

时代华章

北京画院·上海中国画院50年

岁月经典

北京画院·上海中国画院 50 年



岁月经典

50 年精品特展

北京画院 上海中国画院 编

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

时代华章

——北京画院·上海中国画院 50 年

主办单位

文化部艺术司

北京市委宣传部

上海市委宣传部

北京市文化局

上海市文化广播影视管理局

中国美术馆

承办单位

北京画院

上海中国画院

组织委员会

名誉主任

蔡赴朝 孙安民 王仲伟 杨定华

主任

于平 降巩民 陈燮君 穆端正

副主任

刘中军 范迪安 王明明 刘文国
施大畏 王文光

委员 (以姓氏笔画为序)

马书林 安远远 李磊 汪丽娅
杨连霞 金京生 洪连成 钱林祥
钱琦琦 谭曙

艺术委员会

主任

杨延文 韩硕

委员 (以姓氏笔画为序)

水天中 王志纯 毛国伦 车鹏飞
艾轩 卢辅圣 田黎明 安远远
刘曦林 李小可 杨正新 李松
李树声 张晓凌 张桂铭 张培成
张森 张雷平 何曦 邵大箴
尚辉 陈翔 陈履生 赵力忠
郎绍君 梁江 阎振铎 薛永年

策展委员会

总策划

王明明 施大畏 杨延文 韩硕

策划委员 (以姓氏笔画为序)

王志纯 车鹏飞 朱敏 吴洪亮
何曦 尚辉 陈翔 陈履生

编辑委员会

主任 王明明 施大畏

委员 (以姓氏笔画为序)

王志纯 车鹏飞 吴洪亮 陈翔
尚辉 海洋

主编 王志纯 车鹏飞

编辑

朱敏 何曦 宛少军 康征

展览统筹

主任 李迎春 钱琦琦

成员 (以姓氏笔画为序)

朱敏 刘渴 刘亚琴 孙硇
汤苗 李琼 陈斌 郑智威
高二 黄俊芬



CS2017508

卷首语

0001244147

J221

027

尚 辉

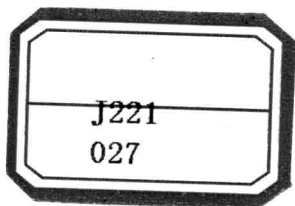
这里，打开的是一部新中国画院历史的书，让我们重温了20世纪50年代以来中国画走过的路和为我们熟知的名家名作。

北京画院和上海中国画院作为在周恩来总理亲自关怀下于1956年国务院常务会议第107号文件审批通过的两个新中国最早的画院，已经历了50年的风风雨雨。这风雨50年虽然经过民族虚无主义的排挤、文化大革命的浩劫和西方现代主义的冲击，但画院创建的本身和创建之后50年的发展与兴盛，已揭示了新中国文化建设与整个社会对民族文化认同的不断回归与寻根的渐进之路。

50年来，两院得到了几代党和国家领导人的亲切关怀与备加呵护，这成为新中国民族艺术承传与创新和新中国画院创建与发展的坚强保障。

50年来，两院囊括了“京派”与“海派”的大师名宿，他们为传统中国画在20世纪后半叶现实境界的转换与语言变革做出了卓越的贡献。

50年来，两院培养了几代优秀的中国画家，他们为新中国传统艺术的薪火相传和现代性探索做出



重庆师大图书馆

47

了突出的成就。

50年来，两院画家创作的许多精品佳构，已成为新中国各个历史时期具有时代标志性的脍炙人口的经典名作。

50年来，两院不断适应新的历史条件，为画院的文化生存、人才竞争和整体学术水准的提升而锐意改革、大胆创新。

尽管古代中国就已创设了画院，但新中国画院在性质与审美诉求上都和中国古代画院产生了根本的区别。今天，在新中国画院诞辰50周年之际，我们可以自豪地说，没有画院体制，中国画在西方强势文化中不会得到如此的保护与兴盛；没有画院体制，民族艺术传统以及这些传统中包蕴的民族文化精神也不会得到如此的承继和弘扬。其实，当年周恩来总理亲自将“北京国画院”审定为“北京中国画院”时，已经预见民族文化在日益国际化过程中的国家文化战略保护问题，这是更为深刻的新中国画院体制在今天全球化语境中的存在价值与意义。只有从穿越历史的目光和审视未来的文化透视中，才能真正凸显新中国画院体制的历史贡献。

北京画院和上海中国画院正是从南方和北方这两种地缘文化的背景下，对50年新中国画院体制艺术成就的诠释和呈现。

2007年10月1日于北京

目 录

- 1 新中国画院 50 年
——北京画院、上海中国画院
对民族传统艺术的凸显与创造 / 尚 辉
- 15 北京画院·上海中国画院历史轨迹
 - 31 亲切关怀 49 大家风采
 - 67 学术活动 79 薪火相传
 - 87 深入生活 97 对外交流
 - 107 改革发展
- 117 北京画院·上海中国画院作品
- 147 北京画院·上海中国画院大事记
- 233 画家简历
- 239 作品索引

