

梧轩随笔

既要笔墨，又要现代

——“姜宝林艺术七十回顾暨师生展”序

■ 杨晓阳

“既要笔墨，又要现代”这个命题既有当下意义，又有哲学意义。这是姜宝林老师七十回顾暨师生展的命题，足见他当下的实践与思考集中聚焦在笔墨与现代的矛盾与统一问题上，有实践、有思考必有所得。

宝林先生生于孔孟之乡齐鲁大地，深厚的传统文化必然养育聪慧灵根，投学于西子湖畔浙江美院，受名师潘天寿、陆俨少等指点，中西兼修，进而入中央美院读研，在可染先生名下专攻国画山水，可谓名校出身、名师亲授，功底、功力自然不同一般。

山东人就是山东人，宝林先生入浙美前上高中时的篆刻和山水已经自成章法，刀笔劲健，比一般人之终身所为也不逊色，大学期间的毛主席素描像也已达到整体周到，而浙美宋元以后文人

画的系统学习和中西交融已为他今天的提出问题埋下了深层的基础。从传统走来，系统坚实的中西基础，文人画精神到笔墨的陶冶训练，花鸟山水技法的日益纯熟，专攻山水得到可染大师的耳提面命，几十年的实践总结，必然今日硕果累累，展示给我们的这个展览，既有早年系统学习的过程，又有面对生活对时代的精心创作，而更重要的是在系统梳理学习传统之后，在花鸟技法效果的独特表现之后，更加集中在山水画笔墨语言的现代平面构成上，意象抽象的大跨度迈进，令人耳目一新甚或惊心动魄的突破，这是一个有深厚传统自信与功力而又深谙可染先生“可贵者胆，所要者魂”理念的探索者的顿悟升华之举。既要笔墨，无笔墨即无传统，又要现代，不现代就要被淘汰，这一对对立

的矛盾统一何其难也，而不统一何以立足中国，立于当代？他以深厚、系统的功力底气，理性思想的辩证把握为自己实现了一个又一个超越，也为中国当代美术作出了别开生面的贡献。近年来，姜宝林先生任教于中国国家画院等多所教育机构，他的教学同样以明确的教学理念因材施教，所教学生成绩斐然，各具实力又各具面貌，部分学员已在画坛有相当的知名度，为当下的美术创作和美术教育同样作出了贡献。

我提倡创作、研究、教学三位一体，这也是可染、黄胄、刘勃舒、龙瑞诸先生的办院一贯主张，宝林先生身体力行，进行了多方面的探索。我与之共事，能向其随时讨教，真是我之有幸，我辈有幸！

(作者为中国国家画院院长)



千年不死(国画) 144×365厘米 2015年 姜宝林

任率英(1911—1989)是新中国连环画、年画开创者之一。9月12日，“丹青世家·任率英艺术传承展”在北京皇城艺术馆举办，遴选了任率英家族四代24位家族成员的艺术作品200余件及图片、年画、连环画、画集、著作等出版物，体现了任率英艺术家风的精神传承。

——编者

传承艺术家风

父亲共养育七个子女，我们兄妹之中有五人同他老人家一样走上了艺术之路。有教授、副教授、美术编辑等，并取得了一定成就，这与父亲从小对我们的教育、引导、关怀是分不开的。父亲是位刻苦、好学、谦虚的人，对于他终生从事的绘画事业有股挤劲、韧劲。自小我们就看到，全家每天起床最早的是他，而睡得最晚的还是他，有时清晨五点钟他就开始作画两个小时，然后匆匆吃口东西赶去上班，下班吃过晚饭后又开始挥毫到深夜。我们从小便是伴着父亲那瘦弱的背影醒来、入睡的。对于他的刻苦勤奋，潘黎兹先生有个很好的总结“论天分，他不算最高；论勤奋，他可推第一”。父亲正是靠数十年如一日的勤奋创作了数千幅工笔画作品，并以其独特风格攀上了工笔重彩人物艺术的高峰。父亲的这种精神，从小就深深地感染和激励着我们。我们兄妹先后走上艺术之路，并取得今天的一点微小成绩，可以说正是父亲那勤奋精神在我们身上的延续。

