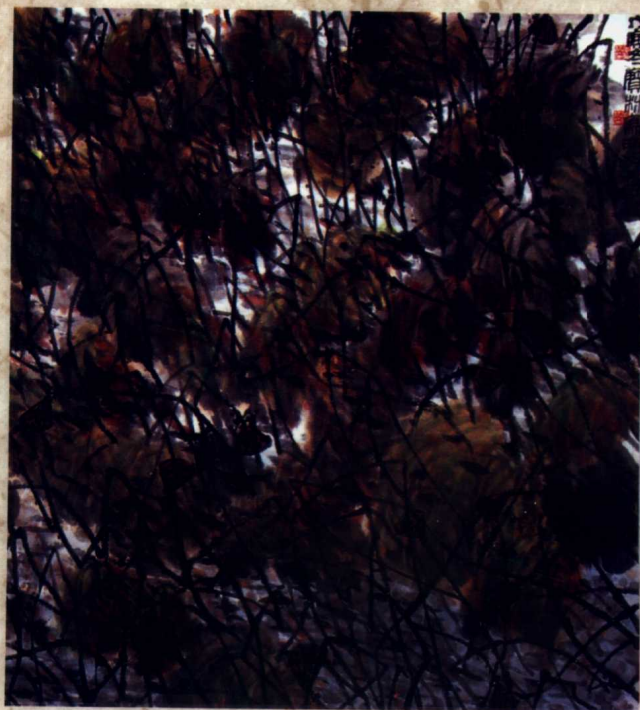


走 近 画 家

姜宝林



走近
画家

天津人民美術出版社

走近
畫家

姜宝林

天津人民美術出版社



姜宝林

山东平度人，1942年出生于蓬莱。1967年毕业于浙江美术学院。师从顾坤伯、陆俨少、陆维钊。1979年考入中央美术学院山水研究班，是李可染的研究生。现为浙江画院艺委会委员，国家一级美术师，清华大学美术学院特聘博士生导师，中央美术学院客座教授，李可染艺术基金会艺委会委员，中国美协会员，享受国务院政府特殊津贴，浙江省九届人大代表。

专山水，擅花卉大写，原创白描现代山水。

曾在北京、台北、香港、高雄、波恩、巴黎、汉城、佛尔蒙特（美国）、杭州、济南、烟台、青岛等地举办个展。荣获“1992年蒙特卡洛现代绘画世界大奖赛”“大公政府奖”；荣获1999年——美国佛尔蒙特国际艺术创作中心富瑞曼基金会艺术创作一等奖；荣获第九届全国美展银牌奖。

出版有：1989年《姜宝林水墨画集》（台湾）、1991年《姜宝林签名画册》（德国）、1991年《姜宝林》画册（法国）、1994年《姜宝林》画册（香港）、1996年《姜宝林艺术世界》（韩国）、2000年《当代中国画家丛书——姜宝林》（中国河北）等个集和多种合集。

自1983年起传略被载入美国、伦敦、剑桥、印度等地出版的《世界名人录》中。

作品被北京人民大会堂、中南海勤政殿、国务院办公厅、毛主席纪念堂中央会堂、中国美术馆、中国画研究院、中央美术学院、天津博物馆、江苏美术馆、汉城亚洲美术馆、香港博物馆等单位和个人收藏。

丛书总编：岳增光 责任编辑：姚重庆 封面设计：刘庆和

图书在版编目(CIP)数据

姜宝林/姜宝林绘。——天津：天津人民美术出版社，
2002

(走近画家，7-5305-1962-X)

ISBN 7-5305-1962-X

I.姜... II.姜... 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(2002)第(077510)号

