

李可染

山水画技法解析

中国画名家技法解析丛书

杨彦 编著

江苏美术出版社



ANALYSIS ON TECHNIQUE OF LI KERAN'S LANDSCAPE PAINTINGS

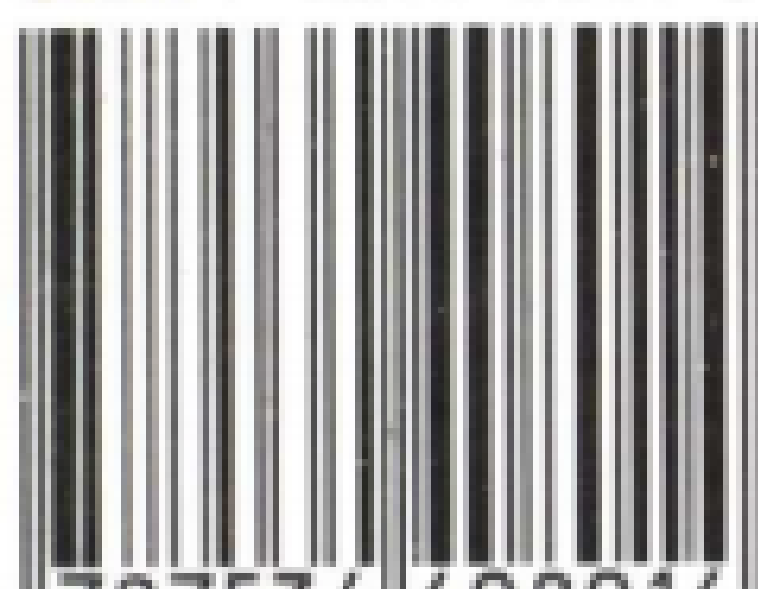
责任编辑：张学成

封面设计：卢浩

监印：符少东



ISBN 7-5344-0801-6



9 787534 408014 >



ISBN 7-5344-0801-6

J·802 定价：44.00 元

李可染山水画技法解析

杨彦 编著

江苏美术出版社



图书在版编目(CIP)数据

李可染山水画技法解析/杨彦编著. - 南京: 江苏美术出版社, 1998.7(1999.10 重印)
(中国画名家技法解析丛书)
ISBN 7-5344-0801-6

I.李… II.杨… III. 山水画-技法(美术) IV.J212.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 62875 号

责任编辑: 张学成
装帧设计: 卢 浩
监 印: 符少东

李可染山水画技法解析
杨 彦 编著

江苏美术出版社出版发行
江苏省新华书店经销
淮阴新华印刷厂印刷
1998 年 7 月第 1 版 1999 年 10 月第 2 次印刷
开本: 787 × 1092 1/16 印张: 7
印数: 5001 - 9000 册
书号: ISBN 7-5344-0801-6

J · 802 定价: 44.00 元
社址/南京市中央路 165 号
电话/3308318 邮编/210009
发行科/南京市湖南路 54 号
电话/3211554 3211642 邮编/210009

目 录

绪言 (2)

一、李可染山水画技法解析 (4)

二、李可染山水画局部举例 (75)

三、李可染山水画佳作赏析 (86)



本书编著者与中国画大师李可染在一起。

我不依靠
什麼天才
我是困而
知之一
我是一個
苦學派

李可染

李可染先生贈本書編著者手書墨迹

绪 言

从东晋的展子虔《游春图》(现存最早山水画作品)到近代的黄宾虹的山水画,中国绘画这一发生、发展、臻善的过程,从观念到形式确立了一整套具有哲学和美学意义上的完整的东方艺术体系,而在人类绘画史上占有非常重要地位。

无论是从黄宾虹画语录中体现的自信,还是从近几年画界和理论界对黄宾虹进一步研究来看,黄宾虹的山水画地位已被推向了非同一般的高度。而花鸟画家齐白石在中国画史上的崇高地位可以说是家喻户晓的。就在两位老人仙去的几十年里,作为两位老人的弟子李可染先生又开一代先河,将中国山水画的发展推进到一个新的阶段。有人这么说:“黄宾虹和齐白石给中国画划了一个句号。”我以为,这话太感情用事了。如果说到了黄宾虹、齐白石再发展更难了,这确实是对的,人类智慧的发展也应该是越来越高级、越来越困难,如同奥运比赛一样向人类的极限挑战。然而我们在李可染的山水画艺术中所得到的启示,确实让我们看见了一个崭新的天地,一个无限的可能性。他既是继黄宾虹、齐白石之后又一座高峰,又是一个新的起点。李可染所创造的全新视觉效果和服务于这种视觉效果的形式单元、墨象造型有着无限而强大的生命力,他的艺术实践又一次证明东方艺术有着不断向前发展的勃勃生机。他也提醒我们对绘画材料和形语言之间关系的关注。李可染从五六十年代的写生探索就影响了很多,晚年日臻成熟的画风更是覆盖全国,影响两三代人。这种广泛而持久的影响,足以证明其艺术内在含量的深厚,就是李可染自己也认为没有进入自己的最高境界。正如他晚年所感慨的一样“我要能活 200 岁就好了,要是真的活到那个时候,也只是比现在好一点……”

