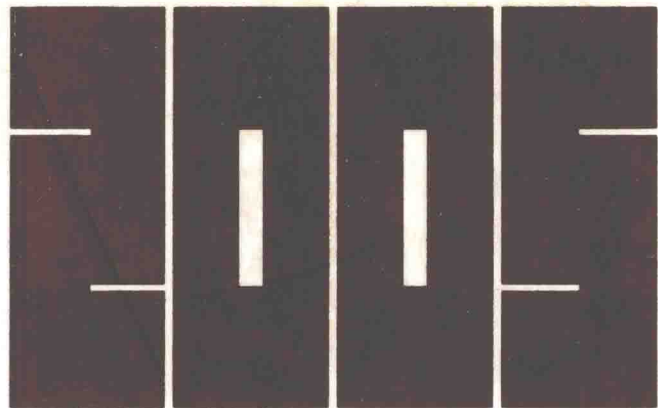




中国画研究院年度提名展作品集
**The works collection of
the nomination exhibition
held by National Academy
of Traditional Chinese
Painting in 2005**

人物卷 Figure painting
主编 龙图 舒建新



中国画研究院年度提名展作品集

The works collection of the nomination
Exhibition held by National Academy
of Traditional Chinese Painting in 2005

人物卷

Figure
painting

主编 / 龙瑞 舒建新
河北教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

2005 中国画研究院年度提名展作品集·人物卷 / 龙瑞,
舒建新主编. — 石家庄: 河北教育出版社, 2005. 12
ISBN 7-5434-5975-2

I. 2... II. ①龙...②舒... III. 中国画: 人物画—
作品集—中国—现代 IV. J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 120805 号

组织委员会

主 任: 龙 瑞 季缙绮

副主任: 解永全 舒建新 王仁泉

委 员: (以姓氏笔画为序)

邓嘉德 何首巫 陈 罡 赵 卫 张江舟 夏晓林 梅墨生

秘书长: 舒建新

副秘书长: 陈凤新 杨 丽 田 俊

展览办公室主任: 朴文光

艺术委员会

主 任: 龙 瑞

委 员: (以姓氏笔画为序)

王 平 王 仲 王鲁湘 邓嘉德 安远远 吕品田 刘曦林

李 一 李延声 何 东 赵 卫 赵力忠 赵权利 张文华

张江舟 张晓凌 范迪安 梁 江 梅墨生 舒建新 薛永年

学术主持: 赵权利 陆 军

主 编: 龙 瑞

执行主编: 舒建新

执行副主编: 杨 丽 朴文光

主办单位: 中国画研究院

承办单位: 中国画研究院美术馆

协办单位: 山东银座美术馆

责任编辑 / 康 丽 张子康

文字总监 / 郑一奇

设 计 / 郑子杰 王 梓 卜秀敏

出版发行 / 河北教育出版社

(石家庄市友谊北大街 330 号)

出 品 / 北京颂雅风文化艺术中心

印 制 / 北京图文天地中青彩印制版有限公司

开 本 / 889 × 1194 1/16 25.5 印张

书 号 / ISBN 7-5434-5975-2/J · 558

出版日期 / 2005 年 12 月第 1 版 第 1 次印刷

定 价 / 386 元

版权所有, 翻印必究 法律顾问: 陈志伟

在新的社会发展背景下,作为政府主办的专业创作与研究机构,国内各级画院为繁荣当代文化艺术作出了突出的贡献。“2005 中国画研究院年度提名展”的参展作品均是从国内画院画家们的新作中选取的佳作,这些作品以多姿多彩的面貌,反映了当前国画创作的繁荣局面。

