

李山
可水
染部
绘分

荣宝斋书画谱



八十一



榮寶齋書畫譜

山 水 部 分

李 可 染 绘

荣宝斋画谱 (八十一) 山水部分

作者: 李可染 责任编辑: 唐 辉
编辑出版发行: 荣宝斋 邮政编码: 100052
地址: 北京宣武区琉璃厂西街十九号
制版印刷: 北京人民印刷厂
经销: 新华书店总店北京发行所

开本: 787×1092毫米 1/8 印张: 6
版次: 1993年4月第1版 印次: 1993年4月第1次印刷
印数: 00,001—15,000

ISBN 7-5003-0192-8/J·193 定价: 13.80元

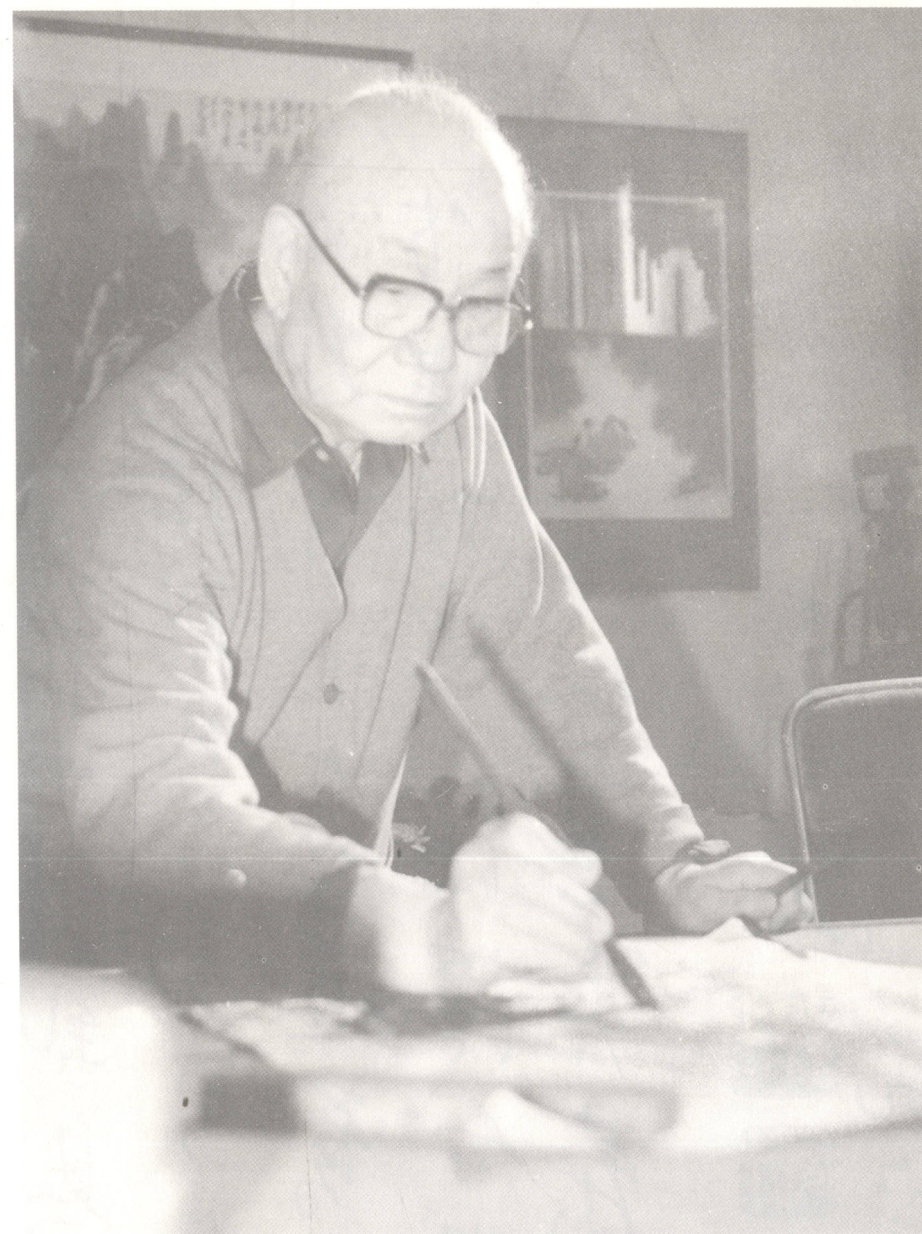
榮寶齋畫譜題詞

畫譜的刊行，我們拍掌歡迎。
近代作畫的不讀芥子園畫譜
是例外，好像作詩詞的不讀唐
詩三百首和白香詞譜是例外
一樣。古人說：不以規矩不能成
方圓。這話講出一下真理，就
是我們擔任何學問要老實，
先搞基本訓練，討便宜走捷徑
是不能成為大器。的。榮寶齋
畫譜保留了中國歷代畫家的傳
統，又照顧到各時代的流派，且
着重具有生活氣息，而製成作
者又係現代名手，所以肯定說他
的水平大大超過舊譜以上。
值得歡迎。值得介紹。祝譜
學新生，祝畫學大發展！

陳毅



一九六二年一月



李可染 (1907—1989) 当代中国著名画家。江苏省徐州人。曾执教于国立艺专和国立北平艺专国画系。生前任中央美术学院教授、中国美术家协会副主席、中国文联委员、全国政协委员。其作品多次参加全国美展和出国展览。其代表作有《杏花春雨江南》、《万山红遍层林尽染》、《杜甫草堂》、《山城朝雾》、《漓江风光图》、《千岩竞秀万壑争流图》，著作有《漫谈山水画》等。

