

中国画坛

经典 · 学术 · 交流 · 研讨 · 鉴赏

10

学苑出版社

- 磅礴就在江山图——范曾
- 沉雄博大唯“它山”
- 白银世界三斗墨
- 水墨与冰雪山水画
- 秀外慧中 儒雅典逸
- 寻迹新北京
- 青绿山水画的复兴
- 郭石夫绘画审美意蕴及其传派
- 墨古的追寻
- 大漠孤烟
- 寄寓生命
- 只有情怀不似旧家时
- 湖南桂山水艺术工作室作品欣赏



经典艺术作品从这里开始

主编 汪为胜





泰山 张行作

中国画坛

10

图书在版编目(CIP)数据

中国画坛. 10/ 汪为胜主编. —北京: 学苑出版社.

2008.5

ISBN 978-7-5077-3072-2

I. 中... II. 汪... III. 中国画—艺术理论—文集 IV.

J212-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 068478 号

责任编辑: 刘小灿

封面设计: 任名书装

出版发行: 学苑出版社

社址: 北京市丰台区南方庄2号院1号楼

邮政编码: 100079

网 址: www.book001.com

电子信箱: xueyuan@public.bta.net.cn

销售电话: 010-67675512、67602949、

67678944

经 销: 各地新华书店

制 版: 北京九如轩文化艺术发展有限公司

印 刷: 北京爱丽斯彩印有限公司

开本尺寸: 787 × 1092 1/8

印 张: 16

字 数: 20万字

版 次: 2008年5月北京第1版

印 次: 2008年5月北京第1次印刷

印 数: 0001~6000

定 价: 88.00元

目录 (CONTENT)

出版 学苑出版社
编辑 《中国画坛》编辑部
主编 汪为胜

特约学术编委 (以姓氏笔画为序)

于志学	王 健	邓福星
冯今松	刘文西	刘龙庭
孙 克	朱松发	刘曦林
吕云所	邵大箴	何水法
陈 醉	陈传席	李宝林
范 扬	周韶华	周积寅
赵力忠	徐书城	梅墨生
程大利	翟 墨	

编辑
王有民 程云仲 周 瑾
田培学 赵燕侠 白小叶
周尊圣

设计
任名书装 (Tel: 68157418)

监制
大连宏孚集团
丹东鸿润房产
大连东广集团

编辑一部地址 北京市朝阳区朝阳北路107号
珠江罗马嘉园45号楼1203
邮编 100025
电话 010-58627387
编辑二部地址 北京市通州区北关环岛
富河园7-451信箱
邮编 101100
电话 010-69546504 13520266962
网址 www.zhongguohuatan.com

大师研究

- 4 魂魄犹在江山图 范曾
——可染恩师百年诞辰祭

传世经典

- 14 沉雄博大唯“它山” 袁运甫
——张仃的艺术之路
24 白银世界三斗墨 王伯敏

水墨与冰雪山水画 汪为胜
——于志学作品浅谈

当代名家

- 44 秀外慧中 儒雅隽逸 王秋童
——王兰若先生绘画艺术浅谈
54 寻迹新北京 程征
——范重安的山水画道路
64 青绿山水画的复兴 陈传席
——记杨启舆先生及艺术
74 郭石夫绘画审美意蕴及其传承 傅京生

画坛名家

- 94 大漠孤魂 丁一奇
——贺胡正伟的写意骆驼上“华山论剑”
102 寄寓生命 尚辉
——范石甫花鸟画的人生境界
108 只有情怀不似旧家时 刘墨
——王森田人物画艺术赏析

画院巡礼

- 118 荣宝斋画院
——宋雨桂山水艺术工作室作品选

作品选登

- 128 汪伊虹、李晓松、刘懋善、范扬、杜应强、叶烂作品
封面 于志学 作品
封二 李可染 作品
封三 李可染 作品
封底 范重安 作品

魂魄犹在江山图

——可染恩师百年诞辰祭

范曾

在李可染先生诞辰百年之际，我们回顾一世纪来艺术的长河，真可谓千帆竞发。而于中国山水画上，有两艘锦缆长筏——李可染和傅抱石，已然被公认为黄宾虹以后不争的伟大存在。而且他们风格奇特，不可端倪，中国现代山水画史设有这两位大师，将会是黯然的。“信宿渔人还泛泛”的小舟再多也无济于事。于是在千帆过尽之后，我们总会仰望那峨然而立的庞然大物，今天我先放下傅抱石，谈我的恩师李可染。

可染先生的出现，有他的历史背景，当一个时代的艺术整体奔向浑浑噩噩的时候，需要圣洁的艺术；而艺术风貌整体堕入轻佻时，须要凝重的艺术，这正是李可染适时而生的缘由。

首先画家本人有庄严法相，内心有广大慈悲，而由于淡泊，可染为人充盈着端庄，心境是撙节的，而且由于本能的拒绝鄙俗，可染以无待的心境在喧嚣的世态中独立而不倚，自强而不息。

当可染先生朝斯夕斯、胸无旁骛地沉浸于自己宁寂而庄严的心灵王国的时候，他趋近的美便与教养合而为一。他的作品陶冶了整个一代人，还将千秋万代地陶冶下去。艺术的助人论、成教化，不是如演说家那样带着直接的目的性。它在潜移默化之中，使人们心悦诚服，趋向社会的崇高，可染先生的艺术正是如此更内在地激励着人们的心灵。

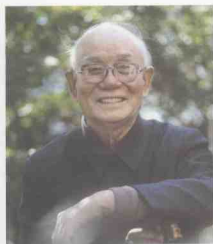
康德永远在艺术上坚持一种观念，即诗艺是至高无上的，而绘画之所以高于音乐，是由于

绘画具有诗艺的深入理念的境域。正是在此意义上，我们把李可染先生的作品视为无声之《离骚》。

康德以为绘画的审美是持存性的，而音乐则是短暂性的。在此，康德不免将不可比性的事物置于一处而分其轩輊。然其妙处在于康德申述了绘画于教养上的持存性，人们日积月累的有所感动。而音乐却不能如此，广大群众不会为了提高教养去背贝多芬和巴赫的乐谱，在听演奏时的激动也跟音乐会的结束随风而逝，绕梁三日，不绝于耳者，言剩余的感动也。而可染先生的画却不同，它伟然而立，使你百看不厌，从而深受教益。

