

李琦畫輯

作人題

A Collection of
Li Qi's
Paintings

文化藝術出版社
Culture and Art Publishing House

A Collection of Li Qi's Paintings

李琦画辑



图书在版编目(C I P)数据

李琦画辑 / 李琦著. —北京: 文化艺术出版社, 2011.9
ISBN 978-7-5039-5190-9

I. ①李… II. ①李… III. ①中国画—作品集—中国—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第188957号

李琦画辑

李琦 著

监 制: 今日美术馆
编辑统筹: 曾孜荣
责任编辑: 吴士新
特约编辑: 徐芸芸
装帧设计: 金 翰

出版发行: 文化艺术出版社
地 址: 北京市东城区东四八条52号 100700
网 址: www.whyscbs.com
电子邮箱: whysbooks@263.net
电 话: (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)
84057691—84057699 (发行部)
传 真: (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)
84057690 (发行部)

经 销: 新华书店
印 制: 北京雅昌彩色印刷有限公司
版 次: 2011年9月第1版
印 次: 2011年9月第1次印刷
成品尺寸: 245mm × 345mm
印 张: 13
图 片: 300幅
字 数: 23千
书 号: ISBN 978-7-5039-5190-9
定 价: 360.00元

版权所有, 翻印必究

如发现印刷装订问题, 请直接与印刷厂联系调换
地址 / 北京市天竺空港工业A区天纬四街 邮编 / 101312
电话 / 010-80486788 联系人 / 王永超

目 录

名家评论

07

心远觅虹霓

李琦中国画肖像艺术概评

胡东放 黎丽

08

作 品

18

年 表

196

A Collection of Li Qi's Paintings

李琦画辑



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House



李琦

Li Qi

1928~2009

李琦（1928–2009）生于北平。1937年，随父母到延安，加入八路军抗战剧团宣传抗日。1940年曾在鲁迅艺术学院部队艺术干部训练班学习。在延安，他在一些画家的指导下，开始了美术的实践。1946年至1948年，李琦到晋察冀解放区华北联合大学文艺学院美术系学习。1950年，他在刚成立的中央美术学院任教，曾任国画系负责人。

几十年来，李琦用手中的画笔反映和讴歌人民的革命、新中国的建设和改革开放事业。在他笔下，一个个栩栩如生、神形兼备的普通老百姓、英雄劳模、人民领袖、中外伟人、名人的形象被塑造出来。他的肖像画艺术融汇了中国画浑然天成的笔墨气韵和西洋画的立体、色彩技法，独树一帜，特别在减笔写意肖像画和人物默写画的探索上取得了突出成就。

Li Qi (1928-2009) was born in Beijing. In 1937, he went to Yan'an with his parents, and joined the Anti-Japanese Troupe of the 8th Route Army to call on people to fight against the Japanese invaders. He studied at the training class for the Army Art Cadres of Lu Xun Academy of Arts in 1940. Under the guidance of several artists in Yan'an, he started his practice in the fine arts.

Between 1946 and 1948 Li Qi studied at the Department of Fine Arts of the United University of North China. When China Central Academy of Fine Arts was founded in Beijing in 1950, Li Qi became a teacher there, and was for some years the Dean of the Department of Chinese Traditional Painting.

Over sixty years, Li Qi's paintings reflected and celebrated the Chinese revolution, the construction of New China, and the later reforms. Under his Chinese traditional painting brush, vivid images of ordinary people, heroes and model workers, the Chinese people's leaders, and great figures in China and foreign countries, one after the other, were re-created, captured in both their appearance and their spirit.

Li Qi developed a unique approach to painting portraits as they are characteristic not only of Chinese ink paintings which are artistically natural, but also have the rich colours and three-dimensional painting techniques found in Western artworks. This allowed him to make outstanding achievements, especially in the brief impressionistic stroke painting style and in painting portrait from memory.

目 录

名家评论

07

心远觅虹霓

李琦中国画肖像艺术概评

胡东放 黎丽

08

作 品

18

年 表

196

名家评论

李琦擅长以简练的艺术手法，创作出耐人寻味的作品……他以刚健的笔触画在宣纸上，把人物的精神气质再现出来，使观众从这些肖像中受到陶冶、得到鼓舞。

——古元（画家、原中央美术学院院长）

李琦画了许多著名人物和普通人，都能笔简意深，达到了“致广大，尽精微”，既概括提炼，又十分严谨，充分表现了人物的外貌和内涵。欣赏李琦的画，就如同读古诗一样，短短的一首绝句，便能牵动人们心中千丝万缕的感情，引起曼妙无穷的联想。我认为这便是中国文化的精辟之处：以少胜多，以简胜繁。

李琦默写肖像画之传神，可谓达于极致。加以笔墨十分精练，形神兼备，而又性格毕现，令人叹为观止。

——廖静文（徐悲鸿纪念馆馆长）

李琦是富有创意精神及成果的肖像画家。他把中国画浑然天成的笔墨气韵与作为西方绘画主体形式的肖像题材结为一体，使他的肖像画艺术成为难得的沟通中西方文化艺术特质的中介。

