

20世纪40年代之于 李可染的山水画革新(上)

陈卫和

1954年李可染踏上革新山水画的写生之途,这是他一生艺术道路的转折点。如果从十三岁拜师学画算起,“1954年”恰好将他长达七十年的艺术生涯分为“前三十五年”和“后三十五年”。这个重要的转折点是如何来临的?又有着怎样的内涵?本文尝试探究40年代大、小学术环境,对李可染“后三十五年”山水革新之路所可能产生的影响。“为祖国河山立传”,是李可染“后三十五年”山水创作的主题。将山水画与国家民族意识相互关联,不能忽视40年代傅抱石的影响,而使山水走出“淡远幽静”的旧意境,实现雅俗对转,“启导和开发美的新观念”,则深受齐白石的启发。

创新,在文化方面有两个内涵,一个是继承,一个是发展……对传统中最优秀的东西要吸收。人类几千年的文化是世世代代在研究,在创造,是“接力赛”,并不从某一点开始,不从你那儿开始。^①

传统,包括古今中外,包括一切间接的经验,就是除了你自己的直接经验以外的一切间接经验。^②

——李可染

一、20世纪50年代的转折

李可染20世纪40年代钻研中国画的成绩是大好,不是小好,“大好”之大,怕是一个别人需用一生来追求!不过,好在人物,却不在山水。

老舍看了李可染1944年的个展之后写道:“论画人物,可染兄的作品恐怕要算国内最伟大的一位了”,“可染的人物是创造,他说那是杜甫就是杜甫,他要创造出一个醉汉,就创造出一个醉汉——与杜甫一样可以不朽!”^③

齐白石先后为李可染题句的画,也是人物。为他所画《瓜架老人图》题句“可染弟画此幅,作为青藤图可矣。若使青藤老人自为之,恐无此超逸也”;为艾青所藏他的《牧牛图》题句“心思手作,不愧乾嘉间以后继起高手”;又为他的《耙草歇牛图》题句“中国画后代高出上古者,在乾嘉间,向后高手无多。至同光间,仅有赵搨叔。再后只有吴缶庐,缶庐去后约廿余年,画手如鳞,继缶庐者有可染。今见可染画多,因多事饶舌。八十七岁齐白石”称李可染是吴昌硕的后继者^④。据孙美兰记述,李可染还画过一幅《醉钟馗》,齐老题诗一首,大意是,从画里,我已经闻到酒气了。甚至在李可染磕头拜师时,齐感动得喃喃自语:“你呀,是一个千秋万世的人哪。”^⑤

1947年李可染拜师黄宾虹时,黄要以自己珍藏的元人画——六尺的《钟馗打鬼图》相赠^⑥,想必也是为李可染所画钟馗而感动。

徐悲鸿的评价更有意思,他不仅称赞李可染人物画“独标新韵”、“奇趣洋溢”,称赞李可染的用笔有如徐渭“放浪纵横”的作风,认为仰慕黄慎的人可以在李可染画中感到“饱啖荔枝之乐”了,而且他还论及李可染其人。他将李可染与刘开渠并提,赞美他们“吐属之豪健奔放,风范之高抗磊落”,与他们“两千年前亡秦革命之夫”的徐州同乡(应指项羽。另外,刘邦大风歌石碑也在徐州)“同一格调”。他描述李可染笔下的人物“兴致所至,不加修饰,或披发佯狂,或沉醉卧倒,皆狂狷之真,为圣人所取”,并说“乡愿”“素为李君之所不屑者也”^⑦。徐悲鸿英明!从人物画看出李可染绝非“德之贼也”的“乡愿”老好人之辈。

李可染40年代的人物画,得到了顶级重量人物的肯定!

相比人物,40年代的山水成绩就略逊一筹。老舍的批评最为坦率中肯:“他的山水,我以为,不如人物好。山水,经过多少代的名家苦心创造,到今天恐怕谁也不容易一下子就想跑出老圈子去。可染兄很想跳出老圈子去,不论在用笔上,意境上,着色上,构图上,他都想创造,不事摹仿。可是,他只作到了一部分,因为他的意境还是中国田园诗的淡远幽静,他没有敢尝试把‘新诗’画在纸上。在这点上,他的胆气虽大,可是还比不上赵望云。凭可染兄的天才与功力,假若他肯试验‘新诗’,我相信他必定会赶上望云去的。”^⑧

老舍的话包含了几层意思:第一,承认山水画要跳出“老圈子”,不容易;第二,肯定李可染想跳出“老圈子”,在形式的各个方面都想创造;第三,批评他的山水画意境还是旧的,还是中国田园诗一类的淡远幽静;第四,劝他在山水画中尝试表现新的意境,像“五四”以来的新诗那样。

老舍鼓励李可染试验“新诗”,并寄望于他的成就超过赵望云,实在是向李可染挑明了山水画现代转型的“世纪使命”!可染应该对老舍的评价心悦诚服,因为每一条都说出了他的真心思、真处境。然而直到1953年,李可染的山水面貌并未见多少起色。

1948年,国立北平艺专与中国美术学院、北平美术作家协会联合举行美术展览,其中有李可染的人物与山水参展。对参展画家,徐悲鸿几乎一一点评。对李可染的评价是:“李可染所写,俱墨气淋漓,精神充沛,其醉汉绝倒,不愧杰作,又山水多幅,俱有古人难到之意境。”^⑨虽然赞许有加,但对他山水的评价仍超不过老舍多远。

1954年,是李可染艺术生涯的重要转折点,几乎处于绝境的山水画,成了李可染的主攻方向。更重要的是,自1954年开始,就那么三十五年下去,一路披荆斩棘,心无旁骛、元气十足地抵达了,并持续不断地冲向山水画的至高境界,开创了与古典“神似”的现代山水!

1954年这个转折不可谓来得不突然,无怪乎汪占非在分别十七年之后(1955)见到李可染时感到震惊:对“卓有成就的油画——风景画、肖像画以及主题性很强的大型创作,现在他都决然割爱,转而进入中国画的探求。这需要何等的决心呢?是什么原因和力量促成此决心呢”^⑩?

