

陈向迅 卓鹤君 姜宝林 吴山明 刘国辉 宣中焘 曾宓 卢坤峰 徐启雄 舒传曦

浙江当代中国画家 精品集

《浙江当代中国画名家展》组委会 编

中国美术学院出版社

浙江當代中國畫名家
精品集

江苏工业学院图书馆
藏书章

封面题字

刘 枫

责任编辑

傅 新 生 徐 新 红

文字编辑

陈 永 怡

封面设计

郎 水 龙

装帧设计

徐 新 红

责任校对

南 山

责任监制

葛 炜 光

图书在版编目 (CIP) 数据

浙江当代中国画名家精品集 / 《浙江当代中国画名家展》

组委会编 — 杭州 : 中国美术学院出版社, 2002.6

ISBN 7-81083-135-6

I .浙… II .浙… III .中国画 - 作品集 - 中国 - 现代 IV .J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 035975 号

浙江当代中国画名家精品集

《浙江当代中国画名家展》组委会 编

出版发行

中国美术学院出版社

地址

中国杭州南山路 218 号

邮政编码 310002

经销

全国新华书店

制版

深圳彩视电分有限公司

印刷

深圳雅昌彩色印刷有限公司

版次 2002 年 6 月第 1 版 第 1 次印刷

开本 889mm × 1194mm 1/8

印张 23 印张

印数 2000 册

ISBN 7-81083-135-6/J · 128

定价 480 元

序 言

中国画艺术是中国传统文化中的一朵奇葩，源远流长，绚丽多彩，是中华民族体察世界、感悟自然的一种独特方式，也是中华民族审美情感的集中体现，放射着夺目的民族之光，在浩瀚的世界艺术中独树一帜，具有十分重要的价值。

党和国家领导人一贯重视民族文化艺术的发展。江泽民同志指出：“文艺是民族精神的火炬，是人民奋进的号角。在培育和弘扬民族精神方面，文艺可以发挥独特的重要作用。”李瑞环同志强调要“努力培养和造就一大批中青年画家”，发展国画艺术。2002年春节期间，李瑞环同志在浙江考察工作时，对浙江书画艺术非常重视，认为在中国画方面，浙江人才众多，实力较强，倡议全国政协和浙江省政协联合推出一批优秀的浙江国画名家，选送他们的精品晋京展出，推动中国画创作的蓬勃发展。在李瑞环同志的倡导和关心下，由政协浙江省委员会、全国政协书画室主办，中国美术学院、浙江省美术家协会承办，“浙江当代中国画名家展”于2002年5月在杭州成功举办，并于2002年7月晋京展出，向全国推出浙江10位著名中国画家及其代表作，同时将这10位浙江中国画家的精品编纂成册，公开出版。

浙江历史悠久，是中华文明的发祥地之一。在历史的长河中，浙江人才辈出，在哲学、教育、文学、艺术、科学等领域都涌现了一大批杰出人才。浙江的中国画创作，历代名家辈出，艺术底蕴深厚。元之赵孟頫、黄公望，明之戴进、徐渭、陈洪绶，清之赵之谦、任伯年，近代之吴昌硕、黄宾虹、潘天寿，皆为荦荦大家，彪炳艺史。浙江数千年的历史文化和秀美山水，使浙江的中国画形成了极具地方特色的艺术风格，浑厚华滋、明润秀健，注重传统笔墨语言的继承，强调画家内在涵养的修炼，又与时俱进，勇于开拓创新。建国以来，浙江中国画艺术承历代之余绪，继优秀之传统，开拓新意境，发展新技法，俊彦迭出，佳作纷呈，既有高尖的专业队伍，也有广泛的群众基础，所以浙江现代中国画艺术在全国一直有比较大的影响。

在当今全球化时代的文化格局中，民族的文化正日益凸现出内在的价值和魅力。举办“浙江当代中国画名家展”并出版画册，推出在全国中国画界有一定影响力，具有良好潜质，风格各异的10位浙江国画名家，不仅是向全国展示浙江中国画创作的整体实力，坦陈我们在继承和创新方面所作的努力，以利于浙江的中国画画师再攀艺术高峰，也有利于促进全国的中国画创作发挥自身优势，拓展创作空间，激发创新活力，努力实现中国画艺术的发展。这对于弘扬民族精神，提高传统文化的国际影响和地位，建设先进文化，都具有重要的战略性意义。这也必将激励浙江广大文艺工作者继承我国传统文化精髓，吸收世界优秀文化成果，创作出更多反映时代精神和具有中国风格、中国气派的优秀作品，为实现中华民族的伟大复兴作出更大的贡献。

