

## 浅谈中国山水画创作中的光与色

张正勋

中国画历来讲“墨分五色”，传统的中国山水画关于墨的运用更是讲究。然而，当今西方绘画对光与色的研究已相当科学，表现技法也相当丰富。随着中西方绘画的相互交流，逐渐渗透，中国山水画创作中对光和色的运用亦愈来愈考究，表现技法逐渐丰富，随着中国画整个的发展趋势，传统的水墨表现程式已不能完全满足当代中国山水画家们对大自然丰富色彩的表现。传统中国山水画的色彩观念是否应该改变，传统的笔墨表现技法是否能够象西方绘画一样融入丰富的光与色。光与色在中国山水画创作中如何既然运用得当，表现丰富，又能保持中国山水画的特色。这个问题已引起当今中国山水画家的思考。让我们以部分有代表性的历代传统的山水画作品和现当代的山水画作品为例，来看看中国山水画创作中的光与色。

中国传统的山水画对色彩的运用，历来讲“随类赋彩”，即所谓“赭石山水”“水墨山水”“青绿山水”等等。古往今来形成了一种固定的表现模式。对于光的运用呢。通常讲阴阳向背。隋代展子虔的《游春图卷》(宗徽宗题为《展子虔游春图》)关于色彩的使用就是一大实例。此画因强调春山春树的青绿，形成一种特有的风格和传统，因而被后人称为“青绿法”，又由于画面效果金碧辉煌，画法为后世发展，称之为金碧山水。所谓“青绿山水”之法，画史上则推大小李将军。即唐代的李思训和其子李昭道。李思训画的《江帆楼阁图》算是古画中对色彩运用的又一实例。图中表现的是游春情景：如叶小舟，衬托出江天的辽阔和烟水的浩淼。在近景的山岭间，于长松桃竹掩映之下，屋宇完整，山径中碧殿朱廊曲折，其间数人骑马或独步行于桃红从绿之间，在尽情地欣赏春日的景色，整个山石着青绿，赋彩染色浓重，显得金碧辉煌。李昭道的《明皇幸蜀图》也是青绿设色，画面明丽典雅。设色用笔接近李思训画风，后世许多画家沿用此法画春意之图。古人在山水画创作中有的多以墨代色。从唐代王维的“水墨山水”至五代荆浩、关仝、董源、巨然的“水墨淡着色”均是如此，荆浩的《匡庐图》为全景式构图，挺立的山峰充满欲升之势，即高又深远。既雄伟缥缈又秀拔峭峻，山间有瀑布、亭屋、桥梁、林木、曲折掩映、在岚气缭绕的气氛中若隐若现，全幅的水墨画出，不施色，皴染结合，法度严谨。关仝的《山溪待渡图》水墨淡设色，山势雄伟、林木丰茂、石体坚硬，画的是夏季风光。董源的《潇湘图》为水墨淡着色，多以花青运水墨点簇，清幽淡远。虚虚实实，颇有湿润感，坡脚用披麻皴，适足表现江南山脚水岸的多土多草特色。唯人物用粉白红诸厚重而鲜艳的颜色，在素雅苍茫的水墨淡色的山水环境中显得十分醒目。但因其非常细小，并不喧宾夺主。巨然的《秋山问道图》画峻岭崇山，一派高远景象，然水墨用笔，轻柔秀润，于平淡静谧中显示着一种出尘的高雅之趣。还有宋代的李成、范宽、郭熙、米友仁、李迪、李唐等也多以水墨创作或淡设色。如李成多以轻淡水墨写云山、雪景、烟林、其特点可见传为李成所作的《群峰霁雪图》《小寒林图》。范宽的画更是用墨的典型。他用墨反复渲染，苍苍茫茫、山石的凸凹不同，用墨的浓淡亦不同，树丛前后的树叶，用墨亦不同，皆给人苍郁而朴茂的感觉。这些特色均可在范宽的《溪山行旅图》《雪景寒林图》中窥见一斑。郭熙用墨淋漓、滋润、湿勾淡染、其《早春图》便是最好的说明，米友仁用淋漓水墨画江上云山，山峰、江水、树木、追求苍茫雨雾中自然界的特殊韵味。《潇湘奇观图》是其代表作。李迪的《风雨归牧图》和李唐的《万壑松风图》皆为古画水墨创作设色的杰作。另外，在青绿山水中体现光的，可能要数宋代王希孟的《千里江山图》，在青绿山水画中，象《千里江山图》这种作品，的确是不多见的。在表现山光水色上。《千里江山图》从某种审美角度讲是成