继承与创造是美术史永恒的主题,也是当代中国画家应该用心思考的问题。本届提名展也从一个侧面反映了画院画家们对这一主题的思考与实践。

艺术的发展离不开对传统的继承。在历史的长河中,尽管每一种形式、内容都在兴盛与衰亡中变化着,但总有一些相对稳定的内核贯穿其中,其审美价值是跨越时代的,这正是今天的艺术家所要珍视、研究和继承的东西。离开了传统之根基,国画创作将成为无源之水,无本之木,作品必然会流于肤浅、空洞和乏力。然而,继承传统并不意味着陈陈相因。先哲曾说过:“善师者师其意,不善师者师其迹。”这句话强调的就是要去学习前人的精髓而不是刻板地照搬某一技法程式。艺术在本质上是以创造作为其生命力的体现。创造与继承并不是矛盾的,从某种意义上来说,继承传统是创造的基础,而艺术家的创造则可以阐释和丰富传统,两者的辩证统一正是美术史演进的内在规律。创造,应该是在立足文脉的基础上以鲜明的个性化语言表达对生活的真切感受,因此,真正的创造不但与因袭无关,也与矫饰绝缘。要保持旺盛的创造意识,就必须注重艺术修养,从深厚的文化积累和广泛的生活体验中汲取营养。对于艺术家个体而言,创造还意味着有超越自我的勇气,强调这一点,在今天尤为重要。

在深入研究传统、深化笔墨语言探索的过程中,本届提名展的参展画家还突出强调了对时代气息的理解和表达,这体现了艺术家们对中国画发展规律的理解与尊重。中国画要反映自然与社会生活,但是在创作过程中要充分发挥主观能动性,要把宏观的社会意识与个人的品格情操融会贯通。这一点在人物、花鸟、山水三科中都有所体现:山水画家们在造境的追求上有所不同,或苍秀,或浑厚,或旷远,均有突出之处。画家们搜尽奇峰打草稿,以各自的手法深入探究如何把自然形象转化为艺术形象,虽然其中有些作品远离了具体的丘壑而呈现出某种抽象的意味,但都体现出对“内美”的自觉追求,画家们将胸中的造化吐诸笔端,笔情墨韵中自有真意所在。花鸟画作品也努力达到情景交融、物我统一的境界。“感时伤物”与“借物起兴”本是中国文艺的传统之一,历代花鸟画家多以此手法抒发情怀。在本次展览上露面的花鸟画作品大多超越了个人的感喟,转而追求对艺术本体价值的深度发掘。与山水、花鸟两科相比,本届展览中的人物画作品更加强调对造型能力的关注,既注重写生,又注重画面的整体气韵,努力实现“形”与“神”的和谐统一。总之,这些作品风格多样,内容丰富,都在寻求内在精神与艺术技巧的有机融合,寻求造化与心源的结合,并在此基础上与传统文脉相呼应。

立万象于胸怀,在继承中创造,这就是本次展览倡导的创作方向。作为一个规模不大却有着明确学术导向的提名展,它的意义不仅在于展示当代画院的创作成果,还在于给研究者和艺术家提供一个具体的可资考量的案例,使大家在繁杂多样的美术现象中更深入地认识中国画艺术内在的演进规律,从而进一步明白今后的创作路向。

在中国美术制度史上,“宫廷画院”的建制,因其服务性质的需要决定了其特殊的社会职能。这个有着较为完备的结构、制度的组织,作为国家机构之一,却通过艺术而非政治的方式在实现着国家、皇家的政治、宗教和审美等各种意志。

作为绘画创作机构,画院虽兴盛于五代两宋,但追溯渊源,却已经相当久远。西周成康之世,以礼、乐、射、御、书、数为内容的“六艺”制度已经相当完备。“六艺”虽非今之所谓艺术,但其中“乐”与“书”所包含的与“艺术”有关的内容,作为教育性的制度实行,已经为后世围绕“礼”而进行的艺术活动奠定了基础。而汉代“黄门画工”、“尚方画工”的设置,则已为后世画院开设之端倪。西汉武帝用董仲舒议,独尊儒术,表章六艺,设太学,置博士,“创制秘阁以聚图书”,又招收画人隶属黄门署,以备诏作画,此即所谓“黄门画者”。汉明帝雅好图画,命尚方画工图画诸经史事以为“画赞”,时圣贤、忠臣、烈士、孝子列于宫墙,以明劝诫升沉,而千载寂寥,披图可鉴。唐代时,朝廷设少府监直官、将作监直官,与绘画相关者如画直、图画直、丹青直,主要职能为品鉴、修整古画法帖,应诏作画。这些直官的设置,实际就是宫廷画师,其职能已与院画家几无二致。直官张萱、杨升,甚至官至工部尚书的阎立德、至右相的阎立本,以及宗室“大小李将军”李思训、李昭道等均曾以画服务于宫廷。尤其阎立本曾在宫中被呼为“画师”,诏写春苑池中异鸟,俯伏流汗,辱莫大焉,遂诫其子勿习此道,已为画史逸事。由此可见,宫廷专设画院,已成历史必然。