走近画家

姜宝林

天津人民美术出版社 出版发行

天津市和平区马场道150号

邮编：300050 电话：(022)23283867

出版人：刘建平

深圳市佳信达印务有限公司印刷

2003年3月第1版

开本：889×1194毫米 1/16 印张：3

ISBN 7-5305-1962-X/X·1962

新华书店经销

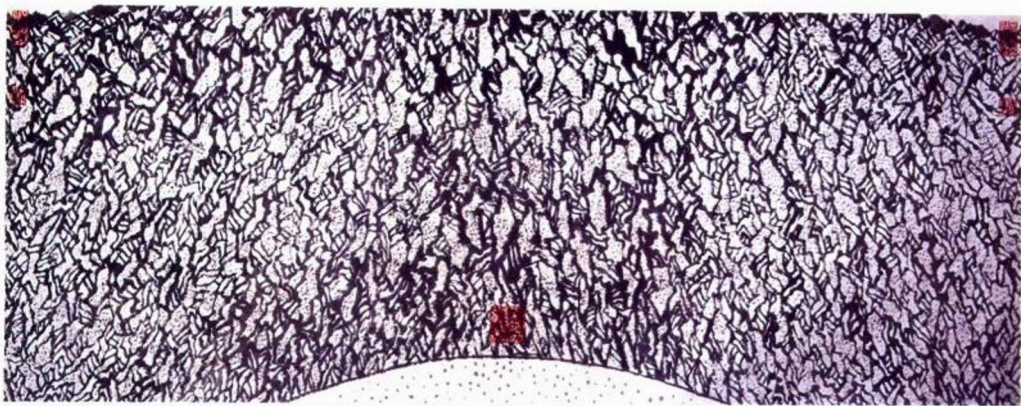
2003年3月第1次印刷

印数：0001-3050

定价：22.80元

■ 张 仃

“姜宝林笔墨展”观后



□母亲的双手 150cm × 395cm 1998年

当今中年画家，姜宝林的传统底子厚，同时他的审美观念、审美情趣又很新。

他是一位不断求变的画家，十几年来，在山水、花卉创作上不断翻新章法、意境，有些探索性的山水画已经走得很远，为了消除三度空间他甚至把山水形象图案化、几何化，但他始终不放弃笔墨。如果他消除三度空间的努力是想使笔墨从物象中获得解放，我倒是觉得他完全没有必要走几何图案的造型路子。他的部分山水画过于程式化、装饰化，这也可能是我的偏见。这次他展出的花卉作品我很喜欢。由于近代中国画的花卉从吴昌硕到齐白石、潘天寿，已经非常成熟了，要突破这个模式谈何容易！姜宝林的花卉无论章法、意境都有自己的特点——特别是色彩，每幅作品都有

主调。他是写生来的，相当写实，但给人感觉仍然很新。这是因为他把黄宾虹山水画中的笔法、墨法，甚至虚实关系引到他的花卉创作中来了，别开生面，其作品无论大小、疏密，总给人大气磅礴、厚实华滋的美感，这美感来自笔墨。

传统底子厚，又不保守，这句常说的话，融会在一个画家身上确是相当不容易。有的人传统底子扎实，却掉到传统里面出不来，而有的创新的人，由于缺乏传统基本功，创新却经不起推敲。立足于笔墨的根基，又不断创新求变，以推进中国画艺术向前发展，古往今来一切有成就的中国画家莫不选择了这条道路。姜宝林的路子告诉我们，笔墨不是创新的绊脚石。不要对笔墨有恐惧症。

■ 王鲁湘

大用外腴 真体内充

——姜宝林的“耗散结构”

走近画家 ● 姜宝林



□五峰插云 142cm x 243cm 1997年

50年代，吕凤子先生为中国画的生存抗言答辨，提出构成中国画“画格”的几大基本法则，而尤以“生死刚正之骨线”的笔法和“自相与类相两极参而成本相”的成象法最为根本。“画格”犹如“人格”。有此“画格”，即为中国画；无此“画格”，哪怕也用毛笔，也用水墨，也有宣纸，顶多只能叫做“水墨画”或“彩墨画”，叫中国画是不成的。因此中国画的“画格”，实在是一种民族文化的“人格”。

40年过去了，中国进入一个大开放的时代。尽管也一度泛起过中国画生存危机的论调，但事实证明，中国画作为

一个文化系统，的确是一个既高度成熟、高度自立，又高度开放、高度变化的“耗散结构”。一方面，它纳受几乎所有异质系统的全新信息；另一方面，作为“画格”的基本法则在所有异质信息的狂轰滥炸下愈来愈具有自系统的话语识别力和抗异化的应变力，作为一种“文化人格”的遗传密码，它支撑着中国画这一“耗散结构”演化出“旧邦新命”的无数变体，使中国画的生命形态充满澎湃的张力。

