

四川出版集团
四川美术出版社

中国当代著名国画家工作室访谈录 1

ZHONGGUO DANGDAI ZHUMING
GUOHUAJIA GONGZUOSHU FANGTANLU 1

主编：刘墨 副主编：许华新



中国当代著名国画家工作室访谈录 1

ZHONGGUO DANGDAI ZHUMING
GUOHUAJIA GONGZUOSHI FANGTANLU 1

主编：刘墨 副主编：许华新



四川出版集团
四川美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国当代著名国画家工作室访谈录.1 /刘墨编. —成都: 四川美术出版社, 2009.9
ISBN 978-7-5410-3979-9

I. 中… II. 刘… III. 中国画—艺术评论—中国—现代
IV. J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第156205号

中国当代著名国画家工作室访谈录 1

ZHONGGUO DANGDAI ZHUMING GUOHUAJIA GONGZUOSHI FANGTANLU 1

主 编: 刘 墨

副 主 编: 许华新

执行主编: 徐子惠

特约编辑: 鹿 哲 郭娟娟

责任编辑: 张修竹

责任校对: 培 贵 倪 瑶

责任印制: 曾晓峰

装帧设计: 燕 飞

出版发行: 四川出版集团 四川美术出版社

(成都市三洞桥路12号 邮编: 610031)

经 销: 新华书店

印 刷: 北京奥美彩色印务有限公司

印 张: 17

图 片: 524幅

字 数: 400千

版 次: 2009年9月第1版

印 次: 2009年9月第1次印刷

成品尺寸: 210mm×285mm

书 号: ISBN 978-7-5410-3979-9

定 价: 158.00元

版权所有·违者必究

目录

(按年龄顺序排列)

于志学.....006-027

贾又福.....028-049

程大利.....050-071

霍春阳.....072-093

崔晓东.....094-115

范扬.....116-137

田黎明.....138-157

梁占岩.....158-179

陈平.....180-201

梅墨生.....202-223

张江舟.....224-245

于文江.....246-267

学术主持

刘墨.....268-269

许华新.....270-271

四川出版集团
四川美术出版社

ZHONGGUO DANGDAI ZHUMING
GUOHUAJIA GONGZUOSHI FANGTANLU 1

主编：刘墨
副主编：许华新

中国当代著名国画家工作室访谈录 1

图书在版编目(CIP)数据

中国当代著名国画家工作室访谈录.1 /刘墨编. —成都:四川美术出版社, 2009.9
ISBN 978-7-5410-3979-9

I.中… II.刘… III.中国画—艺术评论—中国—现代
IV.J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第156205号

中国当代著名国画家工作室访谈录 1

ZHONGGUO DANGDAI ZHUMING GUOHUAJIA GONGZUOSHI FANGTANLU 1

主 编:刘 墨

副 主 编:许华新

执行主编:徐子惠

特约编辑:鹿 哲 郭娟娟

责任编辑:张修竹

责任校对:培 贵 倪 瑶

责任印制:曾晓峰

装帧设计:燕 飞

出版发行:四川出版集团 四川美术出版社

(成都市三洞桥路12号 邮编:610031)

经 销:新华书店

印 刷:北京奥美彩色印务有限公司

印 张:17

图 片:524幅

字 数:400千

版 次:2009年9月第1版

印 次:2009年9月第1次印刷

成品尺寸:210mm×285mm

书 号:ISBN 978-7-5410-3979-9

定 价:158.00元

版权所有·违者必究

中国画延续几千年的发展历程，是一个画风与审美趣味的不断演变，美学思想和形式技法不断充实、完善、创新的过程。中国画这种一脉传承的发展过程与西方美术跳跃性和否定、颠覆式的发展模式形成鲜明的对照。诚然，中国画的技法和审美思想体系的建立和传承离不开一代代画家的教学努力。

