



中国近现代名家画集

李 宝 林

江苏工业学院图书馆
藏书章

人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

李宝林 / 李宝林绘. — 北京: 人民美术出版社, 2004.6

(中国近现代名家画集)

ISBN 7-102-03058-4

I. 李... II. 李... III. 山水画—作品集—中国—现代
IV. J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2004)第056163号

中国近现代名家画集

李宝林

编辑出版发行	人民美术出版社 (100735 北京北总布胡同32号)
责任编辑	于瀛波 杜松儒
总体设计	李文昭
设计	于瀛波
摄影	陈凤新 傅东
责任印制	丁宝秀
制版	北京燕泰彩视制版印刷有限公司
印刷装订	北京雅昌彩色印刷有限公司
经销	新华书店总店北京发行所

2004年11月 第1版 第1次印刷

开本: 787毫米×1092毫米 1/8 印张: 27

ISBN 7-102-03058-4

定价: 300元

版权所有 翻印必究

呈现的是真实的自我

——李宝林的绘画创造

邵大箴

宝林是中国画坛的多面手，他早年从事人物画的创作，从80年代起专注于山水，在这两个领域都取得了成绩，从艺术成就上看，山水更为突出。其实，艺术这个行当，各个门类是相通的，何况绘画中的人物、山水，仅体裁、样式不同而已。宝林正是因为绘画造型基础的功力比较扎实，又善于思考和钻研，从人物转向山水显得很自然，不了解他经历的人，以为他一直就是画山水的呢！在中央美术学院国画系学习期间，他原本就很爱山水画，对可染先生的艺术成就尤为敬佩，并得到了可染先生的传授与教诲，只是服从了当时学校的决定，从三年级起分到了人物科，毕业后又分配到海军美术创作部门，促使他在主题人物画创作方面做出了一番成绩。成绩包括两个方面，一是他个人的创作成果，一是他的组织、领导工作。海军的美术工作之所以如此搞得有声有色，“万里海疆”的展览之所以如此受到人们的关注，并在社会上有相当大的影响，是和宝林当年的辛勤劳动分不开的。

在中国画的品评标准中，历来讲究画品与人品的不可分割的关系，认为人品不高，画品也绝然上不去的。画家的修养、品性、素质，有形无形地会在画面中表现出来，这应该是普遍的道理，不应有中西画之差别。不过中国画(尤其文人画传统)不像西画那样侧重于造型，而在运笔用墨中更为明显地流露出艺术家的秉赋与气质。读宝林的画，不论人物还是山水，总给人一种凝重、厚实、稳健的感觉，这和我们平素与他交往所获得的印象是一致的。宝林为人厚道，处事谦和，热心于公众事业且有奉献精神。在艺术上他有敏锐的感觉，但他不是“才子型”的，不是靠激情、才赋进行创作；也不是“技术型”的，不是单纯地靠自己的功力取胜。他属于“内秀型”的画家。他聪敏、有悟性，又勤奋、扎实、肯钻研，在气质上有点接近他的老师可染先生，属于“苦学派”。在艺术上他不走捷径，不要小聪明，老老实实做人，诚诚恳恳作画。在中国画坛的风潮涌动中，他凭借自己的知识积累和艺术修养判断是非曲直，而不盲目追随时髦风潮。例如80年代中期，有人质疑中国画的存在价值，否定20世纪水墨画的成就，他却不以为然，坚定地相信中国画在世界艺坛上有不可替代的地位，有广阔的前景。正是从这时起，他用更多的精力研究笔墨。同时，他又从“新潮”中尽量吸收一些有益的养分，如构成因素和色彩运用等。他基于这样的思考：中国画一要继承，保持它的精华；二要发展，赋予它新的表现成分。在发展中，内容的变革是第一位的，但形式的变化也不是可有可无的，两者是互为因果关系。内容的变革主要靠自己对客观的观察、体验和研究，在山水画中，重要的是写面对自然的直接感受，这是可染先生一生持之以恒地加以倡导的，这也被宝林视为不可动摇的创作原则。宝林从80年代起一方面更全面地学习和研究可染先生在山水画领域内的成就，领会“李家山水”的精神实质；另一方面

