



名家點評姜寶林：

陸儼少（著名藝術家）：寶林此作有新意，須出示深覺英年奇氣，有愧老邁。——丙寅九月陸儼少題《秋絲瓜圖》

張行（著名藝術家）：當今年畫家中，姜寶林的傳統底子厚，同時他的審美觀念、審美情趣又很新。由於近代中國畫的花卉從吳昌碩到齊白石、潘天壽，已經非常成熟了，要突破這個模式誠何容易；姜寶林的花卉無論章法，意境都有自己的特點，特別是色彩，每幅作品都有主調。他是寫出來的，相當寫實，但給人感覺仍然很新。這是因為他把黃賓虹山水畫中的筆法、墨法，甚至虛實關係引到他的花卉創作中來了，別開生面。其作品無論大小，疏密，總給人大氣磅礴、厚實華滋的美感，這美感來自筆墨。——摘自《姜寶林筆墨展觀後》

蘇立文（英國牛津大學終身教授）：我們極賞識您的許多畫作。您是一位大師，畫風和技巧上的變化極為廣泛，而且您似乎是得心應手十分自如，讓人欽佩。——摘自來信申 官明譯

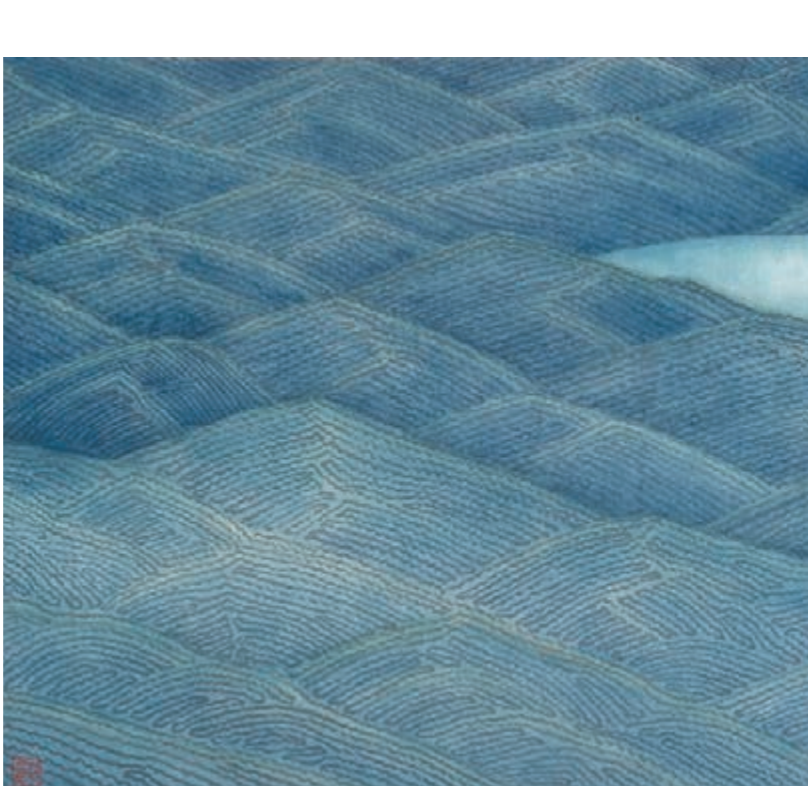
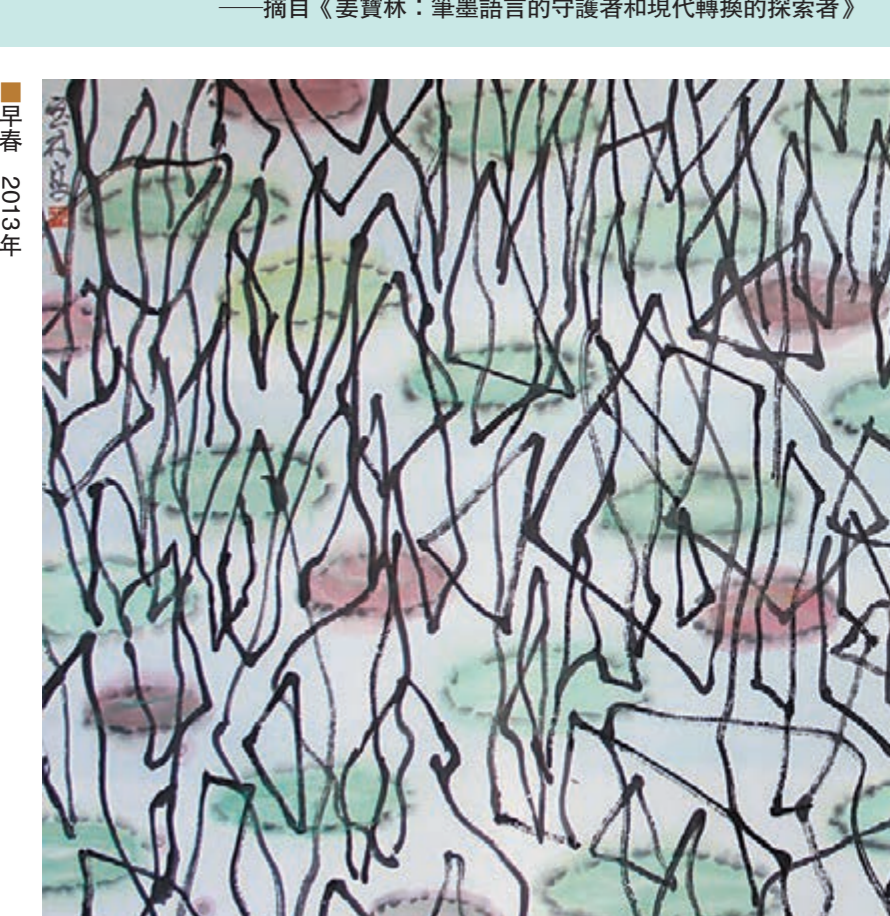
莫德吉拉爾·熱斯朗（法國吉美博物館研究員、中國藝術專家）：姜寶林顯然很熟識齊白石，但他比齊白石或比創新一時的張大千或比使用他法的吳冠中更多地，又比自由得炫目的譚思賢（音譯）更有分寸地革新了中國繪畫，同時又不將其背叛。——摘自巴黎C.T盧姜寶林畫展前言 黃河清譯