李琦绘画艺术的意义在于他对中国肖像画的某些想法和实践所包含的那种指向性的学术价值。作为中国肖像画艺术特征最为明显的当代国画家之一，他对中国传统肖像画的现代传承和发展进行了有意义的探索。他的策略是在中国近现代普遍盛行的以西画素描为基点的肖像画法上，有意识地逐渐增加了中国传统绘画元素。他的默写法、简笔术和书法入画等既传统又清新的方式，是为创立以中国传统为主导并辅以西画中必要元素的中国肖像画形式作出的卓有成效的努力。

——胡东放（旅英画家、美术理论家）

李琦是当代最专注于水墨肖像画创作的大陆画家之一，他最杰出之处是默写。在肖像画颇为沉寂的当代，李琦几十年来持续以默写创作肖像画，且已开拓出笔简神全的独特风格……以李琦所创作的这批水墨肖像画的质与量，实已为二十世纪后半期萧瑟的水墨肖像画坛注射了一强心剂。而更重要的是他的画作中约有二分之一是默写作品，这些作品将几近被淡忘的以默写追求传神的优良传统给予保存延续下来，对整个中国水墨肖像画史而言，李琦近半世纪以来已独自默默地担负起传承默写的重要任务，对中国肖像画实有不可忽视之贡献。

——李淑卿（台湾中正大学艺术史教授）

看到李琦同志出神入化的默写像，叹为“绝技”，但这不是他身上有什么“特异功能”，而是他长期在艺术实践中刻苦磨练

出来的过硬功夫……李琦同志的默写像，形神兼备。不但得于他的天资，得于他的非凡观察力、记忆力；还在于他的高度艺术表现力和概括力。他笔墨洗练，运用轻重疾徐，浓淡枯湿的技法，充分表现了质感、动感和光感。最后用赭石随意拂抹，包括神酣，解剖，明暗关系昭然自见。真是“有笔处的是少不了之笔，有墨处的是不可免之墨，有色处是应得有之色”（《芥舟字画编——传神总论》）。

——谢海燕（原南京艺术学院院长）

李琦先生的作品融汇了中国画浑然天成的笔墨气韵，并与西洋画有机地结合，色彩技法独树一帜，在新中国美术史上产生过重要影响。他对革命领袖充满崇敬和感情，执著地坚持文艺为人民服务的方向，其创作始终反映时代的风貌，堪称后人楷模。

——王胜利（画家、西安美术学院院长）

李琦的这些神采奕奕的人物肖像画，一看就知道他的功夫很深。他经过年复一年的生活积累和感情积累，在艰难的艺术道路上，有勇气、有胆略，敢于迎难而上，始终锲而不舍地去攻中国人物画。他在严肃的创作过程中，对每一幅画反复审视、捉摸，一直画到自己满意时才罢笔。在表现技法上，追求尽量简练，已达到简得不能再简的程度，逐渐形成自己独特的艺术风格，已获得辉煌的业绩。

——刘旷（画家、原陕西美协副主席）

李琦先生以传统的绘画形式表现时代精神；用手中的画笔“为人民的功臣树碑立传”。他在几十年的探索中，形成了自己明朗、刚健、严谨、洒脱的艺术风格，在中国画人物创作上，独树一帜……他几乎耗费了一生的心血，从深厚的中华民族传统艺术吸取营养，在艺术技法上不断追求；同时，他对生活的参与和机遇，那份坚实、执著和情怀，使他实现了对自我和前人的超越。出自他笔下的“一代风流”，不仅是中国人物画库的珍品，而且也是他奉献给当今社会的一份不可多得的精神财富。

——冯建福（原黑龙江省美协副主席）

李琦人物画的最大特色是善于捕捉和刻画人物的神情气韵，具有高度的把生活中人物形象进行典型概括的能力。他的笔墨技法也不死守成法，而是因人而异、因情而异。同时，还从传统的绘画艺术处理手法和姐妹艺术的表现形式进行借鉴，使作品达到形神兼备、意境丰富。

——摘自《现代国画家百人传》

心远觅虹霓

李琦中国画肖像艺术概评

胡东放 黎丽

一

评析李琦的中国画肖像艺术之所以较其他画家略为复杂，主要是因为他的这些画在艺术形式上的意义，常常被与肖像本人有关的其他社会效应所掩翳。从艺术史的角度说，在评价艺术家的艺术价值时，其作品形式之外的因素通常并不会被过分看重：如达·芬奇同性恋的轶闻不会影响我们对辉煌人文和艺术成就的崇仰；毕加索的政治态度，也几乎没有影响到世界上不同社会背景的人们同声赞美他在现代绘画史上的巨人地位；我们在欣赏明代大师董其昌的画艺时，有关他人品的那些不雅的故事似乎也并不用来作为衡量其书画水准的参照；另外，像鲁本斯、委拉斯开支、吴道子、张萱、李唐、作《清明上河图》的张择端、刘松年、郎世宁，他们在画界的地位也都没有因为戴过宫廷画家的冠冕就被历史轻看；同样，丘吉尔先生的画技，也不会借助于他在第二次世界大战中的赫赫名望被顺势拉高。当然，我这里不是说在其他的社会文化情境中这些因素也无足轻重，而只是想强调：对一个画家在艺术上的定位，归根结底应当在于其艺术的质量或价值本身，而不应对其艺术之

