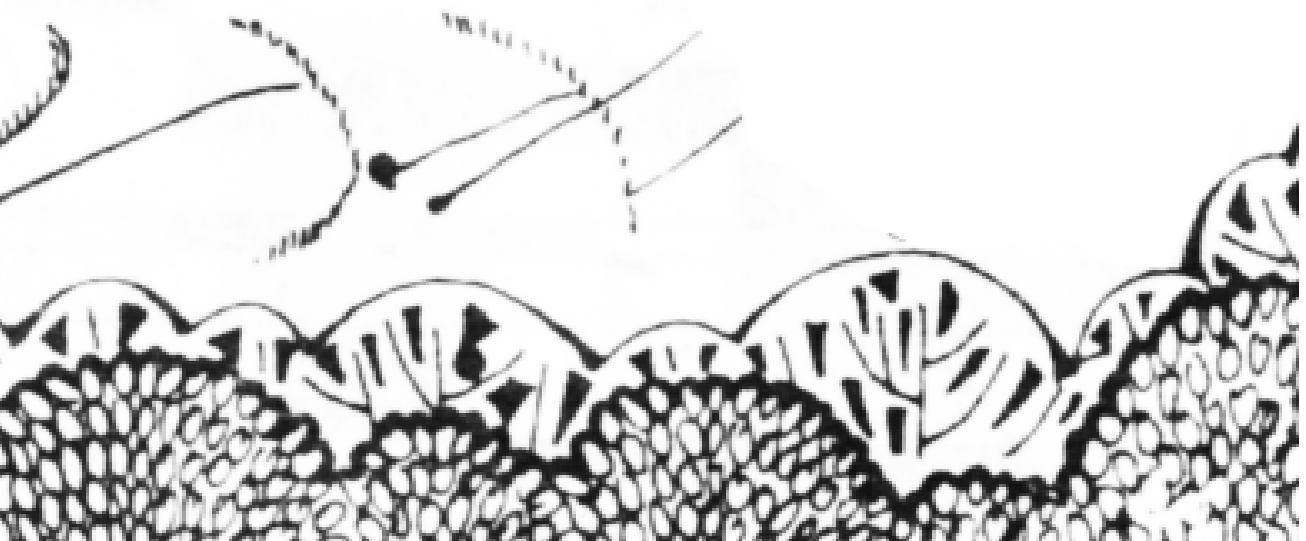


中国美术发展史

（一）

文强 编著



目 录

中国美术的发展历程	1
溯源中国美术	1
近代中国美术的发展	5
新中国美术的发展	9
“文化大革命”时期的美术	23
八十年代初期美术的繁荣	27
当代中国的美术教育	37
中国美术绘画艺术概述	42
“意在笔先，画尽意在”	42
速战速决的绘画	43
色中有墨，墨中有色	44
“六法”与“六要”	45
“工笔”与“写意”	45
中国画笔法	46
中国画墨法	47
长卷风俗画	47
“清四王”者	49
老少皆宜的连环画	50
令人捧腹的漫画	50
惊心动魄的战争画	51
以形传神说画人	52
动人心弦的宣传画	54
年画里的学问	55
“吴门画派”四大家	55
兼容浓墨浅笔	57
扬州八怪	57

发现生活中的美	58
与深山野水为友	59
游山玩水之间	61
过目不忘作佳画	62
文人雅士作画	63
史家之绝画	64
浓妆淡抹总相宜	65
浓颜重彩，画之富贵	66
无限风光在自然	67
描绘山水、抒发“性灵”	68
“运墨而五色具”	69
山川云雾皆是画	69
亭台楼榭皆艺术	70
土砖木石上的艺术	71
多姿多彩的西方现代派	72
梅杜萨之筏	73
日本浮世绘	74
“以形写神”，“形神兼备”	74
当代中国的中国画	76
改革传统中国画的实践	76
曲折而又有巨大发展的过程	81
新时期美术的发展	97
当代中国的油画艺术	120
西方艺术的引进与早期实践	121
从革命历史画起步	123
建国初期的油画风采	127
空前活跃多方探索的油画创作	131
稳步发展与新的期待	141

当代中国的版画艺术.....	144
传统的继承与发扬	144
版画创作的繁荣和普及.....	148

中国美术的发展历程

中华人民共和国的建立，揭开了中国美术史上崭新的一页，美术工作的各个方面均取得了辉煌的成就。为了全面了解这方面的成就，应对中国美术的发展历程作一简单的回顾。

溯源中国美术

中国美术的发生，经历了十分漫长的过程。在大约十五万年以前，中华民族的祖先丁村人使用的石器，一端有三个棱刃，一端是可以把握的半球形，被考古学家称为三棱尖状器。这种石器在造型上已经具有了形式美的成分。这个时期以及稍晚的石器、骨角器等，业已包含了美术创造的因素。距今约一万多年的山顶洞人，把兽牙、鱼骨用赤铁矿粉涂染后，串起来作胸饰和腕饰，似乎已经有了审美的意识。

许多材料表明，在大约一万年前至四千年前期间，这种还不是完全意义的美术（通常称史前美术或原始美术）有了重大发展。中国大陆上的远古居民，创制了造型精当的石斧、石刀、石镞，骨角雕刻及玉饰等，创制了各式各样的陶制器物，并在陶器上绘制了相当精美的纹饰——中国彩陶艺术是世所罕见的。中国原始先民的建筑，从开始就有北方的穴居式和南方的干栏式两种系列，在西安半坡村至今还保留着原始穴居的遗迹。阴山、

贺兰山地区及江苏东北部的一些岩画可能也镌刻于这一时期。它们构成中国史前美术的主要内容。史前美术的显著特点是，它的实用功能与审美价值密不可分，而前者往往是更为主要的方面。从对史前遗存的研究可以看出，中华民族早期的审美意识是伴随着他们创造物的审美特征不断发展的，二者相互依存，互相制约又互相促进。

与中华文明并起的夏商周美术以青铜器、玉器为代表。美术从鸿蒙时代进入文明时代的变化，集中表现为有相当数量的美术作品，不再仅仅限于物质方面的实用，而主要为了满足精神的需要。彼时盛行的“尊神”、“先鬼”的观念，使许多器物的造型和纹饰，带有自然崇拜和祖先崇拜的意义，因而在审美风格上呈现为威严、神秘的意味。战国时期的美术开始表现狩猎、战争以及宴饮的生活内容，由是出现了情节性绘画。中国最早的帛画也产生于这一时期。不过，其时美术的表现样式仍带有很强的装饰性，甚至是图案化的。这说明它与史前美术相互衔接的关系，只是由圆弧的基调转为方折的倾向罢了。

秦汉美术，从总体看来，与先秦时期比较，呈现出新的面貌：对现实生活的反映和写实性的加强。从气势壮观的秦陵兵马俑到小件动物木雕，从难以数计的画像砖石到某些帛画、壁画，都以比较写实的表现手法，比较直接地反映了现实生活。或者可以认为，秦汉美术奠定了中国美术现实主义精神的基础。秦帝国“席卷天下，包举宇内，囊括四海，并吞八荒”，显示了宏大的气势和雄强的力量。其美术也体现了这一强悍的时代精神和相应的审美风尚。即使在体量和规模上，这些作品也都堪

称空前，如秦陵兵马俑、万里长城和记载中的阿房宫。汉代美术种类增加了许多，主要有俑、画像砖、画像石、石刻、漆器、汉简以及各种各样的工艺品。其中画像石是只行于汉代的特殊的艺术。画像石是用于墓室建筑装饰的石刻，在全国分布很广，表现内容十分宽泛，大多是墓主人在世时的生活或流行的神话传说、历史故事等；表现手法也非常丰富灵活。刻制方法有阴刻、阳刻、低浮雕、高浮雕，或雕绘结合。实际上，画像石是介乎于雕刻与平面线刻之间或者属于二者相结合的一种特殊的美术样式。纵观秦汉美术，虽然不乏风格诙谐、轻松的陶俑和木雕作品，但总体基调当是雄强、博大和古拙。汉武帝时，张骞通使西域，汉哀帝时，又有佛教传入，遂开始了中外文化交流。不过，这时期的美术尚未受外来文化影响，后世普遍认为，秦汉美术是地道的中国本土艺术。

魏晋南北朝美术处在社会分裂混乱、佛教盛行和学术思想活跃的背景下，从而呈现了自由活泼以及富有智慧的特色。这一时期美术的成就首推佛教造像。敦煌莫高窟、云冈石窟和龙门石窟是诸多石窟中最突出的三处。早期的造像还带有外域的痕迹，后来，渐渐地“汉化”，形成“褒衣博带”的“秀骨清相”，而脱去“胡相”。陵墓石刻也兴盛起来，南朝陵地的石兽可以作为这类雕刻的代表。正是从这一时期开始，出现了关于画家的记载，曹不兴、顾恺之、陆探微、张僧繇等已见诸画史。从后世对他们作品的摹本来看，当时的绘画已经达到了比较高的水平。画家除了摹写对象外，还特别关注于相对独立于所表现物象之外用笔的趣味。顾恺之《女史箴图》中勾勒衣纹的线条有“春蚕吐丝”以及“春云浮空，流

水行地”之说，这显然与当时产生的绘画理论有关。南朝谢赫的“六法论”，与顾恺之“迁相妙得”的“传神”理论，对以后的中国绘画产生了深远影响。谢赫的《古画品录》对画家和作品进行了评述，成为最早的美术评论和美术史著作。

隋唐美术以它的辉煌、富丽体现了一个时代的繁荣和开放。和以前相比，石窟造像不仅制作技艺有了提高，而且所表现的内容更加“入世”。龙门与天龙山、炳灵寺的石窟造像反映了当时佛教造像的最高水平，同时，也集中体现了那个时代的精神面貌。在一些石窟中，还有精细的壁画、藻井与佛像呼应，以造成相应的宗教气氛。自魏晋时期就已成熟的壁画有了进一步的发展。敦煌莫高窟中的壁画在隋唐时期呈现一派辉煌壮观的景象。在卷轴画方面，出现了阎立本、吴道子、周 等杰出的人物画家，《展子虔游春图》开启了日益兴起的山水画，花鸟画也具备了一定规模。“唐三彩”既是造型别致的雕塑，又结合以鲜艳润泽的釉，形成中国特有的一类陶瓷艺术。盛唐时期，工商业的发达也促进了文化艺术的发展。唐代艺术不仅融合了边远地区各族文化，而且吸收了域外特别是印度和波斯文化中可取的部分。与汉代美术相似的是，唐代美术也具有博大恢宏的特征，不过，比较而言，汉代美术的博大是力量的象征，而唐代美术的恢宏，是自信的表现。

从宋代经元代、明代至清代的九百五十年里，中国美术又进入了一个新的里程。以文人画为代表的水墨写意画勃然兴起。文人画把诗的意境、书法的用笔同绘画结合起来，用以抒情言志，并追求一种特有的笔墨趣味，文人画中山水和花鸟的题材占有极大的比重，因而其社

