

中国画

1984.3



中国书画

目录

一九八四年第三期

专 论		友好往来		画家介绍		画 文		知识小品		以 乙 水														
时代感与地方性.....	叶浅予 13	做客随笔.....	周思聪 37	怀念邹雅同志.....	刘迅 59	来自生活诉于情.....	唐宁 60	田镛的工笔花鸟画.....	信伯 66	精勤不辍觅源头——介绍王文芳的山水画.....	古羊 71	明代画史——中国绘画简史之五.....	薛永年 34	画要让人看懂.....	令狐彪 47	谈中国画的基本功.....	曾景初 48	传神技法（转载）.....	黄苗子 44	指画琐谈.....	孙其峰 王振德 45	齐白石《寄园日记》（续二）.....	41	
传统今朝.....	孙美兰 2																							
走向生活——社会风俗画议.....	李松 42																							
国画插图天地宽.....	郭振华 49																							
文人画的思想基础.....	施 澜 62																							
明清肖像画管窥.....	单国强 32																							
古 代 作 品												现 代 作 品												诗 词 选 抄
明人肖像画四幅（佚名） 崑山钓徒清虚谷 华岳自画像（清·华岳） 沈周像（明·佚名） 绿树听鹂图（清·石谿） 程兆熊像（清·丁皋） 葛一龙像（明·曾鲸） 王原祁艺菊图卷（清·禹之鼎） 花卉两幅（清·边寿民） 边寿民） 两江名胜图册六幅（明·沈周） 花卉两幅（清·边寿民）（封三）（二十一—三十一） 王原祁艺菊图卷局部（封底）												江树峰、张安治、柏舟诗词选.....												61



李可染先生近像

罗丹在遗嘱中写道：“想做‘美’的歌颂者的青年们，生在你们以前的大师，你们要虔诚地爱他们”。又说：“可是要小心，不要模仿你们的前辈”。这使我想起画家李可染说的“尊重传统，但不迷信传统”两句话。

什么是传统？传统是一个民族才情、智慧；艺术创造经验与美的规律性知识的延续积累，是艺术发展的辩证法。然而不少学艺青年看不到传统和创造相反相成的关系。以为传统是因袭的重担，是阻碍革新的堕性力。必得根本摆脱传统，方可走出新路。事实证明，违背了艺术发展的辩证法，即违背了美的创造的客观规律，走出一段路，象是走得很快，结果难免还得回头。

罗丹和历史上一切有创造性的大师一样，不把“传统”看作“因袭”的别名。恰恰相反，他撮取自己一生创造的经验，深有体会地说：“传统把钥匙交给你们，而靠了这把钥匙，你们会躲开因袭。”画家李可染说得更彻底：“离开大自然（包括社会生活），离开传统，不可能有任何创造”。尊重前辈大师到崇拜程度的李可染，认为“尊重传统”，就要“以最大功力打进去”，找到开启创造智慧的钥匙，才能获得“以最大勇气打出来”的前提。而“打进去”的目的，还是要“打出来”。当然，这就需要有一个相当长期、艰巨的过程，不能浅尝辄止。时间虽长，解决“进”与“出”的矛盾虽然艰巨，但只要道路正确，顺乎艺术发展规律，则走起来虽慢实快。他不止一次地说：“看了罗丹的遗嘱，我很感动，那些警句十分精辟，是这位雕刻大师一生艺术经验的结晶。”

画家李可染自称“苦学派”。艺术苦功是我们民族艺术传统经过世代代积累、达到惊人的智慧高点的基础。可染先生常常历数古今艺术家苦练基本功的动人轶事。他还把古代诗人贾岛的苦学精神化为《苦吟图》。一次，他提起这张水墨写意人物在“浩劫”中丢失，很想重画，然事隔已久，记忆模糊，一直没能动笔。我记得这幅画，欣赏这幅画，从中得到过艺术劳动的启发。于是找出保存近廿年的《苦吟图》小样，提供可染先生借以唤回重作此图的形象记忆。那是从赫赫标题《砸烂……》传单上剪贴下来，不满二寸的复制品，重重地打上一个大黑×。我不知这黑×的阴影是否在人们心中全部消失；是否不复在青年心中徘徊。但是，我毕竟欣喜地看到一大张平表在门扇上的新作：瘦削的诗人在烛光下苦吟的神态，暗示一个漫长的、又一个漫长的深夜。也许画家把握的正是创造进入“衣带渐宽终不悔”的第二

传统

境界。题记：“夜吟晓不休，苦吟神鬼愁，两句三年得，一吟双泪流”。在聪明人看来，会忍不住嘲笑这个如痴如呆的傻子吧。下面三行小字补充写道：“此贾岛句，余性愚钝，不识机巧，生平尊崇先贤苦学精神，因作此图以自勉。癸亥端午，可染于师牛堂”（1983年作）。我以为，不识机巧的苦学精神，是画家李可染从传统获得的头一把钥匙。

