

卷之四



中国近现代名家画集

姜 宝 林

人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

姜宝林 / 姜宝林绘. — 北京: 人民美术出版社,
2005.12
(中国近现代名家画集)
ISBN 7-102-03529-2

I. 姜… II. 姜… III. 山水画—作品集—中国—
现代 IV. J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 155017 号

中国近现代名家画集

姜宝林

编辑出版 人民美术出版社

(100735 北京北总布胡同 32 号)

责任编辑 杜松儒

总体设计 李文昭

设计 杜松儒

责任印制 丁宝秀

制版印刷 北京雅昌彩色印刷有限公司

经 销 新华书店总店北京发行所

2006 年 2 月 第 1 版 第 1 次印刷

开本: 787 毫米 × 1092 毫米 1/8 印张: 27

ISBN 7-102-03529-2

定价: 300.00 元

版权所有 翻印必究



姜 宝 林

物境·情境·意境 物象·心象·图象

——姜宝林中国画艺术赏析

冯 远

中国绘画史中 20 世纪的 100 年，可以说是中国画从传统形态向现代形态转换并取得卓越成就的历史时期。与千年历史相比，这 100 年中国绘画发展的变化以及创作观念、艺术形式和语言技法的成果之大超出了历史上任何时期。如果把这个阶段的中国画创作稍加归类，我们可以将画家和艺术样式大致分为三类。第一类：继承传统，为接续并进而创新传统不懈努力的画家，例如像吴昌硕、齐白石、黄宾虹、傅抱石、潘天寿等。他们执著坚持传统绘画的艺术精神、笔墨造型，其作品与传统一脉相承，渊源有自，保持着内涵丰富、诗书画印多元素一体的艺术图式，又各出机杼，并非简单地沿袭重复古人；第二类：是接受西方文化艺术浸染，又致力于东西方文化艺术兼容并蓄的一批艺术家。诸如徐悲鸿、刘海粟、林凤眠、高剑父等。他们的作品注重现代形式感，借鉴吸引西方绘画的某些技术语言，移步换形，突破传统笔墨的格律限制，手段方法趋于自由而面貌趋于多样；第三类，是敢于探索创新、致力于全方位绘画形式革命的画家。比如赵无极、吴冠中等一批实验水墨艺术家。他们的作品游离于传统形式的中国画与非中国画、水墨画样式之外，创作观念、审美价值取向与风格技巧，更多的融入西洋画的某些基本元素，而与一般意义上的中国画拉开了距离。

与以上三者相比，画家姜宝林的艺术似乎都无法归入哪一类。他的作品具有强烈的中国艺术风格，但不属于古典的、传统的面貌。他在中西兼融的实践中作出了富有智慧的选择和扬弃、强化与吸收，但却少有生涩怪异的毛病。他的创作观念无疑是现代且富有创造性，但却没有脱离中国民族艺术的根脉。其人“酌奇而不失其真，玩华而不坠其实”。在当代画家中，他是一位表现出众、成绩斐然的画家。相对来说，他的作品从倾向第一类出发吸收了第二类的某些特质，同时又表现出第三类大胆的优长。他一方面受到以上三类大师们的艺术影响，但又不断超越他们，回归自我。其作品生活气息更为朴茂，情境内涵更为苍郁，意境图象更为鲜明。唐代诗人王昌龄在其《诗格》中论说诗的境界时，认为有三种境界，既物境、情境与意境，三境俱佳者乃为好诗。中国诗画一律，姜宝林的艺术之所以受到专家同行好评，我想也许正是其经过多年苦修造就的驾驭物境·物象——情境·心象——意境·图象三境界、三层次所表现出非凡的艺术感悟力和艺术功力所致。

——非取物境、夫求物象其真

和一切造型艺术同理，中国画历来重视造型，甚至善于运用独特方式来营构造型。它不同于西方古典绘画和现实主义绘画刻意表现对象的“视觉真实”和“自然形态的真实”。但对作为对象的“物”之基本结构形态的把握和表现仍是十分重视的。所以才有“应物象形”，“形神兼备”之说。历代中国画家对于“物”与

“物境”的表现是作品追求的第一境界和首要标准。早年毕业于浙江美术学院中国画系的姜宝林熟谙画史，当然深知其重要所在。他师从陆俨少、顾坤伯门下学习的山水画，既重视写生师造化，也重视笔墨师造化，不断提高表现自然山川的造型结构能力，也日益理解笔墨作为语言的丰富性。他“长期在四明山区剡溪两岸、象山港畔走村串户，饱览了浙东的明山秀水，丰富了胸中丘壑，同时在辅导农民作画的过程中汲取了不少民间艺术的营养”。生活经历使姜宝林在乡间体验人与自然、人与土地山川互为依存的关系，这对一个艺术家的成长影响、积累和在艺术中追求“物境”——“物象”奠定了很好的基础。

