

中国艺术研究院美术学博士论文

光和影的音乐

中国现代山水绘画的用光艺术研究

韩昊 著



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

中国艺术研究院美术学博士论文

光和影的音乐

——中国现代山水绘画的用光艺术研究

韩昊 著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

光和影的音乐:中国现代山水绘画的用光艺术研究/韩昊著.--北京:
文化艺术出版社,2012.6

ISBN978-7-5039-5399-6

I.①光…II.①韩…III.①山水画—绘画研究—中国—现代IV.①J211.26

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第117864号

光和影的音乐:中国现代山水绘画的用光艺术研究

著 者 韩 昊

责任编辑 陈文璟

装帧设计 王更记

出版发行 **文化艺术出版社**

地 址 北京市东城区东四八条52号(100700)

网 址 www.whyscbs.com

电子邮箱 whyscbooks@263.net

电 话 (010)84057666(总编室) 84057667(办公室)
84057691—84057699(发行部)

传 真 (010)84057666(总编室) 84057667(办公室)
(010)84057690(发行部)

经 销 新华书店

印 刷 北京中实兴业印务有限公司

版 次 2012年8月第1版
2012年8月第1次印刷

开 本 787×1092毫米 16开

印 张 6.5

字 数 40千字

书 号 ISBN 978-7-5039-5399-6

定 价 35.00元

版权所有,侵权必究。印装错误,随时调换

序言

性灵然后才有光

——读《光与影的音乐》有感

韩昊是我的博士生同学，又是我做编辑的第一个作者，所以我当仁不让地说：“我来写这本书的序。”

当然这样做也是有私心的。虽然我很喜欢艺术，但实际对现当代的山水画并不是很熟悉，尤其是现当代山水画家的一些理论更不了解。古人说，一事不知，儒者之耻。恰好韩昊本人是山水画家，年纪轻轻，就已经是中国美协会员，而他本人的博士生论文就是在做这方面的研究，获得了当时审评学者的一致好评，认为角度很新，选题很好，只是鉴于我们当时博士读书时的忙碌，他很多东西还没有被细致化，甚至也没有自己的作品作为他的一些见解的佐证，因此差强人意。

很高兴韩昊经过一段时间的整理，忽然想在博士论文的基础上出版这本书，并且征询我的意见。我能有什么意见？我原来也爱写文字。写作应该有自己的主见，这没有什么异议。但编辑很多人看来却只能是个平台，两者的冲突不言而喻。经过一段时间的锻炼，我却忽然明白了两者虽然有冲突，却可以是相辅相成的。因为无论是编辑还是作家，都需要对出版的文字负责，不仅仅是个别字句的通畅与否，文字本身的包装设计等等，更重要的还是文字本身反映的思想是否有益于我们文化的发展与建设。

韩昊在我们同学中间算是比较年轻的，平常不怎么说话，但一出言就比较直指人心，这一点我想同学们都是有印象的。所以，当看到这本书的时候，我并不惊讶书中处处闪烁着的灵性，一如韩昊说的中国绘画的光，它实际是来自于一种心性上的觉悟。这种书当然来自于作者对于中国文化的热爱和责任。

当代中国的艺术家受到了太多的西方艺术理论的影响，这是一个无可避免的现象。但我们应该理解，西方文化作为强势文化的植入中国，实际上并不是单纯的输出，它一定还有相当程度的反植入，及反向的渗透，西

方艺术理论在中国也未必能保持其纯粹性，甚至这种不纯粹性随着中国经济的日益强大，会反噬西方文化本身。因为从语言和形式上看，这类已经本土化的西方艺术理论更容易沟通中西文化，使之能在一个相对宽容的环境里“并行而不相悖”。这种现象对于中西文化来说，都是好事，不一定，也不太可能出现一方完全胜利的局面。

所以，在国家要求文化大发展、大繁荣的时代，中国艺术需要借助国家经济力量的发展走出去，不仅仅是让西方人看到中国艺术的面貌，更需要让他们懂得和体会到中国艺术的魅力。而这个任务在当前文化全球化实际呈现出一边倒的局势下，显得更加艰巨和重要。