可染先生对大自然潜在密码的破译，直接与其道德向善的趋向不谋而合，而于此时，李可染的艺术与道德合而为一。当李可染先生欣赏大自然，如此深沉地倾注自己对于祖国大地山河的刻骨铭心的热爱时，他显然站在了民族文化捍卫者的前列。

对自然漠不关心的艺术家，很可能制造一种骗局，咒骂着中国画的笔墨，套着“中西合璧”的异装，自以为走向了现代。当艺术家自身粗俗与鄙陋的时候，他的艺术不可能是精美的。艺术需要精美，那是感情上的精微。在此，可染先生的一条自天而降的细若琴弦的瀑布，正向我们展示着这大自然的妙趣，瀑布上善若水，流向百谷，而我们的感情却升腾到一个不可测量的高度。



李可染 (1907-1989)

李可染，江苏徐州人。擅长中国画，尤擅山水画。其画水墨淋漓，厚重苍润，借鉴西画表现方法，独具风范，影响至深，享誉海内外。亦擅画牛，兼工书法。1981年出任中国书画研究院院长。曾当选为中国美术家协会理事、副主席，北京山水画研究会名誉会长等。1925年毕业于上海私立美术专门学校。1929年考取西湖国立艺术学院研究生，师授美术教授克多学习油画，同年参加进步美术团体“一八艺社”。此年在徐州任专任美术教员。1943年到重庆任国立艺术专科学校讲师。1946年应徐悲鸿之聘，任国立北平艺专副教授、教授，出版有《李可染画集》、《李可染山水写生画集》。



李可染与齐白石合影



李可染1978年在黄山写生



李可染与范曾在一起



李可染与范曾在一起



李可染与张订在一起

先外祖廖蒙先生在他的《老子古微》一著中论及《道德经》中的“大”字，它与“道”同义而异名，“一”是天，而与负阴抱阳的“人”字合为“大”的时候，就意味着哲学上的天人合一。

而在康德那里，他有着与中国古哲不谋而合的高论，康德说“我们把绝对的大的东西称为崇高”那么就我们可以认为李可染先生与抱抱石先生的艺术是绝对的、大的东西，当我们把美称为“小”的时候则往往与俯拾即是的美愉悦（有限的）相关连。可染的画“大”而一般山水画家的画“小”。所有沾沾自喜的以为在描画着大山大水的人们，相比于可染和抱石，都不过在精心刻划着王屋山下的魁父之丘。

可染先生有一种表达超越感观尺度的能力，这就是他内心所具有的崇高感使然的能力，他对大地山河仰之弥高，而这种情怀的持守，表现为他“大”的艺术。

可染是一位深具艺术理念的大师，然而当这种理念进入可染的审美时，大地山河与精神是那样的天然合拍，那样的不假说教，使人觉得他的理念和审美，在山川林壑，飞瀑流泉中不期而遇，那是最融洽、自然的流露。

宛若语言的表达，与表达的意义，都有相关的音调，这就是艺术家所独有的风格。或沉雄博大、或清新俊逸，或伟岸巍峨，或潇疏苍润，悲壮的、奇险的、凄清的……只要是与崇高相连，他们都是美的，虽情态万殊，而其艺术已如自然——大宗师一样“来吾导夫先路”，艺术家，伟大的艺术家，都应该，也必然如此。

可染先生生活于一个风云板荡的时代，他当然有关心祖国和民族命运的、服务于时代的直接的一面，如抗日烽烟中他的作品体现了一位卓越艺术家的爱国良知，然而可染先生也同样有着纯心灵、表达一己情怀的一面，这时的可染先生的画，是心灵与广宇的邂逅，当审美与自然融而

为一的时候，他的精神升腾到一个清明而纯净的、不染凡生的境界，对于一个山水画家是何等难得。

凭着我半纪从艺的直觉，第一感觉便可辨别那些孜孜于功利的山水画家的作品：浮、躁、轻、滑、媚等等，这都是艺术肌体必须清除的附骨之疽。

山水画家的本分是趋近天地之大美，江山如画，言过其实；画如江山，则符合柏拉图之摹品说。然而这摹仿二字有分，天才之摹仿和笨伯之摹仿，相去正不可以道里计。我们对艺术过分自信，于是“更集中”、“更典型”云云，都似可商榷，再伟大的天才，也只是自然之子，而不可能是上帝。当然，我们能作到不是自然之孙，已经是件不简单的事了。在这里我们不免想起爱因斯坦，人们无疑地知道他是二十世纪人类最智慧的天才，他也由衷地、谦逊地讲，“对于宇宙最微末的部分，我们也只是跟随而已。”

可染先生当然是不世的天才，他的“生而知之”透露在他异乎常人的语言方式。这是一种只可一、不可有二之语言方式，一种极具个性化的符号，它的存在表现了先生俯仰天地，浩然长叹的襟怀，这不是每一个苦学者所可达致的。“生而知之”，我们可以在未来找到科学的答案，而这种天才的存在则是毋庸置疑的，因为这只属于为数极少的人物。当然可染先生知道自己有“生而知之”的本能，但凭着他更深邃的智慧，认识到它的不可靠，或者他甚至看到一些待一曲之才而毁掉自己艺术的聪明人，当昙花一现的时节过去之后，留下的是残枝败叶。

可染先生告诉我，他年轻时作画极快，有一次到一位朋友家，朋友泥可染作画，可染不允。忽焉一阵敲门声，远客来归，主人越过天井开门、寒暄，回到画室时，可染却已画毕，主人大赞叹，以为神来之笔，先生亦颇自喜。先生说完这段故事后，告诉我，多年之后，他才骤然有悟，必须力矫这样的用笔。先生还告诉我，他少年时

有一位极富才华的朋友，写给他的信，毛笔字的稚拙天真、浑厚朴雅，使他有一次不可言喻的内心的感动，这感动是如此的刻骨铭心，竟至谈到此时，先生的表情显得那样的庄重和神往。

一个伟大的艺术家一生中总会不期而至地遇到这样突兀的心灵感悟，仅这一次，足以改变艺术家一生的道路。在此，我断非故作惊人之语，研究艺术家的心灵历程，那些遽然蜕变和瞬间重生，有时来得迅猛近乎禅家的顿悟。

