



書畫全集

書畫全集

天津人民美術出版社

Album of Li Keran's Calligraphy and Paintings

李可染書畫全集

書法卷

天津人民美術出版社

李可染书画全集

书法卷

主 编 杜滋龄

顾 问 邹佩珠 李小可

责任编辑 姚重庆

特约文字编辑 陈元宁

助理文字编辑 李毅峰

装帧设计 陈幼林

图版摄影 张朝玺 董岩青

出版发行者 天津人民美术出版社

印刷者 深圳旭日印刷有限公司

经 销 新华书店天津发行所

开本 787 × 1092毫米 1 / 8

印数：0001—2000

1991年12月第 1 版第 1 次印刷

ISBN 7—5305—0294—8 / J · 0294

版权所有



中国画大师李可染

通向“神韵”之路

——李可染先生的书法艺术

沈 鹏

书法既是李可染先生的余事，也是他的全部艺术活动的重要部分。说余事，因为书法只占用他从事绘画以外的较少的时间，并且与绘画的数量比较占据次位。但是从书画理法相同的意义来说，从笔法与结构的最抽象的原则来说，书法就不仅不是余事，而是可染艺术十分重要的基础工程了。

在李可染先生留下的大量遗稿当中，我看到了一摞摞为锻炼书法基本功书写的大楷。约摸二至三寸大小的楷体，书写在叠成方方正正格子的元书纸上，有的甚至写在旧报纸上。这些元书纸甚或旧报纸，在写大楷之后为了充分发挥它的使用价值，可染先生曾用淡墨进行着一笔一划的“横平竖直”的锻炼，给浓墨的笔迹上面罩上一层网络，因此这些特殊的原稿也就成为研究李可染艺术的一种特殊的资料。那时间是1974年到1975年，李可染先生因为脑血管疾患而失语，给日常生活与作画带来许多不便，以上这些“特殊原稿”基本上是这两年间的产品。

看了这些特殊原稿，我肃然起敬。一个早已卓犖有成的大艺术家，待到生命进入晚年，不仅在口头上，而更重要的在行动上以牛为师，艺耕不辍，实践“白发学童”的誓言，这是一种什么精神？不错，我们可以说这是时间的充分利用，生命价值的充分发挥，在“文革”期间也可以说是对极左势力的韧性斗争。但是从艺术创造的高度来看，我们是不是应当从中获取更多的启迪和智慧呢？

我以为，对于书法采取如此虔敬的态度，首先源于李可染先生对中国传统艺术的深刻理解与苦心孤诣。尊重传统和立志改革，是李可染一贯的立场和追求。当中国画发展遇到困惑，遭到来自各种不同思潮的干扰时，李可染早就确信应当“冷静地从历史发展追索它的没落根源，每个画家彻底对自己加以检讨，再根据时代的要求找出改造中国画的道路，这比单面的忧虑要有益得多。”（1950年）回顾历史，放眼时代，立足于自身努力，在漫长岁月中，李可染一步一个脚印地从事艰苦的劳动。他是真正把严肃冷静的思考与热烈艰苦的求索结合起来了，他越是向着传统艺术的高峰攀登，就越发认识到东方艺术的世界地位，当回首俯瞰大地，从中西文化的对比中，从历史上“西方中心”的不公平的评价中，呼吁让世界理解东方艺术，而东方艺术也应当争取自身的世界地位。他曾写道：“我预言不久的将来，能与西方媲美的唯有东方。”李可染先生临终前以十分简练的言词表达出来的思想，充满着高瞻远瞩，描述着历史的必然，也是热切的期望。他的表达方式可能不全同于专业理论工作者，却是凝聚着一个毕生真诚从事艺术创造者的智慧结晶。

李可染先生的可贵，不但在于对传统认识深刻，更在于对传统抱着锲而不舍的钻研精神。他确信“传统”的地层里有无比丰厚的养分，但只有像牛一般勤奋耕耘才能够获得滋养。“以最大的功力打进去，以