他也艰苦地思考与探索，如何结合自己的情况，走出一条有个性特色的新路来。假如人们向宝林发问，他这十来年中做了些什么，我想他会做以上回答。

我以为宝林的山水画创作最显著的特点是有感而发，他的作品有实实在在的内容。从在美院做学生起，他就建立了信念，生活是艺术的源泉，艺术家必须到生活中去观察、体验和分析研究，积累素材，在这个基础上酝酿构思，进行创作。这十多年来，他足迹遍及大江南北和新疆等西部边陲地区，饱览祖国山河之美，从中吮吸养分，以获得艺术灵感和创作激情。他边看边记，时常随手用最经济、最简练的手段勾画触动他感情的那些景象。在有条件的情况下，他常常对景写生，这些写生多数成为尔后创作的素材，也有一些只需稍加润色，便是“成品”。不过宝林一般不满足“小品”，而希望画出有分量的作品来。他时常在大尺幅的纸张上，用雄健有力、错落有致的笔触，安排他心中的丘壑；用点、擦、皴、染来丰富画面的表现。宝林是富有激情的艺术家，只是在创作过程中他适当地控制着自己的感情，理智地处理画面的整体与细部。他注意构图整体的“势”，也注意局部的“质”，每幅构图往往反复加工，直到较为满意为止。

宝林受的学院教育是中西融合型的，也就是说，他在中国画系学习期间，除接受中国传统书画的教育外，还接受了来自欧洲的以素描为基础的造型训练。前者着重以线为主的平面描绘，后者侧重于立体的块面造型。两者之间的差异是明显地存在着的。在他的老师当中，有许多人，包括对他的艺术影响很大的可染先生在内，都一直在探索如何在中国画的创造中，吸收西方造型观念和技巧中有益于中国画的表现因素，以适应时代审美的需求。他们，蒋兆和、李可染、叶浅予、李苦禅等先辈们，都在这方面取得了令人瞩目的成绩。宝林也遇到同样的问题。简单地说，他原来从事的人物画，以素描造型为主要手段，而创作水墨山水，也可以适当运用体面造型，但更要借助笔线墨色来营造气氛、情绪和创造意境。近20年来，宝林做了许多“补课”的工作，较深入地研究中国书画传统——文人画和文人画以前丰富的民族绘画遗产，研究笔墨和研究画面造型。可染先生的山水画是他研究的出发点和重点，他走的也是可染先生指引的道路，努力在中国画中有机的融合西画的造型与表现因素。在这个探索的过程中，宝林最大的一点体会是，中外古今的绘画创造，有许多共同的东西，它们的本质是一致的，表现手段虽有差异，但可以相互补充，不过补充的目的不该是改变原来的特色，而应该是使其更为鲜明。在他的画面上，可以看出他的素描造型功力，看出他的西画修养，只是这些功力和修养都被用来为写意体系的“中国画”服务，两者的结合比较自然。与此同时，民族传统绘画的许多瑰宝，如汉画像石、敦煌壁画等，对宝林的山水画创作也有许多启发。他学习和研究这些艺术遗产，全面提高自己的艺术修养，并注意技巧、技法的吸收与改进，使画面的肌理、色彩、层次和空间的表现更丰富，更具有艺术感染力。他追求的目标，是在忠于客观自然的基础上表达自己的真实感受。画面上他力求绘画语言的变化与生动，力求点线面和色彩的交响与组合，力求画面的厚实与深度。传统文人画淡泊、清逸的平面性和民族传统壁画重彩的语言，西方写实绘画的体面造型与现代绘画的构成、抽象，要巧妙地糅和在一起是困难的，宝林则机智地处理“融合”这个课题。他立足于民族绘画的格调与趣味，为表现的需要而不择手段，在这一点上，颇像他的可染老师；还有他的“倔”劲，似乎也是从老师那里受到的感染。只是宝林不机械地重复老师已经做过的，而是学习和继承他的精神，力求用发自内心的语言说话。因此，他的画有自己的个性面貌，有90年代时代的烙印。我们在宝林的作品前面，感觉到一种开放的气氛、创新的追求和对民族传统深爱的感情，还感觉到他的真诚与“固执”，这构成他不同于别人的独特风格。近几年来，他正在强化自己的风格面貌。不过他懂得，风格的形成与完善是个自然的过程，是和自己的生活经验、全面的艺术造诣密切联系着的，着急不得。所以他既努力追求，又以平常心态对待之。他沉稳地、一步一个脚印地往前走，他在作品中呈现的是一个真实的自我。

大 写 者

——访画家李宝林

王 鲁 湘

再过三年,李宝林就七十岁了。这让我很吃惊。我心目中的李宝林好像是不会老的,那张文静的略带娃娃相的脸,永远是阳光灿烂的。不过,当我今天很认真地注视着他的时候,还是发现了时光雕刻留下的痕迹。我穿过一个北京城,从东到西来到他的画室,是要看看他在“非典”期间画的一批水墨山水小品。

