

中國 畫苑

CHINA PAINTING CENTER

江西美術出版社
2010.9 卷





CHINA PAINTING CENTER

江西美术出版社

2010 · 9卷

《当代中国画文脉研究》

本书系力求建构当代中国画文脉的横纵坐标，从历史脉络、世界语境中来考察当今中国画的艺术位置，



已经出版

全国各大新华书店发行

研究》大型文献书系

学术性·史料性·可读性

将收录画家的整体艺术面貌做一个阶段性的展示。



即将出版……



《中国画苑》编著·江西美术出版社出版

中國書苑



编撰宗旨 > > > >

《中国画苑》自创刊以来,始终坚持“学术至上”的宗旨,无论是在画家选取还是文章撰写方面,一直秉承“高学术”、“高水准”、“高质量”的创作理念,力求以“最真实”、“最全面”、“最准确”的报道,将当代中国画坛及当代中国画教学、创作过程中所密切关注和高度重视的各种课题以理论与实践相结合的方式呈现出来,以期为当代中国画的发展贡献一己之力。

“梳理画家艺术发展脉络,挖掘画家艺术创作中的思维理念,推介有潜力的中青年画家,将画家的具体实践与理论家的学术观念有机结合”成为《中国画苑》的主要特色。

地址:北京市朝阳区红军营南路奥运媒体村天畅园7号楼1401室 邮编:100107
联系人:郑洪明 电话:010-84828663 传真:010-84828653

此为试读,需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

目录 CONTENTS

画史重读

- 6 从自然到艺术的跋涉 文/刘曦林
——李可染素描、速写论评

新视点

- 16 中国山水画之意境 文/朱道平
22 工笔画创作教学 文/唐勇力

写生专栏

- 28 写生作品化 文/李洋

艺术人生

- 37 让多元风格共同走向崇高 文/付京生
——姜宝林山水画述评

教学专栏

- 69 凌跨雅俗 浪漫清气 文/王雁飞
——刘泉义人物画艺术解析

解析专栏

- 89 寓物取象 平淡入真 文/陈春晓
——老圃“菜园子”解析

热点收藏

- 杜滋龄 姜宝林 龙瑞 赵建成 冯远 田黎明 范扬
梁占岩 李洋 林容生 姚鸣京 张捷 刘泉义 曾三凯

- 封面作品 姜宝林
封二作品 姜宝林
封三作品 宋雨桂
封底作品 姜宝林

图书在版编目(CIP)数据

中国画苑,9/付京生主编. —南昌:江西美术出版社,
2010

ISBN 978-7-5480-0288-8

I.①中… II.①付… III.①中国画—艺术评论—中国
IV.①J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第133465号

策 划:韩 峰

主 编:付京生

执行主编:郑洪明

执行副主编:陈春晓

学术编委:刘曦林 陈传席 付京生 康 征

陈 政 姜宝林 方 骏 唐勇力

田黎明 刘进安 梁占岩 尉晓榕

付廷煦 袁 武 卢禹舜 张江舟

责任编辑:王大军 陈 东

特约编辑:王雁飞

美术编辑:刘 建

设 计:盛唐翰墨艺术工作室

中国画苑 [9]

Zhongguo Huayuan

出 版:江西美术出版社

地 址:南昌市子安路66号江美大厦

经 销:全国新华书店总经销

印 刷:北京方嘉彩色印刷有限责任公司

开 本:210mm×285mm

印 张:8

字 数:90千字

版 次:2010年7月 第1版

书 号:ISBN 978-7-5480-0288-8

印 数:1—4500册

定 价:38元

赣版权登字—06—2010—107

■著作权所有·违者必究

本书若出现印装质量问题,请与工厂联系调换

电话:010-84828663

从自然到艺术的跋涉

——李可染素描、速写论评

文/刘曦林

李可染说：“学绘画最重要的，要精读两本书，第一本是‘大自然’（包括社会），第二本是传统（包括历史）。”^①如果说他整个的艺术表现、艺术水准是精读这两本书的结晶，那么他的素描、速写便是读第一本书的最好见证，也是对大自然认识的深刻记录。但是，艺术不能留步于自然，如果说艺术创作的过程是由自然信息到艺术信息的转化^②，那么他的素描、速写便是实现这种转化的中间环节。因此，对这位山水画家的素描、速写（包括草图）的研究，也便具有不可忽视的意义。

一、李可染素描、速写概观

李可染的山水画、人物画及画牛作品多有展出和发表，而他的素描、速写却罕为人知，即便是他的弟子也所见不多。笔者有幸拜观了他家中所存近千幅素描、速写及有关资料，还有一些形象笔记和学习笔记，其数量及精湛的表现令人叹为观止。

李可染早年在西湖国立艺术院读研究生时，就曾从法籍教授克罗多学习过素描和油画，可惜当时素描已无存。据画家夫人邹佩珠女士介绍，李可染当年用炭条作素描，不追求率意，而追求结实，为此常用手指去擦，往往擦得很黑。有一次，他正用手指拼命地擦画素描习作，站在背后的克罗多教授竟以为他生病了，顺手摸了摸他的额头。克罗多当时曾批评他画得太黑，但过了一段时间，教授说：“你是中国人，对墨有特殊感受，就照你的感受去画吧。”当年，他还在画架上署了一个“王”字，“王”与“亡”谐音，意在以“亡命徒”的精神把素描练

好。20世纪40年代初，邹佩珠入重庆国立艺专读书时，听说有个李可染素描画得好，而心慕之。根据这番追述，可知李可染早年对西画素描十分重视，且以形体画得结实为宗，以黑为特点，这恐怕与他日后水墨画的追求不无关系。