又是很多年过去，我已声名鹊起，送给可染先生一本出版的大画册，先生当时很高兴。事过不久，在一次展览会上见到先生，谈几句话后分手，先生又忽然转过身喊住我说：“你以后用笔是不是可以再慢一点。”我知道了先生所说的



画龙点睛 66×36 约40年代 李可染作

“慢”并非指时间，更重要的是用笔的品质。他一直希望于学生的是金剛杵、是力透紙背、是虽細如髮絲全身到、是屋漏痕、是印泥，是百煉鋼成繞指柔，这些画线条的审美原则，来自天地大美的铁律，天地万物众生的生命状态、生发状态、存在状态，都在冥冥中给历代的大书画家以无言的启示。其后，我并没有在速度上求慢，我更注重的是这“慢”字背后对我的线条上的某些垢病的批评，也许今天我的线条依然是快的，这并不妨碍我的线条几十年来所蓄积的力量和沉稳。顺便提一件年轻时的事，一次画人物写生，我的用笔迅速，形象准确，蒋兆和先生缓步来到我的画板前，用平和的声调问我，“你是不是很满意自己的画”我显出了些支吾其辞的窘态，先生提起毛笔，在我的画纸空白处对着模特儿画出了一双晶莹的眼睛，那神采一出，我立刻感到无上的敬畏和欣喜，大师用笔缓而有度，徐不滞钝，和可染先生的教诲异曲同工。反观几十年后我的画作，每遇精微处，便会想起兆和先生和可染先生的话，而凭着我的悟性，自信不负先贤的殷望。

可染先生好学而敬求，这是他“苦学派”的惟一解释，苦学者不意味着枯燥无味的下笨功夫，我曾有幸上可染先生的书法课，他不强求碑帖的选择，但是他喜欢岳麓山碑，张迁碑，张猛龙碑、鲁公碑、鲁公碑、石门颂、石门铭。我选了一本礼器碑，他说要平心静气地读碑，知其间架，重其用笔，悟其风神，能于此三者有所悟，则去书道不远矣。书法课上，可染先生不喜欢一挥而就式的所谓画心不动的、麻木不仁的写字习气，他希望能作到“屋漏痕”，而且讲到怀素与颜真卿两人之间对书道峻极境界的讨论，颜真卿问怀素，汝师郭彤的书法如何？怀素说如折钗股，颜说，折钗股何如你的屋漏痕，两人相与大笑，是怀素青出于蓝矣。可染说用笔之所虽向空无一物，然则胸中应觉藤萝之遇浪遏，冲波逆折而前，当此之时，笔锋必有生涩出焉，必有稚拙出焉。有生涩稚拙矣，然后再求大巧，则大巧即在其中。而不似水注玻璃，一顺而下，可惜无浪费精神，画了半天，没有留下足观的一笔，这颇似目前的画家某某，不见其用笔，唯见春蚓之绕草，秋蛇之缠树，杂以五彩纷呈的乱点，谓为中西绘画之交融于斯集大成，不亦坐视视听而轻当世之士乎？

可染先生是大画家，所以他的书法课正好安排在他的山水画课之前，我们深知此中所包含的深旨大义。可染先生在书法上所信守者无疑是

包世臣、康有为的碑学常识。而据先生说，碑刻由于千百年的风雨侵蚀和兵燹磨刷，线条脱却了初刻时的锐利痕迹，书道所重的无起止之迹于此可问消息，这使我想起了曹禅先生所不断提起的老子“善行无辙迹”的奥义。李可染和李苦禅先生用笔都不快。而其生涩高古可称同臻极境。

可染先生于书法所下功夫可谓焚膏继晷，三十多岁时的风华婉转至五十岁后一扫而空，石破天惊，创旷古无双之结体用笔，无丝毫泥古、媚俗、求奇、矫饰、市井、乡愿……，一切的书画艺术可恶的痕迹与可染先生的书法格格不入，只觉铮铮其骨、凛凛其态，近之则畏，远之则敬。那是雕、是刻、是琢、是磨、是金、是铁，这种感受是灵魂的震撼。有一次可染先生笑谈：“邹佩珠批评我的结体不够美”，邹先生反唇相讥：“你写得好是不用说了，一点意见都不能提么？”我说：“决全之毁，邹先生是在欣赏你的‘不美’，老子说‘天下皆知美之为美，斯恶已’”。可染先生的字我行我素，决不苟合取容，是颇见他笔下之牛“时亦强犇”的性格的。

有一次说到线，可染先生联想起京剧，他说

一个卓越的京剧演员会将每一个字送到听众的耳中，其原因很多，但其中之一是他会把中国字的声母和韵母前后慢慢吐出，如“和”一定是“H赫——e哦”，名角能控制声调的每一变化，这和用笔是一个道理，我恍然大悟，这不正是声音的上的“屋漏痕”吗？我又想起每逢新年联欢，李可染可能会拉一下二胡，那真是铿锵老辣，苍凉哀婉的高度统一，这其中固有先生青年时代国家山河破碎的难伸孤愤，也有先生倔强不拔的倔强壮志。那琴弦被先生控制得丝丝入扣，声声入耳，那真正是声音上的“屋漏痕”了。

先生的“学而知之”的部分，当然还包含了他对素描的积年锤炼对光影的敏锐认识。在此先置而不论。

先生称自己是“困而知之”，人们不要以为可染先生当真的为自己才情不逮而困守于城。他的智慧，决非一般人可见，于是我们不能按《中庸》篇注论“困而知之”是“钝者勉为”的解释。可染先生的“困”是他推动中国画史这座沉重的列车所需的移山心力，他要弘扬的是中华文化所素有的伟岸与高华，他极端鄙弃浮光掠影



午睡图 71.1 × 34.4cm 李可染作



芭蕉仕女 83 × 38cm 约40年代 李可染作

的、油腔滑调的、市俗的艺术，这种圣的自尊支撑着他博大的灵魂，打进去，致勇也，打出来，夺魂也，这其中数十年苦心孤诣，念兹在兹，朝斯夕斯，诚如白石先生所赠可染先生的“不分日日夜夜，哪怕千难万难”，也如可染先生题赠于我的“七十二难，玄冥西天取经不畏七十二难，今以此四字书赠范曾同学”。言犹在耳，忠岂忘心，我们一代人都抱着跣足苦行的宏愿，在艺术征途上踽踽而前，“困”者，“难”也。

