



中国近现代名家画集

陈 笥 咏

人民美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国近现代名家画集. 陈笏咏 / 陈笏咏绘. — 北京:
人民美术出版社, 2013.6
ISBN 978-7-102-06364-5

I. ①中… II. ①陈… III. ①绘画—作品综合集—中
国—近现代②中国画—作品集—中国—现代 IV.
①J221②J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字 (2013) 第098438号

中国近现代名家画集

陈 笏 咏

编辑出版 人 民 美 术 出 版 社

(北京北总布胡同32号 100735)

<http://www.renmei.com.cn>

责任编辑 徐永林

责任校对 夏 丽

责任印制 文燕军

制版印刷 浙江影天印业有限公司

经 销 新华书店总店北京发行所

2014年1月 第1版 第1次印刷

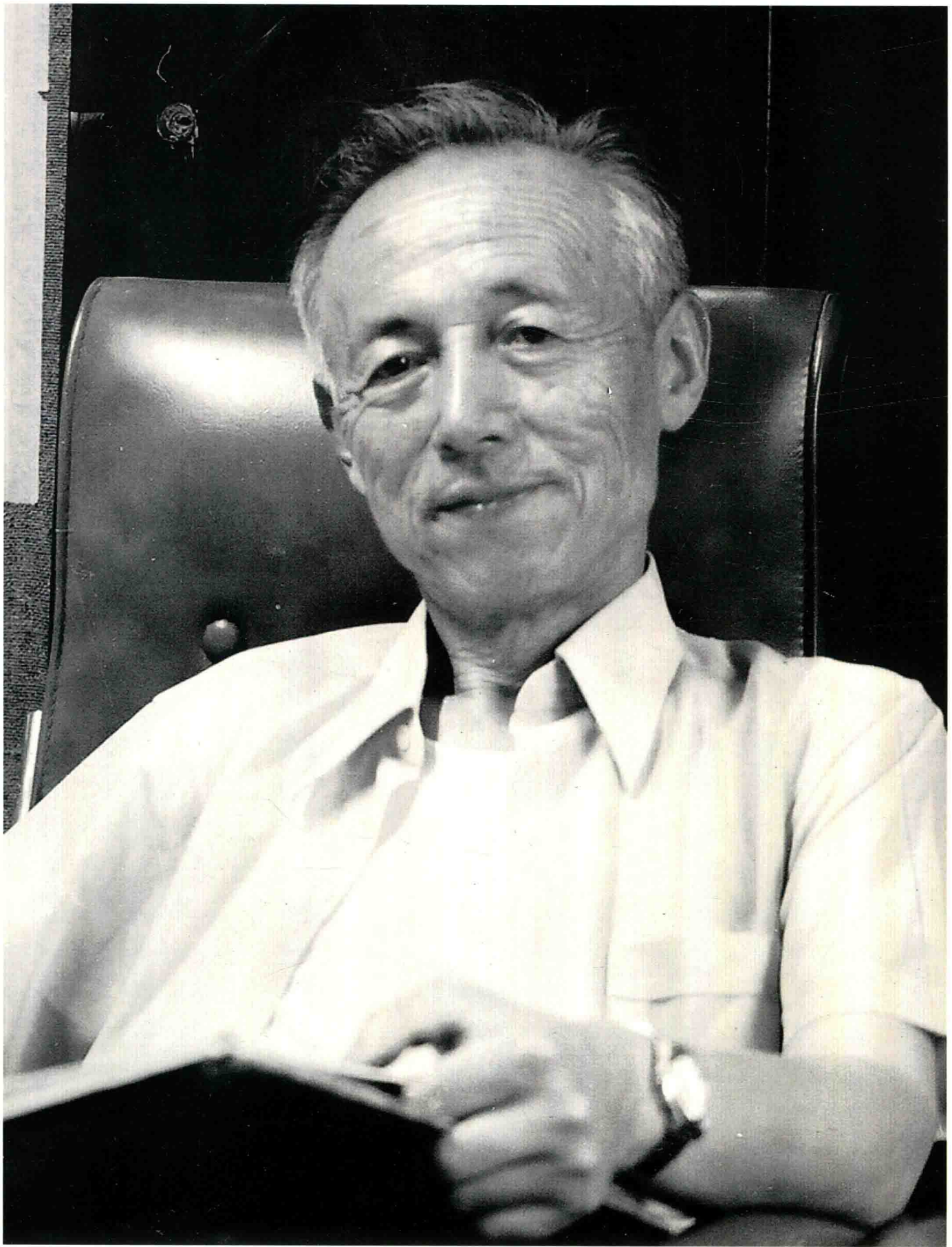
开本: 787毫米×1092毫米 1/8 印张: 27

印数: 0001—1300册

ISBN 978-7-102-06364-5

定价: 380.00元

版权所有 翻印必究



陈笏咏

目 录

长安画派中的陈笏咏：不该遗忘的个案	陈履生	1
艺道风骨 纵笔凌云——记“长安画派”		
不能忘却的陈笏咏先生	程征 刘天琪	7
上来一道走（与石鲁合作） 尺寸不详 1953年		23
女儿的女婿来了 尺寸不详 1954年		24
幸福生活 尺寸不详 1958年		25
打谷场上 96cm×68cm 1959年		26
麦收时节 83cm×52cm 1959年		27
故乡黄昏所见 34cm×32cm 1974年		28
崔颢诗意 29cm×30cm 1974年		29
苔枝缀玉有翠禽 31cm×32cm 1974年		30
关中麦场 70cm×67cm 1981年		31
黄梅小鸟 33cm×136cm 1978年		32
高原春色 97cm×56cm 1982年		34
山村无处不成画 69cm×51cm 1981年		35
农家乐 69cm×45cm 1983年		36
老农印象 43cm×28cm 1983年		37
一树桃花满园香 128cm×67cm 1984年		38
麦涨一川云 70cm×48cm 1983年		39
蒲公英 68cm×46cm 1983年		40
母子同乐 67cm×42cm 1983年		41
家山红叶 68cm×44cm 1980年		42
山菊图 68cm×47cm 1983年		43
一雨成秋 89cm×65cm 1983年		44
绿叶急低知鸟立 68cm×45cm 1983年		45