1954年起，李可染多次外出长途写生。其中1954年

【速写】 李可染作品



的江南和黄山之行,多直接以水墨对景写生;1956年,他溯长江、过三峡、登峨嵋,除以水墨进行对景创作之外,还积有大量速写稿;1961年为拍摄纪录片《画中山水》赴南方写生,存有当时所用16开速写本;1962年带学生赴桂林写生,因病未画水墨,多以素描、速写表现之;“文革”后期,于北京香山等处,1977年登井冈山、庐山;1979年游黄山、九华山,都有速写作品。所存作品,除几个32开上下的速写本之外,大量的作品是用16开纸或16开的图画本。本文所述,主要是画家五六十年代的素描、速写,以及七八十年代的速写和研究性资料。

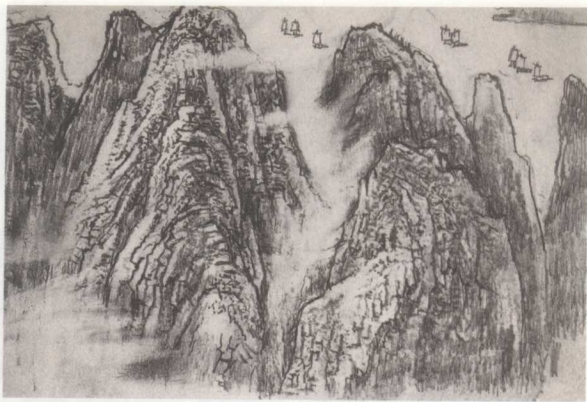
李可染的素描、速写从选材和手法上来讲大体可分为以下几类:

1.山水——即风景写生,大多用HB铅笔或稍软些的铅笔,偶尔用钢笔(即自来水笔)。基本上用线描,大多画得非常细谨,用笔也慢,或者类如积点成线的笔法,也有类如西画的素描而用明暗光影来统一,但大多不受西洋素描的限制而有自己的面貌,他一般不讲究行笔是否率意,而重在研究山的结构、树木的层次。

2.专题速写——如山、树、舟、水、屋等,又如人物、牛马等。其中,山的局部,重在山骨和山石的结构规律;树木以松树居多,除数株松的组合而外,多单株松,单株松极重视枝干的前后穿插,柳树则着重画柳丝的节奏,蕉林则着重于蕉叶的抑扬正反及其组织;舟,所画极多,一纸多达数十只小船,大多用细劲的铅笔线条极肯定、极爽快地画出,重在船的结构和不同角度的形态,除去他画中常见的小木船外,亦有轮船、拖船和竹排;云,或用线条勾出,或用橡皮擦出;水,多为瀑布的特写;屋,是他极爱描绘的对象,许多画以房屋为主,他不厌其烦地勾画出一层层一排排的瓦房,记录下江南水乡房舍的组合规律,有时连瓦片也一笔笔画出;人物,基本是动态速写,有各色各样的人物,或劳动、或游览,虽不盈寸却生动自然;动物,以牛为多,整身者重在动作,局部者重在结构。

3.专题研究——除前述专题速写亦可称为专题性的研究之外,另有一本《山的研究》,作于“文革”后期,有的作于1976年唐山闹地震的年月。据分析,临摹照片者居多。这类作品均用铅笔作西法素描,如《山光的研究》、《强光山》、《黄山石法》等,用线条、用明暗,极尽精微地刻画出山石的结构,表现出山峰在逆光下、侧逆光下丰富的层次和烟云缭绕的气氛。

4.草图和创作资料——李可染作大幅山水前,必精心构想,有时绘有创作草图,经营主要形象的位置,并



【速写】 李可染作品



【速写】 李可染作品

预设计出层次,草图成则画上方格以备放大。毛泽东词意画,除草图外还有各种资料,如为画《念奴娇·昆仑词意》,搜集各种雪山照片画为素描;为画《西江月·井冈山词意》,画有人物动态和旗帜等资料;为了表现现代生活气息,搜集有各种汽车和拖拉机的资料。

李可染的素描、速写是个十分丰富的世界,它是李家山水重要的组成部分,本身亦是很有特色的艺术品。这些素描、速写、草图、资料,体现着李可染吸收西画素描之长又敢于突破西画素描的创造性,其中所蕴涵的苦功和美学追求更是一笔宝贵的精神财富。

二、“第一位”的要求

由以上介绍,可以看到李可染对素描、速写的高度重视。从本质上来说,对素描、速写的重视即对写生的重视,对大自然、对生活的重视。这一点集中体现了他的艺术观,集中体现了中国山水画由其古典形态向现代形态转换的特点,也是李可染之所以是李可染之所在。

李可染早年学习西画一事,就说明他已经接受了被



【速写】 李可染作品



【速写】 李可染作品

称为“新学”的西学。20世纪40年代在重庆的岁月里，以传统样式的山水画创作为主，但也未曾中断对生活的观察和体验，至今还可以看到他40年代所画的竹林茅舍水墨画和牧童与牛的写生，但对生活和写生的高度重视则是50年代初发生的转折。这种转折体现了改造或改革中国画的愿望，也体现了一种观念的转变。

中华人民共和国成立之初，中国画界一度彷徨，特别是传统派的职业画家们因画店停办更不知何去何从，中国画和其他传统的“旧”文艺共同面临着如何改造的课题。1950年，李可染在《人民美术》创刊号发表了《谈中国画的改造》^①一文，批判了明清部分文人画家注重摹古而脱离现实生活的弊端，并且提出“改造中国画首要第一条，就是必须挖掘已经堵塞了六七百年的创作源泉”，主张“从深入生活来汲取为人民服务的新的内容，再从这新的内容产生新的表现形式”。之后，他又进一步总结出“两本书”的提法，认为画家要精读的两本书，“第一本是‘大自然’”、“大自然是第一意义的”^②；又说：“生活是创作的源泉，生活是第一位的；写生，是画家面向生活、积累直接经验、丰富生活感受、吸取创作源泉的重要一环。”^③他还告诫学生：“写生要当成‘重头戏’。”生活—大自然—写生—素描、速写，就这样几乎作为同义语，在李可染的艺术观念上，在李可染攀登艺术高峰的途程上列入了头等的地位。

