

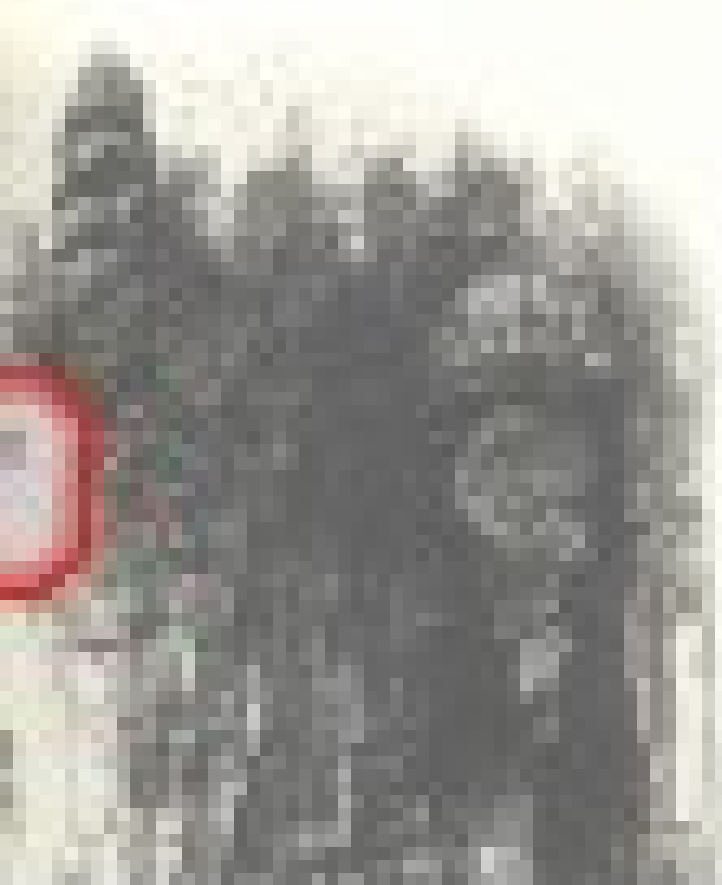
李可染艺术研究丛书 主编 李松 李珠

自然的再发现

郎绍君 著
吉林美术出版社



自然的再发现



自然的再发现

李可染艺术研究丛书

郎绍君 著



图书在版编目(CIP)数据

自然的再发现 / 郎绍君著. — 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. 自... II. 朗... 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174605号

自然的再发现

郎绍君 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/ 11.5

印数/ 1-1500册

书号/ ISBN 978-7-5386-2237-9

定价/ 480.00元(套)

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,按论著者分别编集。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,以后还将继续编集、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

《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

目 录

001	李可染的绘画思想
003	黑入太阴意蕴深
023	李可染的绘画
032	李可染
035	乡思与童趣
039	李可染的山水画
057	李可染山水画的分期与特色
068	李可染的山水写生
080	李可染山水50图编年追踪
098	李可染的生平和艺术(节选)
176	再谈李可染与写生
179	后记

李可染的绘画思想

可染先生对绘画有深刻的理解，但他的绘画思想也和传统思维形态一样，是经验式的。兹从他的丰富论述中撷取要点，稍作归纳，或许能见先生绘画思想之一斑。

至诚治艺 可染先生最重人品，主张至诚治学、治艺。他以“实者慧”为格言，毕生身体力行。他一向憎恶市侩性格与投机侥幸心理。他念念不忘三位人品画品俱高的老师：齐白石、黄宾虹、林风眠。

以胆取魂 “可贵者胆，所要者魂”、“用最大的功力打进去，用最大的勇气打出来”，这是可染先生对传统和创新的态度。“胆”要有“识”引路，功力从苦练中来，“魂”则只能从现实、从心灵两方面的凑泊中取得。