丁香花 68cm×43cm 1981年	46
空山不见人 68cm×42cm 1984年	47
松鼠 40cm×67cm 1983年	48
秦岭所见 96cm×46cm 1985年	49
南瓜架下 67cm×50cm 1985年	50
海棠小鸡 70cm×39cm 1985年	51
虎刺梅 68cm×43cm 1985年	52
葫芦小鸡 70cm×39cm 1985年	53
夏夜 57cm×68cm 1985年	54
小猫头鹰 44cm×35cm 1985年	55
都市里的小田园 66cm×45cm 1986年	56
林阴道上 97cm×42cm 1985年	57
丁香姑娘 113cm×50cm 1986年	58
徐志摩诗意 55cm×43cm 1985年	59
牡丹图 40cm×95cm 1986年	60
文字意象 62cm×42cm 1986年	61
图像的构成 68cm×37cm 1986年	62
无名黄花 68cm×49cm 1986年	63
海棠花 85cm×50cm 1986年	64
寂静的崖畔 61cm×47cm 1986年	65
龙爪槐 94cm×57cm 1986年	66
喇叭花 96cm×30cm 1986年	67
长安屋檐下 68cm×137cm 1986年	68
仕女图 94cm×57cm 1986年	70
暴风骤雨 95cm×67cm 1986年	71

牧 鹅 图	62cm × 52cm	1986年	72
猫 头 鹰	96cm × 57cm	1986年	73
长夏小景	96cm × 50cm	1986年	74
杜牧诗意	96cm × 67cm	1987年	75
柳溪鹭鸶	81cm × 45cm	1987年	76
松 鼠 图	66cm × 43cm	1987年	77
在闷热的苞谷地里	65cm × 56cm	1987年	78
陕南小景	137cm × 68cm	1987年	79
卞之琳诗意	95cm × 60cm	1987年	80
雨中牡丹	115cm × 37cm	1987年	81
落叶满街红而扫	90cm × 43cm	1987年	82
红梅小鸟	95cm × 42cm	1987年	83
吹箫人去玉楼空	68cm × 46cm	1987年	84
湘云醉眠图	68cm × 44cm	1988年	85
童年记趣	62cm × 52cm	1988年	86
林外人语声	66cm × 50cm	1988年	87
铁塔风筝	96cm × 44cm	1988年	88
松 鹤 寿	96cm × 44cm	1988年	89
山乡人家	88cm × 61cm	1988年	90
归家途中	112cm × 80cm	1988年	91
路 遇	80cm × 54cm	1988年	92
高原放牧	68cm × 45cm	1988年	93
街前小景	68cm × 45cm	1988年	94
绿 梅	136cm × 68cm	1989年	95
隆冬春色	95cm × 53cm	1988年	96

黄菊蟋蟀	68cm × 45cm	1988年	97
红叶秋蝉	75cm × 42cm	1988年	98
元宵时节	67cm × 46cm	1989年	99
长夏甫过秋意浓	67cm × 44cm	1989年	100
不谋其政	70cm × 44cm	1989年	101
高原春色	90cm × 45cm	1989年	102
红荷倒影	56cm × 45cm	1989年	103
鼠子偷蛋	37cm × 36cm	1988年	104
雨中小景	96cm × 45cm	1989年	105
花卉四屏之一	114cm × 40cm	1989年	106
花卉四屏之二	114cm × 40cm	1989年	107
花卉四屏之三	114cm × 40cm	1989年	108
花卉四屏之四	114cm × 40cm	1989年	109
野 薊 花	65cm × 41cm	1990年	110
琵琶一声肠堪断	68cm × 46cm	1989年	111
柳丝蝉鸣	68cm × 47cm	1989年	112
春江水暖鸭先知	68cm × 46cm	1990年	113
小鸡牵牛	68cm × 46cm	1990年	114
如丝细条	68cm × 53cm	1990年	115
雨 竹	100cm × 53cm	1990年	116
雪深月色	62cm × 55cm	1990年	117
牡丹与猫	92cm × 34cm	1990年	118
中秋即景	112cm × 52cm	1990年	119
牡丹与猫	43cm × 55cm	1990年	120
紫 藤	31cm × 45cm	1990年	121

