

抛砖引玉

——我对现代山水画的一些理解

韩昊 著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

抛砖引玉

——我对现代山水画的一些理解

韩昊 著

2.26
09

图书在版编目(CIP)数据

抛砖引玉：我对现代山水画的一些理解 / 韩昊著. ——北京：
文化艺术出版社，2013. 7

ISBN 978-7-5039-5622-5

I. ①抛… II. ①韩… III. ①山水画—绘画评论—中
国—现代—文集 IV. ①J212.05-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第139987号

抛砖引玉

我对现代山水画的一些理解

著 者 韩 昊

责任编辑 陈文璟

装帧设计 王志光

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 2013年7月第1版

2013年7月第1次印刷

开 本 787×1092毫米 1/16

印 张 5

字 数 32千字

书 号 ISBN 978-7-5039-5622-5

定 价 29.00元



▲ 晨曲 50cm × 60cm 2013

序

韩昊从中国艺术研究院美术学专业博士毕业后即留本院美研所工作，虽然不到30岁，却已是美术家协会会员，参加过数次全国美展并获得过银奖，还多次举办过个展，算得上是年轻有为的艺术家了。

从艺术管理学的角度来说，青年画家至少要每两年出版一本画册，接受艺术领域专家的评判，其作品是否在进步，从而确定他是不是一支收藏潜力股。观看近期画家出版的画册情况，数量上的泛滥导致质量上的粗糙，大多数画册只是在简单地陈列和销售画家的图录，对于画家艺术的阐释和宣传几乎没有任何帮助。我进入出版行业从事图书编辑工作以来，深刻感觉到出版行业对于文化的传播所承担的责任之重大，因此我暗自下决心，出书不能只为了单纯的经济利润，不能为了所谓工作量即为出书而出书。当韩昊想将自己近期的作品结集出版时，我向他提出建议，出版画册一定要考虑作品与文字的呼应，要以文字解读画作，才能称之为画家的作品，否则与画匠有何区别？出版简单的画册，单调、枯燥地陈列画作，确实没有任何价值和意义。

一个画家的成功与否很大程度上取决于他的经历是否足够厚重。韩昊显然已经把相应的社会基础打造得十分厚重，加之他的性格，以及蕴藏其中的天分，我想韩昊的成功应该是可以预期的，所以我跟他说，多出点书，将来你再翻阅的

时候可能觉得有些幼稚，但毕竟记录了你的艺术成长经历，将来写回忆录也好留给别人做资料也好，都是最真实的第一手资料。当然，这只是同学之间的笑谈，可以当真，也可以当玩笑。韩昊当真了，所以他一直跟我探讨他的艺术思想、艺术认识和艺术追求，希望我们之间的交流能为他梳理出一个合适的思路，其结果就是这本小书。

韩昊的《抛砖引玉——我对现代山水画的一些理解》是他多年来艺术创作的感悟和认识。

是为序。

陈文璟

2013年6月3日



▲ 夜光 50cm×60cm 2013

目 录

一、论中国山水画的空间	1
1. 中国现代山水画空间的多元性	3
2. 中国现代山水空间的平面装饰性	6
3. 中国现代山水画中空间的常形、常象	9
二、论中国现代山水画的构成	12
1. 平面化趋势	15
2. 满	16
3. 色彩化	17
4. 现代性的诉求	19
5. 对中国画语言的丰富	20
三、中国现代山水的装饰性	22
1. 艺术平面化的趋势不可抑制	25
2. 色彩的调配	27
3. 艺术构成因素的搭配原则	29
我的绘画经历	32
后记	73

一、论中国山水画的空间

中国山水画的空间实际是对宇宙这个变化时空的文化认识和文化把握，它所追求的是心理空间，是不受时空限定的精神家园，因此中国山水画在视觉上具有一种“平面化”的“以大观小”、“以有观无”的特征。这实则是要求山水画的空间要完成从自然空间向画面空间的转化，最终成为自由空间，不追求自然的真实个性，而是追求情感的真实性的。它不是对客体的简单再现而是绘画主体的自由创作，它是心理的，既有平面层次空间的建设，也有三维透视空间构建，追求平面化的同时，又蕴含了时间和空间的绵延。

