

『名家讲稿』

李可染

# 山水写生论稿

李可染◎著 李小可◎编



上海人民美術出版社

名家讲稿

李可染

山水写生论稿

李可染◎著 李小可◎编

上海人民美術出版社

图书在版编目（CIP）数据

李可染山水写生论稿 / 李可染著；李小可编. —上海：  
上海人民美术出版社，2017.5  
（名家讲稿）  
ISBN 978-7-5586-0245-0

I. ①李… II. ①李…②李… III. ①山水画—写生画—国画  
技法 IV. ①J212.26

中国版本图书馆CIP数据核字（2017）第041943号

名家讲稿

李可染山水写生论稿

|       |                             |
|-------|-----------------------------|
| 著 者   | 李可染                         |
| 编 者   | 李小可                         |
| 统 筹   | 李可染艺术基金会                    |
| 主 编   | 邱孟瑜                         |
| 总 策 划 | 潘志明                         |
| 策 划   | 沈丹青                         |
| 责任编辑  | 沈丹青 徐 亭                     |
| 技术编辑  | 朱跃良                         |
| 出版发行  | 上海人民美术出版社<br>(上海长乐路672弄33号) |
| 印 刷   | 上海印刷（集团）有限公司                |
| 制 版   | 上海立艺彩印制版有限公司                |
| 开 本   | 889×1194 1/16 12印张          |
| 版 次   | 2017年5月第1版                  |
| 印 次   | 2017年5月第1次                  |
| 印 数   | 0001—3300                   |
| 书 号   | ISBN 978-7-5586-0245-0      |
| 定 价   | 98.00元                      |



李可染



# 序

## 精读大自然与传统

“千难一易”是父亲在1986年举办“李可染中国画艺术展”时回顾一生艺术经历的感慨。他认为一个艺术家的成功和个人风格的建立是需要条件的，条件具备才会水到渠成。所需的条件不是几个而是多方面，这是一个需要终生积累的过程。“七十二难”、“废画三千”、“七十始知己无知”、“白发学童”正是形容这个过程的艰辛。

古今中外具有创造性的艺术家都是非常个人化的，其所选择的特殊性艺术道路和态度决定了他们的艺术面貌。父亲总结一生的艺术道路，提出要“精读大自然与传统这两本书”，正如古人讲“师造化”、“师古人”。他13岁拜师徐州先贤钱食芝学画，由此与中国画结下了终生之缘。22岁考取林风眠在杭州创办的国立艺术院（后改名为国立杭州艺术专科学校）研究生，受教于法国教授克罗多先生，学习油画与素描。杭州艺专对东西方文化采取开放、多元的态度，是一个自由、活跃的治学环境，父亲在那里掌握了精准的造型能力，绘画调性、色彩表现与画面整体感的把握……“五四运动”的时代变革，给艺术学子们带来对人生、时代、现实的关注与贴近，也给学子们敞开了一个更加宽阔艺术思考与选择的空间。

父亲认为杭州艺专的学习是对他艺术道路产生重要影响的一环。但之后他并没有选择西画，而是坚持中国画水墨表现的艺术道路，并为此探寻了一生。上世纪40年代他在重庆提出对于传统“要用最大的功力打进去，要以最大的勇气打出来”，认为传统是古今中外人类文明、智慧、经验的结晶，掌握传统就是“站在巨人的肩膀上”，“打进去”就是要深入领悟其文化特征、程式化、笔墨化、写意化、意境的表现方式，研究与西方绘画相比较的东方艺术表现的特殊规律。当时他画了大量研究石涛、八大、石溪、吴道子等前

人的作品，同时也创作了一批写意山水、人物和牧牛的水墨画，以领会中国水墨的表现特征。而“打出来”则是要把传统的艺术规律与艺术家个性和所处时代、自然相连接，作“透网鳞”，以实现对传统的超越。