进入境界 作画如演员进入角色，须“把整个生命力投进去”。进入境界是入景，也是入情，因此他反复说“写景就是写情”、“身临其景，方得其情”。

意匠惨淡 可染先生最爱杜甫“意匠惨淡经营中”诗句，他认为意匠即加工，是艺术上成功的关键之一。他说艺术上的潦草“是最大的错误”。强调“一笔一画，反复琢磨”。

写生发现 可染先生是从写生入手跳出传统束缚的。他的经验是“欲师造化，必重写生”，而对写生，他主张抛掉成习，发现别人未曾发现的东西。他说“最好把自己作为从别的星球上来的陌生人，一切都生疏，一



切都要重新认识，一切都充满新鲜感……心怀成见，视而不见”。

真实夸张 只有真实的夸张才有感人的魅力。“夸张不只是描绘的需要，亦是表现的需要”，夸张是在感性上给人以最大的满足。

整体意象 “整体感是画家一辈子的事。”为了整体效果，“要看大形势”“要整体的画”“要分清哪是主要的、次要的”。可染先生推重范宽、李唐的作品，也与此有关。

苍润为美 对笔墨风格，可染先生推崇“苍润”。认为“只苍易枯，只润不力”。要“苍柔相济”，要“干裂秋风，润含春雨”，总之，要达到力与美的统一。

积墨三昧 可染先生最重积墨。他以积墨求深厚，求丰富，求内在性。但积不好易板、乱、脏、死。因此，他要求积墨的层次，说“层次最难，层次解决了，才能达到深厚”，主张“积墨、破墨同时并用”。在积墨过程中，他要求有浓、亮、中间色的区别，“不要把画面光亮处填死了……因此，要笔笔交错，逐渐形成体积、空间、明暗和气氛”。

笔、象契合 可染先生提出“笔无痕”、“无起止之迹”的观点，目的是使笔墨与对象浑然一体。这并非不要笔触，“而说笔墨痕迹要与自然形象紧密结合，笔墨的形迹化为描写对象的形象”。

无、有转化 可染先生要求画面寓丰富于单纯。他说“从无到有”指从一张白纸到满幅皆画；“从有到无”则是说在画满的画面上再层层罩墨，使画面趋向模糊与单纯。又说“清楚的是要表现精彩的东西，含蓄是为了表现丰富；光清楚不含蓄不耐看，光含蓄不清楚又软弱无力”。

概括抽象 可染先生认为中国画讲究抽象，说“笔墨是抽象的，书法是抽象的”，但“抽象是对客观事物的概括，抽象从具体来……抽象与具体是统一的”。认为传统中国画“没出现过自然主义，也没有完全的抽象主义”，正源乎此。

引文来自《李可染画论》及可染先生最近与笔者等的谈话，记录不当处，笔者负责。

原载1986年《中国美术报》

黑入太阴意蕴深

——读李可染山水画

在传统山水画走向现代的历史旅途上，李可染先生无疑是屈指可数的艺术家之一。他标志了传统的山水画的一个转折：由写心阶段回归写实阶段。后一阶段虽然是过渡性的，却具有不可忽视的意义。李可染的作品和探索，对于徘徊在十字路口的当代中国画家，是最亲近的启示。他犹如一座郁郁葱葱的山峰。这山峰和绵延在民族心理大地上的崇山峻岭一脉相通，却又屹立在现代生活的界面上。有志于把传统绘画艺术推向一个新阶段的中青年画家，不应该只是模拟这山峰的形貌，而应当钻进密林，攀登细路，于幽冥苍翠之境去寻找使山林生辉，使绿色长存的内蕴。

凝聚的意象

可染先生的山水，有“先声夺人”的效果。能在第一眼抓人。好像有一种强韧的内力，使初看时就感到新鲜、惊奇和喜悦。待你细细观去，画面又呈现另一番景象：似真似幻，微茫沉厚，似有许多拨动美感神经的东西在里面。这正是人们说的“大效果好，又耐看；整体感强，又感觉丰富”的特色。