总之，中国山水画的空间是一种带有平面意识的空间。“远”是节奏变化的空间意识和构成空间的途径。

试图以西方美学标准对中国画进行“手术”的努力自20世纪初的文艺革命以来一直就没有停止过，康有为提出的“以郎世宁为太祖”的方案虽然因为其过于荒谬而被人所忽视，但实则还是开启了一扇东西方艺术交往的大门。康有为否定国画，指责其过于沉溺于写意风气，并非是一种艺术上的否定，而是一种社会变革和文化运动的需要，体现了一种冲破旧有文化体系的诉求。要达成这种诉求，在艺术形式上进行变化显然更容易获得突破。也许正因为如此，虽然康有为的说法稍嫌不够专业，但其目的的明确性还是引发了近代文化史上中国绘画，尤其是山水画的变革。

自此之后，经过徐悲鸿、刘海粟、林风眠等人的努力，借着国家思想领域的变化之势，中国画的艺术创作对于西方绘画技法的借鉴和引用，尤其是在山水画领域的变革显得极其有力度和广度，以至于出现了很多新的中国山水画画种，并因之而产生了許多艺术大家。其中获得大众认知和专家认可的画家主要有李可染和黄宾虹。黄宾虹最初试图追求一种绘画形式上的创新，但他毕竟没有能完全摆脱传统绘画的模式，因此我们往往还是将其设置在传统绘画领域，而李可染却借助西方艺术的明暗对比和龚贤的传统绘画技法的衍生开发出一种崭新的山水画样式，成为美术史上必然要被记住的艺术大师。所以能如此，就在于李可染对于山水画空间的块化处理使中国山水画固有的空间感更加直接地表现了出来，多少有一些程式化的处理使他的作品更符合时代风气。李可染对于中国山水画空间的创新贡献是近代以来中

国山水画中少有的重大突破。

这种突破获得成功并不完全在于艺术形式的变化和典型化，而在于李可染对中国山水空间的把控并没有完全脱离中国山水画的基本文化精神。他充分理解了中国山水空间对宇宙这个变化时空的文化认识和文化把握，明白中国山水画所追求的其实是心理空间，是不受时空限制的精神家园，因此它的任何艺术形式都不应该抛弃看似“平面化”的“以大观小”、“以有观无”的特征。这种“平面化”蕴含了十分丰富的空间变化，一方面它糅合了西方艺术的焦点透视和中国艺术的散点透视；另一方面它采用了传统艺术的笔墨形式，却又使之契合西方艺术的写生标准，从而使作品充满变化，显得平淡而丰富，简约而变化。这种变化在他的著名作品《月牙楼》中就可以看出：月牙楼是桂林七星公园的一个景致，本来在山脚下，在画面中，它却处于山腰上，李可染用移步换景之法将不同地方的景致放在一起，打破了真实景致的空间，使作品的空间增加了深度和厚度，在对比中使画面更能显现桂林山水的宁静和秀美，从而完成了从自然空间向画面空间的转化。

从自然空间向画面空间转化并不是我们艺术追求的最终目标，我们应该将空间转化的最终追求设置在精神的自由空间，使之最终与中国山水画的传统审美观相契合。中国山水画不追求自然的真实个性而追求情感的真实性，它不对客体进行简单地再现，而是完全服膺于主体的自由创作，它不是对客体简单的再现，而是绘画主体的自由创作，它是心理的，既有平面层次空间的建设，也有三维透视空间的构建，追求平面化的同时又蕴含了时间和空间的绵延。这在古代哲学来说是一种“由技入道”的途径，正是因为这种不断的向“道”之心，才使中国山水画的空间从“实”到“无”，从“近”到“远”，最终完成从“个体”到“本体”的艺术转变，衍生出无限之空间。这就是中国山水画的空间完全不同于西方艺术的空间理论的根本原因。我们并不把山水画单纯作为一个技艺，而是把它上升到可以引导我们进行文化领悟的层面，同时从事山水画创作的人自然推崇以文人为主，因为只有文人才有能力通过具体的技艺实践把现实的空间虚化为精神的空间。