最大的勇气打出来”，他在绘画上如此，在书法上也如此。前面提到的1974年到1975年间的“特殊原稿”，不正是“打进去”的生动例证吗？用可染本人常说的一句话，叫做“狮子搏象”。那横平竖直的线条，还有看起来有点貌不惊人的“酱当体”，在他竟是以庞然大物的“象”来对待的，全力以赴，一丝不苟（旧时酱园与当铺墙上、招牌上写的大字，一笔不苟，却没有多少韵味，先生把自己一些练基本功的字幽默地戏呼为“酱当体”）。可染先生赞扬齐白石，说齐白石以最大天才下最笨功夫；至于可染本人，从来没有以天才自诩，他自称“苦学派”，并以此为乐，为荣。佛教修行有崇尚顿悟，有崇尚渐悟，从不同的途径修成正果。渐悟必“由浅入深，先经三乘之果，后回心入菩萨之行位者。”中国的文人画家多讲顿悟，从文人画以文人思想情感、审美趣味入画来说，“顿悟”可以抒发性灵，但一味强调逸笔草草与不求形似，又造成流弊。至少，“艺”是不能不以“技”为基础的。可染先生的主张苦行，我以为是代表了他对于传统的继承与革新的一种观念，他认为艺术的高峰决非一蹴而就，艺术成果中包含着技巧的锻炼，而技巧的获得离开勤学苦练别无它途。正确的方法要讲求，但是抄近路、贪快捷恰恰显示浅尝辄止与浮躁，不能成为大器。即以方法而论，即便是前人已经总结出来的成法，也要通过自身刻苦练习才能体会真谛，获得真知。艺术中的技巧包含了技术，艺术与技巧、技术的关系反映为意境与意匠的对立统一关系，没有技术不能形成技巧，不成其为艺术，没有意匠的苦心经营再好的构思也不能体现为个性化的意境。为了获得艺术上真正的创造，一切还要从最基础的功夫做起。在众多的古代名碑剧迹中，可染先生垂青于颜真卿的不甚显赫的《八关斋》，为取它的平实，“方整遒劲中别具姿态”（王世贞），“骨肉停匀，绝不矜才使气”（康有为），而“酱当体”与横竖线条的练习，从可染先生本人的书法创作来说，是为了纠正过去童年时代留下的学赵体字追求外表漂亮的流弊，从创作方法的意义来说这是一种“矫枉过正”。在可染先生那里，基本练习既是为着创作服务，又有他本身的独立性。70年代初曾经有人主张只要到生活中去画画速写就可以搞好创作，画速写便成了唯一的基本功。针对这种简单化的认识，李可染认为基本功有它自身的规律与体系，需要单独进行锻炼，绘画如此，书法也如此，为此他创造了一套自己的办法。我们不把可染先生自己的一套办法作为模式，但是他对基本功所持的基本观念，我以为是千金不易的。如果把创作与基本功比作火与水，轻视基本功的人常以远水不能救近火为理由，不想下苦功夫，可是为了救火，没有充足的水源是断然不济的，急功近利最多只能解决一点“燃眉之急”。

李可染先生将书法当作中国画的一项重要基本功，我想可以从经营位置与骨法用笔两个方面的意义来认识。作为画家，书法对于画面题字当然有着直接现实的意义。可染题字，如同历代绘画大师，也同他的老师齐白石、黄宾虹一样，十分注重总体经营安排，按照画面的构思、风格、色调、虚实等等精心置陈布势，有时空白处大片题写，有时画面一角写上言简意赅的寥寥数字，甚至像一幅《归牧图》只在左上角漫天鸦阵旁边写上一个“归”字。70年代画的漓江山水，可染先生题“雨中泛舟漓江，山水空蒙，恍如置身水晶宫中。”墨色浓淡相间，由浓渐淡，与画面浑然一体，大大地深化了画面的意境与情趣。到了70年代中期以后，可染先生的书艺进入更高更成熟的阶段，他为友人与学生的题字中经常出现如“金铁烟云”，“龙跃天门、虎卧凤阁”一类句子，他立足碑派体系而又广收博取，着重理性分析而又注重神韵，他

把一丝不苟的匠心安排寄托在情寄八荒的襟怀之中，将别出心裁的构思安顿在严格的法度之中。我注意到，可染的题画，似乎越到后来越发谨严、凝重、典雅、精致，他似乎越发爱好用浓墨，如苏东坡所说浓墨如漆，如小儿眼睛。以可染先生这样的风格题写在画面上，当然就加强了作品的效应，使得博厚、华滋的山水草木又增添了一个神奇的层次，画面深邃、幽远的境界获得了高音阶的和声。可染先生的题画，已完全成为他的作品不可分割的组成部分。他不假手别人磨墨，也不要别人代劳盖章，他的全部艺术劳动出于自己的心血汗水，他就是他自己——李可染，他的全部艺术风格就是他本人的外现。他的图章有时盖在题字末行的右边，这种比之古人“出格”的章法，并非哗众取宠，纯粹出于先生独具匠心，出于先生总体艺术风格的需要。据我想，是为了使作品加强内在的张力，一种与外拓相对应的内厚的品格。