“两本书”的另一本是“传统”，他对这两本书都非常重视，甚至读第二本书的时间历时更久。但是，他又明确地指出：“生活是无限的，比传统大得多。”^④这生活大于传统的观点，即生活是“第一位”的观点，非常重要。较之明清守祖宗法度的画家、以“古意”为宗的画家，较之现代的传统派画家，在生活与传统的比重上，整个地

颠倒了过来。正是这种颠倒、这种革命性的观念变化，才有李可染的写生，才有他的素描和速写，才有他不是袭法古人而是从造化中来的山的研究、树的研究，才有了新的笔墨语言，才塑造出一个李可染，才有了中国现代形态的山水画。

三、纳素描于中国画的基本功

新的山水画并不是天上掉下来的馅饼，它既要脱胎于传统的山水画，还要为这新的胎儿的诞生准备新的营养，即解决山水如何直面大自然进行写生的基本功问题。前辈的大师们并非不具有这种基本功，有的沿用着传统的方式，也有的借用了西法，但还没有从艺术教育的需要和创作的需要总结出一套系统的理论和办法。李可染认真地研究并解决了这一课题，作为其艺术道路和教学体系的特点，便是把西画素描纳入了中国山水画的基本功。

从基本功与创作的关系而言，李可染的素描、速写以及通过素描的手法对山石树木的研究都属于基本功的范畴，即李可染所言“一般的造型能力”和“对于表现对象的深入研究和精确描绘的能力”。李可染认为，“基本功概括了创作的基本需要”，“画画必须根据创作的需要，练一辈子基本功”。^⑤他本人就是这样视基本功为基础，并自谓“做一辈子基本功”的“白发学童”，也以此寄希望于中青年画家。20世纪80年代初，十位中青年山水画家在中国美术馆举办“河山如画”画展，李可染同他们谈话时，就以自己为例现身说法。他说：“有一次在香山看到一棵榆树很好看，古人说树分四枝，而纸是平面的，左右分枝很容易，向前、向后就很难，我就在那里

画,研究树枝的穿插变化,画得很仔细,大概像小学生画的。有个青年看了很诧异地说,‘您这么大年纪还练基本功哪?’意思好像我是在念‘赵钱孙李’。后来他知道我是谁以后,就更吃惊了。我在七十岁的时候,作了个总结。我总结出几句话,我觉得我这个人,要练一辈子基本功。”^⑧一般的造型能力以及对于表现对象的研究能力,为中国画的画家们普遍重视,但是如何学习和把握造型的基本功,却有多种渠道或方法。西法素描写生未传入中国以前,画家们也是重视写生的。五代荆浩见太行山古松“因惊其异,遍而赏之。明日携笔复就写之,凡数万本,方如其真”^⑨;明代王履重视写生,曾言:“意在形,舍形何所求意?”“吾师心,心师目,目师华山”^⑩;明代唐志契主张“凡学画山水者看真山水极长学问,便脱时人笔下套子,便无作家习气”^⑪;石涛更有一句名言“搜尽奇峰打草稿”。当然,我们未能见荆浩那“数万本”写生是何笔法,但那确是造型基础性质的“习作”。古人重视于师法自然、师法造化,并总结出若干规律性的经验和审美感受,出于意象造型的美学观念,多在山水中观察、体验,限于携带笔墨的不便,对于造型、结构多以默识心记法存入大脑。明代至清代,又有各种画谱行世,总结为各种方法,分解为各种套式,这既标志着山水画的成熟,也掩盖着脱离活生生的大自然的危机。仿古、摹古习气既起,古意压倒生气,传统大于生活,山水画也由此走向抽象化和概念化,一大部分画家在与自然的关系方面走进了死胡同。现代的传统派画家的造型能力,主要来自于对古画和画谱的临摹,当然,有成就的传统派画家同时也在进行观察、默识心记。在学画步骤上,他们是主张由临摹入手的,直接师承前人的造型套式的,而对于如何培养独立的直接面向大自然的造型能力和研究能力,并没有系统的方法步骤。

西洋画传入中国之后,并没有很快被中国画的画家们普遍接受,主要是写真即从事肖像画创作的画家们较多地参用了西法,少数山水画家吸收了西画气氛渲染之长,也还没有从造型基础的角度引入西画素描。真正从中国画的造型基础这一角度引进西洋素描的是徐悲鸿、林风眠这一代。李可染的老师林风眠就主张先学一点西洋画向自然写生的基础,然后使传统与现代的写生经验融合。尤其徐悲鸿主张素描是一切造型美术的基础,并在1946年执掌北平艺专时予以实施,而引发了三教授罢教的一场风波。当时,李可染被徐悲鸿聘为北平艺专国画系的副教授,在教学中是重视素描的,另一方面又拜齐白石、黄宾虹为师,复探索西洋画与中国传统笔墨的

化合,终成为当代山水画家中将西画素描与中国画笔墨有机地结合在一起的最有成绩的画家。笔者曾撰文,将徐悲鸿、林风眠、蒋兆和、李可染视为现代融和西画成就卓著的四大家,其中李可染是结合素描与笔墨的山水画的代表。

把西画素描纳入中国画的造型基础课并不是一帆风顺的,自新学倡导之日起乃至今天,这都是个有争议的题目。20世纪50年代中期,就曾发生过一场素描教学的大辩论。有的主张以素描为一切造型艺术之基础,有的主张以中国画固有的白描为基础,有的主张吸收西画之长建立中国画自己的造型基础课教学体系。李可染认为可以通过素描,也可以通过其他渠道达到造型能力的提高,但这位曾直接从师法籍画家克罗多学习素描的画家,深深得益于西洋素描,对于素描丰富了中国画表现力的事实给予了积极的肯定,他选择了素描这个渠道。他认为:“素描是培养造型能力的科学方法之一,学素描好比打地基,打的是最低的地基。”^⑫他根据历史的经验和自己的切身体会,详尽地解释了他的素描观:

怎样对待素描?我认为学中国画、山水画学点素描是可

【嘉定大佛】 60cm×44cm 1956年 李可染作品



以的,或者说是必要的。素描是研究形象的科学它概括了绘画语言的基本法则和规律,素描的唯一目的,就是准确地反映客观形象。形象描绘的准确性,体面、明暗、光线的科学道理,对中国画的发展只有好处,没有坏处。我们的一些前辈画家,特别是徐悲鸿把西洋素描的科学方法引进中国,对中国绘画的发展起了很大促进作用,这是近代美术史上的一大功绩,我想这是任何人都不能否认的。

有人说,学中国画的学了素描有碍民族风格的发展,我不同意这样的看法。我画中国画有数十年,早年也学过短期的素描,现在看来我的素描学习不是多了,而是少了。我曾有补习素描的打算,可惜晚了。假若我的素描修养能再多些,对我的中国画创作会带来更大的好处。说西洋素描会影响发展民族风格,这是一种浅见。缺乏民族风格关键在于对民族传统的各个方面没有进行深入的研究,没有把自己民族的东西放在主要地位,而不在于学了素描。我过去学习素描算来不到两年,而我钻研民族传统仅仅笔墨一项就在齐白石、黄宾虹那里浸沉了十年之久,这样西洋的素描能阻碍民族作风的发展吗?实践是检验真理的唯一标准。徐悲鸿先生在欧洲学习素描功力最深,造诣也最高,后来他画了大量的中国画,能说他失去民族风格了吗?我看不光没有失去,反而是促进了中国民族绘画艺术的发展,使民族风格发出了新的光彩。中国是一个有高度发达的传统文化的国家,在中国美术史上,一些外来的文化传入,中国都有能力吸收消化,都曾变成有益的滋养,促进中国绘画向更高、更广阔的道路发展,这难道不是事实吗?

建国以来,中国画突飞猛进,首先在于政治的、经济的、社会的各方面条件,而中国画得益于外来素描,进一步提高了造型能力,丰富了表现力,这些事实,我看也是不容否认的。至于说有的画家没有学过素描而造诣很高,这也可能通过别的渠道而达到造型能力的提高,这是另一个问题,因为事情不是那么绝对的。^⑩

从以上这段论述可以看出,李可染不像一般传统派画家那样因西洋素描同民族风格的表面矛盾而排斥素描。他从素描便于准确地把握对象造型这一角度,把素描纳入了他的艺术基本功范畴;他从近代到当代徐悲鸿等美术家的实践论证了引进西洋素描可以丰富中国画的表现力这一命题;他从自己学习了素描,但又以更大的功力研究中国画笔墨这一事实,说明只要把民族的东西放在首位,学习素描就不会丧失民族风格。明了李可染有关素描的完整的观点,再回过头来看他那些素描、速写作品以及山水画中鲜明的“素描感”的产生就不是偶然的現象了。

四、专业的基本功及形象规律的探索

素描是训练一般造型能力的基础,作为一位山水画家,还必须运用这种能力解决专业上所需要的特殊的基本功。按照李可染的说法,这种专业的基本功是指“对于表现对象的深入研究和精确描绘的能力”^⑪。这种研究和描绘的目的或者要点,在于把握山水画所要表现的客观对象的规律,也就是一个山水画家如何运用素描、速写的手段进行写生的问题。

李可染的素描、速写尤其重视对事物的规律性的研究。他那些“山的研究”、“山光的研究”、“桂林的山”等专题,那些松树及各种杂树的研究、房屋的研究、动物的研究和点景人物的研究等等,都不是一般的造型训练,不是一般的为某山某树写照,更不是轮廓和符号的记录,亦不是显示一种素描、速写的技巧。他是在研究构成山水画的那些基本要素的形象规律,包括这些物象的组织规律,在一定条件下的光色明暗规律,而且进一步把握桂林的山、黄山的松、江南的屋舍这些特殊形象的特殊规律。为此,他像小学生那样认真地进行写生,也缘于此,他笔下有物,胸中有丘壑,为山水画的创作打下了坚实的基础。因为这个基础是从写生中而来,是在对大自然的观察中自己消化了的东西,而不是从画谱中的程式中来,从而使他的山水画创作有了活生生的自然形象,有了他自己的艺术形象。这恐怕是李可染的素描、速写给人印象最深也最富有启示性的特点。

正如李可染本人所说:“艺术家是自然规律的探索者。”^⑫要成为大画家,其首要条件就是要“深刻观察”,“观察对象要寻找发现它的规律,艺术的高低就是看谁对自然规律发现得多”。^⑬那么,以怎样的劳动态度去从事观察和写生才能获得规律性的认识呢?对此,李可染特别强调的是虚心,只有首先把自己当作大自然的一个小学生,才能驾驭自然,“像上帝一样进行创造”。他谆谆告诫后人:“到生活中去马马虎虎是不行的。我去黄山,见许多学美术的青年画速写,有的拿来给我看,我问他们一天画多少张,他们有的可以画三十张。我看一点用处也没有,仅仅是把自然界记录成了一些符号。回到家里,还是照老一套去画,没有研究自然界的规律。一个画家应该是形象规律的探索者,山到底是什么结构,树到底是怎样穿插的,云到底是怎样浮动,千万不要觉得自己已经都认识了。对客观世界要抱一个小学生的态度,要非常虚心才行。”^⑭李可染强调的另一点是深入,他认为:“写生是对客观事物的认识、认识、再认识,不