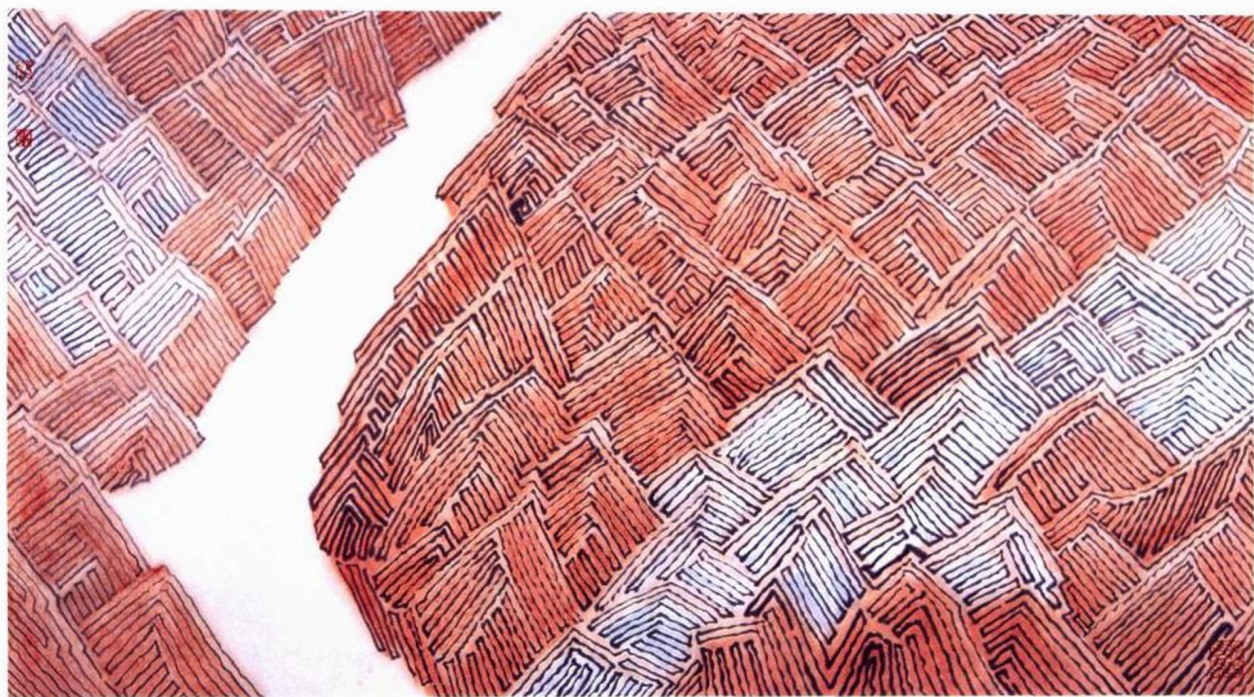
姜宝林的中国画，就是这么充满内在张力的“耗散结构”。也许是由于他的才气，或许是由于他的天性，秉赋实验

冲动和探险精神的姜宝林同时拥有几个“子系统”——在山水和花卉两大题材之下，他从事着焦墨山水、积墨山水、泼墨山水、白描山水、赋彩山水和宿墨花卉、泼墨花卉、积墨花卉、彩墨花卉等多重语言的实验。既可以把他的小小画室看做一个精力过人的化学家的实验室，又可以看做一个聪慧过人的老农的园圃。在知识渊博的化学家看来，世界上任何新物种和新材料的出现，无非是已知元素的不同化合；而在经验丰富的老农看来，不同庄稼间作套种，可以催生丰硕的果实甚至出现物种的突变。姜宝林在中国画上的收获之所以大于许多画家，我想除了他的“耗散结构”具有很大的开放性以外，最主要的是他的“耗散结构”拥有多于常人的若干子系统。这些子系统之间的相互开放和交流，使他收益匪浅，真可谓“大用外腓，真体内充”。

从整个“耗散结构”的开放性来看，他的中国画大胆地吸收了西方现代绘画的观物方式和表现形态。应该说，西方现代绘画的革命性成果曾受到东方绘画观念的影响。当它们回馈到姜宝林身上时，便产生了“心有灵犀一点通”的心灵感应，而且发生了信息传导过程中的