采菊东篱下	69cm × 81cm	1991年	122
红楼二题	133cm × 36cm	1990年	123
庄周梦蝶	68cm × 50cm	1991年	124
马 球 图	69cm × 133cm	1991年	125
松 鼠 图	52cm × 93cm	1991年	126
牵 牛 花	99cm × 51cm	1992年	128
兰 花 草	68cm × 42cm	1991年	129
夕阳鹭鸶	69cm × 46cm	1992年	130
忽闻水上琵琶声	68cm × 45cm	1992年	131
放 风 箏	92cm × 53cm	1992年	132
田野小兔	112cm × 43cm	1992年	133
红梅小鸟	68cm × 136cm	1992年	134
小院黄花	68cm × 62cm	1992年	136
夕阳牧归	68cm × 44cm	1992年	137
一年容易又秋风	95cm × 44cm	1992年	138
紫藤蝴蝶	100cm × 50cm	1992年	139
奔 马 图	62cm × 137cm	1992年	140
落霞与群燕齐飞	76cm × 48cm	1992年	142
长安夕照燕子忙	76cm × 76cm	1992年	143
春江水暖	33.5cm × 33.5cm	1994年（中国美术馆藏）	144
松 鼠	34cm × 34cm	1994年（中国美术馆藏）	145
玫瑰多刺君多情	33cm × 33cm	1993年	146
兔 子	33cm × 33cm	1993年	147
蝶 恋 花	34cm × 34cm	1993年	148
猫 头 鹰	33cm × 33cm	1993年	149

映日荷花	34cm × 33cm	1993年	150
春江水暖	33cm × 34cm	1993年	151
葫芦小鸡	33cm × 33cm	1993年	152
金秋时节	34cm × 33cm	1993年	153
小 狗	33cm × 33cm	1993年	154
一片红叶寄相思	34cm × 33cm	1993年	155
牵 牛 花	34cm × 33cm	1993年	156
雨打芭蕉	33cm × 34cm	1993年	157
小荷才露尖尖角	33cm × 33cm	1993年	158
小草蚱蜢	33cm × 33cm	1993年	159
猫照镜子	33cm × 33cm	1993年	160
鸡 冠 花	34cm × 33cm	1993年	161
秋 菊 图	33cm × 34cm	1993年	162
小鸡南瓜	33cm × 33cm	1993年	163
春到人间	33cm × 33cm	1993年	164
母子同乐	47cm × 35cm	1993年	165
喂 小 牛	65cm × 48cm	1994年	166
一片乡思寄唐梨	70cm × 45cm	1995年	167
荷塘翠鸟	135cm × 69cm	1995年	168
牡丹小鸟	96cm × 60cm	1994年	169
粉蝶逐人来	73cm × 69cm	1996年	170
巴山牧鹅	98cm × 52cm	1994年	171
姑娘牧鹅	69cm × 68cm	1996年	172
陕南人家	90cm × 54cm	1997年	173
秋菊蝴蝶	68cm × 44cm	1996年	174

看君马去疾如鸟	68cm × 136cm	1994年	175
牵牛小鸡	68cm × 41cm	1996年	176
莹莹白兔	48cm × 44cm	1998年	177
苞谷蚱蜢	75cm × 44cm	1998年	178
牧牛图	68cm × 68cm	1998年	179
田野小趣	44cm × 42cm	1998年	180
鸡冠花	96cm × 44cm	1998年	181
一枝浓艳露凝香	31cm × 45cm	1996年	182
牧马	31cm × 45cm	1996年	183
荡漾春风难描	31cm × 45cm	1996年	184
葫芦小鸡	43cm × 55cm	1996年	185
残荷图	98cm × 52cm	1999年	186
紫藤图	100cm × 59cm	2000年	187
山区春早	100cm × 59cm	1998年	188
荷塘秋景	100cm × 53cm	2000年	189
火山五月行人少	100cm × 59cm	2000年	190
麻雀图	70cm × 65cm	2000年	191
夕阳无限好	66cm × 66cm	2000年	192
归牧图	66cm × 48cm	2000年	193
幽谷桃李自芬芳	100cm × 59cm	2000年	194
朝辞白帝彩云间	98cm × 59cm	2001年	195
峨眉山月	100cm × 60cm	2002年	196
高原牧鹅图	69cm × 67cm	2001年	197
童年	98cm × 59cm	2000年	198
上学去	99cm × 60cm	2001年	199

月夜鸦鸣	100cm × 60cm	2003年	200
------	--------------	-------	-----

陈笳咏常用印章	201
---------	-----

陈笳咏艺术年表	203
---------	-----

长安画派中的陈笏咏： 不该遗忘的个案

陈履生

——

纵观古今中外的艺术史，如果说我们往往记录的是“大师”史的话，那么20世纪中国美术史也不例外，在关于“长安画派”的叙述中，都是关注赵望云、石鲁、方济众、何海霞这么几位杰出的画家，而忽略曾经和他们一起共创辉煌的其他人物。历史就是这样，只是记住少数人的丰功伟绩而遗忘或遮蔽多数人默默无闻的奉献，正如黑夜之中常人只能指认月亮和那几颗最亮的星星，而难以说出那无数的同样也是发光的星星。如果没有众星捧月，那夜幕上空的月亮哪有今古的神采？如果没有熠熠生辉的群星，又哪有灿烂的星空？20世纪中期陕西画坛上的长安云集了许多画家，他们从四面八方而来，怀揣着建设新中国的理想和发展革命文艺事业的抱负，开始了艺术和人生的新的征程。陈笏咏就是其中之一。