会性的意义是不显著的。文人画从一定意义上体现了中国传统艺术的精神，同时也反映了宋代以后中国审美理想的转变。审美趣味由雍容富丽转为典雅清秀。宋代陶瓷艺术取得了重大成就。陶瓷与印染、刺绣及玉雕等的长足发展预示着民间美术将与以宋代画院为代表的宫廷美术、文人美术发生分流。这种分流，逮明、清之际，更加显著。一方面，宫廷美术极力追求精细华美，料贵工繁，渐渐失去个性，以书画为代表的文人美术在艺术上已臻完善，甚至可谓炉火纯青，因而似难于再进。另一方面，民间陶瓷、雕刻、年画、剪纸、玩具等以清新、质朴、简练、活泼的特色，成为中国传统美术中的一支，因它贴近生活和大众，而显得富有活力。

近代中国美术的发展

自一九一一年清帝废止到一九四九年新中国成立，中国美术发生了重大转折。短短的四十年，正是传统美术向当代美术的捩转时期。显然，中国美术的转变同中国社会性质发生根本变化是分不开的。

在本世纪初的二三十年代，反帝反封建浪潮风起云涌。随着西方民主与科学思想的引进，西方艺术思想和西画也进入国门。一批出国留学的艺术学子，归国后纷纷开办艺术教育或开始传播油画、素描、水彩以及写生画法。如徐悲鸿、刘海粟、林风眠以及李叔同、李瑞清、颜文梁、陈抱一、倪貽德、常书鸿等，对于引进西方美术，都从不同的方面作出了贡献。在十几年中，南京、上海、北京、武昌、广州、徐州、苏州等地都建立了美术学校。西方美术的“东渐”主要是以美术教育的形式

展开的。从此，在中国全民教育中也确立了艺术教育的地位。

西方美术在中国的传播和渗透，也加剧了中国传统美术自身变革的要求。一九一七年，康有为发出“中国近世之画衰败极矣”（《万木草堂藏画目》序言）的呼声，一九一九年，陈独秀撰文提出“若想把中国画改良，首先要革王画（指清初偏重于表现形式的王时敏、王鉴、王翚、王原祁四画家）的命”（《美术革命——答吕徵》）。康和陈虽然不是画家，但他们所指责的王是中国文人画一味摹仿古人，陈陈相因而脱离现实的弊病。这不仅是美术自身召唤时代精神和对发展生机的寻求，同时，也是社会、时代向艺术发出的使命性的呼唤。这种思潮虽然对中国传统美术冲击很猛，但同时受到不同意见的激烈反对，在当时画坛上出现了前所未有的论争。总之，由此可以看出，在一个社会发生重大变革的时代，艺术不可能脱离现实环境而自我封闭。

一九二一年，中国共产党成立，并带领中国人民开始了艰苦卓绝的反帝反封建的斗争。一批青年在极端困难的情况下，甚至冒着生命危险，以木刻艺术为武器，投入到革命的斗争行列中，他们的美术活动受到中国新文化先驱鲁迅的热情指导和扶植。如李桦的《怒吼吧》、江丰的《罢工》，就是其中有代表性的作品。这些青年木刻家虽然为数不多，也不是所有的作品都是完全成熟的，然而，在灾难深重的旧中国，在聚讼纷纭、莫衷一是的画坛上，这些画幅不大的木刻作品，以其鲜明的现实性和战斗性显示了新兴美术的活力和生机。美国友人爱泼斯坦评价这些作品时说：“历史上没有一种艺术比中国新兴木刻更接近于人民的斗争意志和方向，它的伟大处在

于它一开始就是作为一种武器而存在的。（《作为武器的艺术——中国木刻》，载1949年4月25日香港《大公报》）

从三十年代末至四十年代中期，在中国大地上，抗日烽烟漫卷。民族救亡美术成为这个时期美术的主流。一九四二年五月，在中国共产党领导的苏维埃政权中心延安召开了文艺座谈会，毛泽东发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》。《讲话》指出，文艺要为广大工农兵服务，为民众所创作，所利用。生活是艺术的源泉。同时，还阐释了继承与创新、普及与提高的辩证关系等关于文艺理论的重要问题。《讲话》无疑在当时具有十分重要的现实指导意义，但它并不只限于一个时期的文艺方针和文艺政策。它的基本精神揭示了中国文化艺术从旧时代向新时代转变的实质，这就是从为少数人所垄断走向大众化的趋势，这不仅是艺术发展的方向，而且也与世界艺术的发展方向是一致的。其他诸如对艺术与生活、继承与创新以及普及与提高等关系的论述，也都是符合艺术自身发展规律的。因此《讲话》的基本精神，成为此后中国美术以及中国文化艺术发展的理论基础。它对于中国当代美术发展的意义，已经为近半个世纪以来的美术实践所证明。

四十年代的中国美术大致分作两个方面：一是以解放区美术为主的新兴的现实主义美术；一是在国统区突出表现为中西对峙或混交的美术。解放区的美术家同时也是宣传员和战士。他们生活在民众之中，深知广大民众的疾苦，深知他们的所需和所好。他们所从事的画种只有画幅不大的木刻，多为套色木刻的年画、漫画和连环画等一些最简易的画种。这不仅出于对接受者欣赏能力的适应，而且也由于当时艰苦条件的限制。例如，版

画《当敌人搜山的时候》（彦涵）、《把牲口夺回来》（沃渣）、《减租斗争》（古元），漫画《磨好刀再杀》（华君武），年画《改造二流子》（王式廓）、《参军图》（洪波）等，在当时都产生很大的影响。在国统区，也产生了不少类似的作品，如版画《卖血后》（黄新波）、《抢米》（赵延年）、《放回来的爸爸》（麦杆），漫画《三毛流浪记》（张乐平）、《教授之餐》（廖冰兄）等。这些新兴的现实主义作品，大都创作于繁忙紧张的战斗或生产间隙，产生于极其菲薄的物质条件之下，艺术家难以对每一件作品都做到精思熟虑的构思和细致地制作，难免有些作品在艺术上还不够完美。但是，和数千年以来的传统美术相比，这些作品从内容到形式，显然都发生了重大变化。它们所表现的主题，绝无风花雪月，而是中国革命最迫切的任务，同时也就是与中国广大人民的前途、命运及切身利益息息相关的内容。在表现手法上，既保持了传统的、民间的审美习惯，同时又开创了清新、明快、刚健的风貌。所以称之为新兴的美术，就在于它们不同于以往的宫廷美术、文人美术那些只为少数人所拥有的艺术，并且，也不同于总是因袭不变的主题、保持程式化的形式的宗教美术和民间美术。透过其质朴甚至粗率的风格，可以感受到这些作品中强烈的生活气息和时代精神，作品所洋溢的前所未有的饱满热情、生气和活力。这在中国美术史上是前所未有过的。虽然它只属于中国近代美术的一个部分，但它标示了中国当代美术发展的方向。

另一方面，国统区美术呈现着纷乱与各种矛盾、冲突，从而十分活跃的局面。其中一部分如前所述，与解放区美术相应和，已加入到新兴的现实主义美术的行列之中。其余则主要是围绕中西美术相互吸收、融合的论

争而竞相发展。一部分画家眷恋着文人画，努力弘扬传统美术，一部分画家则深切地意识到国画改革的迫急性，而或向西方，或向民间，或投入生活，开创新的绘画风范。一些画家又糅合民族绘画的长处，画出有民族风格的油画或水彩。总之，四十年代是美术界十分活跃的时期，“时运交移，质文代变”（刘勰语），在看似无序的熙熙攘攘的背后，艺术家正从另一个角度做着开创当代美术的工作。一切都预示着，在中国美术史上，一个美术的新纪元即将开始。

新中国美术的发展

一九四九年十月一日，中华人民共和国成立了。从此，占世界人口四分之一的中国人民摆脱了三座大山的压迫，成为国家的主人。这一历史性的转变，使中国美术史揭开崭新的一页。

一九四九年新中国建立到一九六六年“文化大革命”发生的十七年里，是新中国美术蓬勃发展的时期。这一时期的美术集中体现了翻身后的各族人民欢欣鼓舞、奋发向上建设新生活的高涨热情，反映了在中国大地上开展社会主义革命、社会主义建设的蒸蒸日上的景象。从纵向说来，新中国美术是以悠久的传统美术，特别是近代美术为发展基础的，并在这一基础上发生了重大转变，直接继承了三十年代左翼美术和四十年代解放区美术的艺术思想，沿着艺术为人民大众的方向进展；从横向说来，它的发展是处在一个和平稳定、百业待兴的社会条件下，得到党和政府的重视和领导。在中国当代美术史上，它是有一定的开创性意义，因而，不啻是辉煌壮丽

的篇章。

新中国美术不是孤立发展的，它的步履一直伴随着新中国的政治、经济和文化的发展而迈进。如果说新中国的经济建设起于一片废墟之上，那么，新中国美术的开创和建立，也带有一定程度的除旧布新的性质。从一九四九年到一九六六年的十七年中，新中国美术大致分作前后两个阶段。在两个阶段之间，有过一个小小的低谷。所以，从整体看，略呈马鞍形的发展曲线。不过，低谷的时间很短（一九五七年至一九五九年），进入六十年代，美术开始再起，比前更富生气。解放后十七年间美术的两个突出特点是：美术的普及即美术大众化和现实主义美术主体地位的确立。

新中国建立之初的大约七年，是新中国十七年美术的前一阶段，这是新中国对生产资料进行社会主义改造时期。经过长期艰苦斗争的中国人民沉浸在胜利的喜悦之中，热情高涨，充满对新生活的信心。同时，在取得伟大胜利之后，新中国还面临着艰巨的任务，甚至严峻的考验。因此，在这一时期的美术作品中，一方面体现了人民欢庆胜利，对党和领袖由衷热爱的质朴的感情；另一方面，美术作品宣传教育功能还受到相当的重视，从而在一定程度上带有配合各项重大政治任务及中心工作而宣传的性质。

这两方面的特点直接从美术作品的题材上表现出来。统而观之，新中国建立之初的美术作品集中地反映了庆祝胜利、歌颂领袖、解放战争与军民关系、发展生产和民主生活以及中苏友好等内容。在一九五〇年获得甲、乙、丙三个等级的年画创作奖的28件作品中，除一件以历史故事为题材的作品外，其他全部是上述题材。

一九五四年，在《中国美协全国委员会扩大会议的工作报告》中，表彰的包括油画、雕塑、木刻、国画、年画、漫画、连环画及速写在内的 30 多件优秀作品，题材全部是上述的内容。值得注意的是这些题材的确多出自艺术家自发的选择。例如，一九五〇年十月，香港的几十位画家自发地组织起来，经过两周的紧张奋斗，绘制了巨幅毛泽东画像，悬挂在广州市爱群大楼上。这幅画高 90 英尺，宽 30 英尺，背景为鲜红色，全身直立挥手正在讲演的毛泽东主席头顶右方有一个耀眼的五角星，上面写着“中国人民站起来了”八个大字。这幅画是在香港完成后，历尽艰辛，由八位作者亲自护送运到广州。由此例可以看出，艺术家的创作并不仅仅出于单纯的艺术的目的，他们还以此来表达他们对祖国解放、人民胜利的喜悦心情。这样的题材和作品，同时也表达了亿万人民群众的心声，从而也受到普遍的欢迎。