中国人民政治协商会议浙江省委员会主席

《浙江当代中国画名家展》组委会主任



薪火相承 代有才俊

浙江，历史悠久，钟灵毓秀，河姆渡文化、良渚文化堪称中华文明之曙光。数千年来，浙江人民源源不断地向中华文明发展输送着丰厚充盈的文化资源。突出性的贡献尤其表现在中国绘画的发展中，从三国时“误墨成蝇”的曹不兴至今，大家辈出，璨若繁星，在全国一直葆有举足轻重的地位。举其要者，唐五代之陈闳、孙位、贯休，宋之燕文贵、刘松年、马远、夏圭，元之赵孟頫、黄公望、吴镇、王冕，明之戴进、徐渭、陈洪绶，清之金农、赵之谦、任颐、吴昌硕等，皆为彪炳画史的一时之选。他们与曾流寓浙地的郑度、周昉、苏轼、米芾、张择端、李唐们共同塑造了浙江中国画的辉煌。

随着现代美术教育的兴起，国立艺专择址杭州，浙江更荟萃了一大批美术英才，探索和思考中国时代艺术的发展之路。在中国画面临西风东渐的冲击，命运唯艰之顷，黄宾虹于笔墨的精进、林风眠“西体中用”的努力、潘天寿“拉开距离”说，不仅使自身的绘画走上巅峰，也对整个20世纪中国画发展有着巨大而深刻的影响，更对浙江中国画的演进起到导引、框约作用。在他们及吴茀之、诸乐三、顾坤伯、陆维钊、陆俨少诸老的引领下，浙江中国画形成了重视传统、倡扬格调、强调素养、讲求笔墨，又不拘成见、锐意图新的创作模式，浙派人物画家及当今崛起者无不受益于此，并在精神的拓展、观念的更新、空间结构的重塑、笔墨的突破方面建树颇多，硕果累累。余忝充西泠印社之列，多次游学杭州，与潘天寿、沙孟海等先贤时相请益，高山仰止，心有戚戚，对浙江中国画的实力也深为感佩。

民族兴衰，文化实为枢纽。本着“弘扬民族精神，推出国画名家，再攀艺术高峰”的宗旨，浙省主事者慎重邀请浙江当代中国画界具有代表性的舒传曦、徐启雄、卢坤峰、曾宓、童中焘、刘国辉、吴山明、姜宝林、卓鹤君、陈向迅10位画家赴京展览，并将作品蒐集成册，公之于众，求其友声。我因一日之长，幸获早覩，本有责任作一介绍。惟余从事教书六十余年，其间所学所作的内容，绝大多数与艺术有关，深知观者用自己的语言去释读任何一件艺术品，为无比之难事。加上对浙江当代中国画创作知之尚浅，当然也不能过多置喙，想来还是要由观者自己阅读作品，得出自己的观后感为好！

是为序。

舒功

二〇〇二年春

《浙江当代中国画名家展》组委会成员

主 任

刘 枫 浙江省政协主席

副主任

赵喜明 全国政协副秘书长

张 曦 浙江省委秘书长

陈文韶 浙江省政协副主席

陈敏尔 浙江省委宣传部部长

成 员

高而颐 浙江省委宣传部副部长

沈才土 浙江省文化厅厅长

张 浩 浙江省文联党组书记

许 江 中国美术学院院长

刘 静 全国政协书画室主任

目 录

序 言

刘 枫

薪火相承 代有才俊

启 功

1

浙江中国画

郎绍君

13

图 版

165

图 录

浙江中国画

浙江有悠久而深厚的中国画传统。晋顾恺之、戴逵，五代两宋贯休、李唐、刘松年、马远、夏圭、李嵩、梁楷、赵伯驹，元赵孟頫、钱选、黄公望、王蒙、吴镇、王渊、陈琳、王冕，明清戴进、吕纪、徐渭、蓝瑛、陈老莲、金农、奚铁生、方薰、戴熙、任熊、张熊、朱熊、赵之谦、任薰、任颐、蒲华、吴昌硕……，或是浙江人，或曾居浙江从事创作。可以说，浙江中国画有一条连绵不断的文脉。这条文脉有利家（文人画家）传统，也有行家（专业画家）传统，两种传统对20世纪浙江中国画，都有潜在的影响。与缺少这样的文脉或产生过历史断裂的省份相比，浙江可以说得天独厚。^{（1）}