关于书画同源、同理、同法的论说，古往今来多矣。论述“书画同源”者大多从古老的象形文字说起，我却认为研究书画的同理与同法，对于自觉地掌握书画的基本规律，提高书画的传统特色，开掘书画的艺术底蕴等等有着更为直接的实践意义。有一种说法：如果书法是纯数学，那么中国传统绘画相当于应用科学。这意味着书法为绘画提供了最抽象的审美原则，也意味着绘画在“应用”中使书法提供的原则得到丰富、变化，所谓“石如飞白木如籀，写竹还与八法通。”一个艺术家同时精通书法与绘画，就会取得互补、互相借鉴、互相渗透的妙处。总体说来，书法与传统绘画共同追求的是什么呢？借用“六法论”的现成语汇，不外是：“气韵生动”、“经营位置”、“骨法用笔”。

可染先生的艺术风格、气质、追求，注定在书法上要以“碑”派为主，他的浑厚、雄健的画风，必定在书法艺术上得到相应的表现，并从书法艺术获得支柱。可染先生书法的严谨、凝重、厚实等品格，含有相当多的碑派理性把握的成分。他爱好艺术上的拙，也爱好奇。深识京剧艺术三昧的他，把梅兰芳的表演艺术归结为正（或叫做正中有奇），把程砚秋归结为奇（或叫做奇中有正），而可染本人对“奇”有更深的偏爱，认为“奇”更难，更具有激动人心的魅力。

另一方面，李可染先生作为一位大艺术家，他的目光不可能仅仅徘徊流驻于几种古碑，他早年写帖，后来攻碑，最后终于立足于碑而兼取帖之长，在理性把握与情感抒发的统一上，在奇与正、拙与巧的统一上，向更高的层面升华。

而气韵生动，则一直是可染先生求索的最高目标。他在一张题“神韵”二字的条幅上写：“画无情趣，美术不美，有形无神，望之索然，岂能感人。”又在书写“金铁烟云”四个大字的条幅或中堂上不止一次地写道：“此论家赞唐李邕法书语，所谓画如金石、体若飞动，虎卧凤阁、龙跃天门，动静兼备，实为画诀。”由这两段跋语，我们看到可染先生对书画最高审美标准的深刻认识。“神韵”的达到，必须是形神、刚柔、虚实、动静等等对立统一因素的高度完美的结合。可染先生尽管偏爱“拙”、“奇”，其实他早已在一幅作品中写道：“拙者巧之极，奇者正之华”，下面又是一段小字跋语：“不识相反相成之道，一味求拙求奇者不足以言艺也。”可见他的偏爱并不陷入片面性，并且艺术上的高境界正是在不断克服片面性当中求得诸种对立统一因素在高层次上的统一。拙与巧，奇与正，矛盾着的双方离开对方就失去自身的存在，艺术家风格的拙、巧、奇、正无妨偏于一个方面，但是如果没有相对立的一方作为互补，求得充实，要成

为大器也难。在一定意义上，我们可以说，“神韵”的追求，是诸种互补因素“你中有我，我中有你”，向着高层次发展的过程。就碑与帖两大体系来说，可染先生虽然偏爱碑，如李松同志所说可染先生特别欣赏的大多是处在书体衍变过程中的那些碑版，如《祀三公山碑》、《爨宝子》、《嵩高灵庙碑》（注）；另一方面可染先生对帖的爱好和理解也十分深刻，于王右军到张二水，都曾有精到的评价，而对于有些碑派书家（如赵之谦）的作品却并不一概褒扬。

