

20世纪40年代之于 李可染的山水画革新(下)

陈卫和

李可染的山水写生具有三层意义：其一，解决“形神兼备”的造型问题，这一点深受徐悲鸿的影响；其二，对景创作，解决“新诗”的意境问题，这是对20世纪40年代老舍“尝试新诗”挑战的回应，关涉到山水画现代转型的“灵魂”问题；其三，写生只是进入中国画创作的准备阶段，笔精墨妙的“化境”阶段，需要艺术家以一生的实践去达致，这层意义也是对傅抱石“写实是否会创伤中国画本身”问题的释疑。李可染是特立独行的，但绝非排他性的。在时代思潮与传统脉络的双重语境中，他成功地实现了“现实感”与“传统精华”的对转和衔接。他的山水画革新课题以及解决之道，浸染着同时代人的多重影响。

五、写生之途

李可染最尖锐、激进的态度，表现在将元以来文人画概括为“形式主义”和“主观主义”两种倾向，《芥子园画谱》则被他批评为“形式主义”的代表^①。这样概括不免失之简单，比之陈寅恪“了解之同情”的态度，就有附会主流话语之嫌。然而，作为一名实践者，李可染批评的意义，不在学理或历史评价，而在于宣示自己的行动方向。他说：

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，他把它们分割成：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：又分攒三、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作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生机。

他对《芥子园画谱》的批评够极端,够彻底,而这种“极端性”和“彻底性”,正预示着1954年他“用最大勇气打出来”的决然反身。需要强调的是,“反身”不等同于“反叛”,“反叛”意味着归零,而“反身”却是改变了方向的连续。这是40年代“以最大功力打入传统”获得了骄人成绩后的“反身”,他对传统精华和核心价值,已有相当理解,传统精神已融会于胸,而他反转身来,不理睬“万体皆备”的程式、法则,“不用人间偷窃法”(齐白石语),要直面大自然,开始一个自下而上的语言建构“工程”。

从古人的窠臼脱出,可以从笔墨的突破入手,参考观察大自然的经验,检验古人的程式笔法,推陈出新,创造新的笔墨语言,像傅抱石那样。然而那仍是一个以文本互动为主的发展路径。在康有为、徐悲鸿等人看来,近代绘画的衰败,正是以临摹为能事的流弊所致,忽视写实的形似,放弃了形神兼备的要求,贬抑北派,是中国画发展的错误路线。

康有为20世纪初就大声疾呼“中国近世之画衰败极矣”,原因在于文人画“率皆简率荒略,而以气韵自矜”,“追源作俑”应“归罪于元四家”。救治的正途在于“以形神为主,而不取写意”,以“墨笔粗简”的文人画为“别派”,以“着色界画”、“专精体物”的“院体为画正法”^②。

徐悲鸿也明确推崇北宗,他说:“至于中国画品,北派之深更甚于南派。因南派之所长,不过平远潇洒逸宕而已。北派之作,大抵工笔入手,其长处在于茂密雄强,南派不能也,略如雅玩小品,足令人喜,不足令人倾心拜倒。”^③他认为世上只有伟大的事物,才需要艺术倾全力去表现,正如米开朗基罗的绘画和贝多芬的音乐那样。而画家的责任在于“或穷造化之奇,或探人生究竟”,“美术虽是小技,但可以现至美,造大奇,为人类申诉”^④。康、徐艺术观是儒家的,是入世的、功利的,认为艺术含有对人类不可解除的责任感。

相反,陈衡恪、傅抱石力挺南宗。作为文人画路线的坚守者,他们将“中国绘画的基本思想”概括为“人品、学问、才情、思想”四要素(陈衡恪)或“人品、学问、天才”(傅抱石)三要素^⑤。傅抱石认为南宗水墨写意,是“性灵的抒写”,而北宗“专崇钩斫的青绿山水”,是“戕贼性灵”,认为“骨法与青绿,有时可以牺牲,而人品意境是丧失了便没有画的”^⑥。傅抱石的艺术观是基于道家的,认为艺术属于自由心灵,绘画是人类的“精神桃源”^⑦。有趣的是,在社会阶级属性上,他强调北宗是“在朝的”、“贵族的”,因而“表示高贵的在朝的典型有余,而深入民间的力量不足”相反,南宗是“在野的”、“平民的”,因而“立足非常坚稳,印入民间的程度很深”^⑧。

