

当代新画派研究丛书

于志学冰雪画派艺术研究

杨豪良著

中国书店

当代新画派研究丛书

► 于志学冰雪画派艺术研究

周韶华新图腾画派艺术研究

严学章蟹派艺术研究

刘德功铁荷画派艺术研究

杨豪良 著

中国书店

图书在版编目 (C I P) 数据

于志学冰雪画派艺术研究 / 杨豪良著. — 北京 : 中国书店, 2014. 11

(当代新画派研究丛书)

ISBN 978-7-5149-1188-6

I. ①于… II. ①杨… III. ①山水画—画派—绘画研究—中国—现代 IV. ①J212.099

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 209827 号

当代新画派研究丛书——于志学冰雪画派艺术研究

杨豪良 著

责任编辑：田野

出版发行：中国书店

地址：北京市西城区琉璃厂东街115号

邮编：100050

印刷：廊坊市旭日源印务有限公司

开本：889mm×1194mm 1/16

版次：2014年11月第1版第1次印刷

印张：22

书号：ISBN 978-7-5149-1188-6

定价：360.00元（全四册）

中国艺术创作院学术课题

总序

学术立派

——关于当代新画派艺术研究

严学章

收到杨豪良先生寄来的“当代新画派艺术研究”四部书稿,我脑海里浮现出两个字——学术,很沉重的两个字。面对名利的纷争和世俗的喧嚣,杨豪良苦心孤诣,前后默默地坚守了八年,终于到了可以将这四部研究文集付梓的时候。这是学术上的“八年抗战”。

杨豪良是中国艺术创作院学术委员会主任。中国艺术创作院成立以来始终坚持“学术立院”的理念。“当代新画派艺术研究”是中国艺术创作院经过论证而确立的长期学术课题,这一学术课题的基本定位是“学术立派”。我们的理想是通过“学术立派”达到“学术立院”,进而确立中国艺术创作院的当代地位。

真正做到“学术立派”,我们需要解决三个基本问题:第一,关于当代画派的基本理念,即画派观;第二,在当代画派的基本理念指导下选人定派;第三,站在“史”的高度对所选定的画派进行研究并撰写学术专著。

一、我们的画派观

画派作为绘画艺术风格体系的一种表现形式,在当代具有了与历史不同的新的表征,这种不同根源于社会形态的变化。在农耕文明时代,由于信息相对闭塞,画派以地域性为表征,如岭南画派、长安画派、金陵画派、海派等,包括“扬州八怪”,都是以地域命名的。地域风格是农耕文明时代画派的基本表现形式,其特征是地域性“块块”画派。进入现代文明,人们处在地球村里,实现了互联网的无障碍信息共享,画派的地域性“块块”表征弱化,画派的风格性“条条”表征凸显,这种以风格为内核、以“条条”为表征的画派的当代性,是我们进行当代新画派艺术研究的现实基础。我们所进行的“新图腾画派”“冰雪画派”“蟹派”“铁荷画派”等学术课题的研究,包括命名和学术定位,均区别于过去的地域“块块”,而着力于当下的风格“条条”。其中,画派风格的内核、支撑画派的理念、画派在理念上技术上的原创性、画派在“条条”上存在和发展的状态及张力等,是当代新画派研究的重点。着眼于“条条”而非“块块”,即着眼于画派研究的当代性,是我们关于当代新画派研究的一个理念,此其一。

其二,关于画派的“源”与“流”,侧重于对“源”的研究。就是说,我们研究的是画派

的创始人,即画派的源头。我们认为,再庞大的画派也有它的创始人,再久远的流派也有它的源头,抓住了创始人就抓住了源头,也就抓住了画派研究的关键。在着眼于“源”的研究理念里,我们便有了“一个人的流派也是流派”的学术认知,这为我们研究并打造当代新画派提供了学理支持。于志学先生说,画派是可以打造的。吸收于志学的观点,画派是可以通过“一个人”来进行打造的。我们关于新画派研究的又一个理念,就是通过“一个人”的学术研究来打造创立画派,即“学术立派”。当然,这“一个人”必须具有“派”的艺术成就,必须达到“派”的学术高度,至于“派”的艺术广度(也就是“流”),不在本次的研究范围。