王文章（中國藝術研究院名譽院長、原文化部副部長）：姜寶林先生在他不同藝術時期描繪的山水風貌與大寫花卉，都秉承着「既要筆墨，又要現代」的藝術理念，以「舊筆墨與新形式的契合」而執着探索，開創出了具有鮮明時代性和獨特個性的創作境界。可以說，姜寶林的藝術創作歷程，正契合着中國改革開放、真正走向世界的全面進程。他的作品體現的當代性、國際性，也是這一社會變革時代進程的精神寫照。從這個意義上講，姜寶林是應該進入一個多世紀以來推動中國畫創新發展的代表性人物行列的一位藝術家。他獨創性的藝術創作成果和他對當代中國畫創新的貢獻，無疑會在當代中國美術史上佔有自己的地位。——摘自《超越時代 追求個性——姜寶林先生繪畫印象》

劉曦林（著名評論家）：世紀之交，吾國畫壇觀點紛紜，執筆墨者拒斥現代，操現代者反叛傳統；於是各執一端，爭論不休，聞象空前。眾人醉喧，唯君清醒，老甚篤言：「既要筆墨，又要現代」，這確中庸而高明，思極明朗而堅定，余甚佩之。今兒值古稀之年，更以此言為題。這傳統筆墨與現代創造兩端完全可以契合之說，或如太極圖般澀滯和運轉，此正中國畫走向現代之奧理。老薑乃畫家，非專職理論家，然思路竟如此清晰。其藝術貢獻當不限於作品，其觀念亦如明燈啟人悟道也。——摘自《吾兒寶林：或身在高峰中》