当代中国山水画史证明李可染完成了中国绘画的一次重大图式革命和墨象建立。在李可染创造可谓里程碑的图式中所含的形式单元,有着很强的再生力。尽管我拜李可染为师学习并有机会大量看他作画,读过他大量的原作。近些年也多次参加李可染艺术研讨会及鉴定工作,但还是深深感到对李可染山水画的认知是不够的。只有更多的再学习、再研究,才能不断的发现其中的奥妙,才能在奥妙中体会李可染艺术的真谛,体会其探索的艰辛和业绩的辉煌。

了解李可染艺术道路的三个阶段可以帮助我们看清李可染艺术的发展轨迹,可以提醒我们去思考,在李可染现象中我们应该学习什么,怎么学习。

“我不依靠什么天才,我是困而知之,我是一个苦学派。”这是李可染一句非常有哲理的名言。三句话道出了他艺术道路的三大阶段。

第一个阶段是(1949 年往前)“我不依靠什么天才”,这不等于说自己不是天才,只是不依靠它。极有天分、才气纵横的青年李可染开始努力学习传统水墨画、油画、水彩画、素描。直至拜识黄宾虹、齐白石时是李可染第一阶段的最佳状态。在 40 年代的许多作品中我们看到不仅是恣肆的才华和放荡不羁的强烈个性。更体现出扎实的笔墨功底和造型能力。

第二个阶段是(1949 年至 1966 年)“我是困而知之”,因为自己生在黄宾虹和齐白石之后,又因为拜二位大师为师,才略略窥见中国画的堂奥,在这“两座大山”前面向何处去,这是个十分困难的抉择。加上时代的飞跃,李可染由衷的感到,中国画的变革必须从内容到形式有大的突破(在黄宾虹高超绝伦的笔墨形态面前,李可染同当时的很多人一样看到更多

的是内容的空泛和与时代的距离)。直接到自然中去写生是针对清末至民国的颓废画风影响下层层相袭的时弊作出的断然选择。李可染认为,只有大自然中蓬勃的灵韵才能给中国画这一古老形式带来新的生机,才能有效地拉开同传统的距离,离开传统大山的阴影来到豁亮的高地。否则任何一个不去新的世界里探险,只在形式里兜圈子的人,“必然跳不出如来佛的手心。”50年代,李可染以清醒的头脑,果断明确的判断和义无反顾的牺牲精神投入到大自然中去。大规模的写生,从那惊人的大量的素描、水墨写生和观察生活的新角度对是传统的反叛,其结果证明:李可染的行为是传统绘画现象的“物极必反”。这段时期的作品的最大特点就是扑面而来的生活气息和渐入佳境的形式结构。不久,“文革”终止了李可染这一阶段的探索。

第三阶段(1966年——1989年)“我是一个苦学派”。带着前两个阶段对传统和生活的积累,也带着饱尽沧桑的人生阅历和艰辛,带着对书法艺术的再研究再认识的体悟,开始了最后这一阶段的艰苦旅程。从越来越强烈越完善的图式和笔墨建立于一个全新的形式系统,其墨象造型的视觉震撼才是前无古人的。那些呕心沥血的作品是李可染这样一个学者型、使命型画家的艰难足迹。其学术成就、价值和影响开出了李派山水,“苦学派”道出了李派山水的形成和特质。纵观李可染整个人生道路和艺术道路,研究李可染艺术思想的过程,解析李可染各时期山水画的表现技法,找到一个最佳的学习方法是非常重要的。本书就是基于这样的想法,就自己拜识李可染十多年的一点学习体会,试着解析李可染山水画在不同时期的不同画路。揭示李可染山水画艺术形成的奥秘所在。同大家一起进入李可染的艺术世界研究、探讨、赏析,通过这本解析的阅读如能有所启发和收获是我最快活的事。下面我想着重提醒一下,学习李可染山水画必须注意的几个方面。

第一、平时要通过观照姊妹艺术增加全面的修养,如音乐、戏剧、民间艺术、摄影等等。尽可能涉猎一些西洋绘画如油画、水彩、版画以及现代日本画,这都有利于对李可染山水变革的理解和参悟。

第二、加深造型训练,练就扎实的素描基本功和色彩的基本功。在临摹古代优秀作品时,要通过写生在大自然中寻找传统笔墨形式与生活物象的对应关系,在核对其各种皴法的来源时,师古人之心。