功的，在强烈的但又统一的蓝绿色中，通过色调浓淡虚实。表现山水的明灭隐现，景物的高低远近，产生一种阳光扑人之感，波光闪烁，阳光和煦，水气蒸腾，整个画面充满了生机和朝气，宋以后至元、明、清代的山水画家大都在山水创作中承袭了这些用色用墨之法。

中国现代山水画创作对光与色的运用，比较传统的中国山水画来说逐渐发生了一些变化。画家们已不满足于历来所固有的表现程式，“师法自然”及西方绘画观念的导入，使画家们“笔墨当随时代”，积极探索中西方绘画结合的新路子。现代杰出的画家林风眠所作的《秋艳》就是例证之一。这不是一幅传统的中国山水画，它的色调、自然光、强调面而不强调线的特点，都和西方绘画有更密切的联系。但它的基调是水墨、它的意境也和传统绘画一脉相通、那艳丽的红色，黄色和逆光处理是从西画变化来的。那黑色的基调则来自传统，树下的路，水中的倒影，多由灰绿，灰赭等中间色调绘成，画面对比强烈，色彩鲜艳，深重而又丰富，中西绘画在此得到了较和谐的统一。例证之二是现代中国山水画大家李可染的山水画，他注重光和色的表现，大片深厚浓重的墨色中透出明亮的光、对比强烈、将光与色融入传统的山水画，使其成为传统山水的一种新的生命因素而又毫不影响整体上的民族精神，《山村飞瀑》《桂林月牙山》等画中逆光下的树木，房屋和流水，以它们的明亮，色彩的跳跃和动感显示出某种生机，使画面更具感染力。例证之三是中国画大师张大千，其晚年的泼彩山水，已完全打破传统的着色程式，运用西方绘画的光色关系，赋予中国山水画新的魅力。这些特点在大千先生所作《春水扁舟》《晚帆》等图中可见一斑，例证之四是现代独树一帜的白雪石所画的桂林山水，《江山览胜图》以青绿为基调、着墨甚少，用色丰富。即有传统笔墨又有西方绘画的光色关系。连水中倒影也求其完整。例证之五是现代绘画大师刘海粟。从《黄山温泉》及《黄山一线天奇观》中我们可以看见画家受西方绘画的影响很深、色彩和笔法上多有西方绘画一些色彩技法的痕迹，有的如水彩画、在湿纸上加深蓝、紫、淡红、乃至黄、以笔晕开、形成一种朝霞般的淡色调、有的似油画、对比、刺激、强烈、动势、总之是艳丽的色彩，深茫壮丽。另外，还有许多现当代中国山水画家在光与色的运用中有突出的探索，在此恕不一一例证。

综上所述，传统的中国山水画大都是凭视觉经验而不是象西方绘画那样凭光学知识处理光色关系。传统的中国山水画注意的是光色在物象上的显现，而不注意光色的反射及这种反射与光源之间的关系。不理采光影，不考虑射光的正、逆角度，不把光和色联系在一起考虑。纵观中国山水画的发展史。从独立成科至今已经经历了一个相当长的历史过程，已经形成了一套较完整的表现模式。而现当代的中国山水画家们由于不满足于这种固有的表现模式。试图将西方绘画对光色的处理方法引入传统绘画之中。历史是向前发展的，在人类历史上，艺术始终是随着社会的发展而发展的。一个民族文化艺术的发展史。也是不断继承和创新的历史。特别是当前随着我国改革开放的不断深入发展，中国画和西方绘画必然要相互影响。中国山水画家们正在以极大的热情、努力探索中国山水画的发展方向。在当代中国山水画创作中，光与色的运用愈来愈引起山水画家们的注意。第八届全国美展优秀作品中，有些山水画的表現形式。如潘志成的《野山初醒》。张凭的《海》。李明的《太行浩气》，卢禹舜的《神静八荒》等已经说明这一点，怎样才能将西方绘画中科学的光色知识恰如其分地运用于当今中国山水画的创作之中，使中国山水画的表現力更加丰富，更加强烈，更具时代感，有待中国的山水画家们去进一步探索。