受父亲的熏陶，我们自幼便都喜爱绘画，在我们的艺术道路上的每一步，可以说都得到了父亲的谆谆教诲。我们兄妹只要有新作总是第一个拿给父亲看，而他也总是极热情肯定并指出问题，提出中肯的意见。他反对在创作中偷懒，鼓励我们要多想、多画、多体验生活、多借鉴姊妹艺术，这样才能有提高。就是在生命最后的住院期间，父亲还拖着病躯，细心地看我们一幅幅的作品，指出创作上的不足之处，让我们兄妹在病榻前最后一次聆听了他的教诲。

父亲一生从事连环画、年画、工笔画创作，但他并不强迫子女非要走他的路，对子女在艺术道路上的抉择也从不过问。我们是父子，也是朋友。父亲经常平等地和我们讨论创作，远在沈阳的璋璋一直从事油画事业，并创作了很多好作品，他也非常高兴，并经常寄去他所需要的材料、书籍；梦龙、任萍的艺术风格继承了父亲较多，但父亲不主张一味肖似，而是支持他们兄妹拜王叔晖先生为老师，广采博收，以求自己独立的艺术风格；梦熊曾长期从事少年儿童美术教育及工笔重彩画的教学工作，父亲经常帮助他并多次亲临教学现场同学生见面、传授技艺；梦强在继承家传画法上又吸收、融会了现代的一些创作意识，父亲并不见怪，反而高兴他的作品有新意；梦云工作的北京工业大学组织了书画研究会，父亲被聘为顾问，对研究会的工作非常支持，有请到，毫无



云冈石窟第十窟(油画) 150×200厘米 2015年 任梦璋

架子；梦虎业余也学习绘画，父亲常鼓励他好好努力，不要半途而废。多年来，我们兄妹先后发表、出版了一些作品，风格形式各异，父亲都很高兴，尤其看到梦龙、梦熊、梦强也先后开始创作并出版了连环画作品后，他更是欣慰。回忆往事，备感父亲在生活中是位可亲可敬的慈父，而在艺术事业上更是一位循循善诱的良师。

父亲谦虚好学，在艺术创作上勇于追求，一丝不苟。我们兄妹对他的作品提些意见和看法时，他从不摆长辈架子，总是耐心地听取，丝毫没有厌烦的表示。父亲对于艺术发展的新趋向十分关心，经常观看各种美术展览，一发现有新东西就马上与自己的创作相比较，从中吸取有益的东西，毫不因自己的名望和成就而一成不变。父亲严谨的艺术创作态度到了晚年更为突出，他对过去创作出版的作品经常反复研究、认真总结，力求在某些方面有所突破。我们在整理父亲遗物时发现他的日记中有一段记载，正说明他在艺术上孜孜不倦的精神。在中国工笔画学会成立后，父亲在日记中写道：“学会的成立，对自己是一个鞭策，尤其是看到一些富于新意的作品之后，自己更为震动，感到过去过于谨慎了，今后要努力求新、求变。”父亲在古稀之年仍有这样的追求，使我们兄妹感佩万分。

父亲的社会活动很多，不仅担任着北京工笔重彩画会副会长、北京东方书

画研究社社长、中国连环画研究会顾问、北京工业大学书画协会顾问和北京东城区人大代表，还身兼许多学会的委员等，繁重的社会活动和众多头衔并未改变他的平易近人。不论是哪个层次的人到家中拜访、求教，他都热情相待，即使他不喜欢的人，也是以礼相待。全国各地给他的来信很多，他都一一拆阅，毫不懈怠地挤出时间认真复信。几十年来，他培养了许多学生，并把他们当子女一样对待，在教学上毫无保留。父亲是一个生活简朴的人，对吃、喝从不讲究，但学生们经济上若有困难时，他总是倾囊相助，或是把自己的笔、纸、颜料相让，或是亲自到书店购买昂贵的美术书籍分赠。后来，他年事已高，身体又不好，母亲和我们都经常劝他多注意身体，少教些学生，但他总是笑笑而已，因为他已把教学生作为自己的一大乐趣。

父亲一生以诚待人。家住地安门时是个大杂院，父亲在各方面谦让邻里，为他人排忧解难。搬到东堂子胡同后他也特别注意同周围邻居的团结，并督促子女积极参加院里组织的各种活动。

我们要向父亲学习，既有优秀作品又有高尚人品，让好家风传下去，以告慰先父在天之灵。

(节选自任率英子女任梦璋、任梦龙、任梦熊、任梦云、任梦虎、任梦强、任萍文章《父亲教我们做一个品德高尚的人》，题为编者所加)