外的那些因素有过度的解读和联想。由此，对李琦肖像绘画艺术的评价，也只有当我们的注意力不为那些绘画形式之外的名人效应过分吸引时，才有可能看得客观清晰。

如果完全从艺术形式的角度看，李琦的中国画肖像应具有两个特色和意义：一是它体现了对中国传统肖像画这一历史缺憾之处的某种当代的特殊关注和努力，并于此取得了某些应予关注的经验和成果；二是它在当代中西绘画人物肖像这一重要的题材和形式的交汇点上，展现出了某种富有启发性的探索和创意。无论如何，这两方面都是有关中国画的内在拓展和外向弘扬的重要节点，所以值得我们分析探讨。

二

要把李琦绘画艺术中的上述两点看清，我们首先应当将其放在中国传统绘画的整体面貌上进行观照。说到中国画的整体面貌，我们不妨对上海人民美术出版社精选出的印有近七百幅历代名画的《中国绘画历史图录》作一分析。如果我们将此图录依照人物、山水、花鸟等题材进行分类，就能基本统计出在归类后的绘画里，

人物画占 18%，山水画多达 51%，花鸟竹石画有 27%，其余类为 4%。如果有人疑虑这种统计或有偶然性偏颇，我们不妨再以俞剑华先生的《中国古代画论类编》作以补证，对收录的理论类别也进行文字量的统计，亦可得到类似的结果：即山水画类占到 56%，花鸟竹石类为 26%，人物画同样还是 18%。由此可见，这个百分比应当是大致地浓缩了不同题材在中国绘画史上的实际比重或分量：即山水画代表了中国传统绘画精华中的主导部分，花鸟竹石类位在其次，而不到五分之一的人物画相对来说应居下位。

上述中国画题材上的这种比例和分布应当有其物质层面上的原因：即中国画水质材料的不可更改性本身，就构成了中国传统人物画天然的技术难点。我们知道，中国画以精神和境界为最上，推崇的是“气韵生动”、“自然天成”和“畅神”等“解衣般礴”式的风格和状态，而贬抑“谨细”、“板”、“刻”、“结”等那类“受揖而立”式的拘束乖戾特征。此处我们看到，中国画的材料和精神取向，对山水画和人物画题材所形成的关联和悖论应当是大有不同的。正如苏东坡总结的那样，山水只有“常理”而无“常形”，人物有“常形”

而其“理”也更为僵固。正因为山水画没有严格的“常形”之限，故画家的身心都易于进入到舒展松放的柔性状态之中，故走笔运墨就易于出现生动、自发、流畅的特质；而人物画由于有“常形”这类刚性的制约，所以受限的笔墨运动就远不能像画山水那般任情恣性或潇洒自如。据此可知，正是中国画本身的物质材料和精神追求上的这种和谐或悖论的关系，使得中国传统的人物画与山水画相比，在数量、质量、理论、意境、技巧和民族绘画代表性等方面都显得相对弱势。

此外，对在传统中国画中地位有限的人物画来说，如果我们循着“常形”的理论继续分析，还有可能从其中划出两个部分：一类我们不妨暂名为“情境人物画”，而另一类就是肖像画，当然有时两类间会有微妙的交叉。何谓“情境人物画”？这里即指人物只是更大的画面事件或情境中的一个部分，而此处人物的分量虽然重于山水、花鸟或竹石等其他的背景，但其功能还是要与所有这些次级要素组合到一起，共同去服务于一个事件、情节或表现出一个意境。我们应当注意的是：虽然这里的人物也是有“常形”的，但这些本应有独立个体性的人物的“常形”，只表现为人物某一种类的意义上的“形象符号”，其功能和作用并不超于整体上的事件或意境。如以顾恺之的《洛神赋图》为例，山川背景前曹植和宓妃的形象，只是作为传统的“才子”和“佳人”的某种优雅的形象符号，去对这个千古伤怀的美丽故事或情境进行图释；此处人们在看画时，并不会去刻意寻求该人物“像”或是“不像”历史上那个真实的本人，而只是从一般相应的相貌中去领略佳人的“凄美和缠绵悱恻”、或才子的“清隽情痴”这种艺术品

