

论新金陵画派

海南美术出版社

石延平◎著

论新金陵画派

中国艺术，就其本质来说，是一种完善生命的体验和人生的方式。中国画家把画作为纯粹的内心直觉体验在演绎着精神的意蕴或艺术的精神，“在艺术中，要着重表现自己的思想感情，自己的人格，而不是追求文字的雕琢”。

（宗白华语）还有老庄亲自然的人格精神，以山水画作为载体，似乎更直接地在阐释着东方的哲学精神。当然，因其形式的存在，传统中国画中的文化哲学内涵形式成了中国人传统艺术中内在的本质属性，这是我们特有的文化精神财富，在继承创新中更应细致深入。

入。现代中国画创新正求中对时空意识的转化，在抽象形式形式的表现中，或对媒介的变革，或对技法的摒弃，其实质不是对传统的创新与完善，而是陷入到中国画艺术审美定势以外沼泽，既不是

创新的发展，也不是继承的创新，客观地说是陷

“母题”定位之外逻辑性的悖论之中。世纪末，因其思想散乱

之风愈演愈烈，浮躁之气猖獗画坛，艺术创作思想已背离

了“母题”，故而审美标准散乱天下。在这“天下无道”

的画坛群雄各树一帜的“后英雄时代”，理性的思维就更

可贵了。近年来，贺成作品中隐含的这种“理性”的

，毋庸说是在做着“超越的突破”，这“突破”，抑

批判性的反省。他的创作是在对“母题”的思考后更

学思想和审美观念的价值取向。

论新金陵画派

石延平 著

江苏工业学院图书馆
藏书章

河南美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

论新金陵画派 / 石延平著, — 郑州: 河南美术出版社, 2004. 6

ISBN 7-5401-1281-6

I. 论... II. 石... III. 中国画—画派—艺术评论 IV. J209.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2004)第045565号

书 名 论新金陵画派
作 者 石延平
责任编辑 魏 汉
责任校对 敖敬华
出版发行 河南美术出版社
地 址 郑州市经五路66号
电 话 (0371)5727637
传 真 (0371)5737183
印 刷 南京精艺印刷有限公司
开 本 889mm × 1194mm 1/32
印 张 7.5
字 数 210(千字)
印 数 1——2000
版 次 2004年6月 第1版
印 次 2004年6月 第1次印刷
书 号 ISBN 7-5401-1281-6/J. 1167
定 价 50.00元

目 录

1 上篇

3 第一章 论新金陵画派·绪论

13 第二章 傅抱石——散锋永恒 峥嵘常在

34 第三章 钱松喦——沿革并重 丘壑一新

56 第四章 亚 明——智者才情 神韵空灵

78 第五章 宋文治——丘壑内营中 笔墨境界外

99 第六章 魏紫熙——笔墨厚重 豪放气雄

121 下篇

(以年龄为序)

122 第七章 喻继高——天启自然情 感悟花鸟间

145 第八章 卢星堂——笔恭意纵 妙造中和

168 第九章 华 拓——天地精神 三境化出

192 第十章 盖茂森——心象孤诣 灵性铸就

215 第十一章 贺 成——东方意蕴 大美内涵

238 后记

论新金陵画派

上 篇

第一章

论新金陵画派·绪论

一、新金陵画派生发的历史与地域情状

在中国画发展漫长的历史长河中，江苏地域的画家、画派一直占据着中国画坛极其重要的位置。这主要是地缘的优势与积淀的历史文化蕴涵决定了它生发的必然。如是，中国画史上第一个画派的生发，就是在江苏地域金陵完成的。20世纪50年代，“新金陵画派”的形成，其创作实践曾对新中国中国画的发展走势起到了决定性的影响。他们的创作思想，他们的作品已永载史册，并垂范后世。

纵观中国画发展的历史，从六朝至当下，有人粗略地统计了一下，江苏的名家、大家在全国画坛上占有三分之二之多。如果从晋人顾恺之、梁时人张僧繇创“疏、密”二体算来，凡一千六百余年中国画的发展之中，江苏彪炳青史的名家、大家络绎不绝，延绵不断：南唐有董源、巨然（世称“董巨”），淡墨轻岚的山水风貌，开“一片江南也”。（《画史》米芾语）宋季的米芾、米友仁父子（米氏因长期居住在江苏镇江等地），创氤氲浓郁的“米家点法”，遂成一派。还有元“四家”中的黄大痴、倪云林，以简远逸迈之笔法作浅绛山水，给人以强烈的吸引力。逮降至明季，“吴门”俊杰，如日中天，声势鼎盛，沈周、文徵明是为翘楚人物。“沈画”阔大雄浑，晚年更见简约，“画格率出诗意”；“文画”粗细相兼，但都得“清润自然之致”。是时，还有那位“南北宗论”的倡导者，香光居士董玄宰。他阐述的审美准则对后世中国画艺术思想发展导向的影响是久远的，这一思想的影响并将继续下去。