五代两宋期间,中国建立了制度明确的画院,至徽宗朝而至全盛。画院网罗大批名家,出品大量名作佳制,成为中国古代画史一大景观。期间朝廷又设立国子监“画学”,为古代惟一专门绘画学校,对画法传授与画院发展有积极贡献。

五代时期是一个分裂割据的时代,大唐王朝末端的社会流弊,随着王朝的分崩离析而烟消云散,之后便将其在文艺方面的精华遗留在不同地区。唐亡前夕,以成都为中心的前蜀政权建立,其后孟知祥在成都建立后蜀政权,同年网罗生活在蜀地的众多画家,创建翰林图画院,这便是中国历史上第一个正式的宫廷画院,开宫廷画院建制之先河。时图画院设翰林待诏、祇候等职,黄筌被授翰林待诏,赐紫金鱼袋,负责掌管图画院日常事务。图画院画家日常工作,除依照朝廷布置完成宫殿陵寝及祠堂壁画外,也为皇亲贵戚写真,也可依照皇室趣味和自己爱好描画花鸟虫鱼、亭台宫苑之类以遣兴。孟昶继位,更雅好文艺,使画院兴旺发展三十余年,为北宋画院的建立准备了充足的人才资源。



作为西蜀翰林图画院地位最高的画家，黄筌以他对宫中珍禽的精致描绘所创造的“富贵”画风，建立了宫廷画院的创作典范。这种典范影响深远，不仅西蜀翰林图画院以此为楷模，入宋以后很长时间，这种楷模的影响依然发挥着它的强大作用。

与此几乎同时，南唐耽爱文艺的中主李西蜀图画院之制，集流散画家亦开设翰林图画院，建制较西蜀画院更加完备，其中设翰林待诏、翰林司艺、内供奉、后苑副使、画院学士等职官，时任职画院的画家先后有上百人，著名者如顾闳中、周文矩、王齐翰、卫贤、赵干等。与西蜀画院略有不同，如果说西蜀画院还重视其政教功能的话，则南唐画院已将其最主要的职能定位在了“极一时快乐之需”的目标上。中主李璟后主李煜均擅长诗词，雅爱丹青，追求风流逸致的生活情调。时许多王公也醉心风流，裙屐宴游，往往形之图画，其流风之盛，不减山阴兰亭。图画院画家，或依上意图绘宴集之盛，描摹贵公生活场景，或图绘山川气象、亭台景物以供玩赏。其细致精密又雅淡疏秀的画风与西蜀不同，体现了南唐国主的品品格调。南唐画院集中了五代人物画的最高成就，三位画院待诏顾闳中、周文矩、王齐翰分别以他们的人物画代表作《韩熙载夜宴图》、《重屏会棋图》、《勘书图》，创造了人物画历史上的又一经典。南唐画院稍后于西蜀画院，经过三十余年后随南唐政权的覆亡而结束，但它的曾经存在，给北宋宫廷画院的建立和发展所具有的模范作用却不可忽视。五代时期这两个画院的建立，不仅培养了画家，促进了创作，其以上意为则的风格倾向及追求，对宋代绘画发展影响重大。画院建立的本身，既是一个创始，其所提供的模式，对宋代皇家的政治意志和审美意志的实现，都寻找到了一条十分恰当而高明的途径。

