

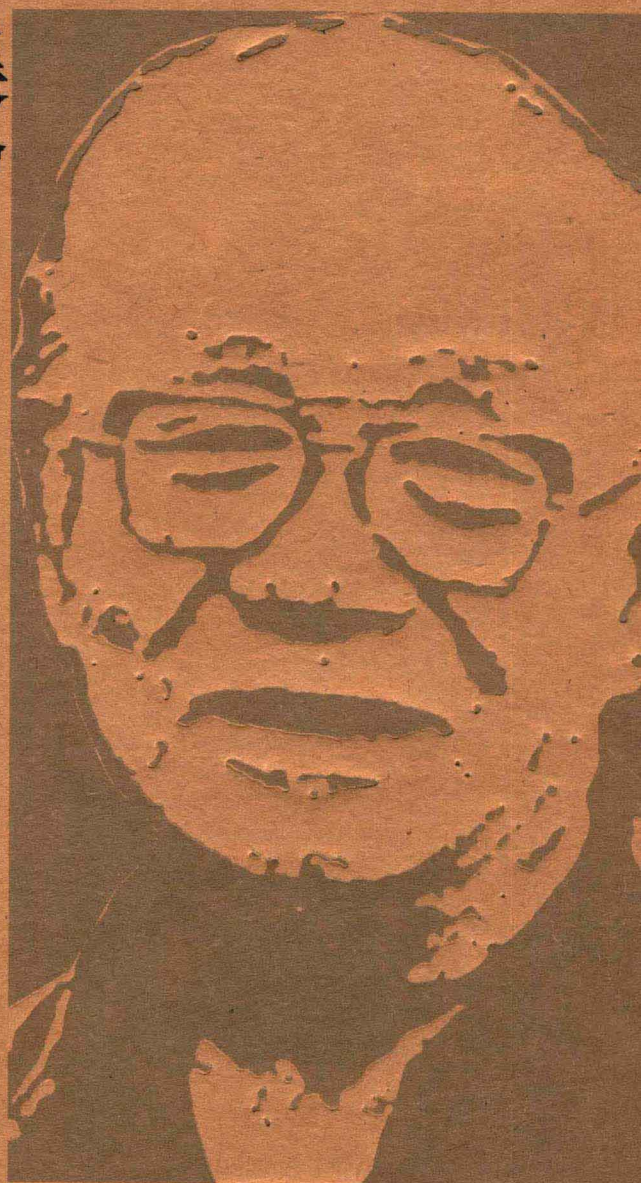
2009

東北寫生計劃展

北國風光

寫生集

李可染藝術基金會



北京工艺美术出版社

图书在版编目（C I P）数据

北国风光.2009东北写生计划展/陈高潮，谢琳主编.
北京：北京工艺美术出版社，2009.12
ISBN 978-7-80526-885-9

I. 北… II. ①陈…②谢… III. 山水画-作品集-中国-
现代 IV. J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字（2009）第223811号

责任编辑：陈朝华
责任印刷：宋朝晖
装帧设计：于伟涛

北國風光

2009·东北写生计划展

出 发 地 邮 电	版 行 址 编 话	北京工艺美术出版社 北京工艺美术出版社 北京市东城区和平里七区16号 100013 (010) 64283627 (编辑部) (010) 64283671 (发行部) (010) 84255105 (总编室)
传 经 制 印 开 印 版 印 印 书 定	真 销 作 刷 本 张 次 次 数 号 价	(010) 64280045/84255105 全国新华书店 国画研究编辑部 北京翔利印刷有限公司 889×1194 1/12 20 2009年12月第1版 2009年12月第1次印刷 1-2000 ISBN 978-7-80526-885-9/J. 786 全套360.00元

李可染藝術基金會

2009年11月25日0時30分
農歷己丑年十月初九
晴





北國風光

主 編：陳高潮
謝 琳

藝術總監：李小可
總 策 劃：魯新平
企劃總監：鄭 煒
顧 問：鄭佩珠
郭興文
從建國
劉 瑩

目 錄

學術主持：李 庚	4 — 4	孫美蘭/前 言
理論主持：孫美蘭	5 — 7	殷雙喜/山水畫寫生與李家山水
李 松	8 — 11	劉墨/搜盡奇峰打草稿
王魯湘	12 — 13	徐萍/態度
徐 萍		
殷雙喜		
劉 墨	14 — 15	李可染
編 委：吳雲華		李可染藝術基金會
姚鳴京	48 — 57	李小可
冷 旭	58 — 67	姚鳴京
王海鯤	68 — 77	鄭 煒
謝大川	78 — 87	謝大川
文獻資料：李 珠	88 — 97	王海鯤
周玉蘭	98 — 107	張寶澍
陳思淵	108 — 117	李 庚
黃海菲		遼寧畫院
王 威		吳雲華
	120 — 129	冷 旭
	130 — 137	項憲文
	138 — 145	劉 勗
	146 — 153	王作千
	154 — 161	李小可工作室
	164 — 171	丁長林
	172 — 179	張 鉉
	180 — 187	劉秦州
	188 — 195	吳天成
	196 — 201	黃行成
		姚鳴京山水研究生、研修生
	204 — 209	黃海菲
	210 — 215	陳思淵
	216 — 221	沈 波
	222 — 227	杜彩秋
	228 — 233	余 霽
	236 — 237	李庚/后 記
	238 — 239	寫生集錦

李庚、姚鳴京、鄭煒、王海鯤、謝大川
共同研討出版方案

北京工艺美术出版社

前言

文/孫美蘭

今年有幸參加徐州李可染第三屆藝術節，借機和李可染傳派畫家們親密接觸交談。金秋季節，畫家李小小、李庚二位牽頭，在新中國成立60周年之際，組成“北國風光寫生團”，包括北京畫家、遼寧畫院共計25位成員，遼寧畫院黨組書記、理論家徐萍也參加了，進行為期半個月的寫生活動，並在日程中穿插三次學術討論會，將“實踐——理論——寫生——創作”合為一體，別開生面，收獲很大。為此我興奮異常，夜不能寐。

李可染大師生前曾作《北國風光》圖稿，北國寫生，久在他“為祖國山河立傳”的計劃之中，可惜未能實現。此次兩地中、青年山水畫家攜手寫生活動，到達黑河地區五大連池，橫貫黑龍江、牡丹江、鏡泊湖，入長白山、千山，完成一批水墨寫生畫稿、山水創作。現正在策劃巡回展，向各地觀眾匯報，和同行交流。此次有意義的活動，得到中國文聯、中國美術家協會、中國美術館各級領導支持，應是2007年“紀念李可染百年誕辰”系列活動的延續，更是傳承李可染精神、弘揚“東方既白”預言的一個新發端。

