

摘要:何海霞是“长安画派”的重要代表人物之一，亦是 20 世纪中国山水画转型期的集大成者。其艺术生涯横跨民国至改革开放时期，作品既延续了宋元以降的笔墨传统，又融合了极具创新意识时代精神。当然，其艺术风格的形成并非一蹴而就。20 世纪二三十年代，其参与中国国画学研究会相关活动的经历堪称艺术生涯的筑基阶段。正如薛永年所言，“何海霞的笔墨功夫，实得益于早年对传统的深耕”。本文聚焦何海霞这段被低估的学艺时期，揭示中国国画学研究会如何通过系统性训练与学术浸润，帮助其构建起兼具法度与生机的艺术根基。

关键词:中国国画学研究会 何海霞 “长安画派” 中国画 周肇祥 金城

在 20 世纪中国美术史中，何海霞作为“长安画派”的重要代表人物，以融汇传统笔墨精神与时代品格的画风而著称。学界普遍关注其师承张大千的学艺经历，而对其艺术风格形成背后的社会文化机制缺乏深入探讨。成立于 1920 年的中国国画学研究会，是近代中国画革新的核心阵地，其倡导的“精研古法，博采新知”的理念，对何海霞艺术观的重塑具有关键意义。中国国画学研究会通过系统整理传统画论、组织跨区域艺术交流、推动写生实践等举措，为艺术家提供了兼具学术深度与实践价值的成长平台。何海霞 1926 年加入中国国画学研究会后，在周肇祥、金城等前辈的引导下，逐步挣脱早期摹古思想的束缚，转向以古法为根基、写实与写意并行的创作路径。这种转变体现在其山水画中“北派”的雄浑气象与文人笔墨的融合中，反映出他对传统文化当代转化的自觉思考。作为中国国画学研究会培养出的杰出代表人物，其艺术生涯的阶段性演进——从早期临古筑基、中期写生，到晚年风格成熟——反映出中国国画学研究会借古开今的实践效能。本文以其 1933 年所作《细笔山水》、1961 年所作《锦绣山谷图》与 1982 年所作《晴峦暖翠图》三幅作品为切入点，结合中国国画学研究会档案、画家自述与实物图像，探讨这一学术团体如何通过技法训练、理论引导与文化使命的传递，帮助何海霞在绘画语言上实现从承袭传统到个性突破的转变，进而为探究 20 世纪中国画转型中的机构角色提供新的视角。

一、中国国画学研究会的文化使命与学术生态

中国国画学研究会在中国美术发展进程中久负盛名。因其规模大、持续时间长、会员群体素质高，在民国时期以北京为中心的北方画坛形成了非常大的影响力。中国国画学研究会的成立应被置于 20 世纪初“美术革命”的历史语境下加以理解。

（一）文化使命：在断裂与重构中激活传统

20 世纪初，中国国画学研究会诞生于新文化运动对传统艺术的批判浪潮中，其文化使命的独特性在于采取了非对抗性的文化策略。面对康有为的“中国画‘衰败论’”与陈独秀“美术革命”的冲击，金城、陈师曾等人于 1920 年创立了以“精研古法、博采新知，先求根本之稳固，然后发展本能，对于浪漫伦野之习，深拒而严绝，以保国画之精神”为宗旨的中国国画学研究会。相较于同期激进派主张的“美术革命”，中国国画学研究会选择这种看似保守的主张，实则暗含深意，即通过系统梳理传统的绘画体系，构建抗衡西化浪潮的文化主体性。

1. 对文化根脉的守护与解码

中国国画学研究会通过系统梳理宋元以降的文人画传统，将晦涩的文人画论转化为可操作的学术体系，避免了因知识断层而导致传统沦为符号化石。其以宋元时期李成、郭熙、黄公望等名家作品为范本，逐层剖析笔墨技法的实际应用，进行了技法层面的解构溯源。金城在《画学讲义》中将“气韵生动”分解为用笔的起承转合、墨色的

中国国画学研究会与何海霞绘画风格的建构（上）

○ 李凡伟



何海霞与张大千、于非闇、徐燕孙、溥心畲等在北平中南海留念。（拍摄于 20 世纪 30 年代） 家属供图

格差异归结为用笔速度（“南宗”之柔缓与“北宗”之刚急）与构图范式（平远与高远）的不同。同时他和会员一起归纳画派谱系，梳理宋元以降文人画的流派演变，通过对比笔墨特征（如黄公望的披麻皴与王蒙的解索皴），建立风格演变的视觉逻辑链，避免使传统沦为模糊的复古性口号。金城虽然是一位诗、书、画兼擅，且山水、花鸟、工笔、写意皆能的艺术家，但其不以画谋生，而是把振兴传统中国画看作一种文化责任。可以说，他带领中国国画学研究会守护并传承了中国传统文化根脉。