在中共和政府的关怀和支持下，从全国到地方负责组织美术家美术创作、美术活动和美术研究的机构及美术刊物，相继成立和创办起来。一九四九年，中华全国美术工作者协会成立后，仅在一九五〇年十月至十二月间，先后有天津、杭州、山西、济南、洛阳、汉口、西安等地相继成立了地方的美术工作者协会或筹备委员会。北京国立艺专与华北大学三部合并成立中央美术学院。由文化部和各级美术家组织机构组织美术创作，在当时起到了积极的作用。特别是美术家协会（成立时为中华全国美术工作者协会，一九五三年改为中国美术家协会）对于新中国建立后中国美术创作的指导和发展，起到了主导的作用。一九五〇年，美协创办了机关刊物《人民美术》，在其创刊号的代发刊辞《为表现新中国而

努力》中写道：“当前摆在美术工作者面前的主要任务之一，是宣传人民政治协商会议的共同政治纲领。这种宣传不是抽象的条文解释，这宣传，必须通过生动的形象。”文中还写道，“新作品的主题，不用说主要的要从新的社会生活中选取典型的事件和人物做题材（英雄模范及其业绩等）；但这并不等于说拒绝与此有关之其他题材，比如革命历史等等，只要能够启发鼓舞、教育群众的建设新中国之积极性，能够使群众更团结更坚定更乐观更勇敢，能够有益于建设新中国的事业，都可以是而且应该是我们取材的对象。”由此可以看出，上述题材的选择，一方面是发自艺术家和群众内心的要求和真诚的感情，另一方面也与政府文艺政策的引导有关。可以说，在一个时期里，这两个方面是统一的。从而，使这一阶段的作品表现出既反映了群众真挚情感又带有一定宣传性的双重特点。

与题材密切相关的，是创作思想和表现形式。新中国建立初期的美术家主要来自三个方面：一是来自解放区的美术家，他们是中国新兴美术的开拓者和参与者，他们最熟悉比较普及的艺术形式；二是长于民族传统的中国画家和民间的美术家，他们对中国传统美术有着较深的修养、功力和技巧；三是曾出国学习西洋艺术归来的美术家，其中大多接受的是西方写实主义美术。总之，来自这三方面的艺术思想同美术的大众化及现实主义并不是相对抗，甚至倒是相吻合的。当时，作为政府的提倡，美术家应该“到工厂、农村、兵营，和群众在一起”，以生动的形象反映各条战线的现实，并“避免非现实主义、形式主义的抬头”。这一倡导也集中地反映了在一个时期里社会的需要。可见，从一些最基本的方面，已经

确定了美术大众化和选择现实主义方法的两个特点。在前一阶段的大约七年中，新中国以其崭新的面貌和旺盛的活力蓬勃地发展着。在五十年代中期，涌现出一批比较成功的美术作品。

从一九五七年至一九五九年期间，国家在经济建设上急于求成，出现了社会性的冒进和浮夸。由于强调以阶级斗争为纲，强调政治挂帅，不能真正地贯彻“百花齐放，百家争鸣”的方针，忽视了艺术规律。反右的政治运动也波及了一些艺术家。这些失误对于美术创作和美术理论也造成了不良的影响。例如，在创作中，不少作品带有公式化、概念化倾向，甚至有的作品成了单纯的政治宣传的图画。有的作品又带有自然主义倾向。艺术创作中的“大跃进”，影响了艺术作品的质量。美术理论中，单纯强调政治挂帅，忽视艺术规律和艺术形式的探索。对传统艺术的虚无主义和对西方艺术一概排斥的保守主义观点颇有市场。实际上，这些是多年来“左”的思潮在一定历史条件下在美术中的反映。不久，情况有所改变，但问题并没有得到彻底解决。它成为几年以后“文化大革命”美术出现畸形和扭曲的预兆。

进入六十年代以后，中央在经济上实行“调整、巩固、充实、提高”的方针，开始纠正“左”倾的错误。全国的经济形势和政治形势发生好转，为新中国美术再一次蓬勃发展创造了条件。从一九六〇年至一九六五年是新中国美术的后一阶段。如果说在前一阶段里美术的大众化特点显得突出些，那么，在这后一阶段里，现实主义主体地位的确立则成为更重要的方面。

经过十年的发展，美术家的基本队伍已经发生了变化。一部分已有一定成就的老艺术家投入了新的生活，

并接受了新的艺术思想，他们的作品出现了新的风貌。另一部分年轻的艺术家是新中国建立后美术院校培养出的学生，他们接受了全新的艺术教育，大多确立了现实主义的艺术观念。前一部分艺术家是以专画山水画和花鸟画的老国画家为代表。钱松在一九五九年至一九六二年间，走遍大江南北，创作了表现革命历史题材的《红岩》和表现劳动生活的《扬子江上》。傅抱石与江苏画院画家旅行写生，历时二年，行程二万三千里，足迹遍及南北六省，收集了大量创作素材，绘制了《大雨落幽燕》、《煤都壮观》等。潘天寿带学生一起到乡村写生，为了表现生活，创作了白描人物画《踊跃缴农业税》、《五谷丰登》。王个簠不顾年迈，去农村，下工厂，深入兵营，与工农兵实行“三同”，新的生活和新的情感融进了他的画面。老国画家的作品表现了祖国山河的秀美，也表现了劳动人民生活的新气象。他们的作品格调清新，画风生气勃勃。美术院校培养的新一代艺术家以油画家和国画人物画家为代表。与老画家不同的是这些画家都直接或间接地受到苏俄绘画的影响，大都遵循现实主义创作原则，运用写实的表现手法。在油画家当中，包括从苏俄归来的留学生和在国内参加了马克西莫夫油画训练班的学员。他们经过了基本上属于契斯恰柯夫教学法的训练，掌握了写实的表现技巧。他们描绘了工农群众的英雄业绩和社会主义建设的生产图景。在六十年代前期，中央美术学院油画系学生的一些毕业创作，是继五十年代一批革命历史题材油画之后的又一批成功之作。这些作品既有历史题材，又有现实生活，表现手法比五十年代更加丰富了。中国画人物画较前有很大进展。这表现为，一方面，它在中国画中占有了相当大的比重，另一

方面，它在一定程度上借鉴了西画的某些表现手法，突破了传统人物画中的一些习惯程式。从艺术家基本队伍的情况，从一个角度也反映了六十年代前期中国美术的格局。大多数艺术家都充满着创作的热情和充沛的活力，作品比前期更加成熟，少数作品在今天看来仍不失其强烈的感染力。以油画、中国画以及版画等为代表的这一时期的美术作品，在现实主义美术创作中已经达到了一个高峰。

社会主义美术不仅是人民大众的艺术，也是能够融收人类先进艺术而成为最有生命活力的艺术。它不仅继承了中国传统艺术的精华，而且还吸收了外来艺术中有益的营养，来充实自己，扩展自己。经过十年的发展，新中国美术已经得到了广泛的普及，跟着，提高、丰富、深化，也就成为需要。在年画、连环画、宣传画、漫画等优先发展之后，其他的美术门类也都空前地发展起来。在一九六〇年中国美术家协会第二次会员代表大会的报告中写道：“美术创作的巨大成就，也表现在各种类的美术的迅速发展上面，表现在创作的不断提高上面，表现在美术的民族化和群众化取得了优异成绩上面。”（蔡若虹：《为创造最新最美的艺术而奋斗》，载《美术》一九六〇年8、9期合刊本）中国画和油画的成就已如前述。在版画方面，除了三十年代和四十年代老木刻家继续从事创作外，又涌出一批版画新秀。新版画家的制作技法更加纯熟。在黑白木刻之外，又出现了套色油印，套色水印以及接近素描的黑白木刻等形式。《初踏黄金路》（李焕民）、《蒲公英》（吴凡）、《北海之春》（王琦）、《大江东去》（酆中铁）、《北方九月》（晁楣）等版画作品在当时都产生了较大影响。雕塑创作也迅速提高，出现了《人

民公社万岁》（鲁艺雕塑系）、《艰苦岁月》（潘鹤）、人民英雄纪念碑浮雕（刘开渠等）群众所喜爱的作品。在工艺美术的陶瓷、染织、雕刻、刺绣、建筑装饰、书籍装帧等方面，美术设计和制作技术都有了显著的提高。

以上所论述的是新中国建立后十七年间前后两个阶段（和中间的短期发展低谷）美术发展的基本脉络，下面，再把这一时期的两个主要特征，逐次描述。

第一个特征是，美术的普及即美术的大众化。

作为新中国文艺方针和政策，作为文艺创作的基本思想和原则，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的基本精神，具有显著的现实意义。基本精神是，文艺要为广大的工农兵服务，文艺工作者要把立足点转移到人民大众方面来，要建立人民大众自己喜闻乐见的艺术。在美术上，最直接最显著的体现并作为首要的任务，便是美术的普及亦即美术的大众化。于是为群众喜欢和需要而比较通俗的门类、体裁与形式因而得到提倡、促进并首先迅速地发展起来。

中华人民共和国刚刚成立不久，中央人民政府文化部于当年十一月二十六日颁发了《关于开展新年画工作的指示》。这是政府对于美术工作的第一个文件。文件中说：“年画是中国民间艺术中最流行的形式之一。在封建统治下，年画曾经是封建思想的传播工具，自一九四二年毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》号召文艺工作者利用旧形式从事文艺普及运动以后，各老解放区美术工作者，改造旧年画用以传播人民民主主义思想的工作已获得相当成绩，新年画已被证明是人民所喜爱的富于教育意义的一种形式。”（载《人民日报》，一九四九年十一月二十七日）这一指示颁布以后，全国各地文教机关

和美术团体积极响应，组织年画的创作和出版工作。北京、上海、杭州等美术家集中的地区率先行动起来。当时，不少油画家、国画家、版画家、漫画家也投入了年画创作。《人民美术》第二期推出年画专号，并辟设了“年画运动报道”专栏。一九五〇年春节，由中华全国美术工作者协会和新华书店华北总店在北京中山公园水榭主办了全国年画展览，展出了 17 个地区的新年画 309 幅，先后有两万观众参观。据统计，一九五〇年全国 26 个城市和地区出版年画达 412 种，发行数为 700 余万份，参加绘制的画家有 200 余人。同年五月，文化部颁发了新年画创作奖金，获奖作品经文教委员会郭沫若主任、文化部部长沈雁冰等审定。在获奖的 25 件作品中，获甲等奖的三件作品是《农民参观拖拉机》（李琦）、《劳动换来光荣》（古一舟）和《毛主席大阅兵》（安林）。正像美协负责人蔡若虹在这次评奖总结时所指出的那样，年画评奖的意义“不单是对于年画创作成绩的检阅，不单是对于年画创作的鼓励与提倡，而且是将这一具有民族艺术传统并获得广大人民喜爱的美术形式的发展，当作人民美术事业发展中的一个重点，当作美术工作与人民生活紧密相结合的榜样；同时，由于年画工作在全国范围内的普遍推广，它不但为美术普及工作打下了基础，而且也为提高美术创作的质量准备了条件；它标志着美术普及工作的深度和广度，也标志着美术创作思想的发展与提高，客观实际的需要促使年画在美术创作领域中最先地迈开大步。”（蔡若虹：《从年画评奖看两年来年画工作的成就》，载《文艺报》一九五二年 17 号）

