

# 皮可儿

## 書畫全集

天津出版傳媒集團

天津人民美術出版社



Album of Li Keran's Calligraphy and Paintings

# 李可染書畫全集

人物·牛卷

天津人民美術出版社

江苏工业学院图书馆  
藏书





中国画大师李可染

本画集承蒙：  
中华人民共和国外交部  
新华通讯社  
毛主席纪念堂  
徐悲鸿纪念馆  
天一阁文物管理委员会  
艾青先生  
黄顺民先生  
蔡斯民先生  
的热情支持和  
大力协助。  
特此致谢！



# 序

# 不朽的创造

——李可染写意人物和牛图小引

孙美兰

李可染是举世公认的当代中国山水画大师，大师笔耕生涯70年，他的才华和高度造诣，最集中地、突出地表现在山水画领域，同时又创造了独具一格的写意人物和牛图，与可染山水同样不朽。

如果说，可染山水的主导风貌是博大、静穆、厚重，千笔万笔不嫌多；那么，可染人物和牛图的主导风貌则是简练、超拔、透脱，一笔两笔不嫌少。论其“繁”，可与王蒙、黄宾虹比美，论其“简”，堪与梁楷、齐白石并论。

李可染少年拜师，正式学中国画，山水画起步最早，底子最厚。18岁于上海私立美专的毕业创作，画的也是山水中堂，当时刘海粟校长曾为之题跋。因此，可染早岁，无疑山水为先，而后才是写意人物。青年时代，学西画，攻油画、素描，进行了大量爱国抗日宣传画的创作，算来前后十年。他35岁重新回归中国画，钻研传统。20世纪40年代，重庆时期，据可染先生自述，“以山水为主，同时画古典人物、牛图、逸话故事”。（《自述略历》，1977. 8）那时评家论其成就，多以可染写意人物为先，山水、牛图并举。20世纪50年代，他决心从传统里打出来，又从山水这一环入手，辅之以牛图、写意人物。总之，李可染探索、开创中国画革新之路，始终是攻山水、人物——人物、山水、牛图——山水、牛图、人物。三者之间如心血循环，经历了非常有趣的轮换、往复、周流、回归的圆形上升运动，而书法练功，贯彻始终。十年“文化大革命”，几遭灭顶，仍苦行苦练，书法艺术终于翘然独立，也自成一体一派。从此，山水、人物、牛图和书法艺术，构成了一个独立圆足、有机完整、充满着创造活力、历久弥新的李可染艺术世界、艺术体系。现在，诸评家多侧重李可染的山水艺术，至于可染人物、牛图，虽众口交赞，而乏专门的探讨和系统之研究，或为其山水盛名所掩吧。

这篇小引，爰充抛砖引玉之作。

## 可染写意人物风格辨

可染最早的恩师钱食芝，在收徒那年，曾作四尺山水赠与13岁的少年弟子，长跋中有四句：

“童年能弄墨，灵敏世应稀，汝子鹏搏上，余惭鹩退飞。”

“童年能弄墨”，此句可以帮助我们寻索可染写意人物的缘起。可染7岁入私塾，堂上沉溺书画。9岁，默仿书家苗聚五笔意，写了“畅怀”两个大字，而传书名。（见拙作《李可染年表》，载《李可染论艺术》中国画研究院编，人民美术出版社，1990年版）由此，少年书家应写春联同时，也就在端阳为人们画“消灾辟邪”的钟馗了。其后，每逢端阳画钟馗，几成惯例。李可染直至晚年，仍沿此习，完成一系列不朽杰作。



可染画水墨钟馗，何以开始那么早？必须从徐州这个地方说起。离开可染出生地和家乡徐州以及徐州民俗文化，就不可能深入理解可染艺术，特别是不好理解大师写意人物和牛图。如若走访徐州，走访李可染旧居，则可以大体揣摩李氏艺术的发祥地和文化母体了。

四分之三世纪以前的徐州，城沿是黄河故道，一片砾石沙滩，成了平民百姓的娱乐场所：有摆地摊售杂货的，有卖民间泥玩具的，有说大鼓书的，有变戏法的，还有搭台唱戏的。这也是孩子们嬉戏放风筝的好场所。可染扎风筝、变魔术的绝技，可惜都被岁月埋没了。童年伏在地上用碎碗片画戏曲人物，倒可以说是萌动未来人物画的小样和雏型。如果读过李可染在20世纪50年代所写《姑苏玄妙观——民间年画赏析》短文（载《美术》1956. 3），就不会不惊讶：在短短不到500字的篇幅里，竟把江南民间游艺描写得那样生动有致，饱含兴味和感情，艺术分析和赏鉴水平又那样高超，既可见他对民间艺术的了如指掌和热爱，又可见他对实际的民间娱乐活动体验、理解之深。