魂与胆(代序)

吴冠中

——李可染绘画的独创性

『可贵者胆，所要者魂』，李可染先生谈过的许多有关山水画创作的精辟言论，都是从长期探索实践中所凝练的肺腑之言，他这两句对魂与胆的提醒，我感到更是击中了创作的要害，令人时时反省。

一九五四年在北海公园山顶小小的悦心殿中举行了李可染、张仃和罗铭三人的山水画写生展览，这个规模不大的画展却是中国山水画发展中的里程碑，不可等闲视之。他们开始带着笔墨宣纸等国画工具直接到山林中、生活中去写生，冲破了陈陈相因日趋衰亡的传统技法的程式，创作了第一批清新、生动、具有真情实感的新山水画。星星之火很快就燎原了，建国三十余年来的山水画新风格蓬勃发展，大都是从这个展览会的基点上开始成长的，我认为这样评价并不过分。

『写生』早不是什么新鲜事物了，西方绘画到印象派可说已达到写生的极端，此后，狭义的写生（模拟物象）顶多只是创作的辅助，打打零工，完全居于次要的地位了。『收尽奇峰打草稿』，石涛也曾得益于写生，他的写生实践和写生涵义广阔多了，但能达到这种外师造化又中得心源的杰出作者毕竟是凤毛麟角。日趋概念化的中国山水画贫血了，诊断：缺乏写生——生命攸关的营养。关键问题是如何写生，即写生中如何对待主、客观的关系。李可染早年就具备了西方绘画坚实的写实功力，困难倒不在掌握客观形象方面，用心所苦是在生活中挖掘意境，用生动的笔墨来捕捉生意盎然的对象，藉以表达自己的意境。徒有空洞的笔墨之趣不可，徒有呆板的真实形象乏味，作者在形象与笔墨之间经营，斗争，呕心沥血。李可染在写生中创作，他是中国传统画家将画室搬到大自然中的最早最大胆的尝试者，他象油画家那样背着笨重的画具跋山涉水，五、六十年代间他的十余年艺术生活大都是这样在山林岩石间度过的，创作了一批我国山水画发展中划时代性的珍贵作品。