历代名家重视“物境”的表现，皆借助于“目识心记”而获得，即所谓今天的意念在先，景物于后。无论是观察抑或记取，都服从于画家的创作理念，理念影响着对于“物境”、“物象”的取舍度量。然而在感受自然山川过程中，既定的理念也会不断得以调适。这样，诉诸画面所表现的内容，仍然与自然之境中的“真实”保持着距离。有些画家甚至干脆把“自然”稍加整理直接重合在前辈大师笔下的“自然”之中，而热衷于笔墨趣味的表达。“物境”、“物象”在此时成为可有可无之物，这在过去的百年中国画创作中，是一个应当引起画家关注、并予以纠正的问题。而事实上，那些真正具有代表性价值的画家，无不是重视“物境”、“物象”又善于表现“物象”的高手。从黄宾虹到李可染、从傅抱石到陆俨少……，无不例外。姜宝林考取中央美术学院以后，即由师法南陆转而师从北李，由精研一两家转而博采众家。转益多师和广取兼收的结果是使他眼界开阔，识见拓展，进而引发了他的潜力。“借其识而发其所受，知其受而发其所识”，姜宝林真切感受到其同时代师长学友的作品之所以能生趣盎然，乃为艺术精诣浸润催发所致。年少时代曾有接触的木刻版画，民间美术的滋养，历代壁画艺术的启迪，都成为日后姜宝林出入师门，感悟自然情境，营造自然物象、酝酿艺术心象的原动力。

——非乎情境、而后发人心象

在中国艺术史上，举凡优秀作品，尽皆传情达意，不光表现为技艺、表现为形式。舞台艺术作品做唱念打，以情动人；绘画艺术笔墨色彩，以意悦人；因此，表达“物象”的最终目的在于传情。一如白居易诗云：“感人心者，莫先乎情”，由情生意，由意而生“心象”，而生抒写欲望。优秀的画家不管做何种题材内容的创作，勾划山水、人物故事，登山观海、情满意溢；描写花鸟虫鱼、言情得意，尽发自灵府心声。姜宝林不仅是“物象”“心象”传写的能手，亦是一位“造情”、“造境”高手。“造”，乃是无中生有，将世间万物众

生相，吸纳眼底，经过过滤取舍，酝酿为“心之形象”。此形象撮取一般，又经浓缩概括，去粗取精，由表及里而高于一般，其中倾注了画家的智慧才情和生活积累。姜宝林创作虽然选取的物象极为平凡、质朴，但是这些平凡、质朴的物象一经提炼酿造为“心象”，则就是情感化、抽象化、符号化了的艺术形象。处于“心象”状态的艺术形象可以似是而非，恍兮惚兮，甚至捉摸不定，但却鲜活异常，直取本真。

70年代，姜宝林的山水画创作走的是写实但不忽视笔墨的路子，十分注意从江浙奉化等地的自然山川中取意造象，用学自浙美的传统笔墨表现江南实景，意韵清新，笔墨情致灵动，绘画语言与物、与景、与心的交构十分契合。从师李可染后，他由描绘江南实境转为歌颂北国风光，景物由秀润而雄阔，笔调由舒缓而为方折，不光笔法多变，同时吸收了师友的泼墨、渍墨技法，版画概括整体的画面形式处理、壁画色彩斑斓浑厚的用色特点，大大的丰富了他“心象”的营造和笔墨语言转换为视觉语言的组合能力。

姜宝林山水画作品所呈现出的“情境”饱满的特点，来源与其艺术“心象”的丰富，不管是江南水乡的妩媚明秀，还是北地莽川的苍凉浑茫，都在作品中流露出他充盈的情怀。在他多年来创作的大量作品中，我们既可以看到丰润华滋的青山绿水，也能谈到沉郁雄强的峰峦崖壑；既可以领略其简而又简的白描山水，又可以观赏到以点线交叠、墨色层次丰富的积墨山水，既有笔调明快的《山乡一角》、《翁乡秋》这样富有特色的作品，又有笔墨森然的《风欲起》、《贺兰山一截》那样风格鲜明的作品。姜宝林受过较好的教育，后天有得到了极好的艺术熏陶，加上其天资聪颖，勤学努力，同时在对古代大师作品的研究学习中，他无不以一种虔诚的、敬畏的心态与先人们进行着心灵的对话。这既是一种徜徉在同一文化传统源流中，不同时代艺术家的心之交流，也是文人艺术家情怀得以提升的最佳方式。画内画外、情、心融通。

——非臻意境、难为创新图象

由“物象”而“心象”，由“意”得“境”，姜宝林的成功之处还在于其对画理画法的同透参悟。笔墨作为语言手段，是为“心象”的仆役，其目的是为营造新的“图象”。这里所指的“图象”应是不同既往的传统格式，而是精心设计，苦心营造而成的新“图象”。而作为语言的笔墨功能，艺术审美趣味，形式组成方式也将是不同以往的既成范式。作品画面的形式变异，笔墨架构的重新整合，都成为新“图象”的基石元素。姜宝林运用笔墨的自信和驾驭画面的机敏，不光使他的每一幅作品难以重复，而且在不同的“图象”的呈现过程中始终寻求着不同的笔墨表现技法，这确实是一个永无止境，但却富有意义的“变”的过程。

