

李可染艺术研究丛书 主编 李松 李珠

墨天无尽

王鲁湘 著 吉林美术出版社

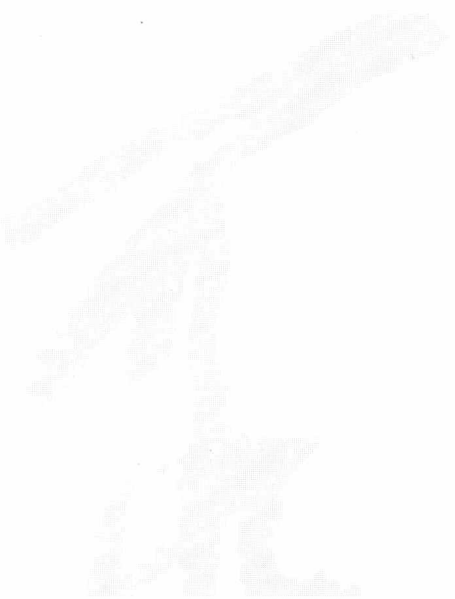


果天无尽

墨天无尽

王鲁湘
著

李可染艺术研究丛书



图书在版编目(CIP)数据

墨天无尽 / 王鲁湘著. — 长春: 吉林美术出版社,
2007.11

(李可染艺术研究丛书)

ISBN 978-7-5386-2237-9

I. 墨... II. 王... III. 李可染(1907~1989) — 中国
画 — 艺术评论 IV. J 212.05

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第174603号

墨天无尽

王鲁湘 著

出版人/ 石志刚

特约责任编辑/ 车永仁

特约助理编辑/ 赵 蜜

责任编辑/ 鄂俊大

责任校对/ 郭 锋 窦书娜

技术编辑/ 赵岫山 郭秋来

出版发行/ 吉林美术出版社

电话/ 0431-85637191

社址/ 长春市人民大街4646号

邮编/ 130021

网址/ www.jlmspress.com

经销/ 全国新华书店

制版/ 北京雅昌彩色印刷有限公司

电话/ 010-80486788

印刷/ 北京雅昌彩色印刷有限公司

版次/ 2007年11月第1版 第1次印刷

开本/ 787×1092mm 1/16

印张/ 15.25

印数/ 1-1500册

书号/ ISBN 978-7-5386-223

定价/ 480.00元(套)

《世纪可染》系列丛书编委会

(按姓氏笔画排序)

王明明 王鲁湘 龙 瑞
冯 远 安远远 李 松
李小可 吴长江 邵大箴
范迪安 郎绍君 潘公凯

《李可染艺术研究丛书》编委会

(按姓氏笔画排序)

王鲁湘 车永仁 孙美兰
刘士忠 邵大箴 李 松
李 珠 陈筱君 陈 凌
郎绍君 赵力忠

《李可染艺术研究丛书》

主编: 李 松

李 珠

前言

可染先生去世后的次岁，中国画研究院在刘勃舒院长主持下，组织力量编辑《李可染论艺术》一书，当时大家有个心愿，考虑再编两本书：一本是《论李可染艺术》，一本是《回忆李可染》。《李可染论艺术》很快由人民美术出版社出版，迄今已再版二次。而其余二书则因事蹉跎，未能着手，但李可染艺术基金会对有关文献的收集工作一直在进行，李珠同志于此出力最多。

今年，纪念可染诞辰一百周年，在北京、徐州等地陆续举办“世纪可染”画展和国际学术研讨活动，编辑出版《李可染艺术研究丛书》的工作便也提上议事日程。

丛书编选内容为除去已出版的个人学术研究专著之外、散见于中外报刊有关李可染艺术的研究、评论、回忆文章，以及画册、文集的序跋，有关李可染艺术道路的史料、评传等，经过梳理，按论著者分别編集。文章内容基本上按原来发表时的原貌，不加改动。由于我们眼界所限，一定还会有很多遗漏，以后还将继续編集、出版，尽量做到不使有遗珠之憾。

张仃先生说过：研究李可染是一个巨大的工程。编辑、出版《李可染艺术研究丛书》的目的，也就是想为以后李可染艺术研究提供前人已经做出的理论研究成果和有关李可染艺术实践比较翔实、丰富的材料。