陈笏咏（1926~2004），原名嘉墉，山西吉县人。陈笏咏于1949年6月参加革命，在西北文艺工作团从事舞台布景的设计与绘制，制作了《白毛女》、《红旗谱》的全景。就资历而言，陈笏咏参加革命的时间比石鲁晚十年，而年龄只比石鲁小七岁。1940年，21岁的石鲁就到了延安，先在陕北公学院学习，后在西北文艺工作团工作，历任宣传股长、美术组长和舞美设计等职。1949年7月，石鲁出席了第一届全国文代会，并当选为中华全国美术工作者协会（今“全国美协”）执行委员。而此时，陈笏咏则刚参加革命工作，面对石鲁这样的“老革命”，陈笏咏还是有着很大的差距。尽管他受过很好的基础教育，少年时就能背诵唐诗宋词和古文，并能用文言文写作，还迷恋于何绍基的书法，但他没有受过正规的美术院校的教育。与石鲁相比，他还缺少在延安的经历，缺少毛泽东文艺思想的学习，由此也就缺少了一个能够立身于新中国的革命关系网。当然，这是从“一切历史都是当代史”的观点来看，也都是基于当下的判断。虽然石鲁一直是陈笏咏的领导，但是陈笏咏和石鲁先后在西北文工团工作的经历，不仅为他们在血缘上找到了内在的联系，更重要的是基于此的相互关联也建构了一个长安画派内在的系统。

陈笏咏和同时代的许多画家一样，在具体工作中的补习，在实践和创作中的提高，同样打开了一条走上艺术的道路。基于工作的需要，他从连环画、年画、宣传画、插图等大众美术形式起步，开始进入到美术创作的领域。可以说，20世纪50年代初期，陈笏咏的艺术处于一个急速发展的时期。

1952年，陈笏咏调到《西北画报》社创作室从事专业创作，而石鲁正是《西北画报》社的社长。陈笏咏在两年的时间内创作了十余套连环画。这一时期，全国的美术界正在执行文化部的指示，开展新年画创作运动，陈笏咏积极投身其中，创作了年画《学文化》（载《人民日报》）等。同时，他在1950年结识石鲁的基础上，开始了与石鲁在美术创作上的合作，共同创作了《上来一道走》。

1953年是陈笏咏艺术道路上的一个特别的年份。这一年的11月8日，西北美协召集在西安的国画家30多人举行会议，成立了“国画研究会”，这是长安画派在新中国开始吹响的集结号。这一年，陈笏咏创作了国画《老饲养员》、《收获》，参加了由西北美协主办、1954年10月19日开幕的“西北第二届美术作品观摩会”。此为他走向中国画创作的开端。1955年，他所创作的《女儿的女婿来了》又入选“第二届全国美展”。直到1959年，他创作的《打谷场上》、《麦收时节》，其中国画的造型和笔墨不仅融入到当时的主流风格之中，而且在线条方面也显示了较深的书法功力。

1954年，在西北大区撤销后，1950年成立的“西北美术工作者协会”即改为“中国美术家协会西安分会”，赵望云为主席，石鲁、张寒杉为副主席，陈笏咏和石鲁、李梓盛、刘旷、方济众、修军一起成为美协最初的业务干部，可见当时他在长安画坛上已经有一定的地位。

二

如果陈笏咏继续一路前行，那么，他在创作上的叠加一定會在长安画派中增加比重。因为从美协西安分会所订立的1955年创作计划（《美术通讯》1955年第1期）中可以看出他在当时的地位，其中“情节性绘画”18幅，赵望云、石鲁、刘旷、修军、陈笏咏等五人各完成3幅，方济众完成2幅，李梓盛完成1幅；“小品创作”共80幅，赵望云、石鲁、刘旷、修军、陈笏咏、方济众各完成10幅。显然他在当时的陕西美术创作队伍中排在第一阵营。可是，这一年的7月1日，中共中央发出《关于开展斗争肃清暗藏的反革命分子的指示》，8月25日，中共中央又发出《关于彻底肃清暗藏反革命分子的指示》，全国各地先后开展了肃清反革命分子的运动。同年，陈笏咏被卷入到漩涡之中。因为他1948年于西北大学肄业之后找不到工作，为生活所迫，从1948年3月到1949年5月，曾任陕西保安司令部政工处上尉科员、西安警备司令部政工处上尉干事，既画幻灯片，也为《陕保半月刊》画插图。仅这一年两个月的履历，1956年5月22日经中共陕西省委五人小组甄别定案为“历史反革命分子”。由于他没有隐瞒这段历史，而是早就作过交代，作为“从宽处理”而被内部控制使用，从此他不仅失去了许多创作的机会，而且因此远离国画。而这时中国美协西安分会（今陕西美术家协会）成立，美协的机关刊物《美术通讯》创刊，时任协会创作委员会秘书兼展览工作室主任的陈笏咏转任该刊的编辑。于是，陈笏咏一方面因为“历史反革命”的问题而失去了继续创作的机会，另一方面因为做编辑工作而陡增了对理论学习和研究的兴趣，以致在绘画道路上出现了转身和改道。他开始大量研读马列

主义著作及苏联美学理论，学习毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》，后来还专攻哲学。显然，他也是希望通过学习来改造自己。

随着“第二届全国美展”的举办，《美术》杂志于1955年5月刊发了《关于国画创作的发展问题》和《关于国画创作继承优良传统的问题》，陈笏咏也开始思考创作中的一些问题，随后写了许多美术评论。就这样，陈笏咏在石鲁提出“一手伸向传统、一手伸向生活”的同时，又一手伸向创作，一手伸向理论。而这时长安画派开始酝酿成形，其思想和理论上的准备也需要专门的人才，陈笏咏就是在这样的历史背景中开始了脚踩实践和理论两条船的路程。这时的陈笏咏已经不能和石鲁他们一起在中国画方面为长安画派出力，只能在外围，在理论上造势，同时在繁重的美协展览工作之余转向木刻，既转移视线，又避开锋芒。

