

● 中国画研究院编

论艺术

中国书画函授大学



我不依靠什么天才，我是困而知
之，我是一个苦学派。

唐可也

前 言

在中华民族绵延数千年的优秀文化传统中生长发育起来的中国画艺术，以其独有的面貌屹立于东方大地。它自成系统，在漫长的历史进程中，形成了一套独有的审美体系、创作观念和表现方法。中国画艺术是中华民族优秀文化传统在造型艺术方面的结晶。中国画艺术的演变和发展，倾注了历代大师们的精神和生命。中国画艺术发展到了当代，走过了一段不平凡的历程。在传统中探求变革，在变革中发展传统，历代宗师巨匠在中国画艺术勤奋耕耘，他们在艺术和学术上的追求丰富了中华民族文化艺术宝库，为后代留下了宝贵的遗产。整理和研究当代中国画艺术遗产，推动中国画创作和理论的发展是中国画研究的一项重要的历史任务。中国画研究院将陆续组织对当代中国画发展有重大影响的大师们的研究，整理他们的艺术经验，将研究成果汇编成册，奉献读者，以期为中国画艺术的发展做一点脚踏实地的工作。

刘勃舒

序

孙美兰

一位艺术大师突然离去，给世人带来悲恸和哀思，悲恸和哀思本身也就成为无法抗拒的力量，把人们的精神凝聚起来，提高到一个新的境界。

在李可染先生离开我们的一年里，我们共同做了一件事，就是重新学习李可染的艺术实践和他的理论。

李可染一生从艺七十年，形成两大自然段；1942年是两大段落的交接点。三十五岁以前，是生活、艺术、爱国情感的大储备阶段。三十五岁以后，开始中国画革新的自觉，进入了极其艰苦、执着的摸索、实践过程。在这实践的进程中，始终伴随着深刻的理论思索，愈到晚年，愈益闪烁着现代化思维的光辉，充满了生动活泼的唯物思想，贯穿着辩证的分析的方法论。

李可染四十七岁时，1954年迈出他决定性的一步，成为在中国画领域开拓新路、冲锋陷阵的斗士。“可贵者胆，所要者魂”，以石破天惊的威力，扫荡了种种保守论和怀疑论，继之以富有成效的十年实践的成果，确立了李可染水墨写意山水画在当代社会生活中的地位。

李可染五十四岁时，1961年在中央美术学院中国画系开始主持山水画室教学，进入他艺术的成熟期，逐步形成他独立的艺术

体系和山水画教学体系。也正是在五十四岁这一年，发表《谈艺术实践中的苦功》，又总结两句话：“深于思、精于勤”赠与弟子。“精于勤”是齐白石老人九十六岁题赠给他的最后遗墨，“深于思”是李可染在悟道求艺路途上的甘苦之言。

今天我们所认识、理解的李可染艺术体系，包括着他的艺术实践和艺术理论两方面，用他自己的话说，“艺术要向天、向地。天，是理论观点，地，是实际”。理论和实践同步，相互促进，不断深化和升华，这可以说是李可染开拓新路终获成功的基点，也是李可染艺术被确认为是现代山水画里程碑的牢固基石。

李可染以自己独树一帜的艺术品格，以其现代中国的宏大风范，不断拓展着国画美的新观念。这不是平安得来的，而是一条经历了无数艰难险阻的坎坷之路。先生概括为“困而知之”，并作解释说：“步行十万里，终点一瞬间。唐僧千磨难，取得真经还。”这条漫长的开拓之路，可分为四个推进期，即三个上坡道，推向最后的高峰：

第一上坡道：“十年探索，钻研传统”。(1942—1953)

第二上坡道：“十年开拓，采一炼十”。(1954—1965)

第三上坡道：“十年夜路，寂寞之道”。(1966—1976)

最后一个高峰，“十年变法，东方既白”。(1977—1989)