2. 中西方碰撞中的主体性建构

20 世纪初，随着新文化运动的兴起，强调透视解剖、光影的西方科学写实主义被引入中国，以徐悲鸿为代表的革新派开始主张以此改造传统中国画。这一思潮对传统文人画的写意传统造成了巨大冲击，引发了有关中国画存亡的论争。在科学写实主义的冲击下，以金城、陈师曾等人为代表的传统派画家在中国国画学研究会的旗帜下，提出了“画无新旧论”，将传统笔墨程式与现代写生相结合，强调构建本土中国画的现代性路径。他们的核心观点为：第一，艺术价值超越时间，应当反对以新、旧作为评判标准。绘画的本质在于笔墨精神与人文内涵，而非形式之新旧。第二，传统与现代应辩证融合，也就是要在继承传统笔墨程式（如皴法、线描、留白）的基础上融入现代写生手法（如对景观察和运用现实题材），以此实现借古开今。第三，坚守文化主体性。拒绝全盘西化与盲目追随日本的改良路径，强调从本土文化脉络中生长出中国画自己的现代性。以现代目光审视中国国画学研究会的主张，会发现上述画家的举动对当时中国美术界在西方化浪潮冲击下重新肯定传统价值、挖掘中国画自身的现代化转化潜力具有重大意义。中国国画学研究会通过以古纳新而非破旧立新的方式，为传统艺术如何应对现代挑战提供了范本，彰显了中国画家的文化主体意识。

（二）学术生态：跨阶层学术共同体的构建

中国国画学研究会以周肇祥、金城、陈师曾为核心，整合清代遗民、留洋知识分子与职业画家群体，构建去中心化的知识生产体系，突破了传统绘画流派的门户局限，形成了多维度的知识生产体系。据《艺林月刊》第 19 期记载，评议团队涵盖传统派（周肇祥）、改良派（金城）、现代派（陈师曾）三大阵营，这种学术生态为何海霞提供了跨流派的研习环境。从核心成员来看，金城在《藕庐诗草》中构建了“北宗”复兴理论，强调“师古法而运新意”；陈师曾在《中国文人画之研究》中提出“文人画进步论”，将诗、书、画、印整合为现代美学体系；周肇祥在任职于故宫博物院古物陈列所期间主持编辑了以



何海霞（左二）与张大千、张文修、慕凌飞等在北平颐和园佛香阁留影。（拍摄于 1945 年） 家属供图

物质分析为核心的鉴藏标准《古物陈列所书画目录》。这种多元共生的话语场域，使何海霞在 1924 年加入中国国画学研究会时得以同时接触古画的物质性研究（周肇祥）、宋元笔法解析（金城）与文人画的现代阐释（陈师曾）三重知识系统，从而有效消解了自身对传统画学中“南宗”与“北宗”对立的门户之见。

在中国国画学研究会筹建之初，参与创立工作并担任评议（相当于教授）和教学指导的除以上四人外，还有贺良朴、陈汉第、汤定之、陶澐、萧瑟、张大千等人。下面，笔者略列其中几位先生之履历，以说明当时中国国画学研究会学术团队的专业性及多元性。

周肇祥，字嵩灵，号养庵，别号退翁，浙江绍兴人。其为清末举人，曾肄业于京师大学堂（今北京大学），曾担任中国国画学研究会会长，1926 年至 1928 年间曾任故宫博物院古物陈列所所长、团城国学馆副馆长、北京大学教授。周肇祥是书画家、文史专家，工于诗文、鉴别，著有《东游日记》《琉璃厂杂记》《补正宋四家墨刻簿》等。在绘画方面长于写意山水、花卉。其任故宫博物院古物陈列所所长时主持编辑了《古物陈列所书画目录》十三卷，另编有《书画集》六册。

金城，又名金绍城，字巩伯，一作拱北，号北楼，又号藕湖，生于浙江吴兴（今浙江湖州），长于山水、花鸟，兼及篆刻、古文辞。他以两宋时期，尤其是以“北宗”为正宗的绘画传统，对民族艺术进行了“中国式绘画”的复兴和开拓。他不仅参与创立豫园书画善会，积极推进故宫博物院古物陈列所的建立，还着手筹建中华博物院。