80年代,姜宝林重返杭州治艺。经历了中国画大讨论之后,他毅然抛弃了已为社会认同的原有面貌,开始了新的突进。他由从国内的广取博采,转而向西方绘画艺术寻求攻玉之石,曾一度致力于“造境”打破时空、超越古今名家的章法规法和笔墨程式,吸收西方现代立体主义流派和抽象表现主义绘画的某些元素,寻求新境、新意、新象的突围,风格随之大变。继而又在出国交流举办作品展览中。进一步反省东西方古今艺术;检讨艺术由传统走向现代演变的关系,汲古更新,走上了一条艺术语言兼融中西,艺术精神回归传统的新路。90年代初期,姜宝林即在已经成熟的艺术风格基础上,重塑构成了其新的“图象”语言:即以偏走极端的方式,将某种新创的风格化作品图式推向了极至。他的白描山水以简驭繁,更趋单纯,表现物象的描绘性因素大为减弱,整体律动获得强化,符号化特征更为突出,又与西方抽象绘画相比,保持着不舍弃物象的视觉差异。而与白描山水反差鲜明的是:他的积墨山水不以笔胜,而以墨长,整体开阖,夸大对比,兼取平面构成营造全幅布局促迫而张力弥满之感,又取短线点墨,层层交错叠加。姜宝林多年以来兼作花卉蔬果、巨至丈幅,小品盈尺。其一反写意花鸟画的传统程式,以文人大写意的山水画技法旁涉其间,造型取势不拘形似,色墨交糅,笔墨酣畅,且其乐此不疲,每出新抒,形成别样视觉效果,令人称奇。就绘画而言,不论中外,画理相同,而中国画不论科类有别,但技艺相通。在探新求变中,打乱、打破、重组原有物象形式的密码元素,进而把握其内在规律,必然给绘画基因载体带来变异,甚而引发化学连锁反应。写意画《明珠大写》、《丝瓜老》、《好秋》等就属于这一类型的佳作。姜宝林由此强化了“图象”的视觉冲击力,凸显出作品的新面貌。

姜宝林山水画作品三境、三象创新品格的确立和获得,来源于他的敏思好学,勤奋敬业,当然更离不开他对中国画艺术的沉迷与执著。“博学而笃志,切问而近思,仁在其中矣”,(孔子语)姜宝林的中国画作品包含着认识体察自然物境,抒写描绘自然物象;倾注情感,融通心境,酿造心象;追求意境创造新的“图象”的探索实践。在这里,三境、三象的相互关联,既深深植根于中国文化,同时通过充满张力的形式,呈现出令人耳目一新的风格。值得嘉许的是,他在运用艺术素材,创造形式与图象方面的坚持不懈的努力与中国传统艺术根脉的联系,既保持着某种一致,又体现出一种执着于向现代延伸的努力价值。姜宝林尚值盛年,且艺术业绩卓然,虽然他的实践还有不断出现的新课题在等待他去一一研究、突破,但是他的艺术探求无疑标示着一个方向,寻求传统文化的粹资源与现代文化革新精神的最佳融合方式,营造现代中国艺术的视觉图象,将是当代有理想的中国画家应当主动承担的历史责任。

癸未年十月于京华六合堂

多师尊变 走向现代

——姜宝林中国画

薛永年

人亡业显的著名画家陈子庄说：“名家门下不会产生有成就的弟子，……因为名家风标独特，容易限制学生的创造性。”（《石壶论画语要》）这段议论，有一定道理，但也失之片面。对于只知依傍门户守法不变甚至动辄以某某传人自居的画家来说，不啻当头棒喝，确可振聋发聩，可是忽略了另外一种现象，这就是名家门下也还有因转益多师而自立门户的“透网之鳞”。其实，自从实行艺术院校为中心的现代美术教育以来，出自名师而自成一家者已不乏先例。改革开放以后莘莘学子眼界大开，不但广取博收，而且融汇中西，走出老师门墙而自具手眼者大有日益增多的趋势。即以李可染晚年的研究生而论，姜宝林、龙瑞、万青力、王镛和徐义生还有哪一位的创造性被老师的风格所局限呢？其中的姜宝林更从南到北由中集外的转益多师中，如石涛的主张“一知其法，即工于化”，不停地变法图新，二十年来，成绩日益显著，不仅在国内画名日高，而且屡屡在国外获奖，赢得了海外声誉，因而引人注目。

姜宝林在1979年考取李可染的研究生。此前一年，陆俨少和李可染在北京首次见面。李可染说：“你的画已经到自由境界了。”陆俨少说：“哪里，你的画气派大。”从此，山水画坛便流传着“北李南陆”之称，称道两位老人各有千秋的艺术成就。诚然，把两者的成就等量齐观是不切实的，但他们确实有不少的共同点。比如，无不绝去摹拟蹊径，摆脱世代相袭的陈旧意境和早已僵化的定型图式，一致“外师造化，中得心源”，呼吸时代清光，寄托高远情怀，变古为今，甚至化西为中，分别开创了面貌强烈的山水画新风。不过，两家也有许多不同之处。比如，李氏的作品质实，陆氏的作品虚灵；李氏的山水画以丘壑带动笔墨的更新，陆氏的山水画以笔墨带动丘壑的幻化；李氏借径龚贤、黄宾虹而上窥北宋，从描绘实境入手着力表现山川河岳的壮阔雄深，创造了纪念碑式的境界，又以丰富的空间层次，闪烁骄阳的逆光表现充满感情的色调，把一度远离现实的传统山水重新引向充满生气与感情的人间。陆氏则取径石涛而上溯元人，着力表现大自然的“质有而趣灵”（南朝王微《叙画》），耽耽于烟峦云树在风舒云卷中的运动变化，把早已脱离个性情感的定法，改造重构为伴随性情而运动的新的图式与新的笔墨律动，在“情随笔转，景发兴新”（鲜于枢跋《金王庭筠幽竹枯槎图》）中达到了随心所欲。