韩昊是否就是因为对此有所承担才选择了这个课题呢？光与影是西方理论中常见的名词，在中国却以黑和白来体现，一者更表象，一者更抽象，两者无论如何都应该有相同之处，并不可能是水火不容的对立，因为艺术，无论是中国的，还是西方的，都是一种情绪的表现，都离不开造型。怎样融合两者，使之都能为我们民族文化的建设而服务，这是韩昊这本书试图去尝试解决的一个课题。

我不懂画，所以韩昊的实践作品究竟达到了一个什么样的高度我不好置评，只能说，从一个编辑，文化战线上的一个小兵的角度看，韩昊的这本书是非常及时和重要的，至少他提出了一个观点，论证或许有些稚嫩，但却无伤大雅。在现在这个文化环境中，这已经是非常难得了。我相信仔细阅读了这本书的人，或许都会说：这是一本好书。

是为序。

历下 陈文璟

於涤虑斋 2012年5月

引言

光带给人以光明，带给人以希望，因为有了光所以才孕育了生命，世界是一个阳光普照的世界，有光才能让我们看见世界。绘画也应是一个有光的世界。

传统中国绘画在运用光和表现光的方式上面与西方绘画用光艺术存在着较大的差异，这与中西方之间在哲学、宇宙生命观及艺术精神方面的不同是分不开的。中国人坚持“天人合一”的宇宙哲学观，因此中国绘画追求描绘物象本源的、内在的光，以表达其生命个体的存在形式。中国传统山水画中的“光”元素依附于中国绘画笔墨之中，它是通过阴阳虚实等因素传达出其独特的审美内涵。中国山水画对光的运用，也是体现出中国传统文化“知白守黑”的美学思想。

中国现代山水画家也不例外，他们更为有意识地将“光”元素融入中国画的创作体系之中，这无疑丰富了传统中国画的审美内涵，使中国山水画创作无论是绘画语言，还是在创造出气韵生动的意境审美内涵都获得创新和发展，为艺术手段的丰富完善带来了重要契机。画家在运用光元素作画时，也为他们探索新的审美空间和艺术图式。画家在丰富中国山水画审美范畴的同时也突出了光的视觉效果，强化了画面视觉冲击力。他们在吸收西方绘画光元素的同时，并没有对其生硬地照搬和挪用，而将其融入到中国绘画精神内涵的价值体系之内。他们继承了山水画生命本体的传统，又丰富和发展了传统绘画的精神内涵。

首先，中国现代山水画家将“光”元素，融入到中国传统文化所代表的“知白守黑”的美学思想中，内化为中国绘画阴阳关系的价值体系之内。李可染将背光引进其山水画创作中，加强了黑白之间的对比，强化了中国山水画的光感，可以说他对“光”元素的运用是中国绘画“知白守黑”的巧妙运用。现代山水画家继承并发展了李可染对光的运用和表现，运用“挤白”、“留白”等艺术语言，使大面积黑墨达到了“虚空”的效果，实现了中国

山水画黑白关系的拓朴转换,创作出深邃、幽幻、神秘的意境。“光”元素的运用无疑丰富了笔墨的审美范畴,加强了笔墨的表现力。画家在笔墨表现用光艺术的同时,也在探索新的笔墨表现形式和笔墨技法,使其融入到中国绘画线笔墨的表现体系之中,不断丰富和发展中国绘画的笔墨内涵。

中国山水画注重意境,而中国传统山水画以“萧散”、“淡泊”作为主要的意境特征。现代山水画家在探索中西融合的道路的同时,将中国山水画推向了一个新的意境,他们弱化了隐逸于自然的情调,而强化了对大自然的感受,开拓并发展了中国山水画的意境美,光艺术的运用无疑加强了自然的真实感和意境表达的抒情性,从而创作出更富有时代精神,更贴近生活的意境美,艺术家在表现用光艺术的同时运用到气氛渲染的表现方法,丰富了中国山水画艺术的表现手法。

现代山水画家对用光艺术不断的认识、探索 and 深化,并经过长期的艺术手法的丰富,使画家能够更深层的将“光”元素纳入到东方的美学体系之中,丰富并发展了中国山水画的精神内涵,开拓了中国山水画的绘画语言,在中国山水画的形式美的探索上都有所创新和发展,可以说“光”元素的运用,为艺术手法表现手段的丰富带来了契机,同时也丰富中国山水画的审美范畴,使中国山水画不论精神上还是在形式语言的探索上都有所创新和发展。