李可染先生作画、写字重意匠，因为没有意匠的巧密运筹，谈不上登入意境的堂奥。正如李可染先生在作画中讲究选材（实出精萃部分）、剪裁（去芜存菁）、夸张（强调主题）等等，他的书法作品也是十分注重结构、章法，以此作为创造意境的意匠手段。可染先生强调：意匠意味着“千方百计的设计过程”，他在进入创作过程时以“向纸三日”的精神从总体到局部，又从局部到总体进行反复推敲，“尽精微，致广大”，以气韵生动为最高目标，调动黑白、虚实、疏密、轻重、浓淡、苍润……。中国画丰富的意匠手段，变化多端的置陈布势格局，他没有简单地搬到书法创作中，更不用说像时下有人以为写象形文字便算懂得了“书画同源”，他把中国画创作中的意匠规律，尤其是他本人“似奇反正”的神思妙想运用于书法创作，纯出自然而不矫揉造作，匠心独运而不逾法度。书中有画意，然而，遵循着书法本体的造型规律。我记得1986年中国美术馆举行的《李可染中国画展》上，有十幅表明可染艺术观点的书法作品，其中有一幅“八风吹不动天边月”，在三四个字一行的幅面中间突然出现单独一个字占据一行，疏密的安排与常见的格局拉开了距离。他的作品中小字边款也是精心推敲，喜欢在结束时写到尽头，大体上与右边各行相齐，印章有时盖在末行，款识的右方或压在字上一角，加强了内敛、凝重的气象。“八风吹不动天边月”这幅作品，因为在“动”字下边留下大块空白，到最后一行“可染自书印谱”之上留一小块空白，两块空白前后顾盼照应，显得贴切、灵动。再有中间“坚持真理，不为外风所动”一行，略见楷意，与作品中大字对映成趣。可染先生作字画，一向抱研究、学习的态度、哪怕一条题签、一幅贺词，都不肯轻易出手，有时推敲易稿达数日之久。他说的“一落笔就要防止千古后人的责备”，与苏东坡说的一落笔便作“千秋之想”，完全是一个意思，而“防止责备”更有一种如蹈深渊、如履薄冰的心情，统摄在“可贵者胆”，“所要者魂”的无畏精神下，体现了一位真正的艺术家大胆创造与严谨从事的高度一致。到了晚年，向可染先生求字画者越发多了，而他又总是一丝不苟得令人吃惊，遗憾的是这在一定程度上也影响了可染先生难以更多精力从事宏篇巨制的创作。“应酬”实在是当代书画家的一种普遍性的灾难！

可染先生关于经营位置有一段精彩论述：“好的构图像一杆秤。秤上称50斤柴草，体积很大，另一边是秤砣体积很小，但提起来两边均衡。”这段话形象地说明了平衡与不平衡、疏与密、虚与实、轻与重、白与黑等等对立统一关系。构图的均衡不是平均数，而是复杂的多样统一；是高等有机体而不是简单的无机物。可染先生曾多次引用黄宾虹的话，黄宾虹说他从中国书法、绘画中得出构图规律的秘奥是不等边三角形，这同前面说的柴草与秤砣的比喻一脉相通。我们明白前代大师通过长期反复实践得出的真知，便可以懂得可染先生关于拙与巧、奇与正的许多论述，懂得他为什么如此推崇邓顽伯“疏处可以走马，密里不使透风”的见解，懂得他为什么特别反对“状如算子”，因为“状如算子”好比天平，不是“柴草与秤砣”，

是一种简单的平均数，不能进入“神韵”的高境界。

无论结体（就每一个字来说是结体，就总篇来说是章法）还是笔法（从一划到千划万划），平庸与杰出的分野，从外表看有时只在极其细微的髭发之间，所谓“差之毫厘，失之千里”。结体与笔法两个基本要素，对书法来说无疑都十分重要，不可偏废，但两者的关系到底如何辩证地认识，见仁见智，历来聚讼纷纭。元代赵孟頫的名言：“结字因时相沿，用笔千古不易”，引起了众多的争议，仅仅“千古不易”四个字的直观把握提出如此重大的命题，可以作几乎截然相反的解释。一种是用笔比之结字有相对稳定性，应当注重笔法的总体把握，笔法是作字的根基。另一种解释，用笔不必求变，笔法本身是单一的，只要结字方法随书体的变化而变化就可以了。我以为，这两种见解不应当绝对地背反，笔法的稳定性不等于单一性，看起来似乎“单一”的线，在中国书法中有着最丰富的变化。我们如果再以赵孟頫本人的书法作品审视他的理论，很容易得出上述后一种解释。赵字笔法缺少变化，虽然写多种书体而没有显出各体书法笔法上的内在特征。赵孟頫的名言很可能在笔法问题上得出消极性的结论。