五代、宋及元代的山水画着意表现层峦叠嶂，那雄伟的气势惊心动魄，但迄清代的四王，虽仍在千山万水间求变化，却失去了山、水、树、石的性格特征，多半已只是土馒头式的堆砌，重复单调，乏味已极。李可染在水墨写生中首先捕捉具有形象特色的近景，仿佛是风景的肖像特写，因之，他根据不同的对象，不同的面貌特征，采用了绝不雷同的造型手法，力求每幅画面目清晰，性格分明。『夕照中的重庆山城』统一在强劲的直线中，那滨江木屋的密集的直线与桅樯的高高的直线和谐地谱出了垂线之曲，刻画了山城某一个侧面的性格特征。作者当时的强烈感受明显地溢于画面，他忘其所以地采用了这一创造性的手法，这在中国传统绘画中前所未有的，是突破了禁区。正由于那群控制了整个画面的细直线显得敏捷有动势，予人时而上升时而下降的错觉，因而增强了山城——若悬挂之气势，表达了山城确乎高高建立在山上。『梅园』除一亭外，全部画面都是枝芽交错，乱线缠绵，繁花竞放，红点密集。在墨线与色点密锣紧鼓的交响中充分表现了梅园的红酣，梅园的闹，梅园的深邃意境。当我最初看到这画时，感到这才是我想象中所追求的梅园，是梅园的浓缩与扩展，它令我陶醉。这里，作者用粗细不等的线，稠密曲折的线，纷飞乱舞的线布下迷宫，引观众迷途于花径而

忘返。在貌似信手狂涂狂点中，作者严谨慎地把握了点、线组织的秩序与规律。要组成这一充实、丰富的密不通风的形象效果大非易事，失败的可能远远多于成功的机缘，所以李可染常说：‘废画三千’。在《鲁迅故乡绍兴城》中，全幅画面以黑、白块组成的民房作基本造型因素，用以构成沉着、素朴而秀丽的江南风貌。偏横形的黑、白块之群是主体，横卧的节奏感是主调，以此表现了水乡古老城镇的稳定感和宁静气氛，那些尖尖的小船的动势更衬托和加强了这种稳定感和宁静气氛。这批画基本都是在写生现场完成的，这种写生工作显然不是简单的模拟对象，而是摸透了对象的形象特征，分析清楚了构成对象的美的基本条件后，狠而准地牢牢把握了对象的造型因素，用其各不相同的因素组成各不相同的画面，这是提炼，是夸张，是……而其中形式美的规律性与西方现代艺术中所探求的也正多异曲同工之处。

为了充分发挥每幅作品的感染力，李可染最大限度地调动画面的所有面积，他，犹如林风眠和潘天寿，绝不放松画面的分寸之地，这亦就是张仃早就点明的《满》。李可染构图的《满》和《挤》是为了内涵的丰富与宽敞。他将观众的视线往画里引，往画境的深处引，不让人们的视野游离于画外或彷徨于画的边缘。《峨嵋秋色》的构图顶天立地，为的是包围观众的感觉与感受，不让出此山。《凌云山顶》中满幅树丛，将一带江水隐隐挤在林后，深色从林间透露出珍贵的明亮的白。李可染画面的主调大都黑而浓，其间穿插着银蛇似的白之脉络，予人强烈的音响感。正如构图的《满》是为了全局的《宽》，他在大面上用墨设色之黑与浓是为了突出画中的眉眼，求得整体醒目的效果。李可染的艰苦探索已为中国山水画开辟了新的领域，扩大了审美范畴。今天年轻一代已很自在的地通过他建造的桥梁大步走向更遥远的未来，他们也许并不知道当年李先生是在怎样艰苦的客观条件下工作的。《新观察》杂志曾借支一百元稿费支持他攀登峨嵋，而保守派则不承认他的作品是中国画，说那不过是一个中国人画的画罢了。