版画虽然有着延安的传统，曾经在共产党领导的革命事业中发挥了难以替代的战斗作用，可是，版画随着新中国的转型，像古元那样光耀延安的重要版画家都转向了水彩画的创作，则表明了版画已呈强弩之末的态势。然而，版画毕竟有着它能够在新中国傲视其他画种的基因，所以，各种展览活动仍然不断。对于画家来说，陈笏咏的进入版画创作是多了一条参加展览、发挥作用和自我表现的渠道，毕竟石鲁也是从版画起步，陈笏咏不是在补课，而是以此来摆脱政治帽子的阴影，但是，他确实也看到了版画独特的表现力。或许是因为在美协创作室和版画家修军等在一起的关系，或许是在版画强大势力的影响下，陈笏咏既和修军合作年画《丰收》，又开始深入到木刻领域，在版画创作上表现出另一方面的才华。1959年，陈笏咏创作的木刻《绿化》参加“第四届全国版画展”，这一产生于“表现人民群众的英雄时代”（王朝闻）中的作品，属于本次展览中78%的新人之作中的一幅，与其后创作的木刻《丰收》都是他这一时期在版画创作方面的代表作。直到1963年，他还创作了《春暖》参加陕西美协举办的“农村生活”画展。

三

在20世纪中期的中国美术版图上，1949年7月21日成立了“中华全国美术工作者协会”（中国美术家协会，简称“美协”），此后各省市相继成立美协分会，美协就成为推动美术发展的一支重要的力量。因为美协与各地分会之间所建立的垂直关系，使得从中央到地方的美协权重一时，影响巨大，从发布指示到落实执行，从组织展览到发动创作，尤其是以全国美展为代表的大型展览，还有国画、版画等各画种的年度展览，创建了推动美术创作和展览的系统，极一时之盛。

就在陈笏咏离开国画创作的时候，石鲁创建并主持了美协西安分会国画创作研究室。此后石鲁为中国革命博物馆（今国家博物馆）创作了《转战陕北》（1959年），为人民大会堂创作了《延河饮马》（1960年），而《南泥湾途中》（参加1962年“第三届全国美展”）、《东方欲晓》也产生于这一时期。1961年9月23日，由全国美协举办的《西安国画研究室习作展览》在北京美协展览馆开幕，吴作人称这一展览“在1961年的展览活动史上，是值得大书一笔的”。而全国美协则为这一展览专门召开了由王朝闻主持的座谈会，参加座谈会的有方济众、王朝闻、叶浅予、石鲁、关松房、华君武、华夏、吴作人、李苦禅、李梓盛、李琦、何海霞、郁风、秦仲文、康师尧、蔡若虹。《美术》第6期用了近9个版的篇幅以《新意新情》为题发

表了“座谈会记录”，这样的规模在这一时期是绝无仅有的，强力推动了“长安画派”的崛起。之后石鲁又携此展到南京、上海、杭州巡回展出，“长安画派”之名由此也不胫而走。

长安画派在20世纪50年代后期至60年代初期的崛起，和全国美协的推动以及美协西安分会的具体工作是不能分开的，而陈笏咏作为美协展览部的负责人，尤其是作为长安画派中的唯一的理论家，其默默的奉献应该在长安画派的发展史上占有特殊的篇章。李琦在《西安国画研究室习作展览》座谈会上谈在西安所看到的情况：“西安美协的学术空气很浓厚，他们钻研传统的劲头很大，除了临摹古画，还设有资料室，玻璃柜中放着许多画册，常有人去翻阅。不久前还从北京借去一些古今名画观摩。他们的展览会很多，除了较大型的展览，还有各画会或几个人合开的展览，最近又有夫妇画展。”（《美术》1961年第6期），可以说，这是对陈笏咏具体工作的肯定。

从1959年至1961年，由于此前的大跃进运动以及牺牲农业发展工业的政策所导致的全国性的粮食短缺和饥荒，中国进入了三年困难时期。在这一段时间内，美协西安分会提出休养生息，组织画家去长安举办为期半个月的“创作讨论会”，由石鲁主讲，通过讨论吸收、消化北京展览所带回的各方面的意见。其中涉及到美术创作的问题，陈笏咏根据石鲁发言，为石鲁综合整理而成的论文《新与美》，发表于《思想战线》1959年第12期。就在《美术》杂志再三推举石鲁的时候，一封署名“孟兰亭”的来信刊发在1962年第4期《美术》杂志之上，从而引发了“关于中国画的创新和笔墨问题”的讨论，并持续了一年多的时间。应该看到，孟兰亭的来信，对以石鲁为代表的长安画派的批评，“远不见马夏，近不见四王”，实际上是对一段时间以来中国画创新的集中清算，尤其是对石鲁画中所表现出的“野”，以及西安画家“展览的作品风格大致相同”的问题，是需要理论应对的，而陈笏咏个人的付出则成为这一历史中不可或缺的内容。无疑，基于当时的现实情况，头顶“历史反革命”帽子的陈笏咏已经不便抛头露面，对他的启用以及隐姓埋名，都是以石鲁为代表的美协领导对他的保护。