至此，我们可得如下之结论：

生而知之，先生所固有，且脱俗超常，未可量比；学而知之，先生所待守，虹吸觥饮，岂能轻忽，困而知之，先生之抱负，博大雄奇，空视古今，此中包含着谦逊和伟大，泰戈尔有言：“当一个人大大为谦卑的时候，就是他接近伟大的时候”。

或云，李可染先生之才气逊于傅抱石先生，而傅抱石先生不逮李可染先生之功力，此论初看有理，慎思之，明辨之则知这纯属皮相之判。李可染与傅抱石都具备着顶尖的才气，也具备着顶尖的功力，如苏东坡之评米芾，都是“天下第一等人。”而自黄宾虹之后，山水画坛达此境界者，大江南北仅此二人而已，不唯不须分其轩轾，甚至我可以断言，尚没有人有资格于此两大老前指手划脚，因为开口便错，更无论细审深刻矣。

或云，李可染先生山水画是做出来的，傅抱石先生山水画是写出来的，点评之际，颇有扬“写”抑“做”的意味，此论更属浅陋。艺术看的是结果，看的过程，如种豆种瓜看的是豆与瓜，而不是栽苗插秧时的动作。亦有画界之票友、影坛之巨匠某公，每提笔必作语不惊人死不休状，猛然出击，戾然煞尾，状如疾电惊雷，然则张之素壁则败笔满纸，不可或观。故尔，过程并不重要。可染先生曾告诉我，齐白石先生作画往往左右上下尺短量之，然后稳重下笔，看似笨拙，而慧观之，万千气象在焉。可染先生说，画家的作品挂在齐白石的旁边是很吃亏的，有时觉得如幻似影，用笔力度差得太远。黄宾虹先生作画则不甚讲究，小虫宿露，坐而提笔，然用笔如春蚕之食叶，沙沙有声，近观之浑沌一片，远视之则山川林壑宛在，叠叠而不赘，积墨而不垢，厚重中有清华之气，浑沌中隐隐然放出光明。正所谓郭水朱华，雕圆绿竹尽在腕底。层次的丰赡，空绝古今，登其峰而造其极。可染先生称其三百年来一人而已，这其中包括了石涛、石谿、奚冈、龚贤诸人，群峰立而巨岳出，登泰山而小齐鲁，登泰山而小天下，在可染先生心目中，齐、黄就是两座难以逾越的大山，然而可染先生神圣之自尊在于学之不必似之，黄宾虹的丰厚、齐白石的劲拔，都震动着可染的心灵，然而他认为这是必过的桥梁，在巨人肩上的跨越是牛顿的抱负，同样也是可染的抱负。

齐白石的画除用笔的老辣、历练而外，重要的是那种天趣，人物画谈不上准确的解剖，然而憨态可掬，比不上可染早年的人物画，但情趣倖合。这种天趣追逐，在晚年不再作人物画时，山水画中的稚拙感，依旧是先生的梦境。我们很难说可染会丢失年轻时的风发才情，扬才露己的时节过去之后，在韬光养晦的漫长岁月中，时时提醒自己天籁之重要。可染先生与抱石先生的画，用王国维的“造境”说与“写境”说最是合适，可染所造之境与抱石所写之境的终极目标都是达到天籁之极境。只是可染先生之画如杜工部之“秋兴八首”，沉稳而静寂，中心勃郁之情，深藏于峻岭崇山，而抱石先生之画则如李白之“梦游天姥吟留别”，旷达而萧疏。“中国画是兴奋的”（傅抱石语）表现得淋漓尽致，在云丝雾影中，在愁浅浅藉中，有抱石先生跌宕不羁的情怀，那是“成功”的作品往往就在瞬间”（抱石先生语）的明证。可染先生与抱石先生作画都不当众，那是静斋中的摆宁之果，不要任何人来干扰。可染先生心平气和，而抱石先生豪情激越，可染先生十日一山，五日一水，意匠惨淡经营中，抱石先生则纵横披拂、八龙蜿蜒，笔所未到气已吞。或云可染先生陷于“我执”，因困而知之，空生烦恼，这就偏一偏之见了。



傅抱石山水图 69.3 x 46cm 1962年 李可染作



傅抱石山水图 69.3 x 46cm 1962年 李可染作



人在万点梅花中 67.5 x 45.7cm 1961年 李可染作



湘江夕照图 69 x 103cm 1987年 李可染作

可染先生至精极妙的作品平生不会很多,而这其中是看不出一点“我执”之痕的。或云抱石先生亦常马失前蹄,时见荒率,这也陷入了一叶障目的评判误区,抱石先生也有为数不多的至极精妙的作品,我们同样看不到丝毫的荒率,在这些为数不多的作品中,可染先生和抱石先生都达到空所依傍、无与伦比的境地,这样的境地是五百年必有王者兴的境地。当刘易斯夺得奥运百米金牌的瞬间,他已逾越了前五百年、后五百年的跨度。进言之,你也如可染先生“我执”一番,或如抱石先生“荒率”一番,试一试才知道,毕竟是大师之“我执”与大师之“荒率”,瞻之在前,忽焉在后,那依然是仰之弥高,钻之弥坚的境域。

可染先生的用笔必须慢,但慢中之快往往是千崖万壑中的跌宕几笔;抱石先生的用笔必须快,但快中之慢,正在山水中点景之人物须眉,正在一个水口,一条溪涧。拙诗所称:“一线流泉穿法祖,千山走雾到苍苍。”是我对两位大师的礼赞。

中国的山水,那是一片崇高的圣址,喜马拉雅山、长城、大海拱卫维护着它的独立而伟大的品性;中华民族的人文精神,浸透着这片土地,它孕育了中国的历史、文学、哲学。诗意的裁判来

源于这大地山河的不言教诲,为祖国山河立传,不是如史汉马班之文,作山川列传,而是传达李可染先生对它整体的审美和表述。这“传”是东方的、民族的,同样可染先生通过自己不朽的笔圈所倾诉的爱恋,感动了全世界。这是可染先生的山水画不可取代的历史地位和时代精神。走向现代,可染先生已为我们作出了杰出的榜样,和那些食西方剩菜残羹的光怪陆离的艺术不同,可染先生所开启的是宏门正学,而不是旁门左道。

