

二十一世纪主流人物画家创作丛书

李洋



大象出版社

二十一世纪主流画家人物画创作丛书

李洋

江苏工业学院图书馆
藏书章

 大象出版社

图书在版编目(CIP)数据

李洋 / 李洋绘. — 郑州: 大象出版社, 2003.12
(二十一世纪主流画家人物画创作丛书)
ISBN 7-5347-3007-4

I.李… II.李… III. 中国画: 人物画—作品集
—中国—现代 IV.J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 040181 号

二十一世纪主流画家人物画创作丛书
李洋
丛书策划 李亚娜
丛书主编 耿相新
责任编辑 赵菡
封面设计 张胜
版式设计 张帆
出版 大象出版社
郑州市经七路 25 号 (450002)
发行 大象出版社总发行部
印制 深圳华新彩印制版有限公司
版次 2003 年 12 月第 1 版第 1 次印刷
开本印张 787 × 1092 1/8 20 印张
印数 2000 册
定价 260.00 元

李洋





李洋 画布

李洋，北京人，1958年出生。1981年考入中央美术学院中国画系。1985年毕业并留校任教，硕士研究生学历。现为中央美术学院中国画系水墨人物画室副教授，硕士研究生导师，中国美术家协会会员，上海画院特聘画家。

总序

◎ 邵大箴

新时期以来，中国画领域不断涌现新人。20世纪80年代中期崛起的一些优秀青年画家，经过近20年的探索和提高，艺术上更加成熟，在当今画坛已成为中坚力量，被人们称为“实力派画家”。这些艺术家出生在50年代，青少年时代既受过革命教育，也经过“文化大革命”的“洗礼”，有过“上山下乡”的经历。他们走过的曲折道路对自己的健康成长当然是不小的损失，但同时也使他们得到了锻炼和教育，得到了从学校中很难得到的人生体验。他们在挫折中磨炼出坚忍不拔和积极进取的精神，他们的艺术天赋、才能和求知的渴望，即使在受到压抑和摧残的情况下，也通过各种方式（如速写、连环画和宣传画等）表现出来。而当乌云消散、灿烂阳光洒满大地时，他们怀着炽热的心，怀着对美好未来的无限期待与憧憬到艺术院校深造。在艺术殿堂中，他们如饥似渴地学习和研究民族传统艺术，加强笔墨训练，完善造型能力，全面提高修养与技巧。经过艰苦的实践，他们在同代人中脱颖而出，稳健地进入当代画坛，逐渐形成鲜明的个性风格，创造出独特的样式，用自己的作品征服观众；有的还成为开风气之先的人物，在青年画家中有很大影响。

他们在艺术上所以取得成功，是因为他们深深地热爱培育他们的中华热土，热爱他们熟悉的和不熟悉的纯朴的人们。他们用自己的笔写民族之思，写大众之情，用自己的艺术为祖国增光，为时代增辉。

他们在艺术上所以取得成功，是因为他们有坚定而明确的艺术信念，坚信有深厚民族传统的中国画在世界艺坛中应占有不可替代的位置，并会有光明的未来；他们立足于民族传统，在吸收前人艺术经验的基础上勇敢地进行创新探索；同时他们有开阔的胸襟，敢于和善于把外国的艺术养料拿来为我所用。

他们在艺术上所以取得成功，是因为他们深信社会生活是艺术的源泉，也是他们创造激情的源泉。他们关注现实，关注社会变革，关注当代人，从中获得创作资源与灵感。他们为塑造当代人物形象殚精竭虑，并取得重要成果。

他们在艺术上所以取得成功，还因为他们在张扬自己的艺术个性时，十分尊重大众的审美趣味，注意自己作品的格调和品位。他们懂得，艺术作品的审美格调和趣味反过来对人民大众的文化素质的提高起着重要的作用。

中国画承前启后的历史重任正落在他们肩上。他们一方面要继续探索，创造出更新更好的作品来，报答社会、报答大众；另一方面，还担负着繁重的社会工作或教学任务，为推进中国画的进步和培育新人而努力奋斗。他们正在出色地完成着自己的任务。