我爱李可染的画，爱其独创的形式，爱其自家的意境。他的意境蕴藏在形象之中，由形式的语言倾吐，毋须诗词作注解。《鲁迅故居百草园》其实本来只是平常的一角废园，然而那白墙上乌黑的门窗象是睁大着眼睛，它凝视着观众，因为它记得童年的鲁迅。杂草满地，清瘦的野树自在的地伸展，随着微风的吹拂轻轻摇曳，庭园是显得有些荒芜了，正寄寓了作者对鲁迅先生深深的缅怀。李画中比较少见，作者在这幅画上题记了较长一段鲁迅的原文，这是作者不可抑制的真情的流露，就画论画，即便没有题记，画面也已充分表达了百草园的意境。在《拙政园》及《颐和园后湖游船》中，李可染一反浓墨重染的手法，用疏落多姿的树的线组织表达了园林野逸的轻快韵致。诗人以《总相宜》三字包括了浓妆与淡抹的美感，这是文学。绘画中要形象贴切地表现浓妆与淡抹的不同美感，却更有一番甘苦。李可染在《杏花春雨江南》中通篇用朦胧淡墨表现雨中水乡，淡墨的银灰色相与杏花的粉红色正是谐和色调。类似的手法也常见于《雨中泛舟漓江》等作品中，令观众恍如置身于水晶之宫。所要者魂，魂，也就是作品的意境吧！

我感到《万山红遍》一画透露了作者艺术道路的转折点，象饱吃了十余年草的牛，李可染着重反刍了，他更偏重综合、概括了，他回头来与荆、关、董、巨及范宽们握手较量了！他追求层峦叠嶂的雄伟气势，他追求重量，他开始塑造，他开始建筑！然而新的探索途中同样是荆棘丛生，路不好走，往往是寸步难行！李可染采用光影手法加强深远感，他剪凿山的身段以表现倔强的效果。于是又开始大量的失败，又一番废画三千。老画家不安于既得的成就和荣誉，顽固地攀登新的高峰，他自己说过，死胡同必须走到底才甘心。《马一角》虽只画一角，但作品本身却是完美的整体。李可染

的习作作品即便有些是小景小品，也都是惨淡经营了一个独立的小小天地。但他如今更醉心的是视野开阔，气势磅礴的构图了：飞瀑流泉，山外青山。这类题材由于中国人民最熟悉，永远爱好，因此传统绘画中代代相传，只可惜画滥了，早成了概念化的老套套。最近我看到李可染一九八二年的一幅新作山水，表现了『山中一夜雨，树杪百重泉』的王维诗境，整幅画面由黑白相间的纵横气势贯通，全局结构严谨，层次多变而统一。山、树、瀑，形象均极生动，体态屈曲伸展自然，却又带有锐利的棱角，寓风韵于大方端庄之中。我按捺不住心头的喜悦与兴奋，对李先生说：这是您现阶段新探索的高峰，是您七十年代至今的代表作了！

诗歌《拉奥孔》运用时间作为表现手法，雕刻『拉奥孔』的表现手法则完全凭借空间。这是莱辛早年就分析了的文学与造型艺术表现手法间的根本区别。『牧童归去横牛背』是诗，是文学，表现这同一题材的绘画作品已不少，但大都只停留于用图形作了文学的注脚。李可染在其『牧归图』、『暮韵图』等等一系列表现农村牧童生活情趣的作品中，着力强调了『形式对照』这一绘画的固有手法。焦墨塑造了如碑拓似的通体乌黑的牛，一线牵连了用白描勾勒的巧小牧童；俏皮的牧童伏在笨拙的牛背上，大块的黑托出了小块的白；夏木荫浓，黑沉沉的树荫深处躲藏着一、二个嬉戏的稚气牧童，牛，当它不该抢夺主角镜头时，往往只落得虚笔淡墨的身影。李可染的牛与牧童之所以如此迷人，是由于他在天真无邪的牛与儿童的生活情趣中挖掘了黑与白、面与线、大与小、粗豪与俏皮间的无穷的形式对照的韵律感。作品的强烈对照手法同样运用于人物创作中，他的『钟馗嫁妹』中那个身墨黑的莽汉子后面跟着一个通体用淡墨柔线勾染的弱妹子。我爱听李先生说戏，他谈到当红脸宽袍气概稳如泰山的关羽出场时，必先由身躯巧小裹着紧身衣的马童翻个满场筋头。这动与静、紧与宽的衬托不正是李可染此图的范本吗？这使我想起李可染真诚地长期地向齐白石学习，但齐白石并非山水画家，李可染更是从不画花鸟。