四

本来按照这样的常态发展，陈笏咏在陕西美协也应该是大有作为的，同样可以为长安画派以及陕西美术的发展做出贡献。然而，历史再一次给他的人生以巨大的打击。“文化大革命”开始，1966年10月8日，应红卫兵强烈要求，美协西安分会的一纸公函将他送到了原籍的山西吉县，“交群众监督劳动”，而夫人边国英也被“退职回家”。不久之后，美协西安分会的公函落款则改成了“陕西工农兵美术工作者协会”。

对于画家来说，本来40岁是一生中的最好的光阴，也是最有作为的年华。无奈被遣送回原籍的陈笏咏却成了和农民同吃、同住、同劳动的劳动者。在农村，陈笏咏以木工、油漆、画箱柜为生，只是利用自己的手艺谋取生计。受到民间艺术的影响，也是为了应对客户的审美需要，当陈笏咏在木器上首次画花鸟之后，就开始对花鸟发生了兴趣，并逐步将其移到纸上，为以后专攻花鸟画打下了基础。1974年，陈笏咏在铜川陈炉陶瓷厂承担恢复耀州瓷的设计工作，感觉上他接近了专业，实质上则是重起炉灶的又一次转行。他总是这样以一种特有的才情面对新的挑战，也总是以自己的手艺创造出从未有过的业绩。陈笏咏研制出了失传数百年的

的宋代刻花刀，复兴了宋耀州瓷的釉下刻花，提高了数十倍功效。

当陈笏咏正在为复兴耀州瓷所取得的一点成绩而感到安慰的时候，却迎来他一生中最为致命的打击。1975年9月27日，中共陕西省委组织部作出了“令其退职”的决定，也就是说，他从此成了真正的农民，时年他才49岁。此后直到1978年8月18日，中共陕西省委组织部作出了“对陈嘉塘问题的复查结论”，撤销了此前的决定，他才得以“恢复工作”。

陈笏咏从大众美术的年画、连环画、插图到传统水墨画中的人物画，从国画到版画，从绘画到理论，从理论到工艺美术，最后又从工艺美术回到了传统水墨画中的花鸟画。这是一个多么复杂的人生历程，而其间的每一次转化都不是完全因为个人的兴趣和爱好，往往都是不得已而为之，万般无奈之中，蕴涵着画家的人生悲情，又折射出了时代的悲剧。而像他这样由时代悲剧所酿成的人生悲剧，在经历新旧社会转换的画家中有很多很多，他们的人生与时代，他们的专业与社会，都在一种错综复杂的关系中彰显了这个时代的画家的人生艰辛，艺术不易。

五

“文革”虽然给了陈笏咏深深的磨难，但也使他在农村得以深刻地了解了农民生活。他像齐白石那样发现了乡村生活中许多特有的情趣，而且那些沾有泥土芬芳的花鸟草虫又融入到他的文人情怀之中。这一切还得之于他并未间断艺术思维和理论思考，尽管是田间劳动中点滴的情有所触，也会让他产生创作的冲动，从而带来了他改革开放之后在花鸟画创作方面的新的收获。

1978年，陈笏咏在彻底平反后重新回到了美协的工作岗位上。52岁的他更加珍惜工作的机会，绘画成了他的业余爱好。但是，他始终没有忘怀农村的生活和农村的趣味。1986年，作为美协干部他举办了生平的第一次个展，算是对他一段时间以来的创作总结。1981年创作的《关中麦场》所表现的“麦场一瞥”是那种典型的长安画派的风格，虽然表现丰收的场景，但画得简约而不拘一格，人物之间的呼应，以及传统的麦场与现代汽车的对比，尤其是左下角的热水瓶和茶杯，与端茶递给汽车司机的姑娘，情节生动又一气呵成。由此想到其他的长安画家，几乎是用相同的方式来处理传统与生活的关系，而且他们都善于把严肃和规整的东西画得那么生动而又出人意料之外。画面中的电线杆和电线，在现实和比例之外表现出了写意的生动性，此间所传达的中国的笔墨趣味正是长安画派中的野、乱、怪的特色。毫无疑问，像陈笏咏这样把人们常见的丰收题材用小品的笔墨表现出来，在半个世纪的新中国美术史上并不多见，可见他对长安画派的传承与发展颇费心机。

“文革”严重影响到长安画派的发展，尤其是对领军人物石鲁的摧残。自1977年赵望云去世后，石鲁于1982年、方济众于1987年先后去世，而陈笏咏作为新中国初期长安画坛上的硕果仅存，他的创作对于长安画派的贡献是显而易见的。可以说，陈笏咏的画表现出了长安画派的基本特质，从笔墨、造型到审美趣味甚至一些基础的画法，都表现出了与这一画派其他画家共同的特点。他画身边的人和事，表现了对生活的感悟，也发现了生活中能够激发他画兴的丰富的内容，从蚂蚁搬家，到林间的松鼠、鸡雏，以及在七月流火闷热包

谷地里的女人，在 '85思潮涌动的背景下，陈笏咏回归乡土的表现依然彰显出了长安画派独特的文化感觉。

陈笏咏对身边事物所保有的热情，都倾诉到他的画面之上，他的思想也在画面上流动，电视台与风筝的对话，就是表现了传统与现代之间的寓意。他的画中的思想性还表现出他的批判精神，《在其位而不谋其政》中的猫和鼠的关系，以及《鼠子偷蛋》等等，都是有感而发。面对传统题材，陈笏咏即使画松鹤寿也是别出心裁，他不仅突破传统的图式，更重要的是不因这一题材而媚俗，仍然用长安文人的方式表现他心中的独特性。在画梅花时，同样是不落俗套，在前无古人的基础上融入了长安画派的笔墨特色，使得他笔下的梅花没有传统文人自诩的清高，也没有文人所追求的那种孤傲。