这是一种凝聚的山水意象。

山水意象，起始是通过感觉的中介，把客体形象拢集于心，待创作欲望萌动，心中储存的表象被激活起来，经筛选、酿造、想象，成为创作意

象，然后再经过物化加工而成为纸绢上的意象。这过程中包含着某种程度的凝聚。但我们常见到一些作品，景象往往是零散的、无力的，神气与意蕴也往往是虚弱的、不集中的。而那些模仿的、形象与意蕴都陈旧的作品，则谈不到凝聚，至少不是独创的、新意的凝聚。

可染先生作画，包括写生在内，很重视意象的凝聚。他前后十次、长达十几万里路的写生，都是对景久观、久思、久画，都要当场给景物“搬家”，根据每个画面的境界要求加以凝聚。用他的话说，就是“突出最感兴趣的东西”。1956年画的那张《凌云山》，为了给集中描绘的山顶小亭和林木托衬得更富诗意，他把江水的视平线无限压低，把本来在脚下的岷江画到了头上，造成了境界奇突的效果。当然，可染先生的写生作品和20世纪60年代以后的山水创作比起来，对于意象的凝聚还是低层次的，因为写生所解决的主要问题是意象的真实感、是甩掉传统模式，还不是意象的独创。因此，这批写生作品的意象虽具体、生动，却仍比较松散。后来的创作就不大同了。它完全摆脱了对象及其特定环境的限定，全凭胸中造化和胸中意蕴的凑泊，突出一个主意象、主情调。客体的复杂特征和复杂关系被充分简化、强化了，形象被高度意蕴化、情感化了。极单纯的总体意象之中包孕着极丰富的东西：自然和意蕴的无限多样、无限变化被浓缩在一个完整的形式结构里。他的具体画法是“前半段要丰富、丰富、丰富，然后是单纯、单纯、单纯”。他凝聚意象时的精神状态是“感到像进入战场，身在枪林弹雨之中……正如前人所说的，如狮子搏象，全力以赴”；画面的产生过程是“从无到有，从有到无”。“从无到有”是由简单走向复杂、由单纯变为丰富，是把画面画满、画够，而“从有到无”是重新加墨渍染，把复杂、丰富变为单纯、整一。在这个过程里，既凝聚了象，又凝聚了意，因而作为最后结果的总体意象是结实的、含蓄的、内蕴丰富的。

从凝聚的意象看，可染先生的山水由20世纪40年代的线性结构转换成

了团块结构，由书法性的意态变成了雕塑性的意态，由清疏隽逸的灰色调变成了浓重浑厚的黑色调。他一再强调要“注重整体感”，认为“整体感是画家一辈子的事”，“要整体的画，整体的加（墨）”。“要首先看大形势”，“要在整体中求明暗”，“构图要像秤，不要像天平”，“要突出一种调子作基调”……他这里说的整体感，不仅包含着局部之间的统一，还包含着总体的突出，也就是意象的凝聚。

创造这种团块性的、黑色调的、整体上鲜明而内中丰富的山水意象，是可染先生思索并总结了他个人和前人处理山水意象的历史经验的结果，也是他独特的审美感受的产物。曾见他作于1944年的一幅山水，画荒野中一间茅亭，周围穿插几株小树，远处山景全以淡墨勾出，笔意清简，颇有八大风韵。1979年他重题此画曰：“是时钻研传统，游心疏简淡雅，尚能得见前人规范。与今日所作迥异，判若两人……”究竟是哪些原因使可染先生后来在结构意象上抛弃了疏简淡雅的线性结构而转向浓厚深重的团块结构，是值得细细研究的课题，但有一个基本因素是可以肯定的，那就是来自观察自然和对景写生的审美经验。在无数次的观察体味中，可染发现晨暮中的朦朦胧胧山水最有画意，发现光的特殊角度和明暗的特殊层次能赋予自然以特殊的魅力。他曾说过：“我吸收了点西方东西，但实际上，是从客观对象里发现了些新的东西，如逆光、整体感。黄山石在白天看是破烂石头，如果逆光看，傍晚看，就特别美。创造是什么？是在客观世界里发现前人没有发现的东西。”傍晚或者晨起的景色不仅含蓄，且富于整体感，暗色调突出了对象的总体特征，遮避了对象的一切琐碎的真实。这不正是引出凝聚意象的契机！可染的山水创作一直以烟雨晨暮为画面主题，与这种审美经验有着深刻的心理联系。