其三,前瞻性的“学术立派”。在画派研究的传统理念里,普遍的做法是“隔代回顾式”,即在画派的主要当事人故去了若干年后,才有人进行整理研究,造成了研究的不充分、不全面,也使画派的传承发展产生许多不便。比如岭南画派、关东画派等,由于研究工作的滞后,造成了无法弥补的遗憾,现在只能看到只言片语,根本无法做到系统全面。这里所进行的当代新画派艺术研究,时间上着眼于当下性,学术上着眼于前瞻性,方法上着眼于系统性,从而保证研究的全面系统深入。我们认为,这种前瞻性的画派研究,既是对画派的学术总结,又是对画派创作的学术指导,对于活跃学术、繁荣创作大有裨益。当然,这种研究也是阶段性的,正因为注重了研究的阶段性,才能确保研究的全面性、系统性,进而使画派获得可持续发展的张力。

总之,我们按照自己的当代画派理念,对所选定的画派进行学术研究,虽然显得孤独不入时流,但我们无怨无悔。

二、唯新而立

当代中国最不缺的就是画家,可谓鱼龙混杂、泥沙俱下,自封派者也大有人在,然而真正从学术上立得住从创作上过得硬者则凤毛麟角。我们所倡导的“学术立派”,就是要打造立得住过得硬的当代新画派,就是唯新是选、唯新是举、唯新而立。

回答什么是“学术立派”,首先要回答什么是学术。我们所理解的学术就是创新,学术性就是创新性。创新就是特立独行。创新就是张扬个性。创新就是保持思想自由人格独立。创新就是不随流俗。当然,学术性所蕴含的创新性是符合艺术本体的创新,是具有深刻艺术理念指导下的创新,是建立在中华民族文脉基础上的创新。就是说,我们所选定的画派必须是新的、学术的,我们对画派的研究同样也必须是新的观念、新的视角、新的学术思考。在这里,“派”是新的,“立”也是新的,学术研究的方式方法同样是新的。因为,学术就是创新,学术性就是创新性,“学术立派”就是用创新的理念研究树立

创新的画派。因为,艺术没有创新等于零,学术没有创新同样等于零。我们的学术观决定了我们的画派观,我们的画派观决定了我们“立派”的价值标准、取舍条件和方式方法。我们的学术观、画派观的核心就是创新。

“派”何以能“立”?回答有二:第一是创作,必须有新的原创性的风格化的作品;第二是观念,必须有新的原创性的用以指导创作的学术理念。近几年,关于打造画派的讨论很火热,大致有“文化渊源说”“地域区划说”“题材取向说”“师徒血缘说”“笔墨技巧说”“创作方法说”“观念生发说”等等,不一而足,我们所持的“立派”理念说到底就是“创作与观念统一创新说”。我们认为,艺术审美的本质属性在于观念与作品的统一。有什么样的观念就有什么样的创作,所有的创作都负载隐藏着相对应的审美观念。艺术作品活在人们的观念里。王羲之在唐代变“美”而在清代尚碑时变“丑”,清代裹脚辫子之“美”等等,都是观念在起决定作用。这里所选定的画派研究对象,如周韶华的“新图腾画派”、于志学的“冰雪画派”,其作品都具有原创性,都呈现鲜明的个性风格,与此同时,两位画家都有自己的学术观念主张,且都在当代画坛有较大的影响。这些都为我们站在“史”的立场进行研究提供了基础保障。我们所做的工作是使其系统化全面性,“立”在应有的高度和深度。其中,于志学“冰雪画派”已创立多年,而对其全面系统的学术研究《于志学冰雪画派艺术研究》是第一部。周韶华“新图腾画派”是我们经过反复研究论证后提出的,因此更具有“立派”的意思。

一句话,这里的学术所立之“派”必须是民族的、当代的、个性的。“民族的”联系着传统文脉,“当代的”联系着现实生活,“个性的”联系着画家独特的天赋秉性。这里的唯新而立,其根扎在传统文脉里,从而具有民族性;其枝叶生长在现实土壤里,从而具有当代性;其花果盛开在画家心田里,从而具有独创性。