宋代建国之初，太祖即开始筹设画院，招徕画家，授以画院职官。干德三年孟蜀归宋，原西蜀画院主持黄筌率其子居实等从赴都下，极得太祖恩遇，仍委之搜访名画，论定品目。开保八年南唐降宋，时南唐



图画院待诏董羽等人亦随归京师，任以画院之职。这样，来自西蜀和南唐画院及民间的画家，构成了北宋画院的主体并成为中坚。

北宋画院建立之初隶属翰林院，仍以翰林图画院为名。太祖时期，画院草创，制度尚未完善。至太宗、真宗朝，画院经数次迁址，尤其真宗咸平后，画院由初期的编制无定员到各种职位有一定数额，成为北宋画院建制的重大变化。画院所设职务依次为待诏、艺学、祗候、学生、工匠等。编订人员的变化，须经内侍省或都大提举诸司库务等主管部门评定通过，不能随意取舍。神宗元丰五年后，翰林图画院改称“翰林图画局”。徽宗朝，画院备受重视，创作益见兴旺。宣和末年，国难当头之日，徽宗“罢诸艺局”，北宋画院也随之告终。

北宋翰林图画院的录用、递迁制度十分完备。作为国家级的皇家画院，在一百五六十年的发展中，主要采用接收、荐入、诏入、补入及试入制来决定画家的录用。画家进入画院后，分待诏、祗候、艺学、学生等职别，职位升迁也成为画家重要的进身途径。图画院初设时期，各职位编制无定员，升迁亦无定额。真宗时画院额定编制后，一般不允许随意增员。熙宁二年图画院祗候杜用德等人提出建议：“待诏等本不递迁，欲乞将本院学生四十人立定，第一等第二等各十人为额，第三等二十人。遇有阙即从上名下次挨排填阙，所有祗候亦乞将将来四人为额，候有阙，于学生内拔填。其艺学元额六人，今后有阙，亦于祗候内拔填。已曾萌许立定为额，今后有阙，理应递迁。”并建议今后画院递迁应“于次第内拣试艺业高低，进呈取旨，充填入额”。并应由“待诏定夺高下差错去处多少”，编类等第。这些建议逐步得以采纳，使北宋翰林图画院（局）的递迁制度得以完善。

北宋翰林图画院（局）作为建制完善的皇家画院，它的成立必然肩负着体现皇家意志和意愿的各种功能。归纳起来，图画院执事可分如下几类：为皇帝、皇室成员或朝廷大臣写真；受诏出使域外图写域外君

臣肖像；绘制皇宫、各部署、太学殿宇及敕建寺观壁画；图绘宫廷器用、车仗等装饰，即“装銮”；为皇帝代笔绘画；考校天下画工；搜访流散民间的古今绘画名迹，鉴定宫廷书画藏品等。实际上，画院画家在这些工作以外，还有一项更重要的事情，就是依照宫廷的审美趣尚从事绘画创作，而这也正是他们作为御用画家的立身之本。但是，皇家的审美趣尚也非一成不变的固定模式，作为皇家生活和皇家文化氛围中的皇室成员，固然会因皇家的生活方式而形成有别于民间和士人阶层的文化品味，但在一定程度上，由普遍文化而营构的精神品格也会提升和改变因生活方式而造成的审美趣尚。所以，尽管同为皇家画院，他所认可和提倡的绘画品格也会随朝代的接替而变迁。正是这种由文化而决定的空间，使宫廷画院画家自身的生命价值得以体现。