姜宝林在从学于李可染之前，恰恰毕业于前浙江美术学院的中国画系，曾在陆俨少、顾坤伯门下学习山水画，既重视境界师造化，也重视笔墨师造化，不断提高写实能力，日益理解笔墨韵律。及至他工作于奉化后期，其颇具新意的山水画创作已初露头角。考取中央美术学院，则标志着他由师法“南陆”转向师法“北李”，由精研一两家转入博学多家。转益多师和广取兼收的结果，使他的眼界大为开阔，认识迅速提高。认识的提高又进一步的调动了他的潜力，如石涛所言“借其识而发其所受，知其受而发其所识。”惟其如此，本

自诸师诸友的艺术精诣，得之于少年时代乃兄影响下木刻版画和民间美术的重陶，汲取自艺术考察中所经所见古代石刻壁画的启示，都成了宝林走出师门酝酿自家风格的动力。自70年代末至90年代中的10余年间，我经常看见他在画上使用的两方印章：一曰“不与人同”，一曰“变者生”，他的中国画正是在不断刷新面貌中强化自我而走向成熟的。

上世纪70年代末，姜宝林的山水画走的是写实而不忽视笔墨的路子，十分注意从浙江奉化等地的山川中吸收创作素材，用来自前浙江美院的传统笔墨描写江南实境，意境清新，笔墨生动。可以看出，他那时在笔墨韵味的讲究上秉承着陆俨少、顾坤伯的师法，但在表现颇多新意的江山风貌上已走出门墙，显出自己的才华。从学于李可染之后，他开始由江南实境的描绘转入北国风光的歌颂，景象由秀雅而雄苍，情调从舒缓而激昂，不仅努力领会李可染的艺术思想和积墨技巧，而且主动取法孙克纲的泼墨、张立辰的用水，旁参版画的概括、壁画的古艳苍厚，丰富了艺术语言的表现力。所画山水虽尝试了各种面貌，但一律追求境界的雄深廓大、气格的语言的表现力。所画山水虽尝试了各种面貌，但一律追求境界的雄厚廓大，气格的高亢老苍，笔墨也在一气呵成的律动中强化了对比与节奏，初步显出了“不与人同”的艺术个性。

80年代初他回到西子湖畔工作之后，特别是经过1985年的中国画大讨论，姜宝林思考了两个至关重要的问题。一个是传统与创造的关系。他看到历来的大师都不仅善于继承，而且尤为勇于创造，于是深刻认识到，今天的创造，就是明天的传统。只有通过在传统基础上的创造，才能使传统成为永流不息的长江大河。二是传统与现代的关系。他发现中国绘画一直在与时俱进，从一个高峰到另一个高峰。如今讲“笔墨当随时代”，也就是要把中国画的古典形态转化为现代形态。他清楚地感到，现代形态的中国画，既要牢牢把握民族文化的主体精神，又离不开当代的文化语境，应该体现同一世界中不同地域不同民族接近的心理节奏和视觉观念所导致的现代审美观念。

基于这样的认识。他勇敢地扔掉了已被社会承认的自家面目，开始了新的探索。由在国内的转益多师，变为向西方寻找他山之石，一度致力在“写境”的基础上“造境”，打破时空一律的观念，超越古今名家的丘壑图式和笔墨常规，借助西方现代的立体主义和抽象表现主义的启发，寻找新的境、新的意、新的形和新的线，面貌由之大变。但不过三、四年，他便在出国办展的交流中，在放眼中西古今的思索中，深化了对传统与现代关系的认知，走上了一条艺术语言融通中西而艺术精神回归传统的新路，即以现代人的审美观念，筛选传统的图式资源与笔墨资源，给以优化和重构，使之在形式上赋予震撼力和冲击力，以大俗求大雅，以化古求更新。大约从80年代后期开始，他即在以往成熟风格的基础上，折离出原有艺术语言来自传统的某种因素，用走极端的方式加以强化重构，把丰富的艺术素养带入极单纯的艺术形式中，以简驭繁，在纯化中尽穷变，形成了有自己强烈特点的图式与语言，推出了两种面貌各异而非常独特的风格。一种是简化到几乎只有线条组合与律动的白描山水。另一种是以点线积叠成形而求其大象的积墨山水。两种面貌的山水画，不但鲜明强烈，笔简意丰，而且具有单纯、质朴、自然和大气的特点。

姜宝林的白描山水，导源于西部山川写生的强烈印象，后经推而广之，成为一种面目。这种白描山水，视野开阔、简而有象，或画江南江北农村的和平生活，或画蜿蜒起伏的巍巍长城，或画群山拱伏环绕一泓湖水，或画梯田鳞次有如星罗棋布，但一切景象都被推远，仿佛在飞机上俯瞰所见。因此繁琐的细节被无形中省略了，大的势态与律动得到了突出，刻画物象的描述性减弱了，写意景象的指示性加强了，却又与西方抽象绘画大异其趣。在画法上，他简而又简，几乎完全摒弃了渲染、皴擦、泼墨、破墨和积墨，也不多点染色，艺术手段精简到几乎只是线条的排列组合，或偶尔参以毛而碎的细点。显然，这种画法脱胎于古代白描，然而古代的白描，主要用于人物，时而又用于花卉，在山水方面，只有复制名作的木刻画谱，却极少有现代画家用于创作。宝林则把这种手段加以强化，加以丰富，揉合版画的力之美以助其气，融汇剪纸的造型美以发其趣，灌注古印的篆文美而增其朴，旁参西法构成美以强其势，用以运情写境，故能别开生面。