质。再如战国的帛画《龙凤人物图》、宋代武宗元的《朝元仙仗图》，还有无数今人常画的如《李白赏月图》或《老子出关图》等，这些以某种情境来彰显符号化精神特征的人物画，都是我所指的这类“情境人物画”。总之，在这种“情境人物画”中，人物虽然重要，但依然只是事件或情境下的一个部分，正如古希腊的雕像常常只是庞大建筑里的一个并未全然独立出来的组件一样。

廓清上述一般意义里的人物画之后，我们再来分析与李琦艺术相关的肖像画。所谓肖像画，即指那种人物自身已经完全从事件和情境中独立出来并成为主体的绘画，是直接通过将人的面部（亦连带身体）和表情作为画面主体部分进行的某种艺术再现性的绘画，其作画目的是展示被画者真实的容貌与其作为独立个体的内在精神、个性以至心绪之间的相应关系。如果我们依照这个大致的定义，比较一下两幅古代著名的《维摩诘像》，一幅出自唐代的敦煌壁画，另一幅为宋代李公麟所作，我们只要看到两者容貌的极大不同，就可以推知这也并非真正意义上的肖像画，而只能归之于“情境人物画”之列。唐代的《韩熙载夜宴图》，则应当是与“情境人物画”和肖像画因素互有交叉的混合体。

依据上述分析，如果我们进而对《中国画史图录》中占总量 18% 的人物画再依照“情境人物画”和肖像画继续分类，那么立即就会发现中国传统绘画史领域中的一个常常缺乏关注的现象：即在这数量有限的人物画之中，绝大部分似乎都应归类为“情境人物画”，而只有极少的画作是具有写真意义的肖像画（如在明清的曾鲸、任颐等人的画例中）。问题分析到此就清晰了：如果说人物画是中国传统绘画

中的弱项，那么肖像画，则是中国传统绘画内弱项中的弱项。回首历史，我们不无遗憾地看到：在人类照相术发明之前的数百年间，当中世纪后西方绘画能够对其历史人物作出众多有准确史实价值的图像记录之时，中国传统的人物肖像画却鲜有这种可靠、可信并可作为民族最高艺术水准代表的相应表现，这不能不说是某种历史的缺憾。

三

由上可知，李琦所从事的中国肖像画艺术，是中国传统绘画领域中的一个历史弱项，并具有如下的事实和有意味的特征：

1. 中国传统绘画在唐代发生的重要技法即皴法革命的成果发生在山水，尔后逐渐延至花鸟等，但几乎没有达到人物和肖像画领域。这一绘画技术革命的关键点是通过墨法的运用，代替或减弱了二度空间平涂的色彩，并增进了三度空间造型感。这个事实说明二度空间艺术中融入一定的三度空间因素对绘画的真实感和丰富性是颇有作用的。在中国的人物画领域（包括肖像画），白描和勾线平涂式的墨骨法始终在沿用。我们看到：皴法在推动中国传统绘画笔墨质量上取得的成就几乎没有在中国的人物画内有任何展现，而仅仅只是在人物衣纹的十八描法中体现出了微弱意向；但是，衣纹本身体现的是笔法而非墨法，笔之“线”是二度空间的，而墨之“团”却含有强烈的三度空间的暗示。人物画特别是肖像画对三度空间感觉的要求应当是直接和强烈的。人面和人体的结构与中国画自如的皴法难以结合是中国肖像画的天然的难点。

2. 历史表明在中国人物及肖像画发展

的重要阶段常常伴随着一些外来绘画方式的影响，而且其中都含有某种三度空间因素的介入：首先是印度的佛教绘画，就包含了三度空间因素的色彩造型方式（如凸凹寺），其历史源头之一或有希腊壁画的某种影响；其次有利玛窦等传教士或画师于明末来华，可能直接启发引导出了以曾鲸为首的“波臣派”；而后的朗世宁、艾启蒙、王致诚等外籍宫廷肖像画家，将西法融于中国的水墨，更直接影响了清宫的不少画家和民间的弟子和画工，这种画风是中为洋用的西式烘染法，不先着墨骨，而纯以合于素描方式的渲染皴擦。再有就是民国前后中国文化界对西画的普遍倡导，这以徐悲鸿为代表的将西画素描亦作为中国画（特别是人物）训练的某种基本功为标志。对中国画的人物和肖像题材来说，这第三次的影响最为巨大，几乎完全奠定了中国近现代人物画的风格和基础。可以说，现今中国画中众多的人物画家（如蒋兆和等）和有限的肖像画家（包括李琦），都是在这第三次影响的基础上出现的。

3. 传统中国画领域中的肖像艺术本身是含有深刻内在矛盾的，这正像是 20 世纪五六十年代的法国电影《一仆二主》中仆人的那种尴尬境遇：一是从肖像画来说，它一定要符合这种“逼肖”的严格标准；二是从中国传统绘画的艺术表现性境界来说，更需要“似与不似之间”的那种自然生动的笔墨和境界。中国画的材料技法自身在应对第一点上有难度，所以在历史的起起落落之后就求助于西画的素描；而西画虽然在第一点上有优势，但却无法企及中国画那种高居于写真之上的精神气韵和境界，正像中国文人画家所说的：只能是“不入雅赏，见随于俗工”，完全没有中国