具有同样的性质和意义，连环画、宣传画、漫画等也得到长足发展。一九五四年统计，四年来，年画、连

环画和宣传画总销数达到 1.8 亿份以上，仅在报纸上发表和出版社印制的年画、漫画、宣传画等就有 6800 余件，连环画单行本和在报上发表的连环画有 6490 余套。各省编印的通俗画报在一九五二年已达 36 种（江丰：《四年来美术工作的状况和全国美协今后的任务》，载《人民美术》一九五四年第 1 期）。这些在当时易于为群众接受的种类和体裁，显然比同时期的油画、中国画、版画等发展得快。这些美术门类和体裁不仅更适于广大群众的审美需要，而且，也更直接更有力地配合了人民的生产、生活与社会改革运动。在一定的意义上说，中国当代美术的创立，首先是从年画、连环画、宣传画这些门类艺术开始的。

美术大众化的一个重要方向，是群众美术活动。一九五四年，中国美术家协会专门成立了普及工作部，以培养青年美术家和辅导、开展群众美术。凡规模较大的工厂，都组织了美术小组，开办工人业余美术班，并组织美展、评奖和培训活动。例如，北京电信局美术组曾发展到 200 多人，上海的工人业余美术班一开办就有 1000 多人报名，北京人民印刷厂的职工在三反运动中画了 1000 多幅宣传画和漫画，上海《劳动报》一年半中登载了 747 幅工人的作品，辽宁全省 80 多个“漫画站”仅一九五一年在该省 16 个市、县就张贴了 4 万多幅讽刺画和宣传画（参见江丰：《四年来美术工作的状况和全国美协今后的任务》）。一九五五年四月，中国美协和全国总工会合办了第一届工人业余美展，参展作品 330 件，作者 290 人。作品几乎包括了所有的门类，有 24 件作品获一等奖，125 件获二等奖，181 人获纪念品（梁泽楚：《群众文化史》，新华出版社）。这些业余美术活动不仅为美

术的普及奠定了群众基础，培养了后备力量，而且，也为配合工厂的各项运动起到了宣传作用。

农村的群众美术活动主要通过所在县、乡的文化馆、文化站组织开展。一九五三年，全国文化馆达 2455 个，文化站达 4296 个。一九五五年在北京和浙江试办了群众艺术馆，翌年，全国建立群艺馆 31 个。文化馆站经常举办幻灯放映、图片展览及其他文化活动，深受农民欢迎。顺便提到的是幻灯是有中国特色的一种群众艺术门类。在一个时期里，它成为农村最普遍最有效的一种艺术活动和宣传方式。一九五〇年十月，文化部召开华北五省二市幻灯工作座谈会，总结、推广幻灯工作的经验。一九五二年四月，文化部成立了中国幻灯公司，专门负责幻灯机、幻灯片的生产和幻灯放映的组织辅导工作。一九五六年十一月，文化部召开第一次全国幻灯工作会议，随后，十几个省、市都先后成立了幻灯制片厂。各地幻灯工作有计划、有步骤地开展起来。一九五四年统计，发行的幻灯片已达到 50 万套以上。同年统计全国文化馆、站所举办的幻灯放映、图片展览及艺术表演活动的观众和听众约 3 亿人（次）（梁泽楚：《群众文化史》）。

群众美术，不仅是解放初期中国美术的组成部分，而且，显然是美术大众化的一种重要的方式和途径。它不同于所谓的通俗美术甚或西方的波普美术，而是在一定历史时期出现并反映了这一时期美术的某些特点——易为广大群众接受的通俗性，为配合运动的宣传性，参与者的广泛性等等。它对美术的普及乃至当代美术的创立起了十分重要的作用，但同时也埋下一些不良隐患，即它的通俗化与业余化趋向，有可能导致对艺术作品精益求精的忽视；在一定条件下，其宣传性可能被夸大抬

高，而伤害艺术自身。这种隐患终于在“文化大革命”期间发作了。然而，用历史的眼光看待群众美术，就不会否认，它作为一种必然的现象，在当时乃至中国当代美术史中所起的积极的作用。

第二个特征是，现实主义美术地位的确立。

新兴的社会主义中国确定的文艺方针和路线，旨在保卫和加强新的政权；旨在为社会主义建设服务。就一般的意义而言，艺术毕竟存在于一定的社会背景之下，它脱离不开特定的历史要求。解放之初正是这样一个特殊的历史阶段：政权的巩固和社会主义建设都需要舆论的配合，人民群众把革命事业和理想看得高于一切，所以在艺术创作中，往往倾向被看得比对艺术个性的追求更为重要。这就可以理解，作为受到提倡的文艺思想，是以干预生活为重要特点的革命现实主义的创作方法。

在中国美术史上，“成教化、助人伦”，以至“存乎鉴戒”的创作思想不仅源远流长，而且在很多时期占有过重要地位。明清以降的文人画，正是由于隐讳了其社会功能而受到贬抑。仅就艺术自身而言，现实主义精神的加强，对于艺术的发展也具有积极的意义。此外，艺术的大众化与现实主义的方法也具有内在联系。人民大众所关心和喜爱的自然是他们的现实生活和他们自身，而且，表现的方式又是为他们所接受和理解的比较写实的手法。因此，由于特定历史阶段的需要，作为艺术规律的发展以及接受者的需求，现实主义创作成为当时美术创作的选择。

树立现实主义在美术中的主导地位，首先是对《讲话》精神的发扬，对四十年代解放区新美术创作思想的继承和发展。在一九五四年中国美术家协会全国委员会

扩大会议上的报告中，这样写道：“极大多数的美术家在党提出的美术为人民服务的号召下，批判和逐渐克服了资产阶级的轻视政治、轻视群众、脱离生活以及各种形式主义的藝術倾向，认识了美術创作必须根据群众的具体生活及其进步要求为出发的这一现实主义的基本原则。由此促进美术家们积极地到工厂、农村、部队中去，参加群众的各种斗争，借以了解群众的生活和愿望，作为创作构思的基础。同时，美术家在参加群众斗争的锻炼过程中，使自己的思想感情逐渐‘工农化’了。”由此可见，当时美术创作的指导思想，就是《讲话》的基本思想，也是对这一思想的较为具体的阐释，同时，也是对所提倡的现实主义基本原则的释阐。现实主义的创作过程，包括了艺术家深入基层生活，参加群众的实际活动。从中既获得创作的素材，而且又使自己的思想感情更接近所表现的对象。在这种情况下所创作的现实主义作品，则是为工农兵所喜爱并鼓舞他们奋发向上的有意义的形象。

这一时期对现实主义美术主导地位的确立，与引进前苏联文艺思想特别是美术创作思想是分不开的。这种选择带有历史的必然性。前苏联著名美术家约冈松在谈到社会主义现实主义方法时说：“要求艺术家从现实的革命发展中真实地、历史地和具体的去描写现实。同时艺术描写的真实性和历史具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来。”（《前苏联造型艺术的情况和任务》，载一九五七年第4期《美术》）。在同一个报告，对现实主义美术更具体的解释是：“以生动、具体的例子和来自生活各个方面的形象教育群众，关切地支持周围现实中一切新的、胜利了的、共产主义

的萌芽。”可以看出，这种艺术思想与中国当时社会的需要是相契合的。所以，在一个时期里，苏俄美术便成为中国美术家效法的榜样。在一九五七年十一月号《美术》发表的编辑部文章中说：“中国美术家永远珍视先进的前苏联美术的成就，衷心地愿意以那些为了满足人民审美需要和以共产主义思想影响本国人民的前苏联美术家作为自己的模范。”几年当中，前苏联艺术家纷纷来访，其中包括前苏联美术研究院院长格拉西莫夫、副院长马尼泽尔和通讯院士茹可夫、普希金造型艺术博物馆馆长扎莫施金等。前苏联画展频频来中国展出，美术出版物不断移译进来。仅一九五七年，据不完全统计，前苏联进口的美术作品约占总进口数的 80%，其中出版美术理论、技法书籍近 80 种，发行 70 余万册，印行画册 30 余种。从一九五五年二月至一九五七年七月，前苏联油画家马克西莫夫在中央美院开办了油画训练班，传授了前苏联油画的教学和创作体系。同时中国油画家也派往前苏联。仅一九五七年就有 25 名中国留学生进入列宁格勒的列宾美术学院学习。除此以外，特别应该提到的是，在美术院校，所谓契斯恰夫教学方法，成为培养写实表现手段的系统的教程和训练。

对于前苏联美术这种全盘式的接受，确实含有盲目的成分。单纯作为一种表现方法来看，前苏联美术的现实主义强调“绝对的忠实”，不允许“有意的夸张”，而是一种“科学的研究和反映”。这些不尽合乎艺术规律的主张与中国传统艺术精神相距甚远。因其影响，中国美术中曾一度出现了自然主义的倾向。

总之，现实主义美术主体地位的确立，一方面是通过美术展览、出版物的影响渗透和舆论的倡导，另一方

面，则是通过美术院校教学对学生培养而实现的。

一如前述，美术中现实主义主体地位的确立，是这一时期中国美术的一大特征。它同另一特征美术的大众化相辅相成，又有自身独立的意义。在这一时期，涌现出的许多优秀的现实主义作品，从某种意义上说，是后世难以企及的。后来常有人指责这一现实主义主体地位的确造成了艺术单一的弊病，这只能说是出于一种良好的愿望和马后炮的明智。因为，当时艺术全面发展的条件并不具备。用历史的眼光来看，现实主义美术当之无愧地在当代中国美术史上占有光辉的一页。

“文化大革命”时期的美术

一九六六年夏天，中国开始了“文化大革命”。这场历时十年之久的动乱，把中国当代美术推上尴尬的境地：一方面，它被“四人帮”集团当作为篡党夺权制造舆论的宣传工具，另一方面，又成为艺术家和群众表达革命精神和歌颂领袖的方式。当时的意识形态无不带上浓重的政治色彩，美术实际上既是“文化革命”的产物，又成为“文化革命”的组成部分。政治标准几乎成了评价美术的唯一尺度。在这个特殊的历史时期里，美术被严重地扭曲，而成为一种畸形的文化现象。

从某种意义上说，“文化大革命”美术是建国后的美术在一定条件下的发展和变态，是其中“左”的思潮恶性膨胀的结果。在一个时期里，随着文艺大众化和革命化的进程，随着文化战线上一次又一次的批判斗争，美术所表现的题材范围逐渐缩小，以至很大程度地排除了自然题材而大多集中于社会性的内容。在“文化革命”