在白描山水中，姜宝林一律以山峦田野为主体，以竹树、茅舍、鸡犬为点景。主体用笔，或如行云流水一气呵成，或如曲铁盘丝回环往复。有陆探微“一笔画”的气脉，但不求细劲，有峭峻碑、模印篆的绸缪，但更饶气势。不但线条笔法变态不一，并且其组合排列也不依成法。线条的组构虽然减弱了空间层次的表现，不过造境也因之更加自由。其境界如山奔云走，似浪涌波翻，又如白云苍狗，莫可端倪地幻化出永恒的律动，透露出朴茂高华的气格。至于点景则寥寥数笔，或以造型的迁想妙得而驰骋于远古，或以写实的手法而牵情于现世。所画鸡犬茅舍出入民间剪纸与汉画造象，得不似之似妙理，亦尚存具象规模。所画竹树则得法于鸟书虫篆，在半符号化中上承初民字画的拙朴。画竹如个，溯源于前人，但散落灵动，意到而止，恍如鸟雀自由飞翔，凭添画中无限生趣。不能说他的白描山水幅幅皆佳，某些过于图案化者，未免矫枉太过。但这种在中与西、传统与现代、书与画、文人艺术与民间艺术的联系上致力的意匠，这种不完全脱离具象写实又讲求平面构置、线条律动、装饰意趣和符号意味的体格，确属前古所无，令人耳目一新。正因为他借助西方的它山之石激活了民族民间艺术的原创力和妙夺造化的人文精神，所以在绘画语言图式的变古为今上做出了自己的建树。

宝林积墨山水的形成，晚于白描山水，不以笔胜而以墨胜，面貌亦十分强烈。如果说，他的白描山水抽离并发展了陆俨少作品中的云水图式，那么他的积墨山水则提取了李可染的积墨法并大有发挥。这一类作品强化了他得之于江南、西北、雁荡山和嵩山各地的感受，布境多雄浑高旷，笔墨则气厚思沉。或画崇山茂树，积郁着旺盛的活力；或画大野高坡，排列着丰收的嘉禾；或画密林无际，闪烁着红白相间的耀眼光斑；或画黛黑山岗，反映着溪水的清亮和白云的飘浮。在构图上，积墨山水多取近中景，甚至仅一座山、一片林，强调大的开合，突出大的形影，夸强大的对比，因参用平面构成方法，而倍觉气局宏敞，富于视觉冲击力。在笔墨上，则以李可染淡化笔痕实现空间关系的积墨法，上溯传为董源《潇湘图》《夏景山口待渡图》式的点线交响，化入黄宾虹“黑墨团中天地宽”的恍惚有象，以墨色不同的短线大点，层层叠叠，错落累积，务使整体沉厚松动，局部空气流动，它不像白描山水那样在笔势运动中求精神飞跃，而是在笔墨叠压中求浑厚华

滋。也不像白描山水那样在虚灵中见壮阔，而是在迫塞繁密中见天地宽广。不但时见于山野中的成列嘉禾引人掀起丰收的豪情，而且密林间的光斑闪烁也前所未有的拓宽了山水画所表现的视觉感受。或者说，姜宝林对光斑闪烁的描写正像李可染的逆光描绘一样，堪称现代山水画提升自然美的一个创举。虽然这种积墨山水有些没有白描山水那么发挥得淋漓尽致，但毕竟也形成了一种个性鲜明的绘画语言，甚至从布局、图式到笔墨都影响了他的写意花鸟画。

说到宝林的写意花鸟画，也同样开拓了一片新的天地。潘天寿多年主持校政的前浙江美院，大写意花鸟的创作与教学从来是强项，宝林早年求学于此打下良好的基础。考取中央美术学院研究生之后，他又与著名大写意花鸟画家张立辰过从甚密，切磋讨论，获益良多。此后几年内，宝林的大写意花鸟浸染立辰影响，但磅礴大气，泼墨淋漓，神光焕发，时有佳作。大约从上世纪80年代后期开始，他虽然时而画近似传统折枝式的疏体，但普遍糊涂其笔，淋漓其墨，使意象更加单纯，而完全属于他自己的密体风格也终于形成。宝林的密体写意花鸟，似乎受到山水画的启示，多画成林成片的树丛花丛，或密叶繁丛，或硕果累累，或闪动阳光，或浮动清雾，既以截断法画拉近的中景，又引入山水画的树法叶法，在淋漓尽致的写意笔墨中，不但以笔墨规律创造了自己的语言符号，而且在符号笔墨的组织上融入一定的写实观念，避免仅有符号化的一枝半叶因脱离环境的单摆浮搁，却用强化视觉张力的整体描绘表现了原生态花木的生机与活力，为写意花鸟画的发展开了新生面。

