

时代新潮

中国国家画院（原中国画研究院）首届院委作品集

主编 龙瑞 梅墨生

河北教育出版社



时代新潮

中国国家画院（原中国画研究院）首届院委作品集

主编 龙瑞 梅墨生 河北教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

时代新潮：中国国家画院（原中国画研究院）首届院
委作品集 / 龙瑞，梅墨生主编. —石家庄：河北教育出
版社，2006.10

ISBN 7-5434-5627-3

I. 时... II. ①龙...②梅... III. 中国画—作品集
—中国—现代 IV. J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字（2006）第054372号

主 编 / 龙 瑞 梅墨生

责任编辑 / 陈 鑫 杨 青 张子康

封面设计 / 王云冲

版式设计 / 王忠海

出版发行 / 河北教育出版社
(石家庄市联盟路705号)

出 品 / 北京今日美术馆

制 版 / 北京图文天地中青彩印制版有限公司

印 刷 / 北京图文天地中青彩印制版有限公司

开 本 / 889×1194 1/16 8印张

书 号 / ISBN 7-5434-5627-3/J·561

出版日期 / 2007年6月第1版 第1次印刷

定 价 / 128元

版权所有，翻印必究 法律顾问：陈志伟

如发现印刷装订问题，请直接与印刷厂联系调换

地 址：北京市朝阳区柳芳南里20号楼 邮编：100028

电 话：010-84488980 联系人：沈丁

主办单位： 中国国家画院

编委会： 龙 瑞 解永全 卢禹舜 张江舟 赵 卫
梅墨生 张子康 曾来德 邓嘉德 舒建新

主 编： 龙 瑞 梅墨生

学术策划： 梅墨生

特约编辑： 王东声

编 辑： 张 晨 徐沛君

释 文： 王东声 梅墨生

编 务： 李惠萍 包孟飞 田 澍

拍 摄： 北京今日美术馆影像拍摄中心

前言

日前，中国画研究院走过了25年的辉煌历程，正式更名为中国国家画院。这种身份与职能的转换，标志着中国画研究院的历史划上了圆满的句号，而更名后的中国国家画院也预示着这一国家最高的权威创作研究单位将翻开崭新的一页。

值此重大转折之际，中国国家画院迎来了“二十世纪中国画名家作品系列观摩活动”的第四个项目“时代新潮——中国国家画院（原中国画研究院）首届院委作品展”。届时，还将举办同名学术研讨会。

可以说，20世纪的中国面临着机遇和挑战，20世纪的中国画也同样面临着机遇和挑战。面对社会主义新中国的历史发展阶段，如何承继传统，如何面对现实生活，如何面对西方文化的冲击，是画家们要在创作中面对的重要问题。即在中西融合的大背景下，要么沿着传统中国画这一路线，要么沿着以西画“改良”中国画造型的方式而行。新时期以来，社会发生了巨大变革，文化思潮也有了許多新的激荡变化，这批中国画研究院首届院委的作品就是在这样的现实环

境和创作取向下产生的，而他们的艺术创造基本上反映了建国五十多年以来特别是近三十年来中国画发展的最高水平。

今天，我们对这样一个“画家集体”的作品进行集中观摩和研讨，重新审视这些20世纪的中国画巨匠，既是为了总结过去、反思历史，回顾新时期的中国画家的艺术风格趋向，同时也为中国画的未来发展道路提供了一次探讨的机会。这也正是我院主办、文化部审批的国家重点科研活动项目“二十世纪中国画名家作品系列观摩活动”的初衷和目的所在。

应该相信，更名后的中国国家画院还将一如既往地发扬中国画研究院的学术研究宗旨，立足民族性和传统性，弘扬传统艺术文化，在继承中求创造，在创造中求发展，为现代中国画艺术创作和先进文化建设做出更大的贡献。