第三、加强写生、观察自然的能力,尽可能给自己定下计划,要早一点进入写生阶段,在自然中去发现前人没有表现过的东西,用自己的眼睛去看它,用自己思想去解释,用自己的画法去画他,久而久之必然渐渐形成自己的画风。

第四、加强对书法的学习,真正从本质上去理解书法的妙用,体会书法精神在中国绘画中的黑白主导地位。在大量摹习金石篆隶、金文的书法中。加强对“平、留、圆、重、变”的再认识和再发挥。在充分理解和掌握用笔的前提下,努力增强对墨韵美的认识和发现,加强对绘画整体意识的追求。

由于李可染的山水属整体型、气势型,我们无法从中生硬地分解出树木、山石、峰峦的独立单元。从写生时代到成熟期,李可染山水画中对等每一局部的处理和描绘都紧密地和全画整体相联系,初学者尤需注意这一特有的类型,我在分解时也注意整体地讲解,所选画面也仅仅为李可染山水的一些代表形态而已。

编者
1997年6月

一、李可染山水画技法解析

图 1A

此图题为《杏花春雨江南》。李可染早期、中期直至晚期常用此题材作画，面貌大致可分两种：一为浓重；二为虚淡，此种画法是 60 年代所常见，属浓重一路。李可染一生致力追求画面的形式感和意境的表达，所以李可染常常抓住一个题材反复多遍地画。而每张都能富于新的笔墨关系、新的形式系统，从而获得新的造型语言和新的视觉感受。

一张素纸展开，我们首先考虑是通过什么来再现画面的主题。此图当然是房子和杏花。所以先解析一下房子的画法，李可染从不关心房子的焦点透视，因为焦点透视有碍于画面中二维空间的设计，也影响笔墨的正常发挥。一般位于画面下方的就是在前面的，位于画面上方的就是在后面，通常不作大小的变化。有时为表现出远近关系，只把房子略加以大小的变化，此图以最下面房子开始按斜势向上排列，再转成横势以一组紧凑而富于变化的墙、瓦、门、窗构成一个院落，院门下的一条横线写出了地与墙的关系，把整个院子落在实处，为增加房子在画面整体上的走势，再于右上方画一组房子，体积略小，与前一组房子形成黑白关系的呼应，后院门前的空地又一次增加画面的纵深感。这些全以浓墨、中锋写出，横平竖直，行笔时要慢，用力要均，集点成线。（行笔慢是李可染的一贯主张，以后的解析中不再提醒）房顶瓦片不可荒率马虎，要笔笔到位，在枯湿浓淡的变化中使整个房顶既有笔墨的疏密变化又不失顶瓦的规律性排列，这样才耐人寻味，而不小气。门窗的作用既是生活中的真实，更重要的是用来调整线条的关系和节奏感。为画面需要，所以有时可以少根线，有时也可以多一根线，但位置必须合理。当整个房子在画面位置确定后，开始画杏花。先以浓墨中锋写枝干，顺锋逆锋兼而有之。意在得其自然，行笔注重顿挫、转折、提按。主干的走向和位置关系到画面构成，要巧妙安排，树杈要加强变化不可杂乱，尤其不可拘于一棵树的姿态，要在几棵树、几十棵树之间作整体编排，还要考虑到点花的空间，树枝必须画的空灵一些，要笔断意连，摇曳得势。树梢往往在一片杏花林的外边，如何画好它的动态，直接关系到一片杏花林的整体造型，也影响到同房子线条的接触。丰富的曲线既表现了树的形态变化，也和房子的直线形成了对比，不表现树根与地面的层次关系是为了突出两个院门前的空地所造成的画面纵深感。下一步先用浓墨，然后笔尖稍蘸水再调一下，用侧锋卧笔顺山势排大混点，意在浑然，不必分出石土草木。接近树梢处严格控制下笔的形，因为留出的白即是杏树的外形。整个山体向上冲出画外，左边淡表现出山的转向和厚度，右边深表现山的深邃和画面的重量感。中间留出杏花既破了平板的山体，又使杏花的形富于强烈的节奏感。然后用淡墨横向用笔画水，此时画面的烟雨之气自然生发。

图 1B

画面的整体感和意境不断地荡起自己的激情，于是用淡墨作整体的烘染，房顶、白墙、门窗、树与树之间层次、地面、水面、山体等层层加染，一切从整体考虑，还要处处见笔，切忌涂抹。山体更加浓重神秘，水面更加迷离，房子、杏树更加丰富而耐看，通篇浑然的统一在一派江南阴雨之中，再以较浓墨湿笔于水面的亮处画一个人撑船而归，这是点睛之处，下笔要肯定、准确。横着的船，竖着的人，一目了然，主要依靠动态传神，切不可乱添细节，接着于船下用更淡的墨横写出倒影，与水的用笔相联，增加水面光感和画面的空灵。