区域绘画中的容祖椿

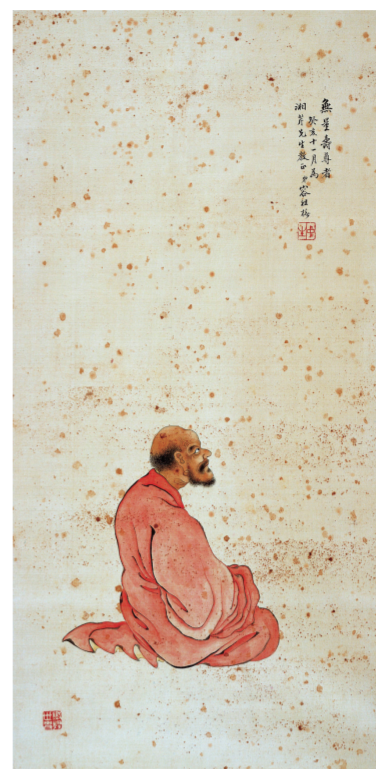
■ 朱万章

在19世纪以来的岭南绘画史上，居廉、居巢是一座不可绕过的重镇。他们继承并发扬光大的“撞水撞粉”之法以及革新精神，影响岭南画坛近百年。在居廉的“十香园”里，培养出大批包括“岭南画派”创始人高剑父、陈树人和广东“国画研究会”代表容祖椿、张谷雏在内的画坛佼佼者。这批画家及其传人，影响岭南画坛半个多世纪。直到今天，仍然可以感受到他们的艺术所产生的巨大感召力。

在学术界，对于“岭南画派”和广东“国画研究会”的研究，已经形成规模，成果丰硕。对于“岭南画派”的个案如高剑父、高奇峰、陈树人、赵少昂、黄少强等人的研究，已经形成体系，成为20世纪区域美术史研究的范例；而对于广东“国画研究会”中包括容祖椿、赵浩公、李凤公、潘和、张谷雏等个案的关注，则相对滞后。至于“居派”其他传人的个案研究，也就更微乎其微了。

近来，由杜嵩华撰写的《岭南画家容祖椿》可谓在一定程度上改变了这一现状，为我们认识这一画派及其传人提供了第一手可靠资料。资料显示，容祖椿(1872—1942)，字仲生，号自庵、圆叟，广东东莞人，幼孤苦，得父执张惠田之荐，从居廉(1828—1904)习画，并结识居廉的另一弟子伍德彝(1864—1928)，得以观摩其所藏历朝名家翰墨。同时，容祖椿“久侍古泉丹青砚间”，因熟谙其法。他在居氏门下学到了一些花卉写生的技巧，又从伍德彝家藏名画中获得前人绘画的灵感，因而在其画中，既有古韵，也不乏造化之生气。

容祖椿与高剑父、陈树人一样，是居廉的得意弟子之一。他以画花鸟见长，同时兼擅人物、山水，并精鉴赏。他不仅传承了“居派”画法，还创造性地将没骨花卉发展到一个新的高度，展现出清新自然、水墨淋漓的艺术效果。他所擅长的人物画，传承了明代陈洪授及晚清费丹旭、改琦、居廉以来的人物画传统，赋形传神，别开生面。现在我们所见到的容祖椿作品中，以花鸟与人物居多。作于1932年的《杏林春满图》(广东省博物馆藏)，以没骨花卉为主，很好地传承了恽寿平(1633—1690)为代表的“常州画派”风



罗汉图(国画) 容祖椿

格，其花卉又发扬了居廉的撞粉撞水之法，清新自然，体现出画风渊源有自；而作于1923年的《罗汉图》(广东省博物馆藏)，人物形象变形夸张，在人物衣纹、赋色方面明显受到晚明变形主义画家陈洪授的影响。另一件作于1933年的《柳月仕女图》(广东省博物馆藏)则在人物环境的渲染、氛围的烘托、空气的质感方面有着日本画影响的痕迹，而人物造型及近乎病态的仕女袅娜美与改琦、费丹旭等晚清人物画家有异曲同工之妙，折射出容祖椿多方面的艺术才能。

