

# 试论“浙派人物画”早期绘画语言的形成

王馨野

**摘要** “浙派人物画”始于20世纪50年代的中央美术学院华东分院（现中国美术学院），是中国近现代画史上表现时代风貌、具有人文关怀的中国人物画支脉，其影响深远。本文通过整理与分析相关文献、口述与访谈，结合代表人物作品分析，梳理“浙派人物画”产生的历史背景，提炼出“浙派人物画”早期绘画语言形成的基础、精神意涵及转化过程。

**关键词** “浙派人物画” 人物画 绘画语言

## Exploring the Formation of the Early Painting Language of the “Zhejiang School of Figurative Painting”

Wang Xinye

**Abstract** The “Zhejiang School of Figure Painting”, which originated in the 1950s at the East China Branch of the Central Academy of Fine Arts, now known as the China Academy of Art, is a branch of Chinese figure painting that expresses the style and features of the times and has humanistic care in the history of modern Chinese painting. Its influence is profound. Through the collation and analysis of relevant literature, oral and interview, combined with the analysis of the styles of representative works, the historical background of the emergence of the “Zhejiang School of Figure Painting” is sorted out, and the foundation, spiritual meaning and transformation process of the early painting language of the “Zhejiang School of Figure Painting” are extracted.

**Keywords** “Zhejiang School of Figure Painting”; figure painting; painting language

关于“浙派人物画”的形成、传承发展、创作风格等内容，学界已进行了较为全面的论述。学者们多聚焦于“浙派人物画”的发展历程、艺术风格与创作思想等内容。然而，对“浙派人物画”早期绘画语言的形成及特点鲜有关注，仅部分学者的研究涉及“中西融合”问题，但对融合过程笔墨寥寥。因此，本文围绕“浙派人物画”之渊流展开讨论。

### 一、“浙派人物画”形成的历史背景

由于“解放前的国画科只分山水、花鸟两个专业，一般不设人物画专业……萎缩欠振达千年之久难以突破”<sup>[1]</sup>，因此在新中国成立初期，中国人物画正面临着专业发展和转型的危机。而“浙派人物画”正是在此时期由多方面因素共同作用下产生的。

明确培养目标与教育方针是“浙派人物画”诞生的先决条件。1949年6月，国立艺专由杭州市军事管制委员会任命的军事代表倪貽德、刘苇接管，直至10月1日正式开学。这期间，党和国家领导人高度重视艺专的领导人选与人才培养目标等相关问题，任命刘开渠为校长，并进行了国画系与西画系合并的机构调整，以响应“普及美术人才”“为人民服务”的共同目标。1950年11月，学校更名为中央美术学院华东分院，由华东文化部领导。正值推行新的艺术教育方针，从江丰执笔的《中央美术学院华东分院暂行规章》中可知，当时的教育目的是“培养具有革命人生观和艺术观，并在美术上掌握一定专门技能的、新民主主义建设事业所需要的中级和高级美术人才”；教育方针是“以马列主义和毛泽东思想为主导，发扬爱国主义和为人民服务的思想，将各种美术形式和实际斗争及群众美

[1] 江丰《要突破中国画的“无人之境”——序〈方增先人物画册〉》，浙江省文史研究馆主编《传承·发展：浙派人物画文集》，中国美术学院出版社2010年版，第263页。