浙江有特殊的地域、自然环境。它有二千多公里的海岸线，有密如蛛网的钱塘水系，又濒临太湖，湿润多雨，交通便利，工农业发达，城市星罗棋布。其整个北部属于沪宁杭地区——中国最富庶、最富文化传统、风景最秀丽的江南水乡。浙江拥有像杭州、湖州、绍兴这样的文化古城和大量的历史文化遗迹，拥有秀美的西湖、壮丽的钱塘、宁静的富春、奇特的雁荡、幽深的天目、神圣的天台普陀，它们不仅吸引和迷倒了无数的墨客文人，也造就了浙江中国画含刚劲于隽逸的特质。元代以降，杭州远离政治中心，成为文化人读书作画、栖居悠游之地。这里不乏壮怀激烈的斗士、深究义理的思想家、稽古钩玄的学者，更集中了闲适逍遥的士子和艺术家。近代以来，杭州比内地开放得多，但又偏适一隅，怡然自足，与上海关系密切但不像上海那么商业化，与南京同为南方文化古城但没有南京那种帝都气。近百年来的浙江画坛，有激进的探索、坚定的传统主义，也有不激不厉的调合折中。在多数情况下，各派都能和平共处，各走各的路，并不形成激烈对抗。在改革开放的新时期，它仍有这样的传统：画家们不同程度张扬了自己的个性，但彼此相安无事，仍能静心品茗、作画，赏味自然景观，保持着一种在别处很难找到的清宁闲适氛围。

晚清以来的浙江画坛发生了巨大变化。先是太平天国战乱，把大批文化人、艺术家赶到上海，海派的崛起，浙人遂成为主要骨干——赵之谦、任熊、朱熊、张熊、任薰、费丹旭、周闲、蒲华、朱梦庐、任颐、吴昌硕、吴秋农、高邕之等海上名家，皆为浙人。海派因浙江画家的加盟而大兴，又反过来影响滋育了浙江中国画。成长于19世纪晚期至20世纪前期的浙江籍（或在浙江生活过）的画家，如黄宾虹、王一亭、金城、赵叔孺、陈半丁、丰子恺、陈之佛、郑午昌、诸闻韵、潘天寿、林风眠、关良、张书旂、唐云、来楚生、顾坤伯、诸乐三、陆俨少、陆抑非等等，无不得益于海派和上海的文化环境。

1928年，国立艺术院建于杭州，后更名、改制为国立杭州艺专（1929—1938）、国立艺专（1938—1950）、中央美术学院华东分院（1950—1958）、浙江美术学院（1958—1993）、中国美术学院（1993—）。它与国立北京艺专、私立上海美专三家鼎立，成为培养新美术家的摇篮。从1928到1958年，这个美术学院主要由留学西方或有很深西画背景的艺术家长执掌，西画成为主要课程。中国画不仅是次要的，而且还要以西画为参照系改造它。30年代的杭州艺专合西画、中国画为一系，“预科时期主要专业是素描课，专科时期油画与国画每周课的比例为24:9，西画与国画教师比例为4:1，一切设置均向西画倾斜，国画几乎有被西画‘吃’掉之势。”⁽²⁾传统型中国画家的培养，受到极大限制。潘天寿担任浙江美术学院院长后，曾感慨地说：“我们学院办了三十多年了，培养了多少较突出的艺术家来？我教了四十多年中国画，也没有教出几个好的中国画家来。”⁽³⁾这感慨不是凭空而发的，就国画教学而言，他道出了一个值得思考的事实！

移植西方教育模式，由学校承担培养美术家的任务，可以说是20世纪中国美术的最大变数。各类美术学校，都像杭州艺专一样，多由留学西方或受过西画教育的美术家执掌和执教，他们中的许多人转画国画，进行中西融合（或曰“调合”“折中”）的探索，成为改革中国画的先锋，中国画教学的主导者。但他们大多没有机会接受系统的中国画训练，对中国画传统缺乏深刻的认知与研究，未能很好地把握中国画的形式语言。他们的贡献主要在吸收外来因素方面，如引入西画的造型、空间、光色方法等，在推动中国画传统沿着自身逻辑演进方面，则很少考虑。⁽⁴⁾与此同时，许多传统型画家在继承、研究传统，以渐进方式推动中国画革新方面作出了毕生的努力，留下了大量作品。⁽⁵⁾但他们大多不在学校工作，或受到学校不同程度的排斥。近半个世纪以来，多数改革家只以“新”“旧”论价值，扬“新”抑“旧”，一批优秀的传统画家被忽视和遗忘，传统中国画教育在学校基本中断，⁽⁶⁾随着“融和”型中国画的发展，中国画的边界不断扩大，特色逐渐模糊。