关于李可染艺术道路和艺术成就，丛书中有深入的论说，此处不再赘述。

邹佩珠

2007年5月

目 录

001	金铁烟云
040	视觉革命与性命双修
042	寂静惺惺
053	李可染画牛
056	李可染的铅笔写生
058	李可染的“墨戏”
068	李可染的“三光政策”和“一穷二白”
073	大天才与“苦学派”
087	李可染画室的斋名堂号
096	李家山水有传人
099	中国山水画为何走入写生状态
128	李可染画解
129	山水画作品画解
206	人物画作品画解
220	牧牛图作品画解
239	后记

金铁烟云

——李可染的艺术境界

001

金
铁
烟
云

“志存高远”是李可染为人为艺的一大特点。这位徐州贫民家庭的子弟，自小就有对艺术境界的“良知”。尽管李可染一再声称他不是天才，是个苦学派，但如果把“天才”和“苦学”割裂开来，必然造成对李可染的极大误解。那么精微的艺术感觉，那么纯正的艺术品位，那么辩证的艺术思维，那么果毅的艺术胆识，那么高远的艺术期许，几乎都是无法从“苦学”得来的禀赋。佛教说“种子”，李可染就有成为艺术大师的“种子”。当然，“种子”能否发芽，能否茁壮成材，是有许多后天因素综合起作用的。这些后天因素，也绝不只是个人的“苦学”，还有环境、师友、时代等非常复杂的条件。这些条件，有些是可遇不可求的，但它们并不只是为李可染一人所遇，却只为李可染一人所求所得。这就有所谓“慧根”之利与钝了。

说到“慧根”，我想特别提到李可染少年时代的两件事。一是十一岁那年，徐州来了位走街串巷的盲人琴师。可染小小年纪居然会被胡琴凄婉的琴音所感动，常暗随这位盲琴师，默记其琴谱，往往夜深方才归家。从此他自制胡琴，学着拉曲，竟无师自通。十六岁那年在上海被人引见胡琴圣手孙佐臣，孙对可染“手音”之好极表惊讶。第二件事是十五岁那年，可染在家乡幸逢一次京剧名角的大堂会。在那么多名家的演唱中，真正震



撼他心灵的，是程砚秋。他特别欣赏程砚秋用刚劲委婉的奇音险腔表达出的悲怆神韵，并终生成为程派的知音和赏家。这份音乐天赋使李可染从小就有“耳聪”之誉。这两件事说明什么呢？说明的不只是李可染的聪慧和好学，这样的好学少年不乏其人，让人惊异并感动的是这颗幼小的心灵何以能够感悟那种融化在旋律和音色中的悲剧美？这两个少年可染的音乐故事，说明李可染的“种子”中有极为深沉浩茫的悲悯之心，有这样的悲悯心，人生和艺术将远离肤浅和油滑，并将在生命的某一阶段呈现出沉痛忧患的庄严景象。可染一生绘画，尽管极少悲剧题材（抗日作品除外），许多高士、牧童、山水都以欢喜心为之，但他的艺术情调却同胡琴的音色和程派唱腔一样，从骨子里透着一股清苍的悲凉郁结之气，一腔任重道远的朝圣情怀，一种民胞物与的博爱精神。

这种骨子里头的悲悯和苍凉，使李可染对环境、师友和时代的因应，便有了典型的李可染式的择取和机变。

二

20世纪的中国文化，大体上经过了六次语境的转换。第一次语境转换是20世纪初至新文化运动，这是一次以启蒙话语为主导的语境转换。在以西方文化救拔中国文化的思潮中，西学作为新学，挟其崭新的价值观念和观察了解世界的方法论为中国的青年知识分子所追求。第二次语境转换始于20世纪30年代，由于列强特别是日本的侵略，随着民族救亡运动的兴起，文化上的复兴开始成为知识分子的救亡图存运动的一个组成部分，传统的价值和意义被重新认识。第三次语境转换肇始于40年代的延安，在50年代至60年代初形成文化上的意识形态，这就是具有民粹主义倾向的“古为今用，洋为中用”的文艺路线。第四次语境转换是“文革”的“以阶级斗争为纲”，贯彻到一切领域。第五次语境转换是80年代，又是一次

启蒙话语重新表述，但西学的重点放在了20世纪的西方现代文化包括现代哲学思潮和现代主义艺术。然后是90年代的多元化语境，在全球化和地域化的话语张力中，对西学和中学的认识双向深入。

