

曹宝麟

画口从书

主 编 龙 瑞

河 北 美 术 出 版 社

主 编：龙 瑞
副 主 编：张江舟 梅墨生 张 炎
责任编辑：王国强 冀少峰 彭国昌 李善华
封面设计：张 森
内文设计：张 森 常良健 任 涛 王 旻 王婵娟
技术编辑：毛秋实

图书在版编目（C I P）数据

画品丛书. 曹宝麟 / 龙瑞主编；曹宝麟绘. —石家庄：

河北美术出版社，2007.8

ISBN 978-7-5310-2900-7

I. 画… II. ①龙…②曹… III. 中国画—作品集—中国—现代 IV.J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字（2007）第137921号

画品丛书

主 编 龙 瑞

出版发行：河北美术出版社
（石家庄市和平西路新文里8号 邮政编码 050071）

制 版：深圳市欣海彩设计制作有限公司
深圳市佳信达印务有限公司

印 刷：深圳市佳信达印务有限公司

开 本：787mm×1092mm 1/8

印 张：288

印 数：1~1000册

版 次：2007年8月第1版

印 次：2007年8月第1次印刷

全套（144册）总定价：3900.00元

中国国家画院艺术科学研究课题

一部极具史学价值的书；

一部全面评述当代中国画创作现状的书；

一部补阙当代中国画理论体系缺憾的书；

一部在编纂与出版模式上最具新颖性的书；

一部专家学者书架上不可或缺的书。

曹宝泉 简历

1962年出生于河北保定，1988年毕业于浙江美术学院国画系人物专业，现任河北美术出版社社长兼总编辑，河北省美术家协会副主席，河北师大美术学院和河北大学艺术学院客座教授。



曹宝麟绘画艺术的价值指向和意义

□ 文/文心等 · 傅京生辑撰

曹宝麟先生是一位极为勤奋的画家，仅从截至1997年至今的如下履历中，我们可以看到他对绘画的真诚：

主要参展：1997年当代国画学术邀请展(北京)；1998年中德艺术交流展(北京)；1999年《艺术探索》提名“当代人物画家精品展”(杭州)；2001年首届精英艺术大展(上海)；2001年《江苏画刊》年度提名展(南京)；2001年，国际抽象水墨艺术邀请展(西安)；2002年手机头水墨艺术展(杭州)，“烟台之夏”中国画家邀请展，当代中国四十人展(北京)，“阅读生活”河北画家写生作品展(石家庄·获金奖)；2003年中国当代艺术家11人巡回展(常州、昆明、北京等地，今日中国美术大展(北京)；2004年，新水墨艺术展(上海)，中国当代水墨人体展(南京)，当代新现实中的水墨人物展(上海，第四届深圳国际水墨双年展)；2005年，中国新水墨艺术家六人展(上海)，中韩当代艺术联展(韩国)；2006年，60视线，当代艺术家邀请展(北京)，《江苏画刊》年度提名展(南京)，笔墨在当代·上海水墨艺术大展(上海)，学术状态·中国当代艺术家邀请展(南京)，中国当代艺术文献展(北京)，今日中国美术大展(中国美术馆)。

作品先后在《画刊》、《国画家》、《美术观察》、《艺术探索》、《艺术界》、《美术界》、《美术文苑》、《东方艺术》、《国画家》、《中国书画》等多家国内著名学术刊物中专题介绍。并编入《中国当代艺术》、《当代中国精品·人物卷》、《今日中国美术》、《中国水墨》、《中国画家名集粹》、《中国当代美术家作品集》、《当代新现实中的水墨人物·生于60年代的艺术家》等大型画册中。作品《恍惚》被上海美术馆收藏。

曹宝麟的水墨风格从表面上看，去古甚远，不过，他却又是一个十分尊重传统的人，这种看似悖论的现象，唯一的解释，即是他的尊重传统不是停留在对传统表象的承接上，而是在把传统精神提升到现代文化时空，对传统进行重新解释。他的这样的风格定位，也体现在他对视觉语言的体认和把握上。对此，曹宝麟说：“传统的中国画从没有强调过视觉因素。所以从今，中国画要发展，要形成当代的文化特征，就必须面对和解决这个问题。”事实上，他的这个观点，并不是指的古人的绘画作品中，没有视觉因素，这是稍有常识的人都明白的问题，所以，他所指的“传统的中国画从没有强调过视觉因素”，无疑是指出当代人的视觉心理感受，很难用传统的中国画的既有笔墨语言来表达。2003年11月20日晚，在曹宝麟画室，文心先生围绕曹宝麟的艺术创作有一个专访，涉及到曹宝麟的艺术观念和创作思想，涉及的问题较为全面，现转录于下，以便我们对曹宝麟的艺术创作有一个初步的认识：