以西方艺术改造中国画的观念前提是：西方艺术先进，具有现代性，中国画守旧，不现代，只有吸取西方艺术，学习西方的新观念和“科学方法”，进行中西融合，中国画才可能“复兴”，“走向现代”。改革家们采取的具体途径不同，却都不同程度接受了这一观念。他们在感情上对中国画有留恋，理智上更看重西方艺术，在教学上强化素描写生，弱化乃至取消临摹，用西方的艺术理论代替传统画论，依此培

养的学生，要么西画能力与中国画能力都不强，要么有较强的造型与写生能力，较多的西画知识，但不熟悉中国绘画，缺乏笔墨能力，鉴赏力低下，常以粗暴态度对待民族艺术传统。20世纪确实有拒绝革新的顽固守旧主义，但主要弊端还是以西画剪裁和取代中国画。

50年代中期至60年代中期，国家曾采取一系列保护传统艺术的措施。如1958年前后，在周总理的亲自关怀下，相继创立了北京画院、上海画院和江苏省国画院，为一大批传统中国画家解决了生活困难，也调动了他们进行中国画创作的积极性。但当时的政策，重视对老画家政治思想的改造甚于重视发挥他们的作用，没有树立他们在艺术上的权威性，未能给他们以招徒、授课的自由，用他们的力量弥补美术院校教学之不足，培养中国画学后进，这是一个无法挽回的历史遗憾。⁽⁷⁾十年浩劫，老画家们备受迫害，相继离世，至改革开放初期，像陆俨少、王雪涛、谢稚柳这样的传统画家已寥若晨星。近20年来，各省市都建立了画院，但有深厚传统功力与素养的画家已经不多，要他们担当发扬民族艺术传统、进行中国画教育的使命，更加困难了。⁽⁸⁾

中国画的发展，在地域性上向来是不平衡的。19世纪晚期以来，北京、上海和广州成为中国画家的三大“聚落区”。20世纪前半叶，北京、上海两大中心以传统画家为主，融合派处于成长状态；广州传统派与融合派相互消长，融和派有后来居上之势。20世纪后半叶，专业美术学校有很大发展，融合派有办学传统，又多与解放区来的“革命学派”结合，迅速占据了美术院校的主导地位。传统画家在总体上被挤到边缘地位。但各地、各学校的情况并不一样。其中，中央美术学院以徐悲鸿学派为根基，以叶浅予、蒋兆和、李可染等为核心，强调素描和写生；浙江美术学院以潘天寿的主张为根基，以潘天寿、吴茀之、顾坤伯、陆俨少、方增先等为核心，在强调写生的同时也重视临摹和把握中国画特色。两校都实行“兼容中西”体制，但教育倾向与具体措施有很大不同。浙美的主要措施是：

第一，实行中国画分科教学。

中国画自古就分为人物、山水、花鸟三大科，其师承传授，都依老师的专长按科进行。元代以后，人物画衰落，山水花鸟兴盛，20世纪引入西方写实主义，强调艺术的社会宣传功能，重视人物画。1949年以后，新国画提倡为政治服务，提倡通俗的连环画、年画和宣传画，山水花鸟画因为“不能为革命服务”而受到冷遇。1955年，中央美院华东分院（浙美）彩墨画科升格为系，正式提出“以人物画为主，以写

生为主，以工笔为主”的教学方针。1957年，潘天寿任副院长，1958年，他和吴茀之等提出并实行分科教学，对“三个为主”的教学方针作了修正。这意味着重视了山水花鸟，重视了中国画传统特别是宋元明清传统——这个传统主要是由山水花鸟画体现的。在教学上，则意味着要配备和发挥传统派教师的作用：潘天寿、吴茀之、顾坤伯、诸乐三、潘韵、陆俨少、陆抑非、俞子才（兼课）、李长白（兼课）等，都是山水、花鸟画家。这也意味着“学生能根据自己的艺术素质与爱好选择主攻目标，并有更多时间和精力研究本专业的技法与理论，学习主动性得到加强。”⁽⁹⁾顾生岳说“浙美中国画系教学体系是以分科为纲而展开的。”⁽¹⁰⁾并非夸大其词。不过，分科能够成为“纲”，是通过坚持传统路线的潘天寿等实现的，对于缺乏或排斥传统画家的学校，分科可能会有名无实。