清初，江南的“四王”，他们的画风在全国被推为“正统”，

其势力之大，影响之深、之广，占据了画坛凡三百年之久。传统笔墨功夫，在他们手中被发展到了极致。在这期间，画坛另一股力量已在金陵生发，那就是龚贤与一帮“遗世”画家的整合，为“金陵画派”（有称“金陵八家”，笔者以为，称“派”更为概括）的开宗立派奠定了思想基础（这实为“金陵画派”的滥觞期）。“金陵画派”是历史上延续时间最长的一支画派。这时，还有一位客居江苏地域的“自我派”代表画家——苦瓜和尚石涛，他的创作，打破“常法”，以恣纵、奔放之笔，挺然而出，破百年沉寂、复古、陈陈相因的沉闷画坛，开一代先河。

清中叶之后的“扬州八怪”，与晚清之际开埠海上的“沪上海派”集群，至民国初年南京上海之间穿梭往来的各类画坛高手，他们无不对江苏、金陵的画坛做出了巨大的贡献和影响。特别要提的是，“中西融和”的徐悲鸿的创作思想，对“新金陵画派”也有深刻地影响。徐悲鸿在新中国特定的历史环境下，其写实主义的创作方法成为那时创作的主流，也成为新中国美术教育事业的主流，并主导了中国画坛半个世纪之久。当我们今天在深刻反思这一文化现象时，发现徐悲鸿艺术思想之所以能在新中国画坛占据绝对主导地位，是有其历史的现实性、合理性与必然性的，他的“写实主义”创作手法，在当时，是顺应了社会历史的需要。徐悲鸿之后，傅抱石、钱松喦、亚明、宋文治、魏紫熙等人的凸现，预示着江苏新金陵画派一个繁荣期的来到。

60年代，是“新金陵画派”的崛起和“开创期”。它的成长与发展灌注了傅抱石、钱松喦、亚明、宋文治、魏紫熙、陈之佛等人过的心血和精力。他们能在政治声浪的迷惘、困惑中创作出一批“笔墨当随时代”的力作，其思想与艺术的魅力能穿透时空的序列，那斑斓的色彩至今仍闪烁着迷人的光芒，为来者追、为来者颂。

这些历代艺术家的睿智，为“新金陵画派”的生成，在技能性与艺术性方面构筑了宝贵的物质与精神财富。特别是清初“金陵画派”（或人称“金陵八家”）对“新金陵画派”的生成，更有其历史的渊源关系和传承性。在此有必要先就“金陵画派”与“金陵八家”的概

念做一说明。

称“画派”与称“八家”的观点，存在已久，也争论已久，到底怎样界定更为妥当，也一直是美术史论界关注的重点问题之一。对它的界定，美术理论家马鸿增先生认为：“所谓金陵画派，专指明末清初（崇祯——康熙年间）活动在南京地区的一批富有民族意识和创造意识的文人画家所构成的绘画流派。一般说来，艺术流派是在一定时期内，由一些在思想倾向、艺术倾向、创作方法和艺术风格等方面相近或类似的艺术家的作品所显示出来的具有独特特征的艺术派别。它可以某位艺术大师的名字为标志，也可以地区名称为标志，也可以是不自觉形成的。‘金陵画派’正是以地区命名的、不自觉形成的画派。”（《马鸿增美术论文集》P249）

另一位美术史论家陈传席先生则认为：“所谓‘金陵八家’就是清初在金陵地区的八位杰出画家，或者称之为这一地区的代表画家。其实，清初在金陵的杰出画家何止这八人？最杰出者也非此八人……可以给‘金陵八家’的构成下简单定义：清初画坛以‘南宗’为尚，以‘元四家’为宗；而金陵偏有八位出色的画家以‘北宗’为尚，以‘宋画’为宗，而形成了他们独特画风，和正统派形成了鲜明的对比。”（《中国山水画史》陈传席著P901）