1957年白石先生弥留之际曾以一盒心爱的西洋红色的印泥赠予可染先生,白石老人说:“我离大去之期或不远矣,待我去世后,你作画铃印,当会有所忆及。”眷眷深情令可染先生潸然泪下,这是两代大师的衣钵相传,其中所留下的是中国士林高风,画界懿范。当然可染先生不负其恩师之厚望,在中国画史上写下了重重的一笔,这一笔中有齐白石与黄宾虹的魂魄烈魂。

十九年前,当我惊悉先生仙逝的消息时,无法遏止少年时厕身门墙,先生无限垂爱的深情怀念,挥泪写下《自度曲·一瓣心香怀恩师》。在先生诞辰一百年的祭日,我谨以此奉于先生灵前。

自度曲·怀可染师

笔含千秋雪,万壑胸中储,这不是寻常邂逅,分明与恩师邂逅。暮天涯,人何处,问彭城归

飞鸟,问江南杏花雨,问牛背牧童,问暮云春树。瑞精诚,驱笠舒,骝嘶而驻峨眉山,泪眼迷向蜀都蒙。我哽咽翻作断肠语,彻悟宛似濯髓融。仰望著大鹏,看破了驰鸢。阅尽千度竞秀色的兰亭,叹绝四万八千丈的天姥。记先生如椽的大笔,画出过悬天瀑布。真个是一泻如注,是无尽的怀思,是铭洁的情愫,是灵魂深处炼出的故国赋。师牛堂前,万千思绪,匆匆何遽。亦曾恭列门墙,师君若父。信先生心存东方既白的莲灯,身佩永夜相随的明珠。经图而知之的苦难,轻生而知之的天赋。作责重如殒的艺徒,耻追名逐利的恩替。入传统深不可测的庭虎,作现代创新立异的笔主。索境界之精微,知陈言之务去。龙在海中游,鹤在云中驻,抒恢宏胸臆,觅清明去处。拓艺术王国的津渡,觅玉趾向心灵的天堂路。我的思怀弥六合,恩师已去葬花树。他会依傍,鸢鸟不群空今古;他瞻异代,春兰犹惹芳馨吐。魂魄犹在江山图,啸傲似闻空谷足,预留下惊龙泣神的宫商谱。浩茫向天宇,一瓣心香和泪书。

丁亥秋仲于北京

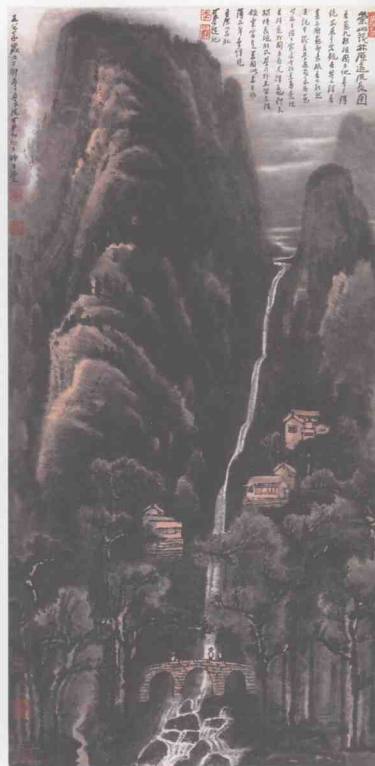
(范曾 当代著名书画家、史论家、诗人)



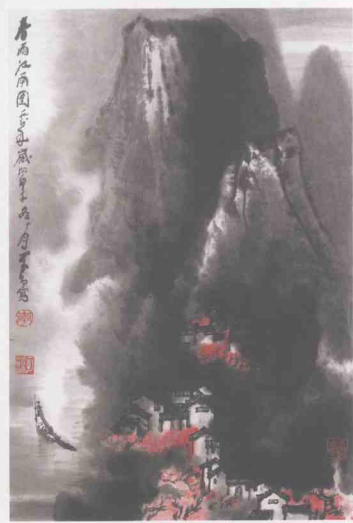
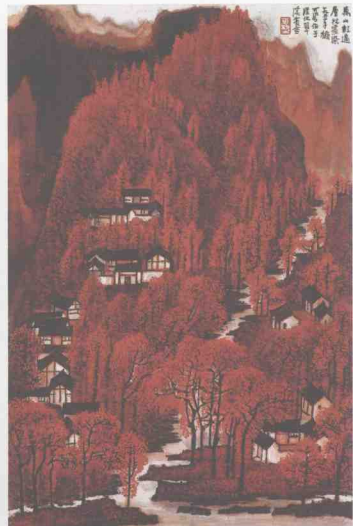
九牛图 67.5 x 262cm 1985年 李可染作