结体与笔法的辩证规律，以我的认识，古人大多认为两相比较笔法是更为基础的、稳定的、具有内在生命力的因素。外国美术学家认为中国书法是“线的运动”（鲍姆加通）。中国历来讲的“笔力”、“笔势”、“笔意”虽然内涵着结体的成分，但基本上是讲用笔。而用笔的力度，尤其成为历来大书家的追求目标，也是书法审美的重要准则，所谓“强其骨”、“入木三分”、“力透纸背”、“力能扛鼎”等等，无不直接以笔法为根柢。比喻建筑，笔法起着梁柱的作用，决定着房舍的是否坚实耐用以及房舍外观的内在素质。

李可染先生认为，中国书法艺术最重要的是结体，最难的是笔法。他说“练字最根本的是练线条，是写字最重要的一点。”这里透露了可染先生赞同中国书法以线条为基本造型手段的这一美学思想，这个思想也扩充到了绘画，但绘画要描绘客观物体，“骨法用笔”从属于“应物象形”，单以笔墨评画优劣容易偏颇，就书法来说，线条——笔法则更为基本的。笔法的力度又是传统审美观念中的最重要之点。

讲力度，就要反对“坠”（笔拖沓没有提住），反对“飘”（笔浮滑没有捺住）。可染先生讲话中多次谈到黄宾虹说他小时候学书，有位书法家叫他写字看看，黄宾虹写了个“大”字，那个书法家把纸反过来看了看说：“你没有写‘大’字，只是点了五个点。”因为这个“大”字只有起笔落笔处透过了纸，其它笔画都浮在纸上。书家把这种用笔方法叫做“系马桩”，像两根木桩中间拴一条绳子，两头实，中间虚，是笔法的大忌。与此相反的，是用笔的平实，提、压、拖诸种力量的均衡（注意：不是平均）发展。概括来说，或叫做“积点成线”。线怎样才有力，才能防止“坠”与“飘”？应当是无数点的密集，延续，伸长。传为王羲之的《题卫夫人〈笔阵图〉后》以用笔“直过”为浅薄，也可以说是线运行中没有点的观念。写字的时候有了“积点成线”的观念，线条就不至于轻飘滑腻，即使结构还有欠缺，也不至于庸俗浮华。“积点成线”写出来的字，也很自然会蕴藉含蓄。书法中出现“涩”与“毛”，那是笔与纸在矛盾中运行的效果。可染先生的作品，从擘窠大字到蝇头小楷，从真书到行草，可以说都是运全身之力以赴的结晶，没有半点敷衍潦草，漫不经心。看着他的字，仿佛面对先生的音容，仿佛听先生在现身说法：艺术创作要把整个生命投进去，艺术创作中的潦草是最大错误，要做苦学派，从根本上做起……。这就是先生的艺品，归根结

底也是先生的人品，是人生观与艺术观高度完美的统一。

从根本上做起当个“苦学派”，李可染先生在书法艺术的创作中十分强调“横平竖直”。这个乍看起来再简单不过的四个字，曾经是古代书家毕生努力的基本功，包世臣自称“书十年，下笔尚不能平直。”可见横平竖直之难。它既是笔法的基础之基础，又是衡量书法高水平的一个尺度。好比戏剧演唱的“字正腔圆”，写文章的“文从字顺”，既是最低要求，也可以拿来衡量高水平的演员与作家。“九层之台，起于累土；千里之行，始于足下。”不惜以最大精力对待最基本问题的可染先生，对于“横平竖直”有他自己独到的发挥。

本来，书法作品中绝对的平与直是不存在的。楷书的笔画不可能、不应当绝对平直，行草书更不必论。孙过庭《书谱》“真以点画为形质，使转为情性；草以点画为情性，使转为形质”，实际上也说明了平直与不平直的辩证关系。为了讲求神韵，需要在结体、笔法上不平不直才合乎实际。但是“横平竖直”的本义指明了一条真理：不平不直先要能平能直，由平直进入不平直才是真正有深厚内涵的不平直，胸中有平直写出来的字不平直，这才是真正的平直中的不平直，才有内在的力度，经得起持久的观赏。以上是我个人理解“横平竖直”的大要。