我们说中国山水画的空间是一种带有平面意识的空间，平面意识又因为特殊的文化意识的注入而产生了变化，尤其是通过三远：“高远、深远、平远”这种传统艺术的艺术技法使平面具有了一个横跨时空的三维性，并因之具有了向四维空间延伸的可能性，因此“远”是中国式的节奏变化，是通往空间意识和构成空间的途径。

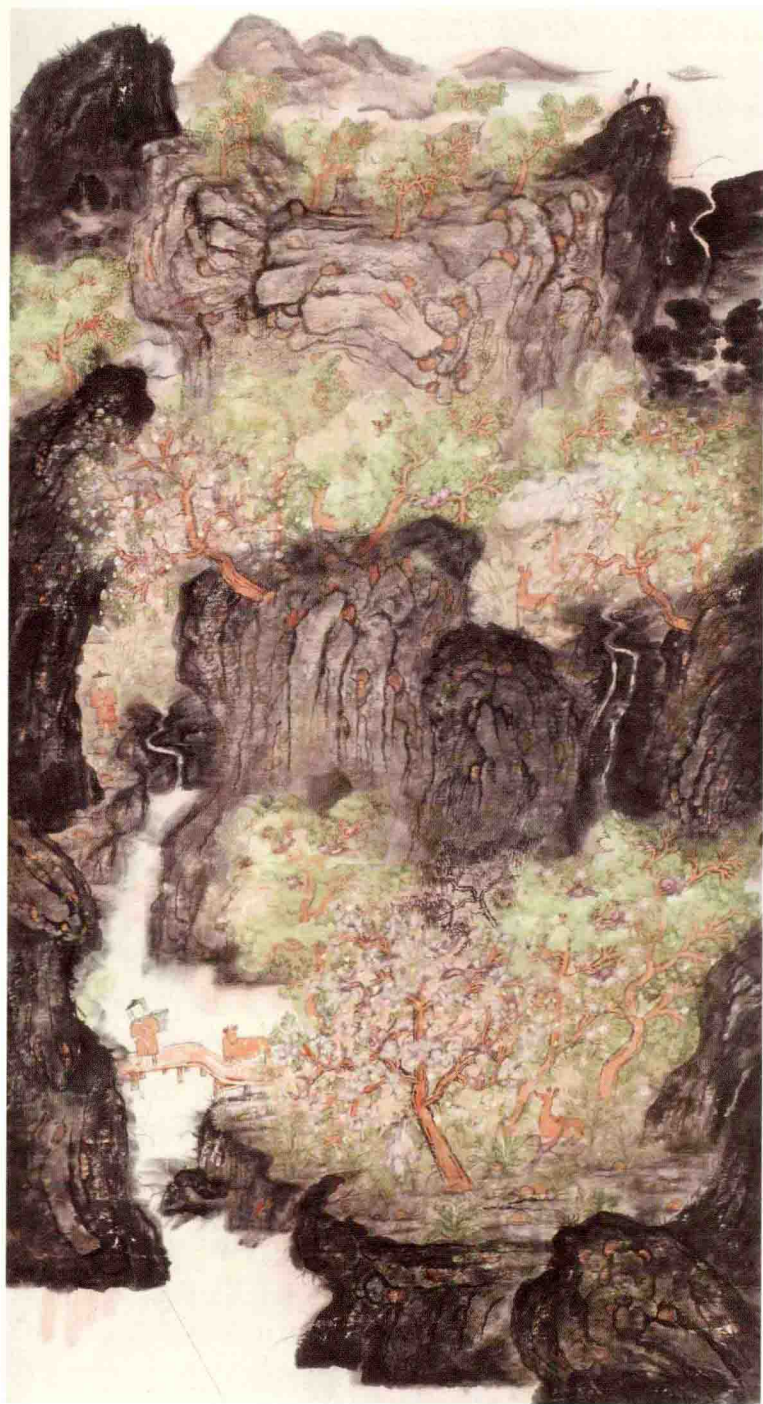
通过上述特殊的审美角度，我们可以从中引发出对中国山水画空间变化的无限遐思。

1. 中国现代山水画空間的多元性

鉴于时代的需要，我们将讨论的范畴设置在今天的中国现代山水。之所以强调现代山水，是因为今天我们面临着一个不可否认的文化窘境：当我们试图抛弃传统山水画空間概念，希望借助于西方绘画的空間理论来构筑中国现代山水画空間的时候，社会环境、人文认识、材料和技法等诸多方面的不同造成了我们的理论和实践难以达到完美的统一，以致于山水画空間的营造实践显得过于生硬或者怪异，从而令中国观赏者不能接受，甚至产生抵触，更别说要做到古人说的“可以观、可以游、可以居”的境界了。这是我们遇到的一个难以逾越的障碍。在绘画实践中，我们往往连三维空間，乃至二维空間都无法营造出来，更不用说指望这样的绘画作品引导我们去开启一个四维的精神世界了。

为此，我特别提出一个“观”字，中国山水画的空間一直是一种重复、叠加的循环往复，同样节奏和韵味的笔墨构成可以在同一个平面里不停地出现，构置一种和谐有序的秩序感。从文化史的角度看，中国人对于精神世界的追求有一种不可遏制的欲望，正是这种欲望促使中国现代山水画的空間由多元性逐渐回归至一元，即四维空間的延伸。