断深化的过程。”^①1962年夏，他带领学生赴桂林写生时，就对学生讲：“这次写生以对景作画为主，这是压钉子、深挖。”^②他反复强调“我们观察事物要深得进去”，他认为：“‘看’比不看好，但‘看’比‘画’差得多，画是到客观事物的微细部分中走了一遍。”^③这种虚心、深入的写生态度贯彻到他的写生实践之中，映照在他的每一件素描写生作品中。无论是涂明暗的西法素描，还是以线条为主的素描，小小32开到16开的一张纸，他往往在这上面深挖两三个小时，乃至半天、一天。他往往自视为一个笨人，自谓苦学派，是困而知之，这种态度在他啃素描即咀嚼和消化客观对象的时候表现得尤为充分，所以在创作中才获得了像上帝造物那样的自由。此即“大智若愚”，此即他所常说的“实者慧”。

自然物象万千，艺术家怎样把握这大千世界呢？由此，李可染又主张“专攻”，“一定要对山、水、树、石、云、点景人物等进行专门研究”^④，“山画不好，专门画山，树画不好，专门画树。”^⑤李可染特别重视这个学序和治学方法问题，即“各个击破”的方法，饭要一口一口地吃的道理，他认为这是最聪明、最有效的方法，这也体现了这位老实学者的聪明之处。他说：“什么叫聪明？聪明就是听得清、看得清，对客观事物认识得比较清楚，很重要的是注意力集中。……学问是浩瀚无尽的。学艺术会遇到许多很复杂的问题，要一个一个解决。总想‘毕其功于一役’，一起解决，那就一辈子都解决不了。大杂烩、小拼盘的方法，我认为都不是最好的教学方法。时间分割太碎，精神涣散不行。越是困难、复杂的事，越要用单纯、集中、分阶段的方法解决它。”^⑥为了说明这个道理，他多次向学生讲述王子折箭的故事，讲述按图钉的例子，讲述庄子所言驼背老人粘蝉之举，阐释“用志不分，乃凝于神”的哲理。如果系统地看过李可染如何通过素描、速写逐个解决山石的结构和体量、山光的变化，解决树木从根到枝干到梢头的穿插，解决各种树的形态和特征，解决逆光下树木的层次关系，解决房舍参差错落，解决舟船不同角度的造型等等规律性问题的作品，便会进一步领会他的治学方法，体察他“不惜以最大的精力来对待最小的问题”的甘苦。不知多少人不明白写生的目的，不善于把握客观对象的规律，不善于发现特殊事物的美的规律，不仅不能举一反三，不能丰富和充实自己的艺术储备，恐怕连古人程式的圈子也难以跳出。进入21世纪初，山水画坛回归传统之风有其合理性，但同时出现了以修改化符号套用于一切作品的弊端，如医此病，当以李可染为师，通过真山水之写生、体



【人在万点梅花中】 57cm×45cm 1961年 李可染作品



【漫写漓江烟雨】 69cm×46cm 1962年 李可染作品



【归牧图】 69cm×45cm 1964年 李可染作品

验去寻求多样化的丰富变化。

五、在写生中突破传统

李可染反复说，要精读“大自然”和传统这两本书，但是在写生中，也就是读“大自然”这本书的时候，一定会发现和传统相矛盾以及传统技法中没有解决的新问题。怎样处理这二者的关系呢？他认为：“传统是人类社会千千万万人的文化思想的积累，包括现代一切人的间接经验。不学间接经验的人是愚蠢的人，是野蛮人。”^②而且在实践中他高度重视传统，但他又认为传统是第二意义的，大自然才是第一意义的。由此，他便确立了以大自然来考验传统、突破传统、发展传统这样一个基本的立足点，他说：“对大自然要认真研究，到生活中才能考验出传统是否正确，在生活中有新发现，再发展传统。”

“大自然是无穷无尽的，不要认为古人都发掘完了，到生活中也可考验传统的是非取舍，哪些有用，哪些无用。只有深入认识自然规律，才能发现前人所未发现的东西。

创造不是凭空的，只有发现了前人未发现的东西，才有创造，才能有别于前人。到生活中去是认识发展前人总结自然的规律，考验传统也只有精读大自然这本书。假如一个人从不到生活中去，艺术很难发展。”^③

正是基于这种观点——生活、大自然第一性的观点，尊重传统而不迷信传统、要在写生中发展传统的观点，发现古人所未发现进而致力于新的创造的观点，将大自然——传统——创造这三者构成了一个有机的链条。李可染也通过在大自然中所作的素描、速写，通过直接对景写生，发现了前人没有发现的东西，捕捉了许多新鲜的感受，也创造了新的造型语言，创造了李家山水独到的意境。比如，逆光下的山、逆光下的树，不可能用传统的前深后淡的笔墨来完成，李可染通过观察、写生，通过以素描手法所作的山光之类的研究，运用浓重的墨色衬托出前面明亮的轮廓光，赋予山林以特有的新鲜的美感，也塑造出李家山水的独特风格。如果被传统的表现手法所束缚，如果没有素描的眼光，没有大自然为第一性的观念，便不会有这种突破。再比如水，古人多以空白的方式来处理，但他在写生中发现林荫下的小溪黝黑而光亮，如同宝石，如同小孩的眼珠，便运用灵动的墨色并通过对比来表现这小溪，于是便获得了一种独特的意境。《苏州水乡》和《苏州虎丘》中的溪流那种幽深感、儿童眸子般的明亮感就不是一般的空白所能达到的。对大自然的深入研究，一种新的规律的发现，促动了李可染艺术的变革，他是当代最典型的得力于大自然的惠助并突破了传统的艺术家。