古代中国画的教学方式是以「师徒式」教学为主。从古代画家学习绘画的途径看，他们虽然可以通过交游、雅集等方式来进行艺术交流，切磋画技，开阔眼界，从而提高艺术水平。在某些特定的朝代，如五代、宋代等，也存在「画院」、「画学」等较为集中的中国画教学、创作机构，承担中国画的教学、传承功能。但古代中国画主要的传承方式是师徒式教学，这种教学有灵活性、直观性、长期性等特点。教学中，不把绘画仅仅看做纯造型、纯视觉的艺术，而更强调绘画与书法、文学的关系，重视精神表现，追求天人合一、形神兼备、心手无碍、技道不二的美学境界。经过众多画家的教学努力，留下了浩如烟海的课徒画稿，形成了完整的、程式化的中国画技法体系，影响了古代中国画的发展历程。同时，在中国画的教学过程中，也形成了或亦师亦友，或亲如父子的亲密无间的师徒关系，写下了许多师道传承的动人篇章。

「五四」新文化运动以来，西方文化开始向中国文化渗透。在美术界，随着20世纪初一批留洋画家的归国，带回了西方美术教育的观念与模式，并在逐渐建立起西方学院教育的体系。特别是以徐悲鸿为代表的「素描是一切造型艺术的基础」的教学体系，成了学院美术教育的主流，一直影响至今。新中国成立以来的几代中国画家都是在这种教学模式下培养出来的。这种教学体系一方面加强了造型训练，大大提高了画家的造型能力和画面视觉张力的表现能力；另一方面则在一定程度上忽略了传统中国画的精神性、文学性和笔墨本身的结构关系及其审美功能。

从改革开放至上世纪末的中国画教学还是以学院教育为主，但由原来「徐悲鸿体系」的一统天下转变为「徐悲鸿体系」和「潘天寿体系」平分秋色。随着中国国力的增强和对传统文化的回归，「潘天寿体系」在当代中国画教学中越来越占据重要的位置。所谓「潘天寿体系」，就是让中国画教学回归到唐宋的「白描造型」的传统中，回归到笔墨造型训练中。同时还包括对中国画诗、书、画等全面修养的重视与培养，把传统中国画教育与现代学院教育相结合。

进入21世纪，中国画的教学又呈现出新的特点，除了原来的学院教育外，社会办学蓬勃发展。许多艺术研究机构、画院和综合大学等纷纷办起了各类成人中国画学习班或高级研修班。艺术市场的迅猛发展所导致的中国画学习热加剧了中国画教学的火爆局面。在这一时期众多的中国画教学形式中，最为典型的是工作室教学模式，其中影响较大的有中央美术学院、中国美术学院、中国国家画院、中国艺术研究院、北京画院、清华大学美术学院等。

近几年的国画工作室教学从培养学生人数、学术影响、社会效应等方面都在中国美术界产生广泛影响，深深地影响着这一时期中国画的教学、研究、交流和创作。作为学院教育的补充，社会办学把原来美术学院精英教育转变为平民教育模式，大大增加了中国画爱好者学习和提高的机会，从而带来了中国画的创作、交流的空前繁荣。同时，这种教学模式也存在着一些值得我们关注和思考的问题。

这些国画工作室在教学理念、教学方法等方面存在明显的差异性，有的注重技法传授，有的注重艺术语言和艺术风格的引导，有的则侧重对学生艺术人生的规划等。由于学生来源的复杂性且水平参差不齐，教师在实行「因材施教」过程中也出现诸多困难。一方面由于一些学生对导师的过分崇拜，从而扭曲了正常的学习态度，画法风格易与导师趋同，造成「飞蛾扑火」，失去自我。另一方面，由于工作室由导师一人或学缘关系亲近的几人负责，教学较为单一，加上教学大纲和教学设备的不完善，造成了师生画风的另一种趋同，即「大棚效应」现象。

急功近利与浮躁心理在当前的画家和求学者当中普遍存在，影响着这一时期中国画的教学与创作。虽然前辈画家黄宾虹早有告诫：「急于求名利，实画之害。非唯求名与利为画者之害，而既得名与利，其有害于画者尤甚。得负时名，顾客盈门，人以货取，我以虚应，必无意于研精。但须知画之贵贱，必其人五十年后，方有真评。」但在市场的诱惑面前，许多画家和学生迷失了方向。因此，导师在为学生解决「画什么」、「怎么画」的同时，还得为学生解决「为何而画」的问题。