画的画风、画神、画意、画韵和画格。这样，在“不似”的“欺世”和“太似”的“媚俗”之间，就形成了中国肖像画的最大悖论。

4. 中国肖像画在借用已习惯于改动的油质材料的素描时，要转用中国画不可改动的水质材料为媒介，也就必须顺应中国画不可改动的技法程序，这就形成了两者结合上的最大技术难点。用中国画材料画肖像到底应当是“洋为中用”（借素描画中国风格肖像）还是“中为洋用”（用中国画工具画西式风格的肖像）呢？这将是现在以至未来不断萦绕在中国人物和肖像画发展中的问题。

5. 中国画家在面对上述两难的标准中采取了不同的策略：一是避开肖像画，把肖像写真推给民间画工，只在易于“逸笔草草”的山水墨竹之间求取高雅；二是即便画人物，也不作肖像，只从没有现实参照物的罗汉、鬼怪等变形人物或漫画的方向上（如梁楷的《泼墨仙人图》）表现中国画笔墨的韵味和境界；三是即便不画鬼神等没有现实参照性的人物，也只选择那种不受严格写真制约的“情境人物画”。

6. 处于上述矛盾中的中国肖像画若求发展，就要在这两难之间寻到某种妥协或平衡点（如，中国画没有直接意义上的光影，在中国宫廷的郎世宁们为此柔化或淡化了人脸上光影，画出一种有体无光感觉的素描肖像便是一例）。可以说，在近现代中国人物肖像画受西画影响过程中，已不断地在两者间寻找平衡：它既不能舍弃中国书画在山水和书法中获得的笔墨魅力，而又想兼获写真肖像的那种“逼肖”的可信度。这似乎像是某种要画出一个既圆又方之形状的臆想。结果，在理想状态上，中国肖像画似乎至今没能找到可同时

完美体现两者之长的方法；而在低标准上，两者的妥协看起来常常也不是平衡和融洽的，所以在中国肖像画本体论上争论不休。这种情形几乎一直持续到现在。

四

如果说肖像是传统中国画中悖论最多、体现中国画气韵难度最大、人气最为寂寥的领域的话，那么仅凭这一点，我们就应对李琦这位几乎殚精竭虑于中国肖像画领域的画家予以足够的学术注意。

李琦的艺术发展经历可以分成三大脉络清晰的阶段。

他的第一阶段起于少时随父母到延安，几个条件构成了他日后专攻人物肖像的基础：首先，延安的文化新风是表现人，所以人及其活动就成为艺术的最高主题；二是在技艺训练上以西画的素描为基点，但由于战斗生活的紧张，故短时间的对各种人物的肖像速写便成为他最惯常的习画方式；第三，写毛笔字是李琦自幼的爱好，正如一位西方汉学家说的，中国艺术最深的堂奥，就隐藏在书法的那一方字形之中。从李琦擅写标语这一点看，与他后来产生以中国画元素为本体的肖像画的想法亦当有所关联。

在以上三个因素之中，我们看到速写训练是非常关键的。一般说来，速写主要是西方绘画创作中搜集素材的一种方式，而与其最密切的绘画形式就是素描。如果我们参照“走”与“跑”的关系，可以说速写（跑）是素描（走）的简化形式。素描多是耐心描摹固定不动的石膏或人物，速写通常则要迅速画出处于各类生活情境中的人、物。在绘画艺术的视知觉方式中，西画的素描与以笔墨为主的中国画在黑白

的形式外貌上是较为接近的，这从伦勃朗的许多西式水墨速写画中就可看出。因此，人物素描是进入传统中国画内最多也最有成效的西画元素（从朗世宁到蒋兆和直至今天的许多用中国水墨画人物的画家，基本都保持着某种素描的面貌）。但速写的情形就有所不同，由于速写要求简练，所以常常要以线代面，即素描中的体面、色彩、调子等的轮廓、结构的交接和变化的诸种关系，往往就以简化的线条来充当或暗示，这样就将许多三度空间的物象揉进了二度空间的形式和意味，即把“体”简化成了“线”，于此就大大接近了中国画偏于二度空间的艺术特征。此外，速写带出的生动性与中国画提倡的“任自然”的潇洒感觉亦有气质上的相近之处。因而，速写可以说是西画各形式里与中国画的笔墨效果最为接近的形式接点。而李琦肖像绘画的起点或基点也恰恰立在这里。从技法的角度说，在人物画通常要求的那种精准细密与中国画倡导的那些自由的写意性笔法之间，似乎存有一种难于跨越的鸿沟，但速写这一方式在写意性笔法和人物肖像画题材的严格要求之间自然存在着某种有启发意义的内在关系。著名国画家黄胄的艺术道路和在中国画上的成功也说明了这一点。所以，李琦长年的速写训练也为他后来的简笔肖像练就了底子。