六、从自然到艺术的跃进

生活是创作的源泉，大自然是山水画家之师。但生活本身并不是艺术，对大自然的素描、速写以及研究性的习作还不是严格意义上的山水画创作，而是对自然信息的认识和研究，或者说是由自然信息到艺术信息转化的中间环节。这个中间环节既带有自然信息的朴素特征，又蕴涵着如何将自然信息转化为艺术信息的构思。因此，关于李可染的素描、速写的研究，关于这些素描、速写和艺术作品之间的比较研究，对于认识李可染这位艺术家怎样实现由自然信息到艺术信息的转化是有意

义的。首先，看李可染对自然信息的态度。如前所述，李可染视生活、大自然为第一意义的事情，写生，特别是素描、速写的目的在于对客观事物的规律性的把握。所以，

他主张首先忠实于对象,为此对自己要进行“强制”。他说:“写生就是强制自己的眼和手,使之符合于客观规律。”^⑩“写生中要严肃地对待对象,越是聪明人越要认真,尽量控制自己,要‘收’不要‘放’。”^⑪从他那些写生和研究性的素描和速写中,我们看到了这位“白发学童”的忠实、严谨,看到了他如何地收敛他那颗本是写意的心,如何“强制”他的眼和手,暂避了那富于想象的浪漫的个性的一面。

李可染终归是一位大艺术家,他决不会使自己的艺术停留在忠实传达自然信息的层次上。他认为:“要把现实生活推进到艺术的境地,这是从生活到艺术的跃进。”^⑫如果说那些素描、速写主要是对现实生活的研究,主要是自然信息,仅是含有对意境的构想和以笔墨进行再造的设想的话,那么他那些直接以笔墨进行写生的山水,便同时在一幅画上解决了从生活到艺术的跃进。对此,他深有体会地说:“写生,首先必须忠实于对象,但当画面进行到百分之七八十,笔下活起来了,画的本身往往提出要求,这时就要按照画面的需要加以补充,不再依对象做主,而是由画面本身做主了。”“艺术家对客观现实应是忠实的,但却不是愚忠,真正忠于生活的结果是主宰生活。”^⑬从“对象做主”到“画面本身做主”,从“忠于生活”到“主宰生活”,这便是从自然信息到艺术信息的转化,即从生活到艺术跃进的关键环节。这个体会是他进行对景写生时,即进行那种同时解决客观对象的真实感和意境问题、笔墨问题的写生山水时,在这样一幅画的写生过程中,客观因素和主观因素比重变化过程的描述。而当他不是对景而是在画案上进行创作时,就不是画到七八成时才由画面来做主的,而是一开始便以主宰生活的姿态出现的。他的体会是:“画得久了,掌握规律多了,久而久之,即便在家中作画,也能同‘天工’契‘造化’,让别人想象不到,如像上帝一样进行创造。”^⑭这也就是他所认为的中国画的最高境界——“化境”。他的许多人物画、牧童生活图画,以及晚年那些意笔山水,都是进入了“化境”的作品。当然,这种“化境”,不仅仅靠天才条件,而是建立在解决了生活基础问题,解决了造型能力和笔墨功夫、艺术修养等一系列问题的基础之上的。

在从自然到艺术的跃进、升华过程中,主观上情感的参与和意境的深化是艺术的灵魂之所在,即李可染的名言“所要者魂”之意。他认为艺术家是多愁善感的,作画时要进入境界,感情要进去,这样就和自然主义的写实观彻底划清了界限。李可染的情感集中体现于“为祖

国河山立传”的出发点,而这种情感表现在具体的作品中却又有着不同的自然景物的特殊的美,和作者对这种特殊的美的特殊感受和联想。他没有写生日记的习惯,也很少在速写上记述审美感受,仅偶见在一幅速写上写了“好景”二字,但在创作山水的题跋中,却屡屡出现“深感山川生气”、“恍如置身水晶宫中”、“对景久观,真画中诗也”之类的情语。

与情感性相联系的是意境。李可染在理论上和实践上高度重视意境的表现。他认为:“意境是艺术的灵魂,是客观事物精粹部分的集中,加上人的思想感情的陶冶,经过高度艺术加工达到情景交融,借景抒情,从而表现出来的艺术境界,诗的境界,就叫做意境。”^⑮又言:“意境的产生,有赖于思想感情,而思想感情的产生,又与对客观事物认识的深度有关。”^⑯反过来讲,只有在写生中对客观事物有了深刻认识,把握了事物的精粹,才能激发出艺术家的情感,才能进而把握意境这一灵魂。由此可见李可染的艺术思路中写生、情感、意境如何构成了一个整体思维,也可以看出他的素描、速写在整个艺术创作过程中作为基础工程的重要地位,也可以领悟到

【暮韵图】 71cm×46cm 1965年 李可染作品





【街头卖唱】 68cm×46cm 1949年 李可染作品

从自然到艺术的跃进过程中几个相关环节的内在关系。由此我想到，他笔下的林中小溪，如果不经他的深入观察，又怎能发现那种黝黑发亮的特殊的美，又怎能产生爱此水如儿童眸子那般情感，又怎能创造出那诱人的意境？正是在这个意义上，“意境，既是客观事物精粹部分的集中反映，又是作者自己感情的化身，一笔一画既是客观形象的表现，又是自己感情的抒发”。^⑤这主观与客观的统一、融合、渗化，也正是石涛所言“山川使予代山川而言也，山川脱胎于予也，予脱胎于山川也”^⑥那种“物我两忘”的关系。从自然升华为艺术时，艺术作品也便是“山川与予神遇而迹化”的结晶，它所传达的信息也不再是自然信息，而是艺术信息。

在从自然信息向艺术信息的转化过程中，还要经过许多的加工，经过艺术家大脑的运转和手的操作，这种加工便是“意匠”，即表现方法、表现手段的设计。李可染对此非常重视，他认为，加工手段的高低关系着艺术造诣的高低，意匠是艺术家修养中最重要的方面。根据他个人的体会，意匠大体包括剪裁、夸张、组织三个方面，有时也认为应该包括笔墨。