可染先生熟知绘画史，他的凝聚的山水意象与他对历代绘画意象发展的理解和认识也有关系。从历史演变的大轮廓看，宋人最重山水意象的整体性——或者说凝聚性，元以后渐次分心于局部；明清以来，则愈

加不大注意整体意象的经营与独造，多求点划之间的意味了。范宽、董源、郭熙、李唐乃至马远、夏圭，画法风格虽不相同，然都极注意画面意象的整体效果，远远一望便知那是谁的风貌，谁的气象。元以后，像《溪山行旅图》（范宽）、《万壑松风图》（李唐）那种“骨体坚凝”，“势壮力强”的雄伟山水意象，是绝少梦见了。高唱着复古的赵孟頫，在山水画上为后人作出的榜样，其实并非他所标榜的北宋风神，乃是像他自己的《水村图》《鹊华秋色图》那类整体意象趋于松散，笔法意味趋于考究的面目。元四家并不比赵孟頫走得更远。他们从董、巨入手开辟各自的蹊径，在强调笔墨书法意味的同时，也还是努力塑造了比较鲜明的山水意象——其中又以黄鹤山樵和倪云林为最突出。入明，前半半追摹马、夏，后半半景仰元四家，除个别画家如吴彬等外，山水意象独出而凝聚性强的作品已不太多见，而且大势是朝着赵孟頫指点的方向继续发展的。清代除某些怪杰（如石涛、龚贤等）外，愈加不看重山水意象外在与内在的凝聚力和独创，而偏重追求笔墨间的那种超脱的秀润、清华和书卷气——其特殊审美价值不容忽视，却总是缺乏一种活泼泼的雄健的生命力。可染一向不带成见地研究又借鉴历代各家各派，但于范宽、李唐、王叔明、二石、龚贤等最为“敛衽无间言”，应该说与这些画家重视意象的凝聚和整体效果有关，可染的山水意象并不与他们相似，但彼此有着审美经验的内在一致性、近似性，是可以肯定的。

“艺术要抓住对象的本质特征狠狠地表现，重重地表现，深深地表现”，“夸张是在感情上给人以最大的满足”——可染先生这两段话，可以视为他处理山水意象所遵循的原则；对主、客两方面，即意与象两方面的强化与夸张。“狠狠”、“重重”、“深深”六字，尤道出了他凝聚山水意象的特征。

凝聚山水意象，这对于当代日益走向破碎和支离的绘画，该有什么启示呢？

境在深邃茂密中

可染山水，穷心于境。他说“可贵者胆，所要者魂”，“魂”指的就是意境——不是古人、他人的意境，乃是融和着时代精神的自己的意境。

面对可染山水，并不都有“山下宛似经过，林间如可步入”之感。他那晨暮熹微、烟雨迷离的景色，自有一种深幽雄秀之力，使人感到内中有无尽的气象，而不忍轻易离去。它并不引你思入其中，它是拨动你心中某根琴弦与山色共响，是令你的“内在感官”与之神遇，两相晤对，共同进入生命自然的勃勃欲发之境。

从风格角度观之，可染山水的意境，属于哪一品、哪一类呢？毫无疑问，它不属于“即之不得、思之不至”的高古，也不是“目极万里，心游大荒”的沉雄，亦非“暮春晚霭，赭霞日消”的冲和，或者“白云在空，好风不收”的澹逸。他钟爱范宽、李唐，但他的画并不似他们的浑雄；他欣赏王蒙、石涛和龚贤的苍厚，但他自己追求的浑厚华滋，又另是一番风貌。黄宾虹那“如行夜山，昏黑中见层层深厚”的境界给可染的影响是明显的，不过黄宾虹那于粗头乱服之中见韵致的特色，在可染山水中也找不见。可染随齐白石十年，但白石老人风格上的稚拙、刚毅而朴茂的特色主要在可染的笔墨风情上略见形迹，于总体风格上几乎是彼此不相及的。