“外師造化，中得心源”，是唐宋以來中國歷代山水大家遵奉的畫理精論。千百年來，高超的創造理念，豐厚的藝術智慧，凝聚在無數山水經典名作之中。可染先生對后繼者反復教誨：“離開大自然，離開傳統，不可能有任何創造。”這是先輩大師一生實踐、不斷思考的理論總結。李可染式的水墨寫生創作，是對中國美學原理的創造性發展和現代性解讀、詮釋。先生47歲，正當年富力強之時，1954年，他協同畫家張仃、羅銘作江南寫生三人行，為探索社會主義新山水畫開風氣之先。評論家郎紹君論道：“20世紀50至60年代是中國近代美術史一個特殊時期，其特殊在於中國藝術家以全新姿態和高漲的熱情投入新生，又是以新的意識形態和藝術觀念為指導，這種寫生，以畫家為先鋒，著名的有李可染、張仃、羅銘的江南寫生，黎雄才、關山月寫生，石魯為首的陝西

畫家西北寫生，傅抱石、亞明、錢松喦、宋文治為首的江蘇省畫家兩萬三千裏寫生以及傅抱石、關山月東北寫生，李可染、關良訪德寫生……”確實，如郎先生所說，寫生活動一浪推一浪，誕生了一大批新山水畫家。推出了一系列新山水畫經典之作，促進了美術院校教育改革，對整個新中國美術的發展產生了影響。他稱寫生之風為“重要的美術現象”，並指出“美術史尚未做出深入而恰當的研究和評估”。生動的畫史記實基於時代發展促使畫家們內在的需要，基于一代宗師這般緊要的理論性提示，更基於改革開放30年中國社會、文化的巨變，在現代多歧藝術地圖中，當代山水畫家骨干該如何確立自己的位置、角度，形成自己的方法、手法、風格、語言、技巧，成為寫生團關注的議題。

“北國風光寫生展”參展畫家，擁有不同程度的寫生經驗。意境開拓，意象創造，各擅勝場，如李小小善于以“綫”的密集結構、組織、穿插，捕捉大自然生命律動。李庚，則長于水墨淋漓，天濤上訴，羅織山川靈氣，暗示天宇神秘之美。前在近觀，求有余意。后者遠望，但見蒼茫空闊。姚鳴京被譽為“掌控畫論、臨摹、寫生、創作平衡點”，“求索造型、筆墨、鋪排畫面的特異構成、特意符號”。其在觀察方法于法眼、慧眼的敏感性，作出有益嘗試。諸多優秀寫生新品，當待有識之士發現評說。

追溯1954年9月，94歲高齡的白石老人，持杖前往北海悅心殿，觀看“李可染、張仃、羅銘水墨寫生畫展覽”，當場贊賞：“要得！畫得好！”回到家裏，不禁抒發感懷：“古人說，‘讀萬卷書，行萬裏路’，我看，搞畫，這還是不夠，還要有萬擔寫生稿！”幾句箴言，可視為老人留激勵給后輩畫家的智慧之思、幽默之談吧！



李可染與孫美蘭在一起

山水畫寫生與李家山水

文/殷雙喜（中央美術學院博士、藝術評論家）

筆墨傳統與寫生

在中國畫的發展歷史中，筆墨自身作為一種語言系統，高度成熟，具有系統化、程式化和在自己內部完善發展的慣性。有關這一問題最為貼切的表述是鄭板橋的“胸竹說”——“江館清秋，晨起看竹，烟光日影露氣，皆浮動于疏枝密葉之間。胸中勃勃遂有畫意。其實胸中之竹并不是眼中之竹也。因而磨墨展紙，落筆倏作變相，手中之竹又不是胸中之竹也。”^①鄭板橋的這段論述，表述了中國畫家的寫生觀，即寫生不是對於自然現實的直接照搬，而是有着藝術家主觀創意的創造性過程。在這裏，眼中之竹、胸中之竹與手中之竹是藝術創作從觀察到思考再到表達的不同階段的描述，它們都來自于現實之竹，但又不等于現實之竹。由此我們可以知道，存在着一個“筆墨中的自然”，它是由一系列前人的傑作和筆墨程式結構而成的，即我們所謂的“筆墨傳統”。中國歷代畫家，往往從臨摹入手，在前人的繪畫中學習繪畫，以“仿××大家”為藝進之道。從“筆墨語言”的角度來看，這是符合中國畫這一形式化程度很高的畫種特點的，可以說，如果沒有進入中國畫的筆墨系統中，缺乏筆墨基礎語言的訓練，面對自然進行寫生，絕大多數人幾乎無從下手。但如果一味從前人的筆墨中討生活，也會導致中國水墨畫的源頭枯竭。“從民國初期到20世紀30年代，國內山水畫家多數宗四王、黃山派、院體派，追求枯寒、古雅。”^②臨摹成為學習中國畫的主要方式，“挪用”前人畫作結構與“組裝”前人畫作的局部成為“師古不化”的創作模式。

寫生中的自然

解決19世紀以來中國水墨畫陳陳相因、空洞無物的積弊，主要有兩條道路。一條是堅持中國畫的筆墨系統并回歸自然，一條是引入西方學院化的寫實教育直接面對真實，前者以黃賓虹、潘天壽執蠡，后者由林風眠、徐悲鴻舉幟。在20世紀中國水墨畫的發展歷程上，無論是堅持以傳統為基礎創新還是以西畫為模式改革，都不同程度地引入了“寫生”的概念。其實在中國畫的歷史上，荆浩、王履、石濤都是“寫生”的倡議者和身體力行者，在中國的宋代，還有過一個“寫生”的高潮。但中國古代的“師造化”與西方現代學院教育中的“寫生”是有着不同意趣的，原因還是在于中西自然觀的不同，所以寫生觀也不同。石濤提出了“搜盡奇峰打草稿”的寫生觀，黃賓虹理解為“多打草圖”，看一下黃賓虹的寫生稿，就可以發現，他其實是對自然作了很大的主觀性改變的，所謂的“草圖”，已經具有很多創造性的構思意念，不僅是傳移摹寫，而且具有經營位置的意識。黃賓虹認為，初學者練習書畫和讀書而獲得筆墨入門的理解與掌握，通過臨摹鑒賞獲得中國畫的源流知識，而在此基礎上通過游覽寫生獲得創造。“法古而出之以新奇。新奇雲者，所謂狂怪近理，理在真山水中得之。”^③“寫生”在這裏，成為“狂怪近理”中的“理”之源泉。黃賓虹晚年立願，要遍游全國，“一方面看盡各種山水的曲折變化；一方面則到了某處便發現某時代某家山水的根據，便十分注意于實際對象中去研究那家那法，同時勾取速寫稿。并且以自然的無窮豐富，我亦就在實際的對象中去探索各種各樣的表現方法。”^④從黃賓虹的一生行迹來看，他在50歲至70歲左右，遍游中國名山大川，所勾畫稿，多為研究性的速寫，重點在于大自然所提供的“理法”即結構布局。這與印象派的寫生有所不同，在后者那裏，寫生直接成為創作。而黃賓虹