三、立在“史”的高度

正因为我们坚持学术立派、唯新而立,所以我们所选定的这四家都具有其创新性和学术品格,这也就决定了他们对中国绘画史的贡献。所谓艺术史并不是已经过去的种种历史事实的罗列,而是具有创新意义的一系列人物、事件等的必然性存在。杨豪良先生以其扎实的学术功底和特有的理论视野对周韶华、于志学、刘德功等四位艺术家的画派艺术进行了深入、全面、系统地研究,让世人看到了各有鲜明特点的一个个立体的新画派。譬如:新图腾画派是周韶华所创立的当代中国画新流派,周韶华以其系统的艺术思想和理论指导其艺术实践,并通过系列的艺术作品表现民族大灵魂和民族精神信仰,使其艺术具有强大的精神能量,形成了鲜明的艺术符号;冰雪画派是于志学在“继承不是

重复,一切在于创造”的学术理念下打造的中国画新流派,以“冷逸之美”为美学原则,以独有的矾墨技法为基础,创造了直接绘画冰雪和具有冷意味形象的新的绘画形式,初步建立了冷文化系统;蟹派艺术是在“横行不霸道”的学术理念下所创建的艺术新流派,以学术性理论著述为思想支撑,以原创性系列作品为艺术支撑,以综合性创意产业为市场支撑,别具一格,自成体系;铁荷画派是刘德功创立的当代中国画新流派,刘德功以独特的工具材料,以工笔意写的表现手法,使其作品精神充盈而彰显“铁”的美学意韵。

杨豪良所采取的研究方法主要有三。①文献分析法:收集整理了大量与研究对象艺术相关的资料,并进行分析借鉴;②实证访谈法:通过访谈研究对象本人及其身边人员、研究人员,换过相关问题,观其创作等方式进行定性分析;③比较分析法:在收集整理资料 and 实证访谈的基础上,将研究对象艺术同其他相关艺术大家的艺术进行比较研究,总结经验,探寻一般规律。

这样的研究方法也促使了杨豪良有一个新的研究视角,随之而展开的研究也与以往关于周韶华、于志学等的艺术研究成果有了很多的不同和“新”意。譬如:为何要称周韶华先生的艺术为“新图腾”?冰雪画派是怎样打造的?蟹派的“三条腿”是什么样的?铁荷的“工笔意写”是如何完成的?并提出和论证了各个新画派的历史分期与理论价值。而运用实证访谈与比较研究的方法,则突破了单纯个案研究的窠臼,弥补了已有研究成果只是从某些方面研究的不足。同时,运用了一些新的理论成果(比如内审美、艺术心相论等)进行研究,从而使这四部专著具有着特殊的学术价值。①将个案研究与改革开放三十年来的中国绘画艺术发展相结合,不仅探析了研究对象这一个体的艺术,也折射了改革开放三十年中国绘画的发展之路,并为中国画在新时期的发展提供了可资借鉴的艺术思想和方法论。②对当下书画艺术大家进行全面系统研究者并不多,而提炼出其总体艺术特征并以此为基点进行研究者更少。同时,在对研究对象的艺术研究过程中,也进行了艺术规律等的探讨,提出了新的问题和部分解决方式、途径。③本成果既是第一部全面系统研究周韶华、于志学等所代表的新画派艺术的专著,也为后来研究者提供了可资借鉴的资料,开辟了新画派艺术研究的新途径、新天地。

通过研究,我们也发现了这些具有创新意义的画派创始人的共同点:①都具有求新创变的思维品质;②都具有持之以恒的创作习惯;③都具有独特的艺术创作方式和美学原则;④都具有对艺术创造的敏感认知与高悟性;⑤都具有以文养道的人文追求,且促成了独特艺术观点或理论的提出。这些也成为有价值的启示。所以,这些研究既是对创新画派的理论梳理与阐释,也是中国画艺术创新的启示录,值得品读。并且经过研究还发现,周韶华、于志学等通过其创意和坚持,通过与传统文化、外来文化的交锋、交流、交融,不仅促成了新画派的诞生,而且形成了他们的绘画生态,具有可持续发展性。所谓的绘

画生态是指绘画具有画家所创作出的艺术,转载了传统、创造了新图、体现了时代特点并具有未来意义的生存和发展状态。周韶华、于志学等人所形成的绘画生态具有这样五个特性:延承性、开放性、创新性、特色性、时代性,这就使得他们的绘画生态具有了未来意义。

“当代新画派艺术研究”是一个开放的课题,但凡符合上述特点的便是我们愿意关注的,因为这样的艺术家本身就是一个非常值得探讨的学术课题。而正是由于这些特点,也就决定了艺术史对这些人的青睐,因为艺术史原本就是这样的一些人连缀起来的历史。