## 写实性与写意性绘画之比较

付仲超

“写实”与“写意”对于绘画是两种不同的形式、技巧和观念，也是区分东西方古典绘画的重要标志。

两种不同的绘画形式源于各自民族的审美意识和对宇宙、人生的不同看法，并在造型观、绘画诸元素、材料媒介等方面有着截然差异。它们各自的成熟性在于找到了表现各自精神特性的决定形式和完成特定形式的特定工具。

### 写实性绘画

它最初立足于这样一种认识观：人站立在大地上，以自我为中心，用眼睛直接感受物象，领略生存于其间的一切逼真、实在的事物与现象，并力图将这种直觉感触结果用绘画图式给以精确、逼真的记载，以证明自身的实在性和人生价值。基于这种观念和要求，西方写实绘画从古希腊时期即已开始找到并运用一种符合认识自然规律的科学的定点透视原理。该原理的运用和完善为画面再现自然找到了一个基本框架，为自然形态再现于纸面提供了可能性。科学的造型法则、层次细腻的块面塑造以及色光的认识和运用，使具有三维空间的立体对象得以逼真地凸现在平面的纸上，从而使塑造物有了雕塑感、重量感、空间和质感等人所能用眼睛、身体感知到的自然原物的固有特质，满足了人渴望了解自身存在现象的要求，人在绘画形式中找到了恢复自身实在性的愿望。

艺术是人类精神的产物。任何形态的艺术都要表现出一定的审美理想与追求，只不过是受不同文化背景的制约、艺术的精神指向有异而已。写实性绘画基于其自身特定的艺术观、自然观，追求以真为美，从自然物象的形、光、色、影出发，认识“此时、此地、此景、此物”的客观真实性，尽可能地肖似物象形貌，藉此表达主体的真情实感和审美理想。自西方文明之始，艺术大师们把科学认识成果引入到艺术认识上，运用并逐步完善了以肖似对象为目的的具象造型方式，寻找到一种再现途径。西方写实性绘画从五世纪到十九世纪，无论是拉斐尔的《西斯廷圣丹》、达芬奇的《蒙拉丽莎》、米开朗奇罗的《亚当、夏娃》，还是米勒笔下的农人、库尔贝的矿工以至二十世纪的“精确主义”、“超级写实主义”、“新写实主义”等，应该说，都是在这一脉线上发生、发展和演化的。写实性绘画的造型原理，虽有其基本特征，但决不可能简单地一概而论，从其动态的历史进程看，在这一模式中，存在着自身调节和改善。

### 写意性绘画

在西方写实性绘画中，绘画偏重于物质的具体性和客观实在性的再现。自然之于人是被作为认识、发现和开启的对象，自然万物与人虽同处于宇宙世界中，但各自又是相对独立的。与之相反，奉行“天人合一”思想的东方人，立足于这样的认识观：即人作为世间万物之一部分与自然合为宇宙世界的共生体，人和自然是须臾不可分离的。如人的生命一样，世间万物上至天云、下至细泉小草无不具有灵性。这种赋予自然物象以生命意识的灵性论在美学上被称为“移情”，它帮助人们除视觉感受外更能从精神上与自然交流和对话。中国艺术史上的大师们的“借物抒情”“缘物寄情”“山川代我言”的这种联结自然的情思与艺术主张其影响是深远的。人和自然亲和相处交流对话，达至内在的精神相通，在相通中，去感知自然物象的形质、气韵，领悟自然物象美的真谛，从而创造出一种与客观真实相距却又更接近自然物象精神本质的更感人的形象和意境。这种形象和意境是画家精神情感的物化结果，它具有画家极强的审美要求和情绪特征。

