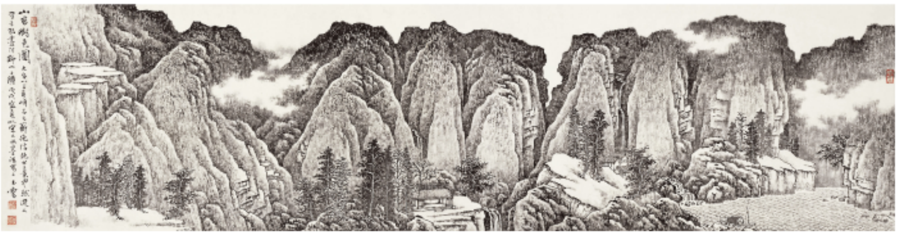
宋玉麟



宋玉麟《山容树色图》

艺术家档案

宋玉麟，1947年12月生，江苏太仓人。1969年毕业于上海戏剧学院舞台美术系。历任江苏省青年美协主席、省国画院副院长、省美术馆馆长、省国画院院长等职。第八届江苏省政协委员，第十、十一届全国人大代表。现为中国美术家协会理事、江苏省文联副主席、江苏省美术家协会主席、中国国家画院国画院副院长、江苏省有突出贡献中青年专家、享受政府特殊津贴专家、国家一级美术师，首届江苏省紫金文化荣誉奖章获得者。

1979年开始从事专业中国画创作，30余年间对中国山水画不断研究与探索，形成了繁密朴茂、沉实工稳、富有传统古典美和现代审美相结合的“细笔山水画”个人艺术风格，在国内外具有一定的影响力。作品先后参加文化部、中国美协主办的“全国第二届青年美展”、“第六、八、九、十一届全国美展”、“百年中国画大展”、“全国优秀美术作品展”、“20世纪中国画大展”、“全国画院作品展”等重要展览。2002年作为江苏十位画家之一，入选由全国政协主办的“江苏当代国画优秀作品展赴京展览”。曾先后在新加坡、香港、台湾、南京、汕头等地举办个人画展，出版个人画集十余部，专著有《娄江——宋文治》。作品为中国美术馆、中国国家画院、北京人民大会堂等收藏。多次担任全国美展、全国中国画展览，以及历届“中国百家金陵中国画展”的终评委及评委会主任、副主任。

主要奖项：

《响壑春融》（徐建明合作）1981年获全国第二届青年美展三等奖；

《暮泊》1986年获全省美术作品优秀奖（最高奖）；

《新墅图》1998年获“首届江苏美术节”特别优秀奖；

《松林新墅》1999年获“中华人民共和国成立50周年江苏省美术作品展”优秀奖。

谈艺录

抛开创新的包袱去创新

3月31日下午，宋玉麟应章剑华之邀来到省文联办公室，两人就“不要背上创新的包袱去创作”、“中国画的笔墨”、“走进传统与走出传统”和“江苏美术事业发展中存在的问题”等几个方面进行了深入的探讨。

“不要背上创新的包袱”去创作，不创新确实无出路，但不能一味地想着创新，创新是自然而然的。

章剑华：当今的书画家们人人都在讲创新，所以创新也就引来了不少质疑：是否实现了真正意义上的创新，又是怎样创新的？你曾提出“不要背上创新的包袱”进行艺术创作，我对这个话题非常感兴趣。我是这样理解的，艺术创作并非不要创新，而是要丢掉创新的包袱，不要为了创新而创新。我想，你对这句话应该有更深层的理解。

宋玉麟：上世纪80年代末，我曾写过一篇《不要背上创新的包袱》的文章，当时是根据自己在艺术创作上的一些思考，并针对当时美术界的实际情况提出的。在1984年前，我基本上是在一个以学习为主的阶段，学习的内容包括中国传统绘画、西画和一些近现代名家的作品。之后，我开始不断探索自己的艺术道路，想在创作上找到自己的方向。我尝试过多种方法，比如中西结合、文人画中粗放的表现手法，甚至借鉴了一些现代派的创作方法等，大家对我的创作尝试也是褒贬不一。后来我把画册寄给陆俨少先生，不久收到了他的回信，他说欲形成个人面貌，非一朝一夕之事，惟有吃透传统，才能水到渠成。他的话让我受益匪浅，后来我就写了回信，提到三个方面：一是上世纪60年代的一批老艺术家，他们学画深入传统，但很容易被传统所束缚，所以他们提出“不要背上传统的包袱”；二是在当时的青年画家中，出现了很多对传统未深入了解却高喊着创新的现象；三是出现一些“不要重复古人、重复前人、重复自己”的论调，我认为这本身就是一个伪命题，是不科学的。“不要背上创新的包袱”去创作，不创新确实无出路，但不能一直想着创新，其实创新是自然而然的事情。