尽管两种反思传统的思路,在写实—写意、功力—个性、形神—笔墨上各有所取,但进入20世纪40年代以后,殊途同归之处却非常明显,例如,都强调自信进取的民族精神、民众的基础、入世的功利性以及中国画非变革不可。

一个画家能不能超越“南北”鸿沟?傅抱石早年是有疑虑的。对于王石谷能“画山水兼南北宗”就表示怀疑。他援引清秦祖永《桐阴论画》的评论“南北两宗,自古相为枘凿,极不相入”,而王石谷能“一一融诸毫端,独开门户”。对此,他怀疑秦祖永“太偏誉了”。他说:“因为南宗北宗,在历史上,环境上,以及笔墨布置,决不像水之与乳可以交融。”他以唐寅为例,“唐寅总算是天才罢,尽力这种工作,曾费了许多精神,还觉得不十分自然,克量也不过能在勾勒之间,使劲地装饰像南宗的挥洒而已。然限制很深,常常要受轮廓的干涉,或是色彩的干涉,全部是雕刻板细”。对于“石谷常拿墨色来换了青绿”,挖苦道“我们除领略他的破破碎碎而外,实在说不上像哪一宗”,甚至说“远不及临摹古画为是”。他的结论是:“绘画是整个的东西,随便割裂补缀,岂能成器!”^⑨

对此问题,李可染有明确回应。他主张南北宗“混合发展”,反对用南北二宗在中国画“中间筑起鸿沟”,“减缩了中国画的表现范围,阻止了技法的多样发展”^⑩。李可染入门学王石谷,

对他的评价是,比起“四王”其他三家,王石谷的“学习范围广一些,但也不能脱开古人窠臼”^①,“很甜,像糖水、桔汁。‘甜’在东方艺术中是和俗联在一起的,但黄宾虹硬是从四王:王石谷、王时敏、王原祁、王鉴中学到很多东西”^②。总之,在笔墨语言的独创性之前,一个写实、形神兼备的造型问题,被突出地强调了出来,在20世纪40年代之后更成为美术批评的主潮。

徐悲鸿抨击《芥子园画谱》的理由是:“因为有了《芥子园画谱》,画树不去察真树,画山不师法真山,惟去照画谱模仿,这是什么龙爪点,那是什么披麻皴,驯至连一石一木,都不能画,低能至于如此!”^③他主张:“绘画的老师应当不是范本而是实物。画家应该画自己最爱好又最熟悉的东西,不能拿别人的眼睛来替代自己的眼睛。在四川峨眉山极其雄伟,青城山极其幽秀,三峡极其奇肆,四川人应当能表现它们,何必去画江南平淡山水。”^④至于中国画的革新路径,则明确表示:“既非改良,亦非中西合璧,仅直接师法造化而已。”^⑤而师法造化的写实门径就在素描:“素描为一切造型艺术之基础……必须有十分严格之训练,积稿千百纸方能达到心手相应之用。”徐悲鸿于1946年在国立北平艺专推行两年的素描写生训练,作为中国画的基础课,之后三年的专科学习中,“必须学到十种动物,十种翎毛,十种树木以及界画”,能做到“应付方圆曲直万象之工具已备,对任何人物、风景、动植物及建筑不感束手”,理想的状态是“新中国画至少人物必具神情,山水需辨地域,而宗派门户,则在其次”^⑥。