中国国家画院院长/龙瑞/2006年12月

目录

5 前言 ----- 龙瑞

第一编 8-36

8 中国画新潮和中西文化交融大背景 ----- 邵大箴

12 现代的幽灵 宋晓霞

14 李可染

18 叶浅予

28 黄胄

36 蔡若虹

第二编 37-71

37 群星灿烂 彪炳画坛
 ——纪念中国画研究院成立25周年 ----- 刘龙庭

38 吴作人

41 李苦禅

59 王雪涛

63 田世光

67 郑乃珖

第三编 72-99

72 在时代潮流中构建传统绘画文化生态
 ——中国画研究院首届院委艺术风格刍议 ----- 傅京生

75 蒋兆和

78 刘海粟

82	石鲁
83	黄迥
84	邵宇
85	朱丹
86	陆俨少
93	关山月
97	黎雄才

第四编 100-116

100	杭州“唐伯虎”——唐云	邵善善
103	唐云	
106	扎根现实、扎根民间的张仃和黄永玉	阮富春
109	张仃	
113	黄永玉	

第五编 117-134

117	分化与整合	
	——近现代中国绘画鸟瞰	陈滞冬
120	谢稚柳	
122	亚明	
124	刘文西	
125	孙其峰	
129	程十发	
135	后记	梅墨生

中国画新潮和中西文化交融大背景

邵大箴 [中央美术学院教授、博士生导师]

20世纪的中国面临的机遇和挑战都和西方世界有密切的联系,“西方”这个概念,在我们的心目里有时如同是“魔鬼”,有时又如同是“天仙美女”。因为它对我们来说,确实有两面性,它在给经济落后的中国带来了先进的科学、技术和物质文化的同时,它的价值观又不时地影响甚至强加给中国人,给中国带来混乱甚至灾难。讨论与西方的这种复杂关系,不是本文所能担负的任务,这里只从中国画这个角度,扼要地说说在西方文化全方位地渗透到中国,西方艺术的观念和技巧直接影响中国美术时,中国画如何解决面临的课题,采取何种应对的措施,以争取新的生存和发展空间。不用说,西画的引进,给中国原有的绘画带来了不少可资借鉴的新东西,也给中国画家们带来了困惑。困惑主要不在于我们对西画的观念和造型方法应如何理解,虽然解决这个问题也需要时间,也经历了艰难和痛苦的过程;困惑主要来自实践中遇到的难题:如何使这两个不同的体系的造型糅合在一起,形成新的创造而又不失中国民族传统的特色。20世纪以前,有人做过这方面的尝试,如郎世宁。虽然人们对他的评价至今仍有分歧,但在他的作品中缺乏中国民族绘画的格调和趣味,这一点大家的认识是比较一致的。造成这种状况的原因很多,其中主要的原因是,西方传统艺术的体系是写实的,和中国民族传统写意的艺术体系之间存在着不少差异,要使两者做到有机交融,绝非易事,非驴非马现象的出现在所难免。不同特色以至不同体系艺术之间的交流使彼此得益而出现新机,在中外美术历史上屡见不鲜,中国古代汉唐艺术受西来艺术影响发生变化而面貌一新,是众人皆知的史实。世界各民族的艺术历来是在相互交流的情况下发展起来的,彼此的共同性是根本的,因为人们在物质与精神方面的要求本质上有共同、共通

的一面,在艺术上都是追求思想和感情的真实流露和表现,追求真善美。从艺术语言来说,不论在写实或写意的体系中,都有“形”的概念,都是通过形来传达内在精神,这是可以相互交流的基础。不同的是,彼此基于不同的文化传统和审美观,对形的理解和表现手段各不相同。就整体语言来说,写实与写意两大体系没有高下、优劣之分,也更没有科学与不科学之别。它们各有优长,这在严肃的学术界是没有疑问和争论的。不同民族的文化艺术交流本来是个自然而然的过程,但又不都是在平静的状态中进行的,原因是在文化艺术后面各民族有政治、经济强弱的区别,这种区别有形无形地影响着交流双方的心理与心态。举例说,汉唐时期中国国力强盛,我们的祖先对西域文化态度宽容大方,不会出现畏惧心理,由“容纳”到“融化”不是人为地做出来的,而是自然形成的过程与结果;同样,外来传授的一方,和中华民族基本上进行的是平等的交流。这种交流结成了丰硕的果实。而到了19世纪末、20世纪初,中国国力衰弱,西方列强恃经济、军事之优势企图瓜分中国,西方文化艺术以居高临下的姿态进入中国。在这种情况下,中国人中间也出现两种并非正常的心理:一种是卑躬屈膝,视西方文化艺术高我一等,将其崇高化和神秘化并顶礼膜拜;另一种是“自负”、拒绝的心理,对“舶来品”不屑一顾,不学习不研究,仅凭感觉便做出种种不切实际的判断,这些人思维的基本点是唯我独高、独好,他们以担心民族优秀传统文化在与西方的接触中被人家吃掉、“化”掉为由,主张拒西方艺术于门外。显然这种人的心理在“自负”的背后有虚弱的一面。产生这两种心态的基本原因是自鸦片战争之后中华民族受尽了列强的欺凌与侮辱,这使一些人得了软骨症而又使另一些人产生民族主义情绪,拒绝正视现实。

