料的出现为传统白色颜料带来了新的挑战,画家们可以根据不同需求在传统与现代之间自由选择，除此之外，珍珠粉、方解石粉、白色云母、水晶石粉等等许多现代白色材质的使用，丰富了传统中国画白色颜料的使用边界，创造出更加多彩的白色颜料世界。

3.2.2 创新技法探索

方薰在《山静居论画》中记录了张彦远"吹云法"和陈维吴王蒙"弹雪法"的独特技艺。吹云法是将蛤粉或其他白色粉末沾湿后,借助气流的推动在画面中呈现出如云状的朦胧效果。弹雪法则是使用粉笔和小竹弓弹出飞散状,模拟漫天飞雪的景象。这些偶然天成的技法无疑给中国画增添了生动感和视觉冲击力。

还有一些技法则追求精细入微的效果,比如工笔画中常用的"立粉法"。立粉法是用浓稠的铅粉或蛤粉颜料点染,待干后会突出纸绢面从而产生立体感,常用于描绘细腻的花蕊或鸟兽的毛发等结构。综合运用这些技法,中国画家们不断拓展了白色语言的表现力,同时也丰富了中国绘画的肌理质感和立体层次感。

除了采用传统的平铺、渗白等基本着色手法,画家们还孜孜不倦地探索各种白色颜料的创新运用技法,努力拓展中国画的表现力。例如当代国画艺术家就运用积色法、撞色法、喷洒法、拓印法、折纸法、刷洗法等等新的绘画方法，拓展了中国画艺术语言的表现空间。

3.3. “留白”的艺术表现

留白和渗白是中国绘画中两种截然不同的白色语言表现手段。它们虽然均属于画面中的"白",但具体的表现方式与审美意蕴却存在着天壤之别。

所谓留白,顾名思义就是指绘画中有意遗留的空白部分。这是中国山水画和工笔画中常见的背景处理手法,体现了"有像无像"、"无中有中"的东方哲学思想。留白的本质是画家主观上的舍弃,却恰恰为观者营造了想象和意蕴叠加的空间。留白处可作云、空、雾、水或其他自然界景物,赋予画面以开阔的视觉空间感。

留白注重的是空间想象，留白源于东方哲学的高度概括，构成了中国绘画独特的视觉美学。

4.结论

通过对“白”在中国古代绘画中美学意蕴的剖析，以及对白色颜料的起源、发展、材质特性与运用技法的系统梳理，揭示了“白”在中国传统视觉文化及绘画实践中的核心地位与多重价值。研究表明，“白”不仅作为一种重要的哲学与审美观念，深刻影响了中国人的审美取向，从《周易》“白贲”所蕴含的“返璞归真”之美，到宋代以后简约、本体、清淡的审美主流，均体现了对“白”所象征的素朴、本真境界的推崇。

在绘画实践层面，古代画家巧妙地运用了以白垩土、铅粉、蛤粉为代表的多种白色颜料，并根据不同材质的特性，发展出如壁画底色的铺设、工笔重彩技法以及花鸟画的“立粉”与“衬染”等创作手法。另外，中国古代绘画中的“白”并非单指物理性的白色颜料，更包含了“留白”的艺术手法 。“计白当黑”的原则，使得画面中的空白(虚)与笔墨实体(实)具有同等重要的审美价值。

在当代全球语境下，中国绘画中的”白”将以美学视角展开国际对话，推动其在当代艺术语境下的传承与创新。

参考文献:

[1] 高亨. 周易古经今注[M]. 北京: 清华大学出版社, 2010.
[2] 陶弘景. 本草经集注[M]. 北京: 人民卫生出版社, 1994.
[3] 罗瑟福·盖特斯. 中国颜料的初步研究[M]. 北京: 文物出版社, 1958.
[4] 王概. 芥子园画谱[M]. 北京: 人民美术出版社, 1960.
[5] 荣新江. 丝绸之路与东西文化交流[M]. 北京: 北京大学出版社, 2015.