

中国画坛

经典 • 学术 • 交流 • 研讨 • 鉴赏

3

斷崖千尺

辛酉初秋東隱其畫

- 李可染人物画编图论艺
- 赖少其书画艺术综论
- 张书旗名家技法
- 刘知白其人其画其心
- 彦涵中国画
- 王西京国画巨作《春潮》
- 周韶华千佛山下答客问
- 张立辰荷花系列品读
- 于志学学术思想系列
- 何水法花鸟画
- 邓福星写梅说
- 徐邦达考论董其昌
- 九月雅韵当代中国画家小品展

學苑出版社



畫龍

李可染



画龙点睛 69 × 36 厘米 四十年代 李可染作

经典艺术作品

从这里开始

.....

主编 汪为胜

中国画坛

画法古今之漫海之
覽者莫不耳

图书在版编目 (C I P) 数据

中国画坛 (三) / 汪为胜主编. —北京:
学苑出版社, 2005.1
ISBN 7-5077-2458-1

I . 中... II . 汪... III . 中国画—艺
术理论—文集
IV . J212-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第
000885 号

责任编辑: 刘小灿
封面设计: 郑小为
出版发行: 学苑出版社
社 址: 北京市丰台区南方庄2号院1号楼
邮政编码: 100078
网 址: www.book001.com
电子信箱: xueyuan@public.bta.net.cn
销售电话: 010-67675512、67602949、
67678944
经 销: 新华书店
印 刷: 北京盛通彩色印刷有限公司
开本尺寸: 787 × 1092 1/8
印 张: 16
字 数: 26 万字
版 次: 2005 年 1 月北京第 1 版
印 次: 2005 年 1 月北京第 1 次印刷
印 数: 4000 册
定 价: 98 元

目 录

大师研究

李可染人物画编图论艺	汪为胜	4
------------------	-----	---

传世经典

赖少其书画艺术综论	王 坚	14
-----------------	-----	----

名家技法

写意花鸟画法	张书旗	44
--------------	-----	----

中国画家

刘知白其人其画其心	柯文辉	48
-----------------	-----	----

绘事杂谈	刘知白	52
------------	-----	----

丹青泼向黔西东	冯其庸	54
——读刘白云先生的山水画		

彦涵中国画	雷正民	58
-------------	-----	----

纪念邓小平同志诞辰一百周年		64
王西京国画巨作《春潮》研讨会纪要 (2004 年 8 月 12 日)		

中国画坛

3

千佛山下答客问
(根据录音整理, 2003 年 4 月 21 日于泉城)

周韶华 68

大笔摇落满天霞 更信秋色胜春朝
——张立辰荷花系列品读

健 林 78

于志学学术思想系列 于志学 88

气焰凌人 风神绝世 汪为胜 104
——谈何水法的花鸟画

写梅说 邓福星 118

古画品评

董其昌考论 徐邦达 124

展览概况

全国美展与小品展 126
九月雅韵·当代中国画家小品展在杭州举行

第十届全国美展作品选登 128

出版: 学苑出版社
编辑: 《中国画坛》编辑部
主编: 汪为胜

特约学术编委
邵大箴 邓福星 徐书城
周韶华 刘文西 冯今松
李宝林 刘曦林 孙 克
于志学 刘龙庭 程大利
何水法 朱松发 范 扬
梅墨生

编辑
刘新春 周尊胜 赵燕侠
白小叶 李孟渊 王心刚

设计: 筱 吕

监制:
安徽天徽集团
丹东鸿润房产
三河文明集团

地址: 北京市通州区北关环岛
富河园 7-451 信箱
邮编: 101100
电话: 010-69546504
手机: 13520266962

李可染人物画编图论艺

汪为胜

李可染是二十世纪中国画艺术大师。他的山水画浑厚凝重，博大沉雄，以鲜明的时代精神和艺术个性，促进了民族传统绘画的升华，成为中国画发展史上划时代的里程碑。关于他的山水画艺术海内外美术界专家学者已有数十部专著论述，但就他的人物画而言，尚未见具体的个案研究。

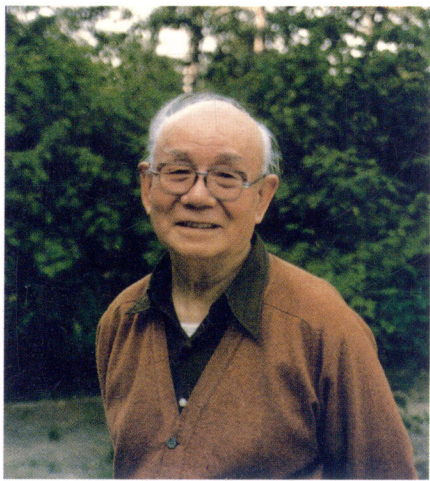
这次，幸得大师之子李小可搜集到李可染人物画30余幅，基本上是四十年代初至四十年代末这段时期的创作，选13幅并依所编顺序略加诠释，旨在抛砖引玉，引起学术界对李可染人物画的研究。由于时间、资料乃至作者才疏学浅诸因，难免有偏误和不妥之处，但将进一步修订与校正。