李宝林的画室在莲花桥边的一栋高楼上。天气好的时候,往南可以看出很远,甚至可以清晰地看到西南方向黛青的西山,窗下就是进出北京西客站的铁路,全世界最繁忙的车站24小时不间断地把火车的轰鸣声送进画室,让人感到这个城市乃至这片土地的强烈动感和活力。窗北是一片朱红色的屋顶,那是他的家——蔚蓝的海军大院。李宝林把画室选在这样一个地方,我认为这是他潜意识里某种恋旧情怀的流露。铁路、南天、青山,还有海军大院,把它们连缀起来,就是李宝林走过的人生轨迹。

“我的人生是从铁路开始的,我最熟悉的声音就是火车汽笛的长鸣和车轮轧过铁轨时的咣当声,我写生的第一个对象就是火车机车。”李宝林的父亲是牡丹江铁路上的机车工人,同时还是个京剧票友,他带回家中的京剧剧本成了儿子绘画的启蒙读物。“母亲是个家庭妇女,读过五年小学,在那个年代这就算知文识礼的人了。她在炕上做针线活的时候,就给我几片纸和一个铅笔头,让我随意涂鸦,乱写乱画。她会不时回过头来,看看我在画什么。她会从我乱七八糟画的东西中,看出这是个字,那是只鸟,那是个什么动物。这种赞许和鼓励使我越画越来兴致,越画越大胆。能画出东西来了,多有成就感啊!”可惜母亲在他6岁的时候就去世了。李宝林因生活所迫很小就要到山上打柴,去江边挑水。苦孩子失去母爱,性格变得内向而敏感。他从母亲的怀抱扑进大自然,在松花江边的野草滩里寻觅野鸭蛋,在冰封的江面凿洞捉鱼。当他沉醉于这些半为谋生半为玩耍的野趣时,滔滔江河,莽莽雪原——东北大自然的雄魄、壮丽、野犷和神秘,就悄悄印进了一颗幼小的心。

“上小学的时候我就能够从各种角度画出一列呼啸而来的火车,父亲的同事们都感到很吃惊。初中的时候,一个高班同学从《星火》杂志剪了一大本插图,都是俄罗斯和苏联的油画,我借回家看了许多天,对列宾和苏里柯夫崇拜极了。我还把自己的名字改成李耶宾,读快一点就是列宾。不过我更喜欢苏里柯夫,他的《近卫军临刑的早晨》和《女贵族莫洛卓娃》对我影响很大,我开始用调和漆在木板上画土油画。我想我后来很长一段时期迷上历史题材的绘画,肯定与列宾和苏里柯夫有关。特别是在题材的选择和主题精神的发掘

上，我承认跟他们有一种心灵上的呼应和精神上的继承。我特别容易被历史上那些艰苦卓绝的故事所感动，对人类为抗争命运而不屈不挠奋斗的精神尤其钦敬景仰。应该说，我创作的《露营之歌》、《月夜》、《战台风》、《大会师》、《闽海石城》，都是向人类的这种精神表示致敬。另外，俄罗斯画家的爱国主义思想、人道主义精神、对社会不容置疑的责任感和使命感，对我的世界观和价值观的形成也产生了潜移默化的影响。我从热爱油画转到学习中国画，就是对民族绘画的责任感和使命感推动的。”1957年“反右”时，美术界对民族虚无主义展开了大批判。正在读高三的李宝林从头至尾关注着这场大批判。中国画正面临危机，中国画需要抢救，中国画需要年轻人来继承和发展——这就是李宝林当时从大批判中获得的认识。他的血开始热了。

“从五四新文化运动开始一直到现在，不断有人提出中国画的前途和命运的问题，整个20世纪中国画的发展就是在这样紧张的思想冲突下前进的，它本身就构成了中国画革新的动力，所以我认为参与交锋的各种观点都起到了促进中国画发展的积极作用，它们使得我们几辈的中国画家都不敢墨守成规，都放宽了眼界，都开始用脑子画画而不只是凭手艺画画。从两千年前出现中国画到现在，中国画的发展没有出现像西方绘画那种大的反复，我相信中国画再往前发展也不会出现太大的反复，它不会完全走到西方那种现代艺术状况中去。关键在于中国有一套比较完整的科学绘画理论体系。中国画的理论有比西方美术理论高明的地方。古人云：‘画之道，所谓宇宙在乎手者。’它表明了中国画家对绘画有最宏观的理解。中国画从一开始，既注重表现客观，也注重表现画家主观的精神、感情。一千三百年前，唐代的张璪提出‘外师造化，中得心源’，极其精辟地道出了中国画创作的基本规律和美学主张。后来齐白石老先生归结为一句话：‘妙在似与不似之间’。我的基本观点是：立足于本民族的文化、艺术，以这个为本体来吸收外来艺术。一个画家有自己的性格、气质，硬走别人的路，一味地模仿，那是行不通的。一个民族的绘画也是如此。”