另外，还有传统文化、时代精神与个人图式的关系，信息化语境下中国精神的发扬与世界文化的吸收利用，艺术市场的应对，中国画教学的改革与规划等诸多问题，都有待于我们去思考、研究和解决。

针对当代中国画教学中的各种问题，我们面对面地与当今中国画教学的著名工作室的导师进行对话，让他们发表对当前中国画教学的看法，陈述其教学理念，展示其教学特色，总结其教学得失。在成书过程中，我们力求保持采访材料的原始性，不加任何评说和修饰，以真实地展示导师的学术观点。并期望引起美术界对中国画教学的关注，思考中国画教学的走向。同时，为学生展示当前中国画教学的多种形式与风格，便于他们选择更适合自己的学习环境，少走弯路。

目 录

(按年龄顺序排列)

于志学.....006-027

贾又福.....028-049

程大利.....050-071

霍春阳.....072-093

崔晓东.....094-115

范 扬.....116-137

田黎明.....138-157

梁占岩.....158-179

陈 平.....180-201

梅墨生.....202-223

张江舟.....224-245

于文江.....246-267

学术主持

刘 墨.....268-269

许华新.....270-271



于志学

刘墨



于志学

冰雪山水画创始人，现任中国艺术研究院中国美术创作院创作研究员、中国艺术研究院研究生院专家工作室导师、中国人民大学培训学院艺术中心专家工作室导师、中国国际书画艺术研究会副会长、中国艺术创作院名誉院长、黑龙江省美协名誉主席、黑龙江省画院荣誉院长、冰雪画艺术研究会会长、第九届全国政协委员，第五届、第六届中国美协理事。五十年来，于志学以「继承不是重复，一切在于创造」的艺术宗旨，以天、地、人的「三元绘画」为目标进行不懈地艺术实践。他创造的冰雪山水画，以其特有的原创性艺术语言和独特的技法，表现了「冷逸之美」的冰雪美学核心思想，使传统中国画的表现对象由山、水、云、树拓展到山、水、云、树、冰雪，创立了中国画「白的体系」。在中国画绘画理论上，提出「墨有韵，白有光」的中国水墨画审美内涵、「创建中国画第三审美内涵——用光」的美学观点和「中国美术进入新传统主义时代」的学术主张以及「21世纪人类新型的审美标准「智趣远」和「冷文化」等学术思想和概念。现已多次出版了《于志学画集》、《于志学文集《雪园漫笔》、《东方艺术·于志学专刊》、《文化时空·于志学专刊》、《中国美术家档案、于志学卷》、《触类旁通·冰雪技法》、《于志学画冰雪技法》、《冰雪山水画法》、《冰雪画教学》和中外美术理论家撰写的《冰雪艺术美学》、《中国名画家全集当代卷——于志学》等专著。

导师：于志学
学术主持：刘墨
学生代表：加宏杰、高宏
地址：延庆于志学工作室
时间：2009年6月18日上午9点
文字整理：徐子惠
(于志学简称于，刘墨简称刘，卢平简称卢，加宏杰简称加，高宏简称高)

于：今天我就四川美术出版社之邀谈谈这些年来我在美术教学中的一点体会。这里面包含着一些经验，有得有失。我们在教学中所做的每件事，是不是能够体现出中国画教学的根本宗旨，是不是符合事物的发展规律，需要通过实践甚至历史来验证。今天我们坐在这里探讨，本身就是一种思辨过程。我就根据我们的学术主持刘墨先生提出的问题共同探讨。

刘：这次访谈围绕着中国画教学这个核心，我想更重要的是探讨教学的方法和所要达到的目的。说到教学目的无非是两个：一是中国画这一个画种如何在当代呈现？或者说一个画家在自己的整个创作过程中凝聚什么样的思考？以及在这个时代遇到的艺术难题有哪些？我们又该如何解决它？我认为如果围