□春 134cm x 67.5cm 1998年



□天上来 96cm × 180cm 1991年

走近画家 · 姜宝林



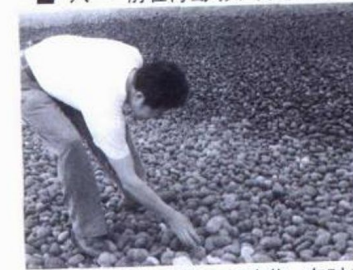
■在中越边境拥抱大清国。



■在巴黎的个展上为法国朋友留个纪念。



■“八一”前在青岛崂顶雷达部队。



■不会唱歌、跳舞、打麻将，有时也有自己的乐趣。

扩大效应。比如说“印象”。印象是一个记忆图像，它略掉和滤掉许多细节，夸大和强化在主体看来是本质的要素。这本来是中国画家观物取象的基本方式，用一个中国绘画理论的基本术语来表达，就叫做“胸中丘壑”，可是，当“胸中丘壑”用“印象”这个更明确的概念来代替，并上升为一种绘画观念和艺术主张时，它的效应就扩大了。姜宝林画贺兰山和火焰山的一系列作品，实际上只是对那些干旱的冲沟的一种“印象”，这“印象”是如此吻合他的线条，以至于线条和冲沟完全重合——“印象”的排他性和主体性就这样单纯地、任性地、自以为是地表现着自己，而检验“印象”的标准何在呢？首先是直觉的深刻性。也就是排除多余干扰信息，抓住对象的“自相”和“类相”而形成一个“本相”的印象。这“本相”的印象应当极为单纯，损之又损，简到极至。其次是主体的还原性，也就是表现印象的语言是一种非客观再现的主体语言。它不是

客体的还原，而是主体气质、感觉的还原。它同印象的关系是天造地设恰好重合——不是放弃主体而再现客体，也不是无需客体而单纯表达主体。因此，姜宝林的“印象”山水，只不过是再一次强调了早在北宋米芾父子那里就确立了的艺术原则。从艺术史上我们知道，尽管从理论上大家都推崇这一原则（因为它表达的哲学观实在深刻，其智慧无可怀疑），但在实践中敢于贯彻的人却非常罕见，因为人们很难抗拒“俗眼”。姜宝林“取法乎上”，贯彻这一艺术原则宁愿曲高和寡，其智慧和勇气是须有“法眼藏”的人才能“真赏”的。

由于用主体性极强地线条来勾勒“本相”的单纯印象，实际上已经包含抽象的意味。传统的中国画本来也是“够抽象”的。比如一棵树，如果不把它的叶子、树枝和树干组合起来，一片叶子只是一个小三角或一个小圆圈。一片土坡如果不放在一个设定的环境中，可能被误会为一束解开的麻绳（“披麻皴”），



□秋果 68cm × 68cm 1996年

而一块岩石可能被误会为一堆劈柴（“乱柴皴”）。事实上，即使把这些符号化了的各物象的程式按照一个设定的环境予以组合，对于一个不懂这套话语规则的人来说，他不但仍然进入不了这个“语境”，而且常会出现“误读”——他认不出这是树，这是房子，这是山石。他指鹿为马。认知困难，说明了传统中国画的“抽象”性。对于姜宝林来说，这不但不是一个需要补救的缺陷，反而是一种需要推向极端的智慧。他可能没有读过俄国形式主义诗学和维也纳语言学派的著作，但他天生懂得艺术语言的诗学属性就是拉大同日常认知语言的距离

而产生某种“陌生化”的效果。在这方面，他逻辑地从“印象”走向“抽象”，画出了一批让中国山水画家和观众极感陌生而让西方人极为惬意的山水画——因为前者突然有了认知困惑而后者却免掉了认知困难。他把中国古代很有名的“璇玑诗”的图案拿来囊括一切皴法，曲曲折折地用一根线勾出一座座垒叠的金字塔形的山——但他巧妙地保留了人们熟悉的关于山水画的识别样式，如山的轮廓线和天际线，尤其是山脚边缘框出来的空白区域：一条河？一池秋水？山塘？水库？一个绝对抽象的空白，却比较容易区别，然而，正是这个比较容



□积墨山水4 晚峰积雨 130cm × 68cm 1985年

易识别的样式才使得“璇玑诗”图案和金字塔过于整齐的垒叠陈置显现出其反直觉性——显然是一幅山水画。但是……怎么……为什么？……总之，顺着山水画方向的认知并不困难，但有障碍。这障碍与人们的习惯发生摩擦——正是在这里，信息的审美功能而非认知功能被凸现，摩擦使人们注意到了作为“能指”的语言本身，而不是越过“能指”而得意忘言，得鱼忘筌地直达“所指”。在这里，姜宝林对“所指”显然并不重视。因为“所指”离开“能指”，倒变得真的很抽象很空洞，笼笼统统地回答“山水”二字即可，空洞得毫无内容。但如果让“能指”得到充分的视觉抚摸——而这是不可避免的，因“陌生化”产生了认知摩擦，姜宝林将十分欣慰，因为他的审美实验的一个重要目的将如愿以偿：山水画也可以摆脱认知的累赘，或者说把认知目的放到极不重要无关宏旨的从属位置，而让支撑中国画的那些“画格”诸如笔墨、虚实等等直接成为审美对象，而不是隐含在具象之内。在这里，连“印象”都成了累赘。所以我觉得有必要指出，此类作品中有时出现的比较具象的树完全是蛇足。因为它们的存在，不仅破坏了那种精心营造的“陌