是为序。

2003年2月28日于北京中央美术学院

目 录

	总 序	邵大箴
6	从画若布弈到构建意象色彩	李 洋
64	水墨的绘画性	李 洋
80	文化的自觉与言说	
	——读李洋人物画	徐恩存
92	水墨结构与抽象造型	
	——李洋水墨画浅析	易 英
116	李 洋	
	——语言的拓展	殷双喜
132	状 态	李 洋
146	图版索引	
148	创作年表	
150	后 记	冯 远







情缘
135cm × 135cm
宣纸·水墨重彩·矿物色
1993



情缘(局部1)

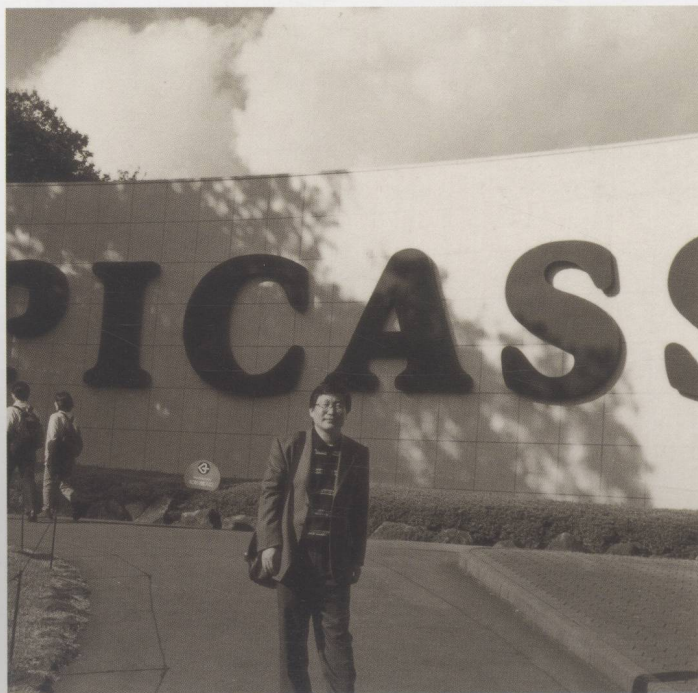


情缘(局部2)



从画若布弈到构建意象色彩

李 洋



在日本箱根参观毕加索美术馆 1998

我画中国画这些年，大部分时间重在探讨艺术思想、建立新的绘画理念，力求在传统中国文化基础上，构建新的艺术样式和新的艺术语言，确立新的审美理想。为此，我首先在思维方式上营造“画若布弈”的创作思想，而后在中国画的意象色彩问题上苦心经营，努力建筑一条全新的中国画设色之路。

画若布弈

“弈”，指围棋对局、对弈。将绘画比喻为下棋古已有之，中国画的黑白与围棋的黑白不仅有语音上的一致，而且内在地蕴涵了东方哲学中的对立统一思想。古老的太极图看似黑白双鱼的图形转换，但其中包含着黑白相反相成、虚实相生、对抗又互补的朴素辩证法。画家常常将下棋的布局引入绘画中，在中国画论的“六法”中就有“经营位置”一说，但与“气韵生动”相比，看起来与“传移模写”一样，似乎属于形象再现的形而下层次。但在近现代艺术中，画面结构已成为艺术家高度重视的课题，这与20世纪结构主义的科学思想和语言革命有关。现代主义艺术家对造型艺术的诸因素加以分析，探讨其中的对立、冲突，并在控制与自由的基本原则上展现了不同的形式风格。西方艺术中第一个明确提出“画若布弈”的是立体派大师勃拉克。20世纪二三十年代，勃拉克和毕加索建立了立体派理论，主张用几何形体的造型在画面上分析、研究，在画面上思考，把思想的轨迹留在画面上。立体派首先在画面上以一根线条、一块造型或色彩去诱发