陈师曾，名衡恪，号朽者、朽道人，江西义宁（今江西九江）人。其早年曾师从吴昌硕学艺，自日本高等师范学校毕业后，回国从事美术教育工作。他高度肯定文人画的价值，在诗文、书法、篆刻等多方面修养颇深，于人物、山水、花鸟各类题材均有创新。陈师曾性情淳笃，常提携后进，齐白石得其助甚多，受日本的中国画史研究影响，其有《中国绘画史》《中国文人画之研究》等译著出版。作为创立者之一的他，曾任中国国画学研究会评议。

于非闇，原名于照，字非闇，又号闲人，工笔画家、书法家，生于北京。20 世纪 30 年代，其任故宫博物院古物陈列所导师，后又任教于京华美术专科学校。1949 年起，其历任中国国画学研究会副会长、中央美术学院民族美术研究所研究员等，有《中国画颜色的研



何海霞（第三排右三）、张大千、于非闇、管翼贤、萧静亭、张佩卿、宋美然、张云若、苏凤山、巢章甫、穆蕴华等合影。（拍摄于 1935 年 12 月 5 日） 家属供图

究》《都门艺菊记》等著作出版。

萧瑟，字谦中，号龙樵，安徽怀宁人，曾任中国国画学研究会导师。其初学王翬，后改学石涛、梅清、龚贤。画风饱满厚重，有独到之处。

张大千，字季爱，自号大千，别号大千居士，四川内江人，曾参与创立大风堂画派。其精于山水、人物、花鸟，晚年的泼墨、泼彩开创了中国山水画的新纪元。此外，张大千工诗擅书，兼擅鉴定、篆刻、摄影、园艺、烹饪、戏剧等，曾任中国国画学研究会评议。

（三）“双轨制”教学范式的实践路径

中国国画学研究会在教学体系上实行“传统承续—现代传播”双轨体系。包括古法研习和现代传播，如每周于琉璃厂课徒，依托故宫博物院藏画解构笔墨，为学员系统传授笔法精要与材料技法。何海霞临摹李唐《万壑松风图》时就严格遵循了周肇祥提出的“四步摹法”。中国国画学研究会定期于中央公园（今中山公园）举办年度展览，将专业术语转化为公众可理解的视觉语言，既保留了传统画学的精髓，又契合了现代艺术教育的需求。这种训练使何海霞 20 世纪 50 年代创作《华山图》时能自觉地将牛毛皴转化为具有公共审美特质的短线组合。

在完成教学体系构建的基础上，中国国画学研究会实现了艺术史认知范式的双重突破。其一，通过 1935 年“伦敦中国艺术国际展览会”的策展实践，以宋代院体画的技术完成度对比明清文人画的意象表达，实证了中国绘画传统的自我更新能力。其二，通过建立系统的书画鉴定方法论，重新夺回被大村西崖《东洋美术史》垄断的理论话语权。这些创新举措印证了中国国画学研究会汲古纳新的学术主张。

二、何海霞的入会契机

何海霞出生于北京复兴门内沟头的一个满族家庭。其父何子元工楷书、擅欧体，写、刻皆精。何家有兄弟三人，何海霞最小，排名第三。初名福海，字瀛，又字登瀛，后改名海霞。1926 年，他经琉璃厂古玩商的引荐加入中国国画学研究会，彼时正值该团体发展的繁荣期。这一人生际遇奠定了何海霞成为“画坛巨子”的关键一步。通过中国国画学研究会系统性的传统训练与学术浸润，何海霞构建了兼具法度与生机的艺术根基。

何海霞幼年时期受其父熏陶，对绘画艺术产生了强烈的好奇心和浓厚的兴趣，常以《芥子园画谱》为范本临摹自学，尤其对渲染之法十分钟爱，后因上学中断。其父将何海霞送往琉璃厂悦古斋，拜掌柜韩轸铎为师。悦古斋在鉴定和经营古玩字画方面有着成熟的经验和独到的眼光，吸引了一批藏家、书画家。当时任故宫博物院古物陈列所所长的周肇祥发现何海霞临摹的《溪山行旅图》极具空间表现力，欣喜之余将其引荐给了当时在画坛声名显赫的中国国画学研究会副会长金城。金城看到何海霞的临仿之作后，似乎在青绿设色中看到了院体画的基因延续——这种基于物质文化鉴定的艺术评判正是民国时期画学教育区别于晚清的重要特征。

何海霞在周肇祥和金城共同支持下，成为中国国画学研究会的成员，并以金城为导师，以任职于该团体的众多艺术大家为辅教，正式开始研习传统中国画。（未完待续）

（原文发表于《中国美术》杂志 2026 年第 2 期）



何海霞与张大千、于非闇、巢章甫。（拍摄于 1936 年 12 月） 家属供图