第二，建立书法篆刻专业。

中国书法是一种独特的艺术，以书入画，将书法的审美精神和笔法原则渗于绘画，是中国画独一无二的特色。唐以来就有“书画同源”，书画“异名而同体”之论。至文人画大兴的元代以后，书法与绘画的关系愈加密切。中国画的笔墨语言和审美标准，如一波三折、力透纸背、如屋漏痕、如锥画沙、刚柔得中、熟后生等等，大都源自书法和书论。古近名画家都学书、擅书，是尽人皆知的事实。清代以降，更出现了将金石碑版书意融于绘画的“金石画派”。20世纪以来，国人改用硬笔写字，毛笔不再通用，书法流传与发扬受到威胁，中国画笔墨基本功的训练也随之受到影响。在这种情况下，中小学开设书法课，艺术院校建立书法专业，就具有不同寻常的意义。1962年，潘天寿在全国美术教学会议上提出在美术学院设置书法专业的建议，文化部很快采纳，并批准浙江美术学院中国画系增设书法篆刻专业。潘天寿即委托陆维钊筹办书法篆刻科。陆维钊在延聘教师、设置课程的同时，带领年轻教师刘江，到上海等地的古籍书店先后购碑帖印谱上万种，一年后，正式立科，招生授课，中国第一个书法篆刻专业从此诞生。陆维钊任学科主任，诸乐三任篆刻导师，兼职教师有潘天寿、吴茀之、陆抑非，又聘请校外沙孟海、朱家济、方介堪兼职授课。先后开设书法、书史、书论、篆刻、文字学、印学、古汉语、写作诸课程。书法专业的筹建，首先促进了国画系对书法的重视与学习。章祖安记述说：“六十年代初，几乎全部中国画系青年教师，包括部分中年教师，每天早饭后，均在办公室练习书法，陆（维钊）先生经常亲临指导，蔚成风气。”⁽¹¹⁾1979年，浙美又受文化部委托，率先招收书法篆刻研究生，培养了首批兼通书艺与书论的王冬

龄、朱关田、邱振中、祝遂之、陈振濂。他们根底扎实，卓厉风发，书作和著作迅速在国内产生了影响。书法篆刻专业及书法篆刻课程的开设，增进了中国画教学与传统文化的关系，浙江的中国画更像中国画了。

第三，强化临摹课教学。

传统中国画教育，最看重对古代名迹的临摹——通过临摹承传，认知风格与画法的演变，提高鉴赏力，把握笔墨方法。早在六朝时期，谢赫就将“传移摹写”列为“六法”之一。对于临摹可能产生的弊病，古人也有明确的防范与克制手段，如“外师造化”“师学舍短”“转益多师”。笔墨是一种有难度的技巧，把握笔墨技巧最好的途径，就是临习研究前人的笔墨。明清以降，画坛出现疏远造化、过份看重摹仿与笔墨意趣的风气。五四新文化运动张扬个性，批评复古，号召艺术家“走向十字街头”，借鉴西方写实方法以促进社会的改造和中国艺术的“复兴”。但是，强大的政治功利主义和文化激进主义常把有益的改革引向极端，变成只要写生不要临摹，只要师造化不要师古人，只要西式写实不要传统写意。这在50—70年代美术教育中表现得最为充分。

潘天寿、吴茀之、陆维钊、陆俨少等深知临摹方法对中国书画教学的重要性。潘天寿说：“吾国唐宋以后绘画，先临仿，次创作，创作中，间以写生。西方绘画，先写生，后创作，创作中亦间以临仿。”⁽¹²⁾先临仿与先写生的不同，源自中西画不同的观察方式，不同的技巧系统和艺术途径。对此，传统画家的认识几乎是完全一致的。实行分科教学后，浙美立即加强了临摹课，并在杭州以及上海、扬州、南通等地购买了近千件适于教学的历代书画名迹，在国画系建立了原作临摹室。老教师也作了大量课徒画稿，供学习入门临习，但他们并不提倡学生摹仿自己的画风，而要求临摹历代经典性作品，体现了“转益多师”“取法乎上”的传统教育原则。这与只让学生临摹自己作品和画风的教学有本质区别。“文革”后，这一传统得到了强化，中国画系临摹课比重超过了课时总量的二分之一。陆俨少等继续购买了很多可供临摹课之需的名迹。事实证明，加强临摹课对学生认知中国绘画传统、把握笔墨语言起到了不可估量的作用。特别是80—90年代以来，浙江美院培养了一批深谙传统的优秀青年画家，与这一措施有绝大的关系。还要提及的是，中国画系在加强临摹的同时并不否定和弱化写生，而是力求二者的结合。青年教师和学生有了较好的笔墨能力，写生作品也大不一样了。