父亲的水墨写生始于新中国成立初期。社会发生了巨大变革，当时产生一股虚无主义，出现否定、取消中国画的思潮。认为中国画不能适应新的时代，与西画相比缺乏表现力等等。那时父亲被安排教水彩，而李苦禅先生则给中央美院看传达室。一批热爱中国画的艺术家的不安于这种逆境，主张重新走进生活和自然，去“精读大自然与传统这两本书”。于是父亲在1954年开始的同张仃、罗铭一起的江南写生，以及1956年、1957年、1959年等相继的写生之途，实际也是一段为中国画存在与发展的正名之途。他以“可贵者胆、所要者魂”的精神，开始探索如何通过写生于自然和生活中发现新的审美境界来突破和拓展传统，以艺术家的个人特旨建立特殊性的表现形式。在写生的过程中，他并不是采用西方的写生方式，也不是简单地拿传统的程式化语言去套用自然，而是站在东方文化的立场，采用开放的态度“像从其他星球来的人一样”去敏锐的感悟自然，大胆地发现新的审美领域。把山水画从古人的视角移向具有当代感的艺术家独特视角。写生中突显艺术家主观精神与自然生活深度的交流碰撞；更多地尊重自然与客观世界带给艺术家的新鲜灵感，从中寻找山水画笔墨表现的新可能性；同时也审慎地吸纳西方视觉经验并为我所用。齐白石、黄宾虹两位大师对中国画发展大胆的突破与艺术实践给父亲以激励。在写生过程中，他大胆涉及水墨山水表现多方面的新领域，画了大量不同地域特征的中外城市，《鲁迅故乡绍兴城》《重庆山城》《万县》《略阳城》《德国麦森教堂》《德累斯顿暮色》……而这些特殊意境表现，无疑给艺术家提出了需要重新建构新笔墨造型方式的要求。如何表现不同风格的建筑、树木、环境的特殊意境，又要将复杂的环境归纳、统一起来，使其秩序化、笔墨化，既要突出特征又含蓄概括。这不仅需要智慧，更要反

复实践、研究其特殊性造型规律，才能使新语言形式完善起来，这绝不是一带而过、粗略的视觉记忆所能解决的。父亲把写生作为一个发现、感悟和采集的过程，他如同一块海绵贪婪地吸纳和抓住每一个让人动情的景色、物象：富春江、雨中西湖、桂林、蜀中，逆光的山水、园林重叠的纵深表现……。父亲从对大自然和生活中多视角的新鲜感中，以“语不惊人死不休”的态度去寻觅与其相应的新的笔墨表现形式，并采用多样互补的方式，既有运用笔墨的直接对景创作；也有通过久坐静观来加深对自然生活、气韵特征的记忆；更用大量速写来进行构图和意境的素材积累，对山、石、树、水、屋、人的结构造型深入地研究采集。

传统中国画完整经典的程式，给当代水墨表现提供了宝贵的经验借鉴，同时也容易形成一种无形的屏障，让后人沉迷在笔墨趣味之中难以发现蕴藏在大自然和生活中的无限魅力。而有胆识的艺术家恰恰是要解决这个矛盾，运用传统经验以个性化的语言形式真切的表现客观世界所给予的感动，建立具有东方文化特性的新笔墨语言，这也是对传统最好的传承。父亲的写生道路给传统的水墨表现注入了大自然所赋予的万变生机，拓展了中国山水画的审美空间。

每当我看到观众站在父亲写生画前久久不能离去时，我相信他们看到的绝不仅仅是高超的绘画技巧和完美的画面，更多的是他们能感受到艺术家对大自然、祖国山河所怀着的那颗火热、敏感的心灵，以及对东方艺术赤诚不懈的灵魂……

2017年是我父亲诞辰110周年，同时也是赴德写生60周年纪念。1957年，我父亲同关良先生经前苏联赴民主德国访问，在俄国和东德的美术馆他第一次看到大量的西方名画。父亲在德国期间创作的数十幅写生作品，呈现

了传统中国水墨新的表现方式，这些作品也成为他在艺术探索和中国画推进与变革之路的一个重要节点。所以，在这值得回顾与纪念的时刻，李可染艺术基金会与上海人民美术出版社联合将父亲的部分画论及大量写生作品集结成书，让读者更加全面了解他的艺术发展的重要脉络与精神。父亲的诸多写生作品已为艺术工作者和爱好者们所熟悉，而他的画论也被社会广为流传，有些已成为一个时代的符号和具有前瞻性的理念，如“东方既白”、“可贵者胆、所要者魂”、“在精微”、“狮子搏象”、“不与照相机争功”、“求十不成回到零，不要三四五六七”、“老年不作拦路虎，青年不作拆桥人”、“山川乡国情”、“为祖国河山立传”、“峰高无坦途”、“实者慧”等等，这些简洁朴素的“画语”对后辈的艺术之路及人生方向都有着深刻的影响。父亲他饱含着对国家民族和传统文化无法割舍的爱；怀着对中国文化能够屹立于世界文化之林的殷殷期盼，他一生的精力与情感都投入到民族文化事业之中，将实践所积累的经验留给后人，毫无保留的把一生奉献给中国文化的传承与发展。