期间那种强烈的政治氛围中，题材往往成为评判美术作品优劣的最直接、最首要的条件，因而，也就完全被限定在具有政治意义的主题性创作范围里。“文化大革命”时期美术的题材没有超出以下四个方面：一、颂扬领袖、宣扬革命历史的题材；二、开展大批判的题材；三、反映工业、农业、军队以及其他行业大好形势的题材；四、赞扬新生事物，英雄业绩的题材。这种对题材的过分重视和限定，正是当时提倡的“主题先行”、“题材决定论”等错误论调的影响和反映。在这样不符合艺术规律的唯心观点指导下的美术创作，把在狭小范围里选取角度、主题看作是首要的创作环节，从一开始几乎就误入了歧途。

“文化大革命”时期的绘画可分为三大类。第一类是漫画、宣传画。它包括红卫兵小报、批判栏以及张贴于街头或散发于民众的传单的各种漫画和宣传画，最早出现，延续数年不衰。在全国城乡的各个角落，布置有成千上万的大批判栏、黑板报等，上面有以批判为主的漫画和所谓批判文章相互配合。这些批判漫画或宣传画大都追求版画风格，以保证形式上的力量感和出版的速度，作者普及而广泛，业余者居多。有不少是对某些样板式作品摹制。“文化大革命”中后期，颂扬大好形势和新生事物的矫饰的宣传画，免费向各单位发放，遍布街头或一些印刷品上。

第二类是主题性绘画。主题性绘画出现稍迟，他们多是经过组织而为各种类型展览会、展览馆所作。这些作品以油画表现者较多，描绘毛泽东历史活动的作品占有相当大的比重。许多作品构思构图大同小异。

第三类是农民画。农民画盛行于“文化大革命”后

期。“四人帮”推崇农民画的目的在于提高工农兵业余画家的身价，以表现他们对广大工农兵的支持，并借以压制专业画家。农民画诚然是“文化大革命”期间推广、普及群众美术的一个范例。不过，农民画并非如推行者所希冀的那样，而农民依然在一定程度上按自己的审美意识，不受拘束地作画，从而保持了作品的质朴情绪和新鲜感。

中国画在“文化大革命”时期是畸形的。其中比较发展的山水画和花鸟画等自然题材作品，被指责为脱离现实、脱离政治而受到贬抑。只有少数作品以添加高压线、梯田表现祖国新貌，或画簇拥的红梅、迎春花表现革命热情才得到肯定。更为荒唐的是，在一九七四年，还举办了“黑画展”，对200幅中国画作品牵强附会地强加罪名，进行批判。与此同时，国画人物画却是另一种情况。它自五十年代起就吸收了西画人物造型的手法，“古为今用”，以表现工农兵，表现“阶级斗争”的内容，因此得到了充分的发展。

“文化大革命”时期流行所谓“三突出”的创作原则和表现样式。所谓“三突出”，就是“在所有人物中突出正面人物，在所有正面人物中突出英雄人物，在所有英雄人物中突出主要英雄人物”。它成为“文化大革命”时期艺术创作的核心理论，并由此还衍生出一系列相关的理论。在描绘英雄人物时，使其表情张扬外露，动作刻板，竭尽夸张之能事。创作都用同一方法，则势必出现公式化、概念化倾向，形成一定的模式。例如在画领袖人物时，为使其更加突出，不遗余力地加以强调，甚至搬用了绘制民间神像和古代绘画中帝王图的表现手法，把中心人物加以神化。

“三突出”的创作原则是对现实主义创作方法的歪曲。出于某种政治的需要，作品的审美价值几乎为政治性的说教所取代。许多作品违背了生活真实，普遍带有矫饰主义倾向。为了教育群众，鼓舞人民，极力追求形象的优美，构图的完整，色彩的鲜艳明亮，气氛的热烈欢快，加之作品力求通俗，便使不少油画、粉画作品带有中国年画的味道。这种标榜为革命现实主义的作品一概采取写实表现手法，并排斥一切非写实的手法。

“文化大革命”时期的美术进一步得到了广泛的普及。虽然这种普及的倡导是出于“四人帮”政治上的需要，但在客观上，也确实加强了美术在普通群众中的影响，培养造就了一大批美术新人，促进了写实油画、水粉画和写实中国画人物画的发展。在“文化大革命”十年期间，由于种种原因，也产生了一些值得肯定的作品，如中国画《知心话》（刘文西）、《清洁工人的怀念》（卢沉等），油画《永不休战》（汤小铭）、《古田会议》（何孔德），连环画《白求恩在中国》（许荣初等）以及雕塑《群山欢笑》（唐大禧）等。

“文化大革命”是中国人民的一场灾难。“文化大革命”美术是人类历史上不曾有过，并且将来也难以再重现的十分特殊的艺术。“文化大革命”美术显然背离歪曲和篡改了《讲话》的基本精神，尽管打着《讲话》的旗号，实际上对传统的中外文化进行了全盘否定，而以美术的方式进行着一场极左思潮的竞赛。正如“文化大革命”对于中国社会的危害一样，“文化大革命”美术是对中国当代美术的一种残害和倒退。它对艺术规律的违背几乎使美术失去自身。然而，物极必反，中国当代美术也由此而出现转机，随之而来的是一个以矫枉姿态为

开端的美术发展高潮，“文化大革命”美术则成为换取这一高潮的巨大代价。

八十年代初期美术的繁荣

一九七八年十二月中国共产党十一届三中全会的召开，标志着中国“文化大革命”结束后，而开始的一个新的历史时期。在此以后的十年，通常被称为新时期十年。中国美术经过严重的扭曲之后，随着一个新时期的到来出现了振兴和繁荣的局面。在新时期十年里，美术大致经历了三个阶段。

第一阶段是从“文化大革命”结束后至八十年代初期。这一阶段美术突出体现了对“文化大革命”美术拨乱反正的特点。

一九七八年年底华东六省一市建国三十周年美展草图观摩会，在讨论了中央领导关于“全国报刊宣传和文艺作品要多歌颂工农兵群众，多歌颂党和老一辈革命家，少宣传个人”的提议，表示了由衷的赞同，并认为“这个提议说出了广大美术工作者早就想说，但不敢明说，多年压在心底的话。”（《美术》一九七九年第1期）这并不仅仅反映了对创作题材重点的调整，而且，它预示了美术创作思想乃至艺术观念即将发生较大的转变。一九七九年春节，由老、中、青画家自由结合的《新春画展》在北京中山公园展出。中国美协负责人江丰撰写前言，加以肯定。与此同时，上海黄浦区展出《上海12人画展》，作品明显出现了印象派、后期印象派以及表现主义的倾向。在上海画院举办的《迎春画展》上，雕塑作品《伤痕》是七十年代首次出现的裸体作品。这些带有新鲜感

的展览，反映了美术像冬眠后的复苏一样，从扭曲的状态中觉醒，开始转变。

同年夏天在理论界关于形式美及抽象美的讨论，为形式探索的创作打开了前阵。首都机场壁画是在秋季完成的，随之引起了较大反响。机场壁画不仅选取了自然景物、民族风情及神话故事等多种题材，而且，在表现形式上，极力追求装饰之风，带有一定的唯美倾向。显然这是从绘画语言——虽然仅是讲究装饰形式的角度对“文化大革命”美术的反拨。在“文化大革命”期间，不注重艺术语言的锤炼，甚至讳谈形式，动辄被指责为脱离政治方向的“形式主义”。翌年在美术馆展出的《同代人画展》是这方面反拨的继续。尽管这种表现形式的探索还多限于装饰风格，还比较狭窄，但它毕竟是创作中注重形式的艺术思想的反映，是对以往艺术形式探索遭受贬抑和禁锢的一种惩罚。

对“文化大革命”美术进行反拨的另外一支是批判现实主义美术，其中首先是批判“文化大革命”的“伤痕美术”。“伤痕美术”也许受到比它稍早的“伤痕文学”的影响。一九八〇年，连环画《枫》的发表和油画《1968年×月×日》的展出引起的反响，这是对“文化大革命”时期“武斗”的批判。随后，罗中立的《父亲》、陈丹青的《西藏组画》引起轰动。这些作品不仅批判了“文化大革命”，而且，也反映了中国边远地区的落后和愚昧。它们在当时所以产生反响，在很大程度上是因为由此结束了“文化大革命”十年美术中严重的矫饰主义倾向，开始能够反映所谓“阴暗面”的内容。它们不仅采用了一些较新的表现手法，而且，它们所反映的内容引起了一定的社会共鸣。

在第一阶段里，从形式探索和批判现实主义两个方面对“文化大革命”美术反拨的格局是比较清晰的。这是“文化大革命”结束后“痛定思痛”的阶段。在“拨乱反正”的过程中，“美术”和社会心态是一致的，它带有一定程度的感情色彩，对“文化大革命”美术展开了清算。

八十年代中期，是美术走向新的繁荣同时也出现了纷乱状态的时期，美术创作呈现为思潮迭起，群体林立，流派纷呈的局面，这种前所未有的局面是新时期美术的第二个阶段。

美术的发展与社会改革开放的进程是同步的。中共十一届三中全会以后，中国的经济、政治和社会生活发生了巨大的变化。这一变化不仅为艺术创作提供了新的表现内容，而且也促使艺术家采用更多样的手法去表现这些内容。对外开放的政策把西方文化艺术引进国门，为艺术的发展提供了参照和借鉴，随着前述美术创作的觉醒和崛起，各地的美术刊物纷纷创办，仅在两年之内就有《世界美术》、《建筑师》、《造型艺术》、《实用美术》、《建筑学报》、《美苑》、《装饰》等刊物创立。从一九八六年五月至十二月的半年多内，就有 17 个外国画展来中国展出。在此期间，有大量外国的画册、图书介绍移译过来。

如果说在第一阶段的批判现实主义美术和形式探索美术主要是对“文化大革命”期间社会问题及错误的文艺思想的批判，而且，偏重于感性而带有“急就”的性质，那么，当经过四五年以后，艺术家和观众都已不再满足于这种较为肤浅的“反拨”了，从而开始了对此前更长历史的更广泛、更深刻的反省和思考。新时期美术

的第二阶段就是在这样的反思的基础之上发生的，所以，第二阶段可以称之为反思的阶段。

前一阶段涌现出来的批判现实主义绘画趋于解体而形成了主要的两个分支。一些画家沿着农民及农村的题材向前发掘，精细地描绘纯朴，荒野的山区和乡村，描绘浓厚、古朴的民风与乡情。有人把这类绘画称为乡土绘画。这类绘画在形式上追求自然严实，一些作品受到美国画家怀斯风格的影响。在这类绘画中确实反映了一种怀旧的情绪和寻根的意识。另一个支流被称为新古典主义。一批美术院校的画家以描绘肖像和人物为主，注重表现技巧，并在画面上追求一种理想化的完美。前一阶段那种装饰风格也发生了变化，形式的探索更加多样，但其中有些作品带有模仿莫迪里阿尼和克里木特的痕迹，有的则显出唯美的倾向。形式探索的思潮向着更广的范围渗透，以至从油画、水粉画扩及漆画、壁画等更多的门类。此外，还出现了表现主义、抽象主义、超现实主义等许多流派，它们更多地出现在青年美术家作品中。这一时期的中国画或者从传统，或者从西方绘画，或者从民间艺术中吸收营养，丰富自己，创造着种种新的画风。