抱着文化使命感进入中央美院学习的李宝林，有一种如鱼得水的感觉。他心目中崇拜的偶像李可染、叶浅予、蒋兆和、李苦禅、郭味蕖、李斛，现在都成了他的老师。虽然每位老师的个性、画风和教学方法都不一样，但每个老师都有一个共同点：那就是发展中国画的使命感。

“叶老常对我们说：‘教人要教最根本的东西’。他认为，中国画画家一定要有书法的基本功和多方面的文化修养。他说：‘面向世界不是不要民族性和地域性，拿不起毛笔，没有深厚的民族文化修养，发展与创新从何谈起！’他认为，教中国画要教人贴近生活、深入生活、创造生活。”李宝林是个听话的好学生，是他们班上实践叶先生这一观点最彻底的学生。他在班上品学兼优，而且还是学生干部，毕业分配时完全可以留在北京，但他主动要求当了兵，穿上了海军军装，来到了南海的海岛上。

“这种选择还是出于使命感。一定要成为一个创造新生活的实践者，然后才可能体验到时代的气息，发现生活的真善美，才能画出创造性的作品来。但海岛的生活真苦，铁皮护卫舰就像一个烤箱，最奢侈的享受就是上岸后冲个凉躺在树阴下休息一下。我在南海舰队整整生活了14年，有人问我亏不亏？我说不亏，那些年与许多朴实、可爱的水兵们接触，对自己的灵魂有净化作用，想到他们默默无闻的奉献，对那些名利场上营营苟苟之事便视同草芥了”。还有，一个同大海打了14年交道的画家，他的心胸多多少少会受到大海的影响，变得宽广许多。“心胸宽广对一个山水画家非常重要，可以说没有大胸襟就没有大山水，胸襟有多大，山水画的气势就有多大。所以我非常感激那14年的生活。李松说我是穿行海浪而来，这是我独有的财富。”14年的海疆生活，使他在南海烈日之下完成了一次人生的升华。狂风巨浪的激情、蕉风椰雨的浪漫，驱使他笔端跃出一个又一个海的儿女的形象。《欧仔》、《渔家宝宝》、《晚风》、《第一封家信》、《香蕉花》、《海风暖洋洋》、《闽海石城》，一幅幅带着海味的中国画相继创作出来，它们以对生活的深刻感情体验和温馨的人性

关怀，叩动了包括战士们在内的广大读者的心灵，而且创造出了一批丹青水墨画史上绝对崭新的形象。海疆生活除了战士和渔民，李宝林见得最多的，就是海浪和礁石。或许是朝夕相处的时间太长了，这两样东西在李宝林的笔下已经从有形化为无形，成为他形象记忆中无所不在的幽灵。他在画中好用群青、花青，即使在描绘远离大海的大西北的荒漠和雪山时，画中也常常泛着蔚蓝色的幽光。蓝调几乎成了李宝林山水画的基调——大海如影随形，那水天一色沉静幽深的蓝调，大概是要伴随李宝林终生了。他画中经常出现的蓝、黑、白色带，也让人想起他穿过多年的海军服。还有，在他的山水画中，经常会无缘无故地滴撒一层水墨渍斑，在一张画画完之后，他也往往会在画面的中央区泼上一堆金色、银色的色点，似乎不做完这一道工序，他就觉得没有画完似的。我以前认为他这是做肌理效果，现在我恍然大悟，原来那是他记忆深处的浪花！是经常会在梦里把他撞醒的浪花！是打在他身上留下一层一层白色盐渍的浪花！大海最有力量的东西是海浪，而惟一可以同海浪抗衡的东西是石头。它们在对峙和消磨中彼此塑造着对方。海浪是喧嚣的，而石头是沉默的，沉默也是一种力量，或许，李宝林的性格更偏爱沉默的力量，从质地到形式，他对石头都异常敏感，他从闽南的花岗岩石材中找到了自己的线条和皴法。在他的作品中，不仅房屋、桥梁表现着石魂，而且树木、船只、禽鸟乃至人物也都石化了。他画的榕树截然不同南方画家笔下郁郁葱葱的榕树：遮天蔽日的浓阴消减到可有可无的地步，而树干却被塑造成了一堆石头，在沧海横流的时间浩劫中屹立千秋。《闽海石城》中那些抬石筑城的惠安女，已化成石头的雕塑，同那座石城一起成为石头的史书。从黑土地来到南海的李宝林，在这里寻觅到了一个石头的灵魂，他与石头的沉重、坚硬、刚强、静默、恒久的品质同气相求，相顾无言，相逢一笑！