本文从传统中国山水画的用光艺术特点入手,阐述西方绘画光元素融入中国山水画创作过程中,如何从形式、语言和精神内涵上丰富中国现当代山水画的审美范畴。光元素在中国山水画中是通过笔、墨、线、结构和中国绘画阴阳虚实的变化表现出来。传统中国绘画重意境,西方绘画重视觉的效果。光在中国绘画中有其自身独特的审美价值和精神内涵。在中国现当代山水画的发展探索中,画家有意识地将光元素运用在山水画的创作中,不仅拓展了中国山水画的笔墨语言和形式内容,在画面意境的营造上有了新的手法,丰富了中国山水画的审美范畴,同时,中国现当代山水画家自觉地对光的运用为中国山水画带来了新的审美内容,也为中国山水画的未来发展带来了新契机。

目录

第一章

中国现当代山水画用光艺术的两个来源 /1

第一节 中国现当代山水画中光艺术的本土来源 /1

一、从古代画论入手谈中国山水画的用光艺术 /1

二、从“个案”入手谈中国山水画的用光艺术 /9

第二节 中国现当代山水画中光艺术的西方来源 /22

第二章

自然之光——中国山水画中对自然光的表现 /27

第三章

中国山水画中光艺术与笔墨——笔墨之光 /35

第一节 中国山水画中光艺术的笔墨特质 /37

一、知白守黑 /37

二、巧用白线 /45

三、反黑为白 /48

第二节 中国山水画中光艺术的笔墨表现力 /51

第四章

精神之光——中国现当代山水画中 光艺术与意境

155

第一节 意境美的再创造

155

第二节 光与气氛的渲染

159

第五章

中国现当代山水画光艺术与中国 绘画语言的创新

161

结 论

165

参考文献

167

致 谢

169

韩昊作品

171

第一章

中国现当代山水画 用光艺术的两个来源

第一节 中国现当代山水画中光艺术的本土来源

一、从古代画论入手谈中国山水画的用光艺术

中国传统山水画“光”元素依附于中国绘画笔墨之中，它是通过阴、阳、虚、实等因素传达出其自身独特的审美品性，表达中国人所特有的宇宙生命观。中国绘画运用和表现光带有其自身的自律性的发展。中国古代很早就开始注重对光的认识。早在东晋顾恺之的《画云台山记》就有对中国山水画表现光的观察，顾恺之的《画云台山记》也是中国最早的山水画文献^①，他提到“山有面，则背向有影。”^②顾恺之的这句话道出古人并没有刻意表现光，而是通过明暗的渲染，墨色的深浅来表现出一种光的暗示，给人以遐想的空间，通过人的视觉经验传递出人的精神感应。

^① 陈传席：《中国山水画史》，天津人民美术出版社，2001年版，第4页。

^② 顾恺之：《画云台山记》，参见潘运告编著《汉魏六朝书画论》，湖南美术出版社1997年版，第288页。



(图1)《洛神赋图》 晋·顾恺之 故宫博物院藏 绢本 27.1×572.8cm

东晋是中国山水画的萌芽阶段，这时山水画技法并非成熟，张彦远在《历代名画记》卷一《论画山水树石》中记载魏晋以降的山水画风貌：“魏，晋以降，名迹在人间者，皆见之矣。其画山水，则群峰之势，若钿饰犀栉，或水不容泛，或人大于山，率皆附以树石，映带其他，列植之状，则若伸臂布指。”^①（传）顾恺之所作《洛神赋图》（图1）中我们可以看出早期的山水画风貌，画面中山、水、石还没有运用皴法，树干如同一个手臂，树上零星带有几片树叶，人物或大于山或大于树，这幅画作带有一种古朴、稚拙的审美趣味。作者分段将人物安排在自然山川之中，带有故事情景，这时山水还做为人物的背景出现。其中山石则以细