文心(以下简称“文”)：近几年，国内很多重要的美术杂志都先后介绍过你的作品，所以，一直想和你聊一下你的创作情况和你对当代艺术的一些看法。

曹宝麟(以下简称“曹”)：最近几年陆续搞了



在画室



在巴黎看艺术



在乡下写生

一批水墨作品，大多是以人物为主题的，早期也搞过一些抽象水墨，最大的感受是，我对水墨这种东西越来越有信心了。

文：实际上是对自己更有信心了！

曹：也可以这么说是吧。前些年，特别是“85思潮”以后，学术界对当代中国画有复杂心态，主要是针对“中国画”的传统方式在面对当代新现实方面提出了很多质疑，包括小山的“穷途末路”论。客观上，和前辈大师相比，当代中国画的的确有逐步弱化的倾向，与其他材料相比，在表达现代题材和艺术家的现实感受上显得不那么从容自信，甚至有点力不从心。但我认为这根本不是什么物种的问题，而是画家的问题，是人的问题，因为材料和语言从来都是为人所支配和把握的。

文：看你画室，发现最近正在研究传统的東西。

曹：实际上我从来都没有离开过传统，传统好比土壤和水。

文：这几年，国画界有回归传统的迹象，甚至出现了所谓的“传统派”，而你的作品我认为属于当代水墨范畴的，那么，你这样看重传统的作用，是否可以认为你也有回归传统的意念？

曹：我是以当代眼光来看待传统的。另外，我们对传统的重视，不能仅限于那点笔墨技巧和样式，很



自述 1993年



民工 1998年

多人肤浅地理解了这个概念，以为借点古人的笔墨放在自己的作品里就是继承，或者以多么的接近古人而能事，连来着打扮都模仿古人。传统是个大概念，是一个整体，我们体味和理解传统，也应该从整体上，从根源上去理解和把握。笔墨样式的模仿，或者在传统笔墨技巧上的小技小功，都十分的容易，只要认真地临摹几年，绝大部分人都会画得很好，会很像传统。不过，形式语言上模仿得越像传统，就越有可能偏离传统艺术的本质精神。

文：也就是说，当代艺术和传统艺术也应该是一个整体，决不能孤立对待。把传统说成当代没有说传统的认识，而脱离当代谈继承也是不能成立的，且没有意义。

曹：是这样的，越是当代的东西就越需要传统的支撑，实际上，我们这个时代整体上所缺乏的不是什么现代意识，而是对我们自身的文化传统缺乏系统的认识和深刻把握。有些人热衷于在水墨材料本身做文章，观念而西方，进而与传统形成对抗；而有些人仅仅在传统笔墨技巧和形式语言上进行改造和把玩，我觉得，由一种偏激倾向而一种偏激，性质都一样。我觉得，当代艺术家应该多花一点时间对这一问题的思考，要强化理性意识，只有对自身文化传统的体悟，才有可能把握住当代艺术的方向。否则，我们只能跟着别



「民工(局部) 1998年」

人地,这些年我们的教训已经够多了。

文:如果离开深刻的理性把握,人的情感和精神就会走向荒芜。

曾:是的,搞当代艺术,仅靠一点小聪明混饭吃,很难有大的作为。这就要求我们应该具备纵向分析的能力,综合判断的能力和深刻表达的能力。很多人不注意这个问题,虽然在某个阶段他的作品看上去还可以,但到一定程度就开始萎缩了。有人跟我说,“画画是靠感觉,靠悟性,不是靠分析”,没错!但“悟性”是理性精神和感觉经验相结合的最高境界,是理性的最高表现形式。应该说,一个画家一生的艺术追求,都是被理性锻造和把握的,是一个不断思考、不断否定和肯定的行为轨迹。

理性思考是一个将感觉与规律相融合的过程,理性的终极目的绝不是理性本身。不是用理性制约情感,而是用理性充分地把握情感,去张扬人类生命的激情。因此,创作时的状态很重要,心态一定要保持纯净,要把一切知识和经验暂时封存起来,使自己完全处于原始状态,这样情感才不受阻隔,心性才能得到淋漓尽致地发挥。事先用理性设置的结果,注定要失败。

文:那么,“胸有成竹”又如何解释?