新中国画院50年

——北京画院、上海中国画院 对民族传统艺术的凸显与创造

尚 辉

1957年5月14日，北京中国画院在中央文化部礼堂正式成立。这标志着新中国建立画院体制的开始。

画院，在中国古代为宫廷御用体制，主要满足于朝廷与皇亲贵胄对于绘画的审美需求。“画院”一词虽在北宋年间产生（翰林图画院），但宫廷招揽画家供职早在先秦就有设置，像周代的冬宫画工，春秋战国时代的画史，汉代的尚方画工、黄门画者等都是。唐代在翰林院安插画家，授以待诏、祗候、供奉的职衔。五代时，在画家集中最多的南唐和西蜀，开始出现了“画院”的体制。两宋的翰林图画院，是中国古代建制最为完备、御用画家最为众多的绘画机构。元代画院体制中断，至明代而恢复。清代没有单独设置画院，只是在如意馆中安置画工艺匠等。画院在性质上为御用供奉，所反映的也是皇权政治、宫廷生活和富贵娱乐的审美理想。画院对历朝绘画都会起到引导作用，甚至于构成一个朝代美术史的主体，但民间绘画也会起到修正、补充，甚至反拨与反叛的作用。

20世纪是中国社会发生巨大转变的百年。清末民国时期，画家主要汇聚于新兴的画会和西式院校。上海和北京是民国时期画会与院校最为集中的城市，自然也就成为画家最为集中的地区。在上海的中国画家依托于海上的经济、文化背景积淀而成“海派”；在北京的中国画家也因故都的文化传统而相互影响汇成了“京派”。正像上海是当时中国的经济、文化中心一样，“京派”在某种意义上又是“南风北渐”的结果。

1949年，新中国成立。新的社会制度的创建，也意味着民国时期文化生态的终结。那么，原依托画会鬻画为生的画家何以为生计、何以为创作呢？

1949年7月在北京召开了第一次文代会，成立中华全国美术工作者协会，周恩来总理按照毛泽东文艺思想提出了旧艺术的改造问题。1950年创刊的《人民美术》发表了一组文章，催发了“新国画运动——亦即国画改造运动”。在50年代初，围绕着中国画如何“推陈出新”展开了激烈的论争，一时间，民族

虚无主义甚嚣尘上，并将国画改称“彩墨画”。中国画在建国初期被“改造”的命运，一直影响了人们对于民族美术传统的正确认识，这种文化氛围也谈不上对中国画的继承和发展，更谈不上对一批老国画家的生活安置。

1955年，周扬在中国美协第一届理事会第二次会议上对虚无主义进行了严厉的批评，同时也指出要防止保守主义倾向。1956年4月28日，毛泽东在中共中央政治局扩大会议上说，艺术问题上的“百花齐放”，学术上的“百家争鸣”，应该成为我国发展科学、繁荣文学艺术的方针。对文艺政治方向的调整，使人们回到对于民族艺术的公正认识；也只有在这种思想观念中，对于中国画的继承与发展才能提到议事日程。这是新中国建立画院体制的历史机遇。更深刻地说，这种历史机遇暗含着在引进西方美术以及西方美术教育的半个世纪而产生文化西化的趋势之后，新中国政府如何积极地应对与推进民族文化保护的国策。在这个意义上创建的新中国画院，在性质和审美诉求上都和中国古代画院产生了根本的区别。

一

筹建新中国画院的提案——《继承传统，大胆创新，成立中国画院》，是1956年2月由陈半丁、叶恭绰在中国人民政治协商会议第二届全国委员会上提出的。^①

1956年5月30日，由中央文化部呈报国务院常务会议的第107号文件——《文化部关于筹建中国画院和中国戏曲学院的报告》^②，使新中国画院的筹建真正进入立项审批的程序。6月1日，周恩来总理主持召开国务院常务会议，审批并通过了这一报告。^③6月25日，中央文化部颁发《文化部关于建立中国画院的实施方案（草案）》。^④

《文化部关于筹建中国画院和中国戏曲学院的报告》明确提出了“在北京与上海各成立一所中国画院”，“中国画院的任务是组织和提高国画创作，培养国画人材”，“创作部分的工作包括组织国画家进行创作，体验生活，研究、讨论国画创作中的问题，搜集现代国画家优秀作品”，“教学部分的工作主要是办国画讲习班，总结过去国画教学的经验，研究和实验适合目前需要的教学方法和教材，来培养下一代的国画人材。在教学工作上暂时以带徒弟的方法为主，并逐步建立系统的国画教学方法和制度”。

这是一份新中国建立中国画院体制的纲领性文件，它所规定的新中国画院创作与教学的职能，显然都是紧紧围绕着中国画的创作与教学而展开的，它意味着对于中国画创作与教学不同于西式美术教育体制而具有中华民族传统自身特殊性的认识。因此，也可以说新中国画院的筹建，就是在西式美术教育体制与学院创作机制下，如何“继承和发扬民族民间艺术优良传统”的一种保护民族传统绘画的文化国策，这一国策在整个20世纪中国文化西方化的进程中越来越显得具有前瞻性和深远的意义。