张仃还曾指出过李可染作品的另一特色：『乱』。李可染在作品中力求用笔用墨的奔放自由，往往追求儿童那种毫无拘束的任性，使人感到痛快淋漓。特别是在写生期作品中，因写生易于受客观物象的约束，他力避板刻之病。大人者不失其赤子之心，李可染在四九年前的绘画中早已流露了其寄情于艺术的天真的童心。『乱』而不乱，李可染于此经营了数十年，看来潇洒的效果也正是作者用心最苦处。李可染不近李白，他应排入苦吟诗人的行列，他的人物画中多次出现过贾岛。可贵者胆，李先生在艺术创作中是冲撞的猛士，但在对待具体工作时，从艺术到生活，对自己的要求是严峻的。他作画不喜在人群中表演，连写字也不肯作表演。有一回在一个隆重的文士们的雅集会上，被迫写了几个字，他写完后对我说：心跳得厉害！我看他脸上红得象发烧似的。良师益友，四十余年的相识了，前几年他送我一幅画，拿出二幅来由我挑选一幅，我选定后他再落款，虽然那只是写上姓名和纪念等几个小字，但涉及到全局构图的均衡，且落笔轻重和字行的排列还费推敲，他于是请我先到隔壁房里去等待。岁月不肯让人。七十余高龄的李可染已在遭到疾病的暗暗袭击，手脚渐渐欠灵活了，他有时哆嗦着在画面上盖印，他的儿子小可是北京画院的青年画家，自然可以代替他使用印章，但李先生不让，他对盖印位置高低的苛刻要求是任何人不能替代的！

今年春节到李先生家拜了个年，回来写下这点心得作为自己学习的回忆，并以此为李先生恭贺新春，祝他的艺术新花开遍祖国，开遍东方和西方！

目 录

一	蜀 中	清溪归岚图
二	雨亦奇	二五 陡壑夕阳
三	家家都在画屏中	二六 陡壑夕阳 (局部)
四	从枇杷山望重庆	二七 黄海烟霞
五	农田景色	二八 雨过 毛泽东《念奴娇》词意
六	船	二九 千岩万壑夕照中
七	苏州东山千年银杏	三〇 千岩万壑夕照中 (局部)
八	水边人家	三一 水墨山水 元气淋漓浑犹湿
九	易北河边的住宅	三二 元气淋漓浑犹湿 (局部)
一〇	德国古老磨房	三三 墨色胜处色无功
一一	歌德写作小屋	三四 雨后夕阳图 暮雨初收夕照中
一二	歌德写作小屋 (局部)	三五 峡江帆影图
一三	麦森教堂	三六 万里风光万里船
一四	桂林春雨	三七 最是江南春光好 山顶梯田
一五	雁荡山 漫写漓江	三八 黄山云海
一六	月牙山图 人在万点梅花中	三九 桂林伏波
一七	太 湖	四〇 漓江山水天下无
一八	细雨漓江 江城朝市	
一九	江城朝市 (局部)	
二〇	简笔山水	
二一	山村秋色	
二二	万山红遍 雨后听瀑图	
二三	万山重叠夕照中	
二四	千岩竞秀万壑争流图	