作为一个20世纪上半叶的区域性绘画名家，虽然他所生活的年代离我们并不遥远，但由于一直以来在学术界缺少关注——除了蜻蜓点水式的点评和有限的画传外，几乎没有人对他做过专门的研究，有关他的生平与绘画资料也寥寥无几。一般说来，我们对一个画家的了解，除了基于有限的史料洞悉其艺术历程而外，更重要的是对其作品及其所体现出的艺术风貌的了解。正因如此，本书研究的难

点也是显而易见的：缺少学术传统，原始资料分散。在这样的前提下，反而彰显出本书的最大特点：作者以“上穷碧落下黄泉”的精神，爬梳了大量史料，探索索隐，搜集了大量第一手资料；同时，作者利用其在博物馆工作的便利条件，寓目包括广州艺术博物院在内的公库馆藏容祖椿及其同时代人的书画作品，从而提升其在分析容祖椿艺术历程、艺术成因、风格演变、艺术特色、历史地位时别人所无与伦比的可信度。

作者以考古发掘式的韧劲，爬梳、钩稽了大量容祖椿传世作品，并结合时人的相关文献，对容祖椿的生平事迹、艺术活动历程、交游展开了详细的论述。基于此，针对其作品而提出的花鸟画、山水画、人物画等各个方面的艺术特色也做了详细探索。尤为难得的是，书中搜集了容祖椿常用的印章及款识近百种，为我们了解其不同时期的艺术风格、嬗变过程提供了依据。在日渐升温的容祖椿作品收藏中，如何鉴定其作品真伪是很多收藏家颇感头疼的先决问题。这些材料的公布，无疑为容祖椿作品鉴定带来福音。有理由相信，无论是美术史学者、地方文献的收集者，还是艺术家和书画收藏家，都会在本书中找到适合自己口味的“菜”。

在当下美术史学研究中，存在着两大问题：一是“空对空”式的理论建构，缺少第一手材料作为旁证。这种空泛的理论和猜想式史料征引虽然不乏高屋建瓴的宏观指导，但毕竟缺少必要的史料支撑，其宏大理论的说服力自然减弱。二是简单的材料罗列和堆积，虽然穷尽文献，搜集的资料也极为珍稀，但缺少对材料的分析与深层次的解剖，只是为他人研究提供线索与佐证。看得出来，本书作者在力图规避第一种程式，但却没有完全摆脱第二种模式的影响。作者在容祖椿史料梳理方面可谓“前不见古人”，但据此而探讨其在近代岭南美术史方面的地位，在岭南绘画中的影响及其艺术变革则显然不够。这或许是博物馆人所面临的一个普遍问题，也是所谓的博物馆学派与学院派的最大不同。即便如此，书中所首次披露的容祖椿的珍贵资料，也足以让我们大快朵颐了。

(作者为中国国家博物馆研究员)

学术空间

“学不师古，如夜行无烛”

■ 张扬明

艺术学习，师法前人是一个有效的学习途径，而表现在中国画领域尤为重要，便是临摹。

中国画作为千年传承的一门艺术，其最显著的一个特征是笔墨语言的程式化，其中的程式化符号是经过上千年的积累总结而得，这种符号在历史传承中起着极为重要的作用，比如线条之“十八描”，山石之各类皴法，画梅兰竹菊之组合方式等等，这种程式化有时或被理解为俗套死板，但在特定的学习时期内是很有用的。临摹的目的，就是要掌握传统的程式与技法，并借以研究前人的种种经验，更快更有效地掌握中国画的语言，认知中国画的精神本质。可以说，没有传统的图式就没有中国画。

临摹其实是一种对传统文化的继承。古代先贤大家习画皆有师承，赵孟頫出入于唐晋北宋，元四家又出入于赵孟頫再上溯五代北宋，沈周出入于元四家而涉猎广泛，又证明出入于沈周又致力于宋元，董其昌尤致力于倪黄等等。董其昌说：“余少喜绘业，皆从元四大家结缘，后入长安，与南北宋五代以前诸家血战……”可见董其昌是如何在传统里经历了一番爬梳打摸的。近代丹青明贤也无不重视临摹，陆俨少说：“前人有这么丰富的传统技法，我们不能靠自己一个人从无到有白手起家，所以必须学习传统。”被徐悲鸿誉为“五百年以来一人”的张大千更是注重对古代经典的学习，他不但大量临摹古代卷帙，而且还关注敦煌壁画，对壁画作了大量临摹。他说“学画，首先要从摹古进入手”，这是他常向门人强调的话。黄宾虹谓“笔笔自家写法，亦笔笔自古人得来”，也就是说，要有“自家写法”，还得从古人处得。