徐州为历代兵家争夺之地，也是古老的文化重镇，是民间艺术和传统文人书画的荟萃点。徐州至今留有汉刘邦《大风歌》石碑，有东坡醉卧的石床，以及传为东坡吟诗作画的地方——“快哉亭”，荷花池，放鹤亭，还有古老的佛寺庙宇。这些浸透了古文化精神和人民美好幻想的名胜古迹，给可染以难忘的印象。李可染作为一个爱国者，热烈地、终生不渝地爱着山川乡国，爱着传统文化，为发展社会主义的民族文化献身，这宝贵的素质，源于徐州文化对童年可染的养育和熏陶。李可染曾热泪盈眶地谈到自己的家乡：“我七十八年前出生在这所房舍里，那时这里是破旧的茅草房。……徐州是历史上号称九州之一的最古老的名城。我在这里度过了我的童年和青年时代，有三十年之久。家乡的一山一水、一草一木都给我留下了不可磨灭的印象。众多的名胜古迹，每一块土地，每一个台阶都踏遍了我的足迹。”（《徐州修复李可染旧居剪彩大会上的讲话》1985. 10. 1 载《李可染论艺术》中国画研究院编，人民美术出版社，1990年版）

李可染的父亲李会春，是他少小沉溺书画的启蒙人。李会春不识字，是逃荒到徐州的贫农，先是挎着竹罩篱打鱼为生，后学厨师，经营一个铺面不大的饭馆。就是这位不识字的父亲和同样也不识字的母亲，给了少年可染勤劳、纯朴、善良、宽厚的“家学”。李会春是一位爱讲故事，也会讲故事的长者。李可染日后成为中国画大师，直到80岁高龄时，都始终念念不忘幼年从父亲那里听来的书画故事。例如，关于一位性格古怪、造诣非凡的书家写“雁门关”三字的故事：笔墨到处，发生神奇的力量，笔墨未至则光彩不生。又如，羲之爱鹅的故事，怀素书蕉、埋笔成冢的故事，这些对可染求艺悟道产生了深远影响。大师自命“苦学派”，勤奋不辍，探究艺术真谛，幼年时就埋下基因。

李可染写意人物各个时期代表作，如《东坡洗砚图》《羲之爱鹅图》《米颠拜石图》《放鹤亭》《赏荷图》《水墨钟馗》《钟馗送妹图》，以及20世纪80年代所作《笑和尚》《苦吟图》《怀素种蕉学书图》等等，从取材上、精神上、气质上、品格上呵成一气，融为一体，无一不和徐州文化以及发自李会春肺腑的民间口头文化有着千丝万缕的联系。多年追随可染大师的一位传派画家说得好：“徐州是刘邦、萧何、张良、吕雉、虞姬、陈胜、吴广演出历史活剧的大舞台。徐州的地方戏曲直至徐州的饮食文化等等，都有着一种共同的美学。秦汉的厚重、博大、沉雄、磅礴的大气象，从李先生的艺术中能窥见、感悟。可染艺术表现出

的那种大巧若拙、大辩若讷的气质，完全出于其人本身，出于故乡对他青少年时期的深刻影响。他热爱徐州，徐州是常常挂在嘴边的。”（陈开民致笔者函，1990. 12. 7夜）

### 可染写意人物和爱国宣传画

一般认为，李可染学习西画、创作爱国宣传画，似乎是研习国画之断层。也有人认为，李可染是半路出家，由西画改学中国画，自然地走着一条“中西合璧”之路。种种看法不无来由，但不够准确。

这里，我们从李可染的爱国宣传画谈起。

李可染开始学西画是22岁，在国立西湖艺术院研究部为研究生。师从林风眠、克罗多（法·ANDRE CLAOUODOT. 1892—1982）诸教授。李可染谈起过自己学西画和画抗战宣传画，有一段话很值得注意：

“谈到我和张眺兄的画受到高庚的影响，这是有的，尤其色彩方面。这一点我想加点补充：当时杭校画风基本是后期印象派，我们对此曾议论过，印象派光色和情调有可取处，但若表现新社会是不足的（当时的设想），因而想到文艺复兴时期米开朗琪罗、达·芬奇、波提切利，取其严肃富表现力；波提切利的画色彩单纯，线条明晰，近似中国画；此外，米勒反映农民生活，作风朴厚；杜米埃对黑暗社会的讽刺，尖锐犀利；伦勃朗表现力强、用笔豪放。对我来说，影响最大的是我离杭不久，鲁迅先生出版珂勒惠支画集，我观后佩服之极，我离杭州后到家乡和政治部第三厅画了大量抗战宣传画，大部受珂勒惠支影响……”

（1980年致汪占非的信，收入拙著《李可染研究》，附录3，江苏美术出版社，1991年版）

以这段话作为线索，考察李可染的宣传画和写意人物的艺术实践，大体可以得出以下认识：

一、从艺术思想、创作方法角度看：李可染在家乡和三厅时期所画的大量宣传画，既是他爱国热情高涨的产物，也是“五四”以来，二三十年代中国艺术整体上接受民主、科学的洗礼，促使可染投向进步思潮、追求新的创作方法的结果。对李可染来说，他对珂勒惠支自始至终“佩服之极”，接受其影响，是自觉地意识到并强烈向往着一种表现新社会、属于未来的艺术的。这种艺术应属于现实主义范畴，他的立足点是创造和发展中国画。