图 1C

当水墨的效果已经画得充分了，再点杏花。点花时用胭脂或洋红，笔肚里有一定水分，笔尖蘸较浓的颜色，顺树枝的结构依势点。基本上不调整用笔的方向，只是作一些大小、疏密、枯湿浓淡的变化，这种变化是因为笔上有了干湿浓淡的颜色和水。只需自然点来便有自然变化，点碎红，留碎白。碎红碎白就是花在画上综合成粉红调子，更体现了杏花基本形象。再仔细观察这些富于轻重变化的红点子，有的点在白纸上，有的点在树干上，



图 1A

图 1B





图 1C

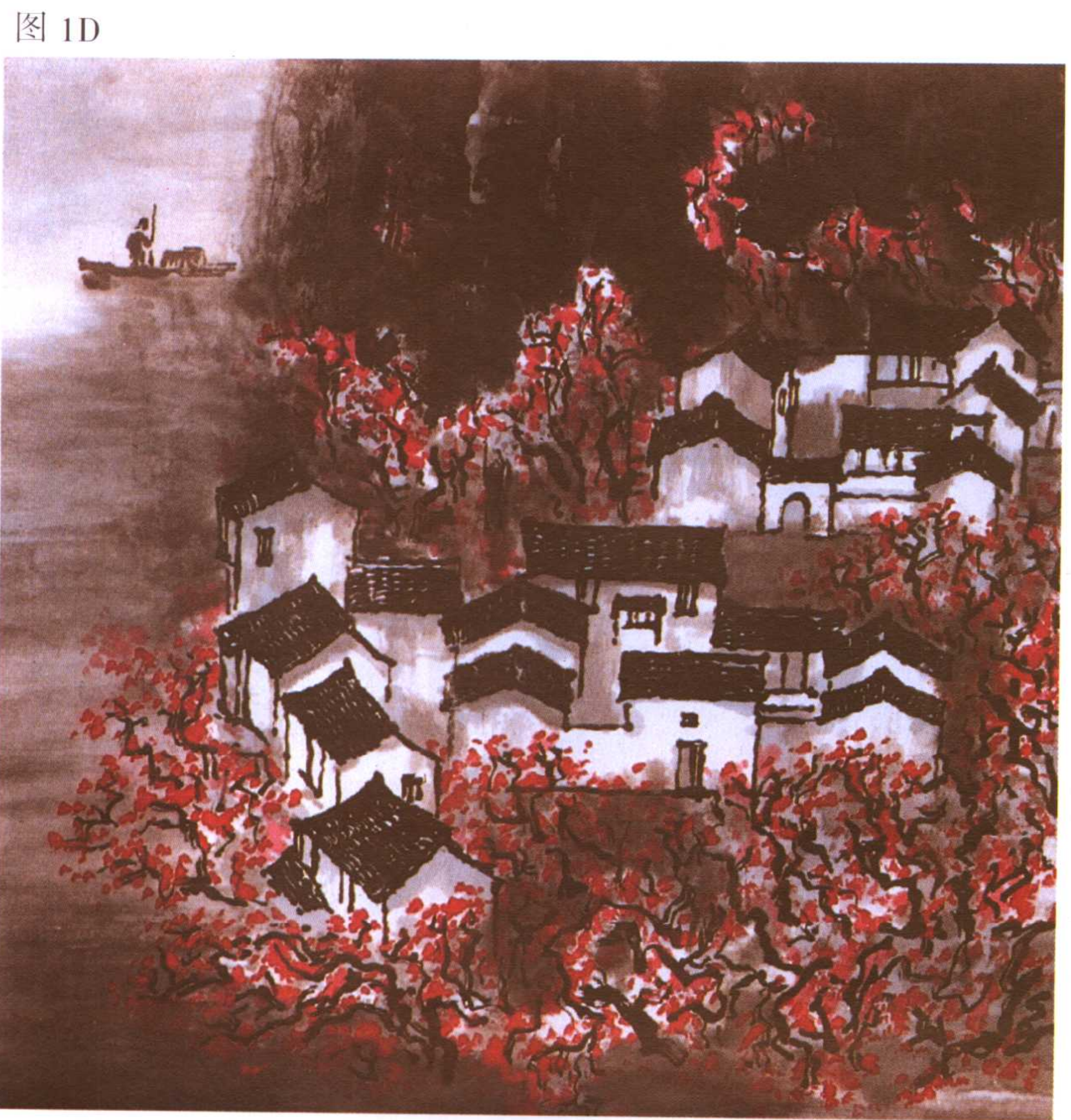


图 1D

有的点在墨底上。点在白纸上的又被水或淡色化开一些，真可谓竭尽变化之能事，如同房顶的瓦一样，杏花的形有着严格的规定性，要在这种自然界对象的严格的规定性中画出艺术的统一性和丰富性。