可染先生发挥“横平竖直”之说着重指出写字画线最根本的一条是力量要平匀。上面说的避忌“系马桩”、“大字五个点”，是因为用力忽轻忽重。当然行笔要有轻重，但首先要求匀，在匀的基础上求变化。“如锥画沙”便是用力平匀的最好的形象化的注脚。在“平”即是“匀”的基础上，可染先生又提出了“圆”、“留”、“重”、“变”，但他始终强调“平”（“匀”）最重要。“圆”，指线条要有弹性，与“折钗股”道理相通。我个人的理解有弹性的圆线，与中锋用笔相一致。“留”，就是收得住，行笔力量平匀而不轻滑，才能收得住，因此“平”仍是基本点。可染先生喜爱怀素说的“折钗股何如屋漏痕”，按照先生的理解，“屋漏痕”意味着行处皆能留，笔画运行中不断控制，处处收藏，从点与线的关系来说，又与“积点成线”的道理相通了。还有“重”，我想不应当理解为下笔的笨重，米芾曾讥笑无筋骨的字“作圆笔头如蒸饼。”“重”应指厚实、峻劲，虽细若游丝乃力在其中。笔法的一切变化，以“平”（根本）、“圆”、“留”、“重”为基础然后推而广之，扩而大之。

快与慢，也是书写中的一对矛盾。一般说来写行草快于写真书，但是“平”、“匀”、“留”则要求书写中以慢为主，在慢的基础上必要的时候加快速度。下笔落笔要慢些，笔道中行时快些，这些都是书画家熟知的。齐白石画画、写字常题“一挥”，可是他老人家行笔从来都是平和缓慢的，没有大而化之的“一挥”。齐白石爱好草书，可是写了一辈子真书。可染先生举齐白石的例子说明即便白石老人这样的大天才也甘愿一辈子下笨功夫。其实真正肯下笨功夫的人正好说明他对艺术的真谛领会深刻，无损于他的天分，而是教天分充分发挥出来。“大智若愚”，“愚”即是“智”，但必须是“大智”。按照可染先生关于“横平竖直”的见地，一个必然的结论便是要认认真真地练真书——楷、隶、篆。这也同他一再提出画家要多画素描，写生，锻炼造型能力，道理完全相通。

可染先生生前，凡公众场合见他，我总要趋前问候，并且也曾到过他家里。但是我有一个不很喜欢登

门拜访的习惯，我觉着一个严肃从事艺术的人时间有多么宝贵，鲁迅说的侵占别人时间犹如谋财害命，我自幼小时起便牢记了。我觉得可染先生以及其他许多我所敬爱的老书画家，如果让他们少一点干扰，该能够为社会增添多少可贵的贡献！对于李可染先生，还有我所敬爱的老书画家，我心中常暗暗地“私淑”，我留意他们的作品，遇到我特别心赏的，常常反复咀嚼回味，吸取滋养和教益。因此我虽然较少直接同可染先生接触，他对我的启示却是很大。他的作品本身便给我发放着最大最充足的信息量。

80年代初期：军事博物馆举行一次画展，我浏览过后，应邀留字纪念，在四尺高的条幅上写下了“想当年，金戈铁马，气吞万里如虎”，隶体略带行意，字迹墨沈未干之际，刚好可染先生在一位年轻人陪同下进入展厅，老人在我的作品前驻足很久，连连称赞；以后几次遇见可染先生，他总要提起我写的这张条幅，连这十几个字的布局和笔法都描述得很细致，前辈的鼓励与厚爱，使我竟有点腼腆了，我终于说出了一句早想说的话：“可染老师，请您对我的书法提点意见吧！”当时可染先生似乎不假思索便十分亲切地用慈祥的目光向着我：“还是要慢呀！”原来，可染先生早已关注着我的书法，他看过很多也想过很多，只是在此时此地说出了这句话，可就是这一句话对我来说重如千钧。我曾经追悔为什么不再向先生多请教，但是可染先生，我已经从您的全部作品、全部教言里懂得了，我也从自己的全部作品里懂得了，要慢，就是要“匀”，要“横平竖直”，要多练真书，要下笨功夫，不要依仗些小聪明才气，更不要急功近利……。要下决心向博大精深的峰巅不懈地攀登……。可染先生指出的“还是要慢呀！”既是来自他的全部艺术思想，也针对了我的弱点，他教会了我许多。