由以上四个推进期，逐步展开和升华了李可染艺术体系大的纲维。

在一个国运多难、复杂巨变的时代里，李可染始终走自己的路。“八风吹不动天边月”，不动摇，不停步，稳步向前、向上推进。即使文革十年间，重重困难、步步坎坷、巨大压力下也从不消沉。他手不停笔，书法艺术的成熟，人柱精神的内炼，为他“十年变法”奠定雄厚的根基。李可染先生七十岁总结以后，发表了《谈学山水画》(1979)，在这篇论文里，系统地阐发了他的理论思索，迎接了艺术创造最后十年的高峰期，也促进了李可染艺术体系的完形。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”；而后又在更高层次上回归到“画中草书”。笔墨上，从中期“积墨法”为主，代之以“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。从而在美学意义上确立了李可染山水艺术的现代东方表现性品格。这些从他各个时期的实践和言论中都可以发现求索的足迹，既是他一生奋斗合乎逻辑的发展，又是不同凡响的奇创。正因为如此，李可染的艺术，征服了众多海内外具有非凡鉴赏力的崇拜者，李可染的名言，远播四海。在中国山水画发展史上，李可染成为当代最突兀、最引人倾慕的一座高峰。李可染的艺术镌入本世纪世界现代艺术的丰碑毫无愧色。

《李可染论艺术》一书，力求忠实地传达先生数十年来“深于思、精于勤”的思维轨迹和部分成果。本书入选的论文、谈艺、画跋、印语和年表，勾划了体系性的轮廓，可以看出，无论“向天”还是“向地”，它都与东方文化母体、与中国古典美学体系有着直接的血缘关系，同时，它又吸取了西方现代科学、文化的营养，经过了主体意识思维的飞跃和创造性的艺术实践，构成了东方的、现代的中国画艺术新体系。一个由他创导的“李可染学派”正在东方崛起。

对于一位杰出的艺术大师，也许，需要理解更胜于赞誉。让世界理解东方艺术；让中国艺术对世界做出较大贡献，正是李可染先生最终的遗愿。

目 录

论文·····	1
谈中国画的改造·····	3
谈艺术实践中的苦功·····	11
谈学山水画·····	21
“苦学派”画展前言·····	52
云岗石刻的印象·····	54
国画大家白石老人·····	58
谈齐白石老师和他的画·····	63
漫谈山水画·····	74
山水画的意境·····	82
生活 传统 修养·····	85
传统、生活及其它·····	91
我的话·····	98
元气淋漓 天真烂漫·····	99
北京国际水墨画展前言·····	104
在中国画研究院成立大会上的开幕词·····	105
在徐州修复李可染旧居剪彩大会上的讲话·····	108
在“李可染先生为中国艺术节基金会捐款仪式”上的讲话··	110

谈艺	111
谈齐白石的画	113
一位真正的艺术家	115
谈“澄怀观道”	118
中国画的特点	121
论笔法	130
山水画教学论语	137
颐和园写生谈	147
桂林写生教学笔录	156
谈桂林写生	170
谈黄山写生	174
对山水画教学大纲的意见	177
谈艺术道路	178
山水画“五字诀”	182
传统、创造和东方文化	184
谈《“苦学派”画展前言》	187
让世界理解东方艺术	189
画跋	193
年表	219
附图	231

论 文

谈中国画的改造

必然降临的冷落

自从人民以掀天动地的欢欣热情、欢迎人民解放军进入了北京，这座历史的名城——封建王朝残余思想的堡垒——一切一切都在起着空前急遽的变化；曾经被买办官僚支持着的中国画市，突然断绝主顾。不少画铺改业了，很多中国画家无法维持生活，使中国画受到了从来所没有过的冷落，因之助长了某些人对中国画命运的忧虑，认为：“新的社会到来，中国画的厄运也跟着来了。”是的，“中国画的厄运来了！”但这厄运却不是从现在才开始，尚有它的长远的根源。我们这时正好冷静地从历史的发展追索它的没落根源，每个作家彻底对自己加以检讨，再根据时代的要求，找出改造中国画的道路，这比单面的忧虑要有益的多吧。