很多人对“笔墨当随时代”和“笔墨等于零”有些误解。

章剑华：老一辈艺术家提出“不要背负传统的包袱”，这对于他们创新的实践很重要。“不要背负创新的包袱”是你根据自身情况和当时美术界存在的问题提出的，具有实际意义。我想到了石涛提出的“笔墨当随时代”，现代人对此有很多误解。石涛的本意大体是，如果画家的笔墨都跟随了时代，也就不一定会出佳作。艺术家还是要多一些坚守，少一些迎合，不能完全跟风，不要为创新而创新。与石涛这一论调相对应的是吴冠中提出的“笔墨等于零”，这句话在艺术界被反复引用，不断探讨。其实吴冠中有一次在南京艺术学院讲课时曾解释过，他说“笔墨等于零”并非不要笔墨，如果笔墨中无内容、无画面，脱离了具体对象，未赋予笔墨以情感，那么笔墨就等于零。吴冠中重视构图和内容，在中国画方面应该说是达到了一个新的高峰，或者创造了一种新的笔墨。

宋玉麟：“笔墨等于零”是吴老基于西画基础而提出的观点。吴老学西画出身，用西画的观点诠释他的作品，提出“笔墨等于零”是可以理解的。他和其师林风眠先生走的是同样的道路，他们都是用西画的方法，吸收中国画的精神，运用中国画的材料去创作。这种新的尝试被冠以不同的称谓，有的人认为这是“彩墨画”，但是这并不完全属于中国画的范畴。傅抱石先生曾在一次题为《中国画的精神》的演讲中，就中国画和西画在材料、装裱形式和文化精神等方面作了进一步分析后得出：中国画是用毛笔工具画在中国纸上，用浅绛画山水、花鸟、人物，以立轴、手卷、册页等形式装裱的绘画。当前我们对于中国画概念的界定很模糊，有待于合理梳理各种关系，去进一步作出科学的界定。

章剑华：我觉得傅老对中国画的界定是有道理的。其实质我对于“书法”的界定也很模糊，依傅老的思路，我想书法也可以定义为：以毛笔为工具，以宣纸为材料，以汉字为对象，以立轴、手卷、册页、扇面等为装裱形式的造型艺术。

艺术家如果能够真正深入传统去学习，就别怕走不出来。

章剑华：你父亲宋文治先生是我国著名画家，他取法清代“四王”，又借鉴了同时代的陆俨少、吴湖帆等先生的骨法用笔和渲染技法，在中国画艺术上取得了极高的成就，也为江苏乃至全国的中国画艺术发展作出了杰出的贡献。你也是秉承家学，父亲对你的艺术创作的影响应该有很多积极意义。

宋玉麟：我觉得父亲对我的绘画艺术道路起到了引领作用。其实在我童年时期，并未和父亲一起生活，那时候的我对于绘画没有更多认识，也更谈不上耳濡目染。一直到1961年我随父亲到南京读书，才开始学习国画，并渐渐融入了这个书画环境。父亲教会了我怎样去欣赏一幅好画的标准，通过观看他们的作画过程，我学会了创作不同题材中国画的方法。与父亲不同的是，陆俨少先生在绘画精神层面给予我更多的提升，比如董其昌和石涛山水画的关系，传统与创新的关系。在一次与陆老的交谈中，他说到对于苦学派的李可染“用最大的功力打进去，再以最大的勇气打出来”一句话的理解，他说如果真正深入传统，就别怕走不出来。他的话给我很大的影响，我才慢慢意识到应该走自己的路，其实我骨子里还是喜欢回归传统。我把学画的基本观点放得较低，不是刻意去创造什么，而是用传统技法表现对传统的理解，这是我创作山水画的一个很简单的出发点。这样一来，我的创作方向较为可行，而且我也不回避使用传统技法。每个画家面对同一事物的理解和感悟不同，自己表现出来的情感也就不同。我觉得在画作中表现自己的感受才最重要。每个人都要了解自己，根据个人的情况来选择，完全跟随别人的路去走是行不通的。所以，我抛开了创新的包袱，回归到传统，走了自己的路。