他为长安画派的形成尽过力，又因为历史的原因曾被拒之门外，但他依然为长安画派鼓与呼，等到一个时代过后，他还在为长安画派的传承与发展而努力——他就是被一段历史捉弄又被一段历史遗忘的陈笏咏。他是时代悲剧中的一朵奇葩，而他本身的丰富、生动而又发人深省的故事作为艺术史的个案，是不应该被忽略或遗忘的。

艺道风骨 纵笔凌云

——记“长安画派”不能忘却的陈笳咏先生

程征 刘天琪

20世纪的中国美术，可谓风起云涌，波澜壮阔。在传统文化被解构、中西文化相碰撞中，在外来文化强势侵入和国人主动向外求取所构成的“西风东渐”的浪潮中，各种学说思想相交汇，各种艺术形式相融合，形成了万马齐喑的艺术时代，而中国画也被这样的形势打乱了自律进程。在这个过程中，中国画抵抗、接纳、解构并重新组合，最终重新确立了自身。回顾这一百多年的中国美术史，我们发现，不仅有齐白石、黄宾虹、徐悲鸿等大师级的画家，同时也出现了改写中国近现代美术史的各类“画派”，如“长安画派”。近年来，研究“画派”成为近现代美术史学的热点。在这一研究课题中，目前还有许多工作可做，特别要指出的是，当我们将“画派”及相关的人物契入近百年来中国思想文化与艺术发展的大背景下加以考察的时候，我们就很容易发现，有许多耐人寻味的关键细节和真正迷人的问题，在这里还是空白并等待深入挖掘。但可惜的是，研究者往往热衷于讨论某个“画派”中领军人物的生平及艺术上的成就与得失，甚至还有人热衷于探究其私人生活的某些片段，却没有投入精力来关注其他相关人员的贡献与影响，这不能不说是一种遗憾。而这种遗憾将随着参与者、见证者的离世而最终无法弥补。

“长安画派”的研究也有这样令人担忧的问题：翻检目前的文献，我们以往的讨论，多是以赵望云、石鲁、何海霞为主，近年来又把余光投射到方济众、李梓盛、康师尧身上，甚至把赵望云的弟子黄胄、徐庶之等也纳入到“长安画派”研究之中。而研究者却忽略了一个重要的现实问题：“长安画派”的确是因赵望云、石鲁等的影响而成名，尤其是颇有争议的石鲁。但真正的“长安画派”不是一个孤立的仅仅由上述六位画家组成的群体，而是一个由诸多画家于上世纪50年代起在陕西省美协共同学习讨论中逐步形成的，并最终因1961年由上述六位画家在北京举办“国画习作展”而形成的称谓。“长安画派”固然是一个以地域为名的画派群体，但地域性决不是其标志，它的艺术主张与艺术创造力才是其真正的灵魂与归宿。因此，我们在讨论“长安画派”的形成与发展的史实时，不仅要关注成名者的历史，同时也应该挖掘其他人的历史。这样，一个有血有肉的画派才会逐渐丰满起来，丰富起来，也会越来越真实地呈现出来。在这个学术关怀下，许许

多多当年参与“长安画派”艺术活动的人将逐渐进入到历史的视野，如被我们渐渐淡忘但却被誉为“长安画派”第七人的陈笏咏。陈笏咏不仅给我们留下了诸多的理论思考文章，也留下了丰富的艺术作品。在其渐行渐远之后，“长安画派”的一个见证者、参与者、实践者、思想者的形象越来越清晰了。



陈笏咏，山西吉县人，原名陈嘉墉，1926年生于山西太原。陕西省著名的国画家、书法家、美术理论家。曾任陕西省美协创作委员会主任、《美术通讯》主编、石鲁艺术研究会学术委员会主任、陕西国画院特邀画师、陕西文史馆馆员、中国美术家协会会员、中国书法家协会会员。中国美协西安分会（陕西美协前身）创始人之一。陈氏出生于书香门第，其父陈观光（1881—1953），清光绪二十九年（1903）考入山西大学堂（今山西大学）西斋。曾任山西绛县知县，因不满官场腐败，无意仕途，后任川至医学专科学校校长，专心于悬壶济世，治病救人，蜚声医坛，遂成为山西省一代名医。在这样的家庭教育背景下，在陈父的督促下，陈笏咏从五岁起吟诵唐诗，并开始描红习字，其间对故事人物发生兴趣，时常默画，到十余岁时已背完《四书》。1937年，抗日战争爆发后，陈笏咏随家人移居故乡吉县。1939年至1946年间，入山西省立第二联合中学学习，其间酷爱英语，并在极其艰苦的学习条件下，坚持背诵唐诗宋词与古文，打下了良好的传统文化功底。此间，陈氏着迷于晚清书法大家何绍基的书法，书艺水平有较大的进步。其后，改学颜真卿书法，每日坚持临池不辍，为日后的书法艺术打下了良好的基础。1946年高中毕业时，因铁路中断未能报考大学，遂入初创立的吉县中学任首任英语教师，并兼任美术课教学，为其后成为美术工作者埋下了重要的伏笔。