二、从现存的宣传画作品（照片）看：

李可染的艺术创作在当时已具有相当的规模和强大的表现力。线条明晰，用笔豪放，创作态度严肃，作风朴厚。最重要的是表现了中国人民——主要是农民——的气质、情感、爱憎，也有对日寇、汉奸辛辣有力的讽刺。如《募寒衣》《谁杀了你的孩子》——为背井离乡、饥寒交迫、惨遭屠杀的人民发出愤怒的吼声，强烈有力，震撼人心！《敌人被打得焦头烂额了》，对日本侵略者形象的塑造，又具有何等准确的夸张力和杜米埃式的漫画讽刺性。他对西方绘画，即使对他“佩服之极”的珂勒惠支，首先是在自己真情实感和本土文化的基础上加以吸收，所以未见乔装的痕迹，而具有着真正的创造性。

三、从艺术精神到艺术语言，从艺术方法到表现形式看：李可染的爱国宣传画完全是中国母体文化的产儿。他吸取了西方绘画的丰富营养，健壮发达了自身的肌体，“血缘”关系全在中国。他的创作，无需实对模特儿，靠了“目识心记”，通过“意构”形成“腹稿”，随即用炭条和刷笔大胆勾勒，放手直干。人物、景观具有极强的写意性。它不是概念化的政治图解，也绝无吃了牛羊、类乎牛羊之嫌，而是饱和着中



国人民抗战的激情，跳荡着时代脉搏，燃烧着火一样的爱国心。大量抗战宣传画的创造，为李可染后来的写意人物积蓄了生命活力，即使取材古典人物、逸话故事，也饱和着时代吹来的海风与新鲜空气，他以珂勒惠支的现代西方表现性为借鉴，探索着一种现代东方表现性的、写意的新艺术。

#### 可染写意人物的演变

李可染的写意人物，风格上大体经历了“放——收——放”三个阶段，与可染艺术总体风格的演变基本同步。

20世纪40年代初至50年代初，早期人物“放”。五六十年代中期趋向“收”。“文革”后，又从“收”回归于“放”，写意人物大放异彩。

李可染从宣传画转向写意人物，早期十年间，主要是学习、钻研传统，谓之“用最大的功力打进去”，铺垫了人物画的三种类型：

第一种类型：托物言志，为杰出人物造像，画风庄重，可视为爱国宣传画的续篇。当时曾为“诗人节”作屈原像，其后又作杜甫像、李白像、陶渊明像，还曾多次为现代伟大作家鲁迅造像。

第二种类型：传统题材，古典人物，画风诙谐。有《铁拐李》《执扇仕女图》《米颠拜石图》《渔夫图》《瓜下老人图》《午困图》《水墨钟馗》《三酸图》等等。

第三种类型：直抒胸臆，为先贤苦学者造像，画风寓庄于谐或寓谐于庄。这第三种类型，在后期人物画中得到大跨度的发挥。如《苦吟图》《怀素种蕉学书图》《布袋和尚》《笑和尚》等等。

可染早期人物画，犹如阳纹刻印，多布白。疏简的线条，组成和谐的淡灰色调。用笔迅捷，纵恣奔放，若有书卷气。可染70岁以后自评早年写意，“是时钻研传统，游心疏简淡雅，处处未落前人窠臼”，若将50年代以后作品与之相比，“画风大变”“判若两人”。空灵、潇洒、飘逸，写天然奇趣，写人与自然对话，或写人在大自然中和谐一体，半是写意人物，半是诗意画，这些特点贯穿在早期作品中，可以看出可染写意人物与牧牛图的深刻、内在联系。“秋风吹下红雨来”，石涛诗句，诱发出无穷的灵感，不尽的真情，无限的画境，有如艺术的精灵，千变万化，反复出现在可染笔下，意境层出不穷。画中主角，有时是若迷若狂、如痴如醉的文人书生，有时一变而为天真无邪、自由自在的牧童。

《秋风画意》（1948），是目前所知以石涛诗句作画最早的一幅。两位不修边幅的文士漫步秋林，整个浸沉于大自然韵律之中，完全忘怀了自己，须发、衣襟任秋风红雨舞弄。洒脱的游丝描，勾画人物，重涩的铁线描，顺逆交错，拖拽出树枝。接着是淡墨干笔点皴法，秋叶洒洒落落，横横斜斜，纷纷扬扬，有节奏，富弹性，时聚时散，被一种神秘的力量抛撒在空中。它不仅使人感觉到醉人的红雨，也像听到风声，体验到秋林凉意，连心灵也在鼓荡，摇入梦境。题跋曰：“大涤子诗云，秋风吹下红雨来，吾每喜写之，戊子秋，可染。”这样一种超逸谐趣的画风，见于同年所作《渔夫图》《午困图》（1948），逸笔草草的芦苇，飞龙走蛇式的瓜藤，淡抹两笔写扁舟，焦墨数根成背椅。不拘于写实，但绝不与“懒惰的空想”苟同。不计比例，反在破坏着正常比例，一如戏曲人物，出于传神、写心的需要。午困老人硕大的头部，民间老寿星式的前额弧线，幽默而风趣，夸张着藤下打盹、怡养天年之乐。画跋曰：“余学国画既未从四王入手，更