非常感谢孙美兰、夏硕琦、万青力、张凭、李松、吴休、黄润华、李宝林、王超、李行简、张步等许多弟子们，从上世纪 50 年代即开始记录、整理，期间虽历经各种社会变革和困难，但一直坚持不断收集，使父亲的画论得到较为完整的保存，给后人更深入研究和学习的机会。

谨以此书献给我的父亲母亲，并祝愿民族文化不断发展与强盛，实现父亲“东方既白”的期许。

李小可

2017 年 4 月于北京



# 目 录

## 上 编 · 画史 画论 1

---

|          |    |
|----------|----|
| 改造中国画    | 2  |
| 中国画的特点   | 10 |
| 再谈中国画的特点 | 13 |
| 论笔法      | 23 |
| 谈齐白石的画   | 29 |
| 谈 艺 (一)  | 32 |
| 谈 艺 (二)  | 34 |
| 谈中国画     | 36 |
| 漫谈山水画    | 43 |
| 谈学山水画    | 52 |

## 下 编 · 山水 写生 91

---

|             |     |
|-------------|-----|
| 山水画教学论语     | 92  |
| 颐和园写生谈      | 101 |
| 桂林写生教学笔录    | 111 |
| 谈黄山写生       | 130 |
| 谈桂林写生       | 136 |
| 对山水画教学大纲的意见 | 140 |
| 山水画“五字讲”    | 145 |
| 一位真正的艺术家    | 147 |

## 作品欣赏 151

---

|         |     |
|---------|-----|
| 李可染常用印章 | 176 |
| 李可染艺术年表 | 177 |

# 上 编

「 画史 画论 」



# 改造中国画

## 必然降临的冷落

自从人民以惊天动地的欢欣热情，欢迎人民解放军进入了北京，这座历史的名城，封建王朝残余思想的堡垒，一切一切都在起着空前急遽的变化；曾经被买办官僚支持着的中国画市，突然断绝主顾。不少画铺改业了，很多中国画家无法维持生活，使中国画受到了从来所没有过的冷落，因之助长了某些人对中国画命运的忧虑，认为“新的社会到来，中国画的厄运也跟着来了”。是的，“中国画的厄运来了！”但这厄运却不是从现在才开始，尚有它的长远的根源。我们这时正好冷静地从历史的发展追索它的没落根源，每个作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吧。

## 元明清社会的中国画发展特征

只要我们能对中国画的发展历史加以研究，就可以知道远在六七百年以前，中国画就跟着封建社会的没落，走着下坡路。元代蒙古奴隶主贵族对中国奴隶的统治，柯九思倡导“复古”给中国文化以空前严重的摧残，片面追求“书卷同源气”，当时士大夫赵孟頫为明清两代形式主义埋下了根源。其他大部分有民族气节的画家，因为羞于屈辱于异族统治之下，大多走了“遁迹山林”以“诗画自娱”的消极道路，因此促成了主观的文人画的发达。文人画的代表作家倪云林说过“逸笔草草，不求形似”。为了强调主观的“逸气”，不惜牺牲了客观的“形似”，使中国画跌入了极端狭小的圈子里，当然也就失去了普遍的欣赏者，把原是形神兼备、客观主观均衡发展中国画拖到了忽视客观现实，脱离了人民生活的偏颇病态的道路。

短長亭古今情樓外涼  
蟾一暈生兩條山更清  
暮雲平暮山橫幾葉  
秋聲和雁聲行人不  
要聽  
玄宰  
庚申九  
月朔京口舟中寫



秋興八景冊頁 董其昌（明）

到了明清两代，我们若从整个绘画发展历史来看，中国画可以说是走着最为腐败下降的道路。主要原因，当然是封建社会已渐渐临到崩溃境地，因此，为封建阶级服务的美术也随之没落。由于明初赵源、周位、盛著几位画家的不称旨被杀，可以知道当时封建统治者对于中国画的统治也是极端严厉的。一些所谓“正统派”的士大夫画家，也就甘心受统治者的愚弄，跟着科举制度的“八股文章”把中国画带进了形式主义的牢笼中去。这时的最大错误，是大部分的画家已不知道在客观环境里汲取创作的内容，把全部精力用来模拟古人的作品，使中国画更进一步地脱离了现实、脱离了人民，在牛角尖里走了数百年的黑路。



仿古册页 王鉴（清）

明末的董其昌，因他受到了康熙皇帝的宠爱，给了清代绘画以最坏的影响。他的作品，暂毋置论，若把他作为一个理论倡导者来看，实可算是一个不小的罪人。第一，他把中国画硬性分为南北二宗，并把北宗视为“匠画”加以排挤，使原可混合发展的中国画起了分裂，中间筑起了鸿沟，加强了宗派观念，减缩了中国画的表现范围，阻止了技法的多样发展。第二，他同时又是一个顽强的复古运动者，虽然他有“行万里路”这句话，可是从他的实践（作品）看来，并未能够确实实行。相反的，他的作品处处讲师承，求来历，使后来的作家在他的影响之下，离开古人不敢迈一步，离开古人不敢着一笔。清代“四王”可以说是