与重物质重现不同，中国绘画更偏重精神性、象征性和主客合一性，强

调主客合一中的意象表现。这种美学观念规定了它的造型原则，形成中国画特定的表现形式——意象造型观念。意象造型要求画面的艺术形象不再是客体本身，而是主客体融合无间的统一体，一种情感的形式和精神的符号，在与物象的外在形模之似脱开一定间距中进入审美的状态。意象造型排斥具象因素，在对现象事物超越中，有效地发挥创造主体者的艺术想象力，最大限度的启动艺术的创造功能，从而在创造过程中发现新的情感方式和新的情感体验。意象造型方式从秦汉至两晋再至宋元及其以后，从原始的自发状态到绘画中的自觉状态，在漫长的中国美术发展史上占有主导地位，成为中国写意画造型的根本法则。

作为绘画的表现语言，东西方有着根本的不同。西方写实性绘画的块面是掌握物象的基础，它统帅了结构、色彩、节奏、对比、构图等造型诸要素。中国画从某种意义上讲可称得上是缘于线的艺术，墨线成为绘画抒情寓意、感物、通物、传情的重要媒介。儒、道、释哲学与中国古典美学精神赋予线的功能以独有的精神品格和价值标准，这是写意画以线造型的核心。线的表形、取意、传情及符号形式的象征性意义使其与自然联结成一个物质和精神的同构关系，这种关系的联系赋予线性符号以生命意义。在这个墨线结构的形象世界中，包容着自然物象形质、气韵、有限与无限、实象与虚幻、运动与生命，包容着创造主体对自然的人身体验和艺术的想象与创造。用线技术的发展，开创了笔墨的审美情趣的传统，对中国绘画的发展起到了巨大作用。

在空间的认识与结构画面上，中国写意画摒弃适合真实再现“此时、此地、此景、此物”的焦点透视原理，以散点透视法将机械静止的空间认识转换为主动状态下的空间处理，在山形步步移、山势面面观的观物取象中，获得物象的总体形貌，给创造者最大限度地获得创造艺术形象和能动地结构画面提供了自由的空间，运用这种方法，自然物象随审美主体的意愿得以重新调度与安排，自然时空的三维形态和自然结构秩序被平面铺列、分割与构成的二维形态和画面自身的结构秩序所代替，同时，也使“因心造境”的审美要求和意境的开辟通过形式与结构的有意选择得以实现，完成以主观化的艺术形式表现经过提炼加工了的客观对象，从而进入“不似之似”的佳境。

通过以上中西古典写实性与写意性绘画的简略比较，二者在自然观、艺术观以及特定形式与媒介上的不同点是显而易见的，这里只是作了部分的比较，比较的用意并非褒此贬彼，其实，两种绘画模式反映出两种不同的文化形态，表明人类文化存在着的多元性特征。从艺术的多元性方面讲，共存的双方在各自的文化背景下，共同为“实现艺术成为人的本质力量的对象化这一总体任务而承担一个部分的责任”，彼此不能代替。作为艺术的生长，两种绘画模式已经并将继续在各自的大框架内对各种因素和关系着自我调节和改善，面对时代的发展和审美要求的变化，在保持自身传统艺术精神下，拓展其内涵与外延，以寻求新的发展，只要模式存在，发展就不会终止。

在写实绘画的大框架中，客观与主观、现象与本质、再现与表现、感性与理性、容纳着矛盾双方无数个统一的交汇点，联结的余地空间是广阔的，也是必要的。

在中国写意绘画中，延用千百年的文人画理论，它的笔墨论，它的形神论，在当今将如何把握？写意画在张扬笔墨主体意识和本体的自我表现的同时，是否还应多观照一些现实主义精神？在呼唤笔墨的现代意义的今天，对一向被弱化的色彩是否应给予重新认定？

比较的目的在于反省自身的艺术。