术工作相结合,进行现实主义的、中国民族的和中国革命的美术教育”。<sup>[2]</sup>

不拘一格吸纳人才的招生制度,为先驱人物方增先、宋忠元提供了专业深造的机会,也成为“浙派人物画”形成且持续发展之动力。方增先等人入学后,国立艺专在新教育方针的指导下,进行了一系列极具进步性的教学改革,这无疑推进了“浙派人物画”的诞生。学校将教学重点放在创作这一综合性的专业课上,江丰、莫朴等延安老解放区的教师充分发挥自身优势,明确了艺专创作的方向,强调深入生活的取材方法。当时的教学比较多元化,学生并非专攻于某一画种,而是综合吸纳多画种之特点,兼顾素描、西洋画、彩墨画,甚至年画与木刻版画的研习。金浪发表于1950年3月20日《浙江日报》的文章中谈道:“1949年11月杭州开启新年画创作运动,组织校内教授创作新年画,并成立了创作小组。”<sup>[3]</sup>这一时期,潘天寿通过体验生活创作了作品《踊跃争缴农业税》(又名《送公粮》)。这种创作理念也体现在教学中,学生需下乡下厂深入生活,与群众同吃同住同劳动,还要参加当地的政治活动,最后才返校形成创作稿。1950年,宋忠元的速写作品《同学们的生产劳动》便反映了当时学生深入生活的真实情况,这一取材方法为“浙派人物画”的现实主义创作理念奠定基础,也将写生与创作紧密结合在一起。

## 二、西为中用：“浙派人物画”绘画语言的基础

“浙派人物画”早期绘画语言的形成建立在西方绘画造型基础上,主要得益于国立艺专成熟完备的素描教学体系。早在建校初期十年,素描就已成为国立艺专的教学重点;至1949年,国立艺专招生考试已设置“石膏像写生”,检验考生的基本素描能力。根据苏天赐对学校素描教育发展史实的论述,客观揭示了国立艺专素描教学的特点,即“系统性”“开阔性”“先进性”,而其先进性表现在不以一家流派独大,兼容多种风格。

国立艺专的素描教学观念在新中国成立后仍在延续,但在表现方法上有了明确的侧重。据1949年国立艺专的规定:“素描的任务主要是为创作打好基础……规定画素描要用线描,仔细画出对象的具体形态,以准确真实为标准。画素描起步都从画石膏入手。”<sup>[4]</sup>方增先、宋忠元入

学时,绘画系共六个班级,由不同风格的素描教师任教,包括日本、法国留学归来的教师,教师采取轮换制。高一届的周昌谷则由林风眠亲授素描,还被同学誉为“素描大王”。此外,在苏天赐授课时,林风眠偶尔也会来教室指导。关于苏天赐的素描风格,方增先亦有所提及:“苏老师为民国时著名油画家,是林风眠的高足……承老师授课法式素描。”<sup>[5]</sup>

提倡“以线为主”的素描表现方法,促进了“浙派人物画”早期绘画语言的形成。尽管这种方法异于传统中国画的线条,但对创作者从西画基础转向中国画实践有所帮助。宋忠元回忆学素描时的经历:“用线画外国石膏像,难度较大。石膏像用线来处理,体积要用线条来概括。”<sup>[6]</sup>而苏天赐认为难度在于初学者不理解形体,难以通过线条进行概括。林风眠和苏天赐推崇文艺复兴时期的素描作品,鼓励学生向文艺复兴大家学习“如何用线”“怎样造型”,引导学生逐渐喜欢用线条表现对象。如上所述可知,周昌谷、方增先等人的素描基础受到各自指导教师的影响,倾向于法国、意大利的古典素描,并且在手法上不过多强调光影,而是以线为主的表现手法强调形体起伏关系,这也是构成“浙派人物画”早期绘画语言形成的重要因素。同时,相关资料线索亦反驳了个别理论家在论述中片面地将苏联“契斯恰科夫素描体系”认定为早期“浙派人物画”形成的西洋素描造型方法。<sup>[7]</sup>

除了强调用线的西方素描以外,方增先等人还接受了由庞薰棻授课的白描教学,该课程“侧重于像西方那种线条……而非传统(中国画)那样的线条”<sup>[8]</sup>。庞薰棻当时任职工艺系,他所教授的是具有装饰性的西方图案线条勾勒,并且他十分重视造型基本功,并不提倡线条为表现而表现。