山下秀图 69 x 46.5cm 1962年 李可染作



崇山茂林 139 x 67.8cm 1987年 李可染作





(左页左) 王僧诗意 138 × 68cm 1987年 李可染作

(左页右上) 万山红遍 70 × 46cm 1962年 李可染作

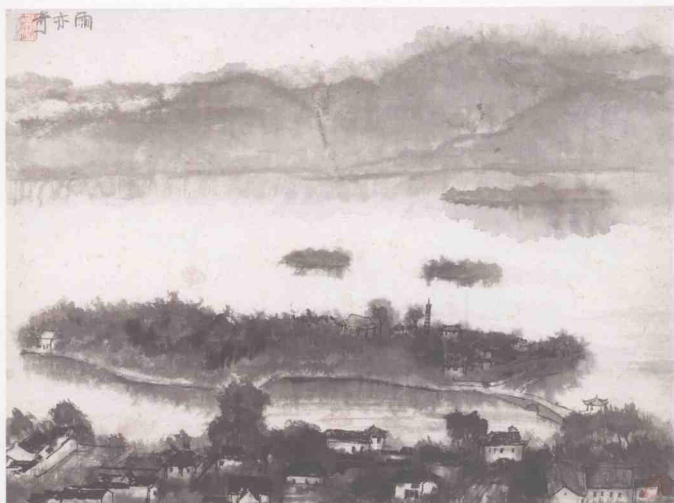
(左页右下) 春满江南图 68.5 × 45.8cm 1984年 李可染作

(下) 夕照中的重庆山城 45.4 × 53cm 1956年 李可染作

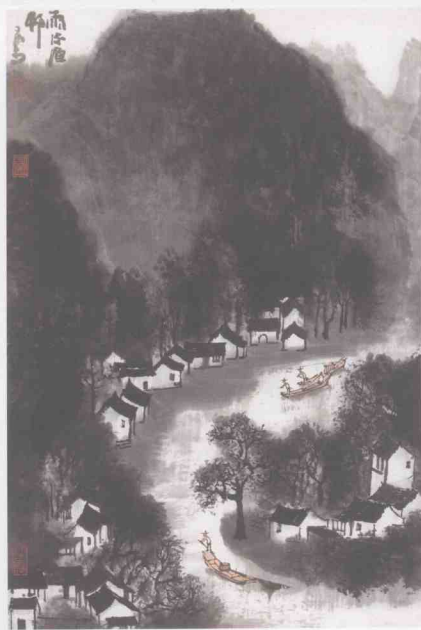
(右) 嘉定大佛 59.5 × 43.9cm 1956年 李可染作

德累斯顿暮色 54 × 44cm 1957年 李可染作

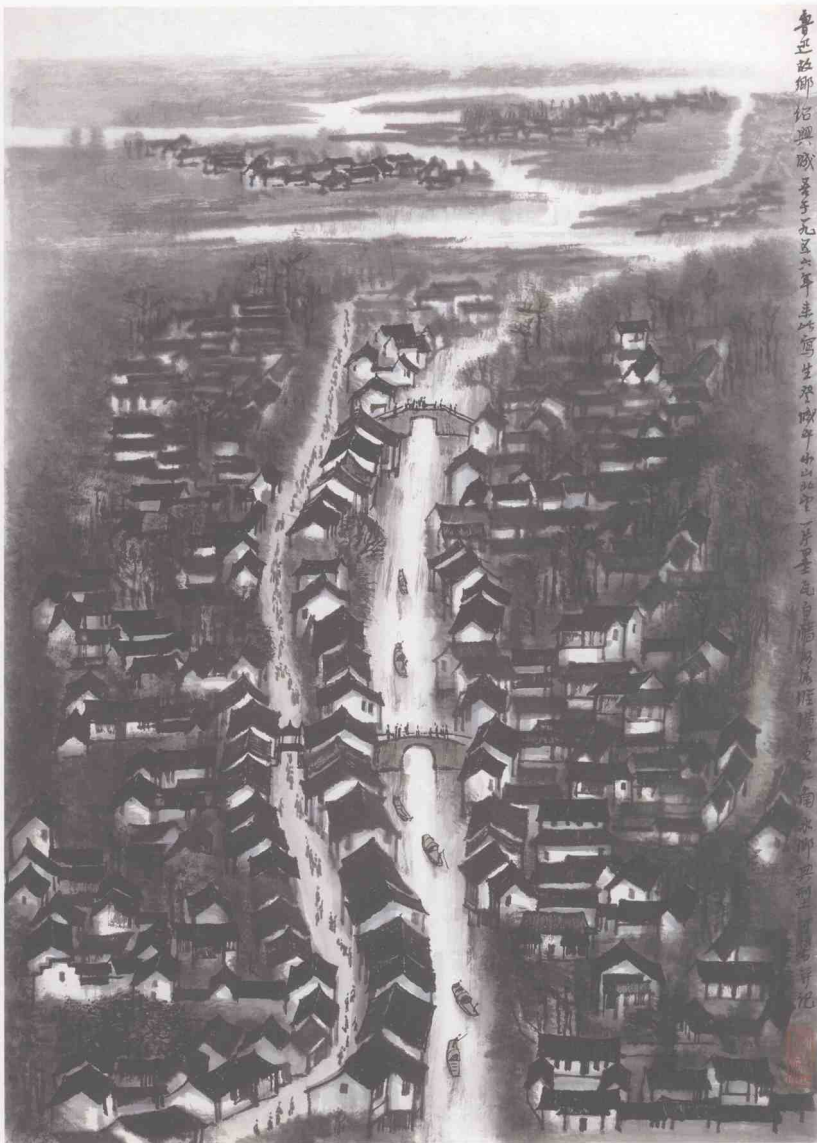




（上）雨亦晴 69.5 × 46.8cm 1963年 李可染作
（下）雨亦晴 69 × 46cm 李可染作
（左）雨亦晴 44 × 59cm 李可染作



鲁西水乡
 倪云林
 著于元大德六年
 生以写生为怀
 年如始年一片墨色
 气自清静
 南水脚
 无期立
 百福并论



沉雄博大唯“它山”

——张仃的艺术之路

袁运甫

(一) 永远闪烁的艺术光辉

张仃老师是辽宁黑山县芳山镇人,1917年农历五月十九日生辰。“九·一八”事变后,他流亡北平,进入北平美术专科学校国画系学习。青年时的张仃,就是一身正气,肩负着民族危亡的义愤参与民族救亡运动。他创作了大量的抗日宣传漫画,这些作品有力地揭露了日军暴行,呼唤着民族的觉醒和尊严。他还满腔热血投入地下进步刊物《潮水》的美编工作,他呼喊民主自由,伸张人民的权益,以自己的艺术积极投身到社会革命的洪流中。他参加筹建组织北平左翼美术家联盟,当时年仅17岁,中华民族的觉醒、呐喊和激昂的革命洪流震荡了整个知识界,一批大有作为的英雄志士为了保卫国土、抗击日本侵略者、争取民主和自由走上了革命道路,在中国美术界,张仃正是这样的代表人物。

张仃先生在刚刚接触并投入革命事业的时期,就因上述活动,于1934年9月遭到北平宪兵三团逮捕并解送南京,判三年半徒刑。后改送江苏反省院入狱。翌年,经艺专同乡帮助获保出狱。1936年时任北平美术校长的张恨水先生在南京主办《南京人报》,经其介绍推荐,张仃得以在《中国日报》、《扶轮日报》、《新民报》发表漫画,并相继结识叶浅予、张光宇、张正宇、鲁少飞、胡考等,并在《上海漫画》、《泼克》、《时代漫画》、《救亡漫画》、《抗战漫画》上发表了一系列反映民不聊生、反对内战、一致抗日的漫画作品。如《乞食》、《春劫》、《野有饿殍》、《弃婴》、《打回老家去》、《日寇空袭平民区》、《战争病患者的末日》、《收复失地》、《兽行》、《世界和平阵线的公敌》、《蹂躏得休无完肤》等作品。他的漫画能激扬斗志,更富强烈的战斗性和艺术表现性,它黑白有力,用笔强悍,充满着爱憎鲜明的感情。1937年,张仃在武汉成立的全国漫画界抗敌协会战时工作委员会当选为领导成员(为15个委员之一)。1938年大批文化人会集西安组成“抗日艺术队”,张仃被推选为领队,当年21岁。后赴陕北榆林地区,为绥蒙指导长官公署到内蒙伊克昭盟作抗