生化”语境，而且破坏了实验的规矩；不仅低估了人们的智慧，而且表现出画家的不够自信。“先锋”或“前卫”之可贵，在乎能免俗。

“印象”总是攻其一点不及其余的，所以“印象”具有单纯的美，抽象更是。姜宝林的山水画昭示出一条异常明显的由复杂走向单纯的轨迹。脱略形似是第一步，平面化是第二步。图案化的白描山水，其平面性是容易察觉的。但有些白描赋彩山水，通过填色之有无深浅，似乎在制造一些空间层次，但那是“色平面”的区别，仍然保存了平面构成的单纯性。他那些积墨山水，看上去混沌深厚，其实仍是不同黑灰度的几个“色平面”的交织，仔细鉴赏原作是不难看出来的，在这一点上，他的积墨同龚半千、李可染不太一样，而较为接近黄宾虹。黄宾虹愈到晚年，积墨愈讲究层次醒豁，淡墨、浓墨、宿墨、焦墨甚至能做到群马并辔而辔不相犯，挑夫争道而担不相格。对平面和色平面的追求，也影响到姜宝林对画面的处理。同传统山水画相比，他的画面是不完整的，往往是一个截取下来的片断，片断是没有主次也没有中心的，但这个片断是有层次的，可能叠加着也可能排列着好几个黑