唯其如此，时任国务院总理的周恩来亲临1957年5月14日在中央文化部礼堂召开的北京中国画院成立大会。对于这样一个学术机构的成立，竟然惊动了时任国务院总理的周恩来、中央宣传部部长陆定

一、文化部部长沈雁冰、中国文联主席郭沫若，可见新中国画院的成立在中央人民政府及文化艺术界工作中的崇高地位。50年来，这种崇高地位也一直成为几代国家领导人格外关注与呵护新中国画院建设的遗风与传统。

周恩来总理对于中国画寄予了很多期望，这是他在成立大会上讲话的主要内容。他认为中国画“不能陷于古典的圈子里”，也不能“不包括西洋画的长处”；中西绘画是“异曲同工”，“不要只看到西画对国画排挤，就觉得西画一无长处，这就是固步自封”。对于国画界“不免有些士大夫”，他一方面强调“知识分子很可贵，建设社会主义无他，很难前进”，另一方面又指出“旧中国传下来士大夫习气很多，也受到西方资产阶级影响，国画家的内部及对外的团结都应搞好”。他特别明确了中国画“为何人创作”、“为何人服务”的问题，即要“为广大劳动人民服务，为人民服务。增强文化高尚生活”。而对于怎样继承中国画，他指出“要批判接受、鉴别，把优秀的文化遗产保存下来”。^⑤周恩来总理对于中国画的殷切期望，正是新中国画院的筹建意义、学术定位和性质任务。实际上，有关中国画的发展方向、有关中与西的关系、有关中国画创作主体的审美心态与意识、有关怎样继承传统，这些都是新中国画院创建之初中国画界面临的最主要也是最重要的学术命题。

北京中国画院筹建之初，荟萃了建国前后云集在京城“京派”大师名家。

首任名誉院长齐白石，是“京派”大写意花鸟画的代表人物。他定居北京开始的衰年变法，既得益于海派吴昌硕以碑学书法入画的启示，也受益于京城质朴博大的传统浸润。他在花鸟、人物、山水、篆刻、书法等方面均有较大的建树与开创，是将传统文人画进行世俗化转换并体现了现代审美意识的一代大师。入其师门的北京中国画院的画师就有于非闇、汪慎生、王雪涛、娄师白等。于非闇早年曾从白石学山水与篆刻，后专攻工笔花鸟，是“京派”工笔花鸟画复兴的大家，与陈之佛并称“南陈北于”。他的花鸟从陈老莲而上溯五代两宋，得赵佶之神髓，并参以丝绣等民间美术，形成了谨严清雅、端庄富丽的画风。汪慎生擅长墨荷小写，格调清雅，不同流俗。兼工带写的王雪涛，观察细微，用笔启承转合颇得花木之秀容、鸟兽草虫之灵姿。首任院长叶恭绰为前清秀才，画竹得文同神韵，清雅恬淡。首任副院长陈半丁，早年师事吴昌硕，得其浑厚古朴之风。此后居京师而上溯青藤、白阳、石涛和宋元，一变而为温雅敦厚、刚健婀娜，是“京派”小写意花鸟画的代表人物。

北京中国画院还汇聚了一批传统功力深厚的山水画家，是“京派”山水画的重要人物。作为金城弟子，胡佩衡早年以临王翬为主，后转学宋元画法，中年以后形成了兼苍秀精细与粗犷浓重为一体的个人面貌。在艺术上坚持传统中国画立场的秦仲文，极力反对中国画的西画改造。他的山水以北宋为主，并施以小青绿，笔墨苍茫浑厚。吴镜汀虽也从王石谷起笔，后来却能转师宋元，融勾斫没骨、青绿浅降为一体，风格澄静朴拙、疏淡天真。当时北京中国画院的人物画，以古装人物画家为主。徐燕孙是“京派”传统人物画的代表，其工笔人物画近得仇英笔意，远绍宋元遗韵，线条细劲，设色古雅，人物体态生动传神。其传为吴光宇、潘絜兹。北京中国画院实力最雄厚的还是花鸟画，这个阵容是民国二三十年

代“京派”的延续，显示了扎实深厚的传统根基。

1956年8月3日，上海中国画院筹备委员会成立。1960年6月20日，上海中国画院正式成立。

首任院长丰子恺精通文史哲，是民国时期著名的文化才子。他那富有诗意和人生哲理的漫画，显示出他丰厚的学识，而稚拙、幽默、简练的笔墨，洗尽铅华，别有意趣。上海中国画院同样也以花鸟画家的实力最为雄厚，而且这些花鸟画家大多是吴昌硕金石重彩大写意的传人。作为吴昌硕的入室弟子，首任副院长王个簃用笔厚重而古朴，深得石鼓文圆润苍辣的笔法。相对而言，来楚生的用笔则秀润灵动，特别是饱含水分的湿笔，赋予吴派花鸟以灵秀自然的韵致。他尤其注重对于花鸟自然形态的体察，作品因而显得更富有自然生趣。唐云早年的笔法洒脱率意，得四僧之萧散淡逸，及至晚年才追求老辣浑厚，抑扬顿挫。在“海派”花鸟画家群体里，江寒汀、张大壮、张聿光、谢之光或继承虚谷、任伯年，或承续恽南田、华新罗，或从西画、月份牌变出，形成兼工带写的一支，他们的作品多显得峭拔飘逸，澄明清静。相对于“京派”花鸟画风，“海派”花鸟画更显得风流倜傥，秀润灵巧，俏丽多姿。