第四，改造素描教学。

视素描为造型艺术的基础，把素描课作为最重要的基础课程，是20世纪中国美术教育的一大特点。徐悲鸿对素描教育的重视是尽人皆知的事，即便强调表现和多样化风格的林风眠和他主持下的杭州艺专，也从不忽视素描课。林风眠说：“绘画上基本的训练，应采取自然界为对象，绳以科学的方法。”什么是“科学的方法”呢？就是素描方法。杭州艺专绘画组预科，每周素描课20—24课时，国画不过3小时而已，可见对素描的重视。⁽¹³⁾50年代后，各院校引入苏联美术学院和契斯恰可夫素描教学方法，纯以明暗画体面。学生养成了用光影观察描绘的习惯，就难接受以线描结构为特色的中国画造型了。1962年，在浙江美院“素描教学问题学术讨论会”上，潘天寿发表了《关于中国画的基本训练》的讲话，明确反对“西洋素描是一切造型艺术的基础”“绘画都是从自然界来的”“西洋素描就是摹写自然最科学的方法”诸观点，指出明暗素描代替不了中国画的白描和双钩。他说：“中国画捉形，用线勾大轮廓而不用明暗。”并进一步指出“自然的形与色，不等于就是画。”“纯科学讲效能而不讲形式和精神。”——这些话，在当时有很强的针对性，其批评的矛头，直指从林风眠、徐悲鸿、江丰到契斯恰可夫的主张。在浙美，先后在理论与实践上支持潘天寿意见的，有舒传曦、方增先、顾生岳等。舒传曦曾留学德国，归国后教过素描课，又改画中国画，他把素描的核心问题归为造型结构——“解剖结构”与“几何结构”，认为中国画的点线所解决的主要问题，就是素描意义上的结构。他又把“画”（点线）与“绘”（赋彩落墨）两个概念加以辨析，认为在素描上“画”为主导，“绘”为从属。总之，他试图把西方素描方法与中国画造型方法加以调合，使素描教学与中国画的造型方式乃至表现方法统一起来。⁽¹⁴⁾方增先从人物画教学入手研究素描问题，他用“结构造型”（亦称作“笔线造型”）“结构透视”（亦称作“平面穿插”）概括自己的主张。“结构造型”指用笔线画结构以解决造型问题；“结构透视”指笔线结构的形象“在平面中组织”，以处理不受“科学透视”拘束的空间关系。方增先特别思考了准确造型与笔墨意趣如何统一的问题，提出“熟悉结构”的训练（“人的形体和衣纹都能随手而生”），对形体默背能力的训练（对同一形象作大量的速写与默写），临摹的训练（学习前人的笔墨技巧）。⁽¹⁵⁾这些主张及相应的实践，都是围绕潘天寿“中国画要有自己的基本训练教学体系”的思想展开的，潘天寿又靠了集体的努力，终于建立了浙美“自己的一套办法”。

第五，增设和加强文化课。

浙江有深厚的文人画传统，黄宾虹、潘天寿、陆俨少、陆维钊、陆抑非、诸乐三诸教授，都是诗书画印兼擅，有很高的文化素养。他们都很重视青年教师和学生的文化学习，反对单纯技术观点。1960年，潘天寿将任教于杭州大学中文系的陆维钊调入美院，担任国画系古典文学、诗词题跋课程的教学。陆维钊年轻时在清华国学研究院作过王国维的助教，诗词、书法都有很深的造诣。为了给青年教师和学生开设诗词课，潘天寿、吴茀之费了很多心思，曾请来著名诗词学者夏承焘、胡士莹等，与陆维钊等院内老教师一起研究“如何以较少的课时收到较好的效果”。⁽¹⁶⁾又为主要授课的陆维钊配备了助教——长于古文的章祖安。虽说这一努力由于环境因素和“文革”而中断，没收到预期的效果，但还是一度形成氛围，产生了深远影响。