更何况执著于当时“穷途末路”的山水画。

1949年,江丰在第一次文代会全体美术代表座谈会上,谈到他对中国画的想法,他认为,中国画除单线平涂以外,水墨画是不能发展的,齐白石的画虽好,但也到了尽头,也是不能再发展的了。当时李可染在场。1957年他承认:“听了这样的话,等于把过去所下的功夫,都判处了死刑,其苦闷是可想而知的。”^⑩

1950年,徐悲鸿发表《漫谈山水画》一文,对山水画的发展不寄予希望:“艺术需要现实主义的今天,闲情逸致的山水画,尽管它在历史上有极高的成就,但它不可能对人民起教育作用,也并无其它积极作用;其中杰作,自然能供我们闲暇时欣赏,但我们现在,即使是娱乐品,顶好也能含有积极意义的东西……倘从文化着眼,中国五代北宋山水,已成缥缈高峰,我们便有能向上堆积,亦加高了有限。现实主义,方在开始……同样使用天才,它能使人欣赏,又能鼓舞人,不更好过石溪、石涛的山水吗!”徐悲鸿的看法是一贯的,他是深思熟虑后“自告奋勇”来答复这个“与我国文化遗产攸关”的山水画问题。他呼吁:“我们之中倘有天才,希望他能写出各种英雄(如战斗英雄等)的史实,各种模范的人物凸出着我们幸运遭遇这个伟大时代。”^⑪

在这样的背景下,李可染走上山水写生之路,不可谓不大胆,不可谓不特立独行,不可谓不“狂”!

汪占非虽然困惑不解,但当时就感到“李可染谈起民族文化的事是独具深意的”,“李可染专注地攻研中国绘画的奥妙并铸之于自己的作画实践上,是有大抱负的”^⑫。

1950年,李可染在《人民美术》创刊号上发表了《谈中国画的改造》一文,从容不迫地分析和表述了他对一系列尖锐问题的看法。后来的事实证明,那些观点完整地体现在了他自己“后三十五年”的艺术实践中。文章的意义恰如同一诺千金的革新宣言^⑬。

但是一个困惑总是存在:作为一个长达三十五年的整体过程,甚至几乎是一个长达三十五年的“艺术实验工程”,是怎么在一个高水平上就那么突兀地开始了?

还得回到李可染“用最大的功力打入传统”的那个酝酿、准备的40年代,回到全民抗战时空背景下的时代思潮。

二、20世纪40年代的山水画

李可染20世纪40年代山水画,收入天津人美版《李可染书画全集·山水卷》^⑭的有十五幅,其中原画题款说明年代地点的有五幅,其中两幅为重庆最后一年(1946)所作^⑮,两幅为北平之作(1948)^⑯,另一幅题跋中指出“前出三峡时见此景象作此并题前人句”,应为1946年到北平之后所作^⑰。

李可染后补题记的有三幅^⑱,原画均无题,补记中说明了这三幅为重庆时所作,三幅的风格均与另一幅原题“八大山人,染临”^⑲的风格类似,属“游心疏简淡雅”的仿石涛、八大风格作品,创作时间应为重庆早期。

以这三个时间点的几件作品比较,可以看出风格的微妙变化。重庆早期:四件仿石涛、八大的作品以线为主,清淡雅致,少题或无题;重庆晚期:1946年的两幅作品笔线粗重,以浓重的墨块写树叶,题字变得方正粗直,题款变长;到北平之后40年代晚期的三件作品,泼墨破墨并用,水墨淋漓,幅幅有题款,并且多为长款。

所谓“重庆早期”,用李可染的话说:“1941年后,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……1943年,我应邀到重庆国立艺专教中国画,因此,我有更多

的时间钻研中国画传统和创作。这时,我研究传统的水墨写意画,内容主要是山水,附带还画牛和古典人物。”^②蔡仪回忆:“文委会”时期,他与李可染“在同一所房子里”工作了一年多,他写《新艺术论》,而李可染则钻研中国画^③。黄苗子回忆:“那时他似乎在追求石涛的韵味。”^④李晔回忆:“他对石涛的研究比较深,石涛的笔墨情趣,在他的画里得到更多的发挥,山水画笔墨简淡。”^⑤李可染本人后来也说:“现代画家没有不受到石涛影响的,如傅抱石、张大千、我个人。”^⑥

关于李可染学石涛,万青芳在研究中认为,是来自傅抱石的影响。“由于傅抱石、张大千等人当时都居住在重庆,他们都擅长山水、人物画,并学习石涛等‘僧人画’或非‘四王’正统的明末清初‘遗民画’传统,在重庆的中国画界形成了主要倾向。在这种艺术环境下,年纪比傅抱石、张大千年轻,名气也不如他们的李可染,很自然地受到他们的影响”^⑦。

傅抱石1938年至1940年间在郭沫若主持的三厅任秘书,李可染也在三厅工作,他们随三厅于1938年底抵达重庆后^⑧,同为金刚坡住户四年左右^⑨。两家仅距步行十分钟的路程,李可染常拜访傅抱石。1940年三厅改组,傅抱石离职,回中央大学任教,但仍居住金刚坡直到1946年返回南京前。李可染于1943年下半年任教国立艺专,搬至黑院墙^⑩后,也还去金刚坡看望傅抱石^⑪。

傅抱石是学富五车的学者,对于石涛的“妙谛”,自称“癖嗜甚深,无能自己”^⑫。重庆时期他由治史转向绘画创作,不仅从理论上也从实践上探讨中国画如何“变”的途径。1942年傅抱石举办个人画展,展出作品一百件,并发表《壬午重庆画展自序》长文。关于作品中有关石涛的题材,他说:“这自是我多年来不离研究石涛的影响,石涛有许多诗往来我的脑际,有许多行事、遭遇使我不能忘记。当我擎毫伸纸的时候,往往不经意又触着他”,“本企图把石涛的一生……写成一部史画,来纪念这伤心磊落的艺人”^⑬。他的《大涤草堂图》由徐悲鸿题塘“元气淋漓,真宰上诉”,该画是“石涛曾写过信请八大山人画的一个题目”,他“取题材于石涛的信,而以石涛曾别署‘大树堂’故特以几株大树做主体,左方作草阁,阁中一人,即是大涤子”^⑭。傅抱石学石涛并不似石涛,“在题材技法诸方面都想试行新的道途”^⑮。

李可染与傅抱石交游,不仅在学石涛上受其影响,在沉浸传统的方法上,也是接近傅抱石的。李可染四十年后重题自己仿石涛的旧作,感叹“虽用笔恣肆”如石涛,但“处处未落前人窠臼,所谓企图用最大功力打进去者”。1944年李可染在盘溪国立艺专举办个人画展,老舍评价他的山水“不论在用笔上,意境上,着色上,构图上,他都想创造,不事模仿”,尽管“只作到一部分”^⑯。

张大千的方法则不同,他的乱真临摹,如同与古人血拼肉搏。傅抱石后来说:“我们二人虽同师石涛,但艺途各异,他走的是临摹之路,从中画出自己的画风。我是走写生之路,从写生中创造出自己的风格。大千先生与我师同途殊。”^⑰