未宗法文沈，兴来胡涂乱抹，无怪某公称为左道旁门也。戊子可染。”

可染写意人物20世纪40年代崭露头角，不时受到“某公”之辈嘲笑。而作家老舍，观赏了1944年李可染画展，当即写《看画》一文，给予极高评价：“论画人物，可染兄的作品恐怕要算国内最伟大的一位了。”又以为：于穷苦之日，观可染画展，“精神为之一振，比吃一盘白斩鸡更有滋味”。三年之后，徐悲鸿为李可染北平（京）首次画展作序，亦盛赞可染写意人物“遂罕先例”的创造精神，评曰：“徐州李先生可染，尤于绘画上独标新韵。徐天池之放浪纵横于木石群卉间者，李君悉置诸人物之上。奇趣洋溢，不可一世，笔歌墨舞，遂罕先例，假以时日，其成就未可限量。”徐悲鸿形容观可染绘画，“应感饱啖荔枝之乐焉”。（以上老舍文，悲鸿序，均收入拙著《李可染研究》，附录3）

可染写意人物之放浪形骸，不假修饰，披发佯狂，奇趣狂狷之真者，莫过于《铁拐李》（1945）、《水墨钟馗》（1947），放手写来，鬼神泣之。如果取其特写镜头来欣赏，那么，铁拐李那躲在狂发浓须后面、挤眉弄眼的憨笑；钟馗拧眉定目、面对妖孽、横空出世的威严感，都借助笔神墨韵，自然跃然，活现出来。这是丑中之美、寓庄于谐的典型，也是中国画之重“意构”的典型。《铁拐李》《水墨钟馗》标志着可染写意人物在与传统的乡土文化、民间文化、民族文化的“血缘”关系中，滋生拓展着水墨写意人物的一种新形态，预示着李可染于“中西合璧”“融会中西”大趋势之外，正在摸索第三条道路，属于李可染自己的道路，即开创一条东方表现性、写意性与现代性相统一的中国画新路。

李可染早年钻研传统，在“打进去”又“打出来”的过程中，给中国写意人物画增添了什么新东西，注入了怎样的新元素呢？独出的一点：就是从西方大师达·芬奇、伦勃朗，直到珂勒惠支，借鉴了“表情法”。关于这一点，老舍先生作了极为精辟的分析和超卓的评价：“大体上说，中国画中人物的脸永远是在动的，像一块有眉有眼的木板。可染兄却极聪明地把西洋画中的表情法搬运到中国画里来，于是他的人物就活了，他的人物有的闭着眼，有的睁着一只眼闭着一只眼，有的挑着眉，有的歪着嘴，不管他们的眉眼是什么样子吧，他们的内心与灵魂都由他们的脸上钻出来，可怜的或可笑的活在纸上，永远活着！”老舍先生不仅指明，“可染的人物是创造”——不是模仿古人，也不是让古人穿现代衣装——而且称赞这种创造具有不朽的价值：“他说那是杜甫那就是杜甫，他要创造出个醉汉就创造出个醉汉——与杜甫一样可以不朽！”（老舍：《看画》，收入拙著《李可染研究》，附录3）

可染写意人物有传统笔墨的功力，却摒弃现成的套式，不拘守固定的成法，他根据表现性的需要，从创造意象出发，将生活的储备、写生的积累、平日的“目识心记”，以及“所见、所知、所想”，一起召唤了出来，揉为一体，形成“腹稿”，直到“白纸对青天”，呼之欲出。这是中国画之“意构”，表现性的写意。他拥有的开放的现代思维，西法素描造型本领，作为营养，融入传统文化母体的血缘之中，诞生出新的生命体，新的宇宙单位了。

年近八旬的可染大师，曾忆起抗日战争年代的一件趣事：那时重庆防空警报每天数起，一次，在迫塞的洞口，感到脚底有什么物件在滚动，拾起一看，原来是支毛笔，笔管有些破裂，携回家一试，手感极好，轻则细如丝发，重可聚为团块，有意外的效果。“那时期，我用这支笔画了一批写意人物，我叫它神来之



笔”……笑谈往事不久，喜从天降，老画家重得当年所作的一幅《执扇仕女图》（1943），细线游丝，写薄纱裙带。轻罗小扇，微薄的透明感，衬托着发髻松挽。美目朦胧，若思若盼，真可谓“依依脉脉两如何，细似轻纱渺似波”，实乃现代中国画之神品逸格也。老画家得见早年“神笔”之作，如故友重逢，欣喜之余，感时光之流逝。历四十二载漫长岁月，重又题写画跋，长书两行曰：“此是一九四三年在重庆国立艺专课堂为某生所画，四十年后在京得见，因以近作易之。年来眼花手颤，不复能再做此图矣，人生易老，不胜慨叹。一九八五年岁次乙丑春三月可染题记。”

李可染20世纪40年代的水墨写意画，无论人物、山水、牛图，都类乎中国古琴曲，他借助古典曲调、古典唱段，磨炼操琴的手指，陶冶民族的艺术气质、性格、精神。他不仅从古代绘画，而且从传统戏曲，特别从程砚秋刚劲委婉的唱腔里，体验那内含的、深沉宝贵的民族文化素质。