上海中国画院同样也汇聚了一批“海派”山水的一些重要人物。作为吴大澂的嗣孙，吴湖帆早年以临习四王为主，此后转师董巨，由秀润的水墨转为丰腴雅逸的青绿，长于烟云渲染，得氤氲缥缈之趣，别具一格。首任副院长贺天健，出生于无锡，虽也从王石谷起步，后因受宜兴一带山水启发而崇吴历、梅清一路的笔法，他是“海派”中较为重视写生的一位山水画家。钱瘦铁、刘海粟都醉心于清初四僧及“黄山派”，刘海粟学得石涛的汪洋恣肆和梅清的清逸古淡，并将碑派书法的中锋用笔作勾皴，形成了自己气韵充盈、雄浑厚重的画风。作为冯超然的门人，陆俨少深受冯超然四王一路画学的影响，笔墨秀逸而松灵。早年的两度远游为他日后的变法奠定了基础。谢稚柳早年追摹陈洪绶画风，后与张大千交往并随其赴敦煌研究石窟艺术，这为他的山水注入了典雅整饬的气质。他的山水避开四王而直取宋元，北格南调，尤擅青绿，显得气韵高古，雅逸脱俗。“海派”山水画的整体特征在于出“四王”而追“四僧”，并由此而回归晋唐宋元古雅坚实的格调。

融合中西，是“海派”绘画的另一个重要特征。主张“调和东西艺术”的林风眠，是20世纪中国以西融中最有代表性的大师。他对中国画的贡献，不仅在于他把西方印象派、立体主义和表现主义的艺术语言转译到中国画，并参以瓷画、漆画、皮影等中国民间美术，形成了风格鲜明的林式彩墨绘画，而且他运用西方现代艺术语言而转换的中国人文精神与审美意蕴才真正体现了20世纪中国画家的审美创造。而留学于日本的朱屺瞻，以西画色彩观念入吴昌硕金石笔法，笔墨氤氲厚朴，色调迷离奇幻。无论花鸟画还是山水画，均以大笔简笔而凸显其苍茫朴拙的个性。他是从金石重彩大写意的角度，将“海派”中西融合推进到一个新的高度。上海中国画院画师的这个阵容，是清末民初开中国画学风气之先的“海派”的延续，是建国初期中国画坛的半壁江山。

新中国的建立，开始了社会形态的巨大转变。这些在民国时期功成名就的大师名宿，遇到了传统中国画能否以及怎样表现现实生活、表达人民尤其是劳动人民的思想情感问题。因此，新中国画院建立的

本身以及建院之初所要解决的课题,就是促进中国画从文化观念到笔墨语言乃至艺术主体创作心态的审美转换。北京中国画院曾组织画家深入首都钢铁厂、郊区农村、十三陵水库、密云水库、十大建筑工地,并沿长征路途写生,创作了《力争农业大丰收》《十三陵水库》《密云水库》《首都之春》《岱宗旭日》《松柏常青》等集体创作的脍炙人口的巨作长卷;上海中国画院先后组织画家深入郊区马桥公社、上钢一厂、造船厂、南京路好八连以及井冈山、新安江发电站、舟山群岛等地,创作了《万吨水压机》(谢之光)、《第一颗原子弹爆炸》(吴湖帆)、《轧钢》(林凤眠)、《挑灯夜战》(俞子才)、《人民公社奶牛》(胡伯翔)、《六畜兴旺》(唐云、江寒汀)、《上海的早晨》(袁松年)、《节日的上海》(钱瘦铁)等等。这南北两大画院所画的不仅是传统中国画亘古没有表现过的题材,而且通过对工农业文明景观的呈现,表达的是中国画家的入世心理与情感。那些作品唤起的境界,是崭新的社会风貌,境界的转换无疑也引发并直接促成了笔墨语言的重新整合与新的生机的注入,这在吴镜汀的《秦岭工地》,吴湖帆的《渔浦桃花》,贺天健的《黄山梦笔生花峰》《九月桐江柏子红》,陆俨少的《峡江险水图》《上海港》等山水画作品中都可以印证境界转换对于笔墨新变的重要作用。