单举《画山侧影》一幅写生（1959年作），就是以体会画家为探测空间、研究山的结构、体积和盘转迴旋之势；为捕捉大自然生生不息的变化所下的艰苦功夫。所以，五十年代初，当李可染第一次长途写生归来，诗人艾青看了他的水墨山水写生展览说：“这样的画，只一幅，也能给人精神上的满足。”画家案头，时时放着素材本，只需看本的写生一项，也不难默察他以怎样的毅力，发扬前辈山水宗匠“画松万本方如其真”的现实主义精神。

回顾一九五四年，他冲破来自“因袭”和“虚无”两方面的阻力；迈出深入生活、面对祖国壮丽河山、进行水墨写生、探索以继承求革新的第一步。三十年来，曾十出十归，历尽艰辛，行程十数万里。写生与创作反复结合，“采”与“炼”反复结合，“传统”与“今朝”反复结合，创造了一系列歌颂祖国河山、富有民族气派和新时代精神的山水画。达到咸纪心目，宇宙在手的化境，成为彪炳画坛的革新家。

画家不是作诗，但作画却和作诗一样，要求从生活提炼“真”和“美”，从真挚感受中提炼诗意。这是中国传统绘画固有的美学品格。早在南朝画家王微就指出，山水画“岂独运诸指掌，亦以神明降之，此画之情也”。面对生活，面对同一客观景物，或能构成浓厚诗意，或意趣索然。其区别不仅在于“手”，更在于“心”。山水画倾注了画家的思想感情，才产生画的情趣。画家的“心”，从对象某一个性特征方面去和对象相接近，使形象能够集中表现其精萃，表现对象的神和美，而且体现画家与对象相通的感受；爱和憎；“情景交融”，便有了诗意。所以，王朝闻论齐白石的画说：“所谓诗意，从齐白石的画看，不是什么不可捉摸的东西，无非是艺术家的心”。那么，画家面对客观景物作画，如果心无所动或无所用心，只凭手指头上的活动，自然少诗意。

李可染的学生，一位中年画家告诉我：五十年代他随可染老师沿途写生，为找鉴湖而冒酷暑、顶骄阳、翻山越岭。终于，看到了鉴湖，结果却使他大失所望。觉得景致平平，没什么好画。于是年青人找了

今朝

孙美兰

个树荫歇凉，老师却一直在湖边对景久坐、对景久观。等学生打盹猛然醒来，看到老师笔下淡淡帆影，一座石桥，一片清彻的湖水，竟意外地显示了鉴湖的迷人处。和那种视现实主义就是一味写实的简单化认识不同，李可染为追求对象的神韵，他极大地发挥了传统中国画的特点，以大观小，小中见大，用于对景写生。他敢于取舍、敢于剪裁，甚至剪裁到“○”。空白处，以无为有，以虚为实，既诱发欣赏者的想象，也增强画面形式美感。他也善于夸张、敢于强调对象某一突出特征，直到大胆重新改造自然美，重新组织画面。作为齐白石极为推重的学生，李可染对白石老人擅长的花卉可以一笔不画；但创造性地学到了齐白石严肃的创作态度，现实主义的创作方法。在意匠、笔墨上深悟其三昧。白石老人对“妙在似与不似之间”的追求，以其画虾一变、再变、三变其法来印证，实际上是深入对象又超脱对象；入乎其内又出乎其外的典型化的方法，是既适应欣赏者审美心理的需要，又合乎现实主义基本原理的美学追求。李可染画鉴湖，既是写生，也是创作。以他对自然的深入观察、敏锐感受，独到发现，强调了“鉴湖”的一个“鉴”字。现实的审美体验终于和不无来由的命名相合，与对象神会，集中体现了湖水清澈透明、“一面镜子”的内在特征。意匠经营、用笔寥寥，获得的是比现实的“真”更真、比现实的“美”更美的艺术佳境。这次写生途中一件件趣事，也是最生动的教学，点化了年青人的“心”。原来“传统”不简单，“传统”并不是“反映不了现实”，恰恰相反，有一番奥妙在其中。这未来的山水画家开始“悟”到，艺术应当不止于画得“准”，还要求画得“好”，画得“有味道”。至于画得好，有味道，已不仅是科学范畴的问题，而是涉及美学范畴的问题了。这就要求画家凝聚比基本练习式的写生画远为丰富的生活经历，美学素养和诗的现象。可染先生风趣地把这叫做“招魂”。