在他直接影响之下而产生的，“四王”里就有三王以毕生的精力摹拟黄子久。我们知道黄子久是个自然的爱好者。画史记载“每出，必袖携纸笔，凡遇景物，辄即模记”。他常年住在富春山里，产生了有名的《富春山居图》。可是三王却把自己关在房子里，死临他的“笔法”。我们若把三王的作品与黄子久的作品对比，就可以知道形式主义的三王，根本就没有了解过黄子久。清初的王栗为了满足“形式主义”的需要，他尽了最大的努力，完成了《芥子园画谱》。他把“浑然一体”的自然“碎尸万段”。比如一幅山水，他把它分割成：树的画法、山的画法、屋宇的画法、桥梁舟揖的画法……一棵树又分干的画法、叶的画法；一个叶又分攒三、聚五、个字介字……这样推而至极，一根树干、几笔兰叶，第一笔、第二笔、第三笔先后秩序都像机械操似的做了死板的规定。试问这样的画法，中国画还有活动发展的余地吗？所谓“万体皆备”，实际上也就斩杀了一切的生机。在这里我想起一个小小故事，在我刚到北京不久，听说北京有位著名的鉴赏家，他对古画的鉴定，有一句很自负的话是“见字见画，二寸就得”。意思是说，一件作品不必全部打开，只要展开二寸，就可以判定真伪优劣。乍一听来，好像是个笑话，但细细想想这位鉴赏家却没有错，因为形式主义发展到了顶点，必然注意一笔一画，也自然毁灭了形式，这样的画是可以用这样的方法来鉴赏的。像王原祁的线条被誉为“金刚杵”，本来线的力量是可称赞的，可是这“金刚杵”却是脱离了内容而单独存在，成为没有灵魂的公式了。这样的画“二寸就得”，实是一个“对症下药”十分适当的鉴赏法呢！

本来形式的产生，原是伟大的作者在芜杂紊乱的形象中求出来的规律表现，我们若拿它来作为“借鉴”，本无不可，可是形式主义却把它作为一条绳子，将自己紧紧缚住，不得动弹，因之有人批评这样的画谓：“局促如阶下囚”。拿行将就死的囚犯来比形式主义实是一个很好的形容。因此，单就形式来说，已经脱离了人民大众，早就在主要观者对象之前被冷落了。

## 怎样改造

中国画在历史上是有过不少的成绩，但对我们崭新的时代来说，它已经成为遗产。由于生活的不同，人民对艺术的要求不同，这就绝对不容许再死板全盘地搬用，否则就是继续走着形式主义的死路。因此怎样改造中国画，便成了十分重要的问题。

首先必须确认，由于中国封建社会发展滞迟，由于中国哲学思想的影响（尤其是老庄哲学），中国画在很早以前，已经有了表现自然重于表现社会这样的弱点。元明清文人画及形式主义者，更把中国画从人民的手中抢去，缩小在狭窄的个人主义的圈子里，在效果上也变成特殊阶级的专业“玩赏”品了。由于中国画脱离了人民已有一个不短的时间，我们现在要把它加以改造，归还给人民，并达到为人民服务的效果，这实在是一个比较艰难的工作。然而艰难并不等于不可能。中国画之所以走了那样一条路，当然是有它历史的根源，现在新的历史又赋予我们以新的任务，为了完成这个任务，必须肩负起这个艰巨的工作。

我认为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。什么是创作源泉，这在古人可以说是“造化”，我们现在应当更进一步地说是“生活”。元明清的中国画的致命的缺点就是堵塞了这个创作的源泉，失去了作品真实内容。我们现在应先要纠正这个缺点，至于一个作者怎样深入生活，从作品内容教育人民，达到“灵魂工程师”的任务，这就夹联着作者思想认识以及立场和态度诸问题。毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》已给我们指示得很详细，这里不再重复，我现在想要说的多是一些具体问题。我认为“深入生活”是改造中国画的一个基本条件，只有从深入生活里才能产生为我们这个时代所需要的新的内容；根据这新的内容，才得产生新的形式。一些人不从生活出发，拿着旧有形式来套取新的内容，就犯了“主从倒置”的严重错误。这样必然使内容形式之间显得牵强附会，甚至是格格不入，因