李可染在20世纪的地位，只有把他同这六次语境转换联系起来，才可以大体正确地予以评价。

李可染生于1907年，逝世于1989年，一生基本上跨越这六次语境转换。第一次语境转换时期，李可染在徐州由民间艺人和地方画师启蒙，从中国传统之门踏入艺术之途。这个阶段到他二十二岁。不管是在徐州，还是在上海，他对西方艺术和西方文化了解甚少，基本上浸淫在传统之中。由于徐州在新文化运动的边缘，因此对“四王”的革命和对西学的介绍，并没有触动到李可染。他十六岁入上海私立美术专门学校学习两年，学的也是传统绘画。非常有意思的是，他听到了一次康有为的演讲，言数年来周游全球，确认中国绘画为世界艺术高峰。李可染十八岁的毕业作是一幅王石谷画风的细笔山水。可以说，一直到1929年考上西湖国立艺术院研究生之前，李可染都身处时代潮流之外，这使他能够毫无偏见地凭自己的艺术感觉，从音乐、戏曲和绘画上感受传统。他1937年参选第二次全国美展的作品《钟馗》，可以说是一张融合中西而不露痕迹的佳作。这是一张方构图，很摩登。传统画钟馗一般都是全身，这幅只取半身，钟馗斜身侧脸，居高临下，大有泰山压顶之势。这样的人物造型显然是西式的，但笔墨大写大放，又完全是中式的。这幅参展作品不仅吸引了一般群众，尤其赢得了高剑父先生的赞赏，并极力推荐简又文购藏。这幅给李可染带来全国声誉的《钟馗》，表明李可染的艺术造诣已非同一般。因此，当他于1942年在重庆“以最大的功力打进传统”时，他并不是一个初出道的新手，他只须在心态上稍微调整，便能很快到位。

李可染是以比潮流慢半拍的节奏进入第一次语境转换的尾声的。1929年，二十二岁的李可染越级考上西湖国立艺术院研究生，师从林风眠和法

籍教授克罗多，专攻素描和油画。有意思的是，直到报考之前，李可染不知油画为何物，完全靠朋友帮助，在短时间内“恶补”油画ABC，居然得到校长林风眠赏识，破格录取。入校后，他就加入了由鲁迅先生培育的青年美术团体“一八艺社”，读了一些由鲁迅先生编纂的进步书刊和世界名著，从而对艺术和社会有了初步的理解。他在晚年撰写的《自述略历》中说：“这对我来说实是一个决定我一生的关键的时刻。”

在杭州的三年是李可染真正的艺术启蒙期或者更准确地说是精神启蒙期，一个画家只有当他知道他为什么要画画，为什么喜欢这样的画家和作品而不喜欢那样的画家和作品，为什么要这样表达他的思想情感而不那样表达的时候，他才算由本能的爱好而进入了艺术的自觉。

在杭州学习西画期间，李可染较为系统全面地了解了西方绘画史。我特别注意到李可染的兴趣所向。他喜欢文艺复兴巨匠，取其创作严肃认真，富有强烈的表现力；喜欢波提切利的色彩单纯，线条明晰，近于中国画；喜欢米勒，以其宗教感极强的人道主义关怀而使人感动；喜欢多米埃对社会黑暗的讽刺；喜欢伦勃朗用笔豪放，油画语言表现力强；极其佩服珂勒惠支。艺术上喜欢高更，认为他的画整体感好，造型结实，色彩有神秘感。这些西方画家在精神表达上都很沉重，这些画家的绘画语言虽然风格各异，但都显得大气、强烈、豪放、凝重。最重要的是这些画家骨子里都透着对人生的悲悯，他们的艺术构成了西方绘画中基督教传统的最感人的篇章。

李可染动心于这些画家，实在是因为他们唤醒了他人性“种子”里的悲怆。这些西方画家的气质综合地影响着李可染，润物细无声，几乎看不到起止的痕迹，但是，在李可染20世纪60年代成熟的山水范式里，我们难道体会不出这些综合影响的东方式升华吗？那种端肃、崇高、超拔、深邃、神秘、沉重的“哥特”式气象，不都遥承着这些西方大师的精神气质吗？说到“哥特”式气象，我想特别提到1957年李可染同关良赴东德历时