张仃近照

张仃(1917.5—),辽宁黑山人,擅长中国画、漫画、工艺美术。1932年进北平美术专科学校国画系学习,1936年到南京,在《上海漫画》、《泼克》、《时代漫画》等刊物上发表漫画作品,作品曾参加上海举办的第一届全国漫画展览会。抗日战争爆发,参加漫画宣传队,是年冬在武汉参加漫画界抗敌协会。1938年到西安,举办漫画学习班,主编《抗战漫画》。1938年到延安,任教于鲁迅艺术学院。1945年抗战胜利后到哈尔滨任《东北画报》主编。1949年春调北京负责开国大典美术设计。曾先后负责莱比锡国际博览会中国馆及巴黎博览会中国馆等美术设计。负责北京国际机场壁画创作,多次举办中国画作品展览。历任中央美术学院教授、副院长,中央工艺美术学院副院长、院长、顾问,中国美术家协会常务理事、书记处常务书记。多次出国考察,出版有《张仃焦墨山水》、《张仃画集》、《张仃漫画》等。



张仃1982年与方济众、崔范宽、罗平安在陕西国画院



2005年4月27日—5月6日张仃艺术成就展开幕式



张仃1999年1月深圳个展遇美山月

日宣传。曾撰写《漫画大众化》论文,提出漫画语言群众化问题,全文发表于《西线》杂志及夏衍同志主编的《救亡日报》。是年秋,张仃到达延安,并由中央安排在延安鲁迅艺术学院美术系任教。他从事美术教学、创作外,还在延安《解放日报》发表了当时很有影响的文章《漫画的杂文》、《鲁迅作品中的绘画色彩》、《画家下乡》等,并被当时“延安鲁迅研究会”聘为美术顾问。这期间张仃先生还承担了相当广泛领域的艺术设计任务,如为延安开展的大生产运动的产品进行包装设计、为话剧《抓壮丁》首演担任舞台美术设计、为文艺界秧歌队



1988年在新加坡写生，当年《张汀焦墨山水画展》在新加坡国家博物馆举行



张汀2001年秋季苏西山家中露台上老朋友黄苗子、郁风、丁聪、沈峻来访，老友相聚亦难得，分外高兴



张汀向故乡辽宁省博物馆捐赠作品40件

表演承担服装设计，为农民过年创作年画，并自行印刷民间木版新年画。更具特殊意义的是1941年，先生利用延安当地物质条件，为当时延安文艺界“作家俱乐部”作总体室内设计工作，他用本地土陶、毛毡、木材等进行别具特色的综合利用与设计制作，并以具有民间和现代风格的简朴情调设计而受到普遍好评。张汀先生被推为“俱乐部”主任。1942年，他25岁，参加了由毛泽东亲自主持的“延安文艺座谈会”。后担任了五省联防军政治部宣传部美术组组长。1945年日本投降后，他即随军北上，到哈尔滨任东北画报社总编辑，主编《东北画报》、《东北漫画》、《农民画刊》。在东北四年工作中间，他不间断地创作了不少优秀的漫画、新年画、招贴画作品。1949年，北平和平解放前，他奉命进关，在京郊香山编辑《三年解放战争》大画册。同年七月参加全国首届文联代表大会，同时出席全国美协成立大会，当选为全国委员会（41名委员）成员，负责开国大典会场设计及代表国家形象的国徽、全国政协徽章、国家邮票等重要任务的设计工作。张汀先生从不声张这许多“丰功伟绩”，总是说“这应归全体参与这项工作的人员”。但我们从国家档案馆看到的有关文献，都说明了张汀先生当时主张的具体方案内容和总体表现是获得最终定评的。同年，他还被任命由胡一川、王朝闻、罗工柳、王式廓、张汀组成“五人接管小组”，接管旧国立北平艺专。1950年4月1日改名中央美术学院，张汀先生被任命为实用美术系主任、教授，时年33岁。建国之初，他以相当精力投入教学建设，以及“建国瓷”、“人民英雄纪念碑”、“全国民间美术大展”等重要任务的组织工作。他还是建国初中国赴法国巴黎和德国莱比锡国际博览会中国馆总设计师，以及我国在苏联、捷克、波兰主办经济文化展览的总设计师。艺术设计以外，他还参与了当时有关中国画问题的大辩论。50年代初，他曾撰写论文《中国画继承传统和推陈出

新》在《美术》上发表，1954年他与李可染、罗铭赴南方水墨写生，同年就在北海画舫斋举行“李可染、张汀、罗铭水墨写生画展”。张汀先生不断亲自带美院中国画系学生在“颐和园”驻园上课，进行写生教学。黄苗子先生说得好：“张汀最早是画国画的，后来广泛地从事其他的美术创作，然后又回到国画方面来。正因为如此，他能够从其他画种中丰富和扩大国画境界。这也是张汀的成就之一。”从另一方面看，张汀先生在美术方面全面的素养，在中国传统和民间艺术方面的功底，也同样提高了中国设计艺术的质量和水平，这是互为促进的。

（二）老师的第一堂课

自20世纪中叶，我有幸从师张汀先生，转眼间至今50年了！

1953年春节过后，我们从杭州的中央美术学院华东分院随庞薰琹、雷圭元老师等一起乘火车来到北京中央美术学院学习。这是建国后的首次院系调整。徐悲鸿院长曾在欢迎大会上致辞，他说：“这是一次美术教育的南北大会师。”在当时广大的同学中间就流传着这样的说法：中国画北有齐白石，南有黄宾虹的“齐黄说”。油画北有徐悲鸿，南有刘海粟的“徐刘说”。装饰艺术或设计艺术也有南北两说，这就是“北有两张，南有庞雷”。即北有张汀、张光宇，南有庞薰琹、雷圭元。这里主要是指艺术风格和学术追求的重点不同，及其产生的学术目标的差异和区别。从此，我们得有机缘跟随以张汀先生为首的装饰艺术学派，并在中国当代美术教育中得以兼学南北两宗。他们都是在学术上富有独立思考的一批杰出艺术家，也正是这一批人。