李可染1956年在雁蕩山與藥農合影

的“寫生”，帶有研究與收集素材的性質。我們也注意到齊白石在40歲以后的“五出五歸”，大江南北，飽游萬裏，而晚年則客居京華，潛心創作。20世紀中國山水畫的幾位大家，如李可染、傅抱石、關山月都有過這種青壯年時出門遠游，或寫生積稿、或默識在心，晚年精心創作，漸成大器的經歷。無論如何，在“內法心源”的基礎上，黃賓虹強調“外師造化”，從寫生中開拓出中國畫的創新求變之路，這是中國水墨畫理論在20世紀中期的一個重要轉變。

面對自然的寫生

20世紀50年代，由于西方學院化教育體系的形成與不斷走向正規化，美術學院的學生，不論中國畫系還是油畫系，所受的基礎寫生教育越來越相同，遂使黃賓虹所推崇的在研究中國筆墨傳統的基礎上加強寫生，成為在“寫生”的基礎上改造中國畫的潮流。在山水畫、人物畫方面形成了建國以后以寫實主義為主流的新中國畫傳統。就山水畫來說，最重要的畫家當屬李可染，是他在中央美術學院建立了以寫生為中心的山水畫教學模式，這一過程的發端，可以追溯至1954年在北京舉辦的李可染、張仃、羅銘寫生畫展。據邵紹君先生的研究，李可染在1954年至1962年間遍游大江南北，最長的一次寫生，歷時8個月，行程2萬多裏，得畫200余幅。在這一過程中，“他有意識地放棄由‘臨摹前人得來的一套方法’，根據對象的形質特征和真實地描繪這些特征的要求尋找新畫法。”^⑤這與潘天壽提倡的先臨摹后寫生不同，也與黃賓虹所說的“必先明各家筆墨與皴法方可寫生”不同。觀察李可染40年代近似于八大、石濤的山水和他50年代的寫生山水，我們看到兩種極為不同的山水畫中的自然。也許可以說，中央美術學院與中國美術學院（原浙江美術學院）的山水教學，正是在李可染與潘天壽、陸儼少不同的自然觀與寫生觀的基礎上，形成了今日所謂“北派”與“浙派”山水畫的差異。對建國后中央美院的寫生教學，盧沉先生做了反思，認為與創作訓練是脫節的，也就是說，中國畫寫生，有一個把自然形態轉化成藝術形態的問題。他提倡創造性的寫生，實際上是講在寫生中要有寫意，要有畫家心中的意象表達。事實上，李可染的許多作品雖然是對景寫生完成的，但他“是一邊寫生、一邊構思、一邊改造對象，構成畫面，所以他的畫面，跟自然是完全不一樣的，他已經根據構思進行加工、調整，有取舍，有強調。”^⑥李可染強調在準確、結實的基礎上去尋求的新山水畫傳統，較之黃賓虹所代表的中國畫的老傳統，在自然的真實性與質感、光感的表達等方面，體現了20世紀中國水墨畫與西方藝術體系的進一步融合。李可染的后半生，對中國山水畫面向自然、注重真實、作出了重要貢獻。晚年的李可染向傳統筆墨進一步回歸，不再拘于對象的真實感。盡管他對龔賢的筆墨也有研究，但如果完全放棄臨摹，不依傍前人的筆墨傳統而創造一種新的筆墨程式，確實十分困難。較之他的老師黃賓虹，李可染山水畫中的傳統筆墨語言雖然還未達到出神入化的境地，但李可染出色地強化了山水畫中的結構關係，使他的作品整體大氣、渾然一體。同時，李可染繼承并發展了黃賓虹繪畫中的光影美學特別是逆光下的筆墨語言表達，使李家山水在象征性地表達了山水的光影效果的同時，獲得了深沉渾厚的整體意境。李可染是20世紀傳統中國山水畫向現代中國山水畫的轉型期的杰出大家，他的山水畫藝術體系博大精深。對李可染建立在寫生基礎上的山水畫的學術研究，有助于21世紀中國水墨畫向現代的轉型與發展。

同樣值得我們研究的還有山水寫生對於傅抱石藝術的影響。在傅抱石的回顧展中，我們可以看到他在50年代訪問歐洲時所畫的水墨寫生和在東北長白山地區的寫生，這些寫生作品不僅具有西方水彩畫般的流暢與輕快，更令人注意的是具有明顯的三度空間感

與光感的表達，這種中西結合式的藝術探索的最高成就，當屬他與關山月等人合作的《江山如此多嬌》。我們從傅抱石以及五六十年代錢松喆等一批有影響的畫家作品中可以看到，西方繪畫中的自然觀和時空觀對20世紀中期中國水墨畫壇的深刻影響。

有關20世紀西方藝術對中國水墨畫的影響，邵大箴先生有一段頗為精闢的概括：“回顧20世紀中西繪畫的變革，我們大體上可以說，西畫語言的現代性是從強調物質性轉而強調精神性，是由實到虛；中國畫語言的現代性則是在強調精神性的基礎上，注重現實性，是在虛幻的境界中增加現實感。它們各自向相反的方向轉化。不同的是，就語言本身來說，西畫的寫意化是對寫實傳統體系的否定，中國畫的面向現實，則是固有體系（外師造化，中得心源）本身的變革。”^⑦在這裏，邵大箴先生提出了“20世紀中國水墨畫與現代性”這一命題，並且認為中西融合也是20世紀中國畫革新的有力途徑之一。而李可染及其開創的李家山水，則是中西融合的杰出典範，在中國傳統水墨畫的基礎上加強了現實性，它包括直面自然山水與關注現實社會，體現了李可染關心社會發展，讓山水畫走近人民的現實主義藝術觀。

通過寫生回歸自然



李可染、周恩聰、張仁藝、萬青力、李庚等在一起



李可染與年輕畫家李小可、田黎明、姚鳴京、胡明哲、唐殿全等在一起合影留念

與傳統藝術家對室外自然空間的親近不同，自20世紀80年代以來，當代中青年水墨畫家對室內的“人造自然”具有更多的關注，他們日益遠離自然，已經很少像前輩那樣苦行萬裏去寫生，更多的是帶有旅行性質的遊覽與觀光。他們的創作資源更為多樣化，古人作品的畫冊、當代流行文化，乃至影像、圖片，都可以成為他們閉門“作畫”的材料，他們正日益從室外大自然回歸到室內空間與個人的內心世界。在他們的作品中，西方學院教育的影響十分鮮明，20世紀90年代以來的中國水墨畫中對於空間與結構的認識和表達，與黃賓虹、李可染在20世紀初期和中期的探索相比較，寫生的因素有所淡化，這應引起我們的高度注意。^⑧當代山水畫對於寫生的淡化與現代建築活動中對園林景觀和室內設計的日益重視相關聯。工業化進程的加快，城市的迅速發展，生活的整一化以及機械復制對人的感覺、記憶的侵占和控制，使得人為了保持住一點點自我的經驗內容，不得不日益從公共場所和室外空間縮回到室內，在居室內通過自己布置的裝飾和種植的花草，保存對自然的記憶，從而保持住自我的形象，在這裏，室內的人造自然成為日益失去的原初自然的補償，在許多中青年畫家的作品中呈現了與自然的遠離。