也就是说，现代文化精神要求艺术家在创作的时候做到艺术至上，这并不和传统艺术家的精神自由有本质的区别，任何中国绘画作品，无论是古代作品，还是现代艺术，在最终的效果上，也就是展示给观赏者的时候，都会注意到它的引导和指示作用，就是说绘画作品不仅在艺术方面要充分展现艺术魅力，在艺术内容和思想方面还要明确地为我们提供一个清晰而崭新的文化发展、道德完善的思路。这就需要现代山水画的创作者在创作作品的时候，无时无刻都需要把“观”的精神注入到作品中去。

“观”不仅仅是观赏的需要，我们当然希望我们的作品被大众所欣赏，但大众的观赏并不能成为影响艺术家进行创作的主要原因。“观”更多地是一种被动性的自省，或者至少是因为被动而产生的主动性自觉，可以说，“观”在艺术领域具有非常深刻的探讨意义，只是现代山水画家过多地把注意力安置在观赏者层面、市场层面的需要上。此外，这种认识主要还是受到了西方绘画理论的影响。事实上，每个人对于艺术品的欣赏角度和意识并不一样，如果我们真正尊重大众的选择，就应该理解到他们的独立意识必然会针对我们的作品进行独自的解读。艺术家试图通过画面的色彩和形式去诱导大众进行有方向性的解读的努力，往往会因为画面的技法和理论的不统一，甚至材料本身也不能充分展示这种需要而显得有些无所适从。在20世纪中叶，因为社会的需要，艺术界出现了一种反对，乃至淘汰中国画的趋势，其中有人就把淘汰中国画的理由界定为中国画不实用，不适合群众游行的需要。这



▼ 秋山 180cm × 90cm 2013

种认识经过几十年的反复讨论已经不需要去假设其正确性，因为把中国画当成一种宣传斗争工具已经不符合艺术发展的自由意思，也在实践方面刻意抹杀了中国画的空间精神，是一种毫无本土文化精神的“观”，是一种完全基于西方绘画理论和文化精神“观”，这种“观”虽然可以如同流行音乐或者洋泾浜的英语流行一时，但随着中国文化精神的自我恢复和中国传统文明的复兴，我们必然会抛弃这种比较片面和不符合中国国情的艺术理论。