如果说，可染早期作品，人物意态、表情、构图，以“奇”为主，那么，中期作品则以“正”为主，晚年复归于“奇”，实现了他理想的“奇中见正”。如杰作《苦吟图》（1962、1982），《怀素种蕉学书图》（1985），《笑和尚》（1984、1985、1989），不但笔势连绵旋绕、狂放豁达，而且意象之中跃然可见大师自己的影子。

《钟馗送妹图》（1962），为可染55岁艺术成熟期代表作，也是画家自己喜爱的中期得意之作。钟馗，是我国民间神话传说中的人物，外貌奇丑而秉性刚正，勇于伸张正义，斩妖辟邪，惩治小鬼，袪除不祥，深为人民喜爱。据传唐·吴道子为画钟馗始祖。近代大师任伯年、齐白石亦曾画钟馗以警世言志。李可染年少时即屡画钟馗，尤喜昆曲和京剧《钟馗嫁妹》。他对剧中人物观赏揣摩，百看不厌；发挥想象，构思画面，获神来之趣，遂成此幅。传说钟馗怀念他生前的一位挚友，决定把貌美娴淑的妹妹嫁给他，以荐深情。画家表现钟馗送妹途中富有戏剧性和诗意的瞬间，通过多层次对立统一的美学法则，轻松、自然地写出人物性格神态的对比：一个暗，一个亮；一个丑，一个美；一个粗放厚拙，一个柔细聪慧；一个恍若大块阴霾，一个恰似明媚皓月。对比中形成鲜明的个性异彩，又统一于人间情味。艺术表现上，放手泼墨与走笔如龙的勾勒点虱之法相谐，尽精致微。画家兼评论家汪占非盛赞此图曰：“雄浑与俊秀相共存而又如此和谐融为一体，其技巧之纯熟，运转之美妙，实已达于炉火纯青的化境。”（在西湖边上的友谊），收入拙著《李可染研究》，附录3）

《苦吟图》（1962、1982），《怀素种蕉学书图》（1985）是“神韵”与“墨韵”交融；现代东方表现性的写意画达于极致的佳作，也是大师步入最后十年高峰期的写意人物代表作。可染中期凝重的笔法“屋漏痕”一变而为狂草式颤战之笔，人物造型强化了力度，表现出一种由内向外的精神张力，这在怀素挽袖作书的意态、动势上，十分突出。其手、腕、肩、背，全部线形结构暗含着高度集中、高度控制、笔墨行处全身力到之感。在那慢而密切、快而沉稳的运笔过程中，体现着李可染关于宇宙形象“十曲五直”的妙论。画家以东方人的思维方式，强调着曲线式的表达法，要求线条如“折股钗”，充满韧性弹力。《张迁碑》式的厚重，《礼器碑》式的丰润，《石门铭》式的逸宕，隐含其中，达于书画艺术灵气与现代精神相协交汇之美。

《苦吟图》写一位诗人深夜在烛下苦吟。诗人与红烛相对，两者都在燃烧自己的热能。红烛在火焰中化为蜡泪，诗人在火焰中变得消瘦。虚实对照之间，另有一种精神向着永恒时空升华。20世纪60年代可染曾作《苦吟图》自励，“文革”遭劫，画作毁于一旦，令人痛心不已。20世纪80年代重作此图，不仅深化了意象，凝练了笔墨，且以长跋铭记其详：“余生性愚钝，不识机巧，平生服膺先贤杜甫惨淡经营和贾岛苦吟精神，1962年曾作此图自励，不意在十年动荡竟遭诬陷，今日得重见天日，重作此图志感。”这是自称“苦学派”的大师“将自己生命投进去”的不朽杰作，是他用以自励的精神性图式，也是他毕生参悟艺术大道、留给后人的一份遗嘱。联系可染大师常用印语：“废画三千”“七十二难”“峰高无坦途”“八风吹不动天边月”，愈益显示出《苦吟图》内含的精神价值和永不泯灭的艺术光辉。

### 可染牛图风格辨

关于画牛的灵感和缘起，画家自己有过一段亲切的回忆：“1941年以后，文委会的工作告一段落，因此，我有较多的时间恢复我对中国画的研究和创作。当时，我住在重庆金刚坡下农民家里，住房紧邻着牛棚。一头壮大的水牛，天天见面，它白天出去耕地，夜间吃草、喘气、啃蹄、蹭痒，我都听得清清楚楚。记得鲁迅曾把自己比做吃草挤奶和血的牛，郭沫若写过一篇《水牛赞》。世界上不少对人民有贡献的艺术家、科学家把自己比做牛。我觉得在那艰苦的战争岁月里，全中国，人人都应该有牛的精神。牛不仅具有终生奋劲、辛勤劳动、鞠躬尽瘁的品质，它的形象也着实可爱。于是就以我的邻居作模特儿，开始用水墨画起牛来了。”（1977. 8《自述略历》手迹）

从此，李可染和牛结下不了缘，他的这段回忆，是爱国者的自白，也是奉献者的自白。画家后来刻了一方印章“孺子牛”，自命画室为“师牛堂”，执着地以牛的精神自励。“孺子牛”，体现一位当代中国画大师的精神思索和艺术追求，是他理想王国的至真、至善、至美、至乐的境界。他不是一个因寄情山水、田园而忘怀世事的人。