但是，在李小可、李庚、姚鳴京、鄭煒、王海鯤、謝大川、張寶樹等諸多李家山水畫家的作品中，我們看到一種堅定的信念與藝術追求，他們強調在寫生基礎上的創新，試圖再一次回歸自然，從現代都市人的角度審視我們的生存空間。本雅明認為：“同對象建立最深刻的聯系的方式就是擁有這個對象。”觀察當代中國山水畫家特別是李家山水的傳承畫家，你可以發現，他們通過寫生的方式在作品中表現了中國的壯麗山水，也收藏了我們的時代所日益遺忘的“傳統”和“自然”。事實上，在李家山水畫家的創作活動中，藝術家所追求的，正是那種傳統藝術中對於自然的親近，是“采菊東籬下，悠然見南山”所表達的人生境界，是“此中有真意，欲辯已忘言”的物我同一，超越物質與實用的精神享受。他們極力想完成的事情就是用中國水墨畫的藝術語言，在一個碎

裂、瑣屑的物質世界裏聚集起一個精神的整體，在一個缺乏意義和表達方式的時代裏保持思想的活力，從而親近黃賓虹、李可染等一代大師曾經近距離地觸摸過的自然。正是這一代大師的作品，隱含着中華民族對自然與生命的終極態度。他們力圖重建唐宋山水畫家對於自然的親近與觸摸，復興我們曾經有過的偉大的自然抒情傳統。

注：

①周積寅編《中國畫論輯要》，南京，江蘇美術出版社，1985年8月第1版，第76頁。

②郎紹君《20世紀的傳統四大家》，載《四大家研究》，杭州，浙江美術學院出版社，1992年11月第1版，第9頁。

③黃賓虹《與蘇乾英書》（1948年）轉引自《黃賓虹論畫錄》，杭州，浙江美術學院出版社，1993年1月第1版，第97頁。

④黃賓虹《與朱金樓口述》，轉引自《黃賓虹論畫錄》，杭州，浙江美術學院出版社，1993年1月第1版，第204頁。

⑤郎紹君《李可染的山水寫生》，載郎紹君《現代中國畫論集》，南寧，廣西美術出版社，1995年12月第1版，第182頁。

⑥盧沉《談中國畫教學》，載中央美院中國畫系編《中國畫教學研究論集》，河北教育出版社，2004年9月，第1版，第313頁。

⑦邵大箴《借古開今》，載《四大家研究》，杭州，浙江美術學院出版社，1992年11月第1版，第36頁。

⑧有關90年代以來中國當代山水畫中的自然觀的變化，請參看我的論文《當代水墨畫中的空間與結構》，原文載於《98上海美術雙年展學術研討會文集》，第115頁至118頁。上海美術館編輯出版。

搜盡奇峰打草稿

——李家山水寫生的現代意義

文/劉 墨(北京大學歷史文化資源研究所研究員)

回首20世紀中國繪畫，其無疑比歷史上任何一個時期都更充滿了變化、活力與復雜性，這當然與20世紀中國繪畫的社會處境與文化思潮的糾葛有關係。

中國畫自成熟以來，一端是從自然中尋求創作的靈感與活力，一方面是從繪畫中借取創作的主题與風格。但是自17世紀以來的300年中，畫家們的眼光更多地被董其昌提倡的“南北宗”所左右，雖然有的畫家并非單純地崇南貶北，也有的畫家希望跳出這一戒律之外另闢蹊徑，但都不足以和20世紀的劇變相比。

1919年新文化運動之后直至1949年的中國畫界，以徐悲鴻等人為代表的新派畫家代表了中國繪畫所能發生的最明顯的變化。

在這30年間，徐悲鴻等人在人物、山水、花鳥等領域都進行了革新的嘗試。最明確的主張，就是徐悲鴻在《新國畫建立之步驟》（原載1947年10月16日《世界日報》）一

文中強調：“建立新中國畫，既非改良，亦非中西合璧，僅直接師法造化而已”。徐悲鴻雖然借助傳統的“師法造化”一語，但表明的却是以西方古典寫實主義為標準對中國畫進行改造，這又是特別值得注意的。

徐悲鴻的一些想法雖然在當時遭到來自傳統派一方的反對，但至1950年，中國畫基本上被歸到“面向現實、面向生活”這一審美原則之下，在“現實品格”的審美要求下，山水畫畫家們自覺地走到大自然中去摹寫真山真水，力求擺脫依賴前人、不思變革的擬古傾向。

雖然這一時代要求使中國畫的傳統樣式幾乎遭遇“滅頂之災”，但也正是在這種語境下，中國畫尤其是山水畫重新獲得了生機。

無疑，50年代是李可染藝術生涯中最重要的變革時期。在寫于1950年的一篇題為



1962年李可染帶學生在桂林寫生



李可染與齊白石、徐悲鴻、葉淺予、李苦禪等在大雅寶甲二號

《談中國畫的改造》中，他明確提倡藝術應以生活為源泉，從生活中吸收營養，而不應像傳統文人畫那樣一味逃避現實：

我認為改造中國畫首要的一條，就是必須挖掘已經堵塞了六七百年的創作源泉。什麼是創作源泉？古人說是“造化”，我們現在應當進一步地說是“生活”。必須以最大的努力根據新的生活內容，來創造群眾需要的新的表現形式，創造新的民族作風。

在1952年《桂林寫生教學筆記》中，李可染又說：“中國的山水畫，自明清以來，臨摹成風，張口閉口擬某家筆意，使山水畫從形式到內容都失去了生命力，雖也不乏像石濤這樣敢于革新的山水大家，但有創意的高手畢竟不多，其中一個重要的原因是缺乏生活，丟掉了師造化這個傳統。”

如果說，在1919年的新文化運動中，陳獨秀等人只是有了“革王畫的命”的口號，那麼，只有到了此時，才真正有了革新中國畫的方法與結果，這一結果，既中止了自明末以來陳陳相因的程式化的筆墨圖式，也中止了民國時期以復古形式上溯唐宋傳統的趨勢，從而把中國畫扎扎實實地落實在現實的山川大地上！

1954年，李可染與張仃、羅銘三人率先開始了寫生之旅，他們經無錫、蘇州、杭州、紹興、富春江、黃山，歷時三個月左右。回來之後，他們在北海公園悅心殿舉辦了三人水墨寫生畫展，轟動一時。李可染、張仃、羅銘三人的創舉不僅影響北京，而且受到全國畫家的關注。南京的傅抱石、錢松喦等人，西安趙望雲、石魯等人也加入到寫生