绕着这些问题来进行讨论，会有一些很有见地的看法和一种意义上的探索，既是创作上的探索，也是艺术思想上的探索。同时如您所言，我认为「经验」二字特别重要，就是说，在整个绘画史当中，哪些经验可以沉积下来，写入艺术史，这是特别重要的。

您的画派是冰雪画派，在中国画传统中画雪景是很多的，比如从王维开始就一直画雪景，然后一直到近现代很多画家包括陆俨少在内都画过雪景。但是您的意义在于，在您之前的山水画基本起源于南方，虽然董源、巨然、范宽等人是在长江以北或是长江和黄河流域之间，但和东北相比都算是南方了。在有成就的画家家里，除了傅抱石、关山月曾经到东北去写生之外，几乎没有什么画家把他的笔触或是把

他的审美视角放到东北的黑土地上。所以，我认为您的冰雪山水画创作或者您在这方面的思考，对于整个中国山水画史来说，意义是非同寻常的。

我认为在您的绘画里，对「冰」的表现或许多过于对「雪」的表现，这样就和传统雪景画有很多不同，这就使您在技法方面要寻求很多的突破。这样，一方面您的冰雪山水可能是一个空前的创造，这个空前的创造可能跟传统有一些不相容的地方。别人在欣赏或是在评价的时候可能会提出一些问题，这就涉及您的冰雪山水画和中国传统山水画的审美范畴如何对接？是否有冲突和矛盾之处？还有一个就是您既然要创造出很多技法来表现特定的冰雪世界，那么这个技法在中国传统绘画里，这个「技」是



芬三印象 68cm×136cm 2008年

要受到一定约束的，也就是说在大的前提之下，这个「技」才能承担起它应该承担的价值和意义。如果在您的绘画里，这个「技」的成分或者说这个特殊的「技」的成分很多的话，与中国山水画对于「技」的这种限定是否有冲突、有矛盾？您又是如何进行调适？我想我们之间要进行这种比较深入的对话。

于：我明白您问题的含义。我们这次访谈的内容我认为应该分成两大部分：一个就我自身的艺术实践创造性地描绘了冰雪山水，也就是北方山水。北方山水和南方山水显然是不一样，既然形态状况也不一样，必然在审美内涵的追求和表现上也不一样。第二个就是我把我的艺术思想通过教学灌输给我的学生。您的第一个问题就是传统的欣赏习惯和冰雪山水画这个创新的艺术形式之间是怎样对接的？您用了「对接」这个词汇，我认为很贴切很深刻。

我这么多年来，其实就是在做这个「对接」工作，让人们从不接受到接受，从不理解到理解。就好像东北菜的「乱炖」，过去就没有人能接受，现在南方人都接受了；还有东北的二人转，过去就是土生土长的地方民间艺术，现在也唱红了大江南北。这些都涉及一个南北审美的「对接」问题。

根据传统的审美习惯，我们冰雪山水画「对接」的难点首先在处理黑和白的



梦从这里开始 145cm×200cm 2007年

关系问题上。我在过去的文章中把中国水墨画分成黑的体系，传统中国画的审美以黑为尚，围绕着「黑」进行演变。从一道线发展到密集的点，再发展到密集的点，后来变成一张纸都是黑麻麻的，但还不「解渴」，最后就「泼」，泼到把一张白纸全变成黑的，黑到极致。冰雪山水画恰恰相反，因为冰雪的本质就是白，这就迫使我在「白」的领域里进行探索、研究、解析、创造。这么多年来，当我把「白」的体系研究到一定程度的时候，我就总结出中国画与黑的体系不同的审美样态的白的体系，并使二者有机结合，为大家所接受。

在上述「对接」的实践过程中，我也意识到，由于白的体系少有黑的存在，就会产生墨气不够，这与传统以黑为尚的审美是相对立的，因此让他人接受的难度也是可想而知的。所以一开始，人们不但难以接受，而且还有相当的一批权威者要把冰雪山水画遏制在摇篮里。比如张仃先生就反对冰雪山水画存在。张仃在美术界一个理论研讨会上，公开批评薛永年先生为我写评论文章。他不但自己不接受，还不允许别人接受。今天我们坐在这里可以很欣慰地谈过去，但是在当时，一个画家，你的创造要被权威扼杀，不允许它问世，那对这个画家的打击是致命性的，因为画家的艺术和生命是连在一起的，打击他的艺术就如同摧残他的生命一样。您