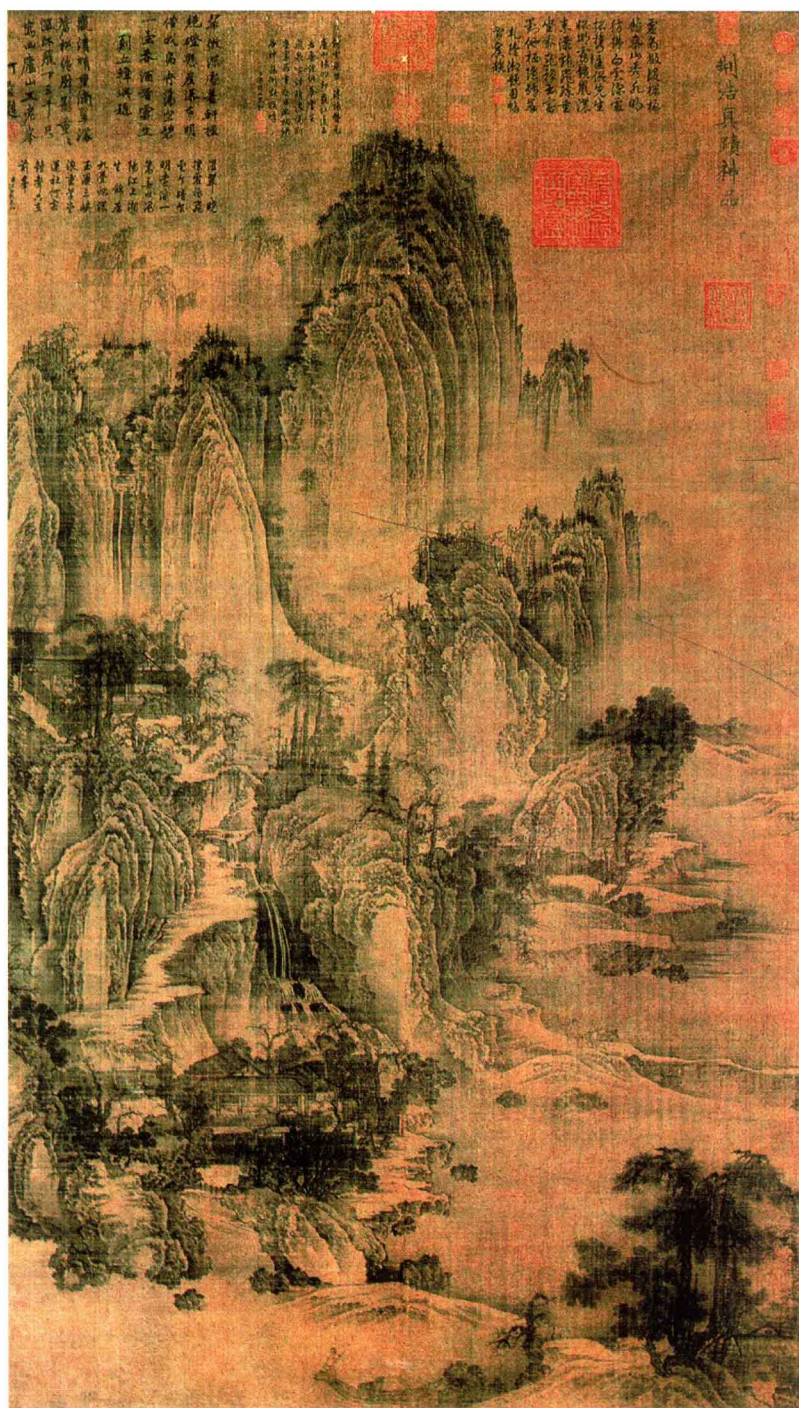
^① 张彦远：《历代名画记》卷一《论画山水树石》，向志明、潘运告编《唐五代画论》，湖南美术出版1997年版，第162页。

笔勾勒出轮廓，用笔腴润细致，设色层层渲染，在靠近山石外轮廓线的地方用色较重，偏于深绿甚至有点花青，在山石中部颜色逐渐变浅，在山石底部颜色偏黄，作者通过山石颜色深浅的变化使山石有凹凸之感，特别是山石底部的黄色，使画面带有一点发光的审美意象。顾恺之这幅作品中并没有像西方绘画富有较强的受光效果，而是富有一种较为均匀的受光，似乎是物体内部所散发出的某种灵光，这与中西方审美差异及中西方宇宙观的不同有着直接的联系。魏晋六朝绘画正是受到中国玄学思想的影响，魏晋以来的文人士大夫正是通过山水来追求精神冥想，领略玄趣，进而达到“澄怀观道”的目的。欣赏山水画也是“观道”、“味道”的过程，顾恺之在《画云台山记》中还写到：“凡天及水色尽用空青，亮素上下以映。”^①作者在这里强调用空青来染天染水，所以使画面显得水天一碧，上下辉映。他在后面写到：“下为涧，物景皆倒。”^②与开卷的“竞素上下以映”相对应。这就说明当时已用明暗、光影的晕染法来强调水的倒影，用水和天的颜色渲染来表现水光天色。“以形写神”是顾恺之的核心美学思想，“传神”与对景描绘紧密相关，而有了“光”才能作用在具体客观事物上，从而呈现在人们的视觉之中。因此，中国古代山水绘画的早期，就开始注意到光影响物象所产生的明暗、阴阳虚实的变化。