对于徐悲鸿的观点,李可染并非百分之百地接受。例如,对于1950年徐悲鸿《漫谈山水画》中的观点——“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”^⑦,李可染显然无法苟同。九年之后李可染就明确地说:“有人以为山水画不能反映生活,这是不对的”,“山水画在今天不是发展不发展的问題,而是如何发展……我们的美术作品应该表现‘人’,大力发展直接反映社会生活的人物画,同时,也要相应地发展山水画。”^⑧然而,对于《芥子园画谱》的批评,李可染就深受徐悲鸿的影响,对于徐悲鸿的素描观,李可染更是拳拳服膺,也认为“素描是研究形象的科学,它概括了绘画语言的基本法则和规律,素描的唯一目的,就是准确的反映客观形象”^⑨，“笔墨的痕迹要与自然形象紧密结合,笔墨的形迹已化为自然的形象。笔墨原由表现客观物象而产生,笔墨若脱离客观物象就无存在的必要了”^⑩，“画的味道必须在准确、结实的基础上去寻求”^⑪。李可染新山水的创造,要从直面大自然的真山水开始,从笔墨造型的写实性开始,其工作的彻底性,可与法国社会学家布迪厄的理论建构相比拟——要从田野调查开始,从经验中提取概念,自下而上地建构理论。李可染在十年间,八次跋山涉水,长途写生,不论造型还是意境,都完全来自“实物”而不是“范本”,彻底地实践了徐悲鸿的主张。

而齐白石对于李可染敢于在实践中将“造型”问题从笔墨惯习中分解出来,或许也有重要影响。据黄永玉回忆,李可染不止一次向他讲一个故事:他向齐白石请教笔墨三昧,齐的回答是:“……抓紧了,不要掉下来!”除此之外,还有重要的秘诀吗?没有了。只要笔不掉下来,怎么拿笔都行^⑫。那么,李可染可以集中精力,先解决“一般的造型能力”问题。

李可染的方法论,是“统一场”中的分析哲学,“艺术场”是高度统一的矛盾体,从“一般造型能力”到“专业的基本功”,再到“掌握绘画工具性能的基本功”^⑬;从基本功到艺术创作,从艺术的“意境”到中国画的“化境”,在各个面向或层面上,他讲求分阶段、分步骤、分主次、分课题、分轻重缓急地解决问题,所谓“各个击破的方法是最聪明、最有效的方法”,“为了击破一个要害环节,不惜以最大的精力来对待最小的问题”^⑭,而在艺术境界上则讲求“矛盾统一律越高,艺术越高”^⑮,信奉中国传统美学讲求拿捏“度”的“中行”之道。

于是,研究写实性的造型,是李可染写生的第一要义,在这个意义上,写生的重点在造型,

不在笔墨。

六、“新诗”的意境

然而,这就触到了傅抱石最关痛痒的问题:写实到什么程度,才不致使中国画的笔墨不堪重负,才不会伤创到中国画本身?李可染的思考,似乎不是以一时一画为单位,而是以艺术家一生的实践为尺度,在他看来,笔精墨妙的“化境”阶段,要经过几十年的长久磨砺,要到艺术家高质量艺术积累的晚年,才可能达致,齐白石就是最好的例子。于是,他对写生的理解包含了三层不同的意义:

写生是研究造型,解决“一般造型能力”的途径。在这个意义上,写实到什么程度都不过分。正如齐白石的榜样“景物都稔熟在胸中”,到创作时,“既不看真实的对象,又不观看粉本和草稿(除了特殊的题材),就是那样‘白纸对青天’‘凭空’自由自在地在纸上涂写,但笔墨过处花鸟虫鱼、山水树木尽在手底成长,而且层出不穷,真是到了‘胸罗万象’、‘造化在手’的地步”^②。这是写生的第一层意义。

徐悲鸿曾批评说:“许多山水画家都过分注重绘画的意境和神韵,而忘记了基本的造型。”^③李可染在认真解决山水画“造型”问题的同时,高调地提出了“意境”问题。在创造山水“意境”的意义上,他将写生作为一种创作方式——对景创作。40年代老舍曾批评李可染的山水“意境还是中国田园诗的淡远幽静”,鼓励他尝试“新诗”,然而“新诗”的意境从何而来?李可染终于正面回答老舍的挑战了,新的“独创性”的“意境”从写生中来!这是李可染写生的第二层意义。