可想而知当时我遭受的那些压力，我的那种苦闷。为什么我能支撑下来？因为我坚信我的创造是符合艺术精神的，一个新生事物的出现，一个新画种的出现和存在，决定于它有没有蓬勃顽强的生命力。我是农民出身，在塞北荒原上长大，我们家也有不少「做信」的，什么猪信、马信、牛信、羊信、磨信，非常齐全。我四五岁的时候就「当信」，当了猪信放猪。我看到过不管多么硬的土地，一棵生命力顽强的嫩芽能硬把土地顶开生长，这个就是给我奋争的内在力量。

刘：当时张仃反对您，主要的依据是什么？

于：他认为冰雪山水画是歪门邪道，他觉得画雪就要用传统的留白方法，他说「画得是画出来的」。其实他根本就不了解冰雪山水画，冰雪画就是画出来的。一次他去黑龙江，当时我还在黑龙江出版社当编辑，张仃到省美协，会见黑龙江的画家。他说：「东北人有干劲，还有一个画冰雪的，他来了吗？」我就赶快站起来打招呼。他说：「我告诉你，画，得是画出来，才算能耐」，其实他没有研究冰雪画，冰雪画就是画出来的，当时给我造成相当大的压力。《中国建设》的记者鲍文清也对我谈起，在1979年她把我的冰雪画拿给叶浅予等很多大家看，当时叶浅予先生的态度也是认为「这是歪门邪道」。我是从上世纪60年代初开始研究中国画调



2008年1月于志学在雪乡写生

剂、材质问题，你想，那得顶着多大的压力，直到冰雪山水画1979年问世，近二十年我内心要经过多少痛苦和挣扎。现在开放搞活了，艺术样式如雨后春笋，大家不以为然，少有人想到我当时的阻力和奋争，甚至有一些人还说冰雪山水画是在改革开放之后才开始研究的。一个画种、一个画派的产生不是像变魔术一样，说出来就能变出来。60年代初我开始要解决画冰和雪的问题，用传统方法探索了一段时间后觉得远水不解近渴，才开始研究中国画调剂改革。确实，我画的冰比画雪多，因为冰在传统绘画里无法表现，白纸上画冰雪，不用白粉，只能用中国的墨汁来画，这是一个问题。中国画的墨什么都可以表现，就是不能表现白，齐白石可以把荷叶、牡丹画成黑的，大家都知道是绿的荷叶和红的牡丹，但是唯独冰雪不能用墨来画，只能留白，而冰雪山水画恰恰改变了这种状态，它可以用黑表现白，一块黑块可以转化成冰雪的白。

在冰雪画和传统的对接转化问题上，我做过很大的努力。中国画崇尚黑，我就总结如何把一块黑块变成一团雪。我利用视觉联想来解决这个问题，通过联想把黑变成白。举个最简单的例子，如果前面画个鸟，背后画很多点，这个点通过联想就转化成鸟；如果前面画成落叶，后面再几个点，同样的点就转化成落叶。由此推理，只要我把前面的冰画得充分了，后面

就是画得很黑的一块墨，也能看出来还是冰雪。当然这些想法如果没有艺术实践，没有创造性的思维活动，是做不到的。所以我的教学思想，自始至终都贯彻着「创造」两个字。多年来我始终注重理论学习 and 建设，因为我的绘画理念、绘画主张，自己不叙述，别人就不理解。过去《人民日报》一位著名记者马克对我说过：「于先生，你之所以能够被大家认可，除了你的实践以外，主要是你的理论，你是两条腿走路的人。」

刘：您谈得很好。说到两条腿走路，我认为在整个审美文化思考里，也应该两条腿走路，就是一方面我们要走向未来、走向创造，另一方面还要和文化的根联结在一起。我认为，从1919年「五四」新文化运动以来，基本上是一条腿在走路，就是如何摆脱传统，把传统当成一个包袱甩掉，以便更快地进入现代化，进入新的时代，这就是一个大问题。