1953年,因社会急需美术人才,院里从绘画系不同年级选拔基础较好的四十位同学组成毕业班进行毕业创作。周昌谷因具备一定笔墨基础,在指导教师金浪的建议下完成了中国画作品《西湖图》;方增先完成油画作品《新师徒》;宋忠元去了上钢三厂体验生活,完成油画作品《出钢》。临近毕业,院里筹备油画、版画、彩墨画专业的建设,将周昌谷、方增先等十四位优秀的毕业生选入研究生班进行定向培养,由莫朴特邀上海的黎冰鸿为研究生班授课人体素描。而后,周昌谷、方增先、宋忠元因扎实的造型基础成为彩墨画的青年教师培养人选。

[2] 郑朝、蓝铁、陈传忠《浙江美术学院校史》,宋忠元主编《艺术摇篮:浙江美术学院六十年》,浙江美术学院出版社1988年版,第26—27页。

[3] 金浪《1949年杭州新年画创作运动》,《浙江日报》1950年3月20日,第6版。

[4] 苏天赐《〈摸索〉——林风眠的宣言书和墓志铭》,刘伟冬主编《苏天赐文集·著述画论卷》,东南大学出版社2009年版,第51页。

[5] 方增先口述,张鑫撰稿《方增先口述历史》,上海书店出版社2020年版,第50页。

[6] 葛玉君《宋忠元谈——新中国初期浙美中国画教学钩沉》,《美术报》2013年10月26日,第7版。

[7] 范达明《浙派人物画的三个来源与三个组成部分》,《中国画浙派传统与创新》,浙江大学出版社2006年版,第93页;章利国《时尚中的糅合——再谈浙派人物画形成时期的审美取向》,浙江省文史研究馆主编《传承·发展:浙派人物画文集》,第47页。

[8] 葛玉君《宋忠元谈——新中国初期浙美中国画教学钩沉》,《美术报》2013年10月26日,第7版。

### 三、东方意蕴：“浙派人物画”绘画语言的精神

1953年，文化部召开艺术教育座谈会，会议纪要明确指出：“绘画系分彩墨、油画、版画三科，培养彩墨画、油画、版画的创作专门人才；彩墨画科毕业生应能熟练地运用中国彩墨画的表现方法，……真实的描写人物形象，正确的反映人民生活或历史题材。”<sup>[9]</sup>相关政策指示加快了“浙派人物画”形成的步伐。真实描绘人物形象需具备扎实的素描基础，而如何熟练运用中国传统绘画的表现方法则成为难题。当时的师资结构不平衡，写意花鸟师资占比较大，无法满足人物画人才培养需求。于是在1954年，莫朴、朱金楼遴选优秀毕业生周昌谷、方增先、宋忠元以及青年教师李震坚，与中央美术学院师生一起组成新中国首批敦煌文物考察团，作为新中国画人物画的师资重点培养对象、赴敦煌临摹壁画。<sup>[10]</sup>

此次敦煌之行，为“浙派人物画”早期的绘画语言注入了东方艺术的精神。敦煌石窟凝聚着东方艺术的精髓，单就壁画而言，敦煌壁画中的主要作品代表了从南北朝到北宋初这一段中古绘画史<sup>[11]</sup>，并且相较于文人画，敦煌壁画“在艺术风格和表现技巧上都与现实生活紧密结合”<sup>[12]</sup>。对敦煌的考察满足了人物画师资培养的要求。根据宋忠元的自述：“周昌谷入学前有些国画基础；方增先和我毕业创作是搞油画的，分配画彩墨思想不通。”<sup>[13]</sup>一开始的思想不通，即缘于对东方艺术的了解不足，他坦言那时对国画没接触，不了解，导致绘画观念的转换不通。敦煌数月的学习后，宋忠元感慨：“敦煌之行对我来说算是‘剃度入门’，要一辈子从事中国画了。”<sup>[14]</sup>

从“思想不通”到“剃度入门”，除了临摹实践，敦煌之行中的几个因素也对几位年轻人绘画观念的转变起到不可或缺的作用：其一是考察团合理的师资安排，兼顾了理论讲授和实践指导；其二是同龄学子之间自由的交流学习；其三是考察团行程内容并未局限于敦煌壁画临摹。他们在西安、兰州等地参观了博物馆，并随叶浅予先生拜访了赵望云、黄胄、石鲁等画家，在敦煌受到敦煌研究所段文杰等研究人员的接待和介绍。除此之外，参观和临摹结束后，考察团又赴甘南深入生活，收集创作素材，这为后