没落封建社会的愚弄

只要我们能对中国画的发展历史加以研究，就可以知道远在

六七百年以前，中国画就跟着封建社会的没落，走着下坡路。元代蒙古奴隶主贵族对中国奴隶的统治，给中国文化以空前严重的摧残，当时赵孟頫士大夫，柯九思，倡导“复古”，片面追求“书卷同源气”，为明清两代形式主义埋下了根源。其他大部分有民族气节的画家，为了羞耻屈辱于异族统治之下，大多走了“遁迹山林”以“诗画自娱”的消极道路，因此促成了主观的文人画的发达。文人画的代表作家，倪云林说过这样的话：“逸笔草草，不求形似。”为了强调主观的“逸气”，不惜牺牲了客观的“形似”，使中国画跌入了极端狭小的圈子里，当然也就失去了普遍的欣赏者。把原是形神兼备、客观主观均衡发展的中国画拖到了忽视客观现实，脱离了人民生活的偏颇病态的道路。

到了明清两代，我们若从整个绘画发展历史来看，中国画可以说是走着最为腐败下降的道路。主要原因，当然是封建社会已渐渐临到崩溃境地，因此，为封建阶级服务的美术也随之没落。由于明初赵原、周位、盛著几位画家的不称旨被杀，可以知道当时封建统治者对于中国画的统治也是极端严厉的。一些所谓“正统派”的士大夫画家，也就甘心受统治者的愚弄，跟着科举制度的“八股文章”把中国画带进了形式主义的牢笼中去。这时的最大错误，是大部分的画家已不知道在客观环境里汲取创作的内容，把全部精力用来摹拟古人的作品，使中国画更进一步地脱离了现实，脱离了人民，在牛角尖里走了数百年的黑路。

明末清初的董其昌，因他受到了康熙皇帝的宠爱，给了清代绘画以最坏的影响。他的作品，暂勿置论，若把他作为一个理论倡导者来看，实可算是一个不小的罪人。第一：他把中国画硬性的分为南北二宗，并把北宗视为匠画加以排挤，使原可混合发展的中国画起了分裂，中间筑起了鸿沟，加强了宗派观念，减缩了中国画的表现范围，阻止了技法的多样发展。第二：他同时又是一个顽强的复古运动者，虽然他有“行万里路”这句话，可是从他们的实践（作品）看来，并未能确实实行。相反的，他们的作品处处

讲师承，求来历，使后来的作家在他的影响之下，离开古人不敢迈一步，离开古人不敢着一笔。清代四王可以说是在他直接影响之下而产生的，四王里就有三王以毕生的精力摹拟黄子久。我们知道黄子久是个自然的爱好者。画史记载：“每出，必袖携纸笔，凡遇景物，辄即模记。”他常年住在富春山里，产生了有名的《富春山居图》。可是三王却把自己关在房子里，死临他的“笔法”。我们若把三王的作品与黄子久的作品对比，就可以知道形式主义的三王，根本就没有了解过黄子久。

清初的王槩为了满足“形式主义”的需要，他尽了最大的努力，完成了《芥子园画谱》。他把“浑然一体”的自然“碎尸万断”。比如一幅山水，他把它分割成：树的画法、山的画法、屋宇的画法、桥梁舟楫的画法……。一棵树：又分干的画法、叶的画法，一个叶：又分撝三、聚五、个字介字……这样推而至极，一根树干、几笔兰叶，第一笔、第二笔、第三笔先后次序都像机械操似的作了死板的规定。试问这样的画法，中国画还有活动发展的余地么？所谓“万体皆备”，实际上也就斩杀了一切的生机。在这里我想起一个小小故事，在我刚到北京不久，听说北京有位著名的鉴赏家，他对古画的鉴定，有一句很自负的话是：“见字见画，二寸就得。”意思是说，一件作品不必全部打开，只要展开二寸，就可以判定真伪优劣，蓦一听来，好像是个笑话，但细细想想这位鉴赏家却没有错，因为形式主义发展到了顶点，必然注意一笔一画，也自然毁灭了形式，这样的画是可以用这样的方法来鉴赏的。像王原祁的线条被誉为“金刚杵”，本来线的力量是可称赞的。可是这“金刚杵”却是脱离了内容而单独存在，成为没有灵魂的公式了。这样的画“二寸就得”，实是一个“对症下药”十分适当的鉴赏法呢！