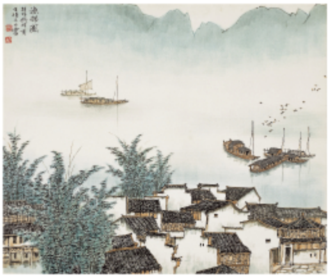
章剑华：虽然创作上抛开了创新的包袱，实际上，在学习传统的过程中也就逐渐形成了自己的个人面貌，也就是创新的过程。有的人强调传统，有的人更关注创新，有的人把传统和创新综合在一起，都取得了成功。艺术作品既要有出处，又要有风格，还要得到大家的认可。形成个性很容易，但是如果无传承、无源头、无依据，那就不行。只有深入学习、研究传统，把传统吃透，就不怕走不出来，走出来了，就是新路，就是创新。

在我省的美术事业发展中，主要存在着人才队伍不合理、绘画基本功弱、评价体系混乱和人才流失现象严重等问题。

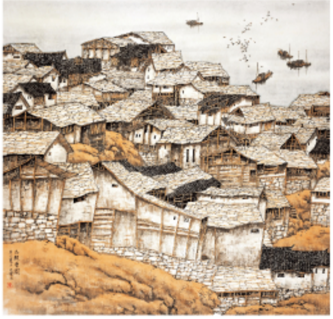
章剑华：目前全国都在关注文化建设，江苏也在积极推动文化强省建设。你作为省美协主席，我想你也作过很多关于极力推进我省美术事业良性发展的思考。抛开优势不谈，你觉得我省美术事业的发展存在哪些问题？

宋玉麟：在肯定我省美术事业取得的骄人成绩的同时，也要清楚地认识到存在的一些问题。一是人才队伍不合理。在创作重大历史、人物、事件题材的大型作品方面，我省现有的人才队伍结构显然不能满足。二是绘画基本功不扎实。以老一辈画家为例，他们在反映新题材的创作中，显然得心应手，而当代我省画家在这方面却表现的有些力不从心，归根结底还是绘画基本功弱。三是评价体系混乱。从中国画的创作状态来看，目前工笔画虽略好于写意画，花鸟画略好于人物画，人物画略好于山水画，但是普遍出现了内容同样性和表现手法同一性等问题，这与当前绘画的评价标准和导向有关。四是人才流失现象严重。客观的讲，近些年我省的绘画人才流失现象比较严重，人才队伍交替不能顺利进行，有可能导致江苏书法在创作、展览、人才等方面都陷入非良性循环。

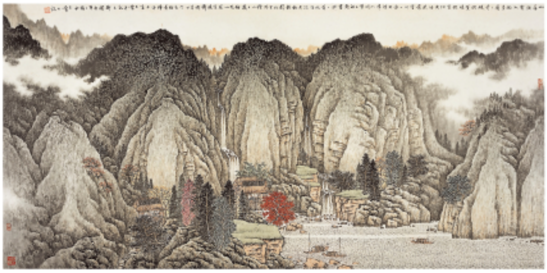
章剑华：你提到的四个问题很有针对性。从深层次上分析我省美术发展的问题，主要还是人才问题。我们今后一定要借助“全国美展”“百家金陵”等平台，不仅发挥好我们现有的人才培养平台的作用，还要创造更多、更大的平台，进一步发掘、培养并推出人才，尽快使江苏的美术人才建设进入到一个健康发展的轨道上来。



宋玉麟《渔村图》



宋玉麟《石头寨》



宋玉麟《江南秋韵图》

绿原 青峰

澄怀观道 借古开今

——宋玉麟的山水境界

□ 马鸿增

如果说，中国山水画可分为“师于人——师于物——师于心”这三个层次、三种品位，那么，宋玉麟的创作确乎已进入“师心”之境。

他运用得之于传统的笔墨，平心静气地营造着胸中丘壑，构筑着心理空间。观其作品，无不散发着超然脱俗的气息，为当代普遍紧张浮躁的心灵，提供了一份高雅、清新、明丽、静谧的审美享受。丘壑缺宕而一尘不染，笔墨澄净而一丝不苟；既充溢着传统山水精品的神韵和书卷气，又蕴含了异于前人的灵性和现代感。这些，就是宋玉麟山水画的典型风格。

回归传统，借古开今，是玉麟富于远见的抉择。他所写《不要背上“创新”的包袱》一文，包含了极其深刻的反思与历史责任感。他认为，传统是包括古今中外一切优秀文化艺术的结晶，是人类文明的象征，是巨人。创新则要求我们从巨人的肩上继续向上攀登，去创造新的传统。不应将二者人为地对立起来，成为艺术创作上的沉重包袱。他呼吁：“只有抛掉‘创新’的包袱，才能轻装静气地去研究传统，真心实意地学习传统。这样创新精神才能在传统的土壤中获得更加强劲的生命力”。

玉麟对传统沉潜之深，领悟之透，主要表现在两方面：一是在宏观上把握前人总结的审美观照方式——澄怀观道，二是在艺术语言上融汇传统技法来表达自己对传统与生活的理解。这两者紧相结合，实现造境写心。