在“京派”、“海派”的画科结构中,人物画相对薄弱。而人物画在反映现实生活的直接性上,远在花鸟和山水之上。当时推进中国画人物画变革的主要是笔墨加素描的方式,画家也大都集中在院校。比如,北京中国画院院外兼职画师蒋兆和就是用笔墨去转换素描造型的一代大师,他的《把学习成绩告诉志愿军叔叔》既具有很强的现实人物的造型性,也兼顾了中国画的用笔意蕴。60年代初进入北京中国画院进修的张仁芝,创作了深有影响的《炉前》,除了用笔墨呈现炉前工人的生动形象,还用朱砂作墨,渲染猎猎的炉火。再比如后来调进上海中国画院的方增先,将花卉技法中“勾花点叶”的用笔方式运用到人物画法中,形成了人物画的“浙派”。他的《粒粒皆辛苦》《说红书》就是通过灵活多变的偏锋,正反欹侧,纵横腾挪,将人物的体面造型巧妙地转换为书法化的笔墨,开创了“浙派”人物画的审美风尚。

相对于注重素描造型人物画的院校,画院更崇尚从传统的线描造型中去推进人物画的现实性转换。程十发是当时从古法变出的佼佼者。《歌唱祖国的春天》《我们的朋友和同志遍于全世界》都完全是以线描设色的方式进行人物造型的,但画面表达的主题与境界都具有浓郁的现实生活气息,而且画面将众多的人物组合在焦点透视的空间里。这些作品在当时引起的轰动,正反映了人们对于传统笔墨表现现实人物的赞赏。在当时北京画院兼职画师姜燕的《考考妈妈》、上海中国画院的刘旦宅的《上海解放之夜》、陈小翠的《长鼓舞》、周鍊霞的《不忘阶级仇》等作品都体现出画院人物画家从传统内部推进的现实主义人物画探索。

北京中国画院和上海中国画院画师在五六十年代所进行的这种从审美心理、审美意蕴和笔墨语言的变革,代表了那一代从民国跨入共和国的画家在经历时代巨变之际,呈现出来的对于中国画从内在审美意蕴到外在笔墨语言的探索。这正像胡佩衡说的:当时山水画有两种倾向——“像画不像山”和“像山不像画”。所谓“像画不像山”,即只注重笔墨语言,体验和表现真山真水的生活不足;所谓“像山不像

画”，则是指“力追现实生活，而不会运用国画的传统技法对现实加以提炼概括”。老画师们在进行精神情感的转换之后，山水气象为之一变。“老画家吴镜汀先生画的瞿塘三峡，秦仲文先生画的华山西峰，惠孝同先生画的怀柔水库都是着色奇艳、用笔健爽，打破了过去的陈规旧律，实在是技术上的大跃进。”^⑥关松房还把这种转换上升到对中国画创新的“胆”和“识”的高度来认识：“有胆有识就是创，有胆无识就是闯。所谓识，并不是什么书本上的死知识，而是指的生活与斗争的知识。所以我们极应深入生活，体验生活。”^⑦老画师对于深入生活必要性的认识是真诚自觉的，这是他们这一代画家在作品中发生意蕴境界与笔墨语言变革的关键。

新中国画院建院的10年，筚路蓝缕，对画院此后的壮大发展奠定了坚实的基础。他们一边抓创作，一边抓教学，一边抓研究。画院的教学方式和学院教学最大的区别乃在于继承传统的师徒传授方式，这更符合中国画学习与创作的特点。建院之初的10年，北京中国画院先后举办了一期普及性的业余进修班和两期培养中国画高级专业人才的中国画进修班；上海中国画院除了以师徒承授的方式招收了少数学员之外，还积极开展群众性的美术辅导工作。这些专业学员大多学有所成，日后成为画院与院校中国画梯队的中坚力量。

1957年11月，大型中国画学术季刊《中国画》创刊，由《中国画》编辑委员会编辑，中国古典艺术出版社出版。1958年，《中国画》自第三期起由北京中国画院负责编辑工作。1959年改为月刊，由《中国画》编辑委员会编辑，人民美术出版社出版。1959年第6期停刊，编辑出版总计21期。《中国画》是五六十年代发表新中国画作品和刊登中国画研究成果较为权威的全国性的中国画专业学术期刊，为当时中国画的继承与发展做出了积极的贡献。

北京中国画院的沿革也发生了变化。1958年，北京中国画院由中央文化部划归北京市文化局领导。1965年，北京中国画院与原北京油画雕塑工作室合并，更名为北京画院（因文章结构和篇幅，本文着重于中国画部分的评析，略去对两院油画、版画、雕塑和书法内容的评介）。

二

1966年5月开始的文化大革命断送了新中国画院从筹建、建立到发展的10年学术成果。“文革”初期，两大画院大部分画家被派出参加“四清”运动。此后，工宣队进驻画院，开始清理阶级队伍。1968年6月，上海中国画院与上海油画雕塑创作室合并，更名为上海画院。1969年始，两大画院全体人员无一幸免地参加“五七”干校劳动，改造思想，接受再教育。