就北宋画院来说，一百五六十年的历史中间，画院的画风主要经历了三个阶段的变化。其一，北宋初期，从西蜀而来的黄筌、黄居宋父子所带来的“黄家富贵”画风先后得到了太祖和太宗的赏识，延入画院，恩遇有加，于是不久，“黄家富贵”画法遂为图画院一时标准，较艺者视黄氏体制为优劣去取。“黄家富贵”风格作为“钦定”的画院风格标准，其巨大的权威性和影响力，使得当时的许多画家趋之若鹜。就连江南以画风野逸而与“黄家富贵”并称的徐熙，其子徐崇嗣也不得不改变“家风”而趋效黄家，并以黄家画风的成就以及个性化的发展，成为宋代绘画史上的另一面旗帜。其二，神宗时期，黄家独尊的状况发生了很大改变，而这种改变是由崔白、吴元瑜等人完成的。这时，原先那种十分富丽缜密的院画体格渐被另外一种所打破，并形成新画法风格的逻辑和谐。而这种和谐则是以“稍放笔墨以出胸臆”的姿态呈现的。其三，徽宗朝，徽宗本人对绘画极端爱好并擅长，亲自关怀画院创作，对画院画风变迁发生了决定性的影响。他的绘画受院画中期的影响，对院画的要求也依照自己的喜好，在注重北宋前期正统功力的基础上，又将诗意的要求通过真实的理念赋予其中，从而创制出了既有疏秀格调，又有细节真实，同时又又不失正统功力的新画格样式，被称为“宣和体”。



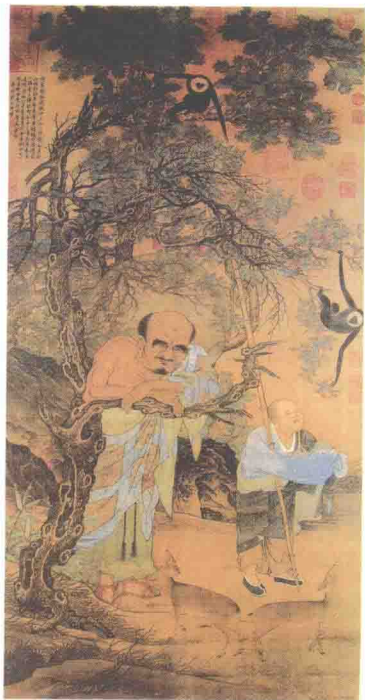


此外，耽爱绘事的皇帝徽宗不仅亲督画院，还成立画学教授人才。崇宁三年，徽宗于画院之外别开国子监“画学”，成为朝中开设的专门绘画教育机构，并制定了较为完善的教学制度。画学录用生员亦通过考试的方法，补试四方画工，画学生员升级实行“三舍试补升降法”，经过考核由初入学的外舍生逐步升补为内舍生、上舍生。大观四年画学并入翰林图画局，成为画院的一部分，画学录生考试制度也与画院“试人”合流，画学上舍生仍然是画院补人的重要来源。

靖康之变与北宋画院结束，宋室南迁建都临安后，随即着手宫廷画院复建。当时随着昭 and 画院解散而流散民间或随朝廷南渡辗转而来的画家，通过举荐等各种途径，重新聚集在新的宋王朝周围，并成为高宗朝画院最初的基本成员。再通过这些画家的引荐或其他途径，一批新的画家也陆续进入画院，画院内一时高手如云，使南宋画院在建立之初就呈现一派繁荣。其后经孝宗、光宗、宁宗诸朝，画院继续发展，代有高手。直至理宗朝以后，画院创作渐趋衰微，机构逐减，中国历史上一度兴盛的皇家画院也开始走向终点。

南宋画院基本延续北宋画院建制，仍设待诏、祗候、艺学、学生等职别，但画家职位考升已不如北宋严格，待诏、祗候数量远远超过艺学和学生，从一个侧面反映了南宋画院画家身份更受皇室重视，也预示了画家地位的提升。也许，在南宋这个偏安的王朝里，亡国的余恨并未转化为复国的意志，而更多以妥协的方式获得相对的独立和保守，而这种保守一旦落实在国家的发展策略上，必然会更多抑制武政的建设欲望，而将兴趣转化到文化的娱乐之中。南宋画院的隶属关系不十分明确。北宋画院绝大部分时间隶属翰林院，而南宋画院实际更多受皇帝直接干预，常以“御前画院”相称，说明画院与皇帝的关系已非常直接。