荆浩作为北方山水画派的开创者，是具有里程碑意义的大师，他的山水画创作标志着中国山水画的成熟。他多以描绘北方地貌山水，其中山石坚硬，树枝瘦劲，气势雄伟。他将中国山水画用笔用墨相融而自成一身，其中用笔有勾有皴来表现出山石树木的质感，用墨来表现物象阴阳虚实。郭若虚的《图画见闻志》曾记载荆浩说：“吴道子山水有笔而无墨，项容有墨而无笔。吾当采二子之所长，成一

① 顾恺之：《画云台山记》见王伯敏《画学集成》，河北美术出版社，2002年版，第6页。

② 顾恺之：《画云台山记》见沈子丞《历代论画名著汇编》，文物出版社2000年版，第10页。



(图2)《匡庐图》 五代·荆浩 台北故宫博物院藏 绢本 106.8×185.8cm

家之体。”^①荆浩通过用墨处理取代之前山水画单纯依靠用笔所无法产生的明暗效果。荆浩说：“墨者，高低晕染，品物浅深，文彩自然，似非因笔”^②荆浩正是通过用墨的深浅变化突出山石、树木的阴阳，明暗转折表现出物象的体感及份量感，使其山水画增添了光的视觉印象。荆浩在《笔法记》还出“图真”这一概念，他指出：“画者，画也，度物象而取自真，物之华，取其华，物之实，取其实，不可执华为实。若不知术，苟似可也，图真不可及也。曰：何以为似？何以为真？叟曰：似者，得其形，遗其气。真者，气质俱盛”^③。从这段论述中可以看出荆浩注重对客观物象的观察品味来把握其物象的精神，因此荆浩指出绘画是一种创造活动，但不是凭画家主观意愿随意地编造，而是对客观物象内在真实的反映。荆浩要实现“图真”就必然依靠对客观物的体味，来传达其物体内在生命的状态，荆浩在研究客观物象的同时，也会注意光照物体所产生的明暗变化，我们可以从荆浩的《匡庐图》（图2）中看出，作者用较尖锐的笔法勾勒山石的外轮廓，又以较为浓重的墨渲染山石内侧，在靠近山石轮廓的地方留有空白，使其留出一条白线，表现山壁质感，以明暗、虚实对比及转换表现山体的体量关系，表现太行山如同纪念碑一般的雄伟气势。整幅画又带有较强装饰感、程式化、平面性风格，也消解了光的作用，因此也与西方风景绘画写实光影作用自然风光形成了比较明显的差异，这幅画的光是具有流动性、抽象性的“光”，也是作者主观情感的体验，进而使精神解脱而伸向无限的自由空间，它突出了中国画意象光的表现手法。贡布里希在《艺术与错觉》中也谈到：“中国古代艺术传统所关心的要点既不是物象不枯，也不是似乎可信的叙事，而是某种称为“诗意”或许才是更为近真的东西，但是他这样做是要记录并唤起一种心境，而这种心境深深根植于中国关于宇宙本质的观念之中，

① 何志明，潘运告编著：《图画见闻志·画继》，湖南美术出版社2000年版，第251页。

②③ 荆浩：《笔法记》，何志明、潘运告编著《唐五代画论》，湖南美术出版社2000年版，第9页。



(图3)《早春图》 北宋·郭熙 台湾故宫博物院藏 绢本 156.3×108.1cm

这正道出了中国宇宙观的特点，即物我相融的宇宙观，外部宇宙与个人心境从不分离，中国人在思索无限宇宙时并不把它当作隔绝于自我的外在客体。因此中西方审美观及宇宙观的不同形成了其不同的对光的处理方法。”^①