以上是称金陵“画派”与“八家”较有代表性的观点。笔者以为，称“金陵画派”较为恰当。因为画派对地域性的围限较为严格，加之思想意识与艺术观念的相同与相近，称为“画派”能更好地概括出他们的共性精神（称“画派”与称“八家”因不是本文要讨论的重点，故而略之）。

“新金陵画派”的滥觞期，始于上世纪建国后的50年代。我们现在所说的“新”金陵画派，实际上是以上世纪五六十年代，在金陵（南京）地区从事中国画创作活动的艺术家其创新工作而言的社会实践。纵观五六十年代的金陵画坛，傅抱石、陈之佛、亚明等是当之无愧的领袖式人物，在他们的倡导下，新金陵画派得以以组织的形式形成，其标志是1957年2月2日，江苏省人民委员会批准筹建“江苏省国画院”，筹备委员会由吕凤子、胡小石、陈之佛、傅抱石、亚明五人

组成。1960年3月16日，江苏省国画院正式成立。同年9月15日从南京出发，开始进行了前无古人的“两万三千里旅行写生”的壮举，12月10日晚从广州返回南京，历时三个月，它标志着新金陵画派创作艺术思想的形成。通过这次活动，亚明提出了“时代变了，笔墨不能不变”的新思想、新艺术观，这在当时被众多艺术家认同，也为新金陵画派的创新，奠定了艺术理论思想的基础。1961年5月2日在北京，把这次写生创作以《山河新貌》为题所作的汇报展，是新金陵画派第一次里程碑式的展出。这次展出，确立了“新金陵画派”在全国画坛领头羊的作用。

二、新金陵画派诞生的时代境况

1949年中华人民共和国的成立，标志着中国新民主主义社会革命的基本完成。从此，中国进入了人民民主的新时代，并开始了新民主主义的建设工作。对新民主主义共和国的政治、经济、文化的特点，毛泽东明确地阐明了他的纲领：一、“政治上，实行以工人阶级领导的由几个革命阶级联合专政的新民主主义的国家制度”。二、“经济上，实行‘节制资本’和‘耕者有其田’的方针。”三、“在文化上，实行马克思主义指导下的新民主主义的文化，即民族的、科学的、大众的文化。所谓民族的，它是反对帝国主义压迫，主张中华民族的尊严和独立的，带有我们民族特性的文化。它批判地吸收外国的和古代的一切进步的文化，但绝不照抄照搬，反对‘全盘西化’和‘复古倒退’。所谓科学的，它是反对一切封建思想和迷信思想，主张实事求是，主张客观真理，主张理论和实践一致的。所谓大众的文化，即是民主的文化，这种文化是为人民大众服务的文化。一句话，‘民族的科学的大众的文化，就是人民大众反帝反封建的文化，就是新民主主义的文化，就是中华民族的新文化’”。（《凯歌行进的时期》林蕴晖等著）

建国后，中国画面临如何发展为“新艺术”的创作问题，它一直都是中国美术界争论最大的问题之一。这时，美术界掀起了一场空前的思想改造运动，它的重点就是“批判资产阶级艺术观，提倡大众的无产阶级的美术”。对此郑工先生在《演进与运动》一书中曾有详细论述：“这场新的政治化运动，继承了新美术运动中科学化和大众化

倾向，复苏了民族化运动中的民族意识，强化了美术作为一种语言工具的作用，强化了美术创作中的集体意识，强化了美术的普泛性和宣传性，使美术为政治服务。经过三年的整顿，中华人民共和国美术开始走上苏式的正规化道路，在创作思想和创作方法上进一步整合，倡导社会主义写实主义，以主题性创作为中心，贯彻毛泽东的文艺思想；1957年后，又力图摆脱苏联的影响，以‘革命的浪漫主义和革命的现实主义相结合’为口号，自我完成了一个现代中国的‘社会主义美术’的文化形象”。

在建国初的六七年间（到1957年反右运动前），社会相对比较稳定，经济比较繁荣，随后政治运动的不断扩大，直接影响到国画家的创作，怎样才能适应新的社会的需要？有些人认为靠政治热情来转变世界观。当时有位颇有影响、颇有成就的画家喊出：“政治挂了帅，笔墨就不同了”。现在看来这是颇为天真的热情，它缺少着科学性和艺术性。随着“极左”思潮的泛滥和越来越激烈的蔓延，党中央已开始意识到它的严重性和破坏性，以及对经济建设带来的负面性影响，这时党开始思考与纠正这些问题了。