图 1D

用淡花青在房顶和白墙上染皴，地面、水面、山体也都用淡花青罩一遍，压一压火气，使之更加浑然湿润。当此图完成时，我们来看看它的微妙变化。使我们认识到李可染对形象塑造，笔墨的运用，光影的表现等都能吃透对象的规律，把握从局部到整体的关系。在极简的素材中获得了意境的独特性和造型的丰富性。

类似这种画法，还可参看李可染 1961 年所作《人在万点梅花中》，1966 年所作《蜀山春雨图》，1978 年所作《春雨江南》。

图 2A

此图表现水口。清人唐岱著《绘事发微》有云：“夫水口者，两山相交，乱石重叠，水从穿峡中环绕弯转而泻，是为水口。……山麓之下，回互缓流，伏而复出，滩泥纵横，沙脚穿插，碎石滚滚者溪水也。”还强调“一派一滴，皆要活泼，似有潺缓之声。”如今许多人难见真山真水，就

是偶然出外写生，也是时间短暂走马观花，不善于或懒于观察山川自然之理。古人讲：“水是山之血脉，唯水口最难也。”水口、瀑布、沙石滩、河床是能体现“道”的，阴阳的辩证统一均在其中，往往画石块的轮廓就是水的外形。水往低处流，所以它时而垂帘直泻，时而恣肆漫流，总是顺理成章。李可染在写生中十分注重观察水的态度变化，通过写生力求探索与前人不同的表现形式，一改古人画谱中的概念化水口，李可染曾经这样说过“山水画中，水口画得好最不容易，水口最能反映出人的灵性，凡是大画家都有画水口的独到之功。”从我们能见到李可染最早的《松下观瀑图》(1943年作)去看，足以窥见李可染早年卓越的才情，画面右上方向的山涧、溪水作了三个大回还，沿崖壁泻出，如李白诗句“遥看瀑布挂前川”，李可染在此也突出了一个“挂”字。上下树木的遮隐和瀑布下方溅起的雾气以及右下角的水击石块所表现的潭，充分体现古人：“惟溪水者，山水中多用之，宜画盘曲掩映断续，伏而复见，以远至近，仍宜烟霞锁隐为佳”的画论精神。可见李可染早年对传统画法的认识和运用，已经初到羽化的境界。李可染没有满足于此，中、晚年的艺术实践不断使自己所画的水