南宋画院体制的模糊性，也与画院执事的变化有关。北宋画院执事虽不乏依皇室趣味进行玩赏性的卷轴画创作，但作为皇家画院的主要职能，其“正事”依然带有更多的匠工性质，如写像、绘制寺观壁画、宫室装



銮等。但在南宋，江河的残破、政体的变迁、国家矛盾的转化，以及宗教观念、文化意志的发展，甚至包括江南特有的自然和人文环境的影响，使皇室对画院职能的要求、画家身份对待及职位升迁制度发生了相应改变。一般如壁画绘制等多由民间工匠完成，院画家多作山水、花鸟及人物等题材的卷轴画，且题材选择及表现较趋自由。院画家身份也超过技艺官，几可与其他官职身份同等，不仅延续了北宋的佩鱼制度，还增加了荣誉更高的佩带的恩遇。以院画家身份改任朝官或外官的人数开始增加，官职也越来越高。这种改变，也必然影响到南宋画院创作状况的改变。比如，南宋画院壁画创作基本为卷轴画所取代，而诸如“晋文公复国”、“光武渡河”、“中兴瑞应”、“文姬归汉”等爱国题材也成为南宋初画院主要的创作题材之一。同时，山水画在画院中开始兴盛，其皴法和章法的样式化，确立了一种“院体”的画法样式。随着时间的推移，当报国之心在人们心中渐趋平静时，先前那种激昂或悲愤的情绪就向两个方向变化，一是生绡染碧、藻饰湖山的玩赏化，另一就是关注民众或粉饰太化的生活化。南宋画院创作正体现了以上几个特点。

在画法样式上，“院体”是南宋院画家的独特创造。“院体”山水的基本特征，集中体现在边角之景的布局及斧劈皴的运用上。而这种样式和画法，在由北宋画院经过颠沛流离而入南宋画院的李唐的创作中可以看到其创造的变化过程。当这种样式渐次区别于以往而形成较成熟的语汇体系和表达样式时，已逐步为更多画家认可和接受。他们通过各自的创作对这种画法加以完善，使之不仅属于它的创造者，而且属于这个时代。在李唐之后，刘松年、马远、夏圭正是这种山水画法和样式的完善者和推广者，并最终使它的影响范围更加扩大。而这四个人，也被画史称为“南宋四家”。

与两宋同时的辽虽无正式画院建制，但曾设立翰林院，网罗绘画人才，王室贵族也有不少能画者。金灭北宋后，更依宋制在内廷设立书画局，在少府监下设图画署，裁造署也有画绘之事。西夏国虽无画院建制，但由于国王多崇信佛教，因此由宫廷主持的佛教绘事亦不在少数。这些少数民族政权的绘画创作活动，为各民族间的文化交流提供了丰富资源。

两宋以后，元明两代均无内廷画院之名，但由于官方绘事之需，元之梵像提举司，明之仁智殿、武英殿、文华殿，亦行使画院职能。清代雍正朝养心殿造办处下设画画局，乾隆朝设画院处、如意馆、中正殿等均有画画事务，内廷供奉画家有“画院供奉”、“画院供奉候选”以及“画画人”等称谓，不少士夫翰林也常应诏作画。但不管怎样，像宋代那样的皇家画院，却在中国古代历史上再未出现过，直到新中国初期由国家主持成立的三大画院。



当国家需要把美术作为时代文化的重要载体并以之反映国家意志和民族心声的时候,具有中国特色的画院就会应运而生。在20世纪后半叶,中国现代意义上的画院从产生到发展,进而兴盛,在当代中国美术的建设过程中产生了重要的作用。概而言之,其发展历程主要包括以下几个阶段:形成期(1957~1966年)、停滞期(1966~1976年)、复兴期(1977~1992年)、兴盛期(1992年至今)。

在1957年以前,尤其是在中华人民共和国成立之前,虽然也出现了一些名为画院的社团,如高剑父在广东开办的春睡画院等,但是那些画院只能是民间自发组织起来的美术团体,主要进行雅集式的创作和有限的商业性活动,与当时的各种民间画会基本上属于同一性质,并非现代意义上的画院。