1946年,李可染山水画中突然出现粗重的笔墨,题字也变得方正粗直^⑱。万青芳敏锐地道出:“在这种变化的背后,是隐藏着一个重要的事件,即1944年以后,李可染陆续在徐悲鸿家,见到七十几幅齐白石的作品。”^⑲李可染在1989年11月“林风眠艺术研讨会”发言中也讲过这个故事:“国立艺专在嘉陵江的盘溪。当时徐悲鸿住在嘉陵江边一座小楼里,我们的驻地离他家有二里路。徐先生看了我的画,对我很提携,我经常去徐先生家。徐先生藏有齐白石七十多张画,每张都给我看过。”^⑳但李可染并没有说到具体年份^㉑。据孙美兰研究,李可染于1942年,因徐悲鸿用自己的猫图交换他的一幅水彩风景,而结识徐悲鸿的。那他是不是到1944年才得以在徐家见到徐的藏画呢?如果不是,就难以将李可染1946年作品中的风格变化,与这个故事直

接联系起来。

然而可以确定的事实是,齐白石的画给了李可染强烈震动。徐悲鸿所收藏齐白石的画,是齐六十岁衰年变法之后精力旺盛创作成熟时期的佳作^①,李可染见到的正是这一批作品。1959年他在讲课中回忆:“抗战时期,重庆开展览会,我在一个小房子里看到齐白石一幅小画好极了,吸引力极强,好像在发光。齐白石的笔法好,他的画与别人的画放在一起,别人会吃亏的,齐白石的画气势太大,精神力量逼人,别人的画,相形之下变得像影子一样了。”^②1979年他再次讲起这个经历:“在一次展览会上展出了徐悲鸿藏的齐白石的兰花。这张画很小,大不过方尺,但我一进场,就被它所吸引,真是光彩夺目,力量扑人眉宇。挂在它旁边的作品虽然大它数倍,但感到黯然无光,像个影子。”^③万青芳认为,李可染1946年的画风变化,正是受到了未曾谋面的齐白石的影响,“用笔上也不知不觉地变得粗重起来”^④。

1946年李可染到北平艺专任教,“是一心冲着齐老师、黄老师来的”^⑤,1947年拜师齐白石后,更几乎天天去齐家,为齐老理纸研墨,看齐老作画。李可染1948年山水画变得水墨淋漓,笔线变得雄健苍劲,题款变长变多,受齐老影响无疑是重要的方面。万青芳又提出一个证据:1947年后李可染书体上的变化,“每个字最后一笔的伸展,横笔画最后收笔时向右上方翘起的汉代隶书笔法,都与齐白石的用笔特点相似”^⑥,他的结论是,李可染透过齐白石影响,开始由石涛、八大的传统,转向了更晚近的金石画派的新传统。有意思的是,齐老题李可染《耙草歇牛图》的一段话^⑦,似乎也左证了这一点,不仅证明他把自己作为金石派的后人,也当真将可染视为金石派的后起之秀。

从沉浸石涛、八大,到心仪齐白石,再到拜师齐白石,又跟在齐师身边学习了十年,这是李可染40年代做出的最意味深长的选择。但齐白石之于李可染,决不止于金石画派笔墨一点,李可染对齐白石精神的创造性理解和转换,使得齐师的榜样为他起到了拓平山水之路的作用,特别在“启导和开发了美的新观念”^⑧方面,更直接受益于齐师。

总之,40年代山水画中透露出来的变化方向,并没有持续下去。但从中我们可以获知,在“文本与文本互动”的工作中,李可染在逐渐清理自己的课题,越来越清晰地,在传统文脉中看到自己的努力方向,这项工作到50年代暂告“二线”,他要反转身来,从另一个面向,插入一个巨大的“生活与文本互动”的“田野调查”工程,在那之后,才会再次迴转,在新的高度上与40年代未开始的方向重叠。

三、为祖国河山立传

为祖国河山立传,是李可染“后三十五年”山水创作的主题。可以说,从1954年山水写生开始,他的所有的山水画都可以归于这个名下,作为一部多卷巨作来看待。

这个口号何时提出的?不详。笔者在李可染印谱上见过两方“为祖国河山立传”的印章^⑨。在作品中,仅就天津人美版《李可染书画全集·山水卷》来看,其中一方出现过两次,最早用在1979年的《兰亭图》^⑩上,另一次用在1987年的《崇山茂林源远流长图》^⑪上。1983年摄制完成的李可染山水创作艺术科教片之一,命名为《为祖国河山立传》。然而,李可染最早谈到这个命题,是在1959年。李可染说:“山水画是对祖国、对家乡的歌颂——‘江山如此多娇’,中国人的‘江山’‘河山’一词都是代表祖国的意思。1979年再次说:‘中国向来把江山、河山、山水作为祖国的象征或代词。毛主席词‘江山如此多娇’,这‘江山’就指的祖国。宋岳飞说‘还我河山’也是指的祖国疆土。我们在山水画中描绘山山水水、一草一木,其主要思想在于歌颂祖国、美化祖

国、把热爱祖国的感情感染给广大人民。

将“山水”与“祖国”进一步与“爱国”联系起来,作为一种思想,是李可染从个人成长背景和个人经验中生成的,这是李可染山水画信念的重要基石。

可以说,李可染一代人的现代性,即爱国。他们出生于帝国主义列强入侵的中国晚清,经历了清末革命,以及一系列反帝、反封建、反殖民的斗争,经历了现代意义上的民族、国族与国家三位一体的观念认同。他们所遭遇的颠沛流离、国仇家恨、全民族的抗战,以及抗战的胜利,使他们的个人命运与民族国家的命运紧紧融为一体。为国家独立、民族复兴贡献力量,是20世纪初出生的一代人从小种下的根。有或没有党派之见的人,都有民族国家意识。自觉地将个人的学术实践赋予救国兴国的使命感,是20世纪学术发展的普遍现象,也是20世纪几代知识分子的人格共性。抗日战争中李可染全力投入“文化救亡”运动,新中国诞生,结束了“国破山河碎”的百年屈辱,李可染将爱国情怀贯彻到他的山水画里,就是为祖国山河立传。这是主题,是内容,是思想。借用杨炼谈新诗圆百年之梦的概念^⑤,如何与古典接续,如何使古典出新,如何造就堪与古典相媲美的新古典,如何使之成为镇国之宝,这既是形式语言也是思想内容。而思想核心就是民族国家意识^⑥。

张仃曾说:“可染在我们这个时代,所遇到的各种各样的压力,与齐、黄时代相比,有过之而无不及。如果不是对历史有透彻的认识,对自己所从事的精神劳动有坚定信心,是难于抵抗得住的。”^⑦

如何将爱国的信念化为具体的山水画创作?这中间包含着三个问题:1. 对山水画的信心; 2. 山水画非变不可; 3. 山水画如何变。

不妨再回到李可染40年代身处的文化氛围和思潮语境,特别是傅抱石的影响。李可染与傅抱石一度同事,又同住于重庆金刚坡下,交往密切。金刚坡下的傅抱石笔耕不辍,高调论理的同时,又握笔作画,产量惊人,不仅在学理上同时在画法上探求山水画的革新之路。这对于同样立志革新中国画,正全力打入传统的李可染来说,没有不关注的道理。