本来形式的产生，原是伟大的作者在芜杂紊乱的形象中求出来的规律表现，我们若拿它来作为“借镜”，本无可不可，可是形式主义却把它作为一条绳子，将自己紧紧缚住，不得动弹，因之有人批评这样的画谓：“局促如阶下囚”。拿行将就死的囚犯来比形式主

义实是一个很好的形容。

因此，单就形式来说，已经脱离了人民大众，早就在主要观者对象之前被冷落了。

怎样改造

中国画在历史上是有过不少的成绩。但对我们崭新的时代来说，它已经成为遗产。由于生活的不同，人民对艺术的要求不同，这就绝对不容许再死板全盘的搬用，否则就是继续走着形式主义的死路。因此怎样改造中国画，便成了十分重要的问题。

首先必须确认，由于中国封建社会发展滞迟，由于中国哲学思想的影响（尤其是老庄哲学），中国画在很早以前，已经有了表现自然重于表现社会这样的一个弱点。元明清文人画及形式主义者，更把中国画从人民的手中抢去，缩小在狭窄的个人主义的圈子里，在效果上也变成特殊阶级的专门“玩赏”品了。由于中国画脱离了人民已有一个不短的时间，我们现在要把它加以改造，归还给人民，并达到为人民服务的效果，这实在是一个比较艰难的工作。然而艰难并不等于不可能。中国画所以走了那样一条路，当然是有它历史的根源，现在新的历史又赋予我们以新的任务，为了完成这个任务，必须肩负起这个艰巨的工作。

我认为改造中国画首要第一条，就是必须挖掘已经堵塞了六七百年的创作源泉。什么是创作源泉，这在古人可以说是“造化”，我们现在应当更进一步的说是“生活”。元明清的中国画的致命的缺点就是堵塞了这个创作的源泉，失去了作品真实内容。我们现在应先要纠正这个缺点，至于一个作者怎样深入生活，从作品内容教育人民，达到“灵魂工程师”的任务，这就关连着作者思想认识以及立场和态度诸问题。毛主席《在延安文艺座谈会上讲话》已给我们指示得很详细，这里不再重复，我现在想要说的多是一些具体问题。

我认为“深入生活”是改造中国画的一个基本条件，只有从深入生活里才能产生为我们这个时代所需要的新的内容：根据这新的内容，才得产生新的形式。一些不从生活出发，拿着旧有形式来套取新的内容，就犯了“主从倒置”的严重错误。这样必然使内容形式之间显得牵强附会，甚至是格格不入，因之在进行的途中必然牵挂重重，也就难能进入生活的核心。“五四”以来，中国画的改革工作，在题材上所以老是在“农村写生”和“边疆写生”上迴旋不进，就是受了旧有形式羁绊的缘故。因为农村边疆生活的状貌，同古人生活比较接近，所以才便于利用旧有形式，因之又 有飞机大炮根本不能入画种种不正确的看法。我们现在要改造中国画，就必须不再重走这条道路，必须从实际需要来认识“内容决定形式”这个真理。必须以最大的努力根据新的生活内容，来创造群众需要的新的表现形式，创造新的民族作风。

我们怎样从生活里提炼出精湛的为人民的“内容”，又怎样从这“内容”来生产有力的表现“形式”。关于这些问题，我们还是只凭着我们现代人的能力从新做起呢？还是要同时接受前人的经验？因此就关系到遗产接受问题。这问题看起来虽是不成问题，实际上在我们美术界还是一个尚未明确的问题。由于封建势力及帝国主义给我们的不良影响、由于急求目前的成果、由于大部分的美术工作朋友没有时间对整个遗产作深入的系统的研究，因之往往容易忽视这个问题而存在着某些偏见。比如说：当你提出我们必须接受遗产的时候，常常会有人跟着问你：“这些东西是为什么社会服务的？”你若回答：“为封建社会服务的。”他就可以再不说什么 这就意味着这些玩意可以心安理得地加以丢弃了。记得西蒙诺夫在戏剧座谈会上说过，苏联过去也有着同样的情形：“十月革命后有些人反对革命前的一切古典艺术，说沙皇时代和资本主义时代一切艺术都要不得，而想在清洁的土地上建立起新的东西。可是他们忘记了在那旧时代里还有人民存在，否定一切旧的典型的艺术，是不尊敬人民。”毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》里也告诉我们，