高士对话 70×46cm 1943年



仿八大山人 76 × 42cm 1943 年

之在行进的途中必然牵挂重重，也就难能进入生活的核心。“五四”以来，中国画的改革工作，在题材上之所以老是在“农村写生”和“边疆写生”上回旋不进，就是受了旧有形式羁绊的缘故。因为农村边疆生活的状貌，同古人生活比较接近，所以才便于利用旧有形式，因之又有飞机大炮根本不能入画种种不正确的看法。我们现在要改造中国画，就必须不再重走这条道路，必须从实际需要来认识“内容决定形式”这个真理，必须以最大的努力根据新的生活内容来创造群众需要的新的表现形式、创造新的民族作风。

我们怎样从生活里提炼出精湛的为人民的“内容”，又怎样从这“内容”来生产有力的表现“形式”？关于这些问题，我们是只凭着我们现代人的能力重新做起呢，还是要同时接受前人的经验？因此就关系到遗产接受问题。这问题看起来虽是不成问题，实际上在我们美术界还是一个尚未明确的问题。由于封建势力及帝国主义给我们的不良影响，由于急求目前的成果，由于大部分的美术工作者没有时间对整个遗产做深入的系统的研究，因之往往容易忽视这个问题而存在着某些偏见。比如说：当你提出我们必须接受遗产的时候，常常会有人跟着问你：“这些东西是为什么社会服务的？”你若回答：“为封建社会服务的。”他就可以再不说什么。这就意味着这些玩意可以心安理得地加以丢弃了。记得西蒙诺夫在戏剧座谈会上说过，苏联过去也有着同样的情形：“十月革命后有些人反对革命前的一切古典艺术，说沙皇时代和资本主义时代的一切艺术都要不得，而想在清洁的土地上建立起新的东西。可是他们忘记了在那旧时代里还有人民存在，否定一切旧的典型的艺术，是不尊敬人民。”毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》里也告诉我们，遗产的接受与不接受，“有文野、粗细、高低、快慢之分”。如若不想叫我们新的美术成为原始的粗糙品及发展迟慢的话，我们就必须批判地接受遗产，这也就是改造中国画的第二个重要条件。

怎样地接受遗产？我认为首先，我们必须站稳正

确的立场，用进步的科学方法，根据历史的发展，先给各个时期的古典作品以正确的历史评价，然后再根据我们现在生活内容的需要，对它加以取舍。为了加强我们新的创造力，对于前人经验的接受当然愈多愈好，因此我们对古典作品的批判研究也就愈精细愈好。在这里我要明白提出的，就是我们有志改造国画的人，必须认真地学习马列主义，它是我前边所说的进步的科学方法，它是能正确地帮助我们认识一切的指南针。就拿接受遗产来说，它帮助我们分析，它会成为一个精密可靠的筛子，不会使我们优良名贵遗产有所遗漏。如若我们遗产中存在着一些毒素的话，它又会成为一个防毒面具，绝不会使你受到侵害。第二我认为接受遗产的优良传统，大多应注重一些概括性的原则，而不是枝枝节节的技法。概括性的原则，往往是相对永久性的真理，它可随着生活的发展而发展，因之可以丰富、提高我们的创作。枝枝节节的技法，是随着一时生活而产生，生活有了转变，它也就消失了存在的价值。比如古人描写衣裙的线条有琴弦描、行云流水描、高古游丝描等，据《珊瑚网》上的记载约有一二十种。一天有个学生问道：“解放军的大棉袄属于哪一种描？”仔细想哪一种描法都不大恰当。可知这些描法都是发生于古人当时的生活，现在生活有了改变，这些技法也就没有多大价值了。但这样是不是说中国画的线条也就可以不要了？我认为中国画的“线”与那些某某“描”在本质上，就是原则与技法的不同。中国画“线”的力量，使它富有高度的表现力，这表现力，不光为旧社会所需要，也必将能发展成为表现我们新时代的利器，我们应该加以接受。这不过是一个小小具体的例子，中国画的优良部分，一些较有概括性的，我们若能适当地加以吸收运用，定能成为我们新绘画的营养。

为了使我们新的表现形式完美健全，除主要接受中国自己旧有遗产以外，不用说，还必须吸收外来文化的优良成分。由我们的美术史上可以知道，中国每次美术发展的高潮，差不多都与外来文化的输入有关。因之我们对有益的外来文化，绝对不应加以拒绝，尤



家家都在画屏中 40.5 × 44.5cm 1954 年



蘇州虎丘  
一九五六年  
吳昌碩

苏州虎丘 45 × 37.5cm 1956 年