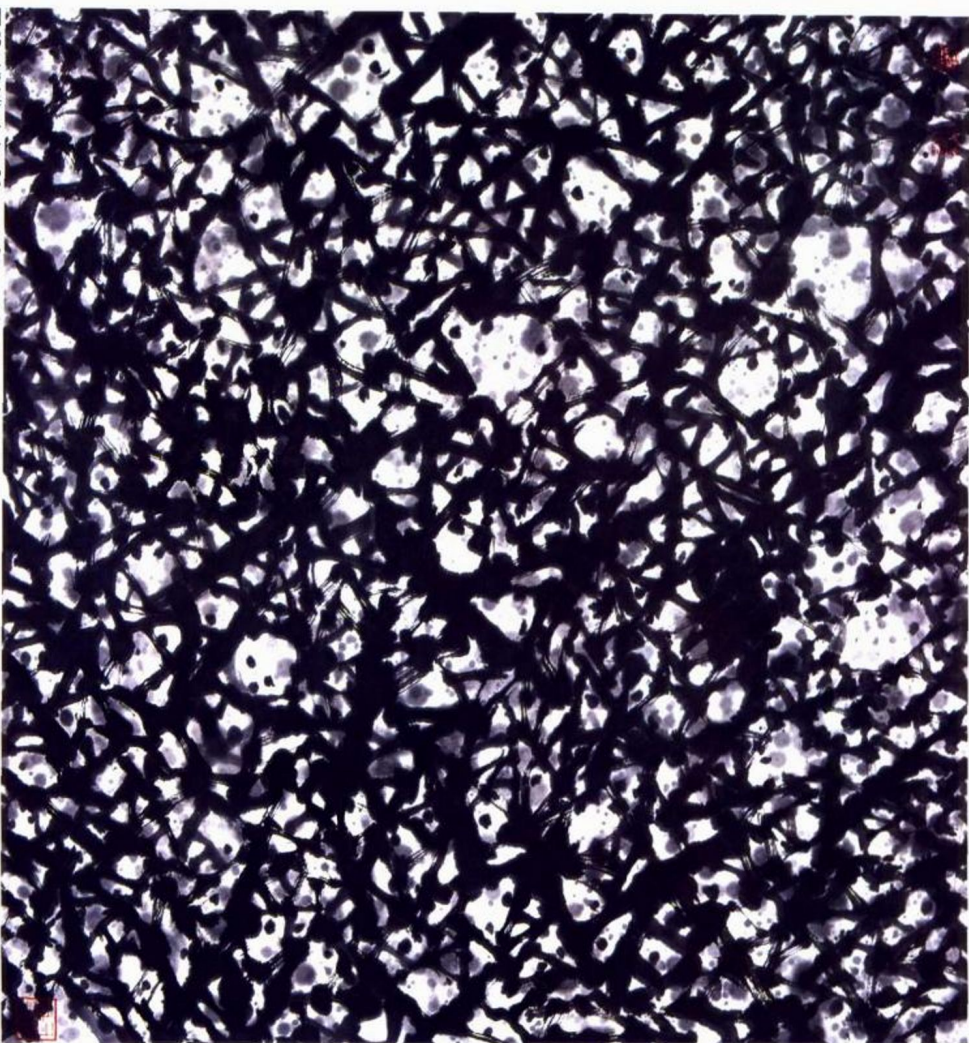


□焦梅 134cm × 68cm 1986年



□秋岳 123.5cm × 27.5cm 1995年

□佛尔蒙特 4号 96cm × 90cm 1999年



灰度的色平面。这样平面化的结果，绘画性突出了，叙事性衰弱了，认知让位于审美，题材让位于语言。所以，欣赏姜宝林的山水画，人们的注意力往往直接聚焦笔墨和虚实一面，这恰恰是中国画的“画格”。说也奇怪，印象化、抽象化、平面化的结果，不但没有使姜宝林改变“画格”，反而强化了中国画笔墨、虚实的本体意识，这是他与许多前卫水墨画家的重大区别，陆俨少先生以刘彦和《文心雕龙》中的两句话题姜宝林画集：“酌奇而不失其真，玩华而不坠其实。”洵是的评。

相对于姜宝林在山水画领域的种种“陌生化”努力，人们似乎更认可他在花卉画（一般称“花鸟画”，可他从不画禽

类，姑称花卉画）上的探新。其实在我看来，姜宝林画山水和画花卉的区别是不大的。我感觉他画花卉时，胸中存着一坡山，一峦岭，一座岗。花卉小物，而他每每当做山这类大物来画，因此气魄就十分了得，感觉比他的山水还有雄大。对于传统大写意花鸟画所总结出来的秩序，他有意进行了“破坏”，这种“破坏”，也可以看做对花鸟画的“陌生化”处理。他重视的是并不是枝、叶、花、果的搭配和穿插（这在过去是很关键的），而是长长短短的线条和浓浓淡淡的墨点所组成的“织体”这是对黄宾虹最富创造性的发展。姜宝林曾同写意花鸟画家张立辰切磋水墨大写意花鸟多年。如果说他前期的大写意花鸟画同张立辰一样



■正月初一早上，儿子给我们拜年。

注重泼墨，那么后来的大写意花鸟画则更多地借鉴黄宾虹的山水技法而注重积墨，尤其擅长以宿墨来积墨。恕我孤陋寡闻，迄今为止，这是我所见到的把山水技法——或者更准确地说，山水意识——移植花鸟画而大获成功的惟一例子。黄宾虹用来期许山水画的理想“浑厚华滋”，姜宝林的花卉画居然臻至，使人不得不佩服他的才气和功力。顺便说一句，姜宝林的花卉画中不画禽类，是为了保持“浑厚”的大效果，他不需要“画眼”和焦点。陆俨少先生看过姜宝林的花卉画后，说他“英年奇气”。的确，他是以奇取气，以气驭奇。

说到“奇气”，我又想起张仃先生对姜宝林的评语：“其人，北人南相，其艺，南北兼宗。”

姜宝林画上自署“鲁人”，其实他是齐人。齐鲁虽然合为一省，但文化气质是截然不同的。齐人是海客，他们的心胸奔放自由，他们的想象奇诡恢宏。什么海上仙山，什么鲲鹏展翅，什么大小

九州，什么六韬七略……，齐人同楚人一起，给华夏文化注入了浪漫的奇情。鲁人是耕夫，他们实在本分，注重人格操守，养气持志，慎重而坚毅。如以二字定评，齐人“奇诡”，鲁人“厚重”。山东人里，凡能综合齐鲁者，皆成豪杰。揆诸于史，诚不我欺。且不论为政帅兵治学从艺，就是落草为寇，绿林剪径的勾当，也不失豪杰本色。不过，以我多年的观察，一个综合齐鲁的山东人，如果鲁其内而齐其外，那是最好的，如果齐其内而鲁其外，则具有很大的欺骗性，一个秉性“厚重”的人而又有“奇诡”之智，于人于己都是福气；而一个秉性“奇诡”的人却有一副“厚重”的外表，欺世盗名也易于反掌。在中国美术界成名的山东籍画家中，这两种人都有。姜宝林，我认为是属于“鲁内齐外”的。其人其貌其艺，皆如是。

丙子元日破晓于京华

朝西有屋耕田利成中在深睡融融意



□秋声 150cm × 34.5cm 1994年

■ 姜宝林

我的中国画情结

走近画家 ● 姜宝林



中国绘画作为东方绘画的代表，在世界美术史上具有特殊的地位。纵观中国美术史，有如下特点：

一是中国绘画随时代变迁、社会发展而向前拓展。因而没有继承，发展就没了根基。反之如若没有发展，继承也就没了意义。因此今天的创造，就是明天的传统。由此可鉴，传统的内容包括了昨天、今天和明天。