遗产的接受与不接受，“有文野、粗细、高低、快慢之分。”如若不想叫我们新的美术成为原始的粗糙品及发展迟慢的话，我们就必须批判地接受遗产，这也就是改造中国画的第二个重要条件。

怎样的接受遗产，我认为首先，我们必须站稳正确的立场，用进步的科学方法，根据历史的发展，先给各个时期的古典作品以正确的历史评价，然后再根据我们现在生活内容的需要，对它加以取舍。为了加强我们新的创造力，对于前人经验的接受当然愈多愈好，因此我们对古典作品的批判研究也就愈精细愈好。在这里我要明白提出的，就是我们有志肩负改造国画的，必须认真地学习马列主义，它是我前边所说的进步科学方法，它是能正确的帮助我们认识一切的南针。就拿接受遗产来说，它帮助我们分析，它会成为一个精密可靠的筛子，不会使我们优良名贵遗产有所遗漏。如若我们遗产中存在着一些毒素的话，它又会成为一个防毒面具，决不会使你受到侵害。第二我认为接受遗产的优良传统，大多应注重一些概括性的原则，而不是枝枝节节的技法。概括性的原则，往往是相对永久性的真理，它可随着生活的发展而发展，因之可以丰富提高我们的创作。枝枝节节的技法，是随着一时生活而产生，生活有了转变它也消失了存在的价值。比如古人描写衣裙的线条有琴弦描、行云流水描、高古游丝描等……据《珊瑚网》上的记载约有一二十种。一天有个学生问道：“解放军的大棉袄属于那一种描？”仔细想那一种描法都不大适当。可知这些描法都是发生于古人当时的生活，现在生活有了改变，这些技法也就没有多大价值了。但这样是不是说中国画的线条也就可以不要了，我认为中国画的“线”与那些某某“描”在本质上，就是原则与技法的不同。中国画“线”的力量，使它赋有高度的表现力，这表现力，不光为旧社会所需要，也必将能发展成为表现我们新时代的利器，我们应该加以接受。这不过是一个小小具体的例子；中国画的优良部分，一些较有概括性的，我们若能适当的加以吸收运用，定能成为我们新绘画的营养的。

为了使我们的表现形式的完美健全，除主要的接受中国自己旧有遗产以外，不用说，还必须吸收外来文化的优良成分。在我们的美术史上可以知道，中国每次美术发展的高潮，差不多都与外来文化的输入有关。因之我们对有益的外来文化，绝对不应加以拒绝，尤其在我们这新时代里，表现人的斗争生活，比过去表现自然，在形式的要求上，不知要更精确繁复多少。因此尽量从外来美术吸取科学成分实为必要。不过我们在这里必须下一个界说，吸收外来文化及接受自己的遗产，在分量地位上应分清主从。既是外来的东西，更不容许整个的搬用，必须经过消化，必须把它化成养分，放在中国的土壤里，使它长出中国的花朵。这样的话，在文化大会上，周恩来副主席是一再指示我们的。

它的前途

总结上边所说，我们要改造中国画，必先以进步的科学方法，批判研究遗产，尤其要着重清算在封建社会下降阶段，产生的主观主义的文人画、公式主义的八股画；反对封建残余思想对旧中国画无条件的膜拜，反对半殖民地奴化思想对于遗产的盲目鄙弃，我们要从深入生活来汲取为人民服务的新内容，再从这新的内容产生新的表现形式；我们必须尽量接受祖先宝贵有用的经验；吸收外来美术有益的成分，建立健全进步的新现实主义，同时还要防止平庸的自然主义混入。

解放后中国画突然降临的沉寂，正可以说明中国画在近百年来，封建势力及帝国主义交相蹂躏之下所产生的种种弱点，在这澄明的新社会里，一下子完全暴露出来。我认为这样的沉寂，对中国画前途是有益的。这样可以使我们一些研究中国画的人，冷静的考虑自己的过去，对旧有遗产加以彻底批判研究，因此找出了中国画的正确发展的途径。至于有些人对中国画命运的忧虑：认