曾:“胸有成竹”对于艺术创作要复杂得多,很多人把它表面化了,以为按照事先想好的东西画有把握,其实不然。“意外”的东西会更多,更接近本质,更令人激动。“成竹”状态应该是一种“忘我”的境界,是形而上的东西。要求画家在创作前达到一种自足自由的状态,只有心性得到自由发挥,才能把“自我”表达得更充分。古人从来不会以自由为代价,换取一件事先设定好的结果。中国艺术的最高境界是“忘我”,是“物化”,是“成己”,是以完成“人格”的最高境界为核心,艺术只是人格的一种表达方式,不图目的。

文:所以,学艺先学做人就是这个道理吧。

曾:是的。什么人品什么画,你的作品一定是映照你内心的一面镜子。

文:你的作品里有一种悲怆的色彩,无论是形式还是画面意境,都给人一种视觉上的冲撞感、压迫感,不知我的感觉对不对?

曾:我这个人在骨子里有一种悲剧意识,喜欢悲怆



「村口之一 2000年」

的、伤感的東西,厌恶唯美的情调。所以,在我的作品里总爱受到抒情色彩的。

文:我感觉,你的作品里有明显的现实批判性。

曾:应该就有这种成分。我认为,人类发展到今天,确实有些东西需要反省。人类对自然无限度的索取,生态环境逐步恶化,以及严格的社会秩序对个体生命的禁锢等等,我们应该从反面角度,剖析一些人性底层的東西,这不是消极的指责,而是一种积极的反省,是对人类生命意义的深层关怀。我认为,越是文明时代,就越要敢于面对人性的腐朽与堕落的一面。

文:在当代艺术中十分强调“观念”,甚至有人大谈“观念至上,思想重于形式”,我倒觉得,艺术作品如果弱化了形式语言的作用,恐怕就很难打动你,你认为呢?

曾:任何艺术都是观念的产物,但视觉艺术不能像哲学那样通过逻辑分析的方式解释世界,也不能像现实主义文学那样叙述故事,而是通过视觉感知和语言于人的精神,视知觉的作用才是最重要的。形式语言是视觉感知的前提,抛开形式语言谈观念,那是一句空话。我们说:某某作品很有冲击力,很有震撼力,很感人,这实际上就是艺术家的精神通过视觉方式所起的作用。

文:看来,视觉方式对当代艺术来说非常重要。

曾:是的。但传统的中国画从没有强调过视觉因素,所以我认为,中国画要发展,要形成当代的文化特征,就必须面对和解决这个问题。

文:今天的社会,人类的情感空间越来越狭窄,每个人就像一部机器或一件产品,人们行为在严密的社会结构中,个体的精神空间受到了极大的限制,因而感到压抑和困惑,虽然人类的物质生活得到了最大的满足,但人们并不感到比过去安全,危险随时都有可能发生,原因何在?值得反省。

曾:从根本上说,人类最初的艺术是极其自我的,就是一种生命快乐的行为,是纯精神的。实际上,艺术行为就是一种情感宣泄,是一种精神能量的释放,也是精神压抑的解脱。人们渴望通过艺术来还原生命本体,使生命获得自由,获得快感。

文:那么,艺术家创作时的状态应该是一个很重要的环节。

曾:心态也是一个很重要的前提,没有一个好的心态就不可能达到一个好的状态,也就不可能画出好的作品。我要强调的是“真实”、“真诚”,创作时



「村口之二 2000年」

的压抑、虚伪和功利目的都是对自身的严重伤害,是对精神和肉体的摧残。老子所谓“心斋”,“坐忘”所谓“物化”,都是对生命状态的要求。人的杂念太多,又不能摆脱智性的缠绕,怎么可能进行艺术创作呢?

文:艺术家到了一定境界,所表现出的是一种温和、谦卑、质朴,甚至是虚脱的、穆拙的状态。

曾:这与人的修养和品质相关,偶尔虚伪一下是可以谅解的,自尊心、谁也难以免,人完无人,但虚伪的东西做过了,就难以挽回真誠,这对搞精神产品的人是致命的。真实很重要,坏要坏得真实,好要好得真实。最怕“昧子”,别人看了难受,自己也难受。

文:古人早就深刻地阐明了这一点,尤其是庄子思想,还有“梓”学中的许多论。

曾:其实,古人比我们懂得透,那些绝顶的智慧与思想,虽然已经过去上千年了,但现在,甚至将来依然对人类的精神文明有着积极的引导作用。从某种意义上说,东方思想是艺术化、西方,特别是工业文明以后,人与自身、人与人、人与自然疏离了,人类的发展更多强调了智性一面,强调理性分析,强调秩序、逻辑性,而淡化了生命本体意味,这很可怕。相比之下,东方特别是中国传统文化中关于“天人合一”的思想,对事物整体的把握更本质,更深刻,更人性化。事实上,这几个人开始关注这问题了。

文:从上个世纪初开始,中国画的改造问题已经历了百年的努力,从五四运动,到徐悲鸿,刘海粟,林风眠,包惠天寿,关良,齐白石,黄宾虹等,再到吴冠中、李可染、黄宾虹等,应该说都属于中国画变法过程中产生的大师,后来还出现了不少有一定影响的人物,但总的感觉不是在强化,而是在逐渐弱化,不是在逐步明晰,而是在逐渐混乱,不知你有无这样的感觉。你认为中国画发展到现在,需要解决的最根本的问题是什么?