关于剪裁，他认为即是“要”与“舍”的矛盾，即取客观事物之精华、之代表，相反则弃。怎样取舍则涉及对艺术的认识，为此，他在向学生讲解剪裁的道理时，特别强调“自然主义是被动的，现实主义是主动的”，写恋爱故事，就不一定非要把隔壁卖豆腐的王二也写进去。他说：“艺术应是炉火纯青的，它要求的是纯钢，不是满带渣滓的毛铁。”^⑦他还从民族艺术的特点，从空白、含蓄、计白当黑，从京剧与中国画的联系等讲述剪裁的美学内涵。如果我们把李可染对景对物的素描、速写看做是对客观事物的第一次剪裁，那么，他那些创作山水便是第二次或多次再剪裁的结果，通过加工不断从自然向艺术升华的结果。

关于夸张，他强调了艺术的表现性。就客观事物而言：“艺术要求抓住对象的本质特征，狠狠地表现，重重地表现，强调地表现。”^⑧他说，夸张是深刻认识对象的结果，是对对象真实、鲜明、有力的表现。就艺术家主观而言，他认为，“夸张是人的感情强烈的表现。”他常常通过看家乡戏的感受，通过“白发三千丈”、“离天三尺三”、“愁肠万断”、“望穿秋水”这类名句来阐释这种夸张所包含的真实性和情感性。从李可染的艺术实践来说，他既强调了真实感，又通过感情的投入强调了事物的本质特征，从而达到了艺术的真实。不应强调李可染艺术的现实感和真实性强的特色而忽略了他对艺术夸张的运用。任何真正的艺术都不是自然的复写，都有艺术的夸张，只不过在不同的艺术家的笔下，夸张的角度和程度有所不同罢了。对照一下李可染同一景物的速写和创作之间的差异，是不难发现他怎样适度地运用艺术的夸张手段的。

关于组织，这个被古人称为“经营位置”的课题，今人称为构图的学问，无疑是从素描、速写、草图到创作都会遇到的问题。李可染在这一方面既继承了前人的经验和理论，又吸收了西画的构图和取景方式，但许多表面看来是焦点透视的取景仍然进行了诸多组织加工。他特别强调：“画画不单是依靠‘视觉’、‘知觉’，更重要的是还必须画‘所想’，由‘所见’推移到‘所知’、‘所想’。”^⑨如果说李可染的素描、速写主要是表现其“所见”的话，那么，在他的山水画和人物画创作中则融入了大量“所知”、“所想”的因素，体现了他的学养、见闻和艺术想象力在从自然到艺术的跃进中所发挥的重要作用。

李可染说：“意匠主要是剪裁、夸张、组织，也应该包括笔墨。”^⑩当然，中国画不等于用中国笔墨在宣纸上画速写，从铅笔的素描、速写到中国画的笔墨表现，不单

是工具材料的变化,正像从素描到油画一样,其中包含着匠心,也包含着对另外一种艺术语言的把握。限于篇幅,不便离题太远。但要说明的是,李可染的素描和速写不可能不与笔墨发生联系,但他写生的主要目的是为了把握客观世界的规律,不企求用铅笔追求与笔墨的表面相似,而意在为笔墨表现打下坚实的基础,为艺术创作准备丰富的资料。

在从自然到艺术的跋涉途程上,还有一个中间性的环节是草图。草图不像素描、速写那样倾向于自然的研究,它作为塑造艺术形象的构思过程的迹化而更倾向于艺术思维。李可染的写生山水和小幅创作山水,大多腹稿在胸没有草图;人物画和牧牛图,只画有人物部分的草图,背景虽很考究,却多即兴推敲;有的大幅山水,结构复杂,手和眼的把握有一定难度,不仅有草图,且几易其稿,非常认真。现存李可染20世纪70年代巨幅作品《井冈山图》草图变体稿修改的笔记,既记有思考的问题、不足之处,又提出解决这些问题的修改方案和美学要求,兹录于后,我以为对认识李可染的创作态度和他如何进行创作加工是有价值的。原纸不分段,无标点,为便于阅读,略事整理如下:

胆子太小,轮廓线太清,笔刻墨板,毫不含蓄,一览无余,画味不足。

气象万千,含蓄无尽,笔墨淋漓,丰富深厚,咫尺千里。

十日下午二时三刻起。瀑布右向外斜,画直,去峰旁山形,左稍向上,右稍坡;左角弓太重,去;上远山不平,去峰;山脚下云,宜淡画,云向右斜;有的稍清楚,有的淡下在雾中,清楚处淡与云波接,必须极含蓄,横式为宜。

①云要平,不要大斜坡;②层层推远(云);③主峰,上画实点;④小山头,去。

十二日上午。要大胆,力戒刻板毛病,大胆画,要水墨淋漓;要有画意,要画够,要含蓄,要有无尽之意,注意大调子,能远看。死板、薄弱、无生气、无气魄、单调、无画意。气象万千、含蓄无尽、笔墨淋漓、丰富尽致,大——雄伟崇高。

从这份提纲式的笔记里,我们看到了这位艺术家认真严肃的创作态度,也看到了他的美学追求,并将这种追求落实到对每一个局部的处理方案。同时我们也将发现,他在提高作品的艺术性的过程中怎样和自己过不去,怎样在否定那些同审美理想相悖的设计方案,并且在不断的否定中,使自己的艺术语言和艺术形象切近自己的美学追求。在从自然到艺术的转化、升华、跃进中,