1956年9月15日至27日，中共第八次全国代表大会在北京举行。“八大”确定了建设社会主义一个长时期阶段的战略目标。“八大”正确地解决了全面建设社会主义的一系列方针、政策；在第四点中“制定了发展科学和文化艺术的正确方针”。为了发展社会主义的科学和文化事业，党制定了“百花齐放、百家争鸣”的方针，这一方针是毛泽东陆续提出的。1951年，毛泽东为中国戏曲研究院成立，题了“百花齐放，推陈出新”的词。1956年4月28日，毛泽东在政治局扩大会议上作总结发言时说“百花齐放，百家争鸣”，说它应该成为我们的方针。同年5月26日，中宣部长陆定一在向自然科学家、社会科学家、文学艺术家等作报告时，系统地阐释了这一方针：“我们所主张的‘百花齐放，百家争鸣’是提倡在文学艺术工作和科学研究工作中有独立思考的自由，有辩论的自由，有创作和批评的自由，有发表自己的意见、坚持自己意见和保留自己的意见的自由”。（见载1956年6月13日《人民日报》）

另外，在“八大”的报告中特别指出：“科学上的真理是愈辩愈明的，艺术上的风格是必须兼容并包的。党对于学术性质和艺术性质的问题，不应当依靠行政命令来实现自己的领导，而要提倡自由讨论和自由竞赛来推动科学和艺术的发展”。“用行政的方法对于科学和艺术实行强制和专断，是错误的”。（见《中国共产党第八次全国代表大会文件》P43，P86）

客观说来，这时党对艺术的政策是昌明的、正确的（虽也有一些个别人的“极左”行为）。但总的说来，不可否认它“自由的学术氛围”，只因为有这些“自由竞赛”的提倡，它对中国传统文化的发展起到了推动作用。在当时的条件下，像潘天寿、傅抱石、李可染等人，仍然保持着某种个人的创作风格，“仿佛传统形式成了保护色，使画家有了相对的自主性。”傅抱石的出现，及“新金陵画派”的生发，便是在这样一个大的社会环境中形成的：它有其政治因素、经济因素、社会因素等诸多因素的整合，缺一不可。

新金陵画派“开创期”杰出大师的出现，适应了社会、历史发展的必然规律，适合了那个时代的社会需要。对此哲学家普列汉诺夫曾有精辟论述：“当时的社会制度不应阻碍具备有恰合当时需要并于当时有益的特性的那个人物施展其能力。……每一个真正显出了本领的杰出人物，即每一个成了社会力量的杰出人物，都是社会关系的产物。”我们无法否认，倘若没有50年代那样的“社会关系”，新金陵画派是绝对不可能产生出来的。归结到一点，时代造就了他们，他们奉献了时代。

三、新金陵画派创作的思想性及艺术特色

新金陵画派创作思想的形成，完全是与当时的政治气候有关。那就是“从北京刮起一阵否认中国画之风。”当时，作为中国最高美术学府的中央美术学院，院长是徐悲鸿，他生病期间，实际主事者是副院长江丰，并负责全国美术工作，“他一直看不起中国画，要坚决废除中国画，”全国的美术院校都把中国画改为所谓的“彩墨画”。对这荒唐的举止，身居金陵的傅抱石是坚决反对的。作为南京师范学院美术系教授的傅抱石，为南师美术系保持中国画名称一直没改变起到了重要的作用（在全国南师美术系是当时惟一没改名称的）。

1957年，江丰因“民族虚无主义”和“左”的问题，被撤职下台。傅抱石及新金陵画派“开创期”的集群，仍坚持中国画的创作与创新的工作。

当时，在“江浙”的另一翼，生活在浙江的潘天寿先生，对另一观点“素描是一切造型艺术的基础”提出反对。他认为：“简单化的来贬低中国画的艺术造型规律是错误的”。他并且自豪地认为：“中国绘画的风格是东方绘画体系的最高成就，中国画的用线的表现力，对空白的安排，用色的理解，对空间的感受等等，都凝聚了我们祖先对艺术本质的深刻领悟”。由此可以看出，当时，还是有一批正直的艺术家“对中国画的改造”是有清醒地认识的，和合乎中国画发展自身规律的“发展”与“改造”的自己的观念，他们没有附和时流，以自己的人格和对中国传统文化精神忠贞的责任感，做着捍卫理想与人格的千秋大业。