上述五个方面的措施，是相辅相成、有内在联系的，其核心就是潘天寿提出的中西绘画要“拉开距离”的思想。在他看来，“东西两大统系的绘画，各有自己的最高成就，就如两大高峰，对峙于欧亚两大陆之间。”“原来东方绘画之基础，在哲学；西方绘画之基础，在科学；根本处相反之方向，而各有其极则。”“中国绘画如果画得同西洋画差不多，实无异于中国绘画的自我取消。”二者“拉开距离”，各走各的路，才能发展得更好。这一思想的提出，有深刻的历史背景，这就是20世纪以西画改造中国画的美术教育。因此，它是指向“中西融合”论和中西融合教学路线的。他“真切地感受到传统中国画所面临的生存危机，试图思考这一危机的实质，并努力寻找解决的方案。但他知道这个问题并非短时间可以解决，要有一个相当长的过程。其想法看来保守得多：希望在西潮冲击之下将传统主线接续下去，希望后继有人。先要有传统的延续，才会有传统的改革。”⁽¹⁷⁾要有“传统的延续”，就必须让中西画“拉开距离”。因此，“拉开距离”不仅是一种思想，也是一个基本战略。很显然，“拉开距离”说不同于设“夷夏之大防”的传统本位主义，也不同于褒中贬西、拒绝借鉴、引入外来艺术的国粹主义，尽管其实质也是肯定和维护中国画的特殊价值。它在思想方法上避开了非此即彼的一元论陷阱，既包容了传统画家拒绝被西化的意见，也肯定了西画的价值，体现了“和而不同”的传统精神，表现了中国式的睿智和宽容。潘天寿强调“拉开距离”并不意味着反对“融和”，所以他又说“两者之间，尽可以互取长短，以为两峰增加高度和阔度。”但“为两峰增加高度与阔度”的融合谈何容易！所以，最好的方法是你融和你的，我拉开我的，

各走各的路。在西方强势文化的历史情境中，这也许是守护与拓展弱势传统文化最好的方式。

在潘天寿执掌的浙江美院，完全实践“拉开距离”的主张不大可能。从1959年到1966年，潘天寿任院长仅7年时间，“文革”不仅中断了教学，潘天寿也被迫害致死。他的学生和后继者们，在艺术上耽误多年。但他毕竟为学校中国画教育的传统路线确立了方向、指导思想和具体措施，形成了较为完备的体系。“文革”后，经陆俨少、宋忠元、顾生岳、方增先、童中焘、吴山明、刘国辉、冯远等几代人和肖峰、潘公凯等几任院长的努力，这一路线得到有力的推行，培养了一批极富实力的中青年画家。在中国画坛西风席卷的80-90年代，中国美术学院中国画系始终坚持自己的方向路线，成为通过教学发扬中国画传统、维护中国画民族艺术特色的中流砥柱。

重视传统的浙江画坛，并不封闭守旧。从30年代的国立杭州艺专到90年代的中国美术学院，从林风眠、吴大羽、赵无极、朱德群、赵春翔到吴冠中、谷文达、黄永砗、许江等众多前瞻性的艺术家，以及他们进行的中西融合探索及成就，足以证明这一点。一方面是引入西方艺术，追赶世界潮流，进行中西融合的探索；一方面是拉开距离，拓进民族艺术传统，依照它自身的逻辑向现代转化。这是一种适应时代发展又维护民族传统、充分开放又拒绝西方化的艺术教育结构体制——从近百年中国美术教育进程中总结出这样的结构体制，可谓历尽艰辛！历史经验告诉我们：在文化开放和多元趋势下，如果没有守护与拓展传统民族艺术的清醒意识和有力措施，它就有被蚕食、泯灭的危险。这不仅是因为西方文化具有巨大强势，左右着当代世界文化潮流，弱势文化不可能与它们进行真正平等的对话，也因为处于弱势文化地位的国民，常会产生一种趋附强势文化的心理与倾向。在中国，不能再出现义和团式的盲目排外和狭隘民族主义，也不能把“现代化”演为全盘西化，出现西方艺术支配和取代中国民族艺术的局面。当代美术学院的教学体制、结构，也必须体现这样的原则，即要适应现代人的审美需要，如发展现代设计、加强综合性艺术的教学、增设多媒体艺术等新型学科，也要给传统艺术以特别的生态环境与教学条件。对于中国画，有必要像对待京剧一样加以爱护，使它保持自己的特色，并在可能的情况下把它介绍出去，让外国朋友了解它。厦门大学洪惠镇教授曾提出建立“中国画学院”的设想，我十分赞成。这可能成为在西方强势文化情境下，以教育体制的方式保证中国画正常发展的有力措施，值得有关部门重视。当然，建立中国画学院，必须有相应的学术建设与条件。目前，中国美术学院中国画系似乎最有条件扩展为面向

全国的“中国画学院”。

浙江省选择舒传曦、徐启雄、卢坤峰、曾宓、童中焘、刘国辉、吴山明、姜宝林、卓鹤君、陈向迅等10位优秀的中国画家举办展览，是中国画坛上的一件大事。这些画家成长于50至80年代，大都毕业于浙江美术学院，分别得到过潘天寿、吴茀之、陆俨少、李可染、叶浅予、方增先等几代画家的指教，为中国画建设作出了突出贡献，在国内外有相当影响。他们大都重视传统，维护中国画的民族风格，对笔墨语言有较深入的理解与把握。他们也都有出色的造型能力与写生能力，良好的西画基础，有的在中西结合的探索中作出了可贵的努力。他们也都能转益多师，适应时代变迁，创造自己的艺术个性。