徐悲鸿是不寄望于山水的。他认为中国绘画“首推人物”,只是到了元四家,“好言士气,尊文人画”,才“推山水为第一位”^⑧,后代模仿成风,每况愈下,毫无生气。要改变“退步”、“颓败”的现状,“非力倡写实主义不为功”^⑨。而不论国画、西画,“振之道无他,以人之活动入画而已”^⑩。“人之活动”即人的肌肉、筋骨的活动,“管他安置在英雄身上或豪杰身上,舟子农夫固好,便职业强盗亦好。因为靠着那几根骨头,那几根筋之活动,吾人方有饭可吃,有酒可饮,有生可乐,而有国可立。这种活动,在画面上,宽衣大袖,吊儿郎当之高人,是不参加的”^⑪。

相反,傅抱石对山水画可谓桃花潭水,一往情深。

他认为东晋顾恺之“凡画人最难,次山水,次狗马”之说,恰表明他是“一位中国山水画的开拓者”,东晋画史上发生两种变迁,“一种是伴着人物而起的‘事实’的创造;另一种是伴着酷爱自然而起的山水画的产生。后者虽是画体上的问题,而关系着中国整个的民族文化。中国人的胸襟恢廓,我看和这山水画的发展具有密切的关系”^⑫。

他从“画体”、“画学”、“画法”三条脉络分析画史,认为南齐谢赫创立“六法”的时代,即表明“中国画最初的精神——所宗的‘格体笔法’,当时已经达到饱和点”,各种因素都使“纯写实的制作,不能不转变”,而“这种转变,到了第9世纪,真好似决了长江大川,一泻而汪洋恣肆,滂沱万里,谁也阻遏不了”。这种变化导致了“中国绘画乃循‘山水’;‘写意’;‘水墨’的轨迹,向前发展,达到其最崇高的境界”。而所谓“画体”上的变化,即山水画的抬头;“画学”上的变化,即“由注重格体笔法的写实画,渐渐趋向性灵怀抱之抒写,因而使写意画的旗帜逐渐鲜明起来”;

而“画法”上,则“由‘线’的高度发展,经过‘色’的竞争洗练而后,努力‘墨’的完成”。他认为,“这三者混合交织,相生相成的结果”,便汇成了五代之后中国民族绘画的主流^④。

他说“中国人如果永远不放弃山水画,中国人的胸襟永远都是阔大的”^⑤,而山水画就是“中国民族精神的最大表白,也是中国哲学思想最亲切的某种样式”^⑥,它“有如严肃之灵场。孔子认宇宙与人生立于同一根柢,依同一法则贯通之,人生实从天之法则而被支配”^⑦。他强调:“在这长期抗战以求民族国家的自由独立的大时代,更值得加紧发扬中国绘画的精神,不惟自感,而且感人。因为,中国画的精神,既是中国民族精神的最大表白,而这种精神又正是和民族国家同期荣枯共其生死的。”^⑧

1943年,时在重庆的宗白华,也在自己的研究中支持了傅抱石的理论:

中国山水趋向简淡,然而简淡中包具无穷境界。倪云林画一树一石,千岩万壑不能过之。恽南田论元人画境中所含丰富幽深的生命说得最好:“……元人幽亭秀木自在化工之外一种灵气。惟其品若天际冥鸿,故出笔便如哀弦急管,声情并茂,非大地欢乐场中可得而拟议者也。”

哀弦急管,声情并集,这是何等繁富热闹的音乐,不料能在元人一树一石、一山一水中体会出来,真是不可思议。元人造诣之高和南田体会之深,都显出中国艺术境界的最高成就!然而元人幽淡的境界背后仍潜隐着一种宇宙豪情。南田说:“群必求同,求同必相叫,相叫必于荒天古木,此画中所谓意也。”^⑨

在抗日战争的大时空背景下,这些阐释不仅独到,而且振奋人心!傅抱石认为五代以后,中国绘画的主流,是沿着“山水”、“水墨”和“写意”的道路,一路上升,向前发展,是不断进步的。而元代文人画从“前期(盛唐北宋)的严谨一变而为荒率”,“是从‘性’‘理’的明悟,变而为‘情’‘意’的伸张”,而“这伸张‘情’‘意’的思想,是更合乎民族的”^⑩。傅、宗对元文人画的另类解读,是接续陈衡恪,对传统作出的学理层面的再反思,对于“美术革命”以来贬斥元之后文人画的思想主潮,不啻是一种反拨。

这些反潮流的精彩论述,是否对李可染立志主攻山水画产生了潜在而长远的影响呢?葛兆光说,中国古人思想信仰的幽深依据,就是作为空间与时间的天地^⑪。李可染的新山水画之所以与古典“神似”,难道不是因为在他那幽深的墨色中,浸透着中国人“天不变道亦不变”的宇宙天地观念吗?

然而中国山水画非变不可!这是没有疑问的。不仅康有为、徐悲鸿的中国画革新论与陈独秀的“美术革命”论,从20世纪初以来就一直是美术批评界的主流,就连曾自信到“中国绘画既有这伟大的基本思想,真可以伸起大指头,向世界的画坛摇而摆将过去!如入无人之境一般”^⑫的傅抱石,也看到了中国美术的危机:从“清道光末期中华民族开始受外国的种种侵略以后的约百年间”,“中国的美术,可以说站在十字街头,东张西望,一步也没有动”。他承认,中国美术受“闲情逸致”、“我用我法”等古人格言“束缚得太久”,“一旦以‘采菊东篱下,悠然见南山’的情绪,忽然耳目所接,尽是摩天的洋楼,呜呜的汽车,既无东篱可走,也没有南山可见,假令陶渊明再生今日,他又有何办法写出这两句名诗呢”^⑬?

老舍对李可染山水画的批评,固然体现了时代思潮的召唤,而李可染本人“以最大功力打进去,以最大勇气打出来”的口号,又何尝不是一种时代精神的宣示呢?