李琦绘画的第二阶段大致为 20 世纪 50 年代受聘于中央美院任教期间及前后。通过与中国一流大师们的近身讨教，李琦开始从中西绘画两个方向上夯实绘画基础，并由此正式与中国画结缘。徐悲鸿曾将自己珍藏的宋画《朱云折槛图》给李琦看，并讲解其中人物传神的妙处（他也讲过李琦“很有才华”）。李琦还随李可染学了彩墨山水的技法；向刘凌苍、陆鸿年、

陶一清等求教中国画的十八描、皴擦法等重要传统；他曾在蒋兆和先生家观看其全程演示一幅肖像画，甚至把蒋先生家中练笔的纸片捡回家用心琢磨；为加深素描功力，他不仅向戴泽先生学习他那有厚重和直拙感觉的画法，亦临摹过 17 世纪的德国画家荷尔拜因的头像；为了寻找中国画传统手法与西画写实感的最佳结合方式，李琦特别注重临习徐悲鸿先生的画作。此期间他还随石鲁赴江南游学，在那些中国传统文化古风深厚之地深受熏陶，并对中国画的“骨气”尤有心得。

由于这种不囿一隅、融贯中西的学习方式，李琦这一阶段在素描技巧、中国画基础技法等方面颇有精进。而对于这一时期他的个人肖像风格来说，应还是得益于蒋兆和为多。他 20 世纪 50 年代画的那些肖像如《聂耳的母亲》、《傈僳族青年》、《库班老庄员》等，体现出一个技巧成熟的西式肖像画家在素描和色彩上的挥洒自如，并为他进一步投身中国式肖像画创作提供了坚实的技艺功底。

李琦绘画的第三阶段，主要表现为 20 世纪 50 年代后期他逐步从西式画风向中式画风的转位。出于对自己第二阶段和当时中国画内西式素描因素在画面中占量过大的清醒意识，他逐步萌生并开始了在肖像画面上增加中国画传统因素的探索，并初步形成了自己的中国画肖像风格。《主席走遍全国》可以说是这种探索的某种标志性起点。而当中国 20 世纪六七十年代的那段特殊的历史时期过后，在 80 年代，李琦迎来了他个人中国画肖像创作的高峰期。他的《鲁迅》、《诗人艾青》、《画家李可染》、《书法家沈鹏》、《埃德加斯诺》、《斯特朗》、《史沫特莱》等作品中，中式肖像画特征已相当鲜明，表现

出一种简率大气并有中国传统特征的肖像画风格。

五

在确立自己中国式肖像画的探索过程中，李琦是怎样强化那些中国传统绘画要素的呢？从上节中我们看到：他的肖像画是以速写为切入点，而后有严格的素描，再从西式水彩肖像的形式中不断加强中国画传统元素而逐渐成型的。在这方面，他特别强调了“抓神”这一中国传统人物画的灵魂要素。但这里实际的问题是：要达到“传神”或“抓神”，不只是去重复一个千百年来人尽皆知的艺术口号，更需要那种非常具体的艺术策略和技法形式方面的实力。如我们都知道古代人物画的“阿睹”之说，即神的关键在眼睛，但如果只把对神表现放在眼睛处，那神就只能是一个没有具体实践意义的老生常谈了（况且西方肖像画也完全可以应用这一原理）。从近现代我们看到，在中国的人物画家中，从蒋兆和的方向上自西画的素描方式切入到中国画的人应占多数，但大多数人都停留在那个素描阶段止步不前了，这主要是在将中国画的水墨材料与西方素描的结合方面是有实实在在的技术和策略难度的，即到底应当在技术上怎样做才能达到最大限度体现中国画的精华并保持西画素描的准确性呢？而在这个中西元素有所对立的矛盾之中，如何达至两者间的最佳和谐或最小的互斥呢？李琦在这里面对的是一个从古至今在中国肖像画领域长久悬疑的难题。在一定的意义上，说这个难题是抽象的理论，不如说是极其具体的技巧和技法。作为艺术的实践家，李琦的肖像画在这一方向上能有所推进，正在于他摸索