蜀中





家家都在画屏中

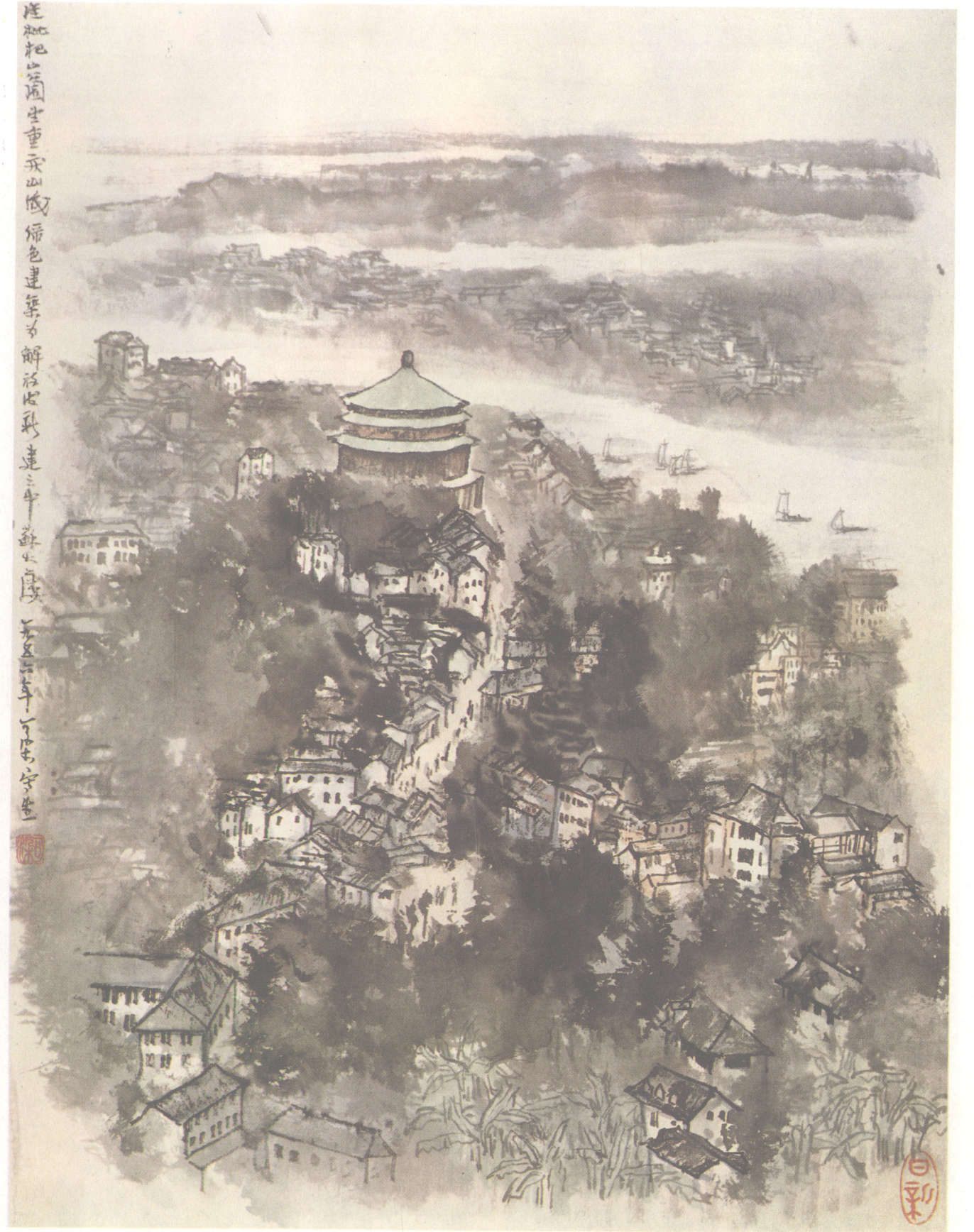


富春山居图
卷之五
一五五



从枇杷山望重庆

枇杷山園生重慶山城
歸色建築方解
秋連三牛
蘇少康
一九五六年八月