姜宝林独具一格的写意画艺术，无论山水，还是花鸟，都极大地拉开了与古人、与今人和与洋人的距离，筑基于传统的笔墨，吸取时代的新机，把民族文化的主体精神、传统国画里超越时空的法理与和现代人的视觉观念有机地结合起来，实现了他早就主张的“不与人同”，获得了广泛的赞誉。我曾经问他：“如果用简洁的语言表达你最主要的成功经验，应该怎么说？”他说：“就是把中国画重意境、重内涵、重意蕴和西方现代艺术重形式、重情感、重节奏结合起来。”我理解，重意境，即重视情景交融的画外意；重内涵，即重视胸襟学养和形式的意味；重意蕴，即重视文化精神与审美理解的表达。至于重形式，实际是重视形式的单纯强烈、重情感，实际是重视审美情感表现的淋漓尽致，重节奏，实际是重视大的点线面关系中的视觉节奏。究其要领，那就是“内美”与“外美”的统一，“传统基因”与“现代审美”的统一。

进入新世纪以来，随着经济全球化科技的高度和人们的人文精神的重视，中国画家常说的“走向世界”，已由盲目的追随西方潮流变为在世界语境中自主地确立有益于交流互动的位置与身份。宝林近些年外出办展领奖的机会较多，高屋建瓴地思考中西艺术文化交流也较多，他认为要弘扬民族优秀传统文化，就必须在充分认识中国文化发展历程和未来取向的前提下，从“文化自觉”的高度，把握民族绘画的积极价值和变中有不变的民族绘画资源，同时寻求有益于同西方对话又不失中国特点的语言方式，使中国画及其内涵的人文精神为更多的西方同行与民众所接受，用比古代更包容也更辉煌的成就走向世界，他自己正在沿着这个方向，继续探索，勇猛前进，我祝愿他取得更大的成就。

以变求生，以守制变

——姜宝林画集序

郎绍君

不论从哪个角度说，姜宝林都是兼容南北的画家——出生于山东蓬莱，毕业于中国美术学院；在中央美术学院读研究生，工作单位始终未离开浙江；花甲之年，又“移师”北京，在清华美院、中国艺术研究院兼职。在交通空前便利、世界好像变得越来越小的今天，他像候鸟一样南来北往。在南方，他曾受教于顾坤伯、陆俨少、陆维钊、潘天寿，在北方，他曾就学于李可染、梁树年、孙克纲。他长期浸润于江南景色的奇秀，也谙熟北国风光的雄强。其画兼容南北，能秀能雄，兼容秀而雄或雄而秀，也就是十分自然的事了。

60—70年代中国绘画的主流是革命的现实主义：重视写生，强调为政治服务，颂美新人新事，描绘山河新貌。宝林也不例外。他在奉化10年，创作了不少写实风格的作品。如表现山区农业学大寨的《春意满深谷》（1972）、描绘山区工厂的《建德五小工业蓬勃发展》（1973），刻画海岛人物风景的《石塘渔村》（1976）《船老大》（1978），歌颂海防前线的《雄鹰》（1977）等。体裁上，这些作品包括了山水、风景、人物，题材则涉及工、农、兵，从中能见出画家的创作热情，多方面的能力。在创作这些作品的同时，姜宝林也得到另外的收获，用他自己的话说，是“割过稻，抗过台，挑过土，筑过坝。”“饱览了浙东的锦山绿水，丰富了胸中丘壑。”^① 基层生活的磨砺，坚韧人格的培养，南方自然的陶冶，也为他后来的追求与创造奠定了基础。

研究生学习，正值改革开放之初，学校里思想活跃，研究生们学习与探索的欲望强烈。他们尊敬德高望重的导师，但并不亦步亦趋地追随摹仿；他们如饥似渴地博取新知，重新审视中外古今，努力改变知识结构，试图跳出一体化思想与方法的束缚，激活自己沉埋已久的个性，姜宝林也是如此。对他来说，题材已变得不很重要，重要的是寻找自己的画法与面貌。李可染的积墨法，孙克纲的泼墨法，他都加以吸收；画了南方景观，又画北方景观；活泼淡逸的风格，庄严厚重的风格，他都加以尝试。二年的研究生学习，使他的思想和艺术都发生了转折性变化。

80年代中后期，中国美术界爆发了一场声势浩大的现代主义运动。这是反思“文革”、改革开放、引进西方现代艺术及其思潮的必然产物，是新时期思想解放运动的一部分。这场运动导致了一轮新的中国画大讨论，并进而对中国画的创作产生了深刻影响。大体说来，国画界由此分化为激进的反叛、坚定的守成、温和的改革三种倾向——不同倾向的分野，大抵源自对中国画命运及其风格形式如写实、写意、笔墨语言等的不同看法。四、五十岁的中年画家，大多属于温和的改革派。但如何进行温和的改革，从哪里入手，改革到哪里去，又各不相同。姜宝林是一个要走综合、折衷路线的人，一方面，他坚持中国画的民族性，坚持笔墨形式。另一方面又认准中国画必须革新，必须具有现代性。他在《我的中国画情结》一文中说：“中国绘画以其强烈的民族特性、民族精神、民族气魄自立于世界”“无论是山水画、花鸟画，还是人物画，都无可避免地要以笔墨运作为其基本表现手法。反之，离开了笔墨，也就没有了中国画的民族性。”又说：“笔墨当随时代，……画家责无旁贷地探索中国画的现代化，力求使中国画向现代型转轨，使古老的中国画成为真正意义上的现代艺术。”这一综合折衷的观点，使他确立了自己的坐标。在不少改革者看来，笔墨是传统中国画而非现代中国画的语言，坚持笔墨语言就意味着过时和僵化，中国画的现代化需要抛开笔墨，另寻它路。一些