具体到美术领域,20世纪初先进的人们在批判中国的旧制度、旧文化时,把传统的文人水墨画也放在“旧文化”的范围之中加以批评。尽管有不少有识之士如陈师曾等,以反潮流的精神为文人画辩护,大声疾呼保存和发扬这一艺术传统,但社会主流的认识,是提倡中西融合的艺术,对传统文人画多有微词。

文人画自元代之后成为中国绘画的主流形态有其复杂的社会和文化的原因,它赖以生存和发展的美学思想是以张扬创作者主体性格即个性为基础的,文人画家用水墨手段率真地表达自己的内心世界,抒发自己真实的情感,它包含的写意性与抒情性,是中国传统绘画美学思想的发挥;它把以书法入画、以线为造型基础的表现方法发展到极致。这些都使文人水墨画具有很高的审美价值,而且它所包含的审美观念和表现方法与社会发展的步伐不谋而合,并呈现出某种超前性。这一点在将文人水墨画与西方现代艺术作比较时,就更明显地表现出来。从表现形态来说,文人水墨关注的语言表达的直接性、书写性、随意性以及表现性与抽象性,都是西方现代艺术孜孜以求和望尘莫及的。从这里可以看出,东西方艺术发展到一定阶段,都追求更自由、更真诚、更富有人性的灵性的表现语言。这一点是我们在研究和评价传统文人画时必须充分估计到的。当然文人水墨画自身也有其“不足”,它回避、超脱现实,讲究儒雅之风,缺少抗争意识等等,这些“不足”在某些特定的历史条件下成为人们关注的焦点而对其审美价值产生怀疑,这是可以理解的。“五四”运动以来不少文化界的先驱人物如鲁迅、陈独秀等,在其言论和著作中,对写意的文人画多有批评;20世纪一些杰出的艺术家、艺术教育家 and 活动家,如徐悲鸿、林风眠等,也从不同的角度分析了文人画的这些弱点。20世纪主流形态的中国美

术教育是按照西方模式建立起来的,主要培养有写实造型能力的人才,传统文人画的传授方法当初未得到应有重视,只是到了一定的发展阶段,才提到讨论的日程上来。

20世纪从事“中国画”创作的艺术家,不论是坚持什么艺术“路线”和风格的,都面临着“西画东渐”这一事实。除了较小一部分中国画家对西画不理解并横加指责与批评外,真正在艺术上有造诣、有成就的艺术家,莫不采取慎重观察、思考和研究的态度。因为他们从本身的艺术实践领悟到艺术原理和规律,从原理和规律的角度,他们能尊重和理解西方艺术,即使这种艺术的表现方法与传统写意水墨有不小的差异。这些已经在传统水墨画领域有卓越表现的艺术家,他们不会因为欣赏西方艺术而使自己改弦易辙,也不会因此动摇对传统水墨画价值的认识。但是西方表现体系不可能不对他们的思想产生微妙的影响。这种影响表现在两方面:一是在从西方绘画语言的“琢磨”中更进一步认识到中西两大表现体系各有优长,彼此应该互相尊重,也可以取长补短;二是从比较中更加认识到中国民族绘画遗产之丰富、深厚,中国传统美学思想之博大与精深,更坚定自己弘扬祖国传统艺术的决心。

在中西文化融合的大潮中,还有一些艺术家们起了“弄潮儿”的作用,在他们当中最有成就的是徐悲鸿和林风眠。他们曾留学欧洲,深受西方文化熏陶,同时他们也都与“五四”之后一些主张革新中国文化、教育、艺术的人士如蔡元培等人的观点一致。事实上徐、林二人留学法国均得到蔡氏的提携与支持。主张用西方绘画的写实造型来改良中国绘画的还有康有为、陈独秀、鲁迅等人,他们对晚清以来文人画一味模仿前人、陈陈相因的批评是尖锐的,他们期望用