北宋郭熙在其《林泉高致》中就提出了“墨分五色”。他在“画诀”里提出了山水画的笔墨观，指出：“用焦墨，用宿墨，用退墨，用埃墨，不一而足，不一而得。运墨有时而用淡墨，有时而用浓墨，有时而用焦墨，有时而用宿墨，有时而用退墨，有时而用厨中埃墨，有时而取青黛杂墨水而用之。”^②郭熙在这句话里主要通过对用墨的深浅层次，浓淡变化等特殊功用所产生的审美效果来完成对物象的刻画。郭熙还说：“用淡墨六七加而成深，即墨色滋润而不枯燥。用浓墨，焦墨，欲物然取其限界，非浓与焦，则松棱，石角不瞭然故尔。既以瞭然，然后用青墨水重叠过之，即黑色分晓有，常如雾露中出也。”^③这里不同的笔法，墨法相结合配合以清晰度的掌握方法又会产生不同的笔墨技巧和笔墨效果。作者通过笔墨浓淡干湿以及清晰度的变化，使描绘对象带来明暗转折所产生的体量感，也就有了光影的效果，郭熙还提出用水墨的变化来表现“雪色”、“烟色”、“风色”、“土色”、“瀑布”等。他说：“雪色用浓淡墨作浓淡，但墨之色不一而染就；烟色就缣素本色，萦拂以淡水而痕之，不可见笔墨迹；风气用黄土或埃墨而得之；土色用淡墨，埃墨而得之；石色用青黛和墨而浅深取之；瀑布用缣素本色，但焦墨作其旁以得之？”^④因而郭熙提出了以水墨与颜色相接合所产生的明暗、深浅的变化来表达物象的形质特征，我们可以从郭熙的这幅《早春图》（图3）看出，其运用笔墨审美特质来完成对景物的描绘。这幅作品中最醒目的水口，作者以焦墨通过“挤白”或“留白”的方法来表现水口，水口以缣素本色，因而在视觉上

① 贡布里希：《艺术与错觉》，上海译文出版社1988年版，第185页。

② ③ ④ 郭熙、郭思：《林泉高致》，参见王伯敏主编：《画学集成》，河北美术出版社2002年版，第301页。

形成了整幅中最亮的效果，山石也以不同笔墨变化，如浓淡、干湿、虚实来表现出其阴阳向背。《早春图》也体现了郭熙所说“三远”法的空间处理关系，他提出：“高远之色清明；深远之色重晦，平远之色，有明有晦。高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融，而飘飘缈缈，其人物之在三远也，高远者明瞭，深远者细碎，平远者冲淡。明瞭者不短，细碎者不长，冲淡者不大。此三远也。”因此，“远”是视觉期待，视觉理想的有机构成，是综合了“饱游饿看”后的多种视象，又加以理想的表述方式圆岗迭叠而上，主峰的右侧部分到山峰以北都被淡淡的薄雾所笼罩，左边的山与一小块较平远的地面相连接，中远景的树木有深淡虚实的变化，树梢处理较为虚淡，使其逐渐消失在云雾之中，中景右侧水口上方亭台楼阁也有虚实浓淡的变化，左侧中景水口渐远渐虚，营造出一种幽远神秘的空间。郭熙在这幅画中成功的表达出冬去春来，大地复苏的早春景致，其中“山光浮动”的审美意象和冷暖气候的微妙变化，都被作者刻画的非常到位。他提到：“不下堂筵，坐穷泉壑；猿声鸟啼，依约在耳；山光水沟，晃漾奇目；此岂不快人意，实获我心哉？”^①“可以看出郭熙对自然有着深刻的观察和情感体验。因此郭熙通过对笔墨的变化，对自然风光的深刻体验及三远法的空间处理，使其山水画创作有了真实感”。^②这里包括景物间虚实远近、山水浮动的视觉审美印象，光影的效果被自然的呈现在画面之中，因此我们可以从郭熙的《林泉高致》了解到其山水画对景物的刻画所产生的光影效果。

① 郭熙：《林泉高致》，《中国古代画论类编》下卷（第4编），人民美术出版社1957年版。

② 李芳盈：《郭熙〈林泉高致〉中“三远”的思索》，《美术时代》2009年10期（下半月）。