再看李可染先生的中国画，在他生命的最后十年里，在国家改革开放的大好年代，跃进到一个雄奇瑰丽的新高峰。正如有的评论者指出，他从早期“画中草书”到中期“画中正楷”，而后在更高层次上回归到“画中草书”。画面构成，从中期的“正中见奇”变异、发展到他理想的“奇中见正”（孙美兰：《李可染论艺术·序》）。非常有意思的是，可染先生绘画中草与楷、奇与正的辩证发展，同他在书法中的努力几乎同步。以楷和正做基础，目标一刻不停地朝着高层次前进，而当着似乎出现回归现象的时候，其实是出现了螺旋式上升的新的活力，新的内涵。《书谱》有一段千古名言：“至如初学分步，但求平正；既知平正，务追险绝；既能险绝，复归平正。初谓未及，中则过之，后乃通会。通会之际，人书俱老。”用这段话总结李可染先生“通会之际，人书俱老”的毕生艺术历程是恰当不过的。可染先生对待艺术，自始至终当作一个学习、研究的过程，他常说素描还要练，字还要练，现在画不好，要到二百岁才画得好，但活到二百岁也只能比现在好一点……。可染先生就是这样地在有限中追求无限，在无限中争取有限。他就是这样谨严又宽博，谦虚又自信，大气磅礴又含英咀华，目光超前又热爱传统。当他向往神韵的最高境界的时候，他自豪地宣称“苦学派”，当他潜心奇思构想的时候，他一点不放过意匠的惨淡经营；当他从必然王国向自然王国跃进的时候，他坐稳下来划横平竖直的线条；当他以最大功力打进去的时候，他同时在以最大的勇气向打出来转化。积毕生的经验，可染先生说出了：“要使笔成为艺术家的神经末梢。”写到这里请容我补充一句：还要看神经末梢受着怎样的神经中枢支配。