在上一个百年，中国画的发展经历了太多的责难与冷漠。20世纪的中国社会，从经济形态上看，实际上是处在一个社会的转型阶段。由于西方思想的“渐入”，出现了“中西艺术融合”的创作主张，这在传统文人的精神层面，必然失去了“山水情结”的道家精神风范，它直接导致了文人失去传统人文主义的精神的依托。这诚如汤哲明先生所论：“从某种意义上来说，20世纪以社会学为依据的融合主张的出现，与其说是一种主动的开拓，莫如说是一种被动的无奈”。（《多元化的启导》P34）建国后，传统中国画的精神追求，已从本质上在当时的社会情境中，受到了曲解和否定。其实，这倒不是艺术自身的否定，而是作为形而上的“政统”观的社会意识形态上的否定。原本在寂寞之途上“涂鸦”终生的士人画家，他们共同的价值观，是追求精神层面上的“超然”所适。而新中国的建立，“大众艺术”的推行，必然要叫他们“换脑子”，扭转“世界观”，他们再也不可能在“寂寞之途”上“终善其身”了，一切都得“为人民服务、为社会主义服务”。社会的变革，必然要影响思想、意识、政治、艺术等方面，艺术的表现也要适应社会变革的需要，为社会服务，为能更好地、更有效地、有组织地为社会服务。

1957年2月，江苏省人民委员会批准筹建江苏省国画院，这对定居在江苏境内的老画家是一个极大的喜讯。随后省画院的成立，从组织上对“新金陵画派”的形成起到了整合、架构的作用。可以推断：没有江苏省国画院的成立，也就没有“新金陵画派”的存在。新金陵画派的存在与历史上其它画派不同的地方就是，它是作为一种有组织、有思想形式存在的，既然是有组织的，那它的创作思想和艺术特色，也必然要受到“组织者”的制约与指导。

其实，新金陵画派“开创期”创作的思想，就是为当时的人民需要，为社会主义的经济建设需要服务的。关于这点，我们可从“开创期”代表人物钱松喦先生的精神情感中得到诠释：“他的新同事中有傅抱石这样的现代中国绘画的泰斗，使他一下子意识到自己对于‘人民’这个神圣的字眼所肩负的责任。他当时的一首诗可以把这种激动的心情表达得十分充分：‘画师何幸作今身，旷代繁华我院新，莫对人民辜厚望，百花齐放力争春’。（《松喦研究——钱松喦诞辰一百周年文集》P26）可以看出，政治热情和对新社会的责任感，铸成了他们创作思想的倾向性。

在当时，大的社会情境中，“旧”中国画必须要适应“新社会”社会生活的需要，亚明先生曾提出“时代变了，笔墨不能不变”的口号。在实践中亚明寻找到了创作的规律，提出了中国画创作中的“两手抓”：一手抓生活，一手抓传统。这一理论和实践相结合的创作方法，对当时中国画的创作起到了推动作用。当然，这一创作理念也一直在新金陵画派中延展。“贴近生活、反映生活”，这是新金陵画派创作的一个灵魂所在。

1961年5月2日，在北京举行了以“山河新貌”为题的江苏画家旅行写生作品展，它标志着新金陵画派“开创期”集群的艺术家们，在艺术创新的理念上、认知上，完全达成了一致的共识。虽然，他们在表现手法上各有不同，但他们之间的大方向是完全一致的。对此，魏紫熙先生曾有论述：“我们这几个人各有各的面貌，但有一个总的面貌，这样就有了新金陵画派之说。”艺术是个性的表现，在他们的画风中个性从来也没泯灭过。这也许就是人们喜爱他们艺术的又

一原因。关于新金陵画派的艺术特性及对画坛的影响，我将选择几位有代表性的人物分章论述。

需要说明的是，“新金陵画派”理应涵括山水、人物、花鸟等诸画科。有人认为：“金陵画派”是以“山水”为主的画派，这其实是一些人习惯的看法。“金陵画派”在画派前冠以地名，而不是科名。这就是说，它是以地域性为主的指称式，至于画科，在此并没特别的定词约定。故此，我们所要讨论的“新金陵画派”，可把各科都纳入到我们所要讨论的范围内来讨论。这是一种尝试行为，希望能得到同道的关注、辨析。