新中国成立后,经过一段时间社会秩序的稳定、政治环境的调整和国民经济的发展,如何满足人民日益增长的审美需求并丰富大众的精神文化生活,如何在美术领域更好地服务于蓬勃发展的社会主义建设,以及如何对待中华民族的文化遗产等问题,都逐渐被提上议事日程。在这样的环境大背景下,先由著名画家陈半丁于1956年在全国政协第二届委员会议上提出了“拟请专设研究中国画机构”的提案,又在同年6月的国务院工作会议上,文化部提出了“北京与上海各成立一所中国画院”的报告。此后,南北两地各自展开了画院的筹备工作。经过一年的准备,北京中国画院(今北京画院)率先于1957年5月14日正式成立并举行隆重仪式。从此,以北京画院的诞生为标志,中国出现了新型的社会主义画院。此后十年,在全国范围内先后建立了包括北京画院在内的五所省级画院——江苏省国画院(1957年)、上海中国画院(1960年)、广东画院(1962年)和湖北省美术院(1965年),时称“五大画院”。这个时期是我国现代型画院确立制度、规定方向、完善建制的形成阶段。

“文革”十年,各画院几乎停止了所有正常的美术活动,中国现代画院的发展进程受到严重遏制,进入了停滞阶段。随着“新时期”的到来以及中国改革开放的深入,原先的五所画院逐渐恢复



了正常运转,更令人振奋的是在全国范围内纷纷新建了一大批省级画院。这种势头一直延续到改革开放开创新阶段的1992年。颇意味的是,中国现代型画院复兴的标志是中国画研究院的创建。中国画研究院的前身是1977年经国务院批准成立的中国画创作组——其目的旨在复苏中国画创作,并定期从全国各地请老画家到创作组作画。在此基础上,1980年建立了中国画研究院筹备组,一年以后正式成立中国画研究院,它成为国务院文化部直属的最高的中国画学术研究和创作机构。这个时期相继新成立的省级画院有:安徽省书画院(1979年)、贵州国画院(1980年)、黑龙江省画院(1980年)、陕西国画院(1981年)、新疆画院(1981年)、重庆国画院(1981年)、广西书画院(1982年)、福建画院(1982年)、河北画院(1984年)、浙江画院(1984年)、云南画院(1984年)、四川省诗书画院(1984年)、宁夏书画院(1985年)、吉林省书画院(1985年)、天津画院(1986年)、河南省书画院(1986年)、江西书画院(1987年)、山东画院(1988年)、甘肃画院(1990年)、湖南书画研究院(1991年)、海南省书画院(1992年)等等。

从1992年开始,中国现代画院的发展与整个中国社会的发展步伐相一致,进入全面兴盛阶段。画院兴盛的重要标志之一,是全国各地大量市地级画院的出现,并逐渐形成了完备的画院体系。市地级画院早在80年代初期就陆续出现,如地处广东省这一改革开放最前沿地带的汕头画院和深圳画院就分别成立于1980年和1987年。但是大量市地级画院的建立还是90年代,尤其是90年代后期的事。以山东省为例。随着该省在90年代后期经济的迅猛发展,全省各地画院相继建成,截止到目前为止,山东省17个市地中至少有济南、青岛、烟台、淄博等12个市地建立了画院,从而形成了该省的省、地、县各级相连的画院工作网络。在政府各级画院系统逐渐完善的同时,新型的民办画院也从出现到逐渐普及,成为新世纪中国画院发展的新动向。

总得来说,中国现代型画院的性质已经不同于传统意义上的画院。就在1957年北京中国画院的成立大会上,周恩来总理亲临仪式现



场并发表重要讲话，不但郑重地表达了党和国家对民族绘画的深切关怀，同时也指明了画院为人民服务、为社会主义服务的发展方向，规定了画院的创作、研究、人才培养以及加强对外文化交流的基本职能。与中国文艺政策相一致，画院的发展也始终贯彻执行百花齐放、百家争鸣、古为今用、洋为中用、推陈出新等一系列符合艺术发展规律的文艺方针。