笔者工作于基层文化部门，工作大多与美术相关，发现很多美术同道往往不够重视临摹，或者是学公好私，仅停留在口头上的“重视”，平时

实践却不知临摹前人优秀作品，只是自我涂鸦，貌似用功，还美其名曰“日课”，结果却是事倍功半。更甚者还嘲笑人家“钻在古人的坟墓里”，然后自嘲“有生活”，以为自己去画一棵田头的大白菜就是“生活”。此处且不说何谓“生活”，就说你在表现“生活”的时候，笔墨技巧过关了吗，构图美吗？我们身边有的人，貌似可以画成一幅完整的“画”，但他画不好一棵树、一块石头。中国画的笔墨是中国画的语言，如果说“语言”表达的能力都没有，那么如何来表现你的“生活”呢？

以前有个“狼孩”的故事，说一小孩刚出生就被狼叼走，然后在狼群里长大了，结果他当然不会人的语言，只会狼嚎的声音。也就是说，要掌握一种表现语言，你应该进入优秀的语言环境，才有可能通过模仿熏陶学习到这种语言，而不是自我涂鸦，甚至还自以为独创技法。

对此，黄宾虹曾有言：“好为怪诞者，徒袭‘我用我法’之语，摒弃古今名人真迹不足观，自恃聪明，欲于古法之外，另开生面，卒入魔道而莫之悟，何可胜叹。”的确值得深思。

从学校出来很多年了，记得有一次遇到林海钟老师，向他诉苦说“画不出来，没感觉了”。他说了一句“多去临摹”，想想还是有一定道理的。当然，我们去临摹古人笔墨也不是单纯的技法训练。张大千就说“师古人之迹，先师古人之心”，一幅经典名作可以传达的东西是很多的，从用笔用墨、结构章法到意境气息，技近乎道，我们可以感受古人的思想性情，可以感受古人观察自然表现自然的方法，我们常常说要“读画”，就是说要从画中读很多东西。画家要表现“生活”，但事实上，很多人其实并不懂得“感受生活”，无法表现“生活之美”，譬如写生山水，只会描摹自然，形体结构方位等皆照搬，所谓“生活”，表现出来

却“不生不活”，如何观察生活、感受自然，如何用好语言表现画面，我们不妨多向古人学习，多临摹古代名作。

关于临摹要义，清人方薰《山静居画论》里有几句话颇耐人寻味：“临摹古画，先须会得古人精神命脉处，玩味思索，心有所得，落笔摹之，摹之再四，便见逐次改观之效，若徒仿为之，则掩卷辄忘，虽终日摹仿，与古人全无所涉。”

关于临摹，还有一个如何选择临本的问题，临什么人的作品，怎样的画算是经典？这个问题确实很重要，古人说“取法乎上，仅得其中”，取法便有高低之分。有些初学画画的人，往往临摹当代的作品，甚至自己身边某个前辈画家的作品，而他所学的这个人自身都问题很大，这个问题认识不清，那是很危险的事。潘天寿说：“当代名家的画可以研究，但不要临，要临经过时间筛选的经典作品，从任伯年开始之后都不要临。”我在少院读书时老师是这样说的：“陆俨少之后的东西不要看。”有些人看不准哪张画是好的，我想可以这样说：那些盖棺定论的作品都是好的，你可以无条件地接受，然后去看。比如唐晋宋元明的很多作品。当代的，哪怕名气很大，但还没有经过历史的考验，就不要去看，可以去看看，然后多想想。

学习中国画，对传统经典的临摹是必不可少的，而且这个学习可以持续终生。我们的作品有着古人的影子并不是坏事，更不要以去临摹了，就是“泥古不化”了，化不出来是另外的事情，而不是临摹本身的错。师古人而后师造化，应该是学习中国画的不二法门，清代龚贤面对前人佳作直感叹“吾师吾师乎”，然后临池不辍，到后来方有“我师造物，安知董黄”之境界。

想起一句很经典的语：学不师古，如夜行无烛。

(作者为浙江省东阳市书画院画家)