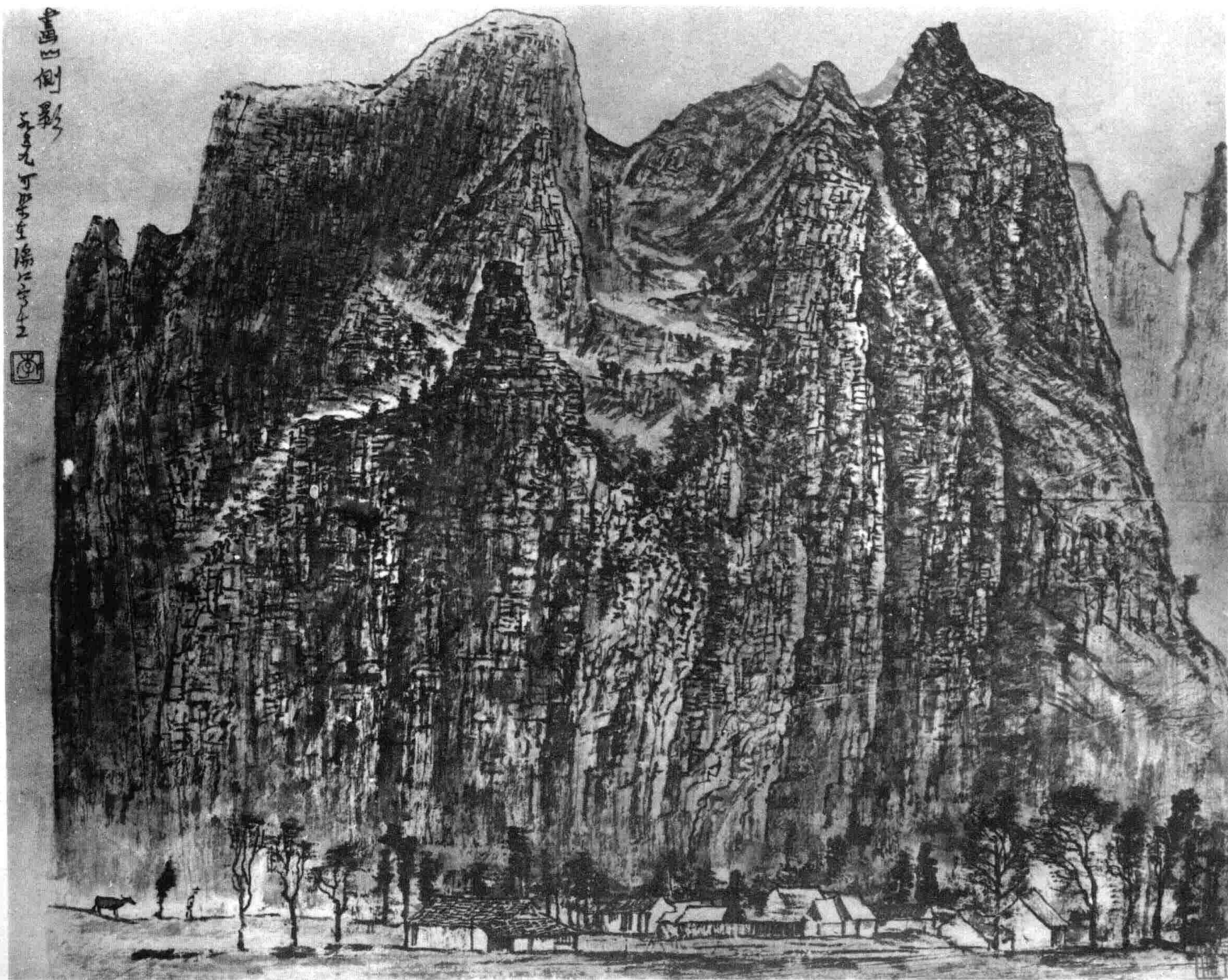
行万里路，师法自然，面向生活，进行写生，必须结合时代对艺术的需求，注意“心”的磨砺、审美情操的培养。我体会，这是画家李可染从传统获得的最宝贵的一把钥匙。

人们常说，书画相通，是不错的。但知其相通和实地求其通，真正能把得住其相通的规律，还有一大段路程。其实，相通相应，何止书画？中国画和诗文、和金石篆刻、和戏曲、和园林、和建筑、和音乐，无不相通。作家秦牧在《李可染画语寻味录》一文中说得好：“越是有成就的生人学者，他们在广泛求师、博采众长方面就越是做得到

家。从这本画论中可以看到李可染正是这样做的。他不但向历代的名画学习，向齐白石、黄宾虹、徐悲鸿等大师学习，向西洋画法学习，也还向诗人、演员、琴手、书法家等等广泛地吸收长处。”（《李可染画论序》）李可染的艺术，无论山水或人物，无论巨构或小品，无论浓墨重笔或轻描淡写，其突出特点厚重，不单薄。是醇浓，不寡味。是内在，不浮华。是自然，不造作。感觉郁郁勃勃，浑然一体，境界出没，天地至广。这当然主要得力于生活底子雄厚，也得力于传统素养的渊博。

可染童年酷爱民间戏出曲艺，耽于书画、小说绣像，能过目迹求，默会不忘。少时应写春联，知名乡里，也曾自制和自学胡琴。他对琴音有特殊敏感，十一岁时，为追琴声、摹指法、尾随一个盲琴师，直至深夜，流连忘返。稍长，能以得见胡琴圣手孙佐臣，金声玉振的琴艺表演，寒九练指的体会，使可染终生难忘。他生平无一嗜好，唯每到一地，喜听地方戏。赏心悦性，评点得失，陶乎其中，乐而忘忧。兴起时，常追忆青年时代在家乡徐州，以偶然机缘，得赏杨小楼、余叔岩、程砚秋、荀慧生、王又宸、王长林、钱金福等名家大会演。此