可以说,傅抱石乃至早于他的陈衡恪为文人画辩护的观点,是源于“纵向的”对中国艺术

精神和传统文脉的深层理解和坚守,而康、徐的中国画革新论和陈独秀的“美术革命”论,则反映了国家现代转型中救亡图存、民族自省的“横向的”时代思潮。李可染正是在这双重语境的交汇中,寻求“打进去”与“打出来”的路径和突破口。

四、雅俗共赏

问题的关键在于如何变。

傅抱石的变革思路,在1942年《壬午重庆画展自序》中交代得十分清楚:“我认为中国画需要更快地输入温暖,使僵硬的东西先渐渐恢复它的知觉,再图变更它的一切。换句话说,中国画必须先使它‘动’,能‘动’才会有办法。”^①动起来,热起来,强健起来^②,傅抱石的激情创作,使画面动荡了起来。如傅二石所回忆:“他作画时只想到怎样充分而强烈地表达自己的感情,绝不再去考虑什么笔法什么皴法。他不在作画过程中犹豫不决,因为他一旦提起笔来,就像狂风一样不可遏止。”^③这样的结果,人们看到“那种狂放的既非中锋又非侧锋的‘乱峰皴’,看见那在厚皮纸上层层渲染而成的粗犷而黑暗的调子,看见那有异于传统习惯的大胆构图”^④。画风的“黑”和“乱”,皮纸上的散锋笔法,墨法上的用力,光线的运用^⑤,作画程序的改变,截取中景或横方型制的平远构图,以及沉雄浑厚、萧瑟苍凉的意境,所有这些特点,不论有人攻讦也好,喝彩也好,正是傅抱石解决“使画面动起来”问题的途径,也形成了傅抱石一套独特的绘画语言。

毫无疑问,李可染的“黑”画风,不论效果上以及如何达致的路径上,都与傅抱石完全不同,但是傅抱石苍茫墨色所带来的沉雄浑厚,是不是也会对李可染有所触动呢?一个更具体的可能存在的影晌是,李可染晚年的“散锋点叶法”,是否受到了傅抱石的启发?在1983年摄制完成的《为祖国河山立传》文献纪录片中,我们清楚地看到李可染在《树杪百重泉》中,以散锋笔触快速垂直落纸的方法画前景的树叶,形成有强烈的光照感的逆光树冠。类似的效果最早在50年代的作品中也可以见到^⑥。所不同的是,傅抱石以旧硬毫笔蘸墨后,垂直落纸,笔锋自然散布,形成浓浓淡淡、大小疏密不同的点子,而李可染则以散开的羊毫笔锋落纸,用力均匀,富于弹性,这是李可染晚年单株树冠法的典型语言。

傅抱石是学问精深的学者,他有一种学者式的忧虑:“我对画是一个正在虔诚探求的人,又说过,我比较富于史的癖嗜。因了前者,所以我在题材技法诸方面都想试行新的道途,因了后者,又使我不敢十分距离传统太远。”^⑦

他坦诚报告他的实践心得:

第一,他深刻体会到,山水画法壁垒森严,要想变,是多么困难:“你要画山水,无论你向着何处走,那里必有既坚且固的系统在等候着,你想不安现状,努力向上一冲,可断言当你刚起步时,便有一种东西把你摔倒!”^⑧

第二,他承认,他的作品题材中之一类是“撷取大自然的某一部分,作画的主题”,而作品面目多样,没有雷同的作品“是造化给我的恩惠”。四川山水给他的感动,使他画风大变,使他“深深相信这是打破笔墨约束的第一法门”^⑨。

然而,第三,他担忧,“全部写实”会不会“创伤”到中国画本身?他说:“几千年来育成了今日的中国画上的‘线’与‘墨’的形式,使用这种形式去写真山水,是不是全部适合,抑部分适合?”他举日本画为教训,它“是用‘线’用‘墨’去写实的”,但即便一切装裱都模仿中国画,“一见面,便知道它是冒牌的”。

他的核心思想是：“中国画的生命恐怕必须永远寄托在‘线’和‘墨’上”，因为它是“决定于中国文化基础的‘文字’之上”的^⑦。换句话说，书法性的“线”和“墨”，才是“民族的”^⑧。

师造化是“打破笔墨约束的第一法门”，但写实到什么程度才不会“创伤”到中国画本身？书法性的“线”和“墨”又如何融洽写实的重任？傅抱石的问题提得不可谓不尖锐、不专业、不深入，他是在传统山水的自身逻辑中提出问题的。然而，比之老舍对李可染山水“意境”的批评——是旧的“田园诗”还是“新诗”，就少了那么一层时代的诘问。黄永玉赞美傅抱石的山水：“傅先生把抽象和具体二者的关系结合得那么融洽，那么顺手，令我们得窥千年来绘画中所谓‘意境’的庙堂。”^⑨是的，这也正因为，他的意境仍不免是“萧瑟苍凉”般的动人。傅抱石的变革思路是传统精英式的。

1959年，傅抱石见到郭沫若时，曾提及一件往事：郭老1944年夏天在重庆“文工会”时，应某画家之请，“在重庆金刚坡下‘全家院子’门口那几间平房内”，题写了七绝六首，其中一首道：“画道革新当破雅，民间形式在求真，境非真处即为幻，俗到家时自入神。”傅抱石对郭老说，直到“今天我才勉强懂得这两句（最后一句和第一句）的含义……”，而“‘雅’和‘俗’的关系，过去是没有一点体会的”，“对于‘俗到家时自入神’的‘俗’，还是以为不会成为怎样值得重视的问题的”^⑩。

傅抱石的这段回忆点到了痛处，“雅”与“俗”、精英路线与大众路线，正是20世纪中叶新文化转型中的突出矛盾。傅抱石的精英情怀，使他对这个问题困惑不解，又耿耿于怀。

然而，也正是在这个问题上，李可染却做足了功课。李可染比傅抱石小三岁。1929年进入西湖国立艺术院学习西画，接受左翼进步文化的影响，“与共产党员同学做朋友”^⑪，之后从事抗战宣传画创作五年之久。他的早期经历使他对左翼思潮更易接近和理解。40年代从重庆到北平，延安的影响作为李可染的重要文化背景，是不能忽视的。

延安与重庆虽是两个世界，但抗战中的人员往来和相互影响是密切的。

王琦回忆，1938年在武汉三厅时期，“《新华日报》已全文发表了毛泽东的《论持久战》。我从头到尾、逐字逐句地精读了两遍，接着又买到一本刚出版的单行本，又用红笔圈点了其中的重要部分……其中使我感受最深、获益最大的《论持久战》是第一篇著作，后来还有《新民主主义论》、《在延安文艺座谈会上的讲话》、《论人民民主专政》等”^⑫。同一年当中，年初他从重庆赶赴武汉，在三厅工作了几个月，之后去延安鲁艺第二期学习了四个月，年底又返回了重庆。

1938年的《天下月刊》末一期发表当年的《艺术大事记》（陈锦云撰稿）记载：是年，陈依范短期访问欧美回国后，即举办英、美和中国艺术家的联合展览，参展艺术家包括胡考、叶浅予和鲁少飞。该展览在香港、广州和杭州展出后，陈依范携部分展品到延安鲁艺展览^⑬。

1942年，全国木刻展在重庆开幕，其中古元的木刻，引发徐悲鸿高调评论：“我在中华民国三十一年十月十五日下午三时，发见中国艺术界中一卓越之天才，乃中国共产党中之大艺术家古元。”^⑭1949年又在北平撰文“介绍老解放区美术作品一斑”，开篇头一句便“断言”：“新中国的艺术，必将以陕北解放区为起点”^⑮，可谓一语中的。