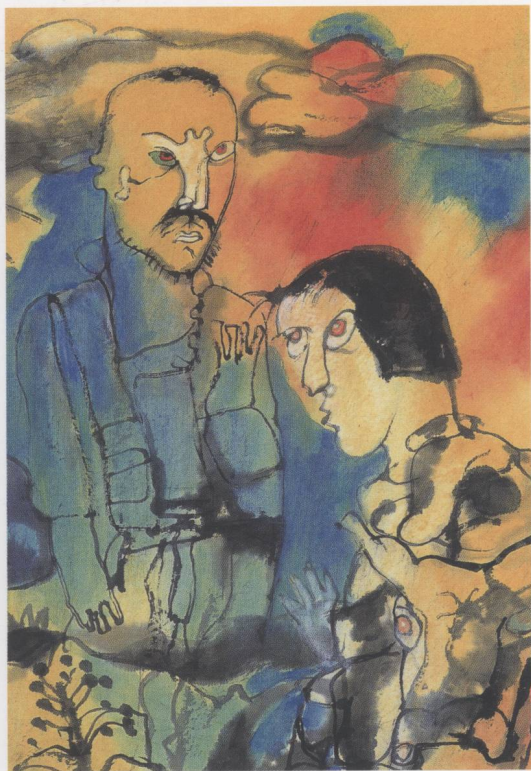
想像，生发出与之相适合的绘画语言，去一步一步发展、丰富画面。勃拉克称这种创作方式为“画若布弈”，正如下棋一样，走一步看一步，走走看看，开局的时候不知道残局是什么样子，只有到最后才能呈现出来。

“画若布弈”吸取了中国围棋的作战思想，即布局初始重视宏观的战略方向，而具体的战役和局部攻守则视对局态势灵活应对。它改变了传统的“胸有成竹”的思维方式，是传统艺术进入现代中国画的一个重要标志。传统的创作思维强调意在笔先，下笔前要“胸有成竹”。“画若布弈”则强调创作过程的自由、随意、偶然性和制作的过程性。“法无定法，因时因地制宜”，动笔前没有一个成熟的方案，只是在创作过程中不断丰富和完善，逐渐呈现出一幅完整的绘图作品，作品创作之初和结束也许判若两样。在这样的创作过程中，画家根据不断变幻的画面因势利导，灵活多变，新的绘画样式往往会发现于偶然之中，画家越来越接近纯粹的艺术语言，同时中国画的表现性特征也被强调出来。“艺术的活动在于发现”，创作过程中的发现正体现了艺术的本来意义，对中国画真正的继承和发展，对处在转折期的中国画有着特殊的意义和作用。

“画若布弈”重视在画面上的思考和在过程中的思考，显现出时间的秩序性，为画家提供了时间和空间，画家的思想轨迹跃然纸上，瞬间的想法和发现被记录下来，具有学术意义上的探索性和实验性。由一点、一线、一个局部，生发出与之相适合的形、墨、色及造型，这需要画家的丰富的想像力和敏锐的对美的感受力。



赶牲灵 60cm × 68cm 宣纸·水墨重彩·矿物色 1996



赶牲灵(局部)

随着笔墨、形象不断延伸，画面不断丰富，画家的创造力更旺盛，思维和联想也更加活跃，对美的感受力也更加敏锐，创造力得到自由发挥，真正享受到创造的快感。

“画若布弈”充满了发现的诱惑。它使抽象思维活跃起来。运用抽象思维方式，画家身心在纸上驰骋，真正进入“无我”、“浑然天成”、“天人合一”的理想境界，使创作的作品千变万化，以至于难以重复和复制。“画若布弈”的方式排斥绘画模仿自然的传统，追求至纯的艺术，它脱离物象及观点，以抽象的色、墨及线

条的律动，造成音乐般境界的表现，传达非语言所能表述的精神境界，达到抽象意境的自由表现，画家的个人风格及艺术语言也由此自然形成。这是画家发现自我、进入现代艺术创造性层面的必经之路。

“画若布弈”注重阶段性的总结分析，评估大局与发展趋势。最初阶段，画家凭借对客观生活的感受，将直觉的、感性的形象自由挥洒、描写，这可以是潜意识的，也可以是象征性的，画面具不完整性、有机性，潜意识和自由联想起到构建整个画面的作用。第二阶段是理性分析，将初期获得的笔墨及造型形象分别以艺术语言进行归纳和整理，并依据画家艺术语言的惯性及特征去丰富和发展。在这一阶段，研究性的时间比较长且艰苦，但分析、研究及自由联想都非常活跃，充满了发现的诱惑，新的艺术语言、绘画样式、艺术风格往往在这段时间里被发现，艺术家充分享受到艺术创造的快乐。第三阶段是调整阶段，画家以自然和谐的法则调整画面，将各种语言形象有机地构成，并使用各种手段及技术达到画家的审美要求。所以，画家建立新的审美理想，就变得至关重要。新的审美理想关系到作品的艺术语言及艺术风格样式的形成。这是因为，“画若布弈”的创作步骤是感性—理性—感性，这是传统艺术和现代艺术一致遵循的艺术法则。线、墨、色在构成画面的同时，又有其独立存在的意义，造型因素起着贯穿、统一或谐调画面的作用，有时候它不符合传统审美要求的规范，但新的审美理想却要求将绘画语言的各种不谐调因素有机地组织于画面之中，寻找艺术表现的可能性。但好的作品不应该只是感性的，画家应依靠理性发展感性，根据画面原则去思考。在长于理性分析的作品里，理念和感觉联系在一起，互相制约和提示，抽