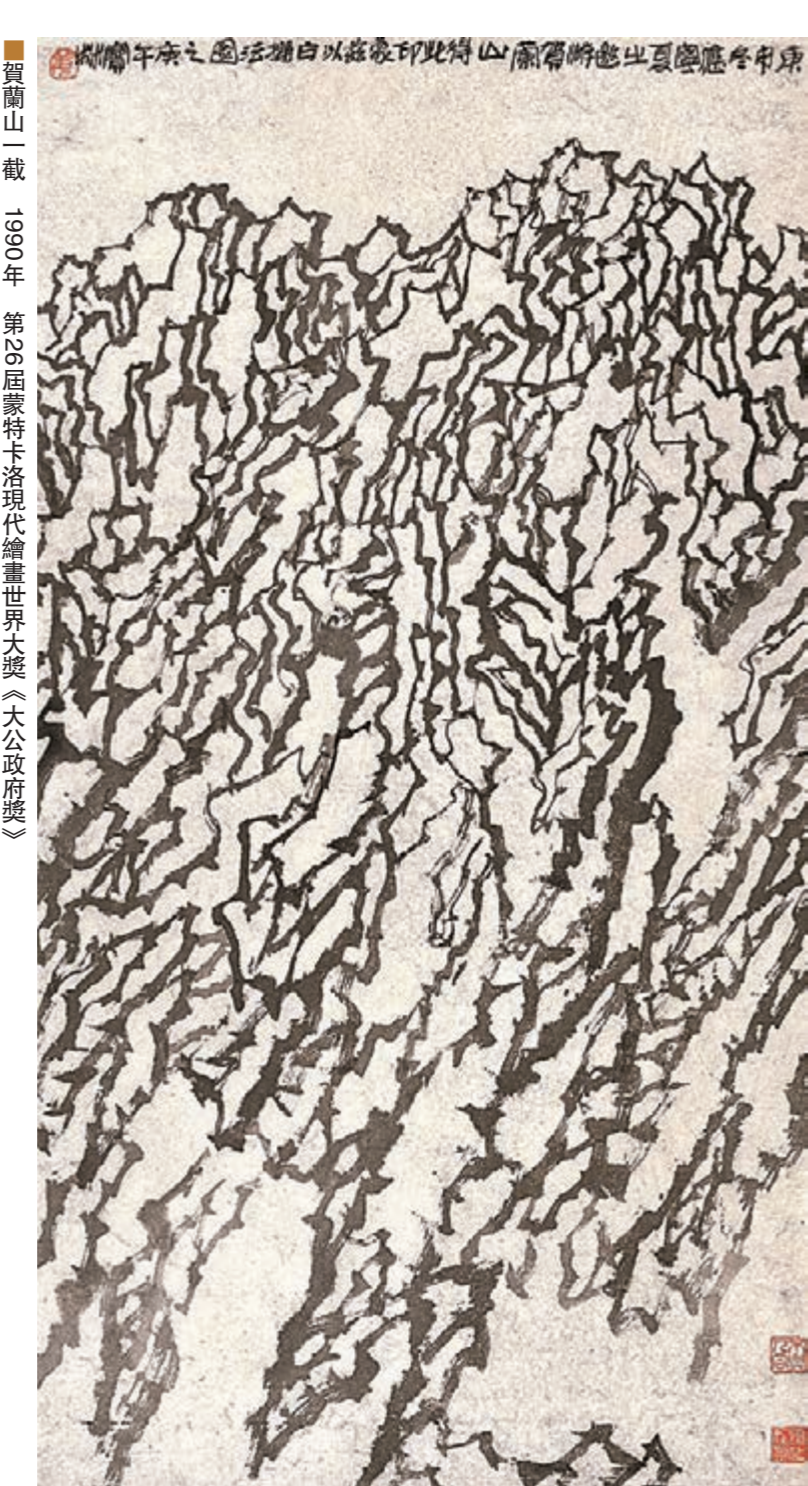
賈方舟（著名評論家）：我們可以列舉出不少有品位、有水準、有深厚傳統學養的畫家，他們無疑都置身於傳統文脈的「脈線」之上，但這條「脈線」卻沒有因為有了他們的藝術而獲得延長，因而他們雖然是好的畫家，卻不是有意義的畫家。姜寶林常常被說的好」，正是在這個層面上，而非指他對延長傳統文脈所做的貢獻。但在我看來，他的藝術史意義恰恰不在於他把花鳥畫得更好了，而在於很多人並不覺得有多「好」的那一部分，在於人們對他的探索還有些「存疑」的那一部分。——摘自《姜寶林：山水畫的破局者》

