



责编 李魏 美编 郑燕 审读 王忠良 排版 吕雪

“故宫”与“敦煌”，两大人类文化遗产中的中国传统色，在青岛人郭浩的持续发掘中彰显兼容并蓄的东方古典之美——

# 追溯“国色”源远流长的美之历程

□青岛日报/观海新闻记者 李魏

## 对话郭浩

### 色彩之美的“所以然”

“敦煌色彩的最大特征是文明交汇、文化交流的色彩痕迹；另一大特征是时间流逝、胜迹沧桑的色彩痕迹，即‘色与空的美学’。”

**青报读书：**在《中国传统色：故宫里的色彩美学》之后，为什么又写了敦煌色彩这本新书？在您所探索的中国传统色体系中，敦煌色彩处于一个怎样的位置？

郭浩：“故宫”和“敦煌”是中国两大物质文化遗产，所谓“物质文化遗产”，就是指看得见的文物，也可以理解成文化的物质证明。在复建中国传统色体系、谱系的探索过程中，我始终坚持“物质与观念的融合”，而物质是观念的基础，从文物、文献、工艺三个角度去验证中国传统色的本来面目，唯有如此，中国传统色才有办法继承源远流长之美学源流，才有方法追溯清本正源之“真国色”源头。

在看得见的物质文化遗产中，故宫和敦煌的重要性不言而喻，所以我从故宫开始整理中国传统色的色名谱系，又从敦煌开始整理中国传统色的配色谱系。书里篇尾放了“敦煌色谱”，如果去看一下色谱，就知道这一次的重点并非在色名，而是敦煌洞窟里的塑像和壁画所呈现的配色体系，沿着时代脉络去整理，很容易看清楚敦煌的时代色彩变迁，也很容易看清楚敦煌的色彩之美究竟美在哪里。如果说《中国传统色：故宫里的色彩美学》对中国传统色的有效打捞，让我们知道了“中国传统色”真实的存在，这是“知其然”；那么，《中国传统色：敦煌里的色彩美学》对中国传统色的配色谱系，会让我们知道“中国传统色”运用的方法，就是“知其所以然”。

书的封底，我放了四句话：援文入画——敦煌色彩的奥秘；谈空论色——敦煌色彩的美学；拈史为纲——敦煌色彩的文脉；录色成谱——敦煌色彩的谱系。这就是我从故宫到敦煌一路整理传统色彩的心得，与大家做个交代。

**青报读书：**相比故宫，敦煌色彩的典型特征是什么？千年敦煌作为传统色的源流之一，有怎样的历史文化地位？

郭浩：相比于故宫色彩，敦煌色彩的最大特征是文明交汇、文化交流的色彩痕迹，譬如西域凹凸法的输入、中原晕染法的影响、青金石颜料的输入等等。季羡林先生曾说：“世界上历史悠久、地域广阔、自成体系、影响深远的文化体系只有四个：中国、印度、希腊、伊斯兰，再没有第五个；而这四个文化体系汇聚的地方只有一个，就是中国的敦煌和新疆地区，再没有第二个。”敦煌色彩美学呈现出的就是“文化体系汇聚”，这也是中国传统色“讲中国故事”“与世界对话”的美学特征和语境优势。

敦煌色彩的另一大特征是时间流逝、胜迹沧桑的色彩痕迹。因为敦煌洞窟里的色彩主要保留在塑像和壁画上，千年侵蚀、光照、湿度、风沙、烟火等对塑像和壁画色彩的影响是很大的，我们看到的不止铅丹变色、朱砂变色、雌黄变色，而是整体的敦煌色彩失去了当初的明艳。一方面，我们知晓这样一个色彩变迁，知晓复原敦煌色彩的路径，像张大千和无数后来复原临摹画家所作的努力；另一方面，我们进入洞窟，欣赏到当下的色彩，无论是保存尚好的部分，还是变色明显的部分，它们的色彩故事各有纷纭，这种残存和失落的色彩体系构成了敦煌色彩体系的“色与空”，我称之为“色与空的美学”。