在这里须要特别一提的是所谓前卫美术。八十年代中期尤其是在一九八五年和一九八六年的两年中，也是青年画家思想最活跃的时期。在不长的时间里，北京、上海、杭州、南京等地一些青年画家先后自发地组织了画会或群体。他们举办展览，发表宣言，申明自己的艺术主张。这些群体中成员的个人条件、追求以及艺术主张相互之间有很大差异，但从总体看来，他们在改革开放的社会背景下和在西方文化艺术的冲击下，具有强烈

的探索创新意识，他们希求更新观念，拓展艺术的表现形式，或者倡导对所谓纯艺术的探索，或者力求使艺术参与社会的变革。从一定意义上说，他们在突破旧的艺术观念、模式上，在接受新的事物上，以及在启迪人们创作思维上，确乎起到一定的积极作用。同时，不少青年画家由于修养、技巧等创作基础的单薄，识别能力不强，或者出于急功近利的目的，或因某些偏激情绪，他们的一些作品带有较强的模仿西方现代派的痕迹；一些作品脱离生活，不考虑群众的需求和社会影响，显得不积极、不健康。它们作为在中国一个时期里的前卫艺术，持续的时间不长，也没能留下多少成功的作品。也许如同一些前卫艺术家自己说的那样，作为中国艺术的发展的铺垫，这是一种“悲壮的牺牲”。

总之，新时期第二阶段美术是十分活跃的，同时，其中也夹杂着一定的躁动和紊乱。

一九八七年，特别是从下半年开始，美术界的这种活跃和纷乱趋于平和，新时期美术进入第三个阶段。

前卫美术的退潮是美术进入第三阶段的首要标志。那些所谓观念艺术、行为艺术以及某些人们看不懂的艺术，在产生过一阵新闻效应之后，完全失去了群众。即使是前卫美术家自己，也多不再满足于这一类创作，而纷纷另作选择。仅在一九八七年内，全国 30 多个青年美术群体全部解体。

随着中国传统艺术价值的再发现和重新被肯定，那些功力扎实的中国画又出现勃兴之势。一种认为中国画已到穷途末日的说法曾在画界引起过争议，但这时结论已经清楚，即普遍认为这一说法是不符合中国画发展实际的。也许，这种观点作为一种反面的力量，唤起艺术

家对传统艺术的重视和发扬，从而鼓励了传统中国画的发展。就在前卫艺术失去群众以后，吴作人、李可染以及陈子庄、黄秋园的画展在中国美术馆展出，在美术界引起较大的反响。随之，以中青年画家为主的“新文人画”派兴起，它旨在继承传统文人画的基础上以开新的生面。从其出现的背景来看，方兴未艾的新文人画正好成为对中国画中前卫派的反拨。自一九八七年以后的几年中，不断有中青年画家涌现出来，他们多是传统基础比较深厚，一度默默地探索、实践，而有所建树者。在这一阶段里，中国画的振兴不是传统艺术的复古，而是在传统基础上的创新。

这一阶段的理论探讨不断深入，对于前一阶段美术创作的认识渐渐地明确起来。在一些报刊上，时有文章强调艺术应以生活为源，艺术家应该重视作品的社会效果，并且，对于所谓全盘西化以及其他偏激或错误的观点，进行了批评。一九八七年九月底，在扬州市召开了美术理论研讨会，中心讨论了变革时期马克思主义文艺观的确立问题。如果说第二阶段具有反思的特点，那么，第三个阶段则具有反思之反思的性质。经过对前一阶段的反思，在部分美术家头脑中曾发生的困惑和焦虑慢慢地消除了。

从某种意义上说，第三阶段对第二阶段的一些失误进行了矫正和纠偏。在前一阶段里曾有一些作品承受了过重的理性负荷，以致使之成为某些所谓哲学或社会观念的图解与符号，从而背离了艺术；至于那些综合材料艺术、行为艺术等从另一个角度表明，艺术语言对于作品的重要性。所以，在这一时期，艺术家普遍地开始了对艺术语言的关注和锤炼。

第三阶段持续了两年，到一九八九年十月全国第七届美展而告结束。这也可以作为新时期美术终结的标志。在经过一个时期的热烈的甚至行动的探索、实践之后，又归复平和。因此不妨说这是新时期美术回归的阶段。

新时期十年中美术有如下几个显著的特征。

首先，这是一个充满探索精神的时期。艺术家普遍地关注于艺术的创新，“更新艺术观念”成了十分流行的口号，尽管对于“创新”和“艺术观念”的理解并不相同。在这样的前提下，对于风格样式、表现手法以及材料媒介等方面，艺术家进行了多种多样的追求和探索。在新时期里，中老年艺术家多从各自的基础上对于艺术的发展进行了深沉的思考和谨慎的实践。他们当中也有人面对异常活跃和纷乱的美术形势一度产生过困惑和焦虑，但他们毕竟以脚踏实地的努力，取得了不可低估的成绩，这在最后一阶段分明地显示出来。青年一代艺术家可谓探索的先锋。作为总体来看，他们朝气蓬勃，努力好学，很少保守，具有接受新鲜事物的敏感和叛逆传统的精神，有积极参与改革开放现实的热情，同时，又有基础单薄缺乏识辨能力的不足和脱离实际的弱点。因此，他们的艺术主张和作品也就带有多重性质。作为一种文化现象来看，前卫美术在“文化大革命”后改革开放的新时期出现，并不是偶然的。

新时期美术所体现的探索精神与所由发生的特定历史阶段是分不开的。中国历史又进入一个新的里程，经济、政治和社会各方面的改革没有成法可循，也没有外国现成的经验可以照搬，因而也具有一定探索的性质。随着计划经济向商品经济的转换，人们的很多观念——包括审美观念在内也在发生着变化。传统的审美观念受

到挑战，新旧艺术观念的冲突显得尤为剧烈。美术创作中创新和探索的意识比其他时期要强得多，探索性的作品大量出现。于是，探索性的艺术主张和作品便很容易引起不同的审美评议。与探索性不可分割的是它所带来的某些莫衷一是的分歧。

其次，新时期美术显示了丰富多样的特点。探索产生了多样，多样也促进了探索。自新中国建立以后，党制定了“百花齐放，百家争鸣”的发展文化和艺术的方针。但是，由于种种原因，在实际上，这一方针并未得到充分地贯彻和实行。在很长的时期里，美术创作和理论中形成比较单一的局面，并且，流行在艺术中划分水火不相容的鲜花和毒草的形而上学的思潮。这一思潮在“文化大革命”期间达到顶峰。于是，把美术驱进一个狭窄的胡同，到头来，“双百”方针竟成了一句空话。在新时期十年中，这种局面已经完全扭转。美术家打破思想束缚，勇于探索，更新艺术观念，推动艺术向多样化的方向迅疾发展。所谓多样化首先表现在题材的多样、广泛上。美术作品除表现社会性的内容外，还延及自然、精神、心理、哲理等更广阔的范围，而且，对于“人体”这样的禁区也已经突破。表现领域的拓展为表现方式的多样提供了条件。原来以现实主义（或现实主义与浪漫主义相结合）为主体的格局发生了改变，真正出现了“百花齐放”的局面。在现实主义之外，还出现了表现主义、抽象主义、象征主义、超现实主义，等等。虽然新出现的创作流派未必已经成熟，有些还带有明显的模仿痕迹，但是，它们毕竟以各种新的创作思维和艺术形态充实和丰富了中国当代美术，促进了中国美术的发展。至于那些不成熟或不成功的探索也为美术的创新提供了经验和

教训，一些不合乎中国欣赏习惯的艺术也在社会的检验中被淘汰。

人们物质生活的改善，也促进了不同文化阶层对美术的需求，加速了一些美术门类的发展。过去至为稀少的壁画、城雕，在建筑物内外，在街头、公园、文化景点已经屡见不鲜。与所谓纯美术或高雅美术相对的通俗美术以及实用性的美术作品展出不绝。通过改变传统的材料、工具、手法甚或运用某些“特技”使美术自身得到扩展、完善，更增加了表现力。如在传统中国画中，加入喷洒、涂刷、压印、浸泡等新的手段，能获得特殊的效果。壁画或继承古代壁画传统，表现传统艺术的神韵，或利用现代新的材质，吸收抽象主义及工艺美术中的构成手法。显示了鲜明的现代感，从而形成多种多样的风貌。在丰富多彩的格局中，自然也有不少作品具有相互抵牾的艺术观点和审美趣味，它们在宽松和谐的气氛中，相辅相成，互补共存。

第三，美术研究的活跃与深入，是新时期美术的又一个特点。

新时期美术创作的繁荣为美术研究的蓬勃发展创造了有利条件，创作实践总是理论研究切实的依据和诱因，处于美术研究前沿地带的美术批评首当其冲。从第一阶段开始，关于抽象美、自我表现及内容与形式等问题的讨论也成为创作界关注的热点。进入第二阶段，美术界出现了空前活跃又不无纷乱的局面，这就使创作和理论依傍的更为紧密。特别是那些探索性作品，经常把令人困惑却又多涉及艺术规律的美术现象，推到艺术家面前，催人思考，要求解答。那些前卫派艺术，往往要靠作者的观念和理论来说明自己的作品。在一个时期里，围绕

前卫艺术的是非功过、中国画的危机、美术设计与工业美术及新文人画等问题发生了或激烈的争论或温和的讨论。美术评论或争鸣的作者以青年和中年作者为主，其中也包括一批年轻的创作家。尽管不少评论文章不够深刻甚或偏激，但总的说来，美术批评对新时期美术研究起到了开导思想、启发思路的积极作用。

在美术史和美术理论方面，也取得了令人瞩目的成就。据不完全统计，一九八六年全国从事美术史研究工作的专家约 320 人，超过以往任何时期。一些美术馆、艺术博物馆相继建立，为美术史论研究提供了条件。多卷本的美术史料、画册接踵推出，如《中国古代绘画图录》、《中国古代雕塑图录》、60 卷本《中国美术全集》、8 卷本《中国美术通史》、10 卷本《世界美术史》等。各种专题史、断代史、美术考古及古代画论画史校注等著述，时有出版。多卷本巨帙，工程浩大，非少数人所能及，往往以国家或单位研究课题组织编写人员，集体撰写。从事美术史研究的学者以中老年居多。在新时期良好的文化环境和学术气氛下，一批批从事史论专业的硕士、博士研究生在占有材料的基础上，不断探索新的方法，写出了高水平的论文，在美术史论研究上有所突破。

从根本上来说，研究与创作是美术不可分割的两翼，在相辅相成的关系中，它们大体保持了一致性。新时期美术研究的第一个特点是与创作相关的开放性，它主要表现为研究范围的拓展和研究的深化。一如前述，美术创作中呈现了多样化和探索性的特点，而在美术研究中几乎都可以找到与之相对应的关系。在研究方法上，突破了原来以社会学为主的单一方法，吸收了西方现代文艺理论中心理学、风格学、文化学以及结构主义、接受

