藝思藝語

“中国画”概念的诞生与定型

■中国美术学院教授 梁江

“国画”与“中国画”这两个词，从一开始就承载着不同的意味。“国画”带有明确的民族本位色彩，与“国医”“国术”“国剧”“国学”等同属“国”字号话语家族，它们是在西方强势文化冲击下，用“国”字划界以自保的文化策略，骨子里有一种“这是中国人的东西，不能丢”的焦虑感。

“中国画”相对中性，更接近一个地理与文化分类标签——“产自中国的绘画”，类似于“法国画”“日本画”之谓。正因如此，徐悲鸿1920年发表其演讲刊本时题为《中国画改良论》而非“国画改良论”，他要做开放式的改良而非封闭式的保存。稍后一点，1930年代的美术史著作，如郑午昌1929年《中国画学全史》、傅抱石1936年《中国绘画变迁史纲》，书名一律用“中国画”，这是选择了更客观的称谓以建构学术叙事。回顾民国时期，“国画”之说多见于行业日常与圈子，“中国画”则偏学术与官方表述。

“国画”一词在1920年前后已进入美术院校体制和展览分类。1927年的“国”字号浪潮与其说是“国画”的起点，不如说是一股民族本位话语的共振与放大。1949年新中国成立，“国画”一词遭遇了新的困境。百废待兴时期，面临如何安置传统绘画的问题。一些人对“国画”抱有疑虑——文人画、封建士大夫的东西跟工农兵有什么关系？在这种氛围下，1953年中央美院华东分院取消了国画系，改设“彩墨画系”，要用“彩墨画”来容纳新绘画。

1956年，最高国务会议通过了周恩来总理在北京和上海各成立一家“中国画院”的提议。北京方面的筹备方案最初定名为“北京国画院”。周恩来在审阅时提出了关键修改意见：一是加“中国”二字，定名为“北京中国画院”，理由是区分层级：“中国”标明国家级，地方上则可称“国画院”。二是“中国画”比“国画”包容性更强，画院不应只画传统山水花鸟老一套，也要表现新题材、新生活，“中国画”意味着一种活的、当代的创作，不必被“国粹”旧框所限。1956年5月，北京中国画院挂牌成立，叶恭绰任院长。此后，有1959年的江苏省国画院、1960年的上海中国画院、1964年的广东画院、1981的年陕西省国画院等，这一命名逻辑被广泛采纳。将“中国画”定义为社会主义文化建设的一部分，命名背后，是新中国建立自身民族文化认同体系的考量。

“中国画”从一个应对西方冲击的对照概念，到嵌入体制的分类标签，再到国家文化的正式制度位置，其概念的每一次位移都对应中国现代性进程中“什么是中国的”“什么是现代的”等根本问题的重新协商。而“国画”一词，在日常口语和行业内部从未消失。1980年代后回潮为常用简称，2000年后不少院校又将“国画系”改回“中国画系”或“中国画学院”，理由是“中国画”更能体现国际视野和文化主体性。从康有为“中国之画”到1957年“北京中国画院”，这条线索串联起的是近代中国寻求文化主体性的缩影。

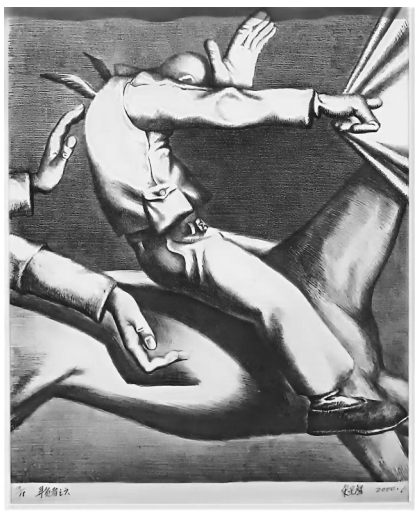
辉论智艺

在黑白寓言中叩问存在

■知名美术评论家 陈国辉

近日在一收藏家朋友家中，发现藏有宋光智老师的《寻觅者》系列木刻版画，为之赞叹，遂写下感受文字。宋光智老师的《寻觅者》系列以高度符号化的视觉语言、凝练克制的黑白构成与超现实的叙事场景，构筑出一组关于当代人精神处境的视觉寓言。作为中国当代版画界兼具语言自觉与思想深度的代表性创作，该系列跳出地域题材的束缚，以一个跨时空、复合性的“寻觅者”形象为核心，在刀与木的碰撞、黑与白的交响中，完成对物质与精神、自我与世界、确定性与不确定性的持续叩问。整体系列以画面为载体，将形式语言、媒介特质与精神指向高度统一，成为当代版画介入社会心理、回应时代命题的典范。

从画面核心形象来看，“寻觅者”是贯穿全系列的视觉锚点，其造型高度概括、符号指向明确。光头、圆框墨镜、牛仔裤、北京布鞋、微型翅膀的组合，构成古今中西、世俗与神性、现实与超现实的矛盾统一体。光头消解身份特征，成为匿名化的“每一个人”；墨镜遮蔽眼神，既制造疏离感，也隐喻当代人在信息洪流中的视觉遮蔽与精神迷茫；布鞋与牛仔裤并置，锚定本土日常与现代都市的双重语境；背后一对纤弱的小翅膀，借用西方天使意象，却无力承载肉身重量，象征精神超越欲求与现实羁绊的永恒张力。