写实艺术来推动社会的进步，并有益于人生。他们相关的观点和言论已为我们所熟知，这里不再引述。大家知道，徐、林等人关于要改革中国画的主张是和当时社会进步舆论一致的，关于中西艺术融合、融会、调和，他们两位发表了不少意见，虽然徐、林之间对于从西方艺术中要吸收哪些东西的问题有明显的分歧。在对文人画的批评和对“中国画”的期待中，这两位艺术家有一点是共同的，那就是他们都指出文人画的主要弊端是脱离现实、脱离自然。徐悲鸿批评“末世文人画”是“言之无物”，他说：“夫有真实之山川，而烟云方可怡悦，今不把握一物，而欲以笔墨寄其神韵，放其逸响，试问笔墨将于何处着落。”他一生都反对那些“舍弃其真实以殉笔墨”的文人画。林风眠批评“国画”最大的毛病“便是忘记了时间，忘记了自然”。所谓忘记了时间，是指专事模仿前人，不表现个人的、时代的真情实感；所谓忘记了自然，就是“只看到古人的笔墨气度，全不见画家个人的造形技术了”。他还说：“试问，一种以造形艺术为名的艺术，既已略去了造形，那是什么东西呢？”徐悲鸿、林风眠的这些论述代表了那个时期主张革新中国艺术、重振中国艺术雄风一派人的意见。他们从“形”的角度批评中国文人传统水墨画，在当时美术界颇有影响，由于他们是美术教育界举足轻重的人物，他们的意见在很大程度上决定着中国美术教育的方向。从20世纪30年代初到40年代末，在美术学院中，中国画专业尚未形成体系，可以说是“八仙过海，各显神通”。而到了20世纪50年代，全国美术教育逐渐形成规模，院校中的中国画教学如何形成自己的特色这个课题被提到日程上来。对传统笔墨的关注自然引起关于在国画训练中要不要把素描作为基本练习的争论，因为传统中国画坚持的是笔墨造型观，以

平面的笔线、墨韵为基本因素，不同于西画的素描造型观，即以具有三维空间感的体面写实造型为基本因素。此外，传统文人画的训练与教育是从临摹古人模板入手，而西画则从写生入手。要使这两种不同的方法相互交融在一起，必然要经过一段“磨合期”，其间矛盾以至“冲突”是难以避免的。在这个过程中因为观念不同和实践经验有别，形成不同派别（教学的和创作的），也在情理之中。事实上，由于曾经在杭州国立艺专和浙江美术学院主持中国画教学的潘天寿的长期努力，在那里形成的偏重于传统笔墨的中国画教学体系有别于徐悲鸿主持的北京国立艺专和后来基本上遵循徐氏艺术主张的中央美术学院。后者对素描造型要求更为严格，在此基础上注重笔墨练习。当然，这两个院校的教学方法并非截然不同，它们遇到的问题也颇相似。因为包括在这两所学校任职教员在内的所有从事中国画创作的艺术家，无非是两种类型：一种人从临摹古画模板入手走向中国画创作；而另一种人先掌握了一般的绘画造型基本功。却缺乏笔墨功力，前者需加强造型技能，后者则须补笔墨本领，两者都需发挥智能才能，把造型与笔墨统一在“中国画”的格调与趣味之中。在这当中，有些“中国画”因为融进了西画的造型而具有“新”的特征，被人们称为“新国画”。

这样，20世纪的中国画便在中西融合的大背景下沿着两条路线——传统文人画这一路线和引进西画以“改良”中国画造型的路线——发展，而两条路线的目标又是一致的：使中国画具有时代性和民族性。在指出这两条路线的同时，也必须指出，它们之间没有截然的鸿沟，互相既保持着距离又不时地相互接近。还有，每条路线中又因地区和其他因素形成不同流派。