40年代初，延安一场关于“民族形式”的论争，也扩展到了重庆^⑯。起因是1938年毛泽东所发表的《中国共产党在民族战争中的地位》的演说。他呼吁党内同志“使马克思主义在中国具体化”，废止“洋八股”和“空洞抽象的调头”，并且代之以“新鲜活泼的、为中国老百姓喜闻乐见的中国作风和中国气派”，又指出“把国际主义的内容和民族形式分离开来，是一点也不懂国际主义的人们的做法，我们则要把二者紧密地结合起来”^⑰。

论战中，“民间形式中心源泉论”与“现实斗争需求论”，莫衷一是。而问题的实质是“大众

化”还是“化大众”。1942年毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》为这场论战做出了结论。之后的整风运动以思想斗争的方式,使为工农兵服务的思想在艺术家的头脑中树立起来。而“五四文学的两个特征——个人主义和主观主义”则“由肯定的价值变成了否定的价值”^①。

有趣的是,李可染50年代初把文人画中的“正统派”和“在野派”,分别归结为“形式主义”和“主观主义”,几乎也可以听到整风运动的曲折回声。

傅抱石关于“山水画如何变”的三点问题,绝非理论可以解决,坐而论道无济于事,除非天才的实践,才能跨越如此纠结的问题,使之豁然开朗!在这个意义上,中国画的命运真要感谢齐白石!但如何解读,却也同样至关重要。

如何解读齐白石?李可染的阐释完成了创造性的转换:从“北平”到“北京”,他跨越了由“精英”到“大众”两种意识形态!

1950年李可染发表《谈中国画的改造》一文,关键一节是“怎样改造”。李可染是有备而来的:他一面告诫忧心忡忡的画家同行,中国画的厄运“不是从现在开始”的,实际地“找出改造中国画的道路”,要比单纯的忧虑有益得多,同时提醒“大部分的美术工作朋友”,事实上还“没有时间对整个遗产作深入的系统的研究”,因而对遗产“存在着某些偏见”。他认为,用旧形式去套取新内容,或是用新内容去革旧形式的命,都无法产生新的艺术。他站在内容—形式、生活—遗产“同一性”的立场上,从容自信地说“实际上新的社会到来,中国画的厄运也就成了过去”,“丰富的生活、深厚的遗产”,“就是未来新中国画辉煌成功的有力保证”^②。

与这篇论文互补,50年代李可染发表多篇介绍齐白石的文章,非常感性地向他多年学习齐白石的体会。他的一个精彩阐释是,虽然齐白石的艺术与“在野派”以及后来的吴昌硕“有血缘关系”^③,虽然“复古的保守派与八大山人在野派是尖锐对立的”,但“齐老却走着另一条道路”^④!这“另一条道路”,意味着既有传统的传承脉络,又超越传统,实现了与现代价值的对转。

关于齐白石的雅俗对转,他讲过多次。1957年,李可染在齐白石遗作展览会上,对前来参观的美院学生讲:“齐白石早年的传神衣冠像画在湖南是很出名的……与他后期的作品相比,很难想象是出自一人之手。”他概括齐白石的两次“大变”:第一次是由学习民间艺术到学习古典艺术的跃进,是由俗到雅。齐白石“感到自己的作品过于形似,无超凡之趣,简单的说就是太象太俗了……或者是某些民间绘画短处的一面”^⑤,于是他“更加深入地潜心钻研古典绘画传统……画风由俗日趋雅了”。第二次变法,是“把民间艺术健康朴素的内容与古典艺术高度的意匠结合起来,揉合在一起……由太雅进到雅俗共赏”^⑥。

于是,在李可染对齐白石的阐释里,雅与俗、形与神、形式与内容、写实与写意、个人独创与大众审美、古典艺术与民间传统、深入生活与继承遗产,种种尖锐对立的问题,被一一超越和整合,“雅俗共赏”的新美学观念,就在齐白石的榜样中建构起来了。

可以说,李可染《谈中国画的改造》一文和多篇介绍齐白石的文章,代表了他40年代“以最大功力打进去”与50年代起准备“以最大勇气打出来”之时,在革新思路上的成功衔接和对转,是传统文脉与现代思潮的一种衔接和对转,无疑,对他的山水画革新之路,起到了“开拓宽广平正道路的作用”^⑦,对于中国画的革新之路,也具有正本清源的普遍意义。

①②④③⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮ 《李可染论艺术》,人民美术出版社1990年版,第184页,第86页,第223页,第117页,第3页,第69页,第113页,第70页,第62页。