花猫图 68cm × 68cm 宣纸·水墨重彩·矿物色 1995







公鸡与牛
68cm × 68cm
宣纸·水墨设色
1996

象语言和具象语言完美地统一在一起。只有使用更抽象的艺术语言，才能提高创造抽象形态和构成的能力，才能更深刻地推动中国画进入艺术的新天地。“画若布弈”的创作方式需要作品有深刻的内涵和丰富的绘画语言以及展开的空间。这样才能给观众留有想像的余地。

“画若布弈”能发觉画家心灵抽象的真实，使画家用较为抽象的艺术语言把握那激动人心的美的构成。超越客观物象的真实，达到抽象精神的内涵，画家对自然、社会、人生的认识，一旦进入抽象的思考，就会赋予作品一种特殊的情感，这种情感往往更具有震撼人心的力量。

“画若布弈”的创作方法为我们敞开了传统艺术的资源宝库，有助于中国画向当代艺术的转换，它同时也提供了一种当代中国画的新的审美观。

构建意象色彩

水墨画一直是以墨为主，色彩为辅，笔墨为上的格局。王维说：“画道之中，水墨为上。”“谓画以水墨而成，能肇自然之性；黑为阴，白为阳；阴阳交构，自成造化之功。”水墨画是传统中国画的主流，大多画论著述都讲水墨之道，而较少有关于中国画色彩问题的论述。清代王昱提出“色不碍墨，墨不碍色。又需色中有墨，墨中有色”，则讲的是墨与色的关系。传统中国画给墨与色界定的主次位置关系，主导中国画在上千年的发展历程中走的都是以墨为主的路线，所谓“有笔有墨”，“笔墨”成为中国画的基本构架。

南朝谢赫的“六法”论之中，对色彩定位在“随类赋彩”，即

根据客观对象的色彩，浓施淡抹，基本上是“写真”。隋代展子虔的《游春图》开启了中国山水画的设色方式，树草染绿，山石染赭，绿水白云。尽管传统中国画的审美要求没有一天是以客观对象为依据，而是追求“抒情写意”，把意象造型、意象笔墨作为追求的目标，把对带有抽象意味的“意境”的描写作为最高理想，但在设色上却以模拟客观世界的“四时晴晦”色彩变迁为原则。即，“春景则阳处淡赭，阴处草绿。夏景则纯绿、纯墨皆宜；或绿中入墨，亦见翠润。秋景赭中入墨设山面，绿中入赭设山背。冬景则以赭墨托阴阳，留出白光，以焦墨逼白为雪。此四季寻常设墨之法也。”（清·郑绩）这在以表现性作为主要特征的中国画里，笔墨的意象追求与色彩的客观写实原则实为一对矛盾。这也暴露出古代画家对色彩的轻视或缺乏应对方法。

传统中国画里的设色几乎都是“淡彩方式”，以突出水墨和减弱色与墨的矛盾。故曰：“色以清用而无痕。”（清·笪重光）“设色宜轻不宜重”（清·方薰）传承了一千多年。我们看到色彩使用较多的清代画家任伯年也只是以淡彩为主。在古代工笔重彩画里，自有一套程式化的设色方式，但与写意画里用色有很大不同。我着重谈的意象色彩则侧重写意画，着力于表达意象笔墨与意象色彩之关系。

在中国古代壁画中，我们看到其色彩瑰丽、厚重，充分显示出色彩的魅力所在。早期的敦煌壁画和新疆克孜尔壁画，由于宗教力量和宗教神圣的需要，以及外来表现方法的引入，设色手段形成完整的格局，表现方法极其丰富，成为中国古典壁画中最精彩的一部分，成为最早吸收外国艺术的先例。中西文化在早期壁画中的融合运用，形成了具有中国民族风格的壁画艺术。