对坚持中西融合和中西调和路线的中国画的成就不

可低估，尤其在人物画领域。蒋兆和、叶浅予、黄胄、周昌谷、方增先、杨之光、王盛烈、刘文西、周思聪、卢沉、姚有多、刘国辉、吴山明等是其中成就比较突出的。这些艺术家既认真学习和掌握了西画的造型（包括人体比例、解剖、结构和构图）的知识与技能，又下苦功夫钻研了中国写意绘画传统，尤其在笔墨上做过许多磨练。把形的塑造纳入中国画的线形结构中，把造型视作手段，将其用来为写意的艺术创造服务，从而改进和完善民族传统的写意表现体系，为表现现代生活服务，是他们工作和追求的重点。这体现了鲁迅提倡的对外国美术取“拿来主义”的态度和毛泽东一再主张的“古为今用，洋为中用”的方针，也显示出中国艺术家在当时具体历史条件下的主流选择。

许多艺术家，尤其是人物画家，在实践中有深切的体会，从他们的心得中可以明了他们何以作如此执着的追求。老一辈的徐悲鸿、蒋兆和自不用说，另一些在人物画中有突出贡献、其创作能代表当今中国人物画水平的艺术家的经验，更雄辩地证明这一点。黄胄在《生活·创作·技巧》一文中写道：“谈到中国画的笔墨、技法，诸如用线、用笔、用墨、用色等，我有这样的体会，生活是创作的源泉。……要在中西结合的基础上，通过长期的生活实践与创作实践逐渐形成自己的风格。”黄胄是从速写、素描走向中国画的，他自己说，他对笔墨的运用有个熟悉的过程，他对传统的东西，一边画，一边学。在“浙派”人物画方面有建树的方增先以及在现代人物画创新方面做出突出成绩的周思聪、卢沉等人，都在研究中国水墨传统和西画人物造型（包括西洋解剖学知识）两个方面花了很大功夫。可以这样说，缺少其中任何一个方面的研究，都不能取得如此杰出的成就。与人物画相比较，山水、花鸟的情况稍有区别，因为写意山水、花

鸟对形的要求不那么严格，但不能说山水、花鸟的创造中不能适当地吸收西画的一些因素。实践证明，只要掌握以中融西的原则并在方法上运用和处理得当，山水、花鸟在这方面仍然可以走出新路来，李可染、李苦禅的艺术道路生动地说明了这一点。他们——尤其是李可染——在自己的艺术中创造地运用了西画的素描造型和明暗法，把这些造型和表现的因素糅合在中国画的写意体系与笔墨语言之中，从而开辟了一条创新的途径。

综上所述，20世纪中国画所走的道路离不开中西文化交融这一大背景。正是西画东渐和中西文化交融这一大势态，激发了中国人的思考，激活了中国艺术家们的思维，有作为的艺术家们分别采用了不同的策略以应对：或以西画作参考系，在对比中更加深入认识和掌握传统方法，发扬其优长，做“以古开今”的努力；或尝试在中国画的创作中有机地吸收和融会西画的某些观念和方法，以补充和改进中国画的表现语言。不论前者还是后者，他们都是以我为主地对待西画对中国画的挑战，他们认定的方向和所走的道路，至今仍对我们有启发意义。一个民族的文化艺术最怕一潭死水，停滞不进，文化艺术是流动着的，推进其流动的力量主要是现实生活，其次是外来的、他族的文化艺术的刺激。正如前人早就说过的，我们中华民族之所以伟大，不仅在于乐于和善于把自己文化艺术中的好东西授予别人，还因为乐于和善于接受其他民族优秀文化艺术的影响。在与其他的民族文化艺术交往以及交融的过程中，重要的是我们的立场和态度，以及采取的方法。总之，我认为，20世纪中西文化交融大潮既是对传统中国画的挑战，同时也给予了它发展的良机——它在这一大潮中得到了洗礼，获得了更大的发展空间。

现代的幽灵

宋晓霞 [中央美术学院美术研究所副所长、副研究员]

20世纪中国画发展的大势，是从“陶写性灵”、“忘乎筌蹄，游于天倪”的写意（陈师曾《文人画之价值》），逐渐向大众化的、对社会实际有用的写实过渡。现代中国画的趣味，也从文人画的隐逸情怀，转向入世精神与社会风神。中国画学的精神特质，是由“笔性”、“墨韵”、“心画”、“写意”、“蒙养”等系统整合所昭示的特立独行的形而上的价值取向，它的重要载体文人画在20世纪日趋衰落。20世纪中国画家的主体性选择，也从精神旨趣、价值关怀和人文文化逐渐向时代观念、社会意志和个体的心理和生理层面过渡。