他不仅不断地处理从客观世界所获得的原始材料,使之上升为艺术的形象,还要不断地充实作为主体的学养,使主体取得支配客体的资格。

通过对李可染写生和研究性的素描、速写及草图的概览,通过对其写生论的评述,通过从这一个角度对李可染的微观研究,起码使笔者本人从那些平凡的小速写本、小纸片中,从他那些平常的言谈中,发现了一位伟大的艺术家那大厦的底部久被埋没的深厚的地基,发现了他关于艺术的基础工程的系统思想,发现了一位典型的当代山水画家不同于古人也不同于他人的特征。他的大自然大于传统、大自然为第一意义的观点,使他区别于以仿古为第一意义的传统派画家;他的通过大自然考验、突破和发展传统的观点,建筑了“大自然——传统——创新”的关系链;他的素描观和作品中的素描感,显示了现代山水画家的开放精神;他的写生实践和写生论,尤其是现代山水画教学的一笔宝贵的财富;他在写生和创作过程中由忠于生活到主宰生活的转折,以及他的感情投入和意境说、意匠说,生动地说明了在由自然到艺术的跋涉中,他怎样将从大自然中获取的新鲜感受从自然性的信息转化为艺术性的信息,他怎样在主客观的结合中完成了由自然到艺术的跃进;素描、速写、草图这种升华、转化过程中的中间环节所占有的位置,在李可染实现中国古代山水画向现代写生山水画的转变中不可忽视的意义。李可染的素描、速写、草图不仅证明了现代山水画在主潮上从此前远离自然到切近自然的转变,而且证明对于如何使艺术信息不同于自然信息,如何通过艺术家的脑和手——这信息的加工厂的创造性的劳动使自然信息升华为艺术的信息,转化为诗化了的信息、富有情感性和表现性的信息。

注释:

①③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺均引自《李可染论艺术》。

②关于“自然信息”和“艺术信息”,参看拙文《由自然信息到艺术信息》,刊《美术》1985年第1期。

③荆浩《笔法记》,转引自俞剑华编著《中国画论类编》第605页。

④王履《畸翁画叙·华山图序》,同上书第703、704页。

⑤唐志契《绘事微言》,同上书第733页。

⑥《苦瓜和尚画语录·山川章第八》,同上书第153页。

中国山水画之意境

文/朱道平

内容摘要 (Abstract): 意境是山水画的灵魂。意境的产生来源于两个部分: 一是对客观事物或所表现物象的深度认识, 一是源于客观事物深度认识基础上的情感升华。两者的完美结合便是意境的产生, 而意境的产生则需借助一定的载体来实现, 如线条的轻重缓急、墨色的水墨淋漓, 各种皴法的纵横交错等。由于画家自身修养、性情等方面的不同, 对有些画家来说, 意境可以自然而然地生成, 但对更多的画家来说则需借助一定的手段来实现, 如剪裁、构图、夸张等。

关键词 (Keywords): 意境 真景 笔墨 线条 情感 剪裁 构图 夸张

引言:

在中国美术史上, 中国画向来不以再现客观世界的自然面貌为终极目标, 而是更多地追求一种内心世界的精神表达和志趣追求, 即画家通过对自然物象的观察和感受, 将自身独特的思想感情、主观精神和审美特征融于其中, 并通过绘画语言加以传达和表现, 以此感染和影响观者, 这也就是我们所说的“意境”。

艺术大师李可染先生曾说: “意境是山水画的灵魂。”其实, 在我看来, 意境不只是山水画的灵魂, 也是中国画各画种的灵魂, 这不仅是由中国画的性质所决定的, 更是由中国传统文化的属性和特点所决定的。

古之山水十分注重意境, 意境作为中国绘画发展中的一个美学观念, 是山水画艺术表现的审美核心, 也是构成艺术审美不可或缺的重要因素, 是山水画的灵魂。可以说, 意是情与理的统一, 境是形与神的统一, 情与景汇, 境与象通。正是因为有了意境, 才使山水画脱离了一般意义上的对山水、自然的写照, 使山水画具有了超越于纯自然的审美意义, 具有了更高的境界和格调。

一、意境的起源、发展及审美内涵

“意境”一词最早源于古代文学作品中, 并随着山水诗的发展而逐渐引入山水画领域。其最初萌发大约在先

秦时期诸家思想中, 道家的“大音希声”、“大象无形”是最早具有“意境”这种意味的。它们不但直接触及了意境的“实景”与“虚境”的构成, 更重要的是在哲学、美学和思想层面奠定了意境的基石, 并对后世注重主观写意和气韵表现的绘画内涵有着不容忽视的影响。也正因为如此, 中国绘画历来重视在作品中意境的创造, 推崇意在象外, 并力求在有限的画面表现中获得无限的意象。

魏晋南北朝时期, 受道家思想和玄学的影响, 山水画创作开始注重对意境的描绘, 并提出了“澄怀味象”、“得意忘象”等理论和艺术创作旨在“畅神”、“怡情”的思想, “意境”得到了相当程度的演进, 但基本上仍局限于文学领域。“意境”作为一个范畴的明确提出最早见于唐代诗人王昌龄的《诗格》, 他提出“诗有三境”: 一曰物境, 欲为山水诗, 则张泉石云峰之境, 极丽绝秀者, 神之于心, 处身于境, 视境于心, 莹然掌中, 然后用思, 了然境象, 故得形似。二曰情境, 娱乐愁怨, 皆张于意而处于身, 然后驰思, 深得其情。三曰意境, 亦张之于意而思之于心, 则得其真矣。即物境偏重形似之美, 情境追求情之美, 意境追求真之美。具体到山水画创作中, 要达到“物境”, 必须心身入境, 对泉石云峰那种“极丽绝秀”的神韵有了透彻了解之后, 才能逼真地表现出来; 至于“情境”则需要作者设身处地地体验人生的娱乐愁怨, 有了这种情感体验, 才能驰骋想象, 把它深刻地表现出来; 对于“意境”则必须发自肺腑, 得自心源, 有真诚的人格、真