图 2A

图 2B





图 2C

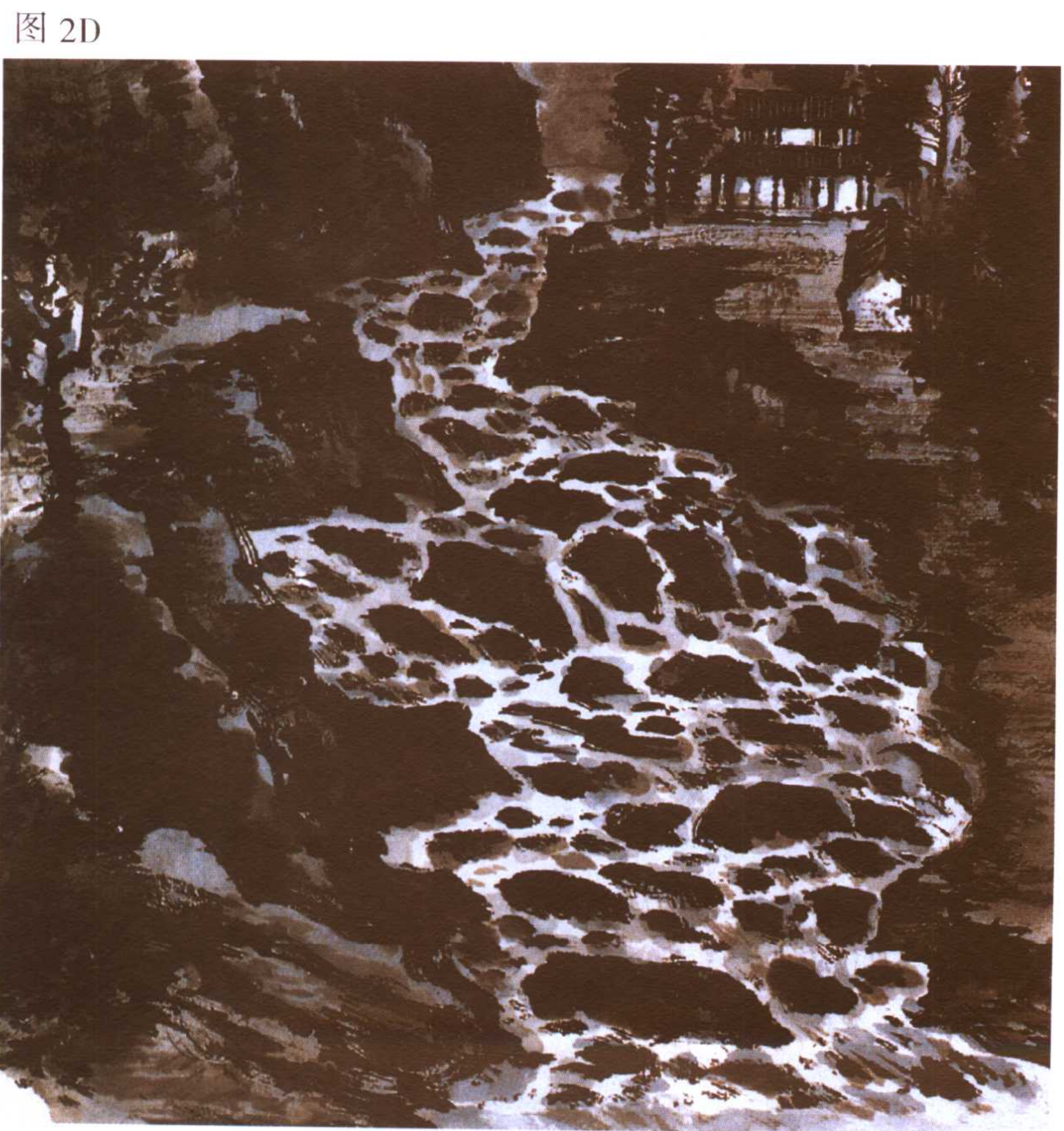


图 2D

口、瀑布迥异古人而为“透网之鳞”。

画图 2A 时首先用碳笔定稿，将溪水两边的坡根大概定下，同时也就是定下了整个溪水所流经的部位，再用毛笔（不可太小）蘸浓墨，墨色不可太均匀，中锋为主，间而侧锋勾出近处坡脚和远处的山根，随之从坡脚的暗部皴、擦，笔上有浓墨，笔根有水分，必然是越画越淡，越画越干，这种变化也正是画面需要的变化，于是便根据需要可上下左右的在画面上皴擦，把笔上的水墨用完，这样一遍过去就有了枯湿浓淡、阴阳向背的变化，其效果是土石草木浑然一体而丰富耐看，然后再重新蘸水蘸墨画所未画之处，画溪水是靠画大小石块留出的空白实现的，它既有高低的落差，又有回转的深远。先依次画出主要的较大的石块，再补画小石块，其大小错落有序，最重要的是，时刻记得石块同水的关系，大部分水是从石块上面流下，所以留白即水的造型要美，要完整，要畅达得势，气运贯通，使之冲破无数的阻力和障碍，潺潺而流。注意不可把石头轮廓画得生硬，也不可把石头画成死墨一团，石块毕竟被水冲刷要画的湿润一些，然后画左边的树和右边上角的房子，留出地面再画周围环境和最近处的山根，使整个画面拢得

住气,完成一个所谓“开合”。

图 2B

待前面所画基本干后,用较淡的墨染,擦土石坡和山根,使之更整体、更厚重,再染擦水中的石块,使之更润并增加水的透明感和动感,考虑整个画面的需要,为了突出水的亮度还必须减弱山石土坡上的一些亮度,用较淡的墨皴擦点染,不可描涂。

图 2C

当墨色画足后,开始着色,此时的色彩是辅助的,所谓:“以色助墨光,色不碍墨,方得用色之妙。”花青是植物色且透明,先将花青加淡墨调匀,如用墨一样必须见笔,按结构写出,其色线、色块和原来的墨线墨块成交错叠压状通篇为之,对于这一点李可染打了一个比喻:“如同印刷套色时没有套准一样。”其实凡画只要待干后再加笔墨色都需如此,这才会厚而丰富,这就叫作“墨中有色,色中有墨”。如是多画几次,笔之交错,逐渐形成表现对象的质感、体积、空间、明暗和气氛,其效果是气脉相通而不塞不腻。