### 敦煌研究的“文化降维”

**青报读书：**敦煌色彩研究至少缺少两本专著——一本是敦煌色彩美学、一本是敦煌色彩科学。”

**青报读书：**20世纪对敦煌学的研究有“敦煌在中国，敦煌学在日本”的说法。就敦煌色彩而言，目前您和国内学者的相关研究是否改变了这一局面？前辈学者的经历对您有哪些影响？

郭浩：20世纪的80年代，日本的文化圈和电影圈联手在中国做了一件事情，这件事情在今天看来还是不可思议，那就是电影《敦煌》。电影改编自日本作家井上靖于1959年出版的小说《敦煌》。当年这部电影对于国人的震撼，有一位豆瓣网友形容：仅次于小说《悲惨世界》，还让他定了一年的《敦煌研究》期刊。日本人为什么在30多年前跑到中国来拍摄一部敦煌题材的大制作？日本学习中国的事情，是由来已久的事情，电影《敦煌》带给我们的文化冲击，并不是日本人的“文化突袭”，而是我们在日本播下的文化种子。

**青报读书：**您在书中提到：曾读过每一期的《敦煌研究》，还阅读了大量的参考文献，研究



■敦煌不同历史时期的色彩演变



■郭浩，文化学者，前哈佛大学肯尼迪学院访问学者，现正从事中国传统色彩美学的研究和普及、中国美学的新创作。

暗红、灰青的底色堆叠闪亮的金青，玉白的色彩浮现于土红的泥板，红与黑、白与绿，勾画出细发翠眉的菩萨，高绿下领的山水，五色杂陈的仙禽……北魏浓郁、隋唐明艳、五代鲜丽、元代俭淡，即便不能亲历敦煌的盛大与恢宏，敦煌之美依然在色彩的演绎描摹中溢于言表、栩栩如生。

敦煌，本身就是由色彩构成的奇迹，飞天与藻井、卷草与神鹿，都不足以彰显敦教煌之的要义。青岛籍文化学者，致力于中国传统色彩美学研究和普及的郭浩，在11月28日正式面世出版的新书《中国传统色：敦煌里的色彩美学》中告诉我们，敦煌色，才是解读敦煌艺术的密钥。他用108幅敦煌壁画彩塑，摹绘37座洞窟，12段历史与艺术的时空交集，传达72例敦煌色彩搭配的范例，带领读者步入千载敦煌与古典中国独特的美的历程。

■《中国传统色：敦煌里的色彩美学》  
郭浩 著 中信出版社·雅信 2022.11

身）分别在日本东京、京都举办了“中国敦煌艺术展”，这是敦煌文物研究所第一次在日本举办展览，东京首展会场设在日本桥高岛屋百货商店八层，这个地方是东京标志性的商业中心，直到今天还是，大概相当于现在北京的SKP吧，这个展览已经不是“万人空巷”，而是创造了10万日本观众蜂拥而至的文化现象。次年井上靖的小说创作是这次展览播下的种子。

20世纪80年代以来，敦煌开始重新回到国内国际大众视野，一个标志性的学术事件就是《敦煌研究》创刊，一批批有学术见地的论文开始发表在这本敦煌学术核心期刊上，这些前辈学者的学术论文也惠及到我。另一个标志性的文化事件就是电影《敦煌》，这不是“文化突袭”，而是“文化降维”，那个时候我们是没有能力去做这样一部电影的。

研究中国传统色以来，我比较关注中日传统色的文化互动，迄今我未曾在日本看到有学术规模、有文化分量的敦煌色彩著作，如果出现一次敦煌色彩的“文化降维”打击，这次不会是发生在我们这边，反而有可能我们对日本形成敦煌美学的新观念、新冲击。