出了自己的一条“立中融西”的肖像画思路和技法。下面我们就来看看几个关键性的特点。

李琦作肖像画最重要的特点之一是默画。对中国传统绘画来说，默画或默写是其核心的绘画策略和手法。我们都知道，成熟的中国画家在创作时通常是默画，而这与西方绘画对着模特边看边画的过程是截然不同的；中国画家通常在“心视”或“脑视”的状态中画出酝酿于心的画面，而西方传统画家画的是“眼视”中的几乎包含全部细节的具体画面，所以这里的西画技巧策略是“眼在笔先”，而非中国绘画的“意在笔先”。此处一个重要的区别是：眼视是从外向内，记录外在的因素多；而“心视”是从内向外，经过心脑加工后的意象多，这样主观内在的精神因素就加强了。如果说绘画是摹写，那么西画家摹写的是“眼象”，而中国传统画家摹写的是“心象”或“意象”。假如在一间四壁皆空的屋内，西方的达·芬奇无法画出他的《蒙娜丽莎》，而中国的范宽却完全能够画出《溪山行旅图》。这就是中西传统绘画之间的巨大差别。我们看到，尽管存在准备阶段的熟识默想和目测心记，但中国画的大多数杰作应当是在默画中完成的。但是，当默画用来表现肖像时，难点就出现了。因为虽然默画之法曾在中国山水花鸟画的成功中屡试不爽，但在肖像画方面却极难实行。王羲之无需任何参照地写出了《兰亭序》，却一定要对照镜子才能画出自己的肖像，在五代画家周文矩的《宫中图》上，画师也须在面对宫女时才能作肖像写生。这正是为什么在山水花鸟画上默写式的“意在笔先”能成就中国画的气韵生动，而肖像画的边看边画式的摹写常常就引致僵硬和呆板的原因。我们

应当注意，在中国画内，肖像可以说是混有西画式的“边看边画”因素最多的领域，也是中国画中表现气韵难点最大的领域，更是最难达到笔墨潇洒自如的领域。所以，能否将默写法用进肖像画，的确包含着中国式画肖像成败的关键机理。我们看到：李琦在自己的肖像画艺术中，充分运用了这种“胸有成竹”或（我们不妨称之为）“胸有成像”默画方法。他的许多为历史人物造像的作品，以及在因应一些即兴场合为朋友所作之画，大多是默写而成，且这种不经写生而出的作品常常引人惊叹。李琦 15 年前曾在英国的一次中国画研讨会上与美术泰斗贡布里希有过一面之缘，而后他就默画出一幅难得的贡布里希的画像。对于默画，李琦曾在笔记中写道：“……关键是‘胸有成竹’。要闭眼见画面。”李琦的这个“闭眼见画面”的经验或体会，的确是中国传统绘画程序中的某种灵魂之所系。虽然在古代肖像画的传闻中，有许多有关肖像默写方面的轶事，但由于默写的过程是艺术家的内心，所以怎样能够做到这一点，确实有些只可意会不可言传的奥妙。所以，在今日中国肖像画的实践中，盛行的仍然多是边看边画的西式手法，而中式默写虽不能说失传，起码是能实行者稀若晨星。而这也是肖像画内中国传统绘画元素难以充分立足的难点之一。李琦能在自己的肖像画的创作上起用默写，本身就是在肖像画上增进了中国传统绘画元素的有效实践，这是相当具有意义的。

李琦中国肖像画的第二点特色是“简笔”或“减笔”。在形式简化的意义上，两者内涵重合。但画是因“减”而至“简”，所以减笔的着眼点在方法，而简笔则指整体的形式，故应称作“简笔画”。

如果我们有意比较一下李琦 20 世纪 50 年代和 80、90 年代的肖像作品，立刻就会发现这种明显的差别：即前者贴近于西式的面面俱到的水彩素描，而后者是有中式特征的精炼线条和淡彩，其中最明显的变化就是——“简”。的确，与西画相比，中国画重要特征中就有一个“简”字：二度空间是对三度空间的“简”，线条和笔墨是对合成形体的“简”，空白是对具象实体空间的“简”。正是从“简”的这一具有中国画传统特征的原则之下，李琦形成了他肖像画的基本策略。为什么 50 年代中期的李琦，在其素描水彩头像已画得炉火纯青之时却突然自感不足了呢？关键就在于画中缺乏这一“简”的原则。而这个原则在中国古代人物画理论上是有深厚传统根基的。

中国传统绘画理论中与“简笔”密切相关的有“君形”之说，其出现在中国画远未充分发展的西汉时期，而该理论的哲学内涵在于对构成绘画物体的形的部分所进行的概括性的取舍分析。何谓“君形”？有两种解释：一即形中之“君”，也就是统辖形的某种东西；二指在全部形之中区别于其他次要部分的形的主要部分。前者或有精神上的意义，后者则是具体形式上的。我们从中国画的理论衍化中看到：从第一个意义上生成了形而上式的“神”及“气韵”，而在第二个意义上却并未进行过较深的发掘；但这第二方面的意义，恰恰是那种形而下式的应对艺术家的具体实践部分，所以它在学术和直观技巧的层面上尤为重要：其实质就是对三度空间的视网膜映像中形成的各种视觉信息分门别类，并按不同的重要性进行强化或取舍。据此，李琦的简笔画是通过因应了“君形”理论中的突出能代表人物主要