#### 可染牛图的演变

不深知的人，以为可染画牛，只不过是老题材的重复，实则是一个不断开拓新意境、千方百计寻求新意匠的艰苦创造过程。早年，为突破“笔墨造型”这一关，他每次都要画完一摞元书纸。画到后来，感觉牛鼻子有了水汽，湿漉漉的，像在呼吸。可染笔下的牛，颈背上原有几道筋节，愈到后来，笔墨愈简。70岁以后，还在删略。80岁所作的牛，颈背简到只着一两笔，若断若续，而“意足象周”，跳荡着劲健的生命力。这使人想起齐白石画虾，一变、再变、三变，经过了写心复写生，写生复写意，无限反复、深化认识的过程，才达到从生活到艺术高度升华的境界。齐师晚年，再次去掉笔下游虾头部两根触须，简到不能再简，而其蕴含却越发丰厚。1958年，李可染观看齐白石遗作展，曾说过这样一段话：“齐白石老师的作品，从早期二十几岁起到九十几岁止，一直在不断地变化着，从来就没有停止过。……假如把齐师前后作品对比起来看，我们会吃惊，他的变化真是到了‘脱胎换骨’的程度。”三十多年后的今天，回过头来看李可染的艺术，他笔下的牛，也正体现着一位大艺术家不断求“变”的精神。

可染牛图在不断演化中大体形成三种类型：



第一种类型：为牛造像，颂扬牛的精神。如《五牛图》（1962）、《九牛图》（1980）、《水牛赞》（1985）。

第二种类型：写牛性以自况、自励。如《犟牛图》（1951、1962）由早年《牵牛图》（1942）演变而来。

第三种类型：由牛图派生、拓展、演化出一系列优美的诗意画——四季牧牛图。牧牛图横向拓展，千变万化，多种多样，不同意趣的图式，算来不下百种。

除了常见的《杨柳青放风筝》《春在枝头已十分》《暮韵图》《晚凉风中》《秋趣图》《秋风吹下红雨来》《冬牧图》《老松无华万古青》等等，此外，还有极为精彩、情感运动强烈的画面，如群鸦阵阵、夕照透林的《暮归图》；仿佛夹裹着风声雨声、带来凉意的《风雨归牧》；跳跃着一颗童心的《牧童戏鸟图》；箫笛声声、悠忽来去的《牛儿闭目听》，及至生命极年之作、充满力度的《斗牛图》，确已进入“空中落笔”“无起止之迹”的化境。

可染牛图的纵向发展，曲折嬗变，尚待深入地进行专门研究，这里只概略地勾画一个轮廓。纵观牛图四十七年风格迭演的历程，与可染中国画艺术总体风格演变同步：“李可染近十年，以他雄健的气魄腕力，浪漫瑰丽的奇思构想，成功地从‘写境’跃入‘造境’，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’。笔墨上，从中期‘积墨法’为主，继之以‘积墨’与‘泼墨’兼用，‘墨韵’与‘神韵’交融。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’，以强化的现代抽象因素，显示出博大、深沉、浑厚、开放，充满活力的时代精神。”（见拙文：《李可染论艺术》序，中国画研究院编，人民美术出版社，1990年版）由此，显示出愈来愈强的现代意趣，从而在美学意义上确立了李可染艺术“现代东方表现性的写意画”品格。

早期的作品《牵牛图》（约1942）、《暮韵图》（1945）、《风雨归牧》（1948），意趣尚简。行笔如草书，数笔寥寥，随兴挥洒。一条条新柳，清晰地映照于大片空白的背景上。几根芦苇，疏密交叉，空灵潇洒。水波荡漾，如细线柔丝，轻松迅捷地划过。又见疏斜的枝条，在半空鼓荡。蓑衣少年，戴着斗笠，俯骑牛背，充满着天趣。如此空疏简淡的画面，在中、后期的牧牛图里不复多见了。

李可染的牛图，一开始，艺术灵感就来自对现实生活的观察、感受和思索，主要以写生为基础，同时融会文人画意趣和民间艺术传统，形成一己的个性风貌。当笔下牧童、疏枝、垂柳带有青藤、石涛、八大余韵的时候，纵横涂抹的牛，却露出民间泥玩具式的天真的憨态：那俯卧的牛如一座小山，那背向的牛，大墨团团一块，无不洋溢着一种纯朴的稚趣拙味。

如果说，五六十年代孕育着牛图过渡性的变异：如像《归牧图》（1964）那直纵的线条排列密集的林木，《霜叶树下》（1954）、《秋风霜叶图》（1965）那如火如荼的热烈色点，都在预示着疏淡的简体结构向浓重的繁体结构过渡，预告那流动的“画中草书”正向着沉稳的“画中正楷”跃入。那么，经过了“文革”期的“寂寞之道”，进入20世纪80年代的牧牛图，就完全成功地实现了这种转变：可染山水的静穆厚重；可染书法的沉雄逸宕，引出了牧牛图的新图式、新画法。1984年所作的《梅花万点图》（甲子秋九月）、《浓荫对话》《秋林放牧》（甲子夏六月十日晨）、《雪牧图》（甲子春三月），可以说是中、晚期牧牛图成熟的