1976年李宝林从南海舰队调回北京，带着盈筐的画稿，带着久储胸臆的海岛、渔村的记忆。这时候他开始画一些风情性的小品山水，同行们看了都很喜爱。1985年，他的《江州晚霞》、《乐山大佛》、《悬空寺》等7幅作品，参加了在中国美术馆举行的“五岳三山、今古风情”画展。这是他第一次以山水画家面目登台亮相。

“可染先生参观了画展，他特别高兴，说：‘宝林，这么多年，我第一次比较集中看你的山水。你画得不错，特别是你的线用得比较好！’老师的鼓励当然是一种鞭策。很多人都问我，为什么会从人物画转向山水画？我也很难回答上来。当年在美院求学时，我本来是想跟可染先生学山水的，但系主任叶浅予先生不同意，他说我的人物画基础好。可染先生曾对人说：‘我有个很喜欢的学生，可惜他没有学山水。’对山水画的兴趣，细想起来，完全是可染先生人格魅力的感染。在中央美院的老师中，可染先生的人品和画品最为我景仰。先生与人为善，忠厚待人，崇尚朴拙，追求深厚，这些特点与我相似，自然感到亲切。先生话语不多，每一句话说出来都经过深思熟虑，可以说字字珠玑，充满智慧和哲理。1959年他带我们在颐和园写生20多天，第一课讲的第一句话是：‘画画首先要定下心来。’同样是在一个地方对着一个对象写生，李先生就比别人画得深入，因为他的心比别人要定。佛家说由定生慧，这是有道理的，从可染先生的画中，你能看出这种定慧。我是个很实在的人，不会取巧，先生就说‘实者慧’。1961年春节，先生给我题了六个字‘深于思，精于勤’。还写了一段长跋：‘昔年白石师曾刻天道酬勤四字印自勉，并常以此语励我。96岁又书精于勤三字赠我。今我更加三字书赠宝林学弟。吾近年深知吾艺不精，皆由思不深工不勤之故。宝林读此册望以为戒。’可染先生的谦虚绝不是作态，甚至也不能仅仅看作是一种美德。他70岁刻了两方印，一方是‘七十始知己无知’，一方是‘白发学童’。我现在也快七十了，开始认识到这是一种境界，虚怀若谷的境界、大冲不盈的境界。这种境界，只有那些立意高远、目标远大、洞察人类精神极致的哲人才能达到。可染先生对自己使命的期许之

高，是常人难以理解的。他为此付出的努力和作出的牺牲也是常人难以做到的。他真的是美术界‘深于思，精于勤’的典范。”说起李可染，李宝林就会激动，眼睛里就会噙着泪花。“可染先生40岁以前的作品是典型的文人画，意趣十足，飘逸潇洒，按传统绘画和文人画的标准，已经达到了相当高的品位。白石老人就说过‘可染弟之书画可以横行矣。’但李可染没有顺着这条通畅平坦的老路走下去，却宁愿去筚路蓝缕，以启山林，开辟一条新路，在变革中国画的崎岖之路上挣扎、苦斗了一生。在1954至1964年这十年里，江南写生、巴蜀之行、三下桂林，行程数万里，跋山涉水。为了作画，他经常住大车店，宿火车站，睡澡堂子，栉风沐雨，风餐露宿，观察大自然，研究大自然，去体味，去感悟，去发掘祖国山川的雄浑、秀美，在师造化的过程中，锤炼自己的艺术语言。‘采一炼十’，这四个字很多人其实并没有认真领会，这四个字说明可染先生在锤炼艺术语言上下的功夫，比他行万里路写生所下的功夫还要大十倍！说明他精于勤外还深于思。他大胆地实践，大胆地突破，在古今中外的宏大视野里苦苦思索新山水画的那个‘魂’，终于在60年代确立起李家山水的范式，画出了一幅幅全新的富于时代精神的中国画，赋予了古老的水墨画以新的活力。先生去世时，我给他老人家换鞋袜，看到那截去三个足趾的变形残缺的双脚，霎时间控制不住自己的感情泪流满面、思绪万千。老人就是用这样一双脚，走遍了祖国的山山水水啊！”说到这里，李宝林再度哽咽失声。我等他情绪平定下来，提了一个很冷酷的问题：李家山水开创了新的山水画范式，李可染也因此成为可以与范宽、黄公望、石涛等古代大师比肩而立的一代宗师。但是，有没有李派山水？应该如何认识李派山水？你在什么意义上可以接受作为李派山水传人的说法？