古人论诗，曰：“曲折到人所不能曲折，为深。”可染的画境亦当用个“深”字，但不是情感涵茹曲折之深或曲径通幽的视觉感受之深。他的深是内蕴深厚，无论视觉、心理感受俱深俱幽，冥冥茫茫，好像能感觉到自然内里博奥的生机。可染的境界还当有“茂”、“密”、“秀”、“雄”……于苍茫幽深的夜幕或烟雨欲坠之中，有茂密雄秀存在。这些特色可能与两个因素有关：取材与气质个性。可染曾长期生活在秀丽奇雄的江南，尤其巴山蜀水的幽与秀，陶冶了他的画风，也陶冶了他的情性。他40年代之后虽定居北京，但十数万里的写生足迹仍留在匡庐、漓江、黄



山、峨眉、青城、三峡等大江上下或以南的土地上。他画幅中扑入耳目的湿润之气和雄秀奇幻的云岫，都携自苍苍横翠微的南国。北方农村普通劳动家庭给予可染的纯朴、醇厚心理素质，加上南方自然环境所给予他的后天的涵育，是探寻其山水境界之源的两条主要途径。

言总是不能尽意的。语言可以揭示但不能全部揭示事物的真相，有时还会把真相或真相的某一部分遮避起来。“深秀博奥”或“茂密雄秀”对于可染画境的概括亦如此，它们只能形容其大略，不能涵盖其全部。可染山水意境似乎还含有严整、奇雄、浓郁、华滋……感受可能因人而异，因题材而异，因作品时期与画法而异。所有这些感受，都来自可染山水境界容量的深宏丰富。这深宏丰富，似可借庄子的“混茫”二字形容。混茫原指世界之初混沌初开、万物混一的状态，有时也被道家用来说明一种“至道之极”的昏默之境。混茫包含着模糊性，但它虽模糊却并不单薄，它充满生命力，它内涵充盈，而绝非某种不清晰、不确定的空虚之物。可染山水境界的丰富形态、丰富层次，都统一在那窈窕冥冥的混茫之中。

这混茫中的生命世界和无穷境象，是以黑色为主调的。水墨的神奇黑色变幻，在艺术史上曾容纳过多少物质与精神的妙境！到了可染手里，它更加鸿蒙微茫，幻化出了另一番人生和自然的景象。但是，曾经有过“江山如此多黑”的指责——这至少是一种错把艺术、把审美幻象当作了自然对象本身的误会。水墨黑白以及它们在纸绢上显化的种种境象，是一种独特的视觉语言，是一种造成真实“幻觉”的媒介。它显化万物，并不等于万物中的任何实在之物。唐以前就有“高墨犹绿”之说，墨色早就成为“绿”色，成为烟霞与翠微了。张彦远说“草木敷荣，不待丹碌之采；云雪飘飏，不待铅粉而白。山不待空青而翠，凤不待五色而绌。是故运墨而五色具，谓之得意”。（《历代名画记》）墨分五彩，墨的世界就是五色缤纷的生命的生命世界，运墨而能得天地自然之意，这就是中国人的世界观、美学观。为此，人们不嘲笑墨牡丹，也都能理解与感受历代的墨荷墨

兰。宣纸或画壁上的黑色并不是熄灭了灯火的如堕深渊的黑暗。杜甫咏韦偃画松，有“白摧朽骨龙虎死，黑入太阴雷雨垂”之句，千载为画史所传诵。伟大诗人从那水墨黑白中感到了宇宙生命的运行。“黑入太阴”的松盖如密云遮空，雷雨将至，一片黑色不就是通天入地，忽生忽灭，散而又聚的腾跃的生命么？对作者来说，它是象的描绘，境的塑造，情的抒写；对观赏者来说，它是记忆表象的激活剂，幻想的导引……可染山水的黑色意象和深冥境界，对于可赏、能赏者来说，不只是“惚兮恍兮，其中有象”的画境。也是“时空合一体”的诗意，隐秀茂密、“言外无穷”的文境。他的画魂，尽在那白得“粲为日星”、黑得“沛为雨露，轰为雷霆”的墨象之中。可染山水的美，不妨说是“黑入太阴”的美。