在这个发展趋势中，为什么中国画的艺术自律性失去了作用力？而且，为什么西方现代艺术的纯粹化的视觉体验和精神表现也未能发生重大影响？

20世纪中国画的困境，并不是由于西画东渐造成的，也不是中国画的自律性发展走向衰敝的结果。而是由于中国画的生存土壤发生了根本的变化，尤其是20世纪中国文化的价值危机导致了中国画的生存危机。

自19世纪晚期以来，包含着欧洲中心结构的“现代”，开始被包括中国在内的欧洲以外的地区接受；发展的线性观念也被作为“现代”的时间观，运用到对中国经验的表述中。在新文化运动先驱们的言论中，“现代”意味着一种时间价值，即在从过去走向未来的一种直线的、目的论的运动中，旧的形态包括原有的价值将逐渐被新形态所取代。比如，陈独秀1918年倡导“美术革命”，就认为只有首先“革王画的命”，才能“输入写实主义”，“四王”代表了“腐败堕落”的中国传统绘画；引进西画写实精神，包括肯定中国以肖物为特点的古画，是为建立“科学的”中国现代绘画以取而代之。“现代”由此

成为一个时间单位，中国的过去和现在是在“现代”之外的，未来的方向就是向“现代”文明模式靠拢。不同文明的差异因此就被表述成了某种“时代”问题；同一文明的古今之变，也只能是依“时代”的线性顺序推进、按进化论发展的，朝向“现代”的历时性变革。“进步”就是镌刻在“过去—现在—未来”这条时间链上的价值观念。即使是在今天，现代的幽灵，也几乎无所不在地影响着我们的价值判断。

20世纪中国的社会结构发生了根本性的变革，作为传统文化主体的文人在新的社会形态中日趋消亡，随着现代教育的建立和专门美术学校的兴起，源远流长的士人文化传统随之瓦解，集中体现了中国画学传统形而上精神的文人画也走向式微。中国画作为人类观照世界的一种文化方式，在20世纪受到了全面、持续而且猛烈的质疑。

以“科学的写实主义”力矫明清写意画之离形写意和文人画澹远超世之旨趣，成为20世纪中国画改革的主要方案。百年间，前有康有为、陈独秀、蔡元培、鲁迅现代文化的呐喊，中有抗日战争内忧外患的严峻现实，后有艺术为工农兵服务、为人民大众喜闻乐见的价值理想。20世纪中国艺术家的实践，大多是在重建入世精神方向上的努力；20世纪中国画的各种改革方案，也多是以强调写生和造型为突破口的。这几乎就是20世纪中国美术的现代图景。

中国画研究院第一届院委会的诸位委员，都是这幅现代图景中闪亮的明珠。

我们姑以这些明珠中最亮的那一颗——李可染为例。

李可染从学习“四王”山水画开始，继而学习西方绘画；然后“以最大的功力打进”中国传统，从

“四僧”到“金石派”，从减笔人物到黄宾虹的“渍墨法”，在相当广泛的范围内深入学习。他以写生重新回到“真山真水”中“观察自然”，“接通生活与创作之源”，作为从传统中“打出来”的第一步。自1966年始，李可染全力投入古代碑版书法的研究与实践，并以这种雄强、浑厚、涩重、老拙的笔触引入山水画，在20世纪传统主义中国绘画里最有活力的“金石派”传统中，不仅形成了独特的书法风格，而且形成了独特的山水画风格。

李可染的艺术，是以现代的价值反思中国画传统的重要成果。他在20世纪30年代接受了现代主义艺术运动的影响，又参与了“左翼”文艺社团的活动。李可染响应现代文化的感召，更接受康有为“合中西而为画学新纪元”、推崇写实而雄强画风、鼓吹“碑学革命”的影响，以“融合中西”为创造新中国画的正途。

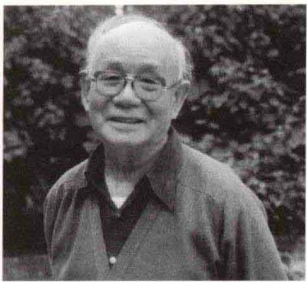
以李可染晚年山水画为例，其观照态度、感受方式、价值依托和表达方式都是20世纪中国画的现代发展。从李可染开创的自成体系的艺术语言中，也可以分析出他对西方绘画的多种表现方法和造形方法的融铸，诸如光的表现，明暗的处理，造型的抽象化，“满幅式”构图；也可以分析出以西方素描关系结合中国画笔墨，将画面的细节与局部关系统一为整体的独诣；还可分析出李可染从长期观察自然而创造的艺术技巧。