本质而弱化或简化其他非本质因素的方式完成的。为达到这一点，他注意抓住人物的本质特征，剥离掉无关的繁杂细节，用“心视”营造出一个言简意阔的人物形象。如在他的《鲁迅先生》一画中，我们看到连接左臂衣袖的上肩和下摆处皆被略去，而使他那执有一点嫣红烟蒂的左臂极其醒目地悬在画面右侧的空白之中，并潇洒幽默地呼应着鲁迅怡然乐观的神情，生出无限妙意。他肖像画中的“简”，不仅是巧妙地“减”掉细节，更能在那些被减空之处全无缘由地“加”出客观原形上根本不存在的点线效果，而使“逼肖”和生动的效果倍增，而这对于西画式的那种只去被动记录眼中信息的画师来说是不可想象的。如在他为李可染先生画的四分之三侧面肖像中，其额头的三度空间的写实效果不可能如画中那样凸出，但李琦却反视觉真实感地使其凸出出来，结果反倒成功并艺术地表现了李可染。另外，李琦的默写式的创作手法也是与这个“简”的形式高度契合的，而他之所以选择默写作为基本创作技巧，正是因为他由此既可避免过分琐碎的形的干扰和限制，又能最大限度地保留了生动的精神意象。总之，中国文化的一大显要特征，就有这个“简”的原则居于其中，老子的《道德经》开篇中的一言两语，已引出上千年古今中外千牍万卷的浩繁解读，至今仍能新意无限；这种以少言多之“简”，正是中国传统文化的极其精彩之处。这也正是李琦简笔画策略背后中国文化的深层根基之所在。

李琦中国画肖像的第三个特色是将传统书法因素引入肖像绘画（当然这不是画中的书法题款）。我们这里可以总结为“书法入像”，这也是他在创作上颇具启发性的一点。李琦曾在笔记中写道：“一

幅头像即一幅书法，笔的搭配要整体看。”这句话是李琦对中国肖像人物画的精辟之见，也是把已在书法、山水、花鸟等领域有了成功展现的那些中国书画的深刻本质引入中国肖像画的关键要素。我们都知道，中国书法是中国绘画同源的姊妹艺术，而且在中国书画漫长的发展过程中，书法比之绘画是早熟的，而中国书法的理论也常常是绘画理论的先导。中国文化中博大精深的人文和文化含量，变化万千的笔墨气韵，点线的结体分割和空间布白，画面的分割构成，画面浓淡虚实部位的黑白对照，微妙色相间的呼应平衡，中国书画形式抽象美的这些精华之处，尽在书法的内涵之中。如果我们观看李琦中后期的减笔肖像，会感到书法元素的生动存在。如画蒋兆和的那种有金石之味的枯笔，画李可染那丰润饱满的墨线，都生动地暗示出了被画者本人的性情、气质、心境、艺术特征、经历以及画者对这诸多方面的广义的解读、领悟和感慨。构成人物肖像的这种有书法感的多义性线条可谓意蕴无穷。他的《史沫特莱》肖像，在精确暗示体面的微妙的暖色之上，那略深而又简洁有力的墨线，仿佛是略带草意的潇洒行书的优美结体，鲜明，流畅，一气呵成，透射出国际知识女性特有的肃穆、优雅和大气。从李琦这一幅幅充溢着书法美感的肖像画中，我们完全能预感到书法在中国肖像画发展中的可期的前景和魅力。

除了上述这三个特点之外，李琦绘画中还有许多值得关注的方面：如在中国传统线条和西方的素描之间找到两类绘画语言能相互融合的接点方面；以淡化体的“色”团和强化“线”的笔墨来构成“中法为主”和“西法为辅”的肖像风格方面；用线时要做到中西两类视觉语汇的兼

容方面；中式用笔的黑白虚实与西式绘画隐喻光影明暗的关系方面……此外，李琦对肖像画还留有数万字的笔记，里面有他多年对国画传统的沉思、揣摩、心得和富于启发性的灵感：如他那充满艺术实践家可贵直觉的绘画之“核”的理论，是对撑起一幅画面灵魂或核心要素的形神之间全方位的分析总结，是实践艺术家直觉思维中的理论具象；还有他兼工带写的画风，色墨交融的技巧，西画的侧逆光和中式的不了了之的含蓄手法的巧用；以及那种“如履薄冰”的严谨创作心态和“如虎扑羊惯全程”的发笔气势等。他的这些书画文字，将是中国未来肖像画家难得的经验。

六

作为中国肖像画艺术特征最为明显的当代国画家之一，李琦对中国传统的肖像画的现代发展进行了有意义的探索。他在中国近现代普遍盛行的以西画素描为基点的肖像画上逐步增加中国传统绘画元素的策略，他的默写法、简笔术和书法入画等方式，是为创立以中国传统为主导并辅以西画中必要元素的中国肖像画形式作出的有成效的努力。

在中国画走向世界的意义上，发展肖像画这个中西绘画交汇点，其潜在意义是巨大的。记得在英国东安格利亚大学举办的中国画理论国际研讨会上，我作为会议的发起人之一，对李琦在会上向西方学者展示他那以淋漓笔墨画出的东方简笔肖像时引起的关注深有印象。肖像是西方绘画的主体形式之一，而将中国的笔墨系于肖像之气韵和美感，将会更易于在西方的艺术语言平台上传递。