二是无论是异族统治，还是外来文化的入侵，最终会被中华民族所包容、所吸收、所消化，而最终变成自己民族的东西。这归结到一点，即是中国绘画

以其强烈的民族特性、民族精神、民族气魄自立于世，由此受到各国人民的尊重。

说到中国画的兼容并蓄精神，则不得不归结其笔墨语言的博大与精深。无论是山水画、花鸟画，还是人物画，都无可避讳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。

然而，笔墨功力的练就，总是旷日持久地费人心力，须以日积月累的硬功夫磨炼而成。因为，笔墨功夫的深浅，往往关系到学路的宽窄。笔墨功夫越深

厚，掌握的技法越多，那么以后的艺术创造中所拥有的手段也就越高明。反之，没有扎实的基本功，也就没有后劲，以后的创作探索就会受到种种局限。

所谓的基本功，我的体会就是在体悟古人笔墨内涵的基础上，能够激发出超越时代限制的现代审美因子来，惟其如此，才可以说，使继承与创造成为一个整体，一种相辅相成、相互促进的关系。这样的继承才是一个不断深入，永远没有句号的过程。

进一步说，对待遗产的继承重要的是把握好民族的主体精神，同时也须以现代的审美观念加以审视，将古代艺术中符合现代人审美要求的因素筛选出来，改造利用，或强化或夸张，从而逐渐形成自己的新符号，使其既有古老观念的内蕴，又具现代生命的实质。

笔墨当随时代，即笔墨与时俱进，这是不言而喻的历史定理。不管哪个时代的作品都必然打上那个时代的烙印。任何时代的画家，不管他是“崇古”的，还是“立新”的，都必然具有那个时代的“现代感”。随着我国的改革开放，画家责无旁贷地在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。现



□秋丝瓜 136cm × 67cm 1986年



■在人民大会堂绘制巨幅山水。

走近画家
●姜宝林



■与王己迁先生的现代山水有点不谋而和。



■我算老几——华盛顿公园。



■在俄罗斯边城布拉戈维申斯克市。

代艺术并没有一个固定的模式，它是随着时代的变异，以及政治、经济、文化的发展而发生变化。但有一点是肯定的，即它必然紧密地伴随着那个时代，贴切地反映那个时代的审美观念。随着工业文明，知识经济的发展，画家的创作则体现在他对时代精神的敏感和把握上，因此观念更新就成了画家“转型”为现代艺术家的首要前提，这是其一。

其二是观念的更新必然导致形式上的突破。纵观古今中外的大家，成功的关键无不体现在形式上的突破与建树。因此，现代艺术首先必须具备现代形式，这个形式当不同以往任何时代。震撼力和冲击力是现代艺术表现的着眼点，是画家的审美理想，艺术观念和生活感受在其作品形式中的集中表现。

其三要使现代形式完美无缺，还必须调动一切现代手法。这个手法既包括古老观念中的传统笔墨，也包括现代的物理手段，还应该根据需求去发明创造，即多种技法的综合运用。目的只有一个，即不择手段地使画面达到尽可能完美的状态，但万变不离其宗——笔墨。在这里，其实已经极大程度地张扬了现代画家的表现欲望。而且，正因为有了这个与古人大不相同的欲望后，任



■在波恩为签名画册逐本签名。

何“发明创造”或者说“不择手段”，均成了“法自我立”的自由之法。

黄宾虹在半个世纪前曾说过：“画无中西之分，有笔有墨，纯任自然，由形似进入神似，即西法之印象。”又说：“欧风东渐，心理契合，不出廿年，画当无中西之分，其精神同也。”显而易见，黄宾虹并没有陷入什么是民族性，什么是世界性的争辩，而是从东西方艺术纷乱的表象下，努力找出契合点。这无疑给我们提供了明确无误的启迪。发扬民族性，其目的是为了拥有世界性。随着现代科技的发展，地球变得越来越小，人和人之间的距离越来越近，把自己的视野禁锢在封闭的地域性及狭义的民族性小圈子里，是注定不能获取世界语言，是不能走向世界的。凡·高是荷兰人，但他并没有禁锢在荷兰民族小圈子里；毕加索是西班牙人，同样没有被西班牙的民族性所束缚。他们都以无可争辩的辉煌艺术，赢得了世界各国人民的认可和接受，成为了世界语言，一种人类的共同财富。根据这个道理，中国的现代艺术，不但要为国人所认可和接受，还要为世人所理解和接受，这样才有世界意义。当然，要达到这个目的，我们的艺术家还有不少工作要做，这既有