对景创作,“最重要的问题是‘意境’”^④,而“意境的产生,有赖于思想感情”^⑤,要“见景生情”,要有“情趣”,有“画意”^⑥。他强调“艺术是表达思想感情的艰难的创造性的工作”^⑦,要“用思想感情画画”,而不是“用技法画画”,正像“音乐家不是靠方法演奏的……是整个思想、情绪在讲话”^⑧。因此,“木然地画画”不行,“说假话”不行,“总重复别人的”不行,都“谈不到意境的独创性”^⑨。他强调“意境是山水画的灵魂”^⑩,独创性的“意境”具有的动人心魄的力量,犹如李白的诗,“笔落惊风雨,诗成泣鬼神”^⑪!与“意境”形影不离的概念是“意匠”：“为了把自己的感受传达给别人”，“要千方百计想办法”^⑫，“苦心经营意匠，才能找到打动人心的艺术语言”^⑬。艺术的神奇魅力正是他的迷恋所在，李可染“意境—意匠说”的通篇，充满了中外各门类艺术给他的感动。他集中要解决的是：“是艺术”的问题，“是新诗”的问题，而非“是中国画”的问题。这是李可染写生的第三层意义。

李可染称为“意境”的东西，黄宾虹有鲜活的描述。据王伯敏记述^⑭，1931年黄宾虹游雁荡山，看久了“便觉得四山有如生龙活虎出现，有跳有跃”，后来又对朋友说：“这次看山，给我印象极深，使我懂得了什么叫万壑奔腾。”他形容：“山峰有千态万状，所以气象万千，它如人的状貌，百个人有百个样。有的如童稚玩耍，嬉嬉笑笑，活活泼泼，有的如力士角斗，各不相让，其气甚壮；有的如老人对坐，谈禅论道，最为幽静；有的如歌女舞蹈……当云雾来时，变化更多，峰峦隐没之际，有的如少女含羞，避而不见人；有的如盗贼乱窜，探头探脑……”黄宾虹认为，画家必须熟知山川“性情脾气”，与山川有深厚“交谊”才能获得这些意象。而往往画家初到一处山水，有截然相反两种反应：“一是感到风光无限好，处处新奇，应接不暇；另一是感到没啥好，几无合眼处，便欲回头转向。”他的经验是，心要静，性要耐。前者要做到“约”，约制冲动，抉择择要；后者要做到“亲”，对山水要有热情，耐心和细心地与山水交朋友。李可染的写生体会

如出一辙,强调“写生的第一课是定下心来”,“万物静观皆自得”^③;“观察自然最怕两点:一是常识,一是成见”^④;“面对风景,有时看着很好,有时又觉得不怎么样,都是错觉”^⑤,尽管他认为黄老的画“意境比较旧,我们不能完全用现代人的思想感情去要求他”^⑥。

事实上,李可染山水“意境”的酝酿,早在重庆研习中国画时就开始了。他在晚年草拟的《自传·提纲》中说:“过去我曾感到西湖的风景好,但是要与四川相比起来,论雄伟壮丽,相差很远。《兰亭序》称山阴的风景说,此地有崇山峻岭,茂林修竹,实际这种景象到处皆是。一天我散步到我居住不远的金刚山坡山腰间,那时正当夕阳西下的时候,我回头一看,山下几十里地的水田,一块块都反射出耀眼的光,好似一片片摔碎的金色镜子,田边和远处的烟树,千层万层也沐浴在霞光里,令人心胸开阔,真是惊人的奇观!我从来也没有见过这样的图画,从这时起,我使用水墨、水彩画起风景来。”^⑦李可染的“摔碎的金色镜子”意境,在他40年代的水彩中即可看到踪影,而在他晚年的《山顶梯田》(1974)中,更完全实现了出来!