美学和比较的方法等。围绕审美这一中心，从多重意义上的发掘比原来限于内容与形式的关系的讨论深入而开阔了许多，从而也加强了研究的力度。新时期美术研究的第二个特点是，美术理论自觉意识的加强。理论的自觉意识是在美术研究与创作相互促进、相互制约的共同发展加强的。理论研究者越来越认识到，美术研究与美术创作是两种不同的精神生产方式，各自具有特定的形态。理论与创作的结合，应该是在深层上的内部联系和相互作用，那种貌似结合其实不过是就事论事甚或庸俗捧场的文章，往往因某种功利目的而于美术创作无补，甚或有害。美术理论在一定意义上应是一门独立的人文学科。一些美术史论家总结以往研究中的成败得失，把美术研究本身也作为研究的对象，探索美术史论研究方法，批评原理以及美术学的建构。同时，创作家也普遍对理论予以重视。如一九七九年关于“抽象美”的讨论就是一位画家在《美术》上撰文引起的。八十年代中期，一些青年美术家就是凭了他们的文章中鲜明的艺术主张而引起注意。实际上，美术现代形态的建构是伴随着相应观念的更新和理论建设而进行的。新时期美术研究是彼时美术的有机部分。其间，几乎所有的创作者，或有明确的追求，或处于困惑的踟躅，或积极求助于理论的启发，或声言要排除理论的干扰，然而对于相关的美术理论问题，都不同程度地发生了或深或浅的思考。这反映了美术理论对他们所发生的深刻影响。

当代中国的美术教育

当代中国的美术教育是当代中国美术的一个重要方

面。对于专业美术家大多由美术院校所培养的今天来说，不仅美术院校的办学方向、教育思想、课程设置及教学方法等同当时的美术思潮和创作保持着内在的一致性，而且，正是从这样教育环境中出来的美术人材，源源不绝地充实了美术创作队伍。美术院校师生中的佼佼者也是美术创作的一支重要力量。由此可以见出美术教育对于美术所产生的广泛而深刻的影响。

中国现代美术教育肇始于“五四”运动之后。一九〇六年，南京两江优级师范学堂创立国画手工科，这是中国最早设立美术师范专科的高等学校。中国的艺术教育由此而起步。嗣后，保定、浙江、北京、成都等地的高等师范，相继开办了图画手工科。一九一二年十一月，上海诞生了第一所美术学校，这就是由刘海粟创办的“上海图画美术院”。一九一八年四月，中国第一所国立美术学校——国立北平美术学校成立。在此后短短的几年中，武昌、苏州、上海、广州等地又建立了一大批美术专门学校或艺术大学。这些学校的美术教师大多是深受西方文化影响的青年，所以，在教育思想、课程设置等方面，基本上是对欧美日本现代教育的模仿。到三十年代，美术教育兴盛起来，原来私立学校陆续获得官方认可，美术教育的宗旨是“增进艺术旨趣，提高研究精神，发扬固有文化，培养专门人才”（蔡元培：《二十五年来中国之美育》）。

新中国建立以后，美术教育得到蓬勃的发展。教育成为社会主义革命和社会主义建设的一个重要方面，而受到党和政府的关心和重视。一九五〇年十一月，北京国立艺专与华北大学三部美术科合并改为中央美术学院，从此，它便为中国当代美术教育的第一高等学府。

杭州国立艺专后改为华东美术学院，又列为中央美术学院的分院，此后，这两所学校一直是中国美术教育的中坚阵地，而影响着其他的美术院系。此外，在各省或在艺术学院或在师范学校也成立了美术系科，在全国范围里形成系统的美术教育网络。为了适应新社会的需要，国家教育部门在总结解放区、国统区革命文艺与教育工作经验的基础上，对旧学校进行了改造。美术院校贯彻执行了国家的教育方针：“使受教育者在德育、智育、体育几方面得到发展，成为有社会主义觉悟有文化的劳动者”。并且，从美术教育自身的特点出发，学习传统，借鉴外国，积极摸索，建立了一套比较正规的教育体制。到五十年代中期，美术院校迅速地为国家培养了一批各条战线急需的美术人材，结合教学，创造了不少优秀的作品，在向旧势力争夺教育阵地的斗争中发挥了积极的作用。学校注重政治思想教育与专业教育、课堂教学与深入生活、基础训练与创作训练、学习传统和借鉴外国等方面相结合，这显然是一种前所未有的新型的教育体制。在五十年代末期，一些政治运动不可避免地波及了美术教育。有些学校领导和教师受到错误的批评，教育成绩被否定。提前进入共产主义的冒进思潮使学校提出消灭业余与专业差别的口号，掀起师生奔赴城乡街头赶制“大跃进”壁画的运动，一度打乱了教学秩序。六十年代初，随着国家的经济上、政治上对“左”倾偏向的纠正，在美术院校中，逐渐消除了前一段因盲目冒进造成的后果，恢复并改进了教育秩序和体制。在一些美术院校中设立了工作室制，举办研究班，加强美术史教学，使教育质量得到了显著提高。于是，相应地涌现出一批优秀的毕业创作作品，它们的作者后来分布在全国各地，

大都取得了成就。

“文化大革命”时期，美术院校停止了教学，开展所谓的“文化革命”。“四人帮”一伙把美术院校说成是封资修的“大染缸”，是“牛鬼蛇神”的大本营，而实行“全面专政”和改造。师生被挑动分成若干派别，学生斗教师，相互打内战，出现一片混乱。“文化大革命”后期又实行“教育革命”，要师生下乡下厂，“开门办学”，甚至要取消课堂教学，推行美术教育的取消主义。社会主义教学体系遭到破坏，教学质量严重下降。

粉碎“四人帮”以后，经过拨乱反正，美术院校重新恢复了教学的正常秩序。在改革开放的形势下，增加设置，进一步完善体制，对美术教育进行着不断的探索和改进。美术院系有所增加，除“文化大革命”前已有的中央美术学院、浙江美术学院、西安美术学院、广州美术学院、鲁迅美术学院外，又有天津美术学院、上海美术学院、山西美术院、湖北美术学院等创立或独立出来。沈阳艺术学院、南京艺术学院、广西艺术学院、云南艺术学院、中央民族学院以及一些综合性大学或师范院校的美术系或美术专业，都建立了完整的教学体系。在重点院校，恢复了硕士研究生和博士研究生的教学。

在新的历史时期，对于美术教育有了新的要求。总结以往的经验教训，对于美术教育的性质、目的和教学内容有了更明确的认识。一九八八年，文化部党组转发了《关于制定中央美术学院教学纲要的几点认识》，在批语中说，这是一个有普遍意义、有积极意义、有针对性的好文件。这个材料对新时期美术教育中的一些基本的和重要的问题都进行了论述（见文化部教育局《艺术教育》，一九八八年第5期）。在新的历史时期里，首先要

明确的是，美术教育要坚持社会主义的性质。要改变以前的某些狭隘性，对于外来的文化艺术，要认真研究，合理引进。要充分地认识民族传统艺术的价值而加以继承。同时，还要尊重艺术的创作个性。美术院校重视教书育人。把学生培养成为有社会主义精神文明献身的觉悟，树立高尚的品质为重要任务之一。与解放初期不同的是，现在应该使学生具有较高的专业水平，而不仅仅满足于一般的普及教育。学校中专业基础技法训练是学生的主课，这种训练不仅仅局限于单一的具象训练，还包括对抽象形式及其构成能力的培养。在素描、色彩及抽象造型的训练中，在达到一定程度后，引导学生发挥一定的创造意识，吸收多种风格流派或多种门类的艺术表现手法，而不拘一格。在创作方法上，引导学生关注现实生活，遵循从生活到艺术的规律，使艺术发挥为人民服务 and 为社会主义服务的功能。此外，还要提高学生的理论水平与文化素养。使在世界文化和中国传统文化方面都具有一定的基本修养。当然随着时代的前进，美术教育体制、举措仍需要不断完善、改进，美术教育思想也还要继续发展。

近些年走出校门的学士、硕士和博士比以往的学生有了更专门更实际的学业或技艺，有了较为全面的知识、素养和现实精神，特别是有了更强的创造意识。这些，都与新时期美术教育的成就分不开的。

中国美术有过漫长而光辉的历史，进入当代以来，荡涤积尘旧迹，以至脱胎换骨，以全新的形态，开辟了美术史上的新纪元。半个世纪以前，毛泽东在《在延安文艺座谈会上的讲话》中已经预告了新中国文艺的性质和发展方向，《讲话》的精神已被证明是符合艺术规律及

当代文艺发展趋势的。中国共产党在五十年代提出的“双百”方针和新时期的“二为”方向无疑是发展文艺的英明决策。尽管在或长或短的时期里中国美术有过失误或被扭曲，但从整体看来，它依然是健康地向前发展的。当代中国美术朝气蓬勃，在传统美术深厚的根基上具有吸收先进艺术的包容性和广泛的群众性，以及坚实的社会基础，因而充满了活力。当代中国美术已经形成面向大众，深入地表现生活，精神内涵深广，形式丰富多样的鲜明的社会主义文艺特色。

在新的历史时期里，中国社会主义美术正在茁壮地、蓬勃地发展。

中国美术绘画艺术概述

“意在笔先，画尽意在”

什么是“中国画”？

中国画简称“国画”。在世界美术领域中独具特色，自成体系。它主要使用中国式的毛笔、烟墨、宣纸、绢素、砚瓦和颜料等工具、材料，通过一整套以线条为主的独特的传统表现手法，描绘物象的形体、气韵、质感；并与诗文、书法、篆刻结合起来，以中国特有的装裱工艺装潢画幅，具有鲜明的艺术特色、强烈的民族风格。中国画强调“外师造化，中国心源”，“以形写神，形神兼备”，“意在笔先，画尽意在”，不追求形象的逼真，而着力于意境的表现，以气韵生动见长。近现代中国画在

继承笔墨传统的基础上,借鉴和吸收了西方绘画的方法,表现能力又有新的提高和发展。中国画按作者分,有院体画、文人画、工匠画等;按技法分,有工笔、写意、半工写、重彩、淡彩、白描、水墨等;按题材分,主要有人物画、山水画、花鸟画、界画等(唐代张彦远《历代名画记》分为6门,北宋《宣和画谱》分为10门,南宋邓椿《画继》分为8类,元明之后还有分为13科)。中国画的画面形式有壁画、屏幛、手卷、立轴、横披、册页、扇面等。

速战速决的绘画

素描真可以称得上是速战速决了。寥寥数笔,就把其形态、神态勾勒出来,形神兼备了。这是怎么回事呢?

素描用单色或用线来塑造形体,既可以用来作为造型基本训练,又能描绘出鲜明生动的艺术形象,具有独立的审美意义。从单色画的角度讲,中国画的白描、水墨画也可以称为素描的一种形式。

素描作为独立的艺术形式始于14世纪末。起初是以习作,临摹作品,速写的形式出现。以后又成为训练造型能力的基本手段,用来锻炼观察和表达物象的形体、结构、动态、明暗关系。也可以作为创作用的起稿。这部分素描可称为研究性素描。素描也可以直接运用线条或块面,把创作者的情感和思绪简洁而有感染力地表现出来。这类素描可称为创作性素描。从表现形式上,素描可分为两大类:一种是以线条为主要表现形式,更易于生动、概括地表现对象;一种是以块面为主的素描,更易于表现物体质感、量感和空间感。两种方法也可以

相得益彰,显示出素描制作上的极大的灵活性。20 世纪,在绘画语言中由于线的自身独立意义被提到很高的地位,素描日益成为艺术家发挥想象力、表现力的自由天地。

色中有墨,墨中有色

你知道中国画是如何设色的吗?