总之,一部艺术史就是一部创新史,走进艺术史的画派才是立得住的画派。学术立派,立在“史”的高度,这是我们的初衷,更是我们的道义担当。

2013年6月

冰雪画派艺术构架

定义

冰雪画派是于志学在“继承不是重复,一切在于创造”学术理念下打造的中国画新流派。

以“冷逸之美”为美学原则,

以独有的矾墨技法为基础创造了直接绘画冰雪和具有冷意味形象的新的绘画形式,

初步建立了冷文化系统。

五大独特贡献

第一大贡献是创造了矾墨技术;

第二大贡献是提出了冷逸之美;

第三大贡献是提出了中国画黑白体系;

第四大贡献是提出了“中国画墨韵白光”说;

第五大贡献是打造了冰雪画派。

学术理念

继承不是重复,一切在于创造。

目 录

第一章 于志学的冰雪山水画	(1)
第一节 明“白”人于志学	(4)
一、填补空白的“白”	(5)
二、冰雪的味道	(13)
三、冰雪“相对论”	(18)
第二节 冰雪心·情	(28)
一、火热的冰心	(29)
二、冰魄雪魂铸山水——解读《雪园漫笔》	(41)
三、冷言冷语——于志学艺术观点解读	(64)
第三节 冰雪山水画的“环境——类型”意义	(81)
一、冰雪山水画的符号化与系统化	(83)
二、冰雪山水画的生态性存在	(86)
三、冰雪山水画的价值生成	(94)
四、不只是冰雪山水	(99)
第二章 画派打造论	(103)
第一节 画派是可以打造的	(106)
一、画派的成因与特点	(108)
二、打造? 打造!	(117)
第二节 如何打造画派	(123)
一、创新绘画观念、方式、手段、技术	(124)
二、提出新的美学原则——冷逸之美	(133)
三、提炼出了中国画白体系	(136)
四、突出地域文化特色,获得党政领导支持	(138)
五、师说——教育传播	(140)
六、媒体造势	(143)
七、通过艺术市场获取新发展的资本	(145)
八、“打造”的思想贯穿始终	(145)
第三节 确实打造出了画派	(147)
一、关于《冰雪画会会徽说明》的说明	(148)

二、冰雪画派九个“第一次”的意味	(150)
三、冰雪画派的分期	(157)
第三章 冷逸之境	(171)
第一节 画者,化也	(173)
一、艺术是什么?	(176)
二、师造化·得心源·出心相	(182)
三、穷则思变?	(186)
第二节 冷逸之美	(191)
一、气·韵·势	(194)
二、文果载心	(202)
三、内审美的意义	(216)
第三节 笔墨当随心境	(228)
一、砚墨——技中有道	(232)
二、境由心造	(240)
三、侠之大者	(246)
第四章 雪花那个飘	(255)
第一节 我像雪花天上来	(256)
一、堆雪人——评论家眼里的于志学和冰雪绘画	(256)
二、雪花漫天舞——冰雪文化大繁荣	(271)
三、群星捧雪与雪映群星	(276)
第二节 冰雪新传统之新	(281)
一、冰天雪地各不同——与传统雪景画法之比较	(282)
二、南周北于两山水——与周韶华山水画之比较	(286)
三、冰雪绘画已成为新传统	(292)
第三节 冰雪绘画的未来	(300)
一、冰雪绘画的泛化及走向	(300)
二、惟余莽莽——冰雪绘画的未来意义	(303)
附录:雪花片片——于志学艺术年表	(309)
后记	(331)
附图	(333)

第一章 于志学的冰雪山水画

引言

为什么于志学先生当年能顶住那么大阻力,为表现北国的冰雪风光,为传播“冷文化”坚忍不拔,九死一生?其最大的动力就在于冰雪大自然的无限魅力。

冰雪,最能激发人的勇气。

冰雪,最能凝练人的品格。

冰雪,最能考验人的意志。

冰雪,最能陶冶人的心灵。

这就是为什么我们冰雪画家对冰雪所怀的深深情愫,那种执着,那种依恋,那种全力以赴,不仅仅在于冰雪本身迷人的美丽壮观,同时还有冰雪大自然所象征的文化意义以及冰雪包容的无限丰富的哲学寓意。^①