曾:这是个大问题。中国画的产生和发展已有千年历史,如今随着社会进步和国际间的信息与交流逐步扩大,传统的中国画从观念到语言都必然面临挑战,如何面对当代现实,在观念和语言上都需要重新规划。从我的艺术实践看,主要还是在运用传统的材料表达我所看到和感受到的现实以及水墨画的视觉语言这两个方面进行探索。但不能在中国文化的主线上走火,文化质的问题很重要,因为这将预示着你的艺术能否有真正的突破。去年在刘海粟美术馆看了一



▲ 和胡戈王洋群、余毅群游白洋淀

批判刘海粟先生的水墨作品，非常令我振奋，以前只是在印刷品上看，没效果。原作的力度要强烈的多，精神自由爽快，笔墨疏落不羁，大师就是大师。我认为，自他以后的中国画就弱多了，没有能接近他的。什么原因呢？一种人是把传统学死了，只关注笔墨技巧；一种人是表达现实生活过于表面化，没从本质上理解生活，理解人性；第三种人盲目模仿西方，把水墨画弄得尴尬。刘海粟的艺术是从精神的层面将传统与现代甚至西方作了巧妙的融合，自然、开放、大气，把传统的笔墨技巧用活了，从真正意义上既张扬了传统精神，又顺应了时代发展。我们现在缺乏的恐怕也是这些。现在的艺术家不是在左了就是右了。分寸难以把握，许多人又太虚饰，太注重秀秀，功利目的太强，这一批人总体上有弱化的倾向，比刘海粟那一代人更谨慎和保守的多。

文：你对你的艺术研究有什么新的计划。

曹：谈不上有什么计划，所谓“研究”，创作”，本身就是提着脑袋过河，意外的惊喜会更大。惊喜，人的精神追求是无止境的，而且说是由低到高，由浅到深深刻的发展过程，如果始终以真正探索的心态对待它，那么，这个进程本身就很有价值。当基本的方向明确后，应该抓住一个东西往深处去做，不能总是停留在表面。光靠感觉解决不了艺术发展的问题，完全靠理性也实现不了艺术创作的目的，要用理性和智慧把握，控制着感觉，将两者融为一体，才能最终达到艺术的最高境界。

（文心：《曹宝麟访谈》，载于《当代新现实中的水墨艺术》第67页，荣宝斋出版社出版，2004年7月第一版。）

二

看曹宝麟的画，我们明显地能感到他的画面的形式语言即是他的审美观念乃至文化意识的显现，他曾画过油画，嗣后，还探索过抽象水墨，而这两方面的经验，后来都被他有效地转化到他现在的水墨创作中去了。鲁虹先生曾对曹宝麟的作品作过认真的研究，在其《读曹宝麟近作有感》一文中，鲁虹先生如是说：

传统水墨画是文人雅集的重要内容，而它的欣赏方式则亲近距离的赏玩，这也使它创作笔墨及画面的结构方式提出了相应的要求。进入现代建筑以后，水墨画堂而皇之地进入了展厅和现代建筑，一方面它必然要和观众保持较大的空间距离；另一方面它与其他画种，还有周边环境也形成了特殊的差异。面对全新的欣赏方式，如何强化现代水墨画的视觉冲击力，就



▲ 曹宝麟 2003年

成了现代水墨画家必须解决的重要问题。例如大师海天寿虽然一向强调传统的价值，但他还是对画面的结构方式与笔墨表现方式作了必要的调整，结果使自己的作品很好地适应了现代展厅与建筑的要求，如果说他的作品放在任何现代环境或品种面前，在画面的视觉冲击力上也是毫不逊色的话，其原因正在这里。作为海天寿的隔代弟子与中国美术学院中国画的系的学生，画家曹宝麟深知解决画面视觉冲击力的重要性，为此，他不仅专门画过一段时间的油画，还画过一段时间的抽象水墨画。对于前者，他是希望从水墨画的角度努力从中获取有益的养料；而对于后者，他则是希望对水墨画的各表现因素加以严肃认真的研究。实际上，在对抽象水墨的实验方面，画家已经取得了相当高的成就，其作品曾发表在许多重要的学术刊物上，批评家李一还专门为他写过评论文章。