据史料记载，李可染13岁始学中国画，17岁入上海美专师范科，学中西绘画，两年毕业。22岁考入国立艺术院学油画、素描、兼自修中国画。抗日战争时期，参加抗日作宣传画，后到重庆从事中国画研究，专攻水墨人物，兼画山水。这次搜集李氏的人物画，正是佐证了这段记载的史实。

应当交待的是，此时期的中国美术不仅在国破山河碎动荡飘零的岁月中求生存，而且还身处中国画价值及其发展走向的论争中。“五四”运动掀起的中国新文化的浪潮仍冲击着各个领域。蔡元培、鲁迅、陈独秀等高举“科学”与“民主”两大旗幡，早已使中国美术对自身的顽疾进行深刻的反思。蔡元培提出“以美育代宗教”，鲁迅认为“美术之目的，其力足以育人之好尚，亦可辅道德以为治”，陈独秀疾呼“改良中国画，断不能不采用西洋写实精神”等等。其目的就是要冲破传统禁锢封闭。但一些继续躬耕于

传统园地的画家，他们自觉或不自觉地萌发出一种强烈的民族自尊感，以保存中国国粹为己任，与主张“全盘西化”论者相抗衡。

无疑，在这样的社会文化背影下，对李可染而言，其艺术是处于一种艰难的抉择阶段。因为一方面他接受的是西方艺术及其观念的教育，对社会所需的艺术功能，与张扬现代科学潮流相趋；另一方面又不能改弦易辙地舍弃独立民族自存的文化传统，尽管已有徐悲鸿、林凤眠引进西方绘画来调整传统的实例，而李可染没有东施效颦，却摄取传统笔墨与文化。他曾在《自述略历》中说：“1943年，我应邀到重庆国立艺专教中国画，因此，我更有时间钻研中国画传统和创作。这时，我研究传统水墨写意画、古典人物，曾画过屈原、李白、杜甫、王羲之等。”郎绍君在《画史研究·二十世纪国画家》一文中叙述道：“李可染四十年代以意笔人物为主，兼写意山水，其意笔人物多取材于文人、仕女、渔夫，形象或稚拙或秀丽，憨态可掬，聪灵幽默。”迄今为止，李可染发表或有文字记载的人物画就有《东坡洗砚图》、《羲之爱鹅图》、《米癫拜石》、《采菊东篱下 悠然见南山》、《轻罗小扇流萤》、《执扇仕女图》、《芭蕉仕女》、《树下二老》、《秋趣图》、《风雨归牧》、《渔夫图》、《午睡》、《赏莲图》、《水墨钟馗》等数十幅作品，尽管多数流失或焚毁，但通过这些作品不难窥见未宗法文枕，自成一格，不仅显恣肆的才华和狂放不羁的强烈个性，更显示出东方古典意味中那扎实的笔墨功底和艺术修养。这一特性，为李可染日后从事山水画



李可染近照

李可染（1907—1989）江苏徐州人，早年习西画，曾师从齐白石、黄宾虹，开创了“李家山水画派”，对现代山水画影响很大，书法亦自成一家。曾任教于国立艺专、中央美院，担任中国画研究院院长、中国美协副主席等职。

革新提供了良好的基础。

《米颠拜石图》(1943年)

米芾(1051—1107),初名黻,后改名米芾,字元章。《宋史》记载其为江苏吴县人,徽宗年曾召为书画学博士,官至礼部员外郎,被称为“米襄阳”、“米海岳”和“米南宫”。清《四库全书总目提要》载:“性好奇,故屡变其称如是”。世人称“颠”。当然,古代文人称“颠”岂止米氏一人,大抵就有张旭、杨凝式、八大、石涛、徐渭等,主要是他们反理性、反正常,内心平衡丧失,处在强烈情感振撼中。米芾的“颠”,是因为他洁癖、穿唐衣、拜奇石的缘由。他自道:“石奇丑,足当吾拜。”虽为笑话,却是后世文人画家喜画的素材。此画借以伸情寓于万象之旨,得见其表,更析其理。粗头乱服画怪石,石以丑为美,丑到极处便美到极处^①。中锋细笔,飞扬疾速勾勒人物,粗细对比,虚实相参,动与静,苍与润,神态富奇趣,顾痴岂能真痴,米颠岂能真颠哉^②由此也知,传统文人画蕴藏的寓意是,用厉笔扫除个人的沉积,与贵族文学相对,与唯美派相垒。