这里所说的于志学是中国现代冰雪绘画的创始人,其所开创的矾墨冰雪画是前无古人的,并且解决了传统中国画中不能直接画冰雪的千古疑难,其最初的切入点是冰雪山水画,而后随着探索的不断深入扩展为整个冰天雪地所容纳之万物都能够成为笔下景致,除了关外的北国风光作为其笔下的常客以外,南极、北极、珠穆朗玛峰之冰雪,黄山等南方冰雪,莫不能形神兼备地充分表现。与此同时,在研究冰雪绘画技术的基础上而提出的“冷文化”和“冷逸之美”以及一系列中国绘画创作与发展的新观点、

^① 卢平:《与阿尔山冰雪共舞》,《美术报》,2011年1月29日第9版。

新理论,也成为文化百花园中的一道引人瞩目的风景,并奠定了冰雪绘画的理论基础。这里所说的冰雪画家是包括了于志学在内的一批从事冰雪绘画创作的人,因为于志学除了自己画冰雪山水,还毫无保留地将绘画技法、理论思想传播开来,吸引了一大批追随者,渐次形成冰雪画派,让更多的画家与雪共舞,一起打造冰雪画派,传播冷文化。于是,有了于志学及其冰雪画派艺术的蔚为大观,有了中国绘画史上新的创造和感动。雪有四美:落地无声谓之静也;高下平铺谓之匀也;沾衣不染谓之洁也;洞窗辉映谓之明也。其实,冰雪带给人们的感受与想象还有很多很多。所以,冰雪大自然之无限魅力“不仅仅在于冰雪本身迷人的美丽壮观,同时还有冰雪大自然所象征的文化意义以及冰雪包容的无限丰富的哲学寓意”。极地人有一句话说得非常耐人寻味:“雪是哲人冥思。”^①如果说“雪是哲人冥思”的话,那么于志学冰雪山水画的横空出世则更是一种智慧之舞,其中融入了哲人之思、勇者之乐、勤者之获、仁者之爱和学者风范,更有深刻的文化使命感。

极地人从对冰雪的冥思中得到了什么,我不知道。但我知道于志学从对冰雪的冥思中发现了白山中的黑水,发现了矾墨水痕线,由此他从中国传统绘画中笔和墨的审美之外,发现了“光开万物”,完善了中国画的黑白体系。其实,这中间有很重要的哲学意蕴。从中国传统的阴阳哲学观来看,阴阳互根,“阳在阴之内不在阴之对”,并且有阴则必有阳,它们是成对出现的,就像我们的大千世界里男女、生死、大小、软硬等等,它们又是相比较而存在的,并且是一个矛盾对立统一体。这是众生都能接受的一种观念。所以,众所周知,黑与白也是对立统一的。换言之,在中国书画世界里处处透露着这古老的阴阳哲学观,那么,既然可以直接画“黑”的世界,也应该可以直接画“白”的世界。也正是在这个简单而素朴的思想观的支配下,于志学填补了中国画的一项“白”,使中国画成为了真正完整的黑白世界,使画家成为一个真正的舞者,在茫茫雪国里极天地之大观而使万物银装素裹,使欣赏者看到了一个冰雕玉砌的朗朗乾坤,也使一个新的画种“冰雪山水画”和新的画派“冰雪画派”进入众人的视野和艺术的史册。