十年浩劫对于画院这南北两大中国画重镇损害最大的莫过于荟萃于两院的“海派”与“京派”名宿硕彦的陨落。他们是溥毅斋（1901-1966）、王铸九（1900-1966）、袁松年（1895-1966）、张聿光（1885-1966）、陈缘督（1902-1967）、张叔通（1877-1967）、钱瘦铁（1897-1967）、叶恭绰（1881-1968）、于

非闇(1889-1959)、孙诵昭(1878-1968)、马公愚(1890-1968)、吴湖帆(1894-1968)、陈小翠(1907-1968)、董天野(1910-1968)、白蕉(1907-1969)、庞左玉(1915-1969)、陈半丁(1876-1970)、马晋(1900-1970)、吴光宇(1908-1972)、张光(1878-1970)、郭味蕖(1908-1971)、沈尹默(1883-1971)、吴镜汀(1904-1972)、李秋君(1899-1973)、潘志云(1913-1973)、丰子恺(1898-1975)、来楚生(1903-1975)、洪怡(1908-1976)、屈贞(1909-1976)、谢之光(1900-1976)。

这些名宿硕彦的陨落,也意味着从民国进入建国17年的“京派”、“海派”的历史文脉在“文革”十年造成了巨大的文化断裂。

三

1979年1月,北京画院组建了以王雪涛为院长,刘迅为党支部书记,尹瘦石、王雪崖为副书记,尹瘦石、刘迅、陈日新、庄严为副院长的新任领导班子;1979年3月,上海画院组建了以吕蒙为院长,汤增桐为党支部书记,孙钧为支部副书记,王个簃、唐云、吴大羽为副院长的新任领导班子。这标志着画院在经历十年浩劫之后,开始了新时期的画院建设。

富有趣味的是,从70年代末到80年代初的每年春节,北京画院和上海中国画院不约而同地分别在北海公园画舫斋和上海美术展览馆为本院画师连续举办了多年的“迎春画展”。1980年12月,上海油画雕塑创作室和上海美术展览馆从上海画院划出,恢复“上海中国画院”原院名和建制。1981年6月,由北京画院《中国画》编辑委员会编辑的《中国画》(季刊)复刊号(总第22期)由北京出版社出版。这预示着“文革”浩劫之后中国画春天的来临!

历尽劫难的许多老画家,在这个中国画的春天得到了复苏与更生。

1977年,林风眠被准许出境探亲。虽然从此他定居香港,但他在中西融合上的卓越贡献以及晚年的再度更生都深深地影响了新时期中国美术的发展。刘海粟泼彩变法始于70年代末,从1978年的六上黄山到1988年的十上黄山,他把“昔日黄山是我师,今日黄山是我友”的泼彩黄山推向了一个新的高峰,形成了瑰丽雄奇、苍茫朴拙的个人风貌。陆俨少虽然于1980年调任浙江美术学院教授,但他在上海画院已完成山水画个性风格的熔铸,在勾云水、墨块、留白、连点成线和空勾山石密树相衬等笔墨语言上均有所创造,并开始成为影响全国画坛的一代山水画大师。朱屺瞻以西入中的色彩和苍辣钝拙的笔墨构成了他晚年独特的画风。70年代是程十发从工笔写实转向淡墨写意的艺术转换期,他创造了“程家”富有少数民族特征的少女形象,并配以骆驼、群羊、群牛和热带花木。他的《骆驼少女》《桔颂》《广陵散》都是这个时期影响很大的作品。除了题材和造型上的独特性,程十发十分注重画面虚实、浓淡、枯湿关系的对比,善于在两极中寻找一种平衡,用笔洒脱精炼,笔所未到气已吞。因《红楼梦》而传名的刘旦宅,以深厚的传统线描功力来反拨素描加水墨的人物画法,给人以耳目一新之感。他将铁线描和游丝描

融而为一，在表现古装人物的同时兼顾一定的写实造型，并擅长众多人物与超大场景的描绘与渲染，从而形成繁复壮观、细钩有力的个人风貌。80年代初，也是陈佩秋艺术的转换期，她从五六十年代相对写实的画风如《天目山杜鹃》和《饱饱金珠胜似春》等，转向了墨彩清透、线条柔韧的面貌，无论密林鸣禽还是幽谷兰草，都显示出散淡率意的大家风范。陈佩秋有着绵长的创造力，90年代又力追晋唐宋元的山水画法，并参以西画的色彩观念，从而在山水画上别开生面，是贯穿古今中外的女中豪杰。

应该说，王雪涛、古一舟、唐云、王个簃、谢稚柳、伍蠡甫以及北京画院1981年聘请的院外兼职画家吴作人、李可染、李苦禅、蒋兆和、叶浅予、黄永玉、吴冠中、白雪石、田世光、俞致贞、张仃、刘凌沧、黄胄、董寿平等为新时期传统中国画的薪火相传做出了承上启下的贡献。