来“浙派人物画”代表作品的形成提供了有利条件。这次考察活动显然取得了成功，相关宣传接踵而至，如1955年中国美术家协会上海分会举办“敦煌壁画临本展览会”宣传和发扬祖国伟大的民族遗产；1957年由北京朝花出版社出版《敦煌壁画临摹选集》，收录师生此行的优秀作品。

“敦煌之行”为“浙派人物画”的绘画语言奠定了东方精神的基础，而潘天寿、吴茀之、诸乐三等老先生则进一步为“浙派人物画”注入了笔墨的修养。谈到与潘天寿老先生的交往，宋忠元说：“那时，潘老他们和我们还没有开始接触，他们在民族遗产研究室，人我们能看到，但是老先生具体没有对我们进行指导。从1955、1956年开始，与老先生有了接触。”<sup>[15]</sup>此记述纠正了某种观点，即认为潘天寿“从五十年代中期开始，他就注意物色人才。从习西画的毕业生中挑选了人体素描基础最好、写实能力最强的学生留校，让他们转攻中国人物画，其中有方增先”<sup>[16]</sup>。尽管此时潘天寿等老先生并没有直接参与教学工作，却通过丰富的学校藏品和组织古画观摩会，来提高青年师生们对传统绘画的认识，以自己的方式渐染熏陶着青年师生们，其影响亦不可小觑。

1955年的雁荡山之游是敦煌之行后又一次重要的出行。此行由朱金楼组织，方增先、宋忠元跟随潘天寿、诸乐三、潘韵等几位先生一同前往雁荡山。此次出游不仅成就了潘天寿《雁荡山花》《小龙湫》等佳作，也使方增先、宋忠元跟老先生接触密切，并开始绘画观念上受到影响。在相处中，他们发现老先生们写生的方式与教室里的写生课很不一样，传统的写生方式是边游边看边画，画人物也是这样，有默写和记忆的成分在。他们深刻认识到了中国传统山水画与西洋风景画的差异，决心在传统笔墨上下功夫。当宋忠元将自己的写生拿给潘老看时，“（潘老）说像是像的，但并不是国画，你们回去好好临摹山水、书法”。在访谈中，宋忠元说道：“要从事中国画，就要从传统的基础上继承笔墨方法，慢慢地脱开素描明暗的影响。”<sup>[17]</sup>如果说敦煌之行激起了方增先、周昌谷、宋忠元等人对传统艺术的兴趣，那么雁荡之行则使他们意识到了中国画与西洋画的差异，明确自己需要加强传统笔墨的研究，这也使“浙派人物画”的绘画语言具有重传统、重笔墨的特点。