图 2D

待颜色干后,部分淡花青与墨线的衔接缺乏过渡,可调较浓的花青,在其间皴写,于是又多了一个层次。另溪流上方的两个湾处有山的阴影,须

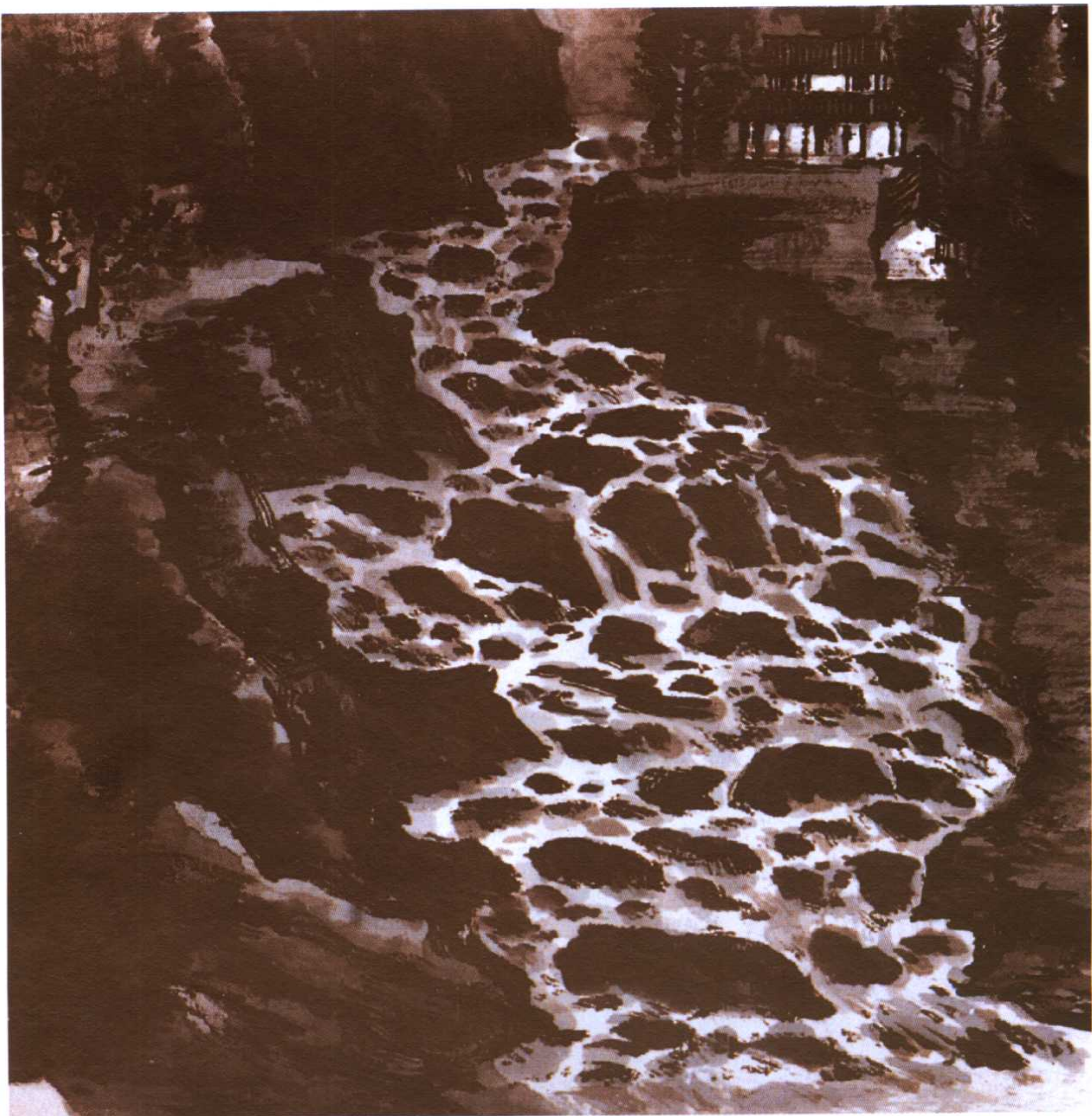


图 2E

图 3A





图 3B

图 3C



用淡花青罩染，这样可以减弱其亮度，使整个溪水增加空间感。

图 2E

李可染在作品《雨过泉声急》中题句：“新雨初霁，山青如洗，林木清翠，奔流急湍，深深铮铮，如奏天乐，人间仙境，令人神驰。”要带着这样的心境完成最后的过程。再用淡墨淡花青渲染使两岸的山石坡更加整体而厚重，远处的水亮再压暗一些，突出近处流水的反光和动感，这样动静相合，倍见大自然生气。

图 3A

此图的风格属 70 年代所为，从题材、章法到局部笔墨的处理，已经从注重写生“采一炼十”阶段渐进到“李家山水”的成熟期，从中可以看出李可染的自信，用笔更讲究“平”、“留”、“圆”、“重”、“变”，通过明确而加强的逆光表现，更显出用墨的大胆和独到。这时期的代表作《阳朔胜境图》、《山顶梯田》、《山林飞瀑》、《雨中漓江》等，已经能确立李可染在中国画史上的地位了。