去年文代会的时候，胡锦涛作为最高领导人提出，在文化艺术界，过去我们走的都是独轮车，现在我们要不断创新，就要两个车轮走路，另外一个轮子就是让传统在我们的艺术生活中占据应有的位

置。我认为中国画和其他绘画不一样的地方，就是它始终割不断传统的这个根。这个传统的根，在您的绘画里以及在您的教学中是如何发展的？通常的教学，一般是需要老师把一块成熟的模块教给学生，然后让学生按照这个模块来进行实践操作，您的学生除了学习和继承您的特殊技法 and 特定题材，比如雪山、冰川，或者雪里的残荷、雪中的芭蕉、梅花等等，在传统雪景画比如《雪景寒林图》或是《溪山行旅图》以及像石涛、八大山人等的传统的这个根，您是如何扎进去又是如何体现在教学中的？

于：这不仅关系到我的艺术实践，也是我们教学过程很重要的一个问题。事实上，在我们艺术实践过程中，最主要的一个问题，就是如何继承传统的问题。文化一词就涵盖着继承的问题，这也是文化的一个属性。组成文化的主要成分有符号、价值和意义等等。这个符号是能够传递事物信息的一个标志，它的延续就有继承的问题。但是继承不是一代代不改变地传下去，要不断增添新因素适应时代的需要，使之不断发展。我有一句话「继承不是重复，一切在于创造」。大家不深入研究我们的作品

时，会很草率地瞟一眼说，「不行，这不是传统的东西。」这就涉及一个审美认知的问题。我在日本看到一个艺伎，她穿得很漂亮，脸蛋不知道用什么涂抹的，雪白雪白的，走在大街上冷眼吓了我一跳。开始我排斥，但是当我看过两秒之后，就感觉那种白也是一种美，我就接受了，因为我深入了解了。

也许我的这个比喻不合适，我认为冰雪山水画就好比是这样的艺术状态出现在舞台上。我无意说谁保守，因为不太关注的人一看，转身走了，什么冰雪画，白刷刷的，有笔有墨吗？那笔道有墨韵吗？都是些雕虫小技，是邪门歪道……因为他没有深入研究，而且他也不想研究，凡是不符合传统审美的东西统统都不被看好，都要被排斥在固有的审美模式之外。只有研究才会发现，冰雪山水画里，传统的技艺我们都有。我们有笔、有线条、有墨韵。表面上看我们和传统好像是两层皮，但细研究，我们的根是立

在传统之上的。

第一个先讲笔墨，冰雪山水画自始至终强调书法用笔，白线也好，黑线也好，在视觉形象里都是线，都能体现传统的书写性，这个书写性就是传统的根。我在教学中

始终强调绘画要有书卷气，这个书卷气最好的体现不是绘，不是画，而是写。我把绘画分成三个阶段：初学绘画的叫「绘」，这个「绘」字就带有工艺性，修、描，任何人初学画画的第一阶段都是绘；发展到第二阶段叫「画」，这也是西方绘画最高的层次，西方人就是用刷子画；第三阶段就是中国画的成熟阶段，我总结就是「写」。所以中国画最高的审美叫「写意」。冰雪山水画也包含了这三个阶段的过程，我们的根是立传统基础上的。那么有人会质疑说既然如此，人家为什么还不接受？这就好比我说我见到的日本艺伎，第一次看吓一跳，如果胆小就跑了，于是就下了结论：艺伎没有意思，就是画了一张白脸，全是白的。可是我没这么轻率下结论，我细看才发现越来越有意思。就好像冰雪山水画，表面上看什么都没有，如果细看，什么都有。

第二谈一下墨韵。冰雪山水画的笔墨关系，主体上和传统是一致的，只是审美取向和传统有所区别，冰雪画是传统的延续和拓展。比如说用笔，除了书写性之外，冰雪画讲究用笔要神化，这与传统黑的体系用笔要老辣，如锥画沙的