[9] 杨桦林《浙派人物画开创时期年表简编》，杨桦林主编《传神得意——浙派人物画开创与发展50年作品选》，中国美术学院出版社2006年版，第262页。

[10] 朱金楼《孤山忆旧》，宋忠元主编《艺术摇篮：浙江美术学院六十年》，第246页。原文误撰1953年。

[11] 王逊《敦煌壁画中表现的中古绘画》，《文物参考资料》1951年第4期。

[12] 金浪《学习敦煌壁画的体会》，《美术》1955年第1期。

[13] 宋忠元《我院中国人物画发展的历程》，宋忠元主编《艺术摇篮：浙江美术学院六十年》，第270页。

[14] 同上，第270页。

[15] 卢旸、周飞强《宋忠元访谈录》，卢旸《浙派人物画文献集》，中国美术学院出版社2006年版，第158页。

[16] 潘耀昌《浙美人物画造型的奠基理论——评三篇关于国画素描问题的论文》，《浙江美术学院中国画六十五年续编》，浙江美术学院出版社1993年版，第149页。

[17] 卢旸、周飞强《宋忠元访谈录》，卢旸《浙派人物画文献集》，中国美术学院出版社2006年版，第158页。

#### 四、“浙派人物画”呈现的新面貌

1955年，在华沙举行了“第五届世界青年与学生和平友谊联欢节”美术展览会，此次联欢节规模宏大，被誉为当时世界文艺界的“奥林匹克大会”。在这次比赛中，周昌谷的作品《两个羊羔》（图1）获一等奖，这是新中国成立以来中国艺术家在国际舞台上获得的首个美术类大奖，这幅作品也被认为是标志“浙派人物画”形成的代表性作品。与此同时，方增先的作品《和解》、宋忠元的工笔作品《牧区医疗队》均入选此次比赛。这些人物画作品



图1 周昌谷 两个羊羔 纸本水墨 79×39.1厘米 1954  
中国美术馆藏

令人耳目一新，在世界美术展览会上集体亮相，意味着中国人物画有了新的突破。力群在展览出版的作品集序言中高度评价了周昌谷的《两个羊羔》，并写道：“这些作品既说明我国绘画的原有技法能够发展，同时也说明要创造新的中国气派的国画，决不能脱离传统的表现方法，必须继承遗产（否则就丧失了国画的民族特色）。”<sup>[18]</sup>

《两个羊羔》描绘了牧民少女看护两只羊羔的画面，是对现实生活中牧民形象的表现，来源于作者甘南藏区的生活体验。作品体现出周昌谷的传统笔墨修养，干脆利落的线条刻画出少女的五官和手部；灵动富于变化的短线条勾勒上衣；没骨法重墨渲染裙身，又以花鸟画的点厾法和少许皴法表现羊羔和少女帽子茸茸的质感。

同一时期，方增先因作品《粒粒皆辛苦》（图2）而一举成名，这幅画入选了第二届全国国画展览会，也代表了“浙派人物画”的高度。该作品同样来源于敦煌之行中的生活体验，表现了西北农民拾麦穗的场景。方增先有意



图2 方增先 粒粒皆辛苦 纸本设色 105×64.5厘米 1955  
中国美术馆藏

[18] 力群《参加第五届世界青年与学生和平友谊联欢节：中国美术作品选集》，人民美术出版社1957年版，第2页。



图3 李震坚 唤猪 纸本水墨 128×72厘米 1956 中国美术学院藏

识地减少明暗塑造，以线为骨，用沉着的中锋线条结合人物结构，塑造出质朴的农民形象，用笔墨造型替代了素描造型。“浙派人物画”的作品具有擅用线条造型的特点，并且强调用笔的变化，与其他地区人物画家取法山水皴法塑造人物有所不同。

“浙派人物画”的画家们取材生活，以现实主义为题材，师法写意花鸟画和书法的笔墨技法，表现写实的人物形象。他们既继承并发展了传统笔墨，也在表现现代人物造型方面有所突破，所呈现出的作品具有画面清新、笔墨灵动、线条内容淳朴等特点，引发了强烈的社会反响，这也成为“浙派人物画”绘画语言的鲜明特征。恰如艾青在《谈中国画》中所说，“新国画”应“内容新”“形式新”，周昌谷、方增先、李震坚、宋忠元等人在“改造中国画”的呼声中创造了人物画的新面貌。（图3、图4）



图4 宋忠元 岳飞像 纸本设色 170×83厘米 1962 家属藏

## 结语

通过对早期“浙派人物画”的相关文献、口述与采访资料的整理与分析可知，“浙派人物画”形成的背景是彼时中国画人物画急需突破的历史需要。“浙派人物画”早期绘画语言是在学校的教学方针指导下形成，以西方写实素描、图案线条等为基础，后又吸纳东方艺术精神，继而对中国传统线条、笔墨进行融合，创造出中国人物画传统笔墨与写实人物形象相结合的新面貌。探究“浙派人物画”早期绘画语言形成之本质与过程，对于客观理解“浙派人物画”早期绘画语言的特点，思考现当代中国人物画创新路径等现实问题有启示性意义。

王馨野 中国美术学院中国画学院博士研究生

（本文责任编辑：李方红）