李可染借鉴了西方的艺术传统，也全力支持过徐悲鸿以素描作为造型基础的主张，但是他更知道如何保持自己的所本与所长。李可染在全力创造中国画现代品格的同时，还试图在绘画中储藏并发扬民族艺术精神和人文气象。他在1959年提出“意境是山水画

的灵魂”（《山水画的意境》，《人民日报》1959年6月2日），20年后又阐释了他对意境的理解：“意境是什么？意境是艺术的灵魂，是客观事物精粹部分的集中；加上人的思想感情的陶铸，经过高度艺术加工达到情景交融、借景抒情，从而表现出来的艺术境界，诗的境界，叫做意境。”（《谈学山水画》，《美术研究》1979年第1期）所以李可染的写生，不只是记录式的对景写生，而是“对景创作”。以他的《水乡绍兴城》（1956年写生）为例，从构图到线条无不是艺术创造的结果。既关注此在的体验和感受，又自觉地在这种体验与感受中寻求当下与历史的高度契合。

画界都知道，李可染的理想是宋人“纪念碑式”山水画，而他的新山水画风格则在20世纪重现了这一博大沉雄的精神气派。他晚年的山水意象，在探求自然形貌的质感、重建中国画的入世精神的同时，还以精神与情感的超越给人以强烈的震撼；在对现代的精神、现代的价值、现代思想方式的反复探索中，呈现出深厚而沉重的历史感。

贯穿李可染半个多世纪实践的，不仅是现代价值的认同，还有对民族文化传统本根自觉的沟通，更有“应该站在中国人的立场上看中国画”的文化价值立场。李可染以其“胆”与“魂”，以及他对中国文化的确信，赋予“现代的幽灵”以中国人的心。



李可染(1907~1989),原名李永顺,曾用别号三企,画室名“师牛堂”。江苏徐州人。13岁拜当地画家钱食芝为师,学画山水。1923年考入上海私立美术专业学校。1929年考入西湖国立艺术院研究班,学习油画并得到林风眠指点与赏识,同年加入“一八艺社”。1943年应聘为重庆国立艺专讲师。1946年应徐悲鸿之聘为国立北平艺专中国画教授,同时师从齐白石、黄宾虹,潜心于民族传统绘画研究与创作。1954年后多次长途写生,以“苦学派”自称,积极从事传统中国画的变革,主张“用最大的功力打进去,用最大的勇气打出来”。擅山水、人物、书法等,尤精于画牧牛图。其山水深厚凝重,博大沉雄,富于鲜明的时代精神和艺术个性。1981年中国画研究院在北京成立,出任第一任院长。出版有《李可染画集》、《李可染山水写生画集》、《李可染画论》等。曾任中央美术学院教授、中国美术家协会副主席、北京山水画研究会名誉会长。全国政协委员、中国文联委员。

李可染

千岩竞秀万壑争流图

纸本设色 130×70cm 1978年

款识:千岩竞秀万壑争流图。吾昔年往绍兴兰亭写生,过山阴道遇雨,见山峦起伏,云气蒸腾,林木蓊郁,青翠如洗,奔流急湍,似奏管弦。深感宇宙山川生气,兹并前人词意写之,愧未能尽意。一九七八年,可染。

铃印:可染(白) 师牛堂(朱)
河山如画(白)

李可染

雨后夕阳图

纸本设色 70×46cm 1983年

款识:雨后夕阳图。一九八三年岁次乙丑,可染于师牛堂。

铃印:李(朱) 可染(朱)
语不惊人(朱) 狮子博象(白)
河山如画(白)





李可染 米颠拜石图 纸本设色 67×35cm 1981年

款识：米颠拜石图。辛酉岁始，可染戏墨。

铃印：可染（朱） 肖彤印（白）

鉴藏印：珍藏（朱）

李可染 秋趣图 纸本设色 70×45cm

款识：秋趣图。忽闻蟋蟀鸣，容易秋风起。可染画。

铃印：李（朱） 可染（白） 孺子牛（朱）

鉴藏印：中国画研究院藏（朱）