我把新金陵画派分为“开创期”和“发展期”……，旨在企盼它能延续下去，为作为文化大省的江苏艺术事业，再创辉煌。毋庸说，新金陵画派的“开创期”，影响之大的大家和名家有傅抱石、陈之佛、钱松壘、亚明、宋文治、魏紫熙等。经过三四十年的发展、完善，在上世纪八九十年代，新金陵画派开始进入“发展期”，他们是喻继高、卢星堂、华拓、盖茂森、贺成等。然，令人汗颜的是，我们有些艺评人士对他们取得的成就却熟视无睹。近年来，对传统中国画和新金陵画派的批判、笔伐大有“燎原”之势。曾记否，早几年有“穷途末路”论，近来又有“废纸论”的断言：“这个画派原来存在的价值就不是很大。”有说：“金陵画派（‘新’的，笔者加）的重要性已经被弱化和削减了。从美术史上来说，中国画坛上傅抱石能提上笔……但是在当今再追寻它已经没有什么意义了。”还有“断档”说：“反观金陵画派，第二代没有出现什么大人物，甚至可以说是存在断档。”凡此种种，不一而足。在目下中国画发展的情境中，“多元”是个方向，而“散乱”则是个问题。笔者以为，中国画审美的原则不能“散乱”。本文选择“新金陵画派”中对当代画坛有重大影响的几位大家和名家，作为讨论新金陵画派艺术成就的社会性和他们自身的艺术形式的风格性，旨在抛砖引玉，引起世人对新金陵画派的评价，有一客观的、公正的、科学的认识。任何过激的、轻率的断言，都将妨碍新金陵画派艺术的发展和传承。

综上所述，金陵画派因其历史与地缘的原因，它在20世纪50

年代之后，得以发展、整合成符合时代需要、需求的“新”画派。它适应了历史的需要，在新的历史情境中其创作思想、艺术形式，顺应了历史的发展和社会的需要。新金陵画派之所以能在美术史上占有重要的一席，那就是：“文学和艺术中任何一个潮流的深度都要依它对于自身所代表其趣味的那个社会阶级或阶层的意义……，依社会发展进程和社会力量对比关系为转移的”。“社会关系有它自己的逻辑：当人们还处于某种相互关系时，他们的感觉、思想和行为也就一定是这样，而不是那样”。（《论个人在历史上的作用问题》普列汉诺夫P34，P39）新金陵画派，他们的艺术观，他们的创作实践顺应了社会、历史的进程，他们的“个我”语言适应了伟大的历史时代，并为那伟大的社会精神需要服务，这是他们成功的重要因素。特别值得我们关注和研究的是，新金陵画派能出现这么一大批大师人物，能延续这么长的创作旺盛期，也是我们不可忽视的一种文化现象，这需要进行全方位的透视和研究。本书以新金陵画派“开创期”和“发展期”的几位有影响性的人物，作为探讨新金陵画派思想性与艺术性成就的典范，以引起同道的关注，对这一画派有一客观公正的评价和深入的研究。书中以“个案”分析为主，辅之兼论与之有关的人和事。每章独立成篇，但在叙述时相互间也有“链”的联结性。因此，若要对新金陵画派有一全方位了解，还是从“个案”开始吧。

需要说明的是，限于手头的资料，有些大家没有被论述到，这是本书的一大缺憾。特别是限于水平，虽对新金陵画派有二十多年的关注，但我的探讨还是极其初步和尝试性的。不当之处，至希得到同道的批评、指正。



傅抱石先生

傅抱石（1904——1965年），江西新喻县人。1933年留学日本，攻读东方美术史。1935年回国，任教于中央大学艺术系。1942年9月，在重庆举办“壬午画展”，饮誉南北。1946年10月随中央大学由重庆迁回南京。1952年起任南京师范大学美术系教授。1959年，在北京人民大会堂作巨幅山水画《江山如此多娇》（与关山月合作），毛泽东亲题画名。1960年3月，江苏省国画院正式成立，任院长，4月当选为江苏美协主席，8月当选为中国美术家协会副主席。1961年，发表《思想变了，笔墨不能不变》的文章，5月，“山河新貌”画展在北京举行。1964年9月，当选第三届全国人大代表。1965年9月29日，因脑溢血，病逝于南京汉口路家中，安葬南京雨花台公墓。