浙江中国画在全国形成气候，以“新浙派”人物画为先。第一代画家有李震坚、方增先、周昌谷、宋忠元、顾生岳等。其中，以李、方、周的写意人物最具影响与代表性，第二代或更晚的代表性画家有吴山明、刘国辉、尉晓榕等。在对待传统的态度上，他们深得潘天寿等老一辈的教益，在造型能力上，深得浙美以笔线结构为中心的素描课的好处，有的更从连环画创作和大量的速写中得到锻炼。但最大的益处还是源自对包括人物、花鸟、山水的传统绘画的学习研究。在50-70年代，新浙派人物画的题材内容，与其它地区的人物画没有什么不同，主要区别是，它不只讲写实造型，也讲笔墨意趣，力求形神兼备与笔墨情韵的统一，既超越只讲究笔墨意趣而不能深入刻画神形的传统写意人物，也超越以丧失笔墨情致为代价、只求造型逼似的写实人物画。新浙派画家的优势在于具备写实造型与传统笔墨两种能力。李震坚本从吴茀之学花鸟，对传统早下过功夫；方增先对任伯年的人物和花鸟画作了深入的临习研究，又从上海王个移学习吴派大写意花鸟，周昌谷深受黄宾虹笔墨的启发，又从花鸟画吸收“点虱法”“卧笔法”。⁽¹⁸⁾在拥有黄宾虹、潘天寿、吴茀之这样一批影响力巨大的传统老画家的环境氛围里，年轻的人物画家对传统绘画有感情、有认知、有钻研，并形成一种风气，是很自然的。对第一代新浙派人物画，林楷有一段精彩概括：“他们共同的特点是笔墨酣畅，水份饱满，浓淡枯湿有如勾花点叶，一气呵成，很少用积墨法，有时一笔落下，夹色夹墨，构成多层次的色阶，清朗润，很具透明感。线条湿度适中，不枯涩，不漫漶，这些都是花鸟画上常见的技法特点。如果不是平日在笔墨上训练有素，这种恰到好处的功效是很难达到的。”⁽¹⁹⁾这些特点，在方增先的《说红书》中得到了集中体现。第二代新浙派的代表性画家吴山明、刘国辉、尉晓榕，在画法上皆承方增先生动灵活的画法，再进而追求自己的个性。

新浙派画风一度风行全国。包括中央美术学院的青年教师和毕业生如姚有多、卢沉、周思聪、马振声、刘大为等等，莫不受其影响。这表明新浙派人物画的成功，更证明中国艺术传统的魅力。80年代以来，随着各地人物画整体水平的提高，新浙派人物画自身的多样化及局限性——如近亲繁殖、题材小品化、风格定型化等等，不复有过去的影响力。但一批年轻的人物画家如尉晓榕、唐勇力、刘健、王赞、徐默等，正以更加个性化的姿态露出头角。与此同时，浙江山水花鸟画特别是山水画，又异军突起，曾宓、童中焘、姜宝林、卓鹤君、闵学林、陈向迅、寿觉生、何加林、张捷、张谷旻、林海钟、郑力、顾震岩等，陆续为画坛所瞩目。此次参展的画家中，有3位人物画家，2位花鸟画家，5位山水画家，也表明了这一变化。朱金楼早在1993年就发表文章说，浙江“人物画在全国已不像从前那样占优势了，相比之下，山水画却上来了。”⁽²⁰⁾ 这批山水画家的特点是，重视水墨性能的发挥，重视笔墨的修炼与表现，作品意象新颖，个性突出，具有湿润秀丽的江南特色。近年来，浙江花鸟画也正在“以复古为革新”的方式崛起，并创刊了面向全国《中国花鸟画》杂志。一些山水画家如曾宓、姜宝林、陈向迅、郑力等，也涉足花鸟画或创作一种融山水与花鸟、工与写为一炉的新格体。当然，生活在具有悠久文化传统又美丽的杭州，浙江画家在画法风格上不免相互影响，形成某种接近的面目，同时，也不免染上社会转型时代常见的疾患，如唯美的风格化倾向，缺乏对现实的人文关怀等。对这些不足，浙江画界的有识之士已有清醒的认知。

作为中国画大省，这个展览也许难以充分展现浙江中国画之“全豹”。但求其全未若择其要，冰山一角亦能见其雄峻。浙江中国画所体现的发扬民族艺术传统和多元精神，已经得到突现。

郎绍君

2002年5月25日于晚惠楼东窗