以我的个人观点，敦煌色彩研究至少缺少两本专著——一本是敦煌色彩美学、一本是敦煌色彩科学，我们中国人有责任把这两本书写出来。

**青报读书：**您在书中提到：曾读过每一期的《敦煌研究》，还阅读了大量的参考文献，研究

### 过程如同禅修？

郭浩：我研读了上千份论文，浏览了百本专著，它们都是敦煌学术的精华，还有些工具书像《敦煌石窟内容总录》《敦煌莫高窟供养人题记》是手边必备的。《敦煌研究》从创刊号到最近一期，我都读过，有价值的地方我做了很多标记，因为舍不得在珍贵的学术杂志上写字，就贴各种颜色的小标签，最后是杂志一摞一摞，标签一层一层。

阅读专著，涉及到书里的每一个小节，我在电脑里都有一个文件夹，这个小节内容的相关论文、专著，尽量摘取到同一文件夹里，这样做的好处是如果看到新的敦煌学观点、新的洞窟颜料样本数据，很容易去比对和整理。也正是因为这个工作习惯，我才能在本书里完成了《敦煌画师名录》和《敦煌莫高窟和安西榆林窟颜料样本总表》，前者把湮没在洞窟和文献里的敦煌画师们打捞了出来，后者把从未公之于众的莫高窟和榆林窟颜料采样数据挖掘了出来，我想这对于后来研究敦煌色彩的同行会有一定的参考价值。

我在日本也搜购到了很有价值的敦煌巨著，像日本印刷的大英博物馆和吉美博物馆藏海外敦煌文物图版《西域美术》，印刷极其精美，价格也极其实惠，尽管如此我还是努力买下了。目前这本书里没有涉及到海外敦煌文物的色彩，我想或许后面有机会继续研究敦煌色彩美学，会专注在海外流失的敦煌文物色彩研究上。

### 莫衷一是的“敦煌色”

“研究敦煌色彩，始终要面对王子云和张大千的选择，侧重当下的色彩还是侧重当初的色彩。”

**青报读书周刊：**关于敦煌的用色，美术大师王子云选择“客观摹写”，按照他当时所见的壁画色彩如实地摹绘下来，他继承的是当初敦煌画师们的概念色彩体系，张大千选择“复原摹绘”，按照唐卡的色彩推导复原变色壁画的色彩，他借鉴的是当时唐卡画师们的概念色彩体系。虽然王和张的关系融洽，但王子云对张大千的设色颇有异议：“画面红红绿绿，十分刺目，显得有些匠气和火气。”

研究敦煌色彩，始终要面对王子云和张大千的选择，侧重当下的色彩还是侧重当初的色彩，这也是我把本书分成“如是我见”和“如是我闻”两个篇章的原因。在“如是我见”，按照“客观摹写”的原则，忠实表现当下的敦煌色彩；在“如是我闻”，按照“复原摹绘”的原则，复原表现当初的敦煌色彩，只是当初

的时间设定没有放在最初始的起点，而是根据色彩的变化去推想三百年前、五百年前的敦煌色彩，这么做是不想被批评有“匠气和火气”的刺目。

这种章节安排，看得出我在王和张的两种设色方法之间的徘徊。王子云的客观摹写，跟他留学法国所受西洋画的写生色彩影响有关，或是“写实的写生”，然而他所见的光影实相，在时间的变色、光线的变色下，也不过是他当时瞬间的色彩捕捉，正如我在“如是我见”里的努力与徒劳。张大千以自己总结的敦煌壁画概念色彩体系来抵销时间、光线对色彩的侵蚀，或是“写意的写实”，刺目的背后，竟是传统方式下中国画的取向。

### 中国传统色的古为今用

“中国的传统配色方法，也是中国人看待世界的方法。”