四个月的访问。在那次访问期间，李可染对欧洲哥特式教堂建筑产生了浓厚的兴趣。他用水墨画了多幅教堂建筑写生，如《麦森教堂》《德累斯顿暮色》。哥特式建筑卓越地表达了基督教精神向无限超越的崇高信念，被西方美学誉为表现崇高美学范畴的经典样式。在20世纪60年代李可染创立自家山水范式时，他是否有意利用了1957年东德写生的经验？现在已经无法用传记资料来证实了。缺乏传记资料的实证当然有些遗憾，但我提到这一点，更多地不是要坐实在哥特建筑同李家山水之间的形式联系，而是提醒人们注意到李可染心灵深处的某种类似“终极关怀”的倾向，那种我称之为“哥特”式气象的精神深度，这恰恰是李可染的山水画对中国传统山水画最大的贡献。他给中国山水画的人文精神带来了史无前例的新内涵、新意境，这种内涵和意境的精神源泉，就在他游学杭州时衷心倾慕的那些西方画家的文化传统之中。揭示这种隐蔽的联系，对于我们认识中西文化交流中某些不显山露水的影响可能有启示意义。还有一点启示意义是，一个在时代语境转换中慢半拍节奏进入的人，可能比先行者有着视野上的后发优势。那些可以称之为先行者的留洋画家，取回的或者是一部经书，或者是半卷残经。而李可染在20世纪20年代末以二十二岁这个相对成熟的年龄跟上来时，他看到的是一幅西方绘画的相对完整的“全景画”。慢半拍的启蒙使李可染没有成为一个20世纪中国美术的启蒙者，却使他获得了作为一个完成者的足够的养料。

在杭州完成了文化精神新启蒙的李可染就完成了由一个传统艺术的学习者向具有启蒙主义倾向的新兴艺术家的转折。

此后有十年时间，李可染的艺术活动都是同新兴美术活动和抗日宣传紧密联系在一起的。这个时期的美术活动，除了当下的社会意义和价值，对于李可染来说，最重要的是获得了一个历史契机。1938年5月，李可染参加了国民党革命军事委员会政治部第三厅美术科，从事抗日爱国宣传画创作活动。这使李可染有机会从文化边缘进入文化中心，同一大批爱国文

化人士结为师友。尤其是，他以文化中心的一员活跃分子的身份，赶上或者说推动了20世纪第二次语境大转换。

从20世纪30年代肇始的中国文艺复兴，是在抗日救亡的特殊历史背景下展开的。文艺复兴成为救亡运动的灵魂。正是在亡国亡种的危机下，传统的再认识、再评价，传统文化的再考察、再诠释、再利用、再创造，以“周虽旧邦，其命维新”的同情立场和忧患意识在知识分子中形成复兴共识。“阐旧邦以辅新命”，成为当时中国爱国知识分子自觉的文化使命。大约在1940年前后，李可染在郭沫若领导的由三厅改组成的“文化工作委员会”工作期间，开始全力转向中国画的研究。1943年应邀到重庆国立艺专教中国画，正是在这个时候李可染提出了对传统绘画“用最大的功力打进去，用最大的勇气打出来”的口号。“这时，我研究传统的水墨写意画，内容主要是山水，附带还画牛和古典人物，古典人物曾画过屈原、李白、杜甫、王羲之等，还画过一些文艺史上的逸话故事”。（李可染《自述略历》）

李可染这一转向的历史背景和文化动机已如上述，现在需要讨论的是他的语言和题材。从他的口号来看，似乎把研究和创作分成了两个战略阶段。第一个阶段重点在掌握功力，是立足语言上的“深入虎穴”，这是比较明确的，可以操作的。但第二个阶段，“用最大的勇气打出来”就有点含糊朦胧，似乎只是一种决心。事实上这第二个战略阶段的真正实施和可以操作，乃是1954年以后的事了。

那么我们现在来看看20世纪40年代在重庆，李可染的中国画研究的主攻方向何在？

首先让我们感到惊讶的是“四王”的影子一点儿都没有了。这说明什么呢？说明李可染重新回到中国画的时候，他已经把第一次语境转换时新文化运动的主将们对清以来的正统画派的批判作为一个美学前提接受下来了。清初具有叛逆的自由画风的四高僧，成了李可染心目中传统的象征。