傅抱石也承认,1942年“壬午重庆画展”中他的某些作品,就是“先有了某一特别不能忘的自然境界(从技术上说是章法)而后演成一幅画”的,他说“着眼于山水画的发展史,四川是最可忆念的一个地方”,“画山水的在四川若没有感动,实在是辜负了四川的山水”。“以金刚坡为中心周围数十里我常跑的地方,确是好景说不尽。一草一木,一丘一壑,随处都是画人的粉本。烟笼雾锁,苍茫雄奇。这境界是沉涵于东南的人胸中所没有所不敢有的”^⑧。

“杏花春雨江南”的意境,是李可染对故乡、江浙一带的强烈印象。我们可知最早的一幅,是在重庆画的,那是“文工委”时期与李可染同在一室搞研究的蔡仪所回忆的。他说,李可染画了一幅杏花繁盛的江南农村的水墨画稿,使他不能忘怀,因而想出两句诗“二月江南春意满,桔槔声软杏花娇”告诉李可染,李可染欣然题在了画稿上^⑨。直到李可染晚年,“杏花春雨江南”的主题,不断重复出现,也不断发展变化,成为他山水巨作中的一个重要系列。

在重庆,用水墨、水彩画风景的,不止李可染一人。1942年左右毕业后在重庆国立艺专留校任助教的朱德群回忆说:“在到重庆后,我还画了一阵子水彩画,也许是受了英国归来的李剑晨先生的启迪。我早上傍晚都在嘉陵江畔,到重庆山城去作画,吴冠中就常跟我在一起。他们喜欢画灿烂阳光下的景物,唯独我爱画阴雨天的气氛。开始并不自觉,后来才意识到这是受国画的影响,我追求景物的朦胧感。画它的情调,不爱光色。”^⑩而阴雨朦胧的氛围,也是李可染偏爱的意境。李可染1943年受聘于国立艺专,晚年说:“那时赵无极、朱德群、关良都在那里,他们几位同我很要好,经常到我家里来。”^⑪

当时迁到重庆沙坪坝的中央大学艺术系学生李斛,也用水墨画重庆夜景、嘉陵江上的纤夫等,徐悲鸿1942年称赞他:“以中国笔墨用西洋画法写生,自中大艺术系迁蜀后始创立,李斛仁弟为其最成功者。”^⑫徐悲鸿1937年所作水墨画《漓江春雨》,应于1943年春在重庆中央图书馆举办的徐悲鸿画展中展出过。徐悲鸿的《月夜》和《月上》也是用中国画的笔墨描绘朦胧的月光和夜色。在徐悲鸿的指导下,他的学生宗基香也尝试用墨画夜景,画过夜色中的街头小贩、黯淡灯影下疲惫的轿夫,以及嘉陵江上的渔舟和闪烁的灯光水影^⑬。

重庆时期,李可染还常去探望借住在嘉陵江南岸军队仓库一间房子里的林风眠。林风眠于1938年因杭州艺专与北平艺专合并时引起学潮而辞去校方领导职务,之后曾作为三厅的设计委员,每月有二百元薪水,但三厅撤消后,设计委员也随之取消,生活很困难^⑭。在重庆,他不再是艺专的校长,而只是一个孤独穷困的画家,但他不改其志,整日埋头作画。李可染回忆:一次去看他,“他用流利的线条画马,从清早到晚上共画了90张”^⑮。林风眠擅画流畅爽利的长线条,却并不飘浮单薄,线条中的韵味凄厉婉转。在杭州时林风眠开始尝试水墨画,似乎只是油

画之余的遣兴,而在物质匮乏的重庆,无法再作油画,便大量作水墨彩墨画,困顿中的艺术反而变得瑰丽绚烂。40年代的风景画,如《嘉陵江》、《冬》、《村落》都大量用墨,色调浓郁,构图饱满,画面单纯而意境阔大,同时又探索表现逆光的树,如《农舍》、《春天》,到50年代进一步发展为墨山亮树,如《林间》、《农舍》、《山林》等等,这些作品不能不对李可染日后山水画中对光感的探索有所启迪。据张仃回忆:“他最早在50年代在北京画谐趣园写生时,就初试过逆光画法,到若干年后在桂林月牙山写生时,就更加成熟起来。到后来,离开写生进入创作的许多大幅漓江山水,笔墨上更加水乳交融了。到晚期,他把早期写生得来意境,都一一以‘逆光’笔墨画出不少典型作品,如《千岩竞秀万壑争流》的雁荡山水,《万重山》等三峡山水,以及许多不知名的深山密林。”^⑤