牛宏寶（中國人民大學美學與現代研究所所長、教授）：姜寶林從小便自發地產生了對中國畫的濃厚藝術激情，在中學時期這種激情又被西畫所拓展。在五六十年的藝術事業追求中，這種源於生命深處的藝術激情，始終是在傳統與現代、中國與西方之間對話的兩種極具張力的歷史風暴中激蕩、糾結和擴展。正是這種糾纏與激蕩，使得姜寶林的每一幅作品，每一次轉換，都鳴響着時代的脈博，因應着文化的使命，使他的作品中的筆墨語言，高貴而尊嚴，渾厚而生機勃勃。——摘自《姜寶林：筆墨語言的守護者和現代轉換的探索者》



■寂 2001年 中國美術館收藏

既要筆墨又要現代 我的新抽象 姜寶林



中國畫是線性藝術，以書法用筆為依託的筆線完成了對物象的二維轉換，具有強烈的書寫性。在中國畫中，筆墨是基本語言，筆線則是其核心，而是擴大的線，點是縮小的線。線不僅是寫形手段，而且具有傳神達意的藝術功能，特別具有獨立的審美價值。中國畫早在隋唐時期就有完全以筆線為主的繪畫形式存在，稱為「白描」，又叫「白畫」。花卉有白描花卉，人物有白描人物，山水沒有白描山水的稱謂而統稱水墨山水。早期的山水畫就是空勾無皴而間以敷色的繪畫形式，其中就有白描山水的繪畫元素。在歷代山水大家中，不乏有用筆勾勒為主，而少皴擦的山水樣式，這實質上可以稱作「白描山水」。如八大、石濤、漸江、程邃、梅清等諸大家中，都有類似白描的山水作品。我對這類山水樣式，特別敏感，情有獨鍾。每每見之，總激動不已。我想山水畫中的白描形式為什麼不可以繼承、發揚光大或強化誇張呢。要發揮書法墨線的視覺勢能強化中國畫最根本的基礎——線，輔以一波三折，平、重、圓、留、變的用筆法則。這樣的筆情墨趣正是文人畫的優秀傳統。再藉以現代構成，廣泛汲取營養或許能產生一種新的與古代白描不同而具強烈現代意識的繪畫樣式。因此，我萌生了以白描形式創作山水畫的念頭，這就是新抽象水墨的早期形式——白描現代山水，那時是七十年代正在浙江奉化縣文化館工作。

其二是要來自民間藝術。我的故鄉山東平度，是潍坊木版年畫的發源地之一。它那直觀、天真、質樸的文化底蘊深深地吸引了我。我曾花費很長時間研究它、學習它。我特別喜歡那些僅是黑白版尚未套色的半成品，十分令我激動。它構圖飽滿，極富裝飾性；它既是古老的、民間的，又是現代的。與此同出一轍的民間藝術，如剪紙、刺繡、木刻插圖、畫像石、木雕、壁畫等都給了我極大的啟迪。我曾在浙東奉化文化館工作十年，面對基層的農民、漁民，我在組織他們畫畫，輔導農民畫的過程中，自己也受到薰陶，從中汲取了大量營養，為我的現代白描山水的形成不啻是一塊營養寶地。

我自小不僅專心學習中國畫，還喜歡西洋畫。在高中時就經過素描和水彩的訓練，並刻過一張木刻版畫。考入浙江美術以後，圖書條件大為改觀，接觸西方畫冊的機會就更多了。在打倒「封資修」的文革期間，寧波一位朋友有兩本由日本帶進的莫奈和梵高的畫冊，我借來看後真是大開眼界。畫冊印刷十分精美，見所未見。我一讀就是半年。我以筆墨臨摹過兩幅梵高的油畫。這是我對西方繪畫形式語言汲取的一種嘗試。自九十年代以來我有較多機會應邀去歐美港台等地舉辦畫展和藝術交流，我沒有別的好愛好，就是整天泡在美術館裡，雖然不懂外語，讀不懂文字，可藝術沒有國界，視覺語言是相通的。僅就構圖、色彩、構成、藝術處理等我也能一知半解。讀得多了，自然也能提高了審美能力。綜觀繁雜的西方現代美術，最令人難忘的是它的震撼力和衝擊力，而這來自於它不同尋常的形式構成。這些形式構成又往往能在中國民間藝術裏找到契合點。我一面觀畫，一面思索：怎樣才能把它融合到中國畫裡呢？我終於在瞎子摸象頓悟，要用中國傳統繪畫的審美觀點審視西方現代美術，凡是符合中國審美要求的因數，就汲取它，反之，就捨棄它。這樣也能在沙裏淘出些許真金。中國畫重意境，重內蘊，西方現代美術重形式，重節奏變化，我力求使二者能相融相滲，即使一時非融非貫，只要不離開筆墨底線，也終於是中國畫。中國畫的傳統是發展的、開放的，它隨着時代的發展與時俱進。我們應恪守中國畫的哲理、畫理、筆墨，但也要大膽吸收一切外來有益的東西進行創造，從而衝出國門，跨向世界，既是民族的，也是現代的，又是個性的。這一直是我幾十年來的創作理念和追求目標，也成為我的從白描山水到新抽象水墨的藝術探索的最終方向。這是其三。