新图式、新画法的代表作。其审美形式、笔墨运用，被赏者归纳为“三大闪光点”：其一，沉着、苍厚、丰润的羊毫濡墨大笔触，寓微而放，大片墨块，极富程序性地配合写牛。其二，“涩”而“韧”的疏朗焦墨线条写牧童、牛角，墨线与墨块对比，众美溢之。其三，顺逆交错的线，紧锣密鼓般的点子，写茂林浓荫，浑然一片，构成衬托牧童和牛的墨华锦帐，（参照贾又福：《且看当代李家山》，载《美术研究》1990. 1）这是精道的艺术了悟，也可看作是对中、晚期牧牛图笔墨要点的概括。经过了长达二十多年的过渡性探索，牧牛图由“放”到“收”，由“简”至“繁”，由“草”及“楷”，至1984（甲子）年，无论其意境的拓展，笔墨的老辣，或是构成法则的独到运用，全似陈窖老酒，味道之浓郁、醇厚、馨香，实令人欲醉。李可染笔下的牧牛图，既不同于小农社会的田园牧歌，也不同于概念化的说教，而是寓哲理于诗、格局别出、富时代感的不朽创造。

#### 终极的奉献

大师生命的最后三年里，特别是一生的极年（1987—1989），笔下出现了画风大“放”的牧牛图，突破了中期的图式。书法要素在画面构成中强化。“狂草”式的用笔内含骨老血浓之美。线条与飞墨、飞白交织的奇趣，神韵、墨韵相互融会，拓展着深邃辽阔的空间，线与面、苍与润、干与湿、动与静、顺与逆、急与缓、轻与重、拙与巧、方与圆、开与合，以诸种对立因素的强烈对比，攫取画面构成的整一。《临风听暮蝉》（1989），不仅通过林木画出了临风的有形的动势，还通过仰头静坐的牧童，侧头伫立的牛，传达无形的听幻中的蝉声。所谓“虚实相生，无画处皆成妙境”，那无形之“神”、无声之“韵”，便都是“无画处”，即“只可意会，不可言传”的虚幻空间。出于对创作实践的理论思索，李可染拈出“神韵”二字，作为他20世纪80年代艺术境界的追求。源于庄学思想的“神”“韵”的美学内涵，原以虚静的人生观，求得超越自身的心神之美。李可染以现代的哲学美学思维，给“神韵”以新的阐释：“画无神韵，美术不美，有形无神，望之索然，岂能感人。”在这二十字里，主要包含着形与神、美与韵、创造与欣赏三个不同层面的对立统一关系。“神韵”的意象构成随之由单纯主体精神的参悟，跃向主、客体的统一。“神韵”的表现方法由一味内擗收敛，跃向虚实、有无之间。“神韵”的思维由“出世”性的超脱、闲逸，跃向“入世”性的自在、自为、自然和自由。“神韵”创造的心理指向，由封闭式的虚静、心斋、坐忘，跃向开放式的进取、奉献、无私、净化的精神世界。神韵，通过含而不露的形，拓出“象外之象”“韵外之致”，以审美的意味感人的画面。（参照凌瑞兰：《“神韵”探寻》，载《乐府新声》1989. 3—4）

可染晚年牧牛图的神韵之美，还在于充分运用了书法艺术“内紧外松”的构成法则，画面整体呈现“内聚”的形态，“情”与“力”，呈现向中心内旋的曲线运动。题字的意匠经营、印章的排列，全为建构“外方内圆”“方圆之间”的书体式间架。似奇反正、不等边三角形法则，全为强化形式构成的内聚性。线条走向，有时如龙飞凤舞，有时如激光闪电，有时似流水蜿蜒，蕴含着丰富的情感运动和心理意绪。运笔的力度，墨韵的有效发挥，也强调着线形的内倾。笔墨的狂放、飞动，为早期和中期牧牛图所未逮，牧童、牛的造型之洗练，神韵之美，墨韵之美，达于极致。

四季牧牛图，是可染艺术中极富人间情味的图画，最受人们喜爱。牧牛图系列以亲切、欢愉的方式，

直率地表达了天人和谐、回归自然、向往自然的现代人理想。四季牧牛图具有多层次、多义性、赏心悦目的精神内涵，高格调的、健康的审美品格。欣赏者面对一幅幅诗意盎然的图画，仿佛同时听到传来旷远悠长的牧笛声。四季牧牛图折射了一位山水画大师对祖国自然山川的热爱和迷醉，凝聚着敏感的审美体悟，活跃的想象力，以及为季节性的美唤醒的种种心理感应。因此，四季牧牛图又可以说是“为祖国河山立传”的序曲和变奏。