作此图需心中十分明确用意，左边画水，右边画山，以俯视观，即表现了画面的三维空间感又增加了二维的张力，右边浓重的墨所表现的厚重的山体，只需左边的三只小帆

船略略斜势作为法码，全画就势均力敌了。李可染对这类构图曾举过一个例子：秤钩上 25 公斤柴草体积很大，另一边是秤铊体积很小，但提起来两边均衡。这种章法的奇险与均衡李可染是驾轻就熟的。首先用浓墨画草亭，再画亭子前后的树，不等树干的墨干时于树梢周围施以淡墨稍加点擦，中侧锋不计，必要时点在浓墨干上使其墨滋化一些，这就是破墨法中的淡墨破浓墨。这样即丰富枝干枯湿粗细的变化，又使枝干与树叶的关系更为贴切自然。接下来依次画出亭前的空地和坡岸石级、坡上的树。这一切都是展现用笔、用线的本质和特点，然后再蘸略淡的墨，卧笔以墨块的形式写出树干后面的山体、丛林、暗处山崖的边、崖边的小树等，造型要有节奏，不可太重，后面因是白纸，墨色再淡也能显现出来，这是施展用墨的机会，大致定下的笔墨对比关系，使画面已有凝重而明亮的视觉效果，加上右下角的坡脚和富于节奏的树以及右上角的远树的树根，上下呼应使画面有了高远感，这些都是通过黑、白、线、面的挤让关系来实现的。随后岸边停小船是对岸边处用笔的丰富，也使整个山体轮廓节奏感得到加强。右上方渐小的三个帆船和空白无



图 3D

图 3E



疑使画面推向了深远。下笔的分量凝重和墨色的明快苍润使这幅画有了一个自信而响亮的开头。

关于画帆要单独谈一下，它的用笔完全同写楷书一样，两船连一起当作一字书，笔之中锋，有断有续、有疏有密还随风顺势。李可染曾批评过一些人画船，形如一个侧面的盘子，成了一个简单的符号，这样打动不了观众。李可染还在一篇文章中这样写道：

“你站在嘉陵江边看来往船只络绎不绝，用电影机拍摄千百只船，我看真正能入画的可能只有极少的几个，因为要选择能表现船的结构的最好角度和一定风向中行驶疾徐的动态。若是几船并行，更要表现出相互呼应协调而不混乱的关系，这虽是小小的点景细物，经过加工也能引人入胜，把人引入艺术的境界。”参看《漓江边上》、《漓江胜镜》、《漓江天下无》等，这些作品中对船刻画都是十分精彩的，在一组船里少一只不成，多一只也不成，在一只船上少一笔不成，多一笔也不成。李可染常用印“在精微”是也，这是李可染以画船举例子，其实画其它东西也如此。

图 3B

待干后，蘸较浓的墨继续在山体的阴暗部作进一步刻画，有的需要加强、肯定，有的需要统一在一处幽深的调子里。有些留白的光亮必须减弱或盖掉，使留下的光亮发挥更强烈的视觉效果，浓墨、淡墨、点线、皴、擦、染在通篇又作了一次“微调”之后，山林的幽深感更加显示出来，亭子的后面、船的倒影、水面的反光，这些都使画面更加丰满，意境也随之生发开来。李可染完成墨象的这一步是非常推敲的，常常在一幅画的绘制过程中，要停下多次，用图钉钉在墙上远观。（师牛堂墙壁上留下了数以万计的图钉眼，从中我们可以想像李可染的绘画过程，可以领悟到画面整体效果的重要性和来之不易）。正如西方雕塑大师罗丹所说的“没有一个局部比整体更重要”。此时李可染所作的一切就是让所有的局部有机结合，为整体章法服务。在这里以黑白两极结构为单纯的意象，包容了山川自然的活力。

图 3C

水墨运用的到位使画面已具神韵，待干后设色。先加水调花青、淡墨，少加藤黄染山石暗处，留下最亮的树梢、亭子、石级、船，其余部分均用淡花青染。染时用笔也要讲究，色虽轻淡，用笔却要重，力透纸背，要有一定的压力，颜色才不会浮泛而透明，才能保持原有线的力度、墨气的爽朗。树梢黄色的使用再次加强了画面的对比度及光感。着黄色时也要变化和过度，有最黄的、次黄的，渐渐接近花青和淡墨，这样才微妙耐看。

图 3D

赭石色是暖色，是矿物质颜料，具有覆盖力，不可大面积在墨上涂染。根据此图的需要，在树枝上用较浓的赭石提一提，一定要下笔肯定方显精神，亭子的顶部着上赭石，更突出亭子里面的白和人物，这是全图的活眼，一定要留住，顺手也将船和帆着上赭色。

图 3E

干后，再用淡墨花青烘染，使整体色调再冷一点，近处的水面染上花青，同山崖边的淡树接起来，船的倒影也染一遍淡花青，这样更在统一中犹多变化，整体上更雅、更润、更显得有生命力。