今天我们需要建设“中国梦”，“中国梦”的本质就是实现中华民族的伟大复兴，中华文明的伟大崛起。具体到艺术领域，我们自然要走中国的艺术道路，让艺术品体现中国的文化精神，否则艺术的存在价值必然会出现短板，从而产生一个恶性的循环。我们不能打着“文化复兴”的旗帜去摧毁文化，这种方法对外国人来说很正常，例如高居翰、方闻等很多西方美术学者试图用西方文化的手术刀来解剖中国艺术，先使本来完整混沌的中国艺术本体变成琐屑的个体，然后试图在这些个体中寻找出永恒的文化意义，当然最好是符合西方文化精神的意义。在他们看来，这种做法很自然，因为材料主义和科学主义结合的过程就是一种更加极端的学究态度，高度的学术追求往往把精力集中在“术”上，而忽略了同样重要的“学”。中国文化恰恰最不注重的就是“术”，而是“问”、“学”，所以他们的结论往往会显得有些见木不见林。

我们把“观”的精神设置在艺术家的自我审视之上，它是一种个体的体验和感悟，很独特，绝对不可能重复或者被重复，所有的艺术创新必将止于此。千人千面，每个人的心性自然不同，如果艺术家能够真正地去内省自身，感受精神世界对于外部现实世界的变化和触动，其艺术创作必然会受到这种情绪的安装，使艺术本身的意境就具有自己的感觉。同样是山水画，现代人的山水因为现代社会的繁杂和浮躁更具有一种神秘主义的倾向，它试图阐释的山水画空间必然会展现出更加迫切的抚慰作用。古人当然可以从笔墨韵味的品读中自得其乐，农业社会的基本结构与大自然的融合度要比现在信息化社会强了很多，古代山水画在那个时期展现的空间更多地需要笔墨语言的韵味，艺术家才能因之而体会内心的世界。从某种意义上看，古人对于山水画境界的营造更具有难度，因为他们需要提升更加高度的艺术含量，当然，也因为其生活节奏比较慢，所以有足够的时间去实践和感受，有足够的空间让他们去理解和思索。但现在的社会节奏实在是太快了，以致于我们很难去把握艺术的脉搏，除了那种“棒喝式”的艺术道路之外，似乎别无他途。这也是为什么现在的艺术品大多强调构图的“势”，因为需要造势来“观”，需要站得高一点才能“观”，需要我们动作激烈一些才能“观”。所以我很理解中国现代山水画的实践者最初为什么会借助于色彩和构图，乃至内容主题的选择来表达他们的空间概念。他们需要先有一个创意，然后去拉赞助，最后盖房子，这跟古人先有了足够的

积累,然后慢慢盖房子,在盖房子的过程中还能不断地进行设计的优化完全是两个方向。虽然我们说这是一个时代特有的风气,但不得不说现代山水画的空间往往因为创意而受到关注,同时也因为实践性和体悟的不足导致艺术家的艺术语言缺乏足够的说服力。这是当前中国现代山水画空间多元化的弊端,我们必须寻找出一条道路,可以把这种多元化归于一个文化精神,营造出一个四维的精神空间。

要完成这个任务,显然需要“观”照自性,发现那个本质不变的精神,使之来驾驭我们的艺术创作。

2.中国现代山水空间的平面装饰性

中国山水画空间的平面性趋势实则更有利于中国画家的情感表达,因为他不需要特殊的学识,只要手从心,以笔墨点线来表现艺术家的情绪就可,而不需要所谓的基础技巧培训:从透视、结构学、解剖学开始学起,具体到人体的每一块肌肉,物体的每一种光影的变化等等。这种琐屑的知识往往会在学习的过程中限制了我们精神的活力,以致于大多数的学习者会逐渐陷于一种思维的定式,最终产生的艺术标准化的后果,这是当下中国山水画艺术空间创作的最大问题。从这个角度看,当下我们重新审视中国山水空间的平面化就显得十分有意义,因为从平面的装饰性入手,往往很容易地让艺术家寻找出一条可以营造空间的道路,而且沿着这条道路走下去,读者会发现里面的世界越来越精彩,最终达到一个完美的桃花源。