的隊伍裏，中國畫界掀起了前所未有的寫生高潮，一大批優秀的具有現實感的作品，正是在這個過程中，被創作出來。

為這次寫生創作，李可染特地請鄧散木刻了“可貴者膽”、“所要者魂”兩方印，一方面表明了他要突破傳統的膽識，一方面，他更表明自己不會放棄民族文化之“魂”。

李可染在20世紀50年代外出寫生的作品，豐富和強化了中國山水畫，他把西畫的素描、速寫法吸納到中國的以默寫、心記和心領神會為主的寫生系統中，堪稱是對“外師造化，中得心源”這一理論的最佳實踐者！也標志着20世紀以來中國畫最大的變化：轉模仿為寫生，轉擬古為創作。

李可染的藝術，源自生活，得自寫生。在李可染的筆下，傳統山水畫的筆墨語言加上現實自然的活力，放射出的竟是前所未有的耀眼光芒。正像石濤所說：“墨海中立定精神，筆鋒下決出生活；尺幅上換去毛骨，混沌裏放出光明！”

到了晚年，李可染的藝術思想更值得重視。他自己曾說：“有的朋友對我1956年的寫生非常贊美，而對我現在的畫倒有些疑惑，是因為我1956年的作品接近西方寫生畫，而現在就不同了。”所以不同，是因為李可染重新審視了傳統，並發現“東方藝術比較寬，東方不只畫其所見，而且畫其所知、所想”（《讓世界理解東方藝術·最後一課》，1989，在師牛堂談話）。晚年的李可染雖然外出寫生的機會越來越少，但他的創

作却達致高峰，正如他在《無盡江山入畫圖》的題字中寫道的：“吾昔年曾遍游名山大川，近年年老體弱，不能遠游，但每當展紙作畫，雄山秀水、烟樹白雲盡收眼底，此圖以意描畫，欲頌祖國山河之美。”一個“以意描畫”的“意”字，無比準確地抓住了中國藝術的最高本質！因為這個“意”字，不是以單純的科學思維、工具性思維來觀察自然世界，而是從一種心性的、詩意的角度來塑造它，于是李可染的寫生，重新回到石濤所說的“山川與予神遇而迹化也”之境！而山水畫中展現出來的中國人對於自然的感知方式、詩意境界、圖式意象等，也與風景畫拉開了距離。直言之，如果沒有中國文化中生命價值存在的具體表達與審美價值的展現，則山水畫即失去了其內涵。

正是源于這樣的自覺，李可染的弟子們，在21世紀的畫壇上，已經不必再像他上個世紀50年代更多地借鑒以關注形、光、色見長的西畫的創作技巧，也不必將自己局限于所謂“社會主義現實主義”的創作原則之下，而是可以在傳統的、寫意的筆墨體系之中尋找再生的資源。

在中國傳統藝術中，古人并非不注重寫生，因為“寫生”與“寫實”有別。在西人

那裏，“寫實”（write or paint realistically）即是“如實地描繪事物”；對於“寫生”，西人的解釋亦復簡單，只是to paint or draw from life or nature; to copy from life; to sketch（“直接以實物或風景為對象進行描繪的作畫方式”）而已。但是在中國固有詞匯中，“寫生”却是別有深意。如蘇軾在《書鄢陵王主簿所畫折枝》詩之一：“邊雀寫生，趙昌花傳神。”範鎮《東齋紀事》卷四：“又有趙昌者，漢州人，善畫花，每晨朝露下時，繞欄盤玩，手中調采色寫之，自號‘寫生趙昌’。”強調的都是中國人的宇宙意識與生命情調，它不是局限于一時一地一物，而是深層生命意識的涌現，是藝術家的生命與宇宙的生命相交通之際所產生的莫名的意會之境！

近代以來，由于文化背景的轉換，國人總是在使用固有詞匯的同時賦予它們以新的含義。于是中國固有的“寫生”等同于西人的“寫實”，而李可染從20世紀50年代到80年代的藝術實踐，却是綜合了二者，并向中國固有的“寫生”即“師造化”一端轉化，如今被他的傳人所繼承，這是一個重要的貢獻——亦可謂是當今畫壇的一個重要的貢獻。



李可染、張仃、吳作人、吳冠中、葉淺予、蔣兆和等畫家在一起



李可染1959年在頤和園寫生與張步、範曾、蔣采萍、張仁芝、李行簡、李松等同學合影

在李家山水傳人中，他們沿着李可染開創的新的“師造化”之路，勤于思考，勤于創作，既努力擺脫傳統程式化語言的束縛，又能够在寫生中發揚光大中國傳統的寫意精神。他們的努力證明，中國畫的繁榮與復興，正在于藝術家與自然的面對面的深入晤對，以及傳統觀念與筆墨技巧的高度整合。

李小可的寫生以明暗、虛實以及筆觸的豐富多變來表現物象，較之他較富裝飾性效果的創作，更有貼近現實的生動與活潑，強有力地掌握了外界自然與現實的風貌。

李庚從事抽象水墨的創作，有象無形，思入玄中，他的寫生在可視可見之外，仍有“思入風雲變態中”之妙。

姚鳴京的作品更多自由而奇幻的自創手法，始終在現實與虛幻之間保持着一種張力。即使是他的寫生，也不忘加上心靈妙想，搏實入虛，既避免了創作的遠離自然，也使自然物象最大可能地滲透畫家的情趣。

鄭偉在審美圖式上比李小可、李庚都更接近于李可染，但面對山川的感發與即興之情，使他與其他一味模擬李可染風格的畫家拉開了距離。

謝大川在飛動方面似乎更進了一步，在奇與正之間，更傾向于奇，曠如無天，密如無地，類似于后印象派的鮮麗色彩，也有明顯的時代氣息。

王海鯤的山水寫生，或茂密，或疏朗，與李家山水的凝重相比，頗多飛動之趣。

張寶澍在傳統的基礎上，嘗試着將西方的藝術語言植入自己的山水寫生。

如果把李小可的學生與姚鳴京的學生加以比較，丁長林、張鏘、劉秦州、黃行成、吳天成諸人更傾向于全景山水的表現，筆實墨沉，深得李家山水的深厚綿密之趣；至于沈波、陳思淵、余霽、黃海菲、杜彩秋諸人，在實與虛、黑與白、真與幻之間，更傾向于虛、白、幻的表現，與自然景觀的不即不離間，多見取舍之功，形象單純而整體。

他們的為人、為藝、作品，越來越多地吸引着傾心于李家山水的弟子們，雖然他們個性各個有別，風格面貌也不盡相同，但是在以前輩大師的創作經驗為指南、以心接物、目擊道存方面，却是共同的，也是他們聚在一起展示作品的緣由。

態 度

——感悟李可染先生

文/徐 萍（遼寧畫院黨組書記、著名理論家）

今年是新中國建國60周年。60年來，祖國發生了天翻地覆的變化。作為民族文化傳統中古老、成熟、精粹部分的中國畫藝術，也與進步的時代相隨相伴、相呼相携地走過了艱辛而充實、由嬗變而積累為向現代轉型的60年。