1990年，我創作過一幅白描現代山水《黃蘭山一截》，我用圓潤的方筆和大小不等邊三角形的平面構成，勾寫出黃蘭山的一截山峰。單純的墨色變化如此不斷。他正是通過這樣文質彬彬的創作過程提升自己的悟性，獲取了進步。他的構圖成了一切節律與形式本體的宇宙之力「氣」的總匯。它們與其說是某種所造之物，還不如說是對現實的闡釋；與其說是單肖某物，還不如說是生氣盎然。

姜寶林的理性自然主義在其山水的高度個性化的演繹中更鮮明地表現了出來。他從不歪曲事實，而總是為之創造「意境」。這正是他對每一地理位置的特殊結構性的精神感受的一種綜合。我們欣然分享其新的視野和新的觀象山水的方式。山水畫是對一種根源於陰陽相互作用與互補的線性哲學觀念的重現；傳統的看法認為，陰陽兩極化的自然之力影響山水畫構圖中的方方面面並將其統一起來。姜寶林發揮了一種古老的藝術觀念，所謂：「畫中若霧，霧處及使之彌張之力」。

在強調抽象與具象因素、線條與節律之間的相互作用的同對，姜寶林以一種堪稱先衛的姿態實現了自然之力。有時他專注於一山之真，用鮮明的節律和盤旋的黑線脈絡重重勾畫，上端則冠以或紅或黑的題跋。不過，更進一步的抽象則是他夫子自道的「白描山水」。在這裡，山景的體量、深度和宏偉等都是由重複的「之」字線性（或盤旋線）與柔和的色調層次結合起來而點化出來的。有時構圖中的某一留空就令人有湖水的印象，將我們帶回到了現實之中。在另一些構圖裡，樹木、石頭或房屋也有同樣的效果。有時我們會對留空疑惑綿綿：這是湖水抑或流雲，還是兩者兼而有之？姜寶林調動了我們的創造性反應。他有條不紊地憑借對自然本身之生命之脈所作的非凡的提煉與強化，探究結構性描繪的諸多可能，線與色互相激勵，即使在極具抽象的境況下還充盈著現實感。

在這些有現代氣息的構圖背後，是一種怎樣的根本思想呢？在一幅白描山水畫的題跋中，他如許解釋：「古人有白描人物和白描花卉唯獨無白描山水之謂。」姜寶林深知，藝術家所能給予人的一個最重要的東西就是一種無倫比的愉悅，一種如何重新發現、享受和體驗尋常之物的新觀念的途徑。因而，他決意要證明的是通過融合線性構圖的新因與傳統的觀念，中國山水畫這一古老的藝術是可以得到更新和改變的，由此也能切合這一時代的人們的視覺要求。隨之，他即探索了中國傳統的民間藝術（木版年畫、剪紙、壁畫）以及漢代的畫像磚、石刻等當中線的運用方式。他還進而研究了西方油畫的技巧和線性構成等，以拓展中國「筆墨」的視覺觀。得益於上述這些探索，他成功地打破了傳統山水的格局，創造了一些新且不同尋常的東西。在嶄新的構圖裡，空間、距離和深度透視等的錯覺效果是別具一格地通過這樣的方法而獲得的，即富有生機和浮動感的淡墨線條