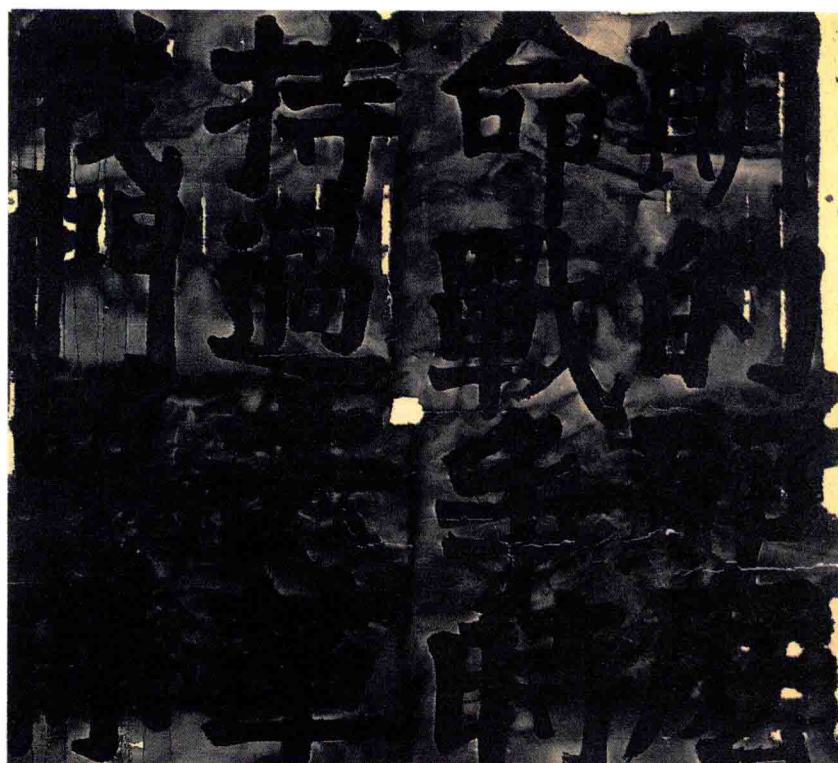
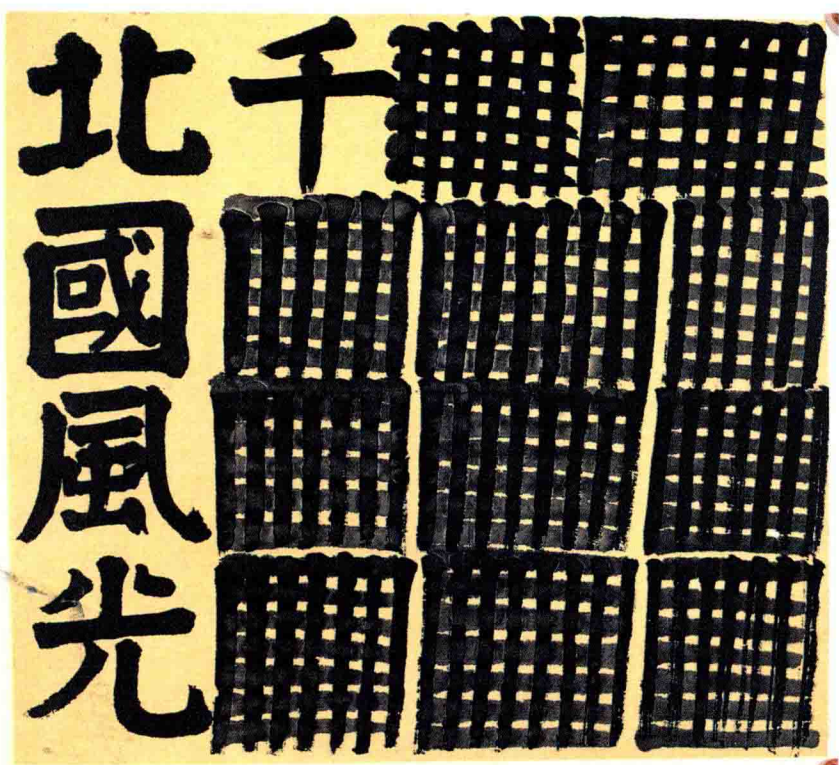
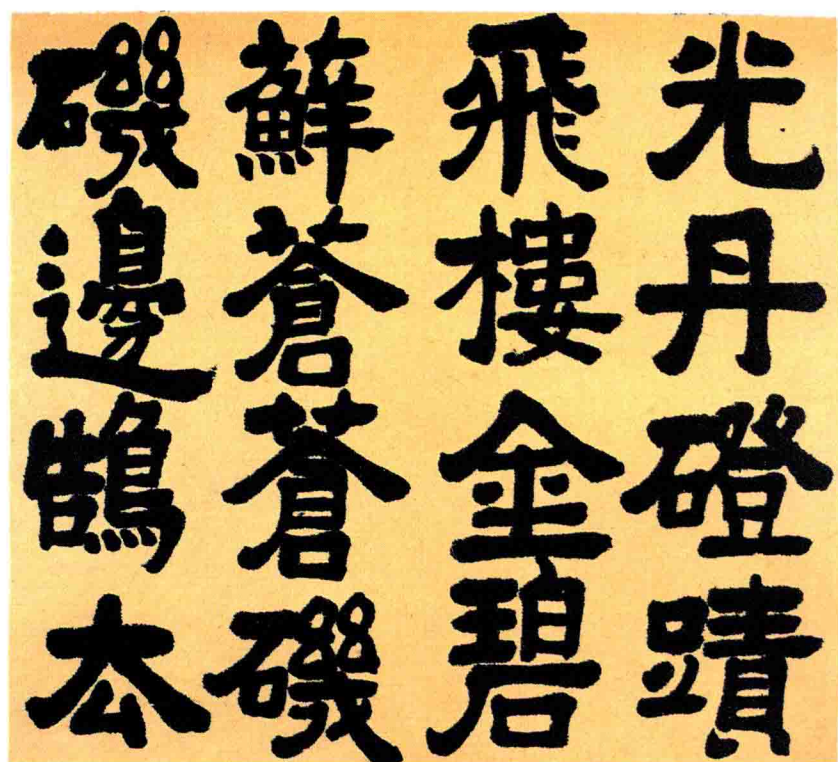
李可染先生同历史上许多大艺术家一样，以无比的勤奋为我们指出了一条成功之路。他的书法艺术既

是他的生命的一部分，也是他全身心灿烂光辉的折射。

注

李松《沉雄逸宕——李可染的书法艺术》（《名家翰墨》1990，第4号）

1991年8月



李可染先生在1974年至1975年因脑血管疾患失语期间的习字稿。

图 版

书法作品

立傳

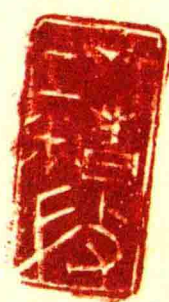
祖國河山壯麗
應精描



九十年歲次丙寅
月日書
江山如印
語不虛

1. 为祖国河山立传
Biography for the Mountains
and Rivers of Our Motherland.
1986 45.4cm × 37.9cm

河為



山祖

國

賀第二屆中國藝術節



發揚中國藝術
振奮民族精神

凡此大業必成必已
李可染



2. 发扬中国艺术 振奋民族精神

Develop Chinese Arts to Inspire the Spirit of Peoples.

1989

68.7cm × 46.2cm