“李派山水不能仅仅看作李可染嫡传弟子组成的小团体，更不能以这个小团体成员成就的高低来评价李可染在美术教育上的得失和对当代中国绘画的影响力的大小。你知道，在当代的教育体制下，老师无权选择自己中意的学生。但是，全国有多少人在学习李家山水啊！宋文治先生就说过，他也是李可染的学生。为什么？因为宋先生说，在所有山水画家都不知道应该怎么画画才能推陈出新的时候，李可染出现了，像一盏灯一样照亮了大家前进的道路。中国山水画由此出现一线生机，许多人开了窍。台湾的何怀硕，托大陆的亲友把可染先生的画册撕成一张一张地偷偷带进台湾岛，如痴如狂地学习、临摹，现在已是台湾最杰出的画家。李可染不仅是开派的画家，而且是开风气的画家。我更看重他的开风气的功绩。他把一扇门打开了，不仅他的学生和弟子进去了，千军万马都进去了。有人说，李可染作为一个画家是成功的，作为一个美术教育家是失败的。我不同意这样的说法。他作为一个美术教育家同样是成功的。在中央美院，不管是学国画的，还是学油画和版画的，不管是学山水的，还是学人物和花鸟的，谁都愿意听李先生讲课，感到他的思维特别缜密，观点特别独特，讲的道理朴实而深刻，既有针对性又有普遍性。学生们听李先生的课恨不得一字不落地记下，下课后还互相对笔记，互相补充。后来，我们辑录的李先生语录被传抄到香港、台湾出版发表，产生很大的影响，内地的美术爱好者也都辗转抄录。“文革”中这也成了先生的一大罪状，因为只有毛主席有语录，你李可染怎么也有语录？可见李先生的美术教学思想影响之大之广之深，整整一代人，有几个没读过李先生的画语录！至于有没有李派山水？取决于从什么角度来看。李可染的山水画在风格成熟期已经到了非常简约的境界，笔墨深不可测，但形式要素相对单纯。山头、水口、房子、树木按照一定的程式组合在一起。如果只从面貌上学，一学就像。有人开玩笑，说李可染的画不能多看，多看几眼，笔下就跟过去了。所以在可染先生门下做弟子很难，太容易貌合，又太容易神离。被归到李派门下的弟子都有过貌合形似的阶段，有些弟子在这个阶段呆的时间还比较长。但是他们现在也都在创造自己的风格面貌，每个人彼此之间都不一样，但又看出李可染的影响，我想这就是画派。画派之所以叫做画派，就是指在共同的师承关系中又凸显出不同的

个性，是同中有异，异中有同。可染先生本人更愿意把这个画派叫做‘苦学派’，我想这是有深意的。一方面是告诫弟子，任重而道远，现在称派还为时过早。另一方面是表明他的一个态度，因为他自己是从文人画过来的，知道水墨画很容易为机巧者拿来沽名钓誉，不下苦功而凭取巧就大言不惭地称家称派的人在画史上见多了，叫‘苦学派’其实就有点棒喝的意思。对‘苦学’二字有人误会很深，以为可染先生教学生下死功夫而不动脑子。其实所有的学都包含着思。深于思，精于勤，这才叫苦学。20世纪的画家中，有谁比可染先生思虑得远，思虑得深呢？用下围棋来比喻，可染先生属于那种长考型的棋手，一步棋要想很久，想很远，他基本上是10年想一步，走一步，但每一步都很沉稳扎实，气运绵长，而不是三天一小变，五天一大变，猫弹鬼跳，为变而变。时下许多画家，年纪轻轻，已经变法多次了，这种从艺的态度是为可染先生所不取的。可染先生教导学生不可‘求脱过早’，‘求脱过早’是艺术上抱负不大的表现。可染先生认为‘艺术是长途赛跑，不是百米冲刺’，对自己的强制和约束，是为了最后的‘随心所欲’。至于说到我本人是不是李派山水的传人，我是这么看的：我在美院时就跟可染先生学习，一直把他当作艺术和精神上的导师，70年代回到北京后，又常常上门请教，心里一直把可染先生的使命当作我自己的使命。在这个意义上我非常愿意作为李派山水的传人，把可染先生的精神传下去。所以我把大量的时间和精力放在李可染艺术的传扬上，对李可染艺术基金会的工作投入也很多。但我能不能做好这件事，能不能不辜负先生的期望，这要看我的造化，看我的努力。”