这就是我们探讨中国现代山水空间的平面装饰性的原因。这种平面性并不是一种简单的对象描述,而是一种智慧的结晶,是中国历代山水画大师们不断实践和探索才发展出来的一个方式,它可以使后来者减少很多无用功,可以让他们更加快速地摆脱有赖于视网膜成像的再现概念,直指人心,直接发现和探求这个世界的本源。古代的人也不是傻子,难道他们看不出五颜六色的万象,看不到千奇百怪的物象,不知道真实性的的重要性吗?三维空间的营造使观赏者能觉得十分逼真,几乎愿意走进。古希腊两个画家斗法,一个欺骗了麻雀,一个欺骗了艺术家本人,画的葡萄欺骗了麻雀,扑在画面上要啄葡萄;画的门令人不产生分别心,要开门进去。无论谁赢,其实比的就是技法,是欺骗人们眼睛的障眼法,并不是真正的艺术力量。真正的艺术力量是艺术品放在那里所产生的震撼,世界让我们能流连忘返,精神得到抚慰,人生获得幸福,这才是真正的艺术空间,它不是靠技法,而是靠智慧营造出来的,足以给我们的精神带来无限的愉悦。

我一直认为中国山水的平面空间不是由单纯的平面构成,不是靠简单的构图和色



▲绿 136cm × 68cm 2013

彩就能搭配出一个令人诧异的空间感觉，那基本上是不太可能的。即使有这样的作品，价格也许很高，但从艺术，尤其是从文化历史的角度来看，或许真的不值得特别期许。能博一时之口味的艺术往往不可能博一世的风气，这是一个文化发展中不变的规律，任何文化形式的发展都不可能摆脱这个规律。中国文化人最重视的往往是身后名声，而非当前的一时荣耀，所以中国画家对于山水空间的营造更加注重多维流动的自由空间的叠加和空间本身的诗意所在。也就是说，传统山水画更在意的是意境的延伸和典雅，而这一点在现代山水空间的营造中同样非常重要。相对于古人，我们的生活节奏更快、更浮躁，更需要艺术品来净化我们的心灵，而不是刺激心灵的加快搏动，我们不缺对物质和利益的追求，我们缺乏的实则是一种淡定的知止态度，知止然后有定。只有安定下来，我们才可以去发现和探索栖息精神的世界。一如在山中旅游的人，走路的时候不能欣赏美景，只能一味地看着脚下，否则一不留神就会粉身碎骨。如果太着急赶路，再好的美景在身边也无暇去观赏。这是不是我们人生旅途中的一大遗憾呢？因此，就多维流动空间和诗意空间两个方面，我们需要进行一些有意义的探讨。