■宋光智。石版画，《寻觅者》2000年。

画面构图与空间营造，是《寻觅者》系列形式语言的核心突破。宋光智老师摒弃传统写实透视，采用平面化、几何化、镜像式的超现实空间结构，以极简构图放大精神张力。画面多以中心式或失衡式布局展开，人物常被置于空旷、极简的背景中，无具体环境指向，仅以水平线、垂直线、几何块面切割画面，形成疏离、静谧又充满不安的视觉场域。如《寻觅者之十四》，人物立于画面中央，背景以大面积黑白灰块面分割，无多余细节，空间被压缩为精神容器，观者的注意力完全聚焦于人物的姿态与情绪。部分作品采用镜像、倒置、重叠等手法，打破物理空间逻辑，制造梦境般的恍惚感，呼应“寻觅”本身的不确定性。

黑白灰的语言运用与刀法肌理，彰显宋光智对木刻媒介的深度掌控。系列以纯粹黑白为基调，辅以层次细腻的灰色调，摒弃色彩干扰，以最朴素的媒介语言抵达最深刻的精神表达。黑块沉稳厚重，象征现实的沉重、欲望的裹挟与精神的困顿；白块明亮通透，代表理想、超越与精神的光亮；灰色调则作为过渡，承载迷茫、犹豫、彷徨等复杂情绪，三者在画面中精准布局，形成节奏分明的视觉韵律。刀法上，粗线与细线、直线与曲线、阳刻与阴刻交错运用，利落干脆又富有弹性。

《寻觅者》系列以“寻觅”为母题，直面当代人的精神困境。系列作品无激烈的情绪宣泄，以冷静、克制的画面基调，呈现物欲膨胀时代里个体的焦虑、迷茫与对精神家园的渴求。寻觅者始终处于行走、观望、伸手等待的动态中，从未抵达终点，这一姿态正是“寻觅”的本质——寻找本身即是意义，答案永远在前方。

目击当代

艺术大众化不是变俗而是归位

■天河区美协主席 谭旭

最近广州城里多了一桩有意思的事：不少艺术作品、雕塑装置悄悄走出美术馆的白墙，散落在商圈、街区、城市留白之处。不剪彩、不造势、不搞大阵仗。老百姓逛街、遛娃、赶路，抬头撞见艺术，低头路过美学。

这件小事，看着轻描淡写，其实风云变幻。它标志着一个时代的开始与终结：艺术，终于不再是精英的私藏，开始“下凡入俗世”。

从事艺术创作、经营管理美术馆多年，我见过太多艺术圈的体面与矫情。传统艺术，自古以来就是“贵族游戏”。千年以来，写字画画、造像塑境、定义美与不美的权力，牢牢握在少数读书人、精英圈层手里。艺术永远端庄、严肃、高冷，像一个不苟言笑的老先生，站在高处俯视众生。

形式一直在变，但架子从来没卸过。美术馆的展览，更是圈内最耐人寻味的“仪式感喜剧”。开幕当天，衣香鬓影、高朋满座、拍照寒暄、句句学术。热闹得像过节。开幕第二天，立马冷清。第三天，基本只剩保洁阿姨巡场。

说句实话：很多展览，开幕即巅峰，巅峰即落幕。作品精美、技法讲究、学理深厚，就是没人看。躲在高墙展厅里自我感动、自我闭环、自我陶醉。精英艺术的通病，四个字：好看，没用。

时代早就不这么玩了。大众和精英之间那道审美鸿沟，正在被日常、被流量、被生活、被普通人的感知一点点填平。一场全球性的新大众文艺，悄无声息接管了当代艺术的话语权。

POP艺术，就是这场浪潮最直白的宣言：审美不再世袭，艺术不搞特权。以前的艺术，要人迁就作品。现在的艺术，作品迁就生活。

通俗、鲜活、接地气、共情众生，不再堆砌晦涩学理，不再玩弄圈层密码。把美的权力还给普通人，把表达的自由还给当下时代。基于这种新的艺术生态，我提出一个概念，叫“刂手”。

粤语里的“刂手”（音近“桥手”），就是手牵手、并肩、相融、不分你我。艺术与大众“刂手”，高雅与市井“刂手”，专业与日常“刂手”，东方与西方“刂手”。

艺术不要总泡在艺术史里陈年发酵，也不要总困在学术论文里自我缠绕。艺术的本质，是活气、是生机、是治愈、是当下。好看、舒服、动人、共情，本身就是最高级的标准。

很多业内人会焦虑：艺术大众化，会不会变俗？

我倒觉得，不是变俗，是归位。公共雕塑如今“见缝插针”入驻城市空间，看着随意，其实是艺术最诚实的觉醒。

新大众文化运动的本质，就是一句话：审美去权威化。不再由教授、评论家、策展寡头定义好坏，而是由时代气息、大众感受、城市气质共同投票。千人千眼，千人千美。没有标准答案，只有适不适合、打不打动、活不活泛。

如今广州这些走出展厅、走进市井的公共艺术尝试，看着温和，实则是一场温柔的革命。

它告诉世人：艺术不用端着不用高冷，不用孤芳自赏。艺术可以在商圈、在街道、在风里、在人潮里。可以被路过、被偶遇、被偷拍、被喜欢、被遗忘。

能融入烟火的，才是长青的艺术。能抚慰众生的，才是当代的经典。