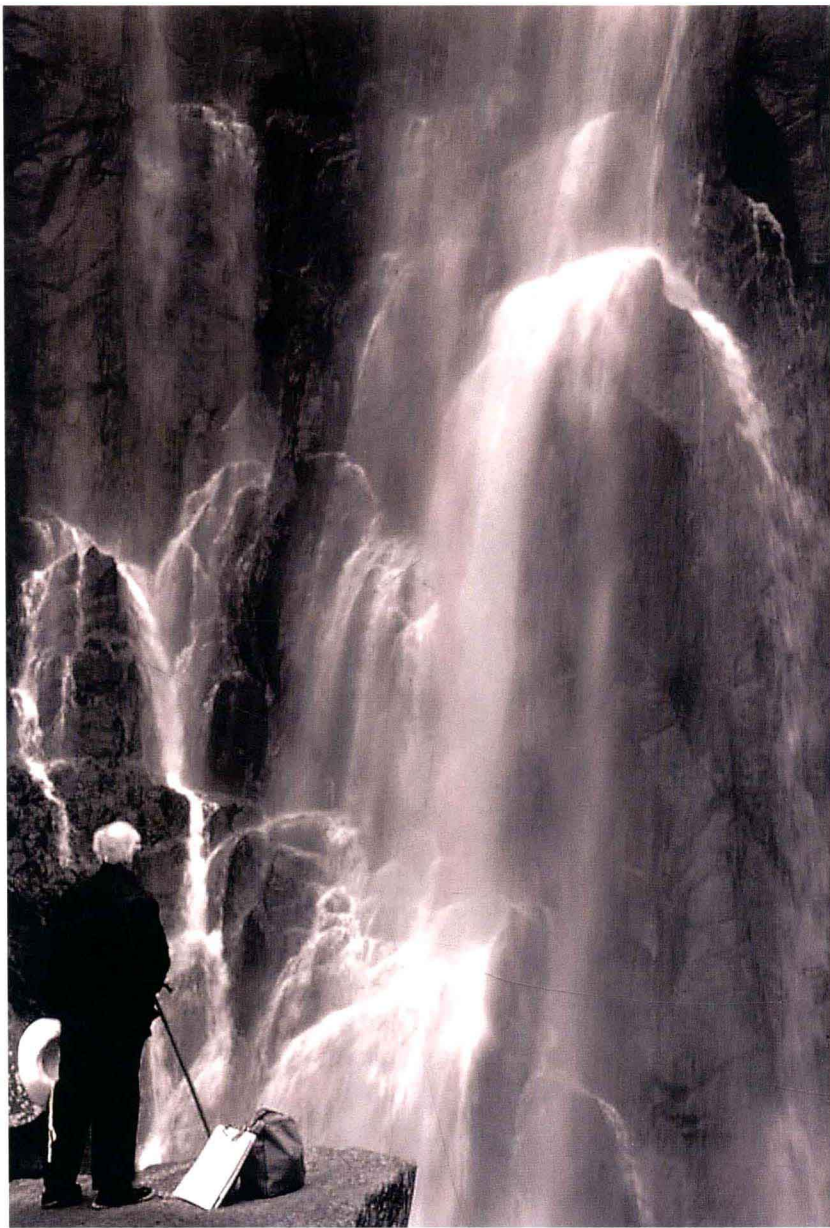
回望60年前，為了“建設新中國的新美術而奮鬥”的嶄新目標，圍繞“中國畫能不能為新社會服務”，美術界、美術教育界、美術理論界，包括關心這一論題的一些文博界、文學藝術界的名家展開了關於“改造中國畫”的論爭。社會形態變了，文化形態必然隨之變化；社會審美主體變了，社會審美取向的主流必然隨之發生變化，美術的功能必將發生調整、變化，以適應社會意識形態需求。但如何變？艱巨而複雜，衆說紛紜。正像張仃先生描述的那樣：“新中國成立初期的中國畫處境十分艱難。李可染肩負歷史使命，像頭老牛一樣，開始走上中國畫革新的歷史進程。”

一、對“改造中國畫”持客觀、科學的態度。

1950年《人民美術》創刊號刊登了李可染先生《談中國畫的改造》一文。他是美術界、美術教育界中最早投入討論的幾位之一。李可染先生提出的改造途徑是“深入生活”、“批判接受遺產”、“吸收外來美術的有益成分”三個方面。時隔60年，其間經過了“文革”前17年、“文革”10年、“文革”結束和改革開放新時期33年（1976-2009），今天再審視李可染先生當年對待改造中國畫的基本立場和態度，我們不能不為可染先生的灼見和定評深感欽佩。60年來的改造、演變、轉型何曾離開過以上三個緯度的坐標！李可染先生的眼光是開放的，方法是科學的，坐標的原點是作為中國藝術家有責任擔當的文化立場，也是李可染先生對待民族繪畫藝術一以貫之所秉持的態度。在這篇文章中李可染先生說：“我認為中國畫的改造的第一條，就是必須挖掘已堵塞了六七百年的創作源泉。什麼是創作源泉，這在古人可以說是‘造化’，我們應該進一步說是‘生活’。”他特別強調“深入生活”是改造中國畫的一個基本條件，只有深入生活才能產生為我們這個時代所需要的新的內容，根據這新的內容，才能產生新的形式。在這裏，李可染先生強調的“深入生活”顯然比古人提出“師造化”的內涵更廣泛，除親近大自然外更包含深入到新中國生機勃勃的社會現實生活中去的意義，進而實現由感情立場的轉變而帶動思想內容和筆墨形式的轉變，達到“內容新”、“形式新”的“新國畫”的審美需求。

二、對中國畫傳統尊重、繼承的同時，開新、求變的探索態度和尊師敬友、虛懷若穀態度。

對待中國畫傳統，李可染先生有不隨時論所動的明晰表述：“我們對待傳統的正確態度是尊重而不迷信。不能說傳統到了頂點，我們要在傳統的基礎上不斷尋找新的規律”，“人類文化的前進發展是接力賽。繼承的目的是發展，不繼承談不到發展”。李可染先生重視中國畫“師造化”的寫生傳統，重視中國畫傳統中“氣韻”、“用筆”、“位置”、“匠心”、“氣象”、“意境”、“緣物寄情”、“形神兼備”等一切優秀傳統，特別是還重視姊妹藝術如京劇藝術的含蓄、誇張和民間藝術中質樸、生動等優秀傳統。不僅如此，李可染先生倍加珍惜和尊重他身邊傳統功力深厚、人品學問高尚的師友。李可染人品極其高尚，為人忠厚老實，他對齊白石、黃賓虹時時執弟子禮。他在杭州藝專上過學，一直到去世前，他對林風眠還是那麼尊重。他去世前一個月，紀念林風眠九十誕辰畫展在北京開幕，他恭恭敬敬送去一個大花籃，上書“學生李可染”而去三