^① 转引自于志学:《诗化冰雪》,卢平主编:《冰雪画派》(下),哈尔滨:黑龙江美术出版社,2010年,第474页。

第一节 明“白”人于志学

胡东放先生说得很有道理：“当冰雪山水画在中国画坛上展现出一种独一无二的面貌之时，我们不能不深究包藏在这一面貌下的哲学本质。……不是那种通过缺少实践色彩的理论思辨来建构的象牙塔式的艺术哲学观，而是那种从画家本身的眼光出发的、与中国画的基本物质材料紧密相关的艺术哲学观。……从冰雪山水画中，我们明显可以看到冰雪山水画的艺术哲学观：1. 黑、白作为中国画的两大主要艺术观念，两者的关系不再是绝然对立的，而是一种辩证统一的、可以进行从量变到质变的转化过程的新关系。黑可以通过墨的逐渐减少转化为白，白也可以通过墨的微量增加转化为黑。两者之间的转化完全不存在过去黑白截然对立的那种形而上学的艺术哲学观。2. 中国画的笔墨不再仅仅是黑，宣纸的材料本身也不再是白，中国画的笔墨因画出雪的纹理所以笔墨在冰雪山水画中已成为白，而宣纸材料本身因染上淡墨已含有黑的因素。这样，笔墨的应用范围不再囿于传统中的黑的天地，而是进入了无限丰富的白的王国。3. 冰雪山水画画面的中心不再是黑，背景也不再是白，而是出现了一个一百八十度的大逆转。白成了实，挣脱了‘空’和‘虚’，而黑则成了配角与陪衬物。”^①由于这种转变，纸的作用进一步呈现出来，冰雪山水画只有画在夹宣上才能够产生冰雪的效果，并且是在纸张背面用矾水画前景冰雪，然后正面整理。这种利用背面画景和正反两面结合起来做好的方式，在于志学之前是很少见到的。这也恰恰体现了“返者，道之动”的哲学观念。而在于志学开创冰雪山水画之前，中国绘画中的黑白关系基本上就是墨与纸的关系，比如传统雪景画中的“留白法”就是通过留白的方式，从白纸上空出来是那块白色的部分来获得对“雪”的联想而实现。这时候，墨色所产生的黑是主体，是实，而白则是背景，是“空”、“虚”，“雪”是通过“黑”的对比衬托而呈现，实际上，这块空白的空间与雪并没有必然的联系，并且这个时候黑白作为中国画的两大主要艺术观念，两者的关系是根本对立的。所以，在传统雪景画中可以留出“雪”，却无法留

^① 章华、余式晖编：《冰雪山水画论》，北京：中国文联出版公司，1988年，第100-105页。

出“冰”。而在于志学的冰雪世界中,笔墨所产生的并不就是黑,还能够是白,他将传统中国雪景画中的黑白对立的关系调和了。这种调和的手段是“矾墨”的运用,将“矾”引入冰雪山水画是于志学的一个创举。运用矾水使笔的痕迹通过淡墨在白纸上得以保留,这就极大地解决了白的丰富层次,使白与黑之间获得了很恰当的对应位置,而不再是对立的关系。这个时候,冰也很自然地呈现于纸上。这种矾墨调剂之变,实质上是中国画创新思维之变,这种思维之变是革命性的。所以在我看来,一言以蔽之,于志学是一个大明“白”之人。

一、填补空白的“白”

水这一调剂可以说是中国画黑白之间相互转化的一把钥匙,水墨丹青也基本上涵盖了狭义中国画的全部内容,因为水墨和宣纸的原因,绘画必须是一种一次性的连续作画过程,而不能像西方油画那样反复描绘或修改,这也是中国画必须通过写意传神的一个重要原因。而在这一过程中,作为黑色线条的轮廓线进一步被强化,甚至深入人心,并通过社会遗传变成一种习以为常的审美习惯。所以,中国画中的主体的实现者是水墨表现出的黑,而作为背景的衬托部分则主要是没有留下水墨印痕的白,这就形成了传统中国画中黑与白的基本分工,这也就成了中国画黑的体系的基本样式。其实,在传统中国画的创作中一直忽略了白的真正存在,虽然说“知白守黑”,但是这是为黑服务的,并没有将白放在与黑同等的位置上。这也实实在在地不符合中国传统哲学中的阴阳观。水墨在实质上也隐含了中国画的黑白体系,也就是说不仅有黑,还有白。并且,中国画主要表现为黑白体系并不意味着中国画从外观上只有黑白两种色彩,只是黑白这两种色彩的相互依存,构成了中国画的最本质部分。所以,水墨之后再加上“丹青”二字,则表明了中国画依然是丰富多彩的。同时,黑白体系还应是一种动态性的存在,然而只是到了于志学的冰雪山水画问世,白的体系才算是真正地确立,尽管在此之前已有传统雪景画的存在。“20世纪80年代初我曾提出了中国画存在黑白两域之美学说,即所有中国水墨画的各种形式皆可包于中国画黑白两大体系之中,这黑白两域的审美内涵核心就是‘墨有韵,白有光’。墨韵是中国画黑的体现的审美主体,白光是中国画白的体系的审美内在。产生墨韵的用笔和用墨构成了中国画第一、第二审美内涵;用光则构成了中国(画)第三