以上述因素为根基，我国画院的发展表现出一贯与时俱进的特色。这方面尤其突出地表现在两个侧面：一是画院在中国美术事业前进过程中发挥的作用，二是画院职能的不断扩充和日趋丰富。

在中国现代型画院的形成阶段，五大画院围绕着创作、研究和培养人才的工作重心，开展了多种多样的美术活动。如组织院内美术家承接国家和政府所需要的一定的美术创作任务；组织院内外美术家积极开展创作实践和学术性的交流活动；举办短期业余培训班和长期的专业进修班，为全社会培养各类美术人才。这些工作取得的成绩，切合了当时中国社会的现实需要，同时也为新型的画院体系的形成奠定了基础。

随着改革开放进程的深化，作为文化载体的中国美术在80年代面临着前所未有的外来文化的冲击。1985年前后，关于中国画是消亡还是继续发展的问题，成为当时中国美术界必须正视并做出回答的严峻话题。当此之时，新成立不久的中国画研究院领风气之先，及时组织了老、中、青三代画家及美术理论家分别参加的研讨会，从而提高了整个中国画界对中国画传统的认识，正确对待时代变革的要求和艺术创新等问题，促进了中国画向正确方向的发展。同时还积极策划和大力开展各种涉外的艺术展览与交流活动，如1988年和1992年的第一届和第二届“国际水墨画大展”等，为中国美术界进一步开阔眼界、增强自信而拓展了空间。这一系列努力为画院体系，特别是为陆续新成立的各省画院解除困惑、注入活力，起到了良好效果。由此，中国画院体系的美术创作逐渐呈现出兴盛繁荣的气象，各地画院的画家不断在全国性大型展中加重参展和获奖的比重即是一证。

画院在推动中国当代美术事业发展的同时，也在不断深入地参与到社会生活的诸多领域，积极举办各种有益于社会的公益活动。如为灾区举办各种赈灾义卖，为希望工程、夕阳红工程以及各次重大的国内和国际性体育盛会捐赠作品和举办展览。这些行为既是画院社会职能的开拓，也是顺应时代主旋律要求的重要工作，在根本上完全符合“二为”方向和现代型画院的特点。

近十多年来，中国的画院不断朝着综合性的方向在发展。一方面表现在政府创办的画院体系日趋完备，包括从国家级的美术创作和研究机构到各省、市、县画院的由点成线、由线成面的拓展，同时民办画院的蓬勃兴起也为画院体系灌注了新的促动因素；另一方面，各地画院也在积极开拓和努力提升自身的创作水准和学术境界，并兼顾到画院内在经济机制的调整以及相互关联的办展、办刊等工作的调整。与此同时，各地画院日益加强了彼此之间的学术性的创作交流活动，同时画院体系作为一个整体也加强了与海外的文化艺术交流。

今天，所有这些努力都已经汇聚成一股巨大的力量，逐渐促成中国的画院体系在新世纪所应具有自觉的姿态。这将有力地影响未来的中国美术事业，同时也会对中国文化的现代化发展产生应有的作用。

于文江 /002
马唯驰 /012
马 援 /022
方贤道 /032
王世明 /042
王 珂 /052
王辅民 /062
王野翔 /072
邓嘉德 /082
吕广欣 /092

朱兴华 /102
池沙鸿 /112
纪清远 /122
纪连彬 /132
任晓军 /142
陈 子 /152
陈 罡 /162
谷爱萍 /172
李宝峰 /182
李晓柱 /192

宋丰光
张锦平 /202
宋健锋 /212
吴 昊 /222
张立柱 /232
张海东 /242
罗 江 /252
郑军里 /262
周玲子 /272
周顺恺 /282

胡正伟 /292
高金龙 /302
郭东健 /312
郭全忠 /322
梁占岩 /332
曹香滨 /342
黄文琦 /352
富中奇 /362
韩学中 /372
蔡玉水 /382

人物卷
Figure
painting