如果说“转换”是“京派”与“海派”画家从民国走进新中国在审美心态和笔墨语言上解决的主要学术命题，他们以个人的人生经历赋予传统中国画以新的意境和语言新质，那么“创新”则是画院第二代画家在新时期之初崛起的旗帜，他们不满足于画院第一代画家仅仅在现实生活中把传统的绘画语言带到现实的场景，而是将从他们那里学到的传统笔墨推入更加开放的新语境。

在70年代初以《长白青松》而一举成名的周思聪，在70年代末创作了《人民和总理》这幅具有划时代意义的人物画巨作。她从作品凝重的基调中发展而出的揭示民族伤痕的《矿工图》组画，不仅传递了一个民族在20世纪上半叶遭受的屈辱与苦难，而且传递了水墨人物画从写实走向现代语言探索的发展方向。师承徐燕孙的工笔重彩人物画家潘絜兹，将敦煌壁画造型的平面性与古朴的色彩融入到当代人物画的塑造中，他的《石窟艺术的创造者》开启了新时期工笔重彩人物画的新风。求一舍全、笔简意宽的贾浩义，以简笔浓墨捕捉动感极强的骑手群马，他的作品笔狠墨辣，像草原猎骑一样，充满剽悍的雄风。作为“浙派”人物画的代表，方增先超越了自己在五六十年代建立起来的语言文本，他的《母亲》移用了画荷画石的泼墨技巧，用墨的比重大于他早期用笔的比重，酣畅淋漓的墨块立如磐石，赋予了人物形体以巨大的体量。在70年代末和80年代初的青年人物画家中，尚有赵志田、王为政、石齐等给人留下了深刻的印象。赵志田、王为政均注重笔墨造型的写实性，而石齐的人物画色墨厚重，从写实造型走向抽象变形，并在大笔头的色块与墨块的变幻中营构一种奇特而神秘的境界。

作为北京画院最早的领导者之一，崔子范将传统花鸟题材推向极简的具有形式构成意味的现代语言符号。他善于在那些纯净的意象性的符号中，寻找黑、白、灰的线面组合与色的浓淡变幻意味，并用浓重的色墨夸张花鸟的形色结构，由此使画面获得了丰厚的内在张力。继之，海上的张桂铭则进一步将花鸟抽象化，不论荷叶、莲蓬，还是水鸟、游鱼，都被平面化地切割分离，并将碧绿、粉绿、中黄、土黄、普蓝、土红填涂在分割的色块中，以显示对象本不存在的斑斓色彩。而陈家泠一方面注重传统中国画文化意蕴的阐发，另一方面强化了宣纸水色融渗的媒材特质，以超度放大的透叠的不同花瓣、荷叶曲线构形之间富有趣味的组合来获得的一种视觉幻境。

花鸟画简化物象自然特征的这种探索也在80年代的山水画中有所表现。早年从事剪纸艺术创作、70

年代以《桔子红了》而产生影响的林曦明，在70年代末80年代初用大笔头水墨简化山水的自然形态，由此获得了新颖而凝练的审美意境。师从李可染的张步从积墨中变出，一方面将积墨转化为积彩，增强了画面浓烈而富有装饰性的色彩感；另一方面从平面构成的角度对傣族吊脚楼及热带雨林植物进行简化，领山水画变革一时之风。杨延文把散锋皴和将自然对象中剥离出的抽象构成融为一体，既追求传统山水画的笔墨气韵，又把这种笔墨精神融渗到现代视觉形式的表达上。张仁芝、王文芳等都试图从传统与现代语言的结合上，寻求北部山水的自然精神。

他们的创新，无疑都试图走出写实绘画的单一性与局限性；他们的创新，也无疑都以其时洪水般涌入国门的西方现代主义思潮为参照。横向比较，既让他们感到了“中国画的危机”，同时也在这种横向比较中坚定了中国画作为中国文化表征的自信心。搅动80年代中国画坛狂飙的是“中国画穷途末路”论和这场激烈的论争引发的对于整个中国画前途命运的反思。论争涉及到“民族文化”与“全盘西化”之争，东西方文化优劣之论，从未来学的角度思考中国画的价值之论，关于开放形势下“传统与生活”论的发展问题，对辛亥革命以来历次中国画论争的重新评价问题，关于许多早年留欧的画家在中晚年时逐渐出现“回归”现象的问题，以至民族“根性”优劣的议论等等。^⑧作为公立中国画的创作机构，画院在这场论争中尤其感到了挑战与责任。1986年1月28日-30日，北京画院《中国画》编辑部和中国画研究院联合召开“中国画研讨会”，既对这场论争进行了学术梳理，也对当时中国画的发展现状进行了客观而积极的评估。1986年2月，《中国画》发表编辑部评论员文章：《坚定地走推陈出新之路》。文章指出：“中国画的改革，不能离开中国画的本体。”“中国画的发展不能受材料工具的限制，传统形式的突破也不能抛开传统另起炉灶，而且中国画传统从来不是凝固的、僵死的、一成不变的，把传统看作创新的羁绊和桎梏，提出反传统也是一种‘继承’，不是理论上的无知，就是缺乏民族自尊心的表现。中国画的创新只能是在传统的基础上吐故纳新、推陈出新，是摒弃不是抛弃。”