《刘伶纵酒》(四十年代初)

题跋:“刘伶纵酒脱衣裸,形人见讥之,伶曰:‘我以天地为栋宇,屋室为恹衣,诸君何为入我恹中。’”由题跋可知其意。刘伶,字伯伦,西晋沛国(今安徽宿县)人,竹林七贤之一,放荡不羁,性嗜酒。魏晋是美学自觉和成熟时期,重视艺术美,并对审美有相对独立的研究。曹丕《典论·论文》讲,文学艺术要以逸气为主,逸气不是遗传,是先天气质、个性和才能,展示个体创



采莲图 69 × 45 厘米 李可染作



东山携妓图 48 × 42 厘米 李可染作

作者肯定，反映时代变革。在《世说新语》里追求是：飘逸、洒脱、狂放、卓犖不羁、放荡、形骸的理想人格。这种理想人格不是一般的、世俗化、表面性，而是要表达本质、特殊、超脱的风貌姿容，才会被人们欣赏、评价。《刘伶纵酒》形式表达上，不着酒酣耳熟、觞酌流行，仰而赋诗之态，不置铜爵陶壶之器具，而画上与题意毫不相干的荷叶。刘伶赤露光臂，意态可掬模样，旨在用脱俗的言行，体现个性和内在的精神品格。

明快洒脱，耐人寻味，足见李氏的睿智与才华。

《画龙点睛》（四十年代初）

此画是一老一少，一高一矮，一白一黑，着眼于虚实、黑白、参差的对比，尽管是陈旧的题材，画老题材而不是老方法。《画龙点睛》是大家耳熟能详的成语，源于张僧繇常于金陵安乐寺画四龙而不点睛，云：“点之则飞去矣。”人以为妄，固请点之。须臾，雷电破壁，见龙飞去，未点睛者如故。

后来被比喻说话作文，在关键上用一两句话点明要旨，使全篇精神。通过李可染的这幅作品，验证了他在《自述略历》中所说的，不仅画古代文人形象，也画一些逸话和典故。

《采莲图》（四十年代初）

《采莲图》应当是据唐诗意而绘。传统文学中有“采莲曲”，是梁武帝萧衍制乐府《江南弄》七曲之一。此外，还有其它曲名，如“春江花月夜·清商曲辞·吴声歌曲、杨叛儿·《西曲歌》、折杨柳、梅花落、紫骝马、关山月等古横吹曲名。以“采莲曲”而赋诗的就王勃、李颀、郑惜等诸多入。”以画此横向滋生的荷叶，纵向摇荡的木船，不着一笔的留白以及杨柳穿插掩映，营造荷塘空间氛围。主仆二女用近乎游丝的兰叶描画出，摇桨执扇，动静相间，工而写，真而韵，使人身临其境。可谓：“浅渚荷花繁，深潭菱叶疏，浊水菱叶肥，清水菱叶鲜。采采乘日暮，不思贤与愚。”

《孤桐图》（1943年）

社会现实给画家的困扰和忧愤，于是在画上他追求和现实远离的理想。他也可能意识到孤愤不能拯世，但他要制造一种心情，竭力扮饰古典传统文人的寄托，这里表达不是避世绝俗般的逍遥，不是弹曲吹乐陶陶，而是独坐静思，睁着一只眼闭着一眼，看似安静，其实内心灵魂却在悸动。对于一个文弱的画家，也可说是一种消极的对抗与无奈，在屈辱痛苦中，用作品表达忧民愤世，达到艺术家心理上的责任。田汉在这幅画上题道：“待拯元元不自由，又好秋叶引奇愁，凭君莫笑罗亭（？）病，今日青年半白头。”无论是人生感叹或社会忧伤，却要通过作品来表达某种慰藉。如此看来，只有高度的自觉和入世情怀才能达到化境。

《水亭图》（1943年）

“纸屏石枕竹方床，手倦抛书午梦长。

睡起莞然成独笑，数声渔笛在沧浪。”这幅画是根据清代蔡确《水亭》诗意而作，与上述《孤桐图》蕴意有些相近，表达是一种闲逸孤寂情怀。这幅画在艺术语言表达上克服了传统公式化，发扬中国传统真精神，既保持民族文化的血缘关系，又有新的审美观念。李可染认为，公式化是传统中最主要的糟粕，公式化的病根在于因袭古人，脱离生活，整日伏案于南窗之下，决不离古人步，哪是甘做阶下囚。这幅画的主要特色在于：