风情万种的巴山蜀水和20世纪40年代画家的云集,使四川成为现代中国山水画的“促产婆”,这些人的水墨、水彩写生之作,可视为50年代初一度取代国画的“彩墨画”的源头。而李可染在重庆的水墨、水彩风景写生,也是他1954年开始水墨山水写生之前的重要经验。

从1954—1956年《美术》杂志发表的作品看,当时的山水画革新正在两条路线上进行着:一方面是旧语言在传统技法系统中变通,力求用旧形式表现新题材新主题,如吴镜汀的《黄山云海》(1954)、关山月的《新开发的公路》(1955)、吴湖帆的《云中山顶》(1956)、胡若思的《桂林山水》(1956)、刘旦宅的《河清有日》(1956)、胡佩衡的《颐和园后湖》(1956)、钱松喙的《瘦西湖》(1956)、赵望云的《终南春晓》(1956)等;另一方面是参照西法从写生入手的速写水墨画,如关山月和黎雄才的《武昌造船厂工地速写》(1954)、李斛的《长江大桥钻探工程》(1954)、钱瘦铁的《黄浦朝雨》(1954)、赵望云和石鲁访问埃及的国画写生(1956),以及关山月和刘蒙天访问波兰的国画写生(1955)。前一条路线难免有捉襟见肘的尴尬,后一条路线又不免招致“水墨通俗画风”的诟病,甚至在1956年的中国画展上,李斛、宗其香的水墨画还引起算不算中国画的争论。

李可染显然远远超越了这两条路线。早在1950年《谈中国画的改造》一文中他就反复论证:用旧形式去套取新内容,或用新内容去革旧形式的命,都不是艺术创造。他的立场是:“站在传统的基点上观察世界,发现前人未发现的东西,因而产生创造。”^⑥40年代他全力“打入传统”时,便站在“传统的基点上”,观察着自然,悄悄酝酿着诗情弥漫的“新诗”意境。反过来,从1954年后的水墨写生中,我们依然能嗅到他40年代钻研遗产的信息^⑦。孙美兰在研究中披露,李可染曾在笔记中写道“我是想解决真实性和艺术性的矛盾”^⑧,也从侧面印证了“意境一意匠说”正是要解决“是艺术”、“是新诗”的问题,他是站在“遗产”和“当代”同一性的立场上,获取对大自然强烈而独到的感受,从而提炼现代山水鲜明活泼的意境。

有趣的是,1959年李可染提出“意境说”时,明确地甩下了一个“尾巴”：“在山水画的技法上还有笔墨问题,这里暂时不谈了。”^⑨这是偶然的、场合性的应景之语吗?应当不仅如此,还包含了突出写生课题的考虑,至少表明“笔墨”问题是独立的,可以切割出去单独讨论。

这就涉及到了李可染对写生的第三层理解:写生是中国画家进入创作的准备阶段,艺术家要有充分的生活积累,饱游沃看,“等到‘成竹在胸’的程度,才能真正进行创作”^⑩。仍旧以齐白石为榜样:“五十岁以后才定居北京”,之前“几乎有半个世纪的时间居住在农村”,“四十到五十岁之间五次出游,‘身行半天下’,更进一步扩展了眼界和胸襟,为他的艺术奠定了一个坚固的生活基础”^⑪。也就是说,写生,是艺术家积淀生活经验、视觉经验的过程,是进入创作之前的准备阶段。有了这层含义,写生变“小”了,变得相对了,“写生能力并不能解决一切”^⑫,写生之外,在建构“李派山水”^⑬的工程中,还有“专业基本功”和笔墨基本功的问题,更有“从写生进