澄怀观道为中国古典美学精华之一，乃是关于审美心胸的重要发现与审美观照的规律总结。它要求艺术家排除一切杂念，以清澈空明如镜的心灵，去面对自然，观照天地万物的变化，品味对象，究其本源，通过感性、理性及其综合性的体悟，达到至高至美至乐的境界，这是天人合一之“道”。与一般不同的是玉麟把“观道”还扩展到观传统艺术之“道”，对传统笔墨丘壑决不浅尝辄止，而是要探究其来龙去脉，掌握其发展规律，从而领悟其精髓。

玉麟确是澄怀观道原则的忠实实践者。他心甘情愿地寂寞耕耘，静下心来，用几支小小的毽毫，一笔一划地构建着自己的艺术世界。这种山水境界看上去十分具象，但本质上却是地道的意象。他曾经行万里路，对生活有着深刻的了解，然而创作中并不专注于忠实传达某一实景之美，而是重在表现自己对宇宙、自然的宏观思考与自我心灵体验。不妨说，他创造的那些似真似幻、明丽澄洁、静穆幽远之境，既是画自然，画生活，也是画自我，画传统。他的造境倾向，与传统文人画的精神内涵有着千丝万缕的联系，但决非简单的重复。他心中理想的净土，同人们回归自然、热爱自然、亲近自然的心态相吻合，同现代人强烈的生态环境意识相一致，这就赋予作品以新的时代感。也正是因为他对审美净界的挚爱，才更乐于创造明净如妆、古色苍茫的秋景山水，诸如《秋山白云》、《秋林晚柚》、《秋江》、《秋园雅集》。这类画，他画起来得心应手，读者看来应目会心，觉得纯熟练达，意味隽永。这正是澄怀观道的结晶。

玉麟曾说：“我是用传统的技法来表达自己对传统的理解。”其艺术语言和笔墨丘壑的境界也由此而定位。传统笔墨技法是浩瀚的海洋，同时兼具有表现功能、抒情功能和形式美功能，三者应在画面上溶为一体。玉麟对此颇有深悟，他审慎选择而又深入攻研了传统中与自己的性格、气质相投的各类技法，达到运用自如的程度。创作时，意气所至，笔笔生发，根据造境的需要，将诸多前人的笔墨因子进行了融化、组合，而成为“玉麟风格”的元素。董源平淡天真的神采，范宽雄壮整肃的形质，王蒙繁密朴茂的气息，董其昌古秀幽淡的逸趣，石涛高旷严密的骨格，石溪枯松滋润的笔致，龚贤浑厚苍莽的墨韵，均在隐约有无之间；当然，其父宋文治先生以及陆俨少、朱屺瞻、谢稚柳等诸家长期潜移默化的影响，更是不言而喻。然而所有这些有益的因素，在玉麟的作品中并非生硬拼凑堆砌，而是巧妙地化入“自我”肌体。此种境界，正如石涛所言：“借笔墨写天地万物而陶泳乎我……纵有时触着某家，是某家就我也，非我故为某家也。天然授之也，我于古何师而不化之有？”简言之：“借古以开今”。

玉麟的画不但以造境取胜，更以耐读性见长。一幅画要经得起静观、品味、把玩，反复琢磨，甚至百看不厌，十分不易。玉麟正是以其个性化的艺术语言和驾驭笔墨丘壑的能力而引人入画。试析其特征：一、强调整体。他作画笔墨层次繁复，先用“骨法用笔”打底，后又淡化线条，隐去生、涩、露，使画面仿佛具有素描般的整体效果，丰富而不琐碎。二、打破陈式。其丘壑构成吸收了西画几何形体交叉法则，将山体外形简化，相互穿插，开合有致，造成新颖的视觉感受。三、截断取景。他平日好作长卷，以描写丘壑中腹为主，再将境界左右推开。“上不见天，下不见地”在其画中时常可见到，此犹如摄影特写，使景物分外鲜明强烈。四、细勾水纹。此为古代界画之法。他引入水墨写意之境，笔致婉畅而富装饰性，水势与山势，形成横与纵、动与静、柔与刚的对比，使画面节奏起伏，变化丰富，堪称妙绝。所有这些特性的艺术语言，都已成为玉麟风格的“符号”。

总之，玉麟以其从传统中“化”来的细笔山水而自成面目，在当代中国山水画坛独树一帜。他的成功表明，中华民族审美不只是一种愉悦和快感，而且更是心胸的陶冶，真理的体悟，传统的发扬。愿玉麟从巨人肩上继续向上攀登。