第一，构图别出心裁，近大远小，空间感特强。第二，融山水、人物为一体，容量大，画面丰富。第三，放弃传统既定程式如皴法、描法，努力从对象特征来表达诗意。

《东山携妓图》（1943年）

《东山携妓图》是传统文人画家常画的题材，近代名家傅抱石等也曾画过。此幅姑且不论其内容等，但就作品人物画的用“线”是一个重要特征。“线”的描法，即线描，《论语》中的“素以为绚”、“绘事后素”，《考工记》中的“凡画绩之事，后素功”等等，皆是叙述线描。南朝谢赫提出“六法”第二条“骨法用笔”而讲的：“夫象物必在于形似，形似须令其骨气，骨气形似皆本于立意而归乎用笔，故工画事多善书。”③而书意在“线”的节奏变化和灵魂。中国传统人物画用线古人归纳为“十八描”，而实际上描法总体上有两种：一种是铁线描，如“锥画沙”等，力求平匀，无提、顿、轻、重变化，东晋顾恺之的基本是这种描法；一种是兰叶描，就是在力量平均基础上提、按、顿、重、转择变化，唐代吴道子惯用这种手法。应当说的是，无论顾恺之的“春蚕吐丝”，还是吴道子的“吴带当风”，皆不同于先秦时期原始线描，而灌注了精神内容，以写出的方式来刻画人物内心活动与表情动态的一致，从而形成了“线描之美”，这种美或流



刘伶纵酒 69 × 96 厘米 李可染作



米颠拜石图 66 × 42 厘米 李可染作

畅而放逸，或稳健而变奏，或豪迈沉雄，直接构成了线的阳刚之美和阴柔之美两类。李可染深谙传统线描之规律，用界定的线描来获取对象的刻画，所画的四个人物着力点是线的变化——细、提、按、转择等。概言之，描绘对象线的变化性和复杂性，那是紧劲连绵，循环超忽，风趋电疾，意在笔先，画尽意在，所以全画形象生动，人物神气。对李可染来说，对传统线描的把握，已达到一个相当的高度。

《棕下老人》(1945年)

此画台湾著名画家江兆申题道：“李可染初学西画后乃弃刀布，而改纸墨，遂使旧习画除，为一时杰出者。此帧棱栏下着一醉翁，宽衣落拓，料醉模糊，似金寿门，而不会用其拙，并世诸公本能有与之竞步者，盛名不可浪得，盖亦有征矣，灵沅馆中着此一轴，虽对古人名作将蔑以加。”他又跋：“李君暮年诸作反趋拘谨，不似此帧之纵泼自如，盖老病有以致之耳。庚午春再识，春华秋实，各有胜场，正不可造次论之。兆申重观后记。”由题跋可知，江氏对此画主人之高，真是世诸公也未能有与之竞。李可染虽醉心于传统，但敢删去前人之窠臼，正如他自题道：“余学国画，既未从四王入手，更未宗法文枕，兴来胡涂乱抹，无怪某公称为左道旁门也。”当然，这是自谦或是嘲讽。实际上，李可染也借徐渭一些主张，如：“舍形而悦影”，“不求形似求生韵”等，借题发挥，直抒胸臆，以泄郁结于心中的不平之气。他笔下没有某家某派的模式，将前人的优秀融入自己的笔墨中，创造出清新纵逸，淋漓纵健的风格。

相比较李可染山水而言，江兆认为不似此帧之纵泼自如。老舍也说：“李可染山水，我认为，不如人物好。论人物画，可染兄的作品恐怕要算国内最伟大的一位

了……那只是一抹，或画成几条淡墨的线，便成了人物的衣服，他会运用中国画特有的线条简劲之美……把精神都留在人物的脸眼。④”当然，老舍是文化人，未必是美术专家，他最终未能看到李氏晚期笔墨沉雄、气象万千的山水画。但江兆申与老舍一些评价也同样引发人们的一些思考。这应当不是本文探讨的范畴。

《钟馗送妹之图》（1946年）

苏轼的“貌妍容有颦，璧美何方椭”，米芾的“要之皆一戏，不当问工拙”，黄山谷的“虽其病处，乃成自妍”，这些语言都有一个共同的观点，那便是美丑是相对的。钟馗是中国民间传说中的神话人物，外貌丑陋而生性正义刚烈，钟馗也成为我国绘画、戏曲、诗歌及其它民间艺术中常见的题材。据传吴道子是画钟馗之始，后历代画家皆以此题材而入画，近代任伯年、齐白石等人均喜好画此图像以警世言志。李可染不同于他人寻求常法，而特定钟馗送嫁妹途中这兼有戏剧性的诗意和瞬间，混淆美丑，出神入化地传达出人物性格、神态。⑤这幅作品是阔笔泼墨画钟进士，求得“壮气”与“阳刚”，走笔如龙地勾勒一个淑娴、清秀、庄肃的少女，实乃疾速流畅。于是，一个黑，一个白；一个丑，一个美；一个魁梧笨拙，一个细窈聪秀，既有对比，又有个性，在多层次对比中塑造人物形象，有雄浑与俊秀共存的和谐统一。别具意境，寓意深刻。