也正是这样的过程中，曹宝麟由衷地体会到：当代水墨画创作的逐步弱化，并不是它本身的问题，而是画室自身出了问题。对于当代水墨画家来说，重要的是要用当代意识去清理传统，用积极的态度面对现实，进而寻求解决问题的新办法。

就这样，曹宝麟重新开始了他的个人人物画创作。他的一个基本想法是要把先前尝试的经验转换到新的水墨创作中去。不过，与现实主义的水墨画家不同，画家曹宝麟在进行艺术创作时，并不是用一个动人的故事去突出某种主题，恰恰相反，他是用象征性与表现性的手法去突出现代社会对人的异化。不难想象，西方表现主义绘画对他是有着所启迪的。起初，曹宝麟先生曾用夸张的造型与笔触来达到他的目的，画中并没有完整的人与场景，这在一定程度上暗示和象征了当代社会的生存状态。但由于深谙传统艺术手法的局限性，同时为了加强画面与人体力度的感，他有意地借鉴了西方艺术大师在画素描时常用的密集排线的方式。他由此发现，那些无意超出人体的线条，在打破人体的完整性时，已经作为一种外在于人的独立因素存在着，并与画中的人物形成了一种特殊的反差。这当然是一种意外的效果，却令他激动不已，因此他感到，那画中的排线，在一定程度上象征了现代生活的异己力量。本来，生活中的许多东西是



▲ 曹宝麟 2003年

应人的需要产生的，但最终却会演变成人的主宰，并将人化为碎片，直至消失，例如机器，例如钱财……毫无疑问，人类为了追求美好的生活，需要创造许多东西，但如果不对其进行必要的控制就会适得其反。因此，一些人的生活方式是绝对需要反思与批判的。基于这样的想法，曹宝麟在随后的作画过程中，有意地选择在事无巨细的人物上，加大了对排线方式的使用，物形在其中时隐时显，这也正好构成了他的风格特征。画家用他的实践表明，风格即观念。

在与文心先生的一次对话中，曹宝麟强调艺术家应该用观念感作用于人。从他的作品来看，我觉得他已经用一种地道的水墨语言很好地突出了他想要表达的观念，也就是说，他通过排线造成的冲击与压迫感强调了人与现实不可调和的冲突。相信一切有相同生活体会的人一定从中有所收获。而在艺术表现上，曹宝麟显然很好地保持了传统笔墨的表现力，其中特别难能可贵的，是方寸画中的排线法也已经被他水墨化了。在我看来，这不仅有效地突出了作品的中国身份，也非常具有时代感。比起那些仍然在传统艺术框架里改造笔墨形式或完全用笔模仿西方艺术的做法，曹宝麟的要高出很多。

画家曹宝麟给我们的启示是，学习传统艺术也好，强调当代观念的表达也好，重要的是应从当代文化的发展进程中去找寻问题，任何将水墨变革看成是纯技术探索或纯观念革命的看法都是极其错误的。一部艺术史会告诉我们，艺术的每一次革命无不是以它自身的逻辑与现实文化传统相碰撞的结果。印象主义是这样，超现实主义也是这样。

三

理论家孙金钊在《视觉情愫的实现》一文中，对曹宝麟作品中的情感特征作了如下解析：

曹宝麟所欲张扬的是水墨画的强悍和张力，他前期作品是建议阳刚式的大器与近期的人体建构都从不同角度实现着增强水墨视觉冲击力与艺术追求。其不同的是近期作品中的“技术含量”得到了进一步加强，无论是肖像还是人体，他似乎已将笔墨推到了极

限,从而鲁莽地叙述着画家所特有的视觉情愫。这种内省式的表达方式无疑会进一步拓展绘画的表现力,使他所独创的样式与内心更贴近,使观者更能共具亲和力,使当代某些对西方或传统的“失语症”得到某种程度的纠正。

众所周知,画家不是“活家”,任何一幅成功的绘画作品都具有不可用非绘画语言进行全部诠释的特点。而成功的画家不仅表现在他有何种想法而且还表现在他如何使之物化,因此,考察某一具体绘画文本中的技术含量就成了衡量这一画家成功与否的标准之一。此所谓“工欲善其事,必先利其器”,显然,曹宝麟深谙此道。于是他把前期作品的大器保留下来,把在寻常形势下施展笔墨技法的方向。有论者以为曹宝麟甚至不惜借鉴黄宾虹的山水画笔墨,并把其中半套的因素运用到肖像和人体创作中。他将笔墨聚散开合,加大干湿对比,变化各种皴法,拉开凹凸起伏,而所有这一切,都在人物的脸部、躯干和手脚上来进行,这种非常规绘画技法的实施从根本上讲是为了强调绘画语言的主体性,调动其潜藏内部的某种“先验之美”,因此,考察曹宝麟作品的技术含量,就成了与解读其作品精神因素相一致的举措。