春山歌歌 张汀作



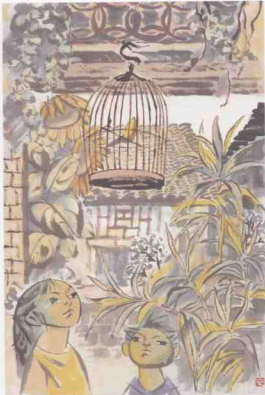
大公鸡 张汀作



鸡冠花 张仃作

过了三年就组建了中央工艺美术学院。应当说这是历史的推进，促成了这一批在学术上认同的专家学者，成就了共同的事业。他们由衷地热爱艺术，他们都期望在现代化工业社会变革中发挥装饰与设计艺术的协同作用，他们中的许多人都接受了“大美术”的观念，使艺术与设计融合互补，使艺术的纯真和审美精神与设计的功能和科学态度结合起来。即如“包豪斯”当年把一流画家与杰出设计家组合办学一样。但我们是中国式的。

50年前，在师府园美术学院东楼教室里，张仃和张光宇先生一起为我们讲课。先由张仃先生讲“书法与字体”，继由张光宇先生讲“京剧与造型”。但都是为创作设计课程布置的“开场白”。它深受大家欢迎，既别致又有创意，使每一位同学都能铭记在心。至今我们眼前仍然历历在目，声色活现。张仃先生是从“永”字八法、三转三折讲起，起承转合，从局部到整体。他从文字结构分析美学的特性。先分解再综合，并归结到美学的理性认识，是从方法技术讲到哲学的理性思考，浓缩到一点一韵的气势和精神的存在，我记得他要到大体家唐代大书法家孙过庭的名句“导之则泉注，顿之则山安”的思想实质。先生深入浅出，举一反三。他是通过字体和书法讲授审美精神，讲授审美品格的定位，讲授用笔力量的气势和内涵，让大体家体会“导”之结果，必会飞瀑倾泻，“顿”之结果，必有山之巍峨。这是艺术的力量。光宇先生并



课间 张仃作

不擅长京剧演唱表演，是借京剧装饰语言，讲造型，讲架子功，以剖析艺术高于生活，也源于生活的道理，同时亦深刻地分析“方中寓圆”和“圆中寓方”的辩证关系。他们强调装饰风格正是中国传统艺术的独特语言，是艺术家力图强化个性表现的重要手段。两位张先生精心配合的讲课，这是我大学生活中受益最大，永远铭记的回忆。

（三）“一点”伸延无限

1962年1月，我惊喜地见到了张仃先生发表于《光明日报》头版上的《“一点”之美》，这是当时仅有三天的关于形式美问题讨论的“收场”短论。以后再未见有关文章发表。此文一千六百字，但情真意切，寓学术于社会生活的关注，因此有人说“张仃老头的眼睛实在锐利，他什么都会发现”。张仃先生谈审美，不涉时尚，因其往后看却能找到时尚失去的光彩。他谈“一点”之美，是从回忆儿时时在东北黑山老家过年谈到用胭脂点馒头的回忆。每一个人都无法回避这个源头，都会参与或关注这样的审美体验。其中这样写道：记得儿时在家过旧历年，一过腊八，家家便都忙着发面蒸馒头……当时我最满意的差使，是母亲给调一个胭脂棉花碟，用根筷子沾着胭脂向新出笼的馒头上一个好红点。雪白的馒头上，鲜红的圆点，煞是好看……满足人们一点美感上的要求……虽然极简单算不了“创作”，回想起来，也有很大

的快感，或者说类似“创作”的美感“体验”。

文中还风趣地指出，生活中习以为常的“点”很多，如宝塔上的圆顶，清代官帽上的顶子，人们衣服上的五个扣子……如果这许多“点”都没有了，岂不成笑话或是永远的缺陷了。“点”在视觉中正是集中、规整、目标、节奏……以及运动过程的示意。绘画中的点、线、面也正是基本形态的终极语言。是由点及面的造型结构基础。点、线、面其本身亦具极高的艺术表现性。尤其中国画更讲究笔法、量感，要求“一点”，要如高山坠石。“一点”之美还谈到明代画家石涛对点的表现要求：“点有雨雪风晴，四时得宜；点有反正阴阳补贴；点有夹水夹墨，一气混染；点有含苞蕊丝，络络连牵；点有空洞洞，干燥设味；点有有墨无墨，飞白如烟；点有似焦似康，遇透透明；……噫，法无定相，气概成章耳。”这许多联想意念，实质上都是在谈美学的内涵。张仃老师强调“一点之美”，是以深入浅出方法，来阐释从局部细节认识全局和总体审美规律的认识，是把一般美术教育提高到审美教育的高度，并使对抽象意义的点的认知和理解，升华到具有本质精神境界和具身力象征的追求。这在当时的历史条件下，是难能可贵的。

张仃先生的教学或讲授，常常是引导学生思考，重视中国传统基础练习，强调“以线造型”的重要意义。这在当时以西式学院派艺术教育为主流的体系中，是另辟蹊径的。张仃先生对中国传统艺术的基本功训练要求很严格，从点、线、面到工笔重彩写生的训练，都有整套的教学系统要求。他总是强调说这是我们的“看家本领”，要有中国自己的艺术教育特色。“必须从基础教学就要考虑到我们自己的艺术追求的方向”。我清楚记得，当初在建立这门艺术教育系统性的教学大纲中，张仃还特地邀请了叶浅予、黄苗子先生，以及系里的张光宇、祝大年、刘力上先生等一起参加，进行教学会诊。对中国传统艺术的理解和认知，伴随我从艺一生。记得我们1979年在机场绘制壁画时，他几乎每天还在提醒我们，特别是对《巴山蜀水》和《泼水节》这两幅壁画，因是采用传统工笔重彩绘制工艺，张先生对我叮嘱说：“必须画好线描，以线造型，画面见线。这是最重要的关键！”几天后，他看了画面又提醒：“上了颜色也还应当有线的要求或是线的暗示，这是艺术质量高低分水岭。”这些话后来都成为我们对壁画创作的基本教学内容，也是每张作品进行推敲最多的重要过程。后来我在纽约首次欣赏王