《牧牛图》（四十年代中期）

画牛（或牧牛图）是李可染除山水之外大家最详熟的题材，有各式各样，笔墨精练，极富情趣。有关缘何画牛有几种说法。王鲁湘认为有二种原因：第一，李可染上世纪四十年代住在重庆重刚坡时，寄住的农民家里有个小男孩，还有条水牛，小男孩天天早上赶牛出去，黄昏的时候把牛再赶回家



孤桐图 48.5 × 43.5 厘米 李可染作



牧牛图 60 × 49 厘米 李可染作



钟馗送妹之图 35 × 35 厘米 李可染作

来,李可染就此以为素材,开始画牛。第二,李可染画牛与抗日战争的时代需要有关。中国国力不如日本,抗战必定是持久战,需要中国人民有一种坚忍的精神,每一个中国人都要有一种任劳任怨,勤勤恳恳的精神,为了鼓励国人具有这种精神,需要塑造一个艺术象征,这个象征就是牛,每个中国人都熟悉的动物。⑥许行认为,在李可染众多牧牛图中,他所强调的不是与“横眉冷对”相对称的“孺子牛”的味道,而是抒发一种田园式的和牧歌形式的情调。这种情调不关国家兴亡或朝廷冷暖之事,而是近似王维诗中“斜阳照墟落,穷暮牛羊归”,或者似宋人雷震中所写“草满池塘水满坡,山街落日浸寒漪。牧童归去横牛背,短笛无腔信口吹”的境界,这是一种与世无争的纯朴的、和谐的、童真的感情。⑦有人认为,李可染通过画牛,是深入研究中国画创作规律和使笔运墨的规律,既多义性,又含趣味性,是中国艺术真精神。还有人认为,李可染画牛是因为爱牛,因为牛不但纯朴驯良可爱,而且形象轩宏,有崇高品德……。笔者认为,李可染画牛虽有爱国者悲情转注,但更多的是田园牧歌式浪漫主义情怀。早在唐代柳宗元《牛赋》则颂曰:“牛之为物,魁形巨着……日耕百亩……植乃禾黍……输入官仓。利满天下,皮角见用,肩尻莫保。”李可染在他的《牧牛图》中也写道:“俯首孺子而不逞强,终身劳瘁,事务而安不居功……形容无华。”可见李可染与柳宗元观点大致,这种思想可能源于李氏出身贫寒家庭,幼时的乡间生活孩时耳闻目睹的是牧童、水牛。这种记忆长久挥之不去,以至无论到何处,总忘不了这种情结。

且不论缘何画牛,就艺术上而言,《牧牛图》是以笔墨书写性为主要手段,融诗、书、画为同一境界,由观察到想象。不言牧田远,不道牧陡深。所念牛驯扰,不乱牧意心。圆笠覆我首,长蓑披我襟。方将忧暑雨,亦以惧寒阳。解物成讴吟,取乐须臾间,宁问声与音。作品有浓厚的诗情蕴意。

《寒山拾得》(1947年)

自题:“寒山拾得两头陀,或赋新诗或唱歌,试问丰年何处去,无言无语笑哈哈。”这幅用老舍的话来说颇恰当:“李可染人物画活了……有的挑着眉,有的歪着嘴,不管他们的眉眼是什么样子吧,他们的内心和灵魂,都由他们的脸上钻出来,可怜的或可笑的活在纸上……直爽,而且有幽默

感。”这种幽默感有时还体现在李可染因戏题的俚句上。有人提出“俚”有些市民的艺术品味，但我们不能忘记，传统文学的发展，多数有“俚”的成份整理而成，即使是“四大古典名著”、或者是《儒林外史》、“三言二拍”等等、戏曲、说唱、传说皆是面对现实，不惮对淫秽、压榨、迫害、贪婪以及种种社会丑恶做心情的描绘。李可染的因戏题俚句，不仅反映他的幽默，更有智慧。

《醉翁图》(1947年)

“看来春欲尽，拚却醉如泥。”作品通过一个“醉”态，体现喜笑怒骂，游戏人生的性格。南宋梁楷《六祖图》是通过“撕”态来表现“六祖”慧能蔑视佛法的浪子性格。两画相比较而言，《醉翁图》的人物造型、生活气息更有些时代特色。尤其值得赘言的是，李可染在此幅的用笔上一改过去细笔白描为粗放逸笔，且气势飞动，刚劲简括，特别是线条中掺和着水墨变化，既泼辣流利，又有浓淡干湿墨韵。对于类似这样的作品，徐悲鸿曾写道：“夫其兴之所至，不加修饰，或披发佯狂，或沉醉卧倒，皆狂狷之真，为圣人所取，必欲踴踴諄諄目不斜视，憧憬冷肉，内外皆方，读者已指之为乡愿，而素为李君之所不屑者也。”^⑧