1980年李可染在奉化千丈岩

次（看畫展）。1957年他去德國訪問，出訪前特意去看望齊白石老師。四個月后可染回國，不幸只見到老師的遺作展。可染去看了五次，而且親自帶領學生參觀，現場講解，舉辦講座。黃永玉先生也回憶，李可染引見他去拜見齊老，齊老坐着，他也賜座坐着，整個拜訪過程，李可染先生一直站立在老師身旁。張仃先生深情地說：“20世紀50年代我們試作山水寫生畫，曾在一起相處，他對生活、對藝術的嚴肅認真，予我很大教益。如在浙江西湖寫生，黎明即起帶上干糧，中午不休息，站在吳山上看了想，想了畫，有時很久不動一筆，像小學生一樣，在自然面前總是虔誠忠懇。他沒有一點自滿、自負情緒，他是用老黃牛的精神，踏着堅實的步伐，一步步地去占領新的藝術陣地。他登黃山、訪紹山、走灘江、下三峽，他像一個探礦員，風餐露宿，探藝術寶藏，他以此來‘檢驗傳統’”。在人類文化傳承的一切載體中，人是最終的傳承载體。李可染先生尊師敬友、虛懷若穀的態度，是他成為20世紀中國畫巨匠的道德支點。

三、從李可染先生希望來東北寫生的遺願到此次李可染藝術基金會與遼寧畫院共同組織“北國風光寫生展”。

回溯60年前，“改造中國畫”的論爭從李可染、張仃、羅銘三位先生江南寫生和其后的寫生展將這場論爭引向實踐層面。對此，郎紹君先生指出：“20世紀五六十年代的是中國近代美術史的一個特殊時期，其特殊在於中國藝術家以全新的姿態和高漲的熱情投入寫生，而那寫生又是以新的意識形態和藝術觀念為指導，這種寫生以畫家為先鋒，著名的有李可染、張仃、羅銘的江南寫生，黎雄才、關山月的寫生，以石魯為首的陝西畫家西北寫生，以傅抱石、亞明、錢松喦、宋文治為首的江蘇省兩萬五千裏寫生以及傅抱石、關山月東北寫生，李可染、關良訪德寫生。這些寫生活動不僅誕生了一大批新山水畫家，而且促進了美術院校的教育改革，對整個中國美術的發展產生了影響，對這一重要的藝術現象美術史還沒有做出深入而恰當的研究和評估。”郎先生的意見在當下有重要意義。其一，如郎先生所說，藝術家是以“全新姿態和高漲熱情投入寫生”，寫生以“畫家為先鋒”，寫生又以“新的意識形態和藝術觀念為指導”。在一定意義上講，上述寫生活動（當然還包括1953—1954年北京美協組織的寫生活動）引發了新中國美術中國畫從內容到形式生動而深刻的變化，產生了一大批“內容新”、“形式新”的反映時代、謳歌生活、贊美勞動的好作品。寫生活動的影響一直延續到改革開放初期，如1978年9月江蘇國畫院魏紫熙、伍霖生、趙緒成、蓋茂森、金志遠五位畫家到東北的寫生活動。郎先生的意見指出了畫家的立場、觀念、情感、態度與產生優秀作品的關係，以及畫家與生活、與時代的關係。其二，大師與時代美術潮流的關係。上述寫生活動中，不但產生了一大批歷久彌新、感人至深的作品，更有價值的是催生了雄居20世紀美術史高峰的中國畫大師如傅抱石、關山月、李可染、石魯等，形成了新中國美術異彩紛呈的蓬勃局面，積累成為20世紀中國畫史的優秀傳統並匯入民族繪畫傳統的長河之中。其三，對照上個世紀五六十年代，當今中國畫壇缺失了什麼？態度！缺失了上述大師們對傳統、對生活、對藝術、對學習、對社會、對師長、對後學，包括對自己的——態度。其四，長期以來，缺少了對大師們藝術思想、藝術實踐的正確解讀、研究與宣傳，缺少了對大師們精神品格與精神境界的理解與認同，缺少了對產生大師的社會環境和其他客觀條件的全面闡釋與剖析，還忽視或者是遮蔽了大師們自我歷練的內在動力和由新舊時代對比而自發地要緊跟時代、表現時代、創造新生活、以藝術為人民服務的內在情感需求。

今年4月，當李庚先生、鄭煒老師來我院磋商為紀念建國60周年，為完成李可染先生生前希望“來東北寫生，畫東北山水，為祖國山河立傳”的夙願，聯合搞東北三省寫生活動暨寫生展時，我們雙方內心都很感動，我們都願意在60周年國慶之年實現李可染先生的願望。李可染先生生前曾任中國畫研究院（現中國國家畫院）第一任院長，李小可先生是北京畫院藝術委員會主任，我們都是“畫院中人”。我們都更有責任學習傳統，繼承並發揚傳統。李可染藝術基金會理事長、李可染先生夫人、九十歲高齡的鄒佩珠先生對這次聯合采風學術活動十分贊賞。她提出的要求是：“（一）這是一次學術研究活動，希望我藝術基金會與貴院合作共同搞好這次活動。（二）認真嚴肅考察寫生，踏踏實實將東北風貌帶回北京。（三）互相學習，通過此次活動深入了解東北地貌、風光，做出新成績。”

鄒先生嚴肅的態度和嚴格的要求同樣讓我們感到溫暖。自李可染先生逝世後，鄒先生團結李可染藝術基金會和李先生的子女們、學生們一直堅持李先生的藝術主張，一直都為中國畫教學、創作、研究不懈地工作着。他們的工作已表明了李可染藝術基金會對中國畫事業的態度。

在近一個月的寫生活動中，李小可先生在臺灣、北京、黑龍江、沈陽等省市之間晝夜兼程。他做事的決斷力和執行力給我們留下深刻印象。任職於日本京都大學的李庚教授由始至終全程參加寫生活動，他是在代表他的母親和哥哥在團裏工作的。無論到哪裡他總是第一個拿出速寫本畫速寫，每天早上第一個帶好行囊向每位同志問好，一路上滔滔不絕，古今中西，三省五地，組織三次研討會、兩次觀摩會，第二天早晨即把整理完整的紀要呈現給寫生團，他的勤謹、謙和、高效讓我們受益匪淺。姚鳴京老師作為李可染先生的授業門生，他的聰慧、他對山水畫藝術的理解是我們常談不厭的話題。在李可染先生身邊長大的鄭煒老師外實內秀，他讓我了解了李可染先生慈祥、真誠、質樸的秉性。鄭煒老師和姚鳴京老師對研究生們循循善誘、孜孜不倦。還有海鯤老師的嚴謹敬業，大川老師的樂觀友善，研究生們尊師、鑽研……這一切都讓我們體會到李可染先生師門的風氣和他們每一位對東北寫生活動的態度。吃住條件雖然簡樸，可是大家其樂融融。

這次寫生活動是一次成功的開頭，今后的路還很長，我們需要仔細思忖，端正態度，把握方向。因為李可染先生早已預示：

“東方既白”。

2009年12月記於《北國風光》李可染藝術基金會、遼寧畫院寫生展開幕之前



李庚、徐萍、吳雲華在一起研究東北寫生計劃

A black and white portrait of an elderly man with glasses, wearing a dark jacket over a dark shirt. He is looking slightly to the right with a gentle expression. The background is dark and textured.