**青报读书：**上一本书《中国传统色：故宫里的色彩美学》出版后，海天霞、天水碧、上玄下纁等词汇广为流传，这些传统色就连名称也充满了古典美，“敦煌色”中是否也有一些色彩独特的寓意？

郭浩：敦煌一书中也有写，十六国到北朝的石窟中，纯正的蓝色不多见，青金石往往用在重要之处，譬如佛发，佛经里称之为“绀青色”或“绀琉璃色”，它的出现意味着佛或者近乎成佛人物的降临；还有谦卑但传承千载的“敦煌土”，是壁画和塑像的底色，来自窟前由宕泉河水冲积的细泥。

**青报读书：**您书中说，敦煌艺术是中国美术的重要源流，从中能看到后世青绿山水的同源意象，以及文人水墨画与精巧花鸟图的深层结构。这种一脉相承背后有什么共同的色彩审美特征？

郭浩：中国的传统配色方法，也是中国人看待世界的方法。举一个例子：莫高窟第61窟的主室现存内容保持了五代时期的原貌，背屏南侧上部是红、绿主色的飞天，飞天的主色是明度不高的红、绿二色，我推测它们来自赤铁矿的土红、氯铜矿的石绿。红和绿，色调一个暖一个冷，它们是互补色，但是，这里的飞天，红、绿都降低了明度，这又涉及到这两种互补色的明度趋同。绝对对立的色彩，因为明度趋同而消解了对立，带来了和谐，这是根据西方的配色理论去解释的。类似这样的配色，我们中国人也有自己的说法，中国人的意境可以更清楚地解释复杂事物，清代的沈括在《梦溪笔谈·书画》里说：“红消菡萏，绿冷芭蕉，问谁来、同醉松醪。”这里的“红消菡萏，绿冷芭蕉”表现了园林植物的色彩和谐，更表现了中国人看待世界时自己的心境、语境，代入了情绪，红可以“消”，绿可以“冷”，在“消”和“冷”的寂寥通感里，色感因为主观审美而变得和谐了。

通过敦煌色，我们传承东方审美，如果将中国传统色比作一斛宝珠，敦煌色便是其中最含蕴宝光的一枚。虽然消逝是敦煌艺术无法背离的命运；但敦煌色彩构建的中国美学观念的一支，必然成为我们观想的永恒对象。借由色彩，让我们步入千载敦煌与古典中国的美学历程。

**青报读书：**有一位青岛酒吧的老板，特别按照《中国传统色：故宫里的色彩美学》中给出的色谱作为他的酒吧陈设色彩参考。在您看来，敦煌色是否能够应用到当代生活中，延续新美学？

郭浩：作为中国传统色的整理者、推广者，我所做的工作正是“中国传统色的体系复建”，这个复建工作有难度，一方面要基于古代的文物、文献、工艺，追溯源头，继承其源流，呈现中国传统色的本真；另一方面则要从旧物件、古文字、老手艺的堆砌里推陈出新，这个“新”即是以当代人喜闻乐见的事物，让中国传统色活在当下、走向未来。

我始终认为，“中国传统色的体系复建”是文化传承的大事，文化传承不仅仅是大家喜闻乐道的一时的热闹，更需要传统色的美学被大家运用有方、传统色的通识被大家代代相传，这是可以影响中国未来样貌的大事情，这个未来样貌是建筑的、商品的，也是气质的、心灵的。

如果说之前的两本书《中国传统色：故宫里的色彩美学》和《中国传统色：色彩通识100讲》是解决颜色的单一使用，从《中国传统色：敦煌里的色彩美学》开始，这是解决颜色的组合使用，我在这本书的末尾放了一个“敦煌色谱”，把敦煌塑像和壁画的配色方法展现出来，方便大家运用在建筑、家居上，运用在服饰鞋帽上。西方的配色方法是全世界通行的，色环、色相、饱和度、明度是西方搞出来的，互补色、对比色、中差色、邻近色也是西方的，这些配色方法影响了世界，也是我们。中国传统色的配色方法，到底存在不存在？能不能成为体系，这是我想在《中国传统色：敦煌里的色彩美学》和后续的著述中一步解答的。