黑色混茫的意象境界使我们得到无限丰富的心理感受，不只由于对象本身的隐曲、含蓄、模糊。前面说过，面对可染画境，欣赏的主动性，并不只是欲入其中，觉得那黑色意象似梦境，似翠色，似碧涛。它使我们意识到我们自己的什么。黑格尔说，自然对象的意蕴不在自然本身而在它“所唤醒的心情”；立普斯说：“我在蔚蓝的天空里面以移情的方式感觉到我的喜悦，那蔚蓝的天空就微笑起来……”从欣赏主体不是单纯接受的意义言，这都有不可忽视的道理在。传统山水画中从来就包含着在对自然的观照中折射人生境界的因素。譬如元初与清初某些遗民画家，他们因着对人生的某种“冷”的解悟而将山水境象也塑造得格外寂寞孤清，似有丝丝冷气直透出他们“其谁知之”的家国之痛。可染塑造的山水，壮伟、丰腴，自有一种博如、奥如、蔼如之意。博如、奥如，与人们从他那深宏华滋的自然美境界中领悟到的某种无限与永恒感有关。面对这种不是一览无余而是无限丰富，并非枯索死寂而是生生不息的大哉造化，我们可以从世事与人生有限中暂时超脱，好像自己也触摸到了永恒，体验到了有如自然生命一样的自由精神境界的无限。蔼如，是说可染山水境界的浓厚幽邃，从不给人以深不可测的神秘感乃至恐惧感。韩昌黎论诗，曰“仁义之人，

其言蔼如”。可染其人深沉又质朴和易，其画无森森险怪诡异之气，而是亲切的、和谐的，内含着宁静的微笑，可以和我们对话。这从大方面说，也是一种民族特色。西方艺术家笔下具有伟力的自然，如狂风暴雨中咆哮的大海，广袤无限、空阔得令人害怕的草原，或冥冥夜色中的高山密林，给我们的感受往往是战栗震惊。惊叹中夹杂着一种痛感、不可知感。即它们的外在形状的宏伟和内在精神的神秘性，造成大不同于虽博如、奥如（壮美）又依然蔼如（优美）的另一种审美经验：崇高感。希伯来文化传统，要么征服与解剖自然，要么视自然为不可知，把人生与自然的终极追溯到冥冥上帝。中国文化传统视人为自然的一部分，融于自然就能“畅神”（宗炳），就能“俯仰自得，心游太玄”（稽康），就能于“无声之中，独闻和焉”（庄子）。可染山水的重深昏黑，在静穆之中孕育着人与自然融合无间的和谐。可染说“心像明镜一样，就会发现一切事物生趣盎然”，这种静中悟动、动静相和相生的审美体验，完全不同于西方人思欲灵魂与上帝冥合，“试用战颤的手指去弹深渊之门”（梅特林克《寂静》）的那种令人恐怖的宗教式“寂静”。我们由此可知，可染山水境界不仅源自他的审美经验、他的气质个性，也植根于深层民族心理意识结构，是与民族审美心理源远流长的潜流汇合在一起的。

流光正徘徊

可染山水的另一重要角色是光和色。他的画境在昏黑中有流光徘徊，有彩色融焉。黑色意象中的生命律动与勃发，是与这流动的，与夕阳、明月投给山川大地的光色相互生发的。

传统绘画是凭着视觉经验而不是凭着光学知识处理光色的。它注意的是光、色在物象上的显现而不是光色的反射以及这种反射与光源之间的关系。从另一种角度看，传统绘画也是以一种理性的眼睛看光，它不理睬光