画山侧影 李可染

等阵容，可谓极一时之盛。对身在僻乡听惯大路戏的少年，仿佛忽闻天乐，不禁为之倾倒。他说：“孔子讲，听韶乐，绕树三日。那次京戏，可谓闻所未闻的戏曲艺术最高峰。尤其程砚秋委婉哀怨的唱腔，直在我耳边回响，达半年之久。正如古诗云：‘此曲只应天上有！’使我一个十几岁的小孩子，茅塞顿开，一下子把对艺术的渴求提高了”。

李可染将姐妹艺术的通感：宾主、虚实、奇正、动静等辩证原理，与古典绘画理论联系起来思考，熔铸于作品。从他的山水、人物、牧牛图，不难窥见他以诗文入画、书法入画、戏曲入画、音乐入画的探求以及广收博取，由博返约、融会贯通的艺术天地。如会稽兰亭，前

往者多凭吊旧址废墟，不胜今昔。而李可染笔下，作于七九年的《兰亭图》，捕捉宿雨初霁之时，重山峻岭，清新如洗的景象，将现画者引入他构想中的意境。诱发着“茂林修竹、青翠欲滴，奔流急湍，如奏管弦”的诗意想象。烟岚回绕的树木，盘结舞动之姿，伸展向上，好象在大自然中呼吸。这是自然与历史；造化万物的生命力与艺术家缅怀前代宗匠、肃然神驰之情相融会的结晶。也是诗文、书法、琴音……美的律动渗入意象产生的魅力。新作《苍岩双瀑图》愈加精炼，天空苍茫，深远无际。树木在飞瀑激荡流洩时，生震颤侧卧、屏息静听，心为所动之感，于无声处传达出乐响。