绘画作品所使用的传达媒介应该是绘画语言,然而众多的画家即是在使用这一媒介时存在两种误区。就表现看,他们会误以语言仅仅从属于表现客体,从而原本本应极具表现功能的语言失去了自在的功能。从而深层次看,更有许多人仅仅把语言作为表现的媒体,却忽略了它在创作思维过程中的载体功能,因而会出现创作主体与物象的脱节,弱化了语言自身的主体性,导致了大量非绘画因素的渗入。这无疑会导致丧失绘画作为视觉艺术的本体意味,最终出现“概念主义”“主题先行”的局面。作为一个学院派画家的曹宝麟当然明了其中的奥秘,他所作的一切努力都是围绕这一过程进行的。如果以此出发点对曹宝麟的绘画文本进行解读,不难看出其语言主体性的空前强化,这种全新的笔墨样式不可能去重复前人无数次吟咏的花前月下和月朗风清,所以,他注定会创造出全新的“非先验之美”。

和任何艺术门类一样,绘画语言的确立也有创作主体强烈的心理内驱力作为底质。愈是强悍的东西内驱力也就越强,一味张扬可为一时发迹,却难以持久。只有把强悍纳入理性和视觉的规范之中,才能使艺术品产生永恒的魅力。我们看到曹宝麟的新作既保持了其前期作品的冲击力,又渗入了一些理性的沧桑和艺术张力,因此,我们有理由对曹宝麟的艺术追求寄予更高的期望。

四

曹宝麟在接受文心的采访时说:“传统是个大概念,是一个整体,我们体味和理解传统,也应该从整体上、从根源上去理解和把握”。在这一观点上,明显地蕴藏着现象学还原之方法论内在其中,而他曾经说过的“不是以理性制约情感,而是用理性充分地把握情感,去张扬人类生命的激情”等言论,同样是西方人本哲学中的生命意志学说被转化在当代中国文化语境之后的产物。于是,我们可以想象,如果没有20世纪80年代改革开放以后中国思想文化界的巨大变化,像曹宝麟这样的画家,就不会有如上思想及其思维方式,他也就有可能仍会像20世纪五六十年代的画



曹宝麟 2001年

家那样去思考和感觉外在的社会现实。

不少人认为,作为传统中国画主要样式类别的水墨艺术发展到今天这种状态,是西方文化影响的结果,有些人甚至认为这样的影响导致了作为传统绘画主要样式的水墨艺术已经走入西方化的歧途。事实上,当18世纪世界性工业革命浪潮来临以后,世界不同的文明圈已经互相影响、互相交融。而在这样的影响和交融中,如果一种文化被另一种强势文化吞噬,那确实需要警惕,但如果是一种文化能够汲取其他文化中的优良成分而使自身更加强壮,那就决不是坏事。此外,1990年代以后,世界进入全球化时代,在这样的时代,我们自身的文化传统不应仅在汲取其他文化中的优良成分中“强壮”起来,而且也应当参与国际间的交流与对话,甚至,我们也应当像争取“奥运项目”一样,让水墨在参与世界大家庭的竞争中得以更加蓬勃的发展。在我们看来,如曹宝麟这样的画家的艺术实践,就是在这样的文化语境中繁荣发展的。

为更清晰说明上述问题,不妨分析一下曹宝麟的代表性作品。曹宝麟在他那一代画家中,是比较有代表性的一位优秀水墨画家。他的《躁动》、《恍惚》及《光头的肖像》、《忧郁的肖像》等画作,可以看出是表现性的具有“批判现实主义”属性的作品,他的这些水墨人物,是在以西方为参照的现代文化历程中,是在以机械复制为特征的时代,人们被物欲异化了的灵魂的物象化展现。他的那些肖像,依稀可辨其极为个性化的五官特征,但就是这些“极为个性化”的五官特征,都被表现得面目混沌,表情莫名焦灼和恍惚,这与那些电视广告中夸张的幸福甜美不相同,这是画家对当代人的真实理解。此外,在画家曹宝麟的画作中,我们还看到,在喧嚣而熙熙攘攘的都市街头,人们匆匆如过江之鲫,人们不复有中国古代农耕文化中的那份悠闲与诗意;于是,有了画家曹宝麟对当代人的生存处境的真诚的关照与深刻反