宇生

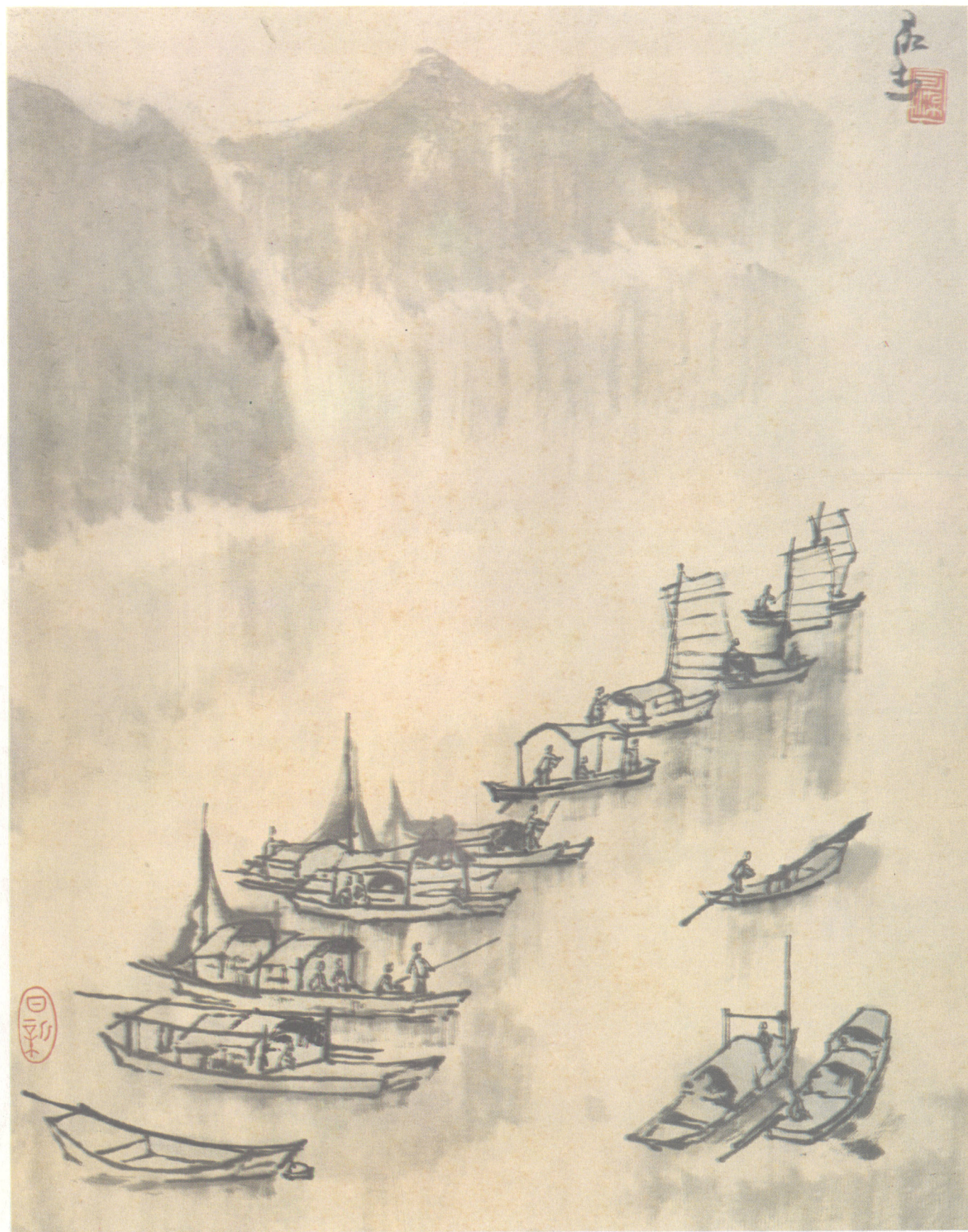


农田景色



丁巳
丁巳

船



苏州东山千年银杏

蘇州東山

一九五七年

李苦禪

李



水邊人家
丁巳年
寫
隔江山水