黄山晓雪 局部 2002年

审美要求不同。而且按照如锥画沙的老辣用笔要求齐白石的「虾」就成了铁虾。冰雪画上冰溜上的冰块，就和水透明的虾性质一样，都是水痕线作用。只不过齐白石是清水水痕线，冰雪画是矾水水痕线，为什么齐白石这样画没人说他没笔墨，冰雪画这样画就被认为没笔墨？如果说齐白石的「虾」有墨韵，冰雪画也有墨韵。冰雪画的用笔灵透要求，传统黑的体系没有，传统用墨讲究淡墨，而不是那种大块的墨墨。淡墨要想画得很深沉是很难的，所以我明确提出冰雪画的用墨要「淡如骨」。田黎明的画就是用淡墨，能说他没笔墨吗？冰雪画要淡如骨，你看这些白的结构，比骨头都结实，都有质感，所以我总结的就是「用笔要神化，用墨要灵透、黑如漆，淡如骨」，这就是冰雪画立在传统之中的两条根。

我再讲一下冰雪画中的用光问题，这也是不可忽略的。中国绘画发展到现在的一千六百多年，因为笔和墨决定了中国绘画是二维平面的。笔就是画轮廓造型，墨就是涂颜色，好像就这些。在笔墨当随时代的今天，我感觉不能再局限于此，就明确提出「中国绘画审美的第三内涵用光」问题，并在中国画

百年研讨会上宣读。

刘：那您有没有读过曹雪芹有一篇专门论述绘画用光的一篇短文？在《中国美学思想资料选编》的下册里，可以从传统里找到依据。

于：没看过，谢谢您给我提供的这个信息，我要看看，可以帮助我把观点阐述得更深刻。现在我讲中国绘画有了这个第三审美内涵的用光，中国画才变成三维的。比如这个物体要是没有光，就看不见它的美，从哲学概念里说它就是不存在。对于用光的论述，我把光分成五类及三大样态，我还把光分了五个品级：玄光、辉光、幻光、冷光、意光。意光就是中国绘画典型的用光。如果说冰雪山水画是我的创造，那么意象光就是我的发现。谁要说中国画没有光，我认为那是一种虚无主义。还有人说是我不要祖宗，其实坐吃山空的人才是真的不要祖宗，真的要祖宗是要把祖宗优秀的东西延续下来，发扬光大再增加新因素，不被历史和时代淘汰。21世纪要求我们中国画就是要创新。

我们就用光的问题深谈一点。西方的用光是写实光，是纯属自然的一种反映。中国画的光是意象光。之所以以前没有发现意象

光，是因为人们有一个错觉，认为绘画就是画什么有什么，不画什么就没没什么，中国画不画光，就没有光。可是我在研究冰雪画用光时发现，中国画从祖宗开始就有意无意画了光。

黄宾虹的画就是意象光，它是典型的多光源的光；李可染的逆光是轮廓光，是一个光源的光。冰雪画是无光源的光，但是它有一条亮晶晶的白线做轮廓，是线也是光，达到了抽象状态。所以我总结冰雪画里的光是抽象光。

刘：那您有没有思考过，为什么一千多年来中国画始终不去表现光？

于：这个道理很简单，因为中国画发展到后来，推崇意象造型，画家不去注意写实的用光。而且画家有一个错觉，认为画什么才有光，但是对于光这个要素就不适用。光是诸多原因出现的视觉幻化过程。本来一张白纸上什么也没有，是一个平面，画家在这个平面上制造出一个立体的幻觉，不是这样吗？光也是这样，黄宾虹不去画光，但他通过笔与墨、墨与墨之间的黑白对比、交叉，表现出了一种光点、光斑和虚白，给画面带来了通体空透、通体皆灵的浑厚华滋的感受。这个光不是写实光，我起名叫意象光。

卢：中国人不去表现光，和中国人的思维 and 意象联想有关。比如一个画面，画一个侍女端一盏油灯，画面并没有画光，但观者感觉到有光的存在，这就是中国人的意象思维，这种思维就使中国人没有刻意表现光。西方人的思维表现外光，表现自然，走的是写实之路，是西方绘画的传统。另外，中国画表现物象有很