这种美学立场的转变，说明了李可染对艺术趣味与时代精神之间的关系相当敏感。接受四僧意味着自我否定。这个时期的作品已经不多见了，存世的几张，无论人物，还是山水，无不游心疏简澹雅，笔墨超逸，意态飘忽，大有林下之风。这种趣味的转变，是李可染研究中最难解释的现象。一种可能的解释是，由于是从语言的功力上打进传统，那么，石涛、八大所代表的文人画笔墨，以其灵动超逸的线条和恣肆奇幻的墨趣，达到了古典绘画语言的极致，从格调上说，超越能、妙、神而臻于逸品。基于这样的认识，李可染从语言上打入传统，就没有走黄宾虹的渐悟渐修的路子，而是走了一条顿悟顿修的路子，“一超便入如来境”，直接从逸品下手，这大概就是他所说的“最大的功力”吧。

由于主攻方向是在笔墨，所以这一时期的绘画在题材和意境上基本上是古意翻新。凡是看过这个时期的李可染作品的人，恐怕没有人会否认自己面对的是一个旷世的艺术天才。李可染在这么短的时间里恢复对笔墨的敏感，一下子就达到这么深厚的功力，完全是内家上乘功法的笔墨，充满玄机禅趣，那种似不经意而实在是极其讲究的随便，把庄禅文化对艺术境界的期许如此信手挥写，真是神乎其技。

但也不能把李可染这一时期的探索全部看成语言上的努力。这一时期他的题材有山水、人物和牛。最有成就的是人物。老舍先生看了1944年李可染的重庆画展，写了一篇不太长的文章《看画》：“论画人物，可染兄的作品恐怕要算国内最伟大的一位了”。他把李可染和赵望云比较：“望云只能叫人物换上现代衣服，而没有创造出人。可染的人物是创造。”

“他会运用中国画特有的线条简劲之美，而不去多用心衣服是哪一朝哪一代的。他把精神都留着画人物的脸眼。”“可染兄极聪明地把西洋画中的人物表情法搬运到中国画里来，于是他的人物就活了……不管他们的眉眼是什么样子吧，他们的内心与灵魂，都由他们的脸上钻出来，可怜的或可笑的活在纸上，永远活着！在创造这些人物的时候，可染兄充分的表现了



他自己的为人——他热情、直爽，而且有幽默感。他画这些人，是为同情他们，即使他们的样子有的很可笑。”热情、直爽、同情并富有幽默感地创造笔下的人物，让他们的内心和灵魂从眉眼里钻出来，永远活在纸上，这就是李可染人物画的艺术魅力。在语言运用上李可染也是举重若轻，

“只是一抹，或画成几条淡墨的线”，这种运用中国画特有的线条简劲之美来传神写照的功夫，深深赢得了老舍这位大作家的赞叹。老舍接着谈他对李可染山水画的看法：“他的山水，我以为，不如人物好。山水，经过多少代名家苦心创造，到今天恐怕谁也不容易一下子就跳出老圈子去，不论在用笔上，意境上，着色上，构图上，他都想创造，不事模仿。可是，他只做到了一部分，因为他的意境还是中国田园诗的淡远幽静，他没有尝试把‘新诗’画在纸上。在这点上，他的胆气虽大，可是还比不上赵望云。凭可染兄的天才和功力，假若他肯试验‘新诗’，我相信他必定会赶过望云去的。”老舍真是一位先知和预言家。首先，他看到了新旧山水画的根本区别是在意境，如果中国的山水画家不能感受和表达出新的诗歌意境，要跳出山水画的老圈子就很难，这是山水画革新的一个方向问题。其次，他认为赵望云的写生山水预示着山水画的真正出路，这是山水画革新的方法论问题。第三，他看出了李可染的天才和功力，已经把谱写中国山水画“新诗”的历史任务期许在李可染身上，事实上，老舍已经在鼓励李可染“打出来”，而且指了一个打出的方向和方法。

除去古人的山水和古人的逸话故事，李可染从1942年开始画牛。画牛对于李可染的重要性绝不只是多了一个题材。首先，它维系了李可染心灵深处那种沉痛的悲悯的情愫，使他的心境没有随他笔下的逸品山水和人物而完全庄禅化；其次，他寄托于牛的美学理想“其性驯良，其形轩宏”，成为他后来建构李家山水范式的一条引线。把画牛的美学思想和笔墨趣味移来画山时，一切都显得那么顺理成章；第三，把牛作为“国兽”来表现时所流露出来的朴素的劳动者的感情，同发生在延安的民粹主义文化语境