《钟馗》(1948年)

“鬼魅魍魉，妖雾未泯，钟馗不寐，深夜出巡，持刀立剑，天下太平。”虽是戏言，但也道出了人们对钟馗斩妖求太平的心理向往。看此画不由联想到梁楷《布袋和尚》、《泼墨仙人》作品，那是粗阔的笔势和浓淡相间的水墨写成，富有水墨晕彰的情趣。这幅比上述二幅用笔更为恣纵，头部、脸部包括衣冠，胡须皆意笔写成，没有四十年代初期细线白描样式，线是粗犷富有韧性，行笔流展，在流动中墨色变化。李可染画此画不是笔墨游戏，而是服从人物性格的需要做巧妙的构思。真是“烟云犹喜墨如新，满眼烟云笔底春”。

《午困图》(1949年)

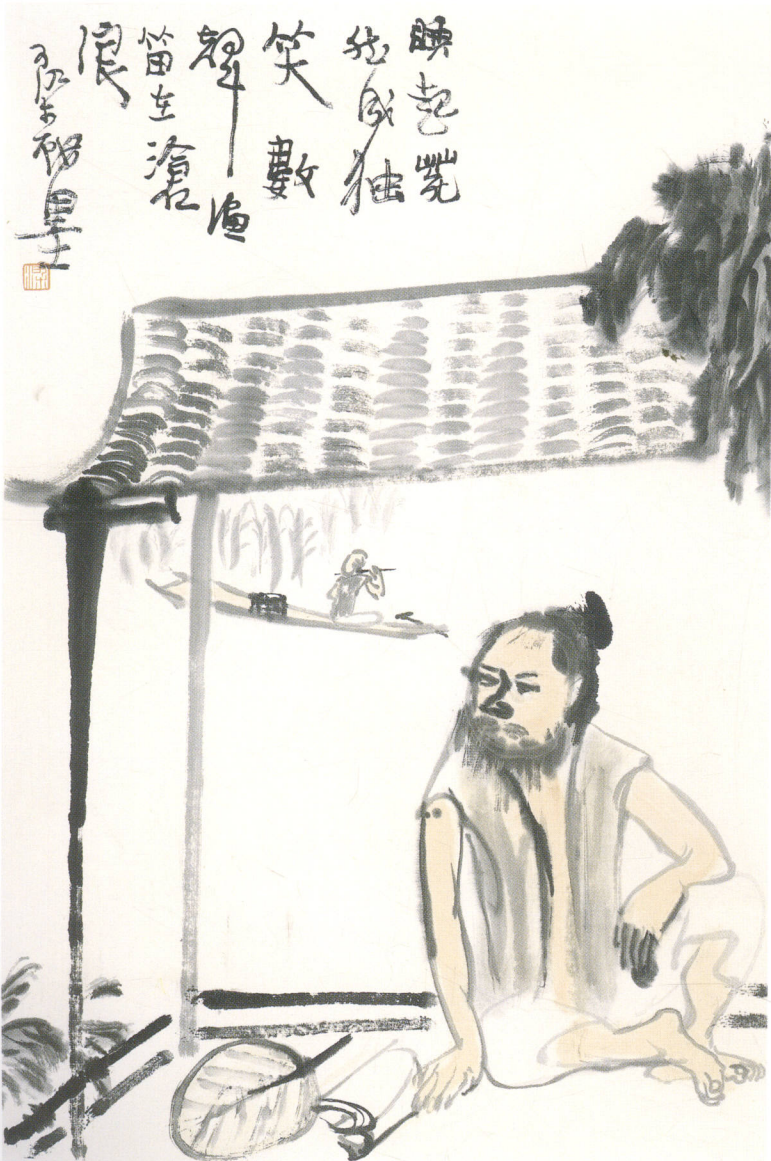
谈起《午困图》这幅作品，让我们用诗的手法形象来表达：“赤日满天地，草木尽卷；川泽皆竭固。执扇和纨，密树凉荫，莞簟（草席或竹席）席地，思出宇宙外，旷然在寥廓，长风万里来，江海荡烦浊。若入甘露门，宛然清凉乐。”无怪白石老人题：“可染仁弟画此幅作为青藤可矣。若便青藤老人自为之或无此超逸也。白石老人喜题数字，年八十七矣。”白石老人称青藤是位明代水墨大写意画派的先