松下听泉 李可染



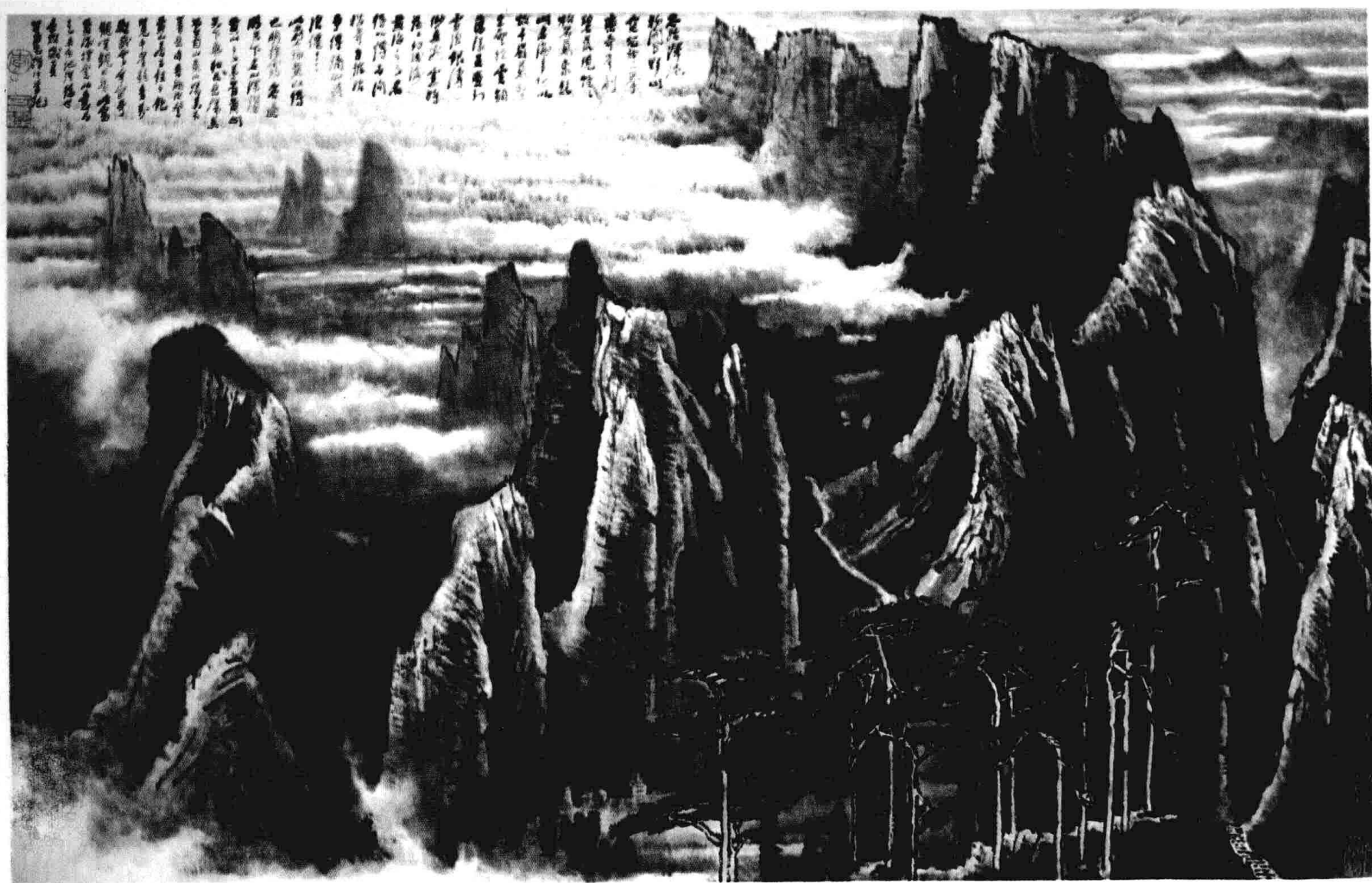
春雨江南 李可染

读万卷书，注重各门类艺术通感，要从原理上把握其相通的规律，用以丰富绘画的语言，加强艺术表现力，是李可染从传统获得开启创新之门的又一把钥匙。所以，吴作人推许说：“可染先生丹青之外，亦通音律，常以我国传统戏剧艺术喻画，故其艺之精拔，在于广蓄博收。”（李可染在日本画展序、八三年十月）

创新是继传统而后创。每个民族的文化都有它自己的历史积累，“积累越多，进步越难”，潘天寿一语道破在悠久古文明基础上创新的艰巨性。可染先生在他的旧日画稿上，也写下“入网之鳞，透脱为难”的警句，发出紧迫的自问：“三十年来，未知作透网鳞否。”因而他以七十高龄自视“白发学童”，立下“精读大自然和传统两本书”的宏愿。

八十年代，又总结学艺五要：“高品德、知谦虚、正道路，识方法，强毅力”。李可染的印章“山川乡土情”、“为祖国河山立传”，“峰高无坦途”，可说是对“正道路”、“强毅力”最根本两条的诠释。“传统今朝”则表明他立足于社会主义今天，发展伟大民族传统的抱负。李可染对祖国山川自然美的发现和表现，极大地扩展了山水艺术探测的空间和深度；并把具有悠久传统的山水画向着社会主义人民的生活和思想感情拉进了一大步。

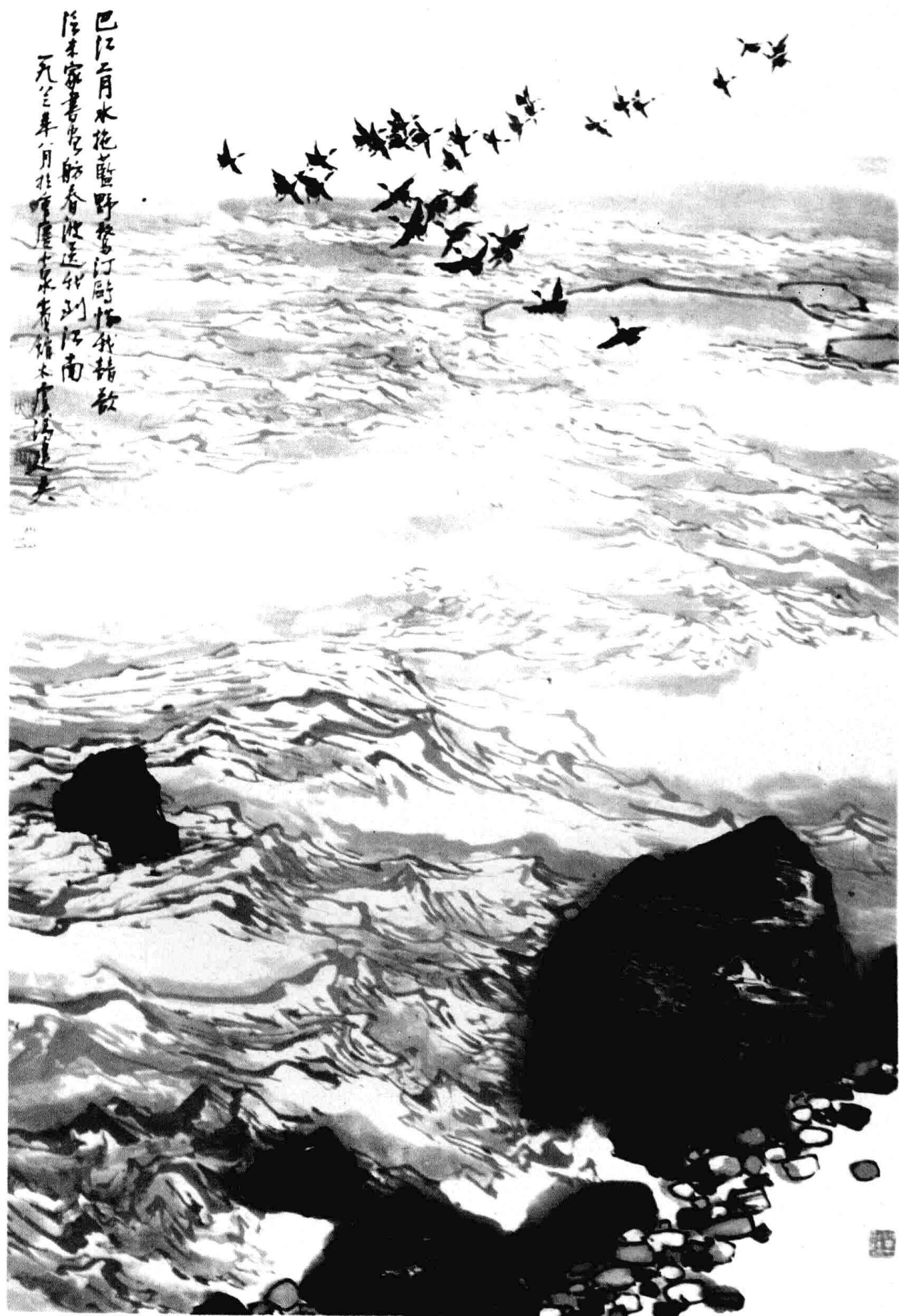
可染先生深感，中国传统的文化艺术及其价值，在世界上还没有真正被认识和理解。我们自己也难说已经完全认识和理解。它好像是蒙着灰尘的珍珠；是尚未剖开的璞玉。我们今朝的任务，一代、两代、三代人的努力；创作和史、论研究，都应当为着今天和明天，使它在世界上重放出惊人的、夺目的光彩。