的转换，有一种同步的呼应，无怪乎周恩来会挑选李可染的画牛之作送往延安展览（因形势变化未能实现）。这就使李可染遭逢第三次语境转换时并无唐突不适的感觉，更无格格不入的状况；第四，牛和牧牛成了李可染抒情写意的万能题材，他想表达童心，表达闲适，表达对四季变化的感受，表达对鲁迅的敬爱，表达对正负电子对撞的物理学现象的理解，都信笔画牛。在这个意义上，牛和牧童是他情感王国的特命全权大使；第五，牧牛图是他探索形式语言的方便法门，他经常在牧牛图中试验最奇险的章法和最放纵的笔墨。

评论家们对李可染20世纪40年代的作品是不加区分的，似乎从1942年到1949年，李可染都是一路地超逸下去。

可是细心的读者会发现，1944年以后李可染的山水和人物在画风上有了微妙的转变，缥缈的细线开始变得粗豪起来，“墨戏”成分明显加大，粗服乱头的面貌和率尔游戏的心态使1944年以后的作品似有某种“脱缰骑野马，赤手捉毒蛇”的洒泼劲儿，那种自由放纵的意趣，为徐悲鸿慧心真赏，并为之击节叫好：“徐州李先生可染，尤于绘画上，独标新韵，徐天池放浪纵横于木石群卉间者，李君悉置诸人物之上，奇趣洋溢，不可一世，笔歌墨舞，遂罕先例。”（徐悲鸿《李可染先生画展序》）徐悲鸿的这个序言是为李可染1947年在北平的一次画展所写。

谈到徐悲鸿，就要说到1942年徐、李在重庆订交。徐悲鸿如何赏识李可染的水彩画和水墨人物画，这里就不多说了。我一直想弄清楚的一个问题是，谁把齐白石带入了李可染的视界？从李可染生平看，1935年他第一次从徐州北上北平，只到了故宫，遍赏历史名画，对当时已名满旧都的齐白石老画师并无所知。20世纪40年代初开始研习中国画时，头几年的作品也看不出齐白石的影响，但1944年是个转折，齐画的朴实、拙重，那种放笔直干的真率和浓墨重彩的强烈效果，直接地影响到李可染画风的转变。是徐悲鸿把齐白石带入了李可染的视界，他在重庆给李可染看了自己收藏

的不下百幅齐白石精品。后来也是徐悲鸿把李可染引荐给了齐白石，那是1947年的事。

齐白石进入李可染的世界，在李可染的人生和艺术道路上，是一件划时代的事件。李可染1947年在北平展出的那批作品，包括1944年、1945年在重庆所作，我们已经看出了齐画的隐隐气象，但那还只是貌似，对齐画气象的真正体悟要在李可染为齐白石磨墨理纸十年之后。李可染夫人邹佩珠先生同我谈过当年同齐白石交往的事，说齐白石不善言谈，每次他们去了也就是点点头，说一句“来了”，然后继续画他的画。李可染告诉邹佩珠，到齐老师这儿就是带一双眼睛来看，看他从容不迫地画画，看他不厌其烦地折纸，打格子写字，看他心无旁骛聚精会神地做事。师徒之间这种默默无语的交流胜过一千本艺术教科书和一万本画谱。在齐白石的这么多弟子中，也许只有李可染真正欣赏到了齐白石沉毅伟岸的气象。长达十年近距离地观察了解，李可染于动静语默之间，举手投足之间，接人待物之间，从心灵深处感受到了齐师平凡中的伟大，真率中的深刻，朴拙中的智慧，稳实中的雄阔。久沐春风，过化移气，渐渐地，20世纪40年代那个天才恣纵，放达纵横，落拓浪漫，飘逸不群的李可染不见了，就像地质史上的造山运动一样，一座如泰山般稳重雄浑，如华山般险峻挺拔，如黄山般氤氲奇幻的大山耸立在20世纪东方文化的地平线上，一缕晨曦照射在它的岩岩山石上，“造化钟神秀，阴阳割昏晓”，在美学风范上与韩文、杜诗、颜字、辛词同格的李家山水横空出世。

说到齐白石对李可染的影响，不能简单地以形迹求之。一个值得深思的现象是，李可染1947年拜师以前的作品，我们倒看出某些与齐白石相似的痕迹，真正拜师后的作品反而越来越不似。因此，说李可染是齐白石最得意的弟子，很多人都会困惑，李可染到底从齐白石那里学到了什么呢？1958年第5期《美术》杂志刊载了李可染的一篇文章《齐白石老师和他的画》：“白石老师晚年作画，喜欢题：‘白石老人一挥’几个字，不了解