③③⑤ 老舍《看画》,原载重庆《扫荡报》1944年12月22日,收入孙美兰《李可染研究》,江苏美术出版社1991年

- 版 第263页 第263页 第263页。
- ⑤⑤⑤ 孙美兰:《李可染研究》,第37、38页 第33页 第36页。
- ⑥ 孙美兰:《李可染研究》,第46页;万青芳:《李可染评传》,雄狮图书股份有限公司1995年版,第96页。
- ⑦ 徐悲鸿:《李可染先生画展序》,原载天津《益世报》1947年9月12日,收入孙美兰《李可染研究》,第264页。
- ⑨ 徐悲鸿:《介绍几位作家的作品》,《徐悲鸿论艺》,上海书画出版社2010年版,第192页。
- ⑩⑬ 汪占非:《西湖边上的友谊》,载《西安美术学院学报》总15期,1989年,第21页,第21页。
- ⑪ 李可染:《江丰违反党对民族传统的政策》,载《美术》1957年第6期。
- ⑫ 徐悲鸿:《漫谈山水画》,《徐悲鸿论艺》,第210页。
- ⑭ 陈卫和:《李可染:山水画的问题意识与解决之道》,载《文艺研究》2008年第2期。
- ⑮ 《李可染书画全集·山水卷》,天津人民美术出版社1991年版。
- ⑯ 李可染《山亭清话》,水墨设色,68.5×46.9cm,题款“山亭清话图丙戌夏日可染于蜀中”,款下钤“可染”朱文长方印,作品左下角“陈言务去”白文方印。《蕉林鸣琴》,水墨设色,68.5×46.8cm,题款“半林苍玉护烟萝,中有幽人小结窝,四座清风天籁发,坐撑诗骨听云和。丙戌写明人句可染于蜀中有君堂”,款下钤“李”朱文方圆印、“可染长寿”朱文方印,右下角“墨戏”朱文长方闲章。
- ⑰ 李可染《春山半入云》,水墨设色,69.5×41cm,题款“野水多于地,春山半是云。戊子可染写”,款下钤“可染”朱文长方印。《吟诗满菱荷》,水墨设色,98.5×34cm,题款“山童涂砚弄清波,正我吟诗满菱荷,却笑炎云飞不到,水阑面面柳风多。戊子元春可染写于故都”,款下钤“可染”朱文椭圆印,左下角“墨戏”朱文长方闲章。
- ⑱ 李可染《三峡风雨》,水墨设色,67×35.5cm,题款“狂风暴雨逼萧晨,万里烟波失远津,稳坐西窗凭几望,几多浪里着忙人”,款下钤“可染”朱文椭圆印,右下角“李”白文方印。
- ⑲ 李可染《早期山水》,水墨设色,69.2×46.1cm,题款“此幅由废纸堆中检出,当为吾三十余岁时所作,忽忽四十年矣。是时钻研传统,游心疏简淡雅,尚能见前人规范,与今日所作迥异,判若两人。早年旧作,尽毁于战乱,得此半麟,亦可略见半生行程足迹。一九七九年六月九日可染记”,款下钤“李”朱文方印、“可染”白文长方印。《松下观瀑图》,水墨设色,79.9×47cm,题款“余研习国画之初,曾用二语自励,一曰用最大功力打进去,二曰用最大勇气打出来。此图为我三十余岁时在蜀中所作,忽忽将四十年矣。当时潜心传统,虽用笔恣肆,但处处未落前人窠臼,所谓用最大功力打进去者。五四年起,吾遍历祖国名山大川,历尽艰苦,画风大变,与此作迥异。古人所谓入网之鳞透脱为难,吾拟用最大勇气打出来,三十年未知能做透网鳞否。一九七九年于废纸中拾得斯图,不胜今昔之感,因志数语。可染”,款下钤“李”朱文方印、“可染”朱文椭圆印,左下角“学不辍”朱文长方闲章。《梅花书屋》,水墨设色,74.1×48.7cm,题款“梅花书屋图,此图作于重庆盘溪,距今已四十年。一九八四年甲子春三月题字。可染记”,款后钤“可染”朱文方印,右下角“李”朱文圆印、“可贵者胆”白文方印。
- ⑳ 李可染《仿八大山人图》,水墨设色,76.5×41.9cm,题款“八大山人,染临”,款下钤“李”朱文方圆印,左下角“可染长寿”朱文方印。
- ㉑ 李可染:《自述略历》,孙美兰《李可染研究》,第260页。
- ㉒ 蔡仪:《李可染的追求》,载《中国画研究院通讯》1991年第1期。
- ㉓ 黄苗子:《师牛堂杂忆》,载《香港》《名家翰墨》第26期,翰墨轩印刷出版有限公司1992年版,第130页。
- ㉔ 李皖(李可染的四妹)致孙美兰信,见孙美兰《李可染研究》,第71页。
- ㉕③③④④ 万青芳:《李可染评传》,第152页,第88、93页,第156页,第156页。
- ㉖ 关于李可染随三厅抵达重庆的时间,孙美兰《李可染研究》称“1940年春抵达重庆”(第56页),万青芳《李可染评传》称“1939年初,到达重庆”(第85页)。笔者访问王琦教授,据他的回忆,他于1938年4月—8月参加武汉政治部三厅美术科的工作,8月—12月赴延安鲁艺美术系学习,同年12月二十几日从延安回到重庆,见到三厅的人员已全部抵渝(参见王琦《艺海风云——王琦回忆录》,人民美术出版社1998年版,第37页)。
- ㉗ 1939年5月3日、4日日军对重庆大轰炸,三厅于当年夏天迁至郊区金刚坡赖家桥村(参见蔡仪《李可染的追求》、黄苗子《师牛堂杂忆》)。
- ㉘ 重庆盘溪国立艺专的译名。
- ㉙ 傅抱石:《石涛上人年谱》“自序”转引自马鸿增《傅抱石对中国美术史研究的贡献》,载《中国画研究》第8辑,人民美术出版社1994年版。
- ㉚③③④④⑦⑦⑧⑧⑨⑨ 傅抱石:《壬午重庆画展自序》,《傅抱石论艺》,上海书画出版社2010年版,第186页,第188页,第192页,第178页,第192页,第178页,第179—181页,第181页,第181页。
- ㉛ 伍霖生:《傅抱石艺事纪实》,载《中国画研究》第8辑。
- ㉜ 见李可染《山亭清话》。
- ㉝ 孙美兰的研究中,也讲到这件事,但只讲发生在“四十年代的重庆”,没有具体年份。同时说,此时“可染已经