牛图系列，是李可染艺术世界中具有相对独立性的一部分。它伴随现代哲学思维的发展，沿着东方绘画和心理意识长流的河床，奔流不息。它与诗、书法结缘，在不断演变中创造了中国画美的新观念，全面跃出中国古典绘画和历代文人画范畴，获得20世纪世界现代艺术的精神品格。它那静穆又壮丽、深邃又瑰伟、具体又抽象、质朴又微妙的画幅，是借助艺术家心灵里流出的可视性语言，写给现代人类最好的新诗。它展示着春来秋至、诚实耕耘的人生感，它永远跳荡着天真的童心，它不倦地歌颂“孺子牛”的伦理、道德理想。它呼唤现代人类回归自然母亲的怀抱，呼唤对宇宙万象自然生态的热爱，呼唤对和平环境、人类自身净化的关注。

“核子重和牛对撞生新态”——当这幅牛图作为高能物理科研成果纪念封的图标（北京正负电子对撞机竣工纪念），正在付印即将面世之际，大师的生命历程走到了终点——杰作的创造者与世长辞。生前他曾说：“我常想，我若能活到一百岁可能就画好了。但再一想，二百岁也不行。‘无涯唯智’，事物的发展永无涯际，绝对的完美是永远不存在的。”（《我的话》）

热爱乡土，热爱民族传统文化，热爱祖国和拥有一个开放的宇宙，在巨浪的冲撞中接受伟大世纪性变革的时代的洗礼，总不满意自己，总在求变，正是这位现代东方文化巨子能以向全世界奉献不朽杰作的秘密。

1991年5月于北京中央美术学院



# IMMORTAL CREATIONS

An Introduction to Li Keran's  
Freehand Figures and Buffaloes

Sun Meilan

Li Keran, the world-renowned master of modern Chinese landscape painting, cultivated in the artistic garden for 70 years. His talents and attainments crystallized in the realm of landscape painting, with his free sketched figures and buffaloes equally creative and outstanding.

The monumental, solemn, and poised features of Li Keran's landscapes in which thousands of brush strokes do not seem abundant stand in striking contrast with the lucid, transcendental, and revealing character of his figures and buffaloes in which one or two strokes do not appear less than sufficient. His 'complexities' of the former category can well be compared with those of Wang Meng and Huang Binhong, where as his 'simplicities' of the latter group well match those of Liang Kai and Qi Baishi.

Landscape painting was the first kind of paintings Li began to learn as a child. His graduation work from Shanghai Private School of Fine Arts at the age of 18 was also a large scale landscape which bore the annotations of Liu Haisu, the then school master. There is ample evidence, therefore, that landscape paintings dominated Li's earlier creations followed by free-hand figures. In the subsequent 10 years, however, Li began to learn oil painting and exerted much effort in producing anti-japanese propaganda drawings. He returned to traditional Chinese painting when he was 35. Li described his career in the 1940's as being "dominated by landscapes, with occasional classical figures, buffaloes, and legends". Nevertheless, critics of the time mostly viewed Li's success as in, above all, freehand figures, accompanied by landscapes and buffaloes. During the 1950's, Li's determination to break through the tradition was also realized through his landscape paintings, entailed by buffaloes and figures. Thus, from landscapes and figures to figures, landscapes, and buffaloes and later to landscapes, buffaloes, and figures, Li Keran had so far gone through a spiral development in his efforts to explore and refine the Chinese painting tradition. The later "cultural revolution" barely fin-

ished him, and yet it did not stop him from carrying on his calligraphy practice in which he excelled consequently and formed his own style. Li Keran's unique artistic system of landscapes, figures, buffaloes, and calligraphy can thus far be said to have matured and developed into a self-sufficient and integral stage characterized by its creative vitality and originality.

Most critics today are focusing on Li's landscape paintings. Very few systematic studies on the artist's figures and buffaloes, though well praised, have been found, which could be due to the overwhelming fame of Li's landscapes. It is to this end that this introduction is aiming itself.

### LI KERAN'S FREEHAND FIGURES

“Able to paint as a child,  
Your gift is seldom seen.  
There will be a day when you'll suddenly find  
Me humbly admiring you.”

These, among other things, were the words in the annotations written on a landscape painting given to the 13-year-old Li Keran the year he began to learn painting from his earliest art teacher Qian Shizhi.

“Able to paint as a child” helps us track the beginning of Li's freehand figures. At the age of 7 after he was admitted to a private school, he fell in love with calligraphy and painting. He won quite a fame when, at the age of 9, he wrote two large Chinese characters “Chang Huai” (expressing my aspirations freely) after a well-known calligrapher Miao Juwu<sup>1</sup>. Since then, the young calligrapher developed an habit of writing Spring Festival couplets for people as well as painting “Zhong Kui” (a legendary ghost-eater) at Dragon Boat Festivals to “exorcise evil spirits”. This habit of painting “Zhong Kui”, as we shall see later, lasted till the end of his life, creating a series of masterpieces.

Why is it that Li Keran began to paint “Zhong Kui” at such an early age? To answer this question, we have to understand Xuzhou, the place Li was born, otherwise a comprehensive understanding of Li's art, especially his figures and buffaloes, would seem unrealistic. A visit to Xuzhou, to his childhood neighbors, therefore, would help locate the origin and cultural bearing of Li's art.

Seven decades ago, the city of Xuzhou was situated along an abandoned course of the Yellow River. This replaced river course naturally became a