曹宝麟 2001年

思;于是,就有了画家曹宝麟以绘画形象言说的如《躁动》与《恍惚》这样的近似鲁迅《狂人日记》一般的记录。面对画家曹宝麟的画作,我们发现,人在一种自己不能左右的由社会风尚之“流”,或是在社会给定的规则之“流”中,是多么的无奈;于是,面对这样的画作,我们不能不作自我设问:在这样的文化之“流”中,我们究竟需要到哪里去呢?于是,面对这样的画作,我们不能不对当下我们所处身的文化环境,及其,不能不对我们匆匆追逐的这个文化之“流”而作出深刻反思。

许多论者认为,像曹宝麟这样的画作,是西方抽象表现主义(abstractism)中的自发(spontaneity)和表现性(expressiveness)运用的结果,是将西方抽象主义和表现性绘画的“视觉化”手法强行引入中国古代“经典水墨”精神并被“改造”得不再具有中国画本体特征的结果。于是,得出西方现代绘画改变了当代中国画的结论。但事实上,曹宝麟这样的画作在本质上仍然是中国水墨古典精神的再现,譬如在《躁动》、《恍惚》中,那种乍看像油画排笔一推排“崩”出的笔迹,实质上,仍是符合自然之道原则之基础上的笔笔生发式的中国书法笔法主导下的从容而稳健的意蕴渲泄,而这两幅作品粗豪纷披已有条不紊的“骨法用笔”,以及既“师法造化”而又“以心为造”的画面造型,乃至其画面最终以“中得心源”方式而构成的在近似虚拟的空间中营造出犹如天籁之音袅袅欲飞的境界等等,都无不显示中国经典水墨精神因“因循”而变化的显现。

理论家黄少峰先生在《放情水墨,直面人生——曹宝麟水墨还债》一文中,曾这样评价曹宝麟的探索和创造:

就当代的眼光说,对艺术的评价已经不是从形式上衡量了,而是从反映出多少心灵自由的程度来衡量。

面对曹宝麟的水墨肖像和人体作品，你会有一种来自心灵深处的共鸣和震撼，它仿佛帮你找回了失落已久的纯真，其隐喻了的肖像，粗率而放纵，层层叠加的笔触和酣畅淋漓的墨韵，显示了一种强烈的震撼力。要读懂这些作品，你就有必要和他面对面的交流、碰撞和对话，否则，你将难以把握。

曹宝麟，典型的北方汉子，朴实、坦荡而又不失敏锐。他以其独特的观物感物方式和开放的艺术观念，不断拓展水墨人物画的表现语境，在当今水墨人物画领域可谓独树一帜。

曹宝麟作品的视觉语言既尖锐又真实。其笔下的人物肖像，显现着某种真实与虚构的双重感受。他力求纯粹、简洁，甚至不惜隐去五官特征，凭借着某种不可名状的内在真实来打动观者。正可谓达到了一种“全不似处，不易得耳”的艺术境界。他一方面在诉说着自己的真情实感，一方面更加关注现实、直面人性。尤其是那些规则和不规则形式完成的作品，看似随意涂抹的线条却经得起细读和细品，让我们看到了画家将抽象表现主义对绘画形式的探索扩展到水墨人物画领域。他充分调动了水墨的一切表现语言，不仅显示了一种原始的张力和强悍，更融合了抽象绘画的某种形式结构，这种融传统与现代为一体的现代水墨，也让我们体验了一次历史与未来、传统与现代的交流。而他所强调的即兴发挥，提倡的返璞归真，又真实地诠释了现代创作思想。我们不难发现，由于他所具有的那种对人类社会历史的思考和潜意识下所隐含的某种强烈的社会责任感，使得他的作品从更为尖锐的角度指戳当代人性的本质。他对人文主义传统的眷恋，对道德标准和价值观念的变异，对物质与精神的对立等因素给他造成的内心困惑，想凭借水墨语言来完成一种视觉上的空泛，以使自己获得个体的内省，以求达到一种物我两忘之境。在其作品《最后的男人》中，一个赤身裸体的中年男子，僵硬地斜躺在画面中间，站卧不能站立不定。整个身体僵硬地把画面分成大角，几乎抢占了观者的所有视线。人体周围的空间是层层堆积的笔线，冲撞着人体，人体仿佛忍受着无形的摧残与折磨，男人像一尊雕塑，然而瞪大的双眼却放射出惊惶的目光，一只手护住头部，而另一只手下意识地图护着自己的生殖器，整个画面隐喻着一种压抑的生存空间，这种空间把你挤得透不过气来，沉重与恐惧相互交织，使观者顿觉有某种内心的强烈震撼。