■破法新解·大斧劈 2015年

及十分生動的節奏韻律仿佛一張無形的網，既平面又有張力，既有筆墨又十分現代。1991年11月在巴黎C·T盧的開展上，這件作品受到法國藝術界的一致好評。由巴黎高等美術學校教授讓·布熱的推薦，我應邀參加了「1992蒙特卡洛現代繪畫世界大獎賽」，在十一個獎項中榮獲大獎——大公政府獎。這張紙本水墨的白描是與來自世界各國的藝術作品，與油畫、雕塑、版畫、裝置等一起評選脫穎而出的。對此，我充滿自信，我對我的藝術追求堅信不移。其實，當時的白描現代山水探索的步伐已經走向了新抽象水墨的路子，但它僅是單色的墨線，這為後來的突破打下了堅實的基礎。

藝術來源於生活，這話千真萬確。我的新抽象水墨不僅來自傳統文人畫，民間美術及外來營養，也來源於對生活的觀察體驗。

1980年，我還在中央美院讀研究生時，應邀赴寧夏深入生活，為人民大會堂寧夏廳創作佈置畫。那裡的黃蘭山至今讓我激動不已。此山主要以岩石組成，很少有草木。在大西北強烈陽光的照射下，幾乎看不到「墨塊」，進入眼簾的盡是「墨線」。這些「墨線」是山石結構的紋理，大自然的山石結構千變萬化，其紋理變化也是豐富多彩。經過長時間細微的觀察，潘天壽所提出的不等邊三角形的平面分割就成為我美學上的既定法則，從而完成了由寫生到符號的轉換，「墨線」成了繪畫的主體，山水的皴法退出我的白描創作，僅以書寫性用筆為骨的白描由此而生，這是我的新抽象水墨的生活來源。

另一種符號是表現江南山嶺，是由披麻皴轉換來的繪畫符號。江南山青水綠，鬱鬱蔥蔥。在中國山水畫裡，披麻皴就成為表現這種平淡天形形態的恰當的語言符號。當披麻皴被刻成木板畫的時候它原來如磨大斧道，若即若離的生動線條經過梳理和刻印而平面化、條理化，甚至於平行重複，這時的披麻皴已不同於水墨山水裏的披麻皴而顯得具有重複美、稚拙美、裝飾美，而

顯得具有平面化。我吸收了木刻版畫的這種美感再復原到紙本水墨，這時的披麻皴既不同於水墨山水裏的生動狀態，也不同於木刻版畫裏的刻板狀態，而是兼而有之，衍生成一種新型的既有筆墨情趣又有形式感的秩序美和裝飾美，因而也就更具現代感。我不斷轉換構圖而創作多幅的「寂」系列，就是由上述這種理念創作的白描山水作品，這是我新抽象水墨的早期形式。

從白描山水到新抽象水墨的探索道路，從七十年代始，今年算起來已經有四十年光陰了。由寫實到抽象，由單色黑白到數彩填色，並不斷強化傳統中國畫的大寫意的繪畫因素而創造自己的形式語言，我的新抽象水墨也由此逐漸成熟走向世界。從1987年耶誕節在台北首辦個展，繼而在高雄、波恩、巴黎、香港、煙台、青島等地舉辦個展；先後獲得1992蒙特卡洛現代繪畫世界大獎賽大獎，美國佛爾蒙特國際藝術創作中心與富爾曼藝術基金會一等獎兩次國際獎，一次全國九屆美展銀獎等；被中國美術館等國內外單位和個人收藏及出版多本畫冊；並得到國內外專家學者的一致好評：陸儼少先生早在八十年代就題我的作品「特有新意」，「深覺英年奇氣，有愧老邁」；張行先生說「當今年畫家中，姜寶林的傳統底子厚，同時他的審美觀念、審美情趣又很新」。張行先生說的「底子厚」是說我的白描山水用筆的大寫意書寫性強，而後肯定了我的「新」。感謝謝先生的鼓勵，讓我更加肯定了自己的道路，一直努力走了下去。感謝諸位先生、同道、友人對我的藝術的肯定和鼓勵。我的新抽象水墨作品中筆線是寫出來的，我隨著自己的個人張揚去解構傳統繪畫語言，將用筆進行重新組合，多方面營養的積鑒都以傳統的大寫意書寫性用筆為載體，這樣形成了我的新抽象水墨的藝術探索。

「既要筆墨，又要現代」始終是我的藝術理念，對傳統要極端保守，對創造又要大膽狂妄。