群峰竞秀 李可染



午睡 熊文韵



春江野鳧

馮建吳

巧后第
意趣多
雅望看
揚波瑞
蕭峰瑞
際湧出
幾點螺
音山觀
海廣月
宮於重
之沙龍
雨軒
大度清
弄題有
梅空



碩果盈筐
元九九年秋
寫於錦城
蘇桐



硕果丰收
赶场天
黄山云海
山城静悄悄
嘉陵之源

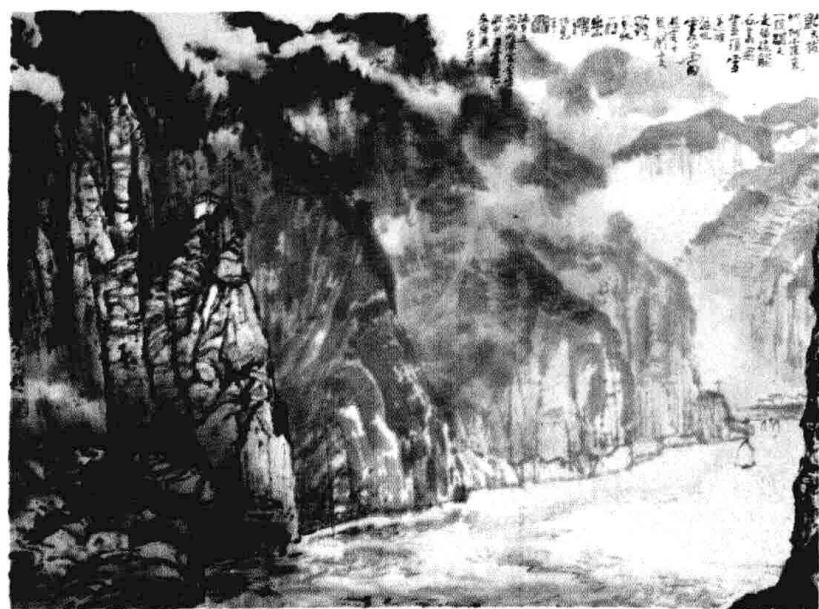
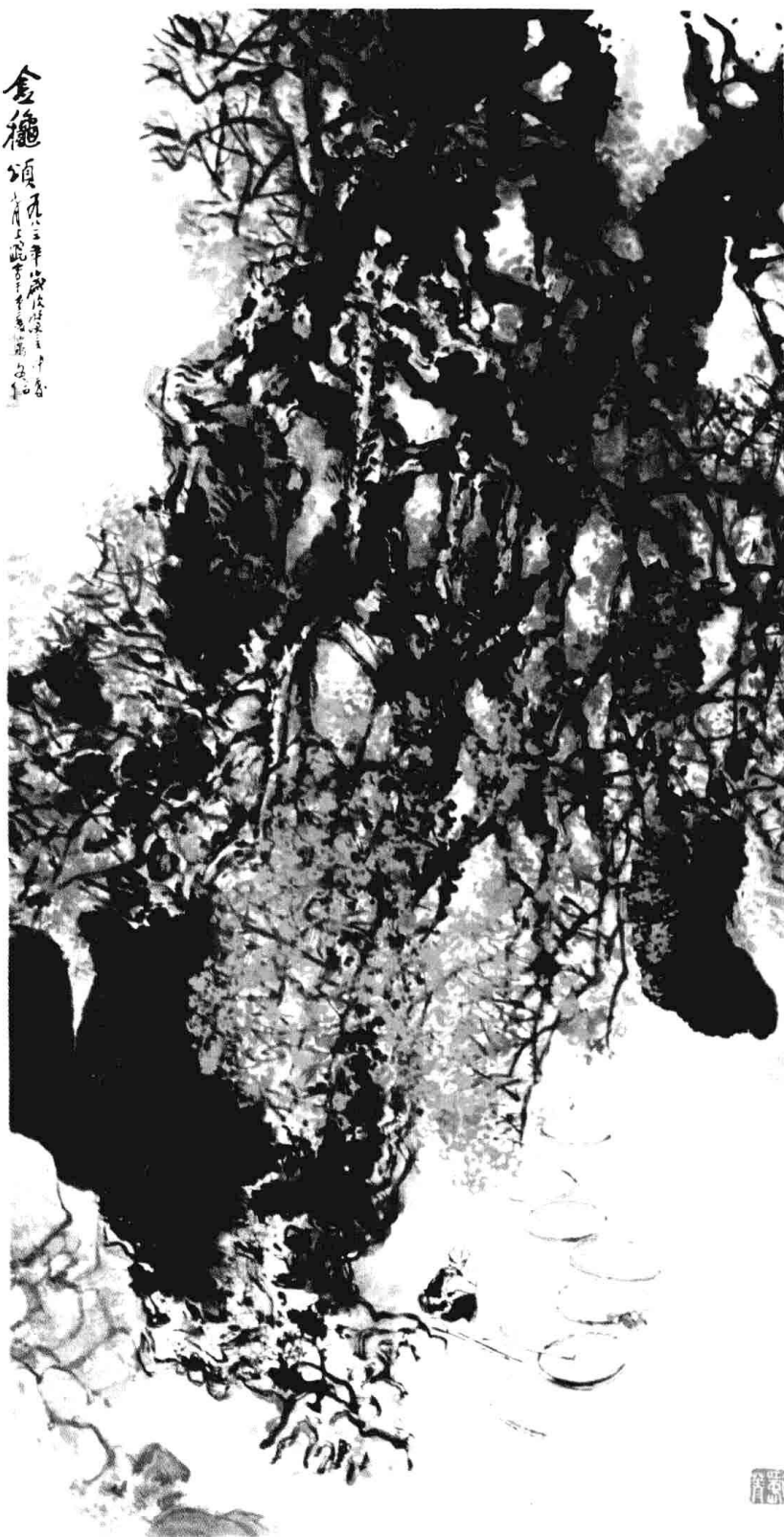