拜读过齐白石自题状”。李可染第一次见到齐的真迹,是在1929年的西湖国立艺术院,“艺术研究部教室里,挂着齐白石的画”(孙美兰《李可染研究》,第35页)。

- ④④④ 早在1929年,徐悲鸿任国立北平大学艺术学院院长时,曾聘请齐白石作教授,并曾亲自为他写序编辑了第一部齐白石画集,推荐给中华书局出版了。齐白石曾有“最怜一口反万众,使我衰颜满汗淋”、“江南倾胆独徐君”、“仗藜扶梦访徐熙”的题画诗句赠给徐悲鸿,表达他对徐相知相交的感激之情。1930年徐悲鸿南归南京后,与齐白石书信往返不绝,齐白石每月佳作,必寄徐悲鸿,徐便按齐白石笔单,将稿酬寄去。那时正是齐白石六十岁衰年变法后,精力旺盛创作成熟的时期,悲鸿购藏了他的大量佳作(廖静文《我的回忆——徐悲鸿的一生》,中国青年出版社1982年版,第103—105页,第130页,第41页)。
- ④ 万青芳分析了李可染《仿石涛山水》一画的题款笔迹(万青芳《李可染评传》,第158页)。
- ④ 齐白石为李可染《草草歌牛图》题句,本文第一节已引述(《李可染论艺术》,第223页)。
- ④ 黄永玉语,见《大雅宝胡同甲二号安魂祭——谨以此文献给可染先生、佩珠夫人和孩子》(《书画人生——黄永玉自选集》(香港)天地图书有限公司2002年版,第125页)。
- ④ 《李可染论艺术》,第262页,冯达为《李可染用印研究》,载(香港)《名家翰墨》第25期,翰墨轩印刷出版有限公司1992年版。
- ⑤ 李可染《兰亭图》,水墨设色,70×47cm,题款“昔年曾至山阴亭写生,时值宿雨初霁,崇山峻岭清新如洗,茂林修竹青翠欲滴,奔流急湍如奏管弦。世传当年王右军在此写《兰亭序》,冠冕千古,为书家万世法。缅怀前代宗匠,对景流连,肃然神驰。一九七九年元宵节可染并记”,款下钤“可染”白文长方印、“李”朱文圆印,作品左下角“为祖国河山立传”白文方印。
- ⑤ 李可染《崇山茂林源远流长图》,水墨设色,139×67.8cm,题款“崇山茂林源远流长图:吾画扎根祖国大地,基于传统,发展于客观,世界人谓吾画为国画印象派,吾不能然其说,早岁吾学过几年西画,对西方诸大家,迄今仍甚尊崇,但吾终觉我国自有光辉文化体系、独特表现形式,学习外来,首在借鉴,丰富自己,若因此妄自菲薄,而鄙弃传统,吾深以为耻。可染题记。一九八七岁次丁卯冬十月下浣可染作于师牛堂”,款首钤“?”(模糊不清)白文长方印,款下钤“李”朱文方印、“可染”朱文长方印,左边款下钤“李”朱文圆印、“?”(模糊不清)朱文方印,作品左下方钤“传统今朝”白文方印、“为祖国河山立传”白文方印、“峰高无坦途”白文方印。
- ⑤ 杨炼《家风——〈叙事诗〉跋》,载《读书》2010年第12期。
- ⑤ 何怀硕质疑:“李可染的山水画到底表达了什么思想内涵?抒发了什么感情?我看他的作品,读他的文章,听他的友人评论。对此两个核心问题,还不曾见过大陆或港台艺术界提出讨论。”(见何怀硕《论李可染》《李可染艺术与20世纪中国美术国际研讨会》,2007年)何先生提出的问题,笔者见孙美兰、李松、郎绍君等许多学者都有讨论。所谈观点,大约可概括为三类感受或阐释:(1)何怀硕:阴霾满纸,人间苦痛(见何怀硕《论李可染》)。(2)赵浩生:置身在这个新社会的满腔欢喜(见赵浩生整理《李可染、吴作人谈齐白石》,载(香港)《七十年代》1973年第12期)。(3)郑工:主峰、流水为“君恩流布”,群峰为“民主意念”的“潜意识”(见郑工《把“新诗”画在纸上》《李可染艺术与20世纪中国美术国际研讨会》,2007年)。
- ⑤ 张仃《李可染艺术的师承与创新》,载《中国画研究》第6辑,人民美术出版社1993年版。
- ⑤ 徐悲鸿《因〈骆驼〉而生之感想》,《徐悲鸿论艺》,第61页。
- ⑤ 徐悲鸿《古今中外艺术论》,《徐悲鸿论艺》,第48页。
- ⑤ 徐悲鸿《中国美术学院筹备志感》,《徐悲鸿论艺》,第152页。
- ⑤ 徐悲鸿《新艺术运动之回顾与前瞻》,《徐悲鸿论艺》,第141页。
- ⑤②⑥⑥ 傅抱石《中国绘画思想之进展》,《傅抱石美术文集》,江苏文艺出版社1986年版,第231页,第228页,第237页。
- ⑥ 傅抱石《中国绘画“山水”“写意”“水墨”之史的考察》,《傅抱石论艺》,上海书画出版社2010年版,第115页。
- ⑥ 傅抱石《中国绘画之精神》,《傅抱石论艺》,第171页。
- ⑥ 傅抱石《中国国民性与艺术思潮——读金原省吾氏之东洋美术论》,《傅抱石美术文集》,第137页。
- ⑥ 傅抱石《中国绘画在大时代》,《傅抱石美术文集》,第496页。
- ⑥ 宗白华《论文艺的空灵与充实》,《美学散步》,上海人民出版社1981年版,第24页。
- ⑥ 葛兆光《思想史的写法》,复旦大学出版社2005年版,第44—45页。
- ⑥ 傅抱石《中国绘画变迁史纲》,《傅抱石美术文集》,第6页。
- ⑥ 傅抱石《中华民族美术之展望与建设》,《傅抱石论艺》,第33页。
- ⑦ 王鲁湘《天风海雨啸抱石》,载《中国画研究》第8辑。
- ⑦⑦ 傅二石《浅谈父亲傅抱石的绘画特点》,载《中国画研究》第8辑。
- ⑦ 傅抱石:“日本画对我也有影响……在创作上注意了光线对比等等。”(见李松《最后摘的果子总更成熟些》,

- 载《中国画研究》第8辑)
- ⑦ 李可染《阳朔南山厄渡头》水墨设色,60.4×45.2cm,题款“阳朔南山厄渡头,一九五九年可染写生”,款下钤“可染”白文方印,作品右下角“寄情”朱文长方印。
- ⑧ 黄永玉《大雅宝胡同甲二号安魂祭——谨以此文献给可染先生、佩珠夫人和孩子们》《书画人生——黄永玉自选集》,第125页。
- ⑨ 傅抱石《俗到家时自入神》《傅抱石美术文集》,第597、598页。
- ⑩ 李可染《向党交心》,载《美术研究》1958年第2期。
- ⑪ 王琦《艺海风云——王琦回忆录》,第17页。
- ⑫ 陈卫和《西方研究中国20世纪美术举例》,赵力忠编《东方既白》,吉林美术出版社2007年版,第168页。
- ⑬ 徐悲鸿《全国木刻展》《徐悲鸿论艺》,第137页。
- ⑭ 徐悲鸿《介绍老解放区美术作品一斑》《徐悲鸿论艺》,第195页。
- ⑮ 李泽厚《中国现代思想史》,东方出版社1987年版,第76—87页。
- ⑯⑰ 费正清、费维恺编《剑桥中华民国史》下,中国社会科学出版社1994年版,第473页,第476页。
- ⑱ 李松《画家李可染谈白石老人画》,载《美术研究》1958年第1期。

(作者单位 中央美术学院人文学院)

责任编辑 陈诗红

·书讯·

《中国现代文学的身体阐释》

李 蓉 著

中国社会科学出版社 2009年9月出版

中国现代文学中存在着大量的身体现象和身体问题,这在过去一直未得到应有的重视和研究。李蓉的《中国现代文学的身体阐释》一书以较为宏大的规模切入这一前沿课题,在对“身体”的内涵及其意义进行充分理解的基础上,以“身体意识”为统摄,选择现代中国不同时期、不同作家的丰富文本——包括思想言论和文学创作,阐发了身体观念对于作家创作的具体影响、作家在创作中对身体的不同呈现,揭示了身体在文化政治和生命经验的多重场域中承载的个人欲望、权力控制的丰富意蕴。

该书对现代文学中的很多文本和现象提供了新颖的解说,发现了很多被以往文学史所忽略、遮蔽和扭曲的文本和现象,透析了文学身体书写所具有的各种功能。作者善于从习见的文本入手进行分析,如对《沉沦》、《蚀》、《野草》、《看虹录》等经典文本的精微解读都有很多新见和创见。该书不仅把身体视角作为一般性的阐释视角,更重要的是,在由身体视角阐释文学史的过程中,融入作者对文学史写作状况的自觉的反思和批判意识,发现了身体视角的文学研究对于文学史范式转换的重要意义。

该书作者还特别强调从审美的角度而不单纯从思想的角度来考察“身体”在20世纪中国文学和文化中所具有的价值和意义,通过对文学独特的身体言说方式的研究,作者提供了不同于历史、社会学等学科的身体思考。