在李可染先生最亲近的几个弟子中，李宝林被看作是衣钵传人，固然因为他颇有长者之风，与乃师性情也很相似，甚至连手的震颤这一毛病也一样。但是，在我看来，众弟子中惟有他的画风与可染先生是貌离神合，在面貌上，他的作品与可染先生的最不像，但他沉缓有力的线条、方正峥嵘的造型、浑厚苍腴的积墨，又是深得乃师三昧。在画面构图的装饰意味和形式构成的现代感上，李宝林又比可染先生走得更远、更具有80年代以后的时代气息。可染先生的绘画长于营造意境，宝林的绘画一方面仍然重视营造意境，但另一方面，对形式的抽象美感更为在意，对线条、笔墨、颜色、肌理的独立的审美观照价值有更为开放的认识和更为自由的处理，也许，这就是石涛所说的“笔墨当随时代”吧。我个人认为，在李宝林这一代山水画家，表面随和内心坚毅的李宝林其实是最开放的。他在坚守笔墨本位的同时，最早引鉴西方构成，最早使自己笔下的山水形态具有某种装饰意味和适度的变形，最早不动声色地在笔墨语言中掺入肌理效果，以达到更为苍茫浑厚的视觉冲击力。他对颜色的运用更为大胆，看得出西方野兽派甚至夏加尔的某些影响。比李可染所处时代更为开放、更为多元的信息，使李宝林的绘画世界呈现出更为斑斓多彩的新意。所以，李宝林的山水画看上去似乎更有现代感。用沉缓有力、方正峥嵘的线条勾勒出画面大的框架和富于装饰意味的造型，再积染出丰富复杂、层次鲜明的墨色，并施以单纯淡雅的色彩，营造出沉静、肃穆、辽远、神秘的苍茫境界，这就是我们看李宝林山水画时的直观感受。与李可染的烟雨迷蒙相比，李宝林的笔墨显得斑驳糙砺。李可染的笔墨就像一块打磨得很润泽的玉，而李宝林的笔墨更像一块带着石皮的璞。正是在这一点上，李宝林认为自己是个地道的北人，审美趣味比先生更接近北方。李可染的山水更多的是仰视，是高远；李宝林的山水更多的是俯视，是深远。李可染画一座高峰让你想到的是“如此方为岳”；李宝林画无数山峰，让你想到的是“千山迷远近”。在李可染的高峰前，你会觉得自己很渺小；在李宝林的群山前，你会觉得宇宙真寥廓。李可染的山水意境很神秘，但那是一种入世的神秘，有人间烟火的神秘；而李宝林山水意境的神秘是一种出世的神秘，是一种王国维称之为“无我之境”的神秘。他们师徒二人都偏爱苍茫的暮色下，天幕沉沉中大山伟岸的剪影，但是，李可染的苍茫暮色勾起我们踏着夕阳迎着炊烟归家的欲望，而李宝林的苍茫暮色却让我们思念远方，

谛听远山的呼唤。李宝林写过一篇《远山的呼唤》的文章，他在文章中说：“山水蕴藏着人对大自然的深厚、宽广甚至悲怆的情怀。而我要追寻的，则是那几千年屹立不动的大山所展现的无与伦比的永恒与博大、无可名状的沉默与悲壮。我高兴自己终于悟到所要做的。”怀着敬畏的心情，李宝林攀登大山，一座座高峰，一道道大川，从南到北，海拔越来越高，境界越来越大，精神越来越纯粹。我与他相交多年，清楚的看到他每征服一座大山的同时，也完成了一次自我的超越。他最近几年天天都在攀登帕米尔高原，也就是古人谓之葱岭的那片雪峰。他喜欢那里寸草不生的裸岩，像一个赤裸着立于天地苍穹的巨人。他希望自己的精神一如这样的山峰永恒地挺立。他也喜欢雪峰那种黑白对比，从阴森的深壑到光明的雪顶，这个从下至上的视线流连的过程，有几分酷似但丁在《神曲》中的灵魂历险与升华。我一次又一次地看到他的山峰在长高，他的境界在扩展，也一次又一次地发现他越来越偏爱神秘的苍茫暮色和“千山鸟飞绝，万径人踪灭”的寂静世界。我面对这个不善言辞的画家，感觉到了一种愚公移山的英雄气概。当我转身看他笔下那一片苍茫的远山时，蓦然看到了他的老师可染先生朦胧的背影，在这背影身后跟着的就是李宝林。

“我过去的画有人觉得太严肃、太凝重，这同我的性格有关，与我的美学追求有关，当然也同我的病有关。我的帕金森震颤有几十年了，画画时不全神贯注，不狮子博象就不行。别人一只手握笔轻松画出的线条，我要两只手端着，全身力气控制才能做到，所以没法画出轻松的东西来。两年前动了手术，刚开始效果看不出来，右手软弱无力，连笔都抬不起。过了半年才开始好转。现在我一只手拿笔可以把自己的名字签下来了。你看，别人易如反掌的事情，对我就这么难。病好了，心态也跟着轻松了；心态一轻松，笔墨也轻松了。你看看我在‘非典’期间画的这批小品，是不是同以前有些不太一样了？”