80年代中期关于中国画的大讨论，是在西方现代主义的冲击中对民族文化的一次反省和寻根。在某种意义上，它是对现代高科技文明中产生的“全球意识”的心理反拨，是“全球化”催唤了“民族化”的自觉。这种“寻根”的意义不是恋旧怀古，而是在现代化大潮中立住脚跟不被漂没。而且“中国画的‘根’是我们民族的土壤，不止存在于历史，也在现代生活，在于我们脚下”。^⑨《中国画》编辑部评论员的文章无疑代表了整个80年代画院在中国画创作上的主流思想，这种思想成为改革开放的新的历史时期凸显画院在中国画创作上发挥主导作用的灵魂。

四

80年代末90年代初，在“创新”与“寻根”中成长起来的第三代画院画家开始形成了自己的文化特征与艺术定位。总体而言，他们是在创新中回归传统的语言，因而他们的“新”是视觉形式的新，不是

无所顾忌的“新”，而是以传统的笔墨意趣去规范。王明明的人物画很注重点、线、面形式构成和动与静、工与写、虚与实等矛盾的对立统一，但是构成这些形式的语言，既讲究传统笔墨的意蕴，也追求文人画恬淡洒脱的韵致。施大畏的画面更是将人物塑造与时空交错的现代语言融合一体，他创作过程的人物形象都是相对完整的，但当他们交错重叠在一起时，便获得了历史的厚度和深邃感。而塑造人物形象的语言，是那种含筋裹骨的笔墨，传统在这里并没有失去它的文化性与品格性。王明明和施大畏都对历史有种特别的兴奋点。王明明的《杜甫》《招魂》和《卖炭翁》，施大畏的《归途》《长征》和《皖南事变》等，都吐露出一一种内在的沉重与忧虑。

用工笔重彩人物画表现内蒙古草原风情而引起画坛关注的杨刚，试图从写意精神的内部进入现代艺术的探索，他在写意上的奔放洒脱也表现在他不是用一种固定的观念束缚自己的创造意识。以乡村生活为创作主题的聂鸥，娴熟地在水墨与油彩之间进行语言转换，她偏爱表现乡村生活的淳朴与孩童的天真稚趣，笔墨朴素秀润，简拙隽永。有“鬼才”之誉的邵飞，善于从民间美术的角度将中国画带入现代语言的探索，她的作品在无所羁绊中显现出浪漫、奇特与神秘的特征。相对于北方的粗犷厚重，海上中国画的笔墨更显得恬淡温润。同样是主题性创作，韩硕、毛国伦却能以萧散洒脱的淡墨线条支撑超大画面的结构与人物组合，从而显现出传统的笔意墨韵在表现现代人物时所具有的可塑性与创造性。张培成的人物也非常注重线条里的笔墨意韵，但他同时也注重人物形象与时空观念的现代整合，并糅以民间美术夸张而富丽的色彩。长期从事美术学研究的卢辅圣，擅长将青绿重彩转为青绿写意，不论人物还是山水，都注重审美对象意象性的表达，都追求画面文化质感的渗透，都试图运用某种符号揭示传统与现代的文化隐喻。

扎根传统，面向世界，是他们这一代人的文化选择。继承家学的李小可将传统山水转化为都市风景，他对于黄瓦红墙、故城胡同的描绘，既有积墨积彩的功底，也运用了现代视觉图式的调度与整合。庄小雷的山水已非纯粹传统的面目，更多的带有立体主义的结构意识，用笔设色以小写为主，间以水彩式的泼彩飞白。无论山水还是花鸟，杨正新都非常注重中国画线条的笔墨质感，他对传统的感悟、他的创作激情、他的风格语汇，甚至于他对构成图式的追求，都是通过奔放虬劲、随机生发的线条去完成的，他的作品也因此具有强悍雄浑的个性。张雷平的用笔也充满了洒脱豪放的风姿，其雄浑劲健，爽快磊落，不让须眉。她喜爱表现西北壮阔的景致，以色当墨，墨中夹色，赋予了她的作品以鲜活充盈的色彩感，而用笔的迅疾沉厚具有一定的表现主义色彩。车鹏飞的山水虽深受陆俨少影响，却能在清淡雅逸的笔墨中强化画面整体的视觉图式，将烟云流变穿插于山石的结构中，从而显示出很强的形式感。这一代画家从“文革”美术创作中起步，在经历80年代西方现代主义洗礼后，试图在传统文化的寻根中进行中国画语言的现代性探索，是90年代后画院以及当代中国画坛的学术中坚。

90年代随着中国改革开放的深化和市场经济体制的基本建立，市场经济所体现的民主意识也逐渐消解了文化艺术领域的意识形态性，这是形成中国文化艺术界文化思想、艺术风格兼收并蓄多元纷呈格局的社会基础。相对于80年代从封闭走向开放而形成的思想碰撞与激荡，90年代的艺术发展更趋于稳健