看来春欲尽
拚却醉如泥
李可染





钟馗 李可染作



水亭图 70 × 46 厘米 李可染作

驱者，他哪“笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中”，是满腔忧愤地宣泄他孤傲、凄凉、冷峻的人生。这幅是李可染四十年代末所画，也是他所喜爱的题材之一。此图形象简练、构图奇特，行笔泼辣豪放，用墨痛快淋漓。人物寥寥数笔白描式画出，用横卧醉睡的姿态与错落纷披的棚架对立统一地纳入画面。让人感受的是：枝条的错杂交织，一团团墨叶片，狂肆浑脱，体现画家不附不阿的个性，透露出一股超然逸气。李可染这种不落常套，富有独创的精神，是既不同于前人，又为时代所不及。倘若他继续从事人物画艺术创作，一定是位出类拔萃的艺术家，同样受到今人颇高的评价。

纵观李可染四十年代初至四十年代末这些人物画作品，总体是潜心传统，不落窠臼，不拘一格，恣纵潇洒，显示他扎实的笔墨功底和深厚的文化修养。四十年代初期作品不乏活泼、聪慧、细线白描，轻盈秀润，稳健生动，飘逸淳美。四十年代中后期人物画，笔墨粗阔，自由纵放，并达到“从心所欲不逾矩”的境地。当五十年代从事山水画创作时。由于画家艺术的取向发生了变化，弱化了这种“解衣盘礴”，自由挥写、流露才情的一面，改强化浑厚，沉重、博大气势一面。当然，李可染也画些笔墨书写，自由抒情的作品，尤其在晚年他画些牧童水牛之类的小品画，信手题前人的诗句等等，这或许是一种眷念。此次集中推出李可染四十年代创作数十幅人物画作品，是对李可染艺术研究的一个学术上资料补充，谬误之处，敬请方家不吝赐教。

2004 年中秋于北京

①刘熙载《艺概·书概》。

②吴作人《李可染在日本画展序》、《美术研究》，1986 年第 1 期。

③谢赫《古画品录》。

④老舍《看画》，重庆《扫荡报》，1944 年。

⑤孙美兰关于《钟馗送妹图》，《社会科学战线》，1980 年第 3 期。

⑥王鲁湘《李可染画牛》、《画廊》79 期，2001 年。

⑦许行《黑墨团里有文章——论李可染的山水兼谈他的牧牛画作》，台湾《艺术家》160 号，1988 年 9 月。

⑧徐悲鸿《李可染先生画展序》，天津《益世报》，1947 年。

寒山拾得兩頭陀
變賊新詩笑
唱歌試問誰
年何處去無言
無語笑哈哈
丁亥暑中
丁亥暑中

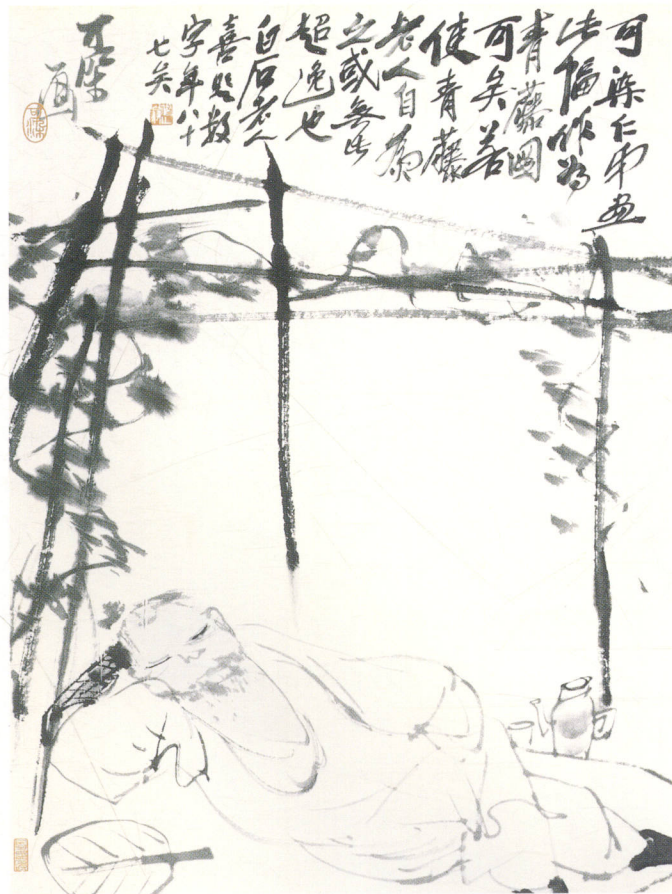


寒山拾得 98 × 33.3 厘米 李可染作

李可染初學西畫後乃棄
刀布而改用筆墨遂使佳傳
明畫除的一時傑出者此類
撥擱下看一醉翁意長在
招烟醉後胡似金青門雲
全圖其拙在世諸公未能有與
之競步者感其名可浪得美名
有微矣雲煙館中萬此一軸
刻在名作將藏以加
李可染書於江兆申記