这里使用“多维流动空间”这个概念，实在是传统绘画理论中“移步换景”的别有意义的阐释，因为所有空间的叠加在现代山水空间的营造中是一个非常普遍的手法。这个时候我们需要打破不同的空间限制，使所有的空间叠加在一个平面之中，从而让人们有一种穿越过去未来，左右前后的视觉冲击，使其对固有的时空概念被打破，出现一种矛盾迷惑的状态，从而诱发观赏者进入，实际上应该包括艺术家自身也在探索的一种精神状态。我们现在通过看电视、看电影，往往能看到过去的人和事，这在古代是不可以想象的，已经走了的人音容相貌犹在，活生生地在面前演戏说话，其产生的效果自然不同于以往。艺术家是一个敏感群体，他们对于这种生活的变化应该十分敏感，虽然我们说不同时空的叠加有时候会让人有点手足失措，但现实生活中，有多少人还能信步闲庭、从容镇定，而不觉得有些困惑和迷惘呢？与其在现实中去迷茫，不如在艺术中去思索，思索现代社会带给我们的一切是否都是人类必须承受的后果，是否我们应该去了解一些其他我们还未曾留意，实则是非常重要的东西？正是因为这个原因，现代山水空间的营造过程中，艺术家非常注重不同时间、不同领域、不同时代风格的因素的介入，类似于先锋艺术的时空冲突来引导我们去寻找属于我们自己的一片精神天空。不过，这里需要强调的是，所谓的多维空间的叠加不是已有因素的简单叠加，类似于古代仕女旁出现一个当代记者，一幅古代山水画中出现小轿车这样非常直白和粗糙的对比，不仅没有什么时空叠加带来的冲突感，反而是一种造作的习气，不值得推广。中国现代山水画家进行多维流动空间叠加的过程中，对于每个时空的代表因素的提炼和选择是非常重要的，它决定了艺术家的水平和艺术品的最终品味。

我们在这里需要进一步讨论诗意空间的营造。王国维在《人间词话》里说：“词

以境界为最上，有境界则自成高格，自有名句。”又说：“境非独谓景物也，喜怒哀乐亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者，谓之有境界。否则谓之无境界。”而有境界，“写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出是也。”（《宋元戏曲考》）艺术何尝不是如此？现代山水画不仅仅需要承担当代文化精神的阐释责任，更要体现当代文化精神的高格调，为大众创作出具有诗情画意的作品，而不是一味地追求“黑、怪、乱、丑”，哗众取宠于社会或者市场。因此，在为当代文化精神、风情人物进行写照的时候，艺术家应该将自然空间的丰富转换为画面层次的分明。我们需要什么样的文化精神？我们要体现什么样的价值观？这一点在任何时代都需要清晰的表达，同时还要注重表达事物的过程中各要素之间的审美关系，使艺术家的主体思想和自然风情融合在一起，彼此不分。这样的艺术画面必然在拥有丰富形式感的同时又具有了诗情画意的表述。这种山水空间的营造才具有典型意义。不过，我们需要强调的是如同诗词创作中的造词用字，我们并不能完全否定结构和平仄的规律，应该借用已有的程式进行“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”式的创作，因此对于营造空间的画面上的分隔和各要素的位置安排等技艺层面的要求也不能因为强调境界而忽略之。

3. 中国现代山水画中空间的常形、常象

我们现在所讲的常形、常象是指一种作为绘画艺术语言的符号。对于一个艺术家来说，使用什么样的艺术符号对于自己空间的设置非常重要，就像一间空荡荡的房子里要如何布置家具一样，艺术家往往各自都有一套自己的艺术语言，不可能完全追求标准、统一的模式。实际上一个人一个想法，艺术的魅力本也就在于此。

苏东坡在《净因院画记》中说：“余尝论画，以为人禽宫室器用皆有常形。至于山石竹木，水波烟云，虽无常形，而有常理。常形之失，人皆知之。常理之不当，虽晓画者有不知。”又说：“常形之失止于所失，而不能病其全，若常理之不当，则举废之矣。”这里的“常形”指的是事物的外部形态，即类似于事物的剪影。苏东坡曾经做了个试验，用烛光在墙上照出一个人侧面的影子，外人一眼就可以看出是谁。这就说明常形虽然可以有变化，但不应该过于变形，它总是有自己的本质规律。毕加索画的人物往往五官错位，给人一种扭曲的感觉，但涉及到每一个细节的描写，他又必须考虑线条和形式的必要性，所以他的艺术符号虽然很抽象，却没有摆脱基本的道理。现代山水画在空间营造的过程中，虽然我们可以超越时空的限制，但也不应该完全忽视自己的艺术符号，完全进行一种无意识、无理智的营造。

李可染先生的艺术符号有比较抽象的山形和清晰强烈的黑白对比，类似于木