而曹宝麟以画中人物自己“陈述自己”的方式创作的作品，似乎更真实、更坦荡，但也更冷静，充满理性地思考。《龙头兽》、《祝融的肖像》、《老者》，也都采用了先呈现、解构，再隐匿、破坏的方式，创造出了一片漂浮不定，难以把握但又深邃真实的视觉空间。宝麟曾言：“当代艺术最紧要的问题应该是如何从精神层面介入当代社会的本质，关注新现实下的人性规律，而不仅仅从语言的表层进行样式上的改造。”他受过学院派的系统训练并深谙传统之道，但他并不囿于传统，不拘泥于学院，不仅在造型上突破了传统人物画的范式，也在笔墨上对传统进行了颠覆，创造出了一片全新的水墨语言图式，敢破敢真的笔墨和浑然厚重的墨韵。

从曹宝麟的作品中不难看出他内心涌动着的那种



曹宝麟 2004年

不可名状的创作激情。他不断强化其作品的视觉感染力、力图准确捕捉当代人性的深层来白。他对物象的深刻剖析和个体的内省不断向精神层面升华。他的艺术观念是开放的、自由的。他摒弃了画面中一切非绘画性因素，不断消解既有的成见和模式；他心境坦荡、超然物外，全心关注于绘画过程的心理体验。他对传统水墨人物图式的破坏与重构，是很难看进和把握这种改变的性质的意义的，但他触及到了现实中人的盲目性和自相矛盾的心理。因而，他作品中的那种理性和非理性成分的影响，的确让人难以琢磨，时而清晰，时而困惑，时而陷入莫名其妙之中，但视觉图式洋溢着的某种超验之美却常常让人流连忘返。

曹宝麟的作品偏重宏大，从中可见其工作量的惊人。画面中处处弥漫着水墨冲动，笔线里的元素在旋转、爆发、分裂、搅拌的状态中分离高扬。可以说，曹宝麟的作品折射出了中国社会形态迅速转型、知识分子文化精英价值取向发生重大分歧的思想动态；揭示了当代社会中的精神漂浮不定和暧昧莫测，暗示了人们在巨大的社会压力下和观念不断更新而又无所适从的窘境；揭示了当今“快餐文化”所导致的某些人急功近利的虚心理念。这种对时代的揭示以及对社会真实感言，为我们清晰地勾勒出当代人类社会日益突出的物质欲望与道德规范及人性的脆弱等不寻常的画面。在今天，我们面临的问题是重新回到

结、盘根错节，尤其在全球化进程中，在传统思想宝库中，找不到一件全能武器来全方位应对这样的尴尬与迷茫。

面对众多复杂的现实问题，作为画家的曹宝麟，消解这些压力与困惑的筹码唯有水墨，只有放情于水墨世界，他才可以真情流露，灵感显现，才可以不虚仿，不隐瞒，不回避，以这种直率真挚的方式超越理想境界。水墨的表现性与实验性在此心境中成为了最好的宣泄媒介，其文化针对性亦是水墨实验的结果。正是实验性水墨的魅力使传统水墨注入当代生命活力的一个必然方式。艺术家主体精神理想性的批判性得以凭借水墨的实验性话语进行鲜活的表述。曹宝麟是通过视觉语言的图式，彰显了自己的个性，并运用这种个性化的语言图式，将其精神深刻地贯彻到了纵横交错的笔墨线条中。这种把内心的激情与感悟倾注于笔墨，并将自己淋漓尽致地彻底呈现，使曹宝麟获得了一种极高的创作起点，也在当下水墨人物画语境中为其赢得了一种真正的当代性。

黄少峰先生的上述分析和评论，无疑有助于我们再次深入理解曹宝麟先生的艺术思想和他的创作。于是，也就在这个意义上，我们说曹宝麟这种创作式的水墨，因其不违古代经典精神的现代性，而必定会成为今后水墨文化的主流形式。

题 目 石门之夜
创作时间 1996年
尺 寸 167cm × 189cm
材 质 纸本



题 目 无题
创作时间 1996年
尺 寸 95cm × 85cm
材 质 纸本



题 目 光头的肖像
创作时间 2001年
尺 寸 70cm × 70cm
材 质 纸本



题 目 雨后五岳寨
创作时间 2001年
尺 寸 70cm × 70cm
材 质 纸本



题目 忧伤
创作时间 2003年
尺寸 240cm × 160cm
材质 纸本



题目 得胜
创作时间 2003年
尺寸 240cm × 160cm
材质 纸本



题目 两个男人
创作时间 2003年
尺寸 240cm × 160cm
材质 纸本



题 目 男人与苹果
创作时间 2005年
尺 寸 167cm×89cm
材 质 纸本