理论家提出将笔墨“还原为原材料”的主张，要求把笔墨视为纯粹材料意义上的毛笔、墨汁、纸绢，而不把它看作一种技法传统和精神传统，一种与中国画传统生命攸关的东西。这种割断历史、放弃中国画语言特点的主张是以“现代化”为旗帜的，但它的代价是实际上取消中国画。姜宝林没有走这条路。他要坚持笔墨方法的同时，让中国画来个“现代转型”。他实行的方案是“观念更新”和“形式与手法的突破”。

创作上的关键是“形式与手法的突破”。依照姜宝林的想法，形式要具有“震撼力和冲击力”，手法要“综合运用”“不择手段”，“但万变不离其宗——笔墨。”^③形式手法的突破如何才能不离开笔墨呢？这种突破与坚持笔墨能够两全吗？

我想，比说法更有说服力的是作品。我们来看看他的实践。

从这本画集可以看到，姜宝林的探索始于对构成的追求。1985年以后，他开始画具有平面构成特点的水画，如《凤欲起》（1985）《岸石系列》（1987），把几何形分割引入画面，但这些几何形块面在画中有些生硬，没有与丘壑有机地统一起来。1988年后，陆续出现了“白描山水”，即只用勾勒或勾勒填色的方法描绘山石、树木、房屋，但这不是写实性质的白描，而是经过简化或符号化处理的白描构成，它大大弱化纵深透视关系，将山水图像平面化，赋予它鲜明的装饰意味。基本取消了皴法，但线描有粗细重轻的变化，还能显示一定的笔意。代表性作品有《进山》（1988）《畚山山居》（1989）《贺兰山一截》（1990）《红色峡谷》（1991）等。旅居中国的德国评论家史耐德说，姜氏这类作品，“会让人同时产生对传统中国山水画和对编织花纹设计两层意义上的联想。”^④——这“两层意义上的联想”，正是作品构成与笔墨两者的折衷性唤起的。我们不妨分析两件作品。一是《红色峡谷》，它全以纵逸的斜势墨线色层层层叠叠的群山，略点红色。笔线相当自由，点色也很随意，物象构成虽有装饰性却没有图案化。画上题诗曰：“线线复线线，弯弯又弯弯。近看无形势，远看一片山。”前两句谈笔线与构成，后两句谈形象与视觉感受。在这样的构成图式里，笔墨的地位已经降得很低，无论近看远看，所主要感受到的都已不是笔墨意趣了。二是《贺兰山一截》，纯为白描，比《红色峡谷》更平面化和奇特，那些咬接在一起的笔线与其说是描绘了山石，莫如说是编织为一种近于抽象的结构。这些笔线虽非传统意义上的书法用笔，却也有浓淡和顿挫。此图获得了第26届蒙特卡罗现代绘画世界大奖赛大奖——大政府奖。我想，欧洲人称赞《贺兰山一截》，不会是因为他们看懂或欣赏到了画中的笔墨，而是因为他们看懂和欣赏到了画中带有东方色彩的抽象构成与表现。这使姜宝林深受鼓舞，坚定了他继续探索的意志。

90年代以来，“白描山水”又有变异与发展。一类延续着《贺兰山一截》那样的白描构成画法，另一类像《红色峡谷》那样勾描加色——这里姑且称之为勾染构成画法。收入画集中的一些重要作品，如《西域纪行系列》（1994）《天上来》（1995）《白云游乐园》（1996）《大漠的追思》（1998）《佛尔蒙特系列》（1999）《寂》（2001）等等，都属于勾染构成画法，构成与色彩，逐渐成为画面的决定性因素。不过，姜宝林一直坚持用植物色，保持着“色不碍墨，墨不碍色”的传统。

“白描构成画法”和“勾描染色画法”确实是手法和形式的突破，这一突破创造了一种新的山水画风

格,改变了古代传统山水画的结构和意境,赋予作品更鲜明的抽象性、现代感和个人特色。这些突破使作品靠近了抽象绘画,却没有或没有完全跨出山水画的边界。画家借鉴了抽象表现主义,但没有放弃山水画的意象与境界,如略可体认的山形,宁静而优雅的情调,有节奏的律动感等。美国评论家劳丽·亚当斯教授看到了这一点。她在《姜宝林的绘画》一文中,把姜宝林的作品与抽象表现主义绘画作了比较,说:“人们意识到姜宝林研究和吸收了西方抽象表现主义的特征”,但“他那执着的、斜行的笔墨吻合远东情感中的节律(即不断重复一种力度饱满同时又是一笔挥就的东西),……那种潜隐的结构,令人无法把姜宝林的作品与自动写作或不加控制的自发性等联想在一起。如果说波洛克削去画布的边沿是为了创造出一种色滴继续向观者的所见以外扩展的印象的话,那么,姜宝林却依然伫留在画面空间里让我们了解自然的伟大。”^④