苏葆桢
朱理存
冯建吴
谢良平
杨洪坤

北京時間



金穗頌
一九五二年歲次庚子年
十月五日
李文信



北京時間
金 秋
山 水

黃 山
李文信
黃純尧



秋瑟
写生山水
阳月金秋

何继笃
吴一峰
赖深如





家祭无忘告乃翁

马振声

时代感与地方性

叶浅予

这几年，一系列标榜时代感和地方性的画展在北京出现，标志中国画创作的新精神与新动向。这种精神与动向肇始于六十年代初期，画坛上出现了金陵画派与长安画派。金陵画派的形成，在江苏画家们走七省行万里之后，也就是对艺术发展规律有了新认识之后，把主攻方向集中到写江南与写水乡；长安画派的孕育成熟，是西安与延安两股创作群体的结合，把黄土高原的自然美和社会美凝结成一体，经过发酵，散发出醇厚的泥土香味。

一九八一年武汉十人画展的旗帜更加鲜明：

“我们强调生活感受的第一性，但不赞成客观地模拟生活；我们强调作品的时代感，但不迷信现代衣冠舟车的装点；我们没有题材的禁忌，但有三楚山水风物的偏爱；我们追求笔墨情趣和形式的美，但不玩弄笔墨，不搞形式主义；我们尊重人民的审美要求，但不迁就市俗的漂亮。”在这个思想倡导之下，预示着长江画派将从地平线上升起来。

一九八二年的“湖南工笔画”，“一九八三年的“新疆好”、“内蒙美术”和“呼伦贝尔画展”的中国画部分，以及今年“重庆中国画院作品展”地方性的表现都很突出。说明中国画家在深入生活、继承传统的基础上，力求表现时代精神和地方特色有了进一步的认识和更自觉的要求。

重庆有位丘壑满怀、笔墨多变的老画家，近年画的主要是巴山蜀水、青城、夔门等川中名胜，如《月涌大江流》篇幅极大，气势也大。而他的《春江野凫》更动人心魄。这幅画写川江二月的水，不是大浪澎湃，不是平波潋滟，是险石激浪，撞波回流，写出了川江水流的特殊形态。这幅画除了在这一点上显出画家的笔墨工夫，重要的还在于默察那一群撂水而飞的野凫，怎样在一江春水中起到画龙点睛的作用。