魂系雪乡 118cm×90cm 1981年

多技法、很多程式化的东西，但是没有产生表现用光的技法。

于：刚才我们谈的是思维模式和人文理念，另外还有一个原因就是中国画的工具

和西方不同。中国画不讲用光，是因为中国画这支笔的缘故。西方人对笔有明确的分工：写字用鹅翎笔，后来发展到钢笔、圆珠笔；绘画用刷子，因为它简洁、快速，最容易表现体积的块面关系。块面关系的本质就产生了光。所以西方人强调光的绘画，光引出色彩。中国

绘画从老祖宗到现在就用这个万能的圆头笔写字、画画。在中国绘画表现形态里主要用线来画，所以必然带来中国画重视书写性，没有产生写实光。黄宾虹的用光是属于意象光。

刘：刚才提到了黄宾虹的光或是亮斑，他是一种有意表现的光，他喜欢看夜山，夜山有时候会有灯光，他在一片黑的画面中有光的透入，这个他是有说明的。另外，还有一个文化差异的问题。西方是一个物理的光，有焦点透视，有光源，在物理光里，万物各有其形式、

各有其色彩、各有其光影，但是中国人更多的是强调心光，心里的光明。石涛讲「混沌里放出光明」，这个光不是物理光，这个光通过墨表现的是一种纯净，一种超凡脱俗。

另外中国的山水画和西方的风景画特征不一样，这个大概和佛教影响有关。佛教把人的感官世界分成三界，欲界，色界，最后是无色界，没有物质存在。这个无色界用墨可以表现得最好。这就可以理解，为什么禅宗的绘画几乎没有颜色，董其昌、王原祁至多

1976年于志学在大兴安岭北坡体验生活



只画一点浅绛、一点青绿，这里面有一种中国人的宇宙观和哲学观。所以您虽然在绘画里尽量也强调了书写性，强调了用笔用墨，也强调了用光，但是当这些组合在一起的时候，因为山水是要回到一种无色的境界中去，可您恰恰要把回去的东西又加到里面来，这个我觉得可能会让一些搞理论的人和一些人引起反感的一个主要原因。这样我就想知道您在对山水画的认知和对西方风景画的差别认识是如何区分的？又是在绘画中体现出来的？

于：中国的山水画是一种文人和人文的产物，西方的风景画完全是人面对自然、强调物质外在的准确、完美，注重写实性。中国山水画讲究写意，偏重于意蕴与情趣的表达，不拘泥对客观对象本质的外貌形态，强调主观情感的融入和道家的那种重心略物的哲学思想。刚才您提到中国山水画要达到一个无色境界的问题，其实佛的最高境界就是大自在，佛的最高超无境界就是涅槃。涅槃就是一种不生、不死、不污、不垢的纯真境界，这是作为人类从一个极端到另一个极端的反映。不能达到这个境界，以后科学发展可能存在，但现在不能。如果我们过分强调这些，就是讲玄学，于是就导致了现在有些人，「我的这条线下来具有宇宙意识」，「我的这条线里包含着生命」等等，实际上很多东西都是故弄玄虚。

卢：我插一句。刚才刘老师说了，西方风景画和中国山水画有着自己的文化差异和哲学理念，但是于老师要创建一种与传统中国画黑的体系完全相反的白的体系，他有自己的艺术思想和哲学理念。于老师把文化分为冷文化和热文化，冰雪画是冷文化的代表。中国的禅学、道教都是崇尚黑，那是热文化的理念，他们认为全黑就是进入佛的无色界状态，可是在我们冷文化中，白就是纯洁、就是净化、就是不污不垢的最纯真境界。白的极致就是光，光是圣洁的、神秘的、至高无上的，如佛光，如极光，这是冷文化对白的理解。而且于老师还提出关于冷的哲学属性，冷可以使弱者淘汰，让强者生存，冷是消融自己，滋润万物。这就涉及冰雪画的审美取向和传统的不同。虽然在中国画中，黑可以成为热文化崇尚的一个极致，白也完全可以成为冷文化崇尚的一个极致。千百年来中国人的思维定式都跑向黑的那一面，现在我们完全可以再重