棕下老人 94 × 43.5 厘米 李可染作



午闲图 李可染作

赖少其书画艺术综论

王 坚



赖少其生活照

赖少其，不仅是一位出色的军人、中国共产党员、文化界领导人，而且是一位在版画、国画、书法、篆刻和文学方面均卓有成就的艺术大师。早在20世纪三十年代，他就在“新兴木刻运动”中被鲁迅先生称为“最有战斗力的青年木刻家”；抗日战争期间，新四军的赖少其在“皖南事变”中被俘，在“吊铁笼”的酷刑下坚强不屈；在解放战争中，解放军宣传文艺干部、著名木刻家的赖少其，因倡导了被推广到全军及各解放区的“立功运动”，被评为“干部一等功臣”；五十年代初，任上海华东大区美协副主席的赖少其，团结了上海的画家，营造了一个友好和谐局面；1959年调到安徽任省委宣传部副部长兼省文联主席以来，积极挖掘与发扬安徽传统文化，恢复了近乎失传的安徽民间铁画、砖雕、明清家具，创出“新徽派版画”；七、八十年代，创作了大量黄山题材的寻丈之大的国画，其中有悬挂在北京人民大会堂、钓鱼台国宾馆以及多个省市的高级宾馆、省级会议厅、博物馆中，及捐赠给中国残疾人福利基金会等，被称为“新黄山画派”的举旗人。

“画如其人”、“书如其人”，这种看法自古以来中外略同，道出了艺术作品与画家个性风格的一致性。然而中国传统的画论与书论，对书画艺术品位之高低，独有一种将善与美联系起来考察的衡量标准，即直接联系艺术家本人德行人品来评价其艺术。

五十年代初，赖少其主持华东美协（包括五省一市）时，推选黄宾虹先生为华东美协主席，自己当副手；主持布置人民大会堂安徽厅时，让其他国画家出作品而不争，可谓淡泊名利。五十年代末从大上海被“贬”到安徽省后，他以一个艺术家的良知去积极挖掘与发扬安徽传统文化，创出了被画界称为“新徽派”的版画，给安徽的美术事业带来了一段空前繁荣辉煌时期。“文革”以来，虽然他成了备受打击的对象，被诬为“叛徒”，然而并没有着意于个人的得失。复职以后，依然关爱着安徽文化事业。八十年代初，他应邀到香港办画展，其气势磅礴，有其独特风格的黄山作品备受欢迎。其中三幅标明非卖品的丈二巨作《黄山之赞》、《雨后翡翠池》、《黄山秋色》也被高价购去。赖少其将这笔大额画款，一部分捐赠建造香港九龙狮子会的眼库，一部分作为国际报告文学研究基金，还将剩下的，买了一辆小汽车、一台复印机赠送给经费短缺的安徽省文联。为了支持安徽博物馆事业，“文革”前他将自己购买的六件文物（四件明清书画、一本宋拓碑帖册、一对青瓷碟）送给了安徽省博物馆收藏。

八十年代以来，先后有安徽省、江苏省、上海市、浙江省、广东省等省市美协，以及中国美术家协会，举办过赖少其书画展览。他的作品还被邀请到美国纽约、日本东京、泰国曼谷以及香港等国家和地区展

出。包括北京人民美术出版社在内的多个省市美术出版社，也先后出版过赖少其书画作品集、自书诗集等。

早在1989年，定居在广州的赖老及其夫人曾菲同志，已经提出要将赖少其的一批精品捐献给广州市人民政府，当时曾经考虑过将广州美术馆的其中一个展厅，作为赖少其作品的永久陈列展厅，但是因为展厅面积较小，展览条件也较差，难以较好地展示赖老的艺术精品。此事暂时搁置起来，却为有关部门勾起了要建立一座面积与展示著名艺术家的艺术精品更相适应的艺术博物馆最初的构想。1995年8月26日，广州市人民政府拨出专款兴建的广州艺术博物院奠基，该博物院设计有九个名人艺术馆，“赖少其艺术馆”就设在其中。同年12月，赖少其及曾菲同志将第一批赖少其书画精品236幅（其中包括寻丈之巨的国画精品），捐赠给广州艺术博物院。广州市人民政府、广州美术馆为其举行了“赖少其作品捐赠展暨捐赠仪式”，广州市委宣传部部长朱小丹、市政府副市长姚蓉宾分别向赖老、曾菲同志颁发了感谢状和收藏证。其后，赖少其、曾菲同志又先后几次捐赠，使总数达到275幅。

本篇主要对赖少其的书画艺术进行综述。从艺术上的分期来看，赖少其的艺术创作历程可大致分为前期：版画时期；后期：国画书法时期。