的确，这批小品山水，造境还是大山，但用笔、用墨、用水，都显得随意轻松，许多不经意之处尤见精彩。我知道，跨出这一步，对李宝林来说实在是太艰难了。这是否意味着临近古稀之年，李宝林将有一次大的飞跃呢？

图 版

山水篇

80年代中期，我的创作重点开始转向山水画。山水，使我更为自由的表达我的感情，山水，它蕴藏着人对大自然深厚、宽广甚至悲怆的情怀，是那千年屹立不动的大山，所展现的沉默与悲壮使我感动。



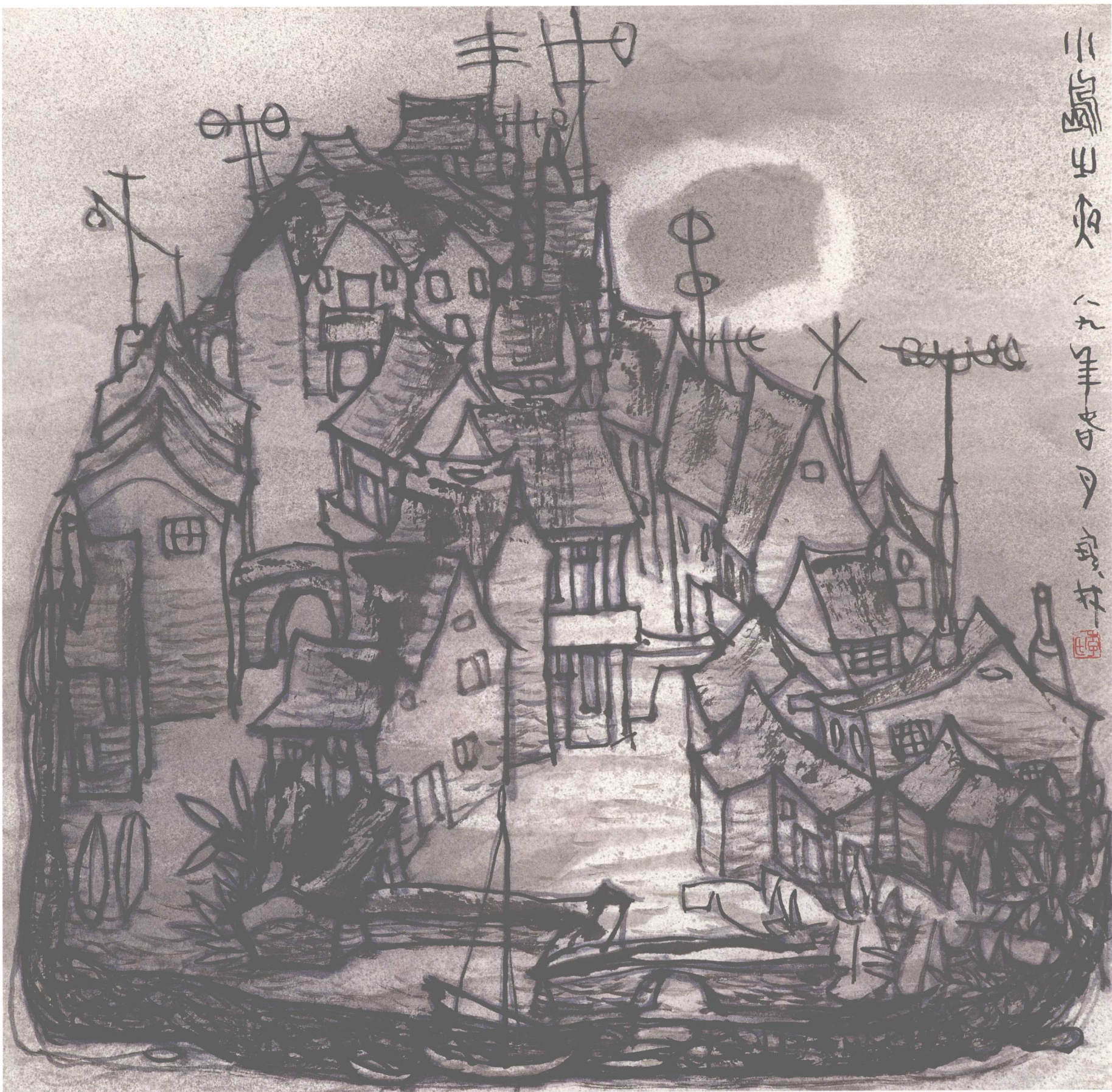
乐山大佛



关山小雪



山林幽居



小岛之夜