李可染

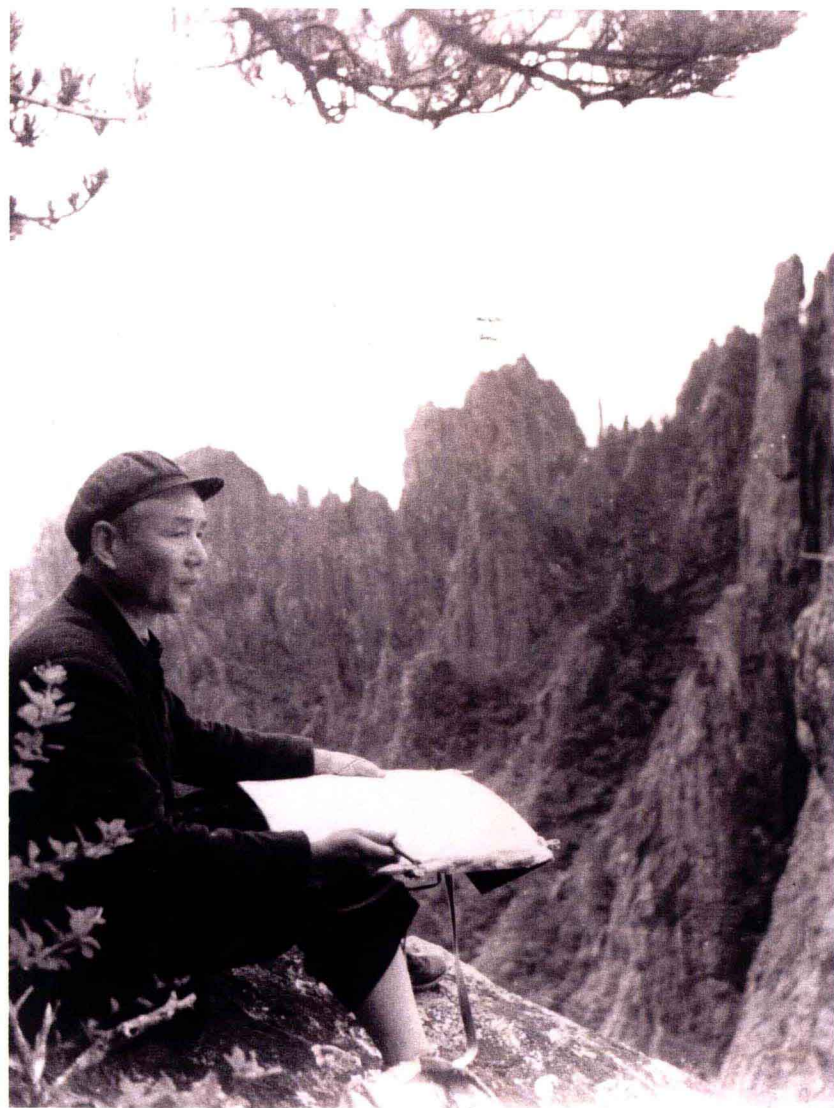
(1907.3—1989.12) 江蘇徐州人。

中央美術學院教授。

曾任中國畫研究院第一任院長。第五、六、七屆全國政協委員。中國美術家協會副主席。

1907年3月26日生于江蘇徐州一個貧苦市民家庭。13歲師從錢食芝學習傳統山水畫。16歲入上海美專學習。18歲任教徐州藝專。1929年以優異的成績考入杭州西湖（國立）藝術院研究生班。師從林風眠、法國名畫家克羅多兩位教授，研習西畫，並參加革命美術團體“一八藝社”。抗戰期間，參加周恩來同志領導的政治部三廳和文化工作委員會，從事抗日救亡宣傳畫創作。在此期間他已有心致力於中國畫藝術的更新，1942年即提出“用最大的功力打進去，用最大的勇氣打出來”的主張。1943年應聘為重慶國立藝專講師，從事中國畫教學、創作和研究工作。1946年應徐悲鴻之聘，為國立北平藝專中國畫教授，同時師從齊白石、黃賓虹，潛心于民族傳統繪畫的研究與創作。

新中國成立后，李可染作為中央美術學院教授，在教學和創作中進一步致力於中國畫藝術的革新與發展，形成了自成體系的教育思想和學派，培養了一批活躍于畫壇的優秀中國畫家。李可染將“可貴者膽，所要者魂”、“為祖國河山立傳”作為座右銘，努力探求根植于民族文化並融通東西方藝術的創作道路。他關注時代、關注自然，他提出精讀兩本書：一本是傳統，一本是大自然。他強調對客觀事物認識再認識。他開寫生之新風，足跡遍布大江南北，創造了深厚凝重、博大沉雄具有新鮮時代精神和藝術個性的山水畫風格。他的藝術成就促進了民族傳統繪畫的變革與升華，拓展了中國山水畫表現的藝術空間，他成為20世紀山水畫壇的一代宗師。



1956年李可染在黃山寫生

讓可染藝術得到更廣泛的傳播

文/範迪安（中國美術館館長）

在一個新的歷史文化條件下，更好地認識李可染先生的藝術創造，認識李可染先生在藝術中所創造中國文化的價值，是非常有必要的。在過去的日子裏我們通過美術界、文化界、藝術界和理論學者的努力，對可染先生的研究有了一定的了解，但如何進一步使李可染研究和李可染藝術的傳播得到很大的發展，我想就推動李可染藝術精神傳播的廣度談三點建議。

第一，我們要更多角度和更多形式地在出版物上下工夫來推動李可染藝術的社會認識。今天我們處在一個高度的信息發達階段，處在一個各種圖像信息、文字信息便捷傳播的條件下，如何能使可染先生藝術得到更集中更新穎的推廣，仍然是當務之急。我覺得李可染先生的藝術世界就是本大書，用各個方面的力量、多種形式把這本書的形象牢牢地系着我們的社會。

第二，影視傳播。如何使可染先生的藝術和個人經歷，以及他的許許多多的生活藝術，能够變成影視的作品，需要我們更深地去挖掘。現在有好多生活藝術的影視用品，正因為它切合了大眾傳媒的方式，并具有豐富的素材，所以有很好的收視率。我想拍一部片子來記錄更多的可染先生的藝術創作，讓后人永遠都記住這位偉大的藝術家。

第三，印刷品傳播方式。我們要通過各方面的努力做好李可染先生藝術作品展示的工作。我們可舉辦一個李可染先生紀念展。當然不僅是要辦好這樣一個展覽，李可染的藝術要通過各地不斷興起的美術館建設的熱潮，和美術館發展的需求推到全國去。現在各地搞了好多美術館、藝術館，但沒有很好的展覽項目。像李可染和老一輩藝術家，他們的藝術的精髓都是今天藝術傳播的重點，要積極推動李可染藝術向海外世界的傳播。