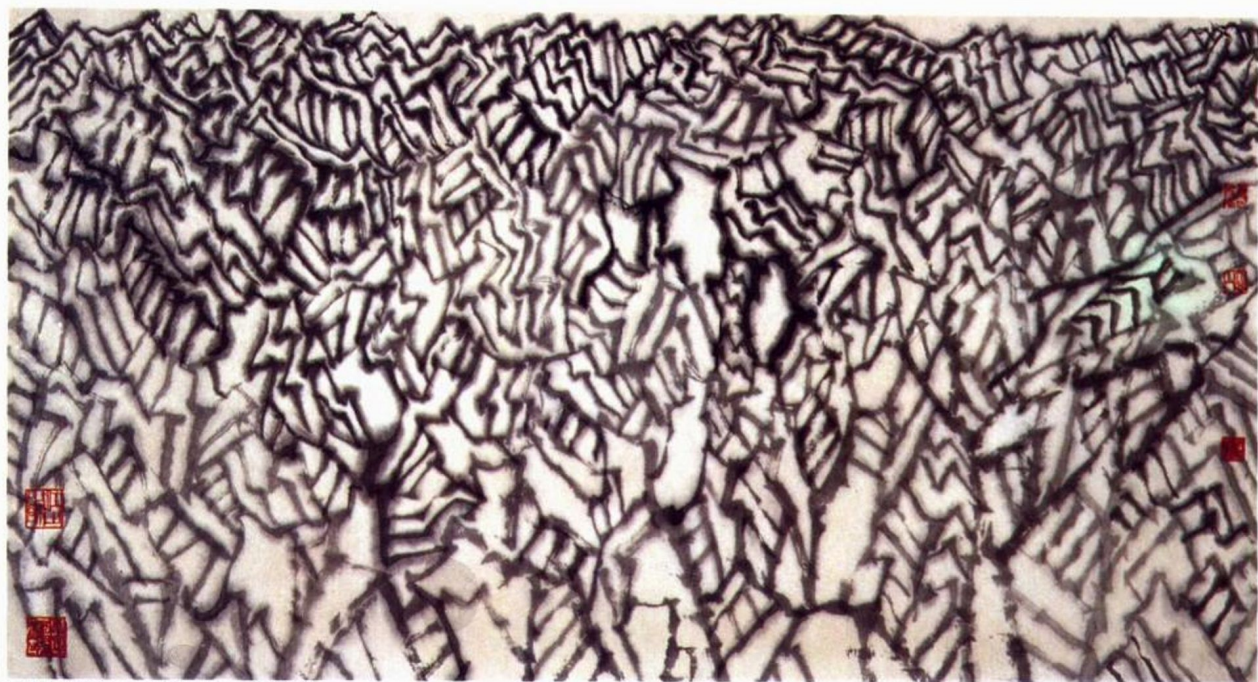
■巴黎经纪人保罗·胡益业代表姜宝林去摩纳哥领取国际大奖。



■在美国佛尔蒙特国际艺术中心与亚洲国家的画家在做帮厨。



■为在瑞典玛尔默现代美术馆举办中国当代笔墨展，1997年碧阿·诺达尔馆长特地来挑选姜宝林作品。



□知己 69cm × 131.5cm 1996年



□幽 112cm × 65cm 1994年

精神上的也有物质上的；既有艺术上的，也有心态上的。因此，一位有作为的艺术家，首先要甘于寂寞，同时也要有胆量和学识。即使一时被人误解和“看不懂”也在所不惜。真正的艺术大师都是跨越时代的。任何近视的，功利的，只能是一个“委琐”的艺术家。

因此，创造锤炼自己的艺术语言与注重个性的追求，这是现代艺术的核心。在欧洲国家，入选画展的作品以不像某人某家为先决条件。而在中国，如京剧界却以某某传人为荣。中国画界，对大跨度的艺术追求至少不认可，却津津乐道缓慢地演进。此论虽有理，但却有碍于个性语言的创造，有碍于古老的中国画向现代形式的转轨。这是值得我们深思的。

中国画主张“绝似与绝不似”，“绝似”是强调“形似”，“绝不似”则给画家留下了自由创造的无限空间。在这个自由空间里，画家可发挥自己的一切潜能，特别是寻求创造非己莫属的艺术语言——全新的符号、全新的节奏，甚至