那么,笔墨又怎样呢?是放弃了,弱化了还是强化了?显然是弱化了、在造型上,以几何形取代自然形;在画法上,以白描和色彩取代水墨综合画法;在空间上,以平面、装饰取代远近处理,这些都会导致弱化笔法和墨法(特别是皴法),使笔法、墨法趋于简单,在总体上减弱笔墨的丰富性和独立性。但问题的关键是,“弱化”不等于“放弃”和“取消”,笔墨在这些作品中虽已不像传统山水画那么重要,那么具有独立意义,但仍然占有一席之地。这就与放弃笔墨、割断传统的做法有了质的区别。许多“现代水墨”的探索者,都采取放弃笔墨的路线,他们之所以放弃,一是受中与西、古典与现代二元对立观念的影响,二是缺乏把握笔墨的能力和经历。姜宝林不放弃笔墨,是因为他懂得笔墨也有驾驭笔墨的相应能力。这一点是决定性的。

在画“白描山水”的同时,姜宝林还画了一批风格各异和积墨、泼墨和积泼结合的山水,他统称之为“积墨山水”。如《山雨欲来》(1990)《暮山图》(1990)《五峰书院胜境》(1992)《山·云》(1992)《空山》(1993)《长江的儿子》(1998)《太行山系列》(2001)等。这些作品,与近现代山水画传统有更多联系,可以看出黄宾虹、李可染、石鲁等的影响,但构图与结构相对单纯,有时也切入构成因素(如《空山》《山·云》等),与白描山水相比,这类作品有了发挥笔墨作用的充分余地。像姜宝林这样同时出入于两类风格的当代画家还不多见。他这样做,首先是因为他喜欢兼容,并有兼容的气度和能力。其次是为了互补——同时或交替画这两类作品,有益于不同风格间的渗透与互补,也有益于满足心理上的补偿与平衡要求。英国著名的美术史家迈克·苏立文注意到姜宝林的两类风格的做法,并作了自己的解释。他说:“在这两种迥然不同的画作之间回旋是饶有意味的。一种是冷峻而又超然,安详而又恬静,仅有些微的振颤,另一种则是趋动的、不安分的。甚至激情澎湃。它们是否表现了姜宝林个性中的两个方面?”^⑤苏立文不是从笔墨与风格的关联,而是从形式与情感的关联谈论这两类作品的。“笔墨”是传统中国绘画的一个范畴,它的特别内涵与形式意趣很难为西方人所感受和理解。西方艺术史家和评论家谈论中国画时,大抵不谈笔墨,即便谈及也只是将它视为单纯的形式因素。研究中国艺术史的苏立文教授也不例外,尽管他用苏珊朗格的符号学理论解释姜宝林的作品时,涉及了笔墨的一个本质方面。

近十几年来,姜宝林还画了不少大写意花卉。他说自己的写意花卉“来源于山水画创作意识,一种整体

的处理方式，一种以小观大，类似黄宾虹式的山水技法。”作品可以印证这一准确的自白：它们大都适当引入山水画的构成因素（但不分割，不装饰化），突出画面的整体感，不像前人那样一花一叶的描绘，而是画一团、一簇，一片。大笔头，近距离，密如树丛，墨色厚重，远看宛如山水。与画白描山水和勾染山水相比，大写意花卉使笔墨得到了用武之地。他说：“山水画累了，抹几笔花卉感到特别痛快！”这“特别痛快”正源自笔墨的自由挥洒。

姜宝林用“以变求生”和“不与人同”来总结自己的艺术追求。^⑥我想，“变”和“以变求生”可以作各种解释，“变”的实践也可以有多种选择。有中西融合之变，有“以复古为革新”之变，有突变，有渐变等等。传统画论主张“有常有变”，并不唯变、唯新是从。姜宝林推崇黄宾虹“变者生”之说，但他的变无论在观念还是实践上都不同于黄宾虹。“变”是途径和过程，不是价值尺度。古今中外“以变求生”的画家不可胜数，真正进入画史的还是少数。艺术的常与变、旧与新、民族性与世界性既相别相悖，也相通相生，又兼容并存。我们看待它们，必须跳出二元对立的思维框架。“不与人同”是强调自己风格面貌的个性，但个性的不同也是相对的，“不同”意味着风格的独特，与内涵的深浅、格调的高下即作品的整体成就并无必然联系。其实，姜宝林的探索不是“以变求生”“不与人同”所能概括的。迄今为止，他的作品有变也有守，求异也求同，要极致也要折衷。我想，其更加辉煌的未来，也在“以变求生”的同时，能“以守制变”，即既能变、会变，也能守、会守。

2005年2月16日于红松书屋

① 姜宝林《姜宝林水墨画集》自序。

② 姜宝林《我的中国画情结》，《走近画家姜宝林》第12页，天津人民美术出版社。

③ 史耐德《浅谈姜宝林的中国画》。

④ 劳丽亚当斯：《姜宝林的绘画——一个西方人的观感》，丁宁译。

⑤ 迈克尔苏立文《姜宝林的艺术》，丁宁译。

⑥ 姜宝林《我的中国画情结》。

图 版