入创作需要突破”^④的问题,这些问题也要依序提出,例如“专业基本功”^⑤,包括山水图式和造型语言的提炼,是他60年代的主攻课题^⑥,而当时暂付阙如的“笔墨”问题,就在1959年稍晚,作为另一个命题,单独地提出来讨论了^④。

有了这第三条,李可染可以紧张有序又从容不迫地工作。因为他确信,要达致书法性笔墨、写实性造型和独创性意境高度统一,往来无碍的中国画创作的“化境”,必须经过长久的磨练,火候远远未到。对于傅抱石的问题,李可染显然准备用整个后半生的实践来回答。

毫无疑问,“笔墨”功夫是所有基本功中隐线最长的一条。李可染的笔墨练习从童年开始,40年代“打入传统”后,笔墨能力颇受前辈大师表扬。黄永玉回忆50年代与李可染同住大雅宝胡同甲二号,他的画室“和可染先生的画室恰好在一个九十度的东北角尖上,一出门抬头右看,即能看到他的活动”。黄永玉常常工作到半夜,准备回卧室休息,“走出门外,见他仍然在伏案练字,是真的照着碑帖一字一字的练”,并且记得,他的画室“地面有二尺平方的水泥盖子,过去是共产党地下工作人员藏发报机的秘密仓库,现在用来储放大量的碑帖”^⑥。李可染自己说:“我钻研民族传统仅仅笔墨一项就在齐白石、黄宾虹那里浸沉了十年之久。”^⑥1954年,李可染长途写生到杭州,在黄宾虹家“住过六天”^⑥,黄师“出示古画鉴赏,作画稿示笔墨法”^⑧,并题赠李可染残稿:

画重笔墨为上,其次章法,犹精神之于躯体耳。但观章法之新奇,求其外貌,不审内心,非真知画也。中国画法之要,根本精神全从书法中来,不明书法,即不知画法。李可染先生精研书法极勤,将实用之于画,其笔墨之内美者也。自来名画大家至可贵者,无不工书,书者无不善画。^⑨

黄师郑重提醒:书法性的笔墨是魂灵,与构图的关系,是“精神之于躯体”。黄宾虹强调笔墨,徐悲鸿强调造型,齐白石的作品焕发着同一性的包容力量,李可染将自己的“统一场”放在“新诗”意境的营造上,这是他的使命。而他的策略是分阶段有重点地抵达那个南北宗“混合发展”的光辉彼岸。

李可染的书法练习从未间断,而笔墨精研却是到“文革”十年中才得以全面展开,“秘密仓库”中的书法碑帖,成了主攻课题,而书法之功“实用之于画”,也是到晚年才真正受益,晚年山水形象的深沉浑厚以及意境的神奇精妙,全从笔法墨韵中出。

“文革”中不能画画,不得已专攻书法,这样的境遇自然不在李可染的“规划”之内,然而,笔墨“信手涂抹,竟能苍劲腴润,腕底生辉,笔不着纸,力似千钧”^⑩的境界,却是李可染原本就打算用一生的笔墨功夫去抵达的“化境”。

再概括一下李可染写生论的三层意义:其一,研究“形神兼备”的造型问题,那是艺术语言系统一砖一瓦的来源和基础问题。其二,用“意境说”解决“是艺术”的问题、“是新诗”的问题,这是山水画现代转型的“灵魂”问题。最后一层,是说写生意义的相对性和基础性,写生之外,还有专业基本功、笔墨基本功,以及“从写生进入创作需要突破”^⑩的问题。

写生的三层意义也是三个课题,在“学序”上,包含着先后顺序的含义,但又是相对的。三个课题有阶段性、有重点,又并行不悖,是相互推进、循环上升的同心圆关系。

吴冠中后来说:“建国30余年来的山水画新风格的蓬勃发展,大都是从54年的北海展览会的基点上开始成长的。”^⑩这是对李可染山水写生活意义最精当的评价。

可以说,40年代是李可染韬光养晦、蓄势待发的十年。他对中国山水画的有情有义,对师