没有这一群飞禽，平铺直叙的一江好水显得平淡无味，有了这一群飞禽，顿时变得生气勃勃，意味无穷。画家要有一枝善于表现生活的生花妙笔，更重要的还在于有一付认识生活的头脑。

为了便于说明时代感和地方性的关系，这里再举出几件重庆的作品，加以分析。

有两幅以竹为主要形象的山水画，不是郑板桥抒情式的两三竿，而是掩映农舍的大竹林。写两三竿不难，写竹林难，写四川的凤尾丛竹更难。元明清山水画家可能都没到过四川，他们画的都是江南竹，竹梢冲天，脖子不弯，直到今天，才看见漓江山水中的摆头竹。四川画家把竹的题材扩而大之，那幅《竹林深处》，新绿满幢，漏出几处农舍；另一幅《蜀山春早》，一片积满春水的坡田，衬托浓荫包围的村落。前者用重彩法，后者用水墨法，同是画竹，却各异其趣。又如《山城静悄悄》，画了五个义务清洁工，手持扫帚，站在坡上欣赏晨

雾中的山城景色。这幅画虽然画的是雾重庆的图景，却令人联想起层峦叠嶂的峨嵋山。原因是重庆这座山城在浓雾笼罩中，掩盖了它的真面貌，其远景可以看成一般的山景，自然容易使人联想到同在四川的峨嵋山。王朝闻有篇论艺术美学的文章，说艺术形象给予欣赏者的审美认识，可以如作者所规定的那样一致，也可以如欣赏者所经验的那样，和作者不一致，指出艺术美和生活美之间的同一性和矛盾性。

《山城静悄悄》似乎就具有这样的特性。

在艺术形象里，时代感和地方性的表现并非现实生活的翻版，而是现实生活的想象和升华。老题材老笔墨并不命定非反映旧思想旧感情不可，只要我们能接受新事物新思潮，即使用老笔墨画老题材，也能反映时代感和地方性。我们并不反对老题材和老笔墨，但要求新思想和新意境，所谓“笔墨当随时代”，是指艺术反映生活的一般规律，历史证明，仿古复古的路是走不通的；超地方、超时代、超现实的探索也将证明是徒劳无功的。

我们看到，在体现时代感与地方性的实践中，也反映了继承传统与推陈出新的正确关系。有些人以为继承传统和推陈出新是一对不好解决的矛盾，经过中国画家长期的创作实践，在新的条件下，这一对既对立又依存的矛盾正在相互转化。时间在推移，事物在发展，我们认识了时代感；空间在移动，生活在变化，我们认识了地方性，这是艺术发展的总规律。历史如此，现实也如此。把深入生活和继承传统作为反映时代感和地方性的前提，是符合中国画发展规律的。



蜀山春早

段七丁

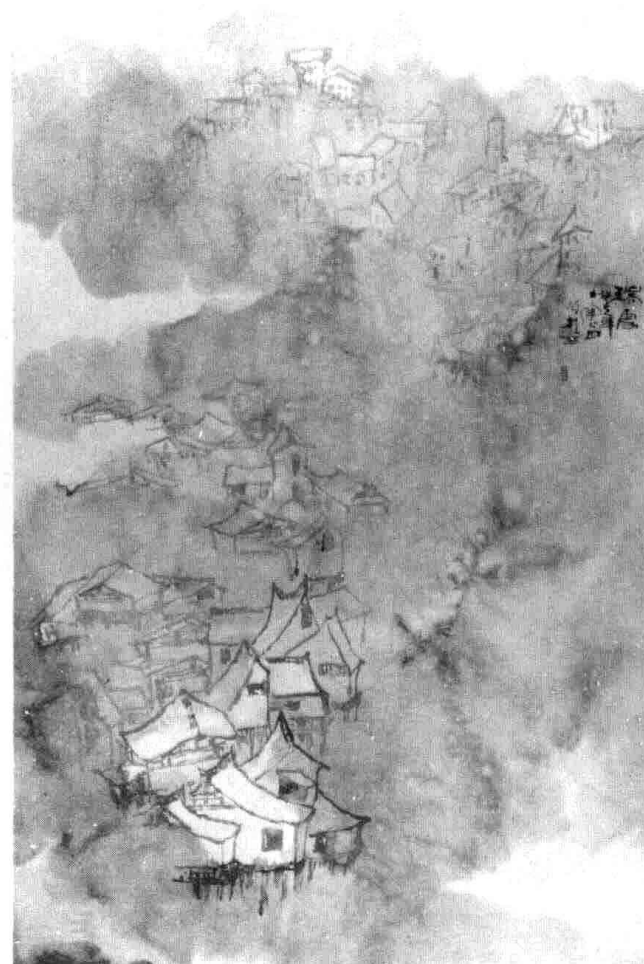
早春山蜀
丁巳年秋月
丁七



春风过处
峨嵋顶上雪
写生山水

刘朴
舒朴基
伍瘦梅





鸡
瑞
虎

雪
溪
桥

苏葆桢
彭林
叶进康



白梅山鷓 赵蕴玉



巫山巫峡气箫森 岑学恭