1949年开始，随着全国解放的脚步加快，23岁的陈笏咏于6月参加革命工作，并在西北文艺工作团从事舞台美术的布景设计与绘制工作，大型的舞台史诗剧《白毛女》、《红旗谱》的舞台全景工作全部由他完成，是其从事专业的美术工作的第一步。此后，他创作了《一根扁担》、《周师傅》等连环画，并于1951年与时任西北美术工作者协会副主任、兼任《西北画报》社社长的石鲁相识。次年，陈氏正式调入《西北画报》创作室搞专业创作。从此，他与石鲁建立了深厚的友谊，他们共同探讨艺术，相互鼓励。1953年，他与石鲁下乡兴平县，合作完成年画《上来一道走》，并由陕西人民美术出版社出版发行。

应该说，从1952年调入《西北画报》开始，就决定了陈笏咏的艺术道路，也决定了其艺术命运。此后，十数年间，直到1966年“文化大革命”开始，虽然各种运动也曾经扰乱了正常的社会秩序，扰乱了艺术家们的正常生活与创作，但陈氏与许多没受到太大冲击与迫害的艺术家一样，还能有时间去学习，去体验生活，去创作，这也是陈笏咏的第一个创作高峰，虽然多数题材都是以配合与关注时事主题为主，创作形式也多为年画、连环画、宣传画等，却是他专业从事绘画艺术的十五年。此间，陈氏曾与著名版画家修军（1925—1994）合作木刻门画参展，并一起到陕北体验生活；与李梓盛赴陕南体验生活，创作木刻《绿化》参加全国美展，并载《美术》杂志，著名美学家王朝闻曾点名赞赏此作品。1958年，32岁的陈笏咏创作了年画《幸福生活》，被文化部定为全国重点发行美术作品。同年，他在西安市解放路主要执笔完成二十余米壁画，反映“大跃进”，并精缩为纸长幅画，参加了同年的“莫斯科青年画展”。1961年，陈氏创作木刻《丰收》作

品，参加“人民公社好”全国美展，并发表于《人民日报》专版，著名美术评论家华夏为专栏著文。

从上世纪50年代始，受中苏友好关系的时局影响，学习苏联的文学名著、读苏联美学理论书籍、唱苏联歌曲成为一种时尚。天性敏感多思的陈笏咏在认真研读苏联美学名著的同时，对相关的哲学经典也下了一定的功夫。尤其是1957年陈氏担任中国美术家协会西北分会创作委员会秘书兼展览工作室主任，并同时任《美术通讯》编辑之时，有诸多的时间与精力对美术问题、哲学问题等进行研究与思考，这也使他对创作规律有更为深层的认识。1959年，陕西美协在长安县（今西安市长安区）举办为期半个月的“创作讨论会”。其间，石鲁主讲并由陈笏咏记录整理成《新与美》一文，发表于1959年《思想战线》第12期。这篇文章的主旨思想，是石鲁在1956年夏季和赵望云一同被派赴阿联（埃及）参加国际艺术会议期间，石鲁在艺术展览研讨会上以《关于艺术形式问题》为题做的大会演讲内容的补充与延续，文章中许多重要的观点成为“长安画派”艺术主张的先声。

1966年，史无前例的“文化大革命”开始了，时年40岁的陈笏咏被下放吉县农村老家劳动。在与农民同吃同住同劳动的六年间，陈氏得以深刻了解中国农村与农民的生活实际，其朴素的艺术情怀再一次得到质朴的洗礼。在下放的日子中，他以木工、油漆、画箱柜为生，并首次尝试在木器上画花鸟，这是陈氏日后主攻花鸟画的最为原始的动因。在人身受到莫大摧残、思想受到莫大钳制的农村生活期间，清苦的生活并没有使陈笏咏颓废，相反，他的艺术思维一直很活跃，创作也并未真正的中止，那些木器上的花鸟就是他的生命。每每在田间劳作，在乡间行走，只要情有所触，心有所动，他都会化成创作的动力，其间的题材有的收入1986年陈氏首次举办的个人书画展览中。

1974年，被转为下放到铜川陈炉陶瓷厂的陈笏咏迎来艺术旅程中另一件大事：因铜川灯泡厂建设而发现宋代窑炉，并决定复仿制宋代耀州青瓷。陈氏有幸参与设计了诸多青瓷创新的造型。此外，陈氏还根据古耀瓷标本探索出耀瓷的刻花工艺，发明了新式拐角刻刀，培养出第一批优秀的刻花能手，至今师徒相传，成为耀州窑的一段佳话。

1978年，52岁的陈笏咏彻底得到平反并重新回到陕西省美协工作。次年，《美术通讯》复刊，陈氏任主编，开始专攻写意花鸟，直到2004年病逝。

二

陈笏咏真是不幸。他命运多舛，半生颠沛流离，几乎遭遇了近百年中国绝大多数的动荡与各种运动，既有砸烂一切并令其双腿致残的“文革”，也赶上了关乎中国命运的改革开放的大潮；既有只能以政治题材为主的绘画时段，也有按照自己的心性作画的好时期，国运与个人命运紧紧结合，似乎在陈氏的艺术生涯中得到了最好的验证。陈笏咏也是最为幸运的。他恰逢一个思想变革与国运变化的时代。在一个人心思变的时期，他遇到了改写近现代中国美术史的“长安画派”的崛起，他是这个画派的见证者与参与者，并在创作的实践中有力证明了“长安画派”所倡导的“一手伸向生活，一手伸向传统”这个艺术主张的前瞻性、正确性，他的作品也的确得“长安画派”艺术的真髓，并有所发展，自成一格。