很多中国画不用颜色,依靠墨的深浅浓淡的变化,使人产生有色彩的感觉。用颜色的,叫“设色”。中国画设色,一般“随类赋彩”,即以对象固有色为主,近浓远淡,凸浅凹深,做到“色中有墨,墨中有色,色不碍墨,墨不碍色。”设色的主要方法有:(1)渲染:按原来笔墨运行的笔路着色,从淡色始,或一次着色,或逐次加深。(2)晕染(又称“平染”):先用大笔蘸上清水将画的局部或全幅湿润,再用吸水纸铺其上,吸取多余水分,然后用淡色轻轻涂上,因而无浓淡、深浅变化。(3)承染:先用一支蘸色的笔上色,再用另一支蘸水的笔用水化开,或由浅至深,或由深至浅,层层罩染。此法多用于工笔画的局部着色。(4)高染:将画面形象的高光处(突前部位)染重色,凹陷、阴影处染淡色。(5)托染(又称“边染”):在画面上白花、雪梅、冰山、淡月等等白色之物旁边染以花青、淡墨或他色,“烘云托月”,使白色更明显。(6)破墨:在墨色未干时涂色,使色、墨浸润,相互沟通。多用于写意画,生动活泼,富于效果。(7)和墨:用墨调色,一下笔便墨中有色,色中有墨。

“六法”与“六要”

“六法”即品评中国画的六项标准，“六要”即对绘画创作的六项要求，你知道吗？

南朝齐肖像画家谢赫在他的画论名著《古画品录》中提出的品评人物画的六项标准，后也应用于山水、花鸟等其他画科，并成为“中国画”的代名词。其内容为：气韵生动、骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位置、传移模写（一作“传模移写”）。

古代画论中提出了对绘画创作的六项要求。有两说。五代后梁画家荆浩（生卒不详）在《笔记法》中说：“夫画有六要：一曰气，二曰韵，三曰思，四曰景，五曰笔，六曰墨。”北宋刘道醇（生卒不详）在《圣朝名画评》中则说：“所谓六要者：气韵兼力一也，格制俱老二也，变异合理三也，彩绘有泽四也，来去自然五也，师学舍短六也。”

“工笔”与“写意”

你知道什么叫“工笔”，什么叫“写意”吗？

工笔又称“细笔”，与“写意”对称。指中国画中工整、细致、缜密地描绘物象的技法。分为工笔白描和工笔重彩两类。工笔白描，就是完全用墨的线条精细地描绘对象，不敷设其他颜色。如宋代李公麟的《五马图》、元代赵孟坚的《岁寒三友图》等。工笔重彩，不仅线描工整细密，而且敷设重色，绚丽多彩。如隋代展子虔的《游春图》、五代顾闳中的《韩熙载夜宴图》等。在中国

绘画早期，工笔重彩占有主要地位。壁画、民间年画，亦大多是工笔重彩。这种作画技法至今仍受到广大画作者和观赏者的喜爱。

写意又称“粗笔”。与“工笔”对称。指中国画中用粗放、简练的笔墨，酣畅淋漓地描绘物象的形态神韵，来表达作者的意境的技法。相传唐代吴道子曾一日画成三百余里嘉陵山水，可能已用写意。宋代苏轼主张作画“不求形似”，而应写情寄意；并留有《古木怪石图》，抒写胸中盘郁之气。元代之后造型生动、崇尚意趣的写意画大盛，从此，同遵守传统、恪守法则的工笔画形成风格迥异的两大派。写意有大写意和小写意之分。大写意用笔最为洒脱、豪放，重在整体表现对象特征。小写意介于大写意与工笔之间，笔触简练，但也注意对细节的刻画。

中国画笔法

你知道什么是中国画笔法吗？

中国画的用笔方法，大致分为勾、皴、点、染四类。勾即“勾勒”，也称“描”，是传统中国画技法的主体，不仅用以画出轮廓，也表现质感、明暗。勾的方法很多，如古代画人物衣服的褶纹，就有铁线描、柳叶描等“十八描”。皴，即“皴擦”，主要用于表现山石和树皮的纹理，可增强质感。古时有十一、十二、十三、十四或十六皴等各种说法，今人傅抱石分为披麻、卷云、雨点、荷叶、斧劈和折带六个皴系。皴法现已从山水画发展到人物画和花鸟画。点，即“点苔”，用毛笔作出直、横、圆、尖或破笔（笔毛松开，无一定形状），或如“介”、“个”

等字的点子，表现山石、地坡、枝干或树根的苔藓杂草以及山峦峰岭的远树等。染，即“渲染”。渲是按勾、皴后的笔路用淡墨补足；染是用笔着色落墨，渐次加深，不见笔迹。此外，从用笔的力度、速度看，还有提、顿、按、挫之别，轻、重、快、慢之分。

中国画墨法

为什么中国画用墨极为讲究？

中国画用墨极为讲究，有“墨分五色”之说，指以水调节墨色多层次的浓、淡、干、湿、焦。一般中国画的线，浓墨为主，淡墨衬之，干墨皴擦，湿墨晕化，焦墨提神（带起画面的黑白层次），再加上“白”，合称“六彩”。墨法多样。北宋郭熙《林泉高致》提出“用墨七法”。现常论及的有积墨、破墨、泼墨三种。积墨法，是用墨由淡而浓，渐次渍染，墨色浑厚而滋润。破墨法，是先画淡墨，而后用浓墨破之；或先画浓墨，而后用淡墨破之。这样便使墨色浓淡相互渗透掩映，有润泽鲜活的效果。泼墨法，是用大量的水墨如同泼在纸上一样，笔酣墨饱，气势磅礴豪放。大写意画通常用此法。现代还有以彩色为主的纵笔淋漓的画法，称为“泼彩”。

长卷风俗画

《清明上河图》表现了普通的市民阶层的生活和风俗人情。为什么说它是一幅写实生动的长卷风俗画？

张择端（公元 12 世纪），山东诸城人，曾在北宋画院任职。他的杰作《清明上河图》描写北宋都城汴梁（今河

南开封)的市俗生活与节日景象,是一幅写实生动的长卷风俗画。《清明上河图》摒弃已往人物画只能表现贵族生活和宗教内容的陈规,重点刻划新兴的市民阶层的生活和风俗人情,广阔而详尽地展示了当时市井人物的生活动态。全图有人物五百多个,还有各种建筑、交通工具等,给后人留下了许多珍贵的历史资料。画面全长 528.7 厘米、宽 24.8 厘米,是我国古代现实主义绘画最突出的代表。

画卷右边开端是田野和村落,赶集的乡下人和驮运货物的骡马沿田间小路向城里行进,达官贵人在家丁拥护下去郊外访游。那轿子上的野花和沿路萌芽的杨柳树,点出了正是清明时节。

画面自右而左,向市区伸展,四野渐渐被房屋店铺取代,河流折转进入画面,成为画中主体。河边船艇忙着装卸货物,上下旅客,岸上饭店客栈一片繁忙景象。虹桥下一只大船正欲穿过桥洞,因桅杆太重,还未完全放平,船夫紧张万分,有的使劲撑篙,有的用竿抵住桥洞,以防冲撞。还有人从桥上抛下绳索,以便揽住船身。邻舟和桥上的人在旁指指点点出主意,仿佛有喧哗声传来。天桥两边建筑豪华,彩楼高耸。

随着河流画面折向商业区,一座坚实高大、结构复杂、气势雄伟的城门出现在画面中间。附近店家密集,街道纵横,车马行人匆匆赶路,护城河宽大的桥面上有不少人在凭栏观景。一队骆驼装满货物向城外进发。城内十字路口的商店门面宽大、建筑考究,还有写着“王员外家”、“赵太丞家”等大字门牌的高宅深院,街角有说书或卖货的摊点,引来簇拥的人群。十字街正面两辆马车奔驰而来,气势咄咄逼人。街中有牛车、手推车、

手拉车、轿子、马骡等交通工具。大路的近侧和街心，有骑马或步行的官吏绅士。车来人往的繁忙景象，使观画者目不暇接。

“清四王”者

清代画坛上，有四位著名的画家，在不同的地方描摹大好河山，而且他们都姓王，你知道他们是谁吗？

“清四王”是指清初四位著名画家：王时敏、王鉴、王原祁和王恽。他们把宋元名家的笔法视为最高标准，这种思想受到了皇帝的认可和提倡，因此被尊为“正宗”，他们影响了后代三百余年。

王时敏的代表作为《夏山飞瀑图》。该图用全景式构图，峰峦层叠、瀑布高悬，树木蔽荫，小径蜿蜒，其间点缀茅舍草亭，画面虚实相间，云雾缭绕，表现了茂密山林郁郁葱葱的夏景。

王鉴的得意之作是《仿黄公望山水图》。该画全景构图，主峰下山峦林立，村庄、水口、小桥在山涧边隐现，以树林与房舍做近景，笔法与黄公望肖似。在清朝所谓正宗的画系中，直接影响着清代画坛。

王原祁的代表作是《烟浮远岫图》。该画峰峦布局，笔墨纯熟，有一种潇洒之美。

王恽的《平林静牧图》用笔严谨，一丝不苟，全画树石参差，变化无穷，疏密布置适度。画面上湖光山色、耕牛渔舟，农舍辉映，具有一定的生活气息。

老少皆宜的连环画

连环画，有图有文字，阅读起来轻松明洁。可是，连环画也是大有学问的，你知道吗？

连环画靠连续的画面，配以简短的文字来说明故事情节，是老少都可以读的书。

连环画的表现形式很多，有用传统的白描手法，也有用西洋画的明暗调子和黑白块面造型的，还有用线条与明暗结合画法，近年来也出现了淡彩的画法。从风格看，有写实的，如尤劲东绘制的《人到中年》。也有人物面貌变形较大的，如陈衍宁等绘制的《笑话》。而一般童话及传说故事则较多的采用带装饰性的画面风格，如朱岷甫绘制的《彩虹》等。

连环画在我国有着悠久的历史，早在古代陶器和青铜器时代，器皿上就刻铸有连续性的花纹图案。东晋顾恺之的名作《洛神赋图卷》在一幅画内的各组内容之间带有情节连续性，已初具连环画形式。我国最早成册的“小人书”是1925年上海世界书局出版的《西游记》，每幅画都配有文字解释，第一次被定名为“连环图画”。

令人捧腹的漫画

无论大小报刊、杂志，还是工厂、学校里的宣传栏里，总会有一些小小的漫画，寓理于画，隐含深刻道理。这是怎么回事？

富于讽刺和幽默感的漫画，常常引人发笑，使人警觉。

漫画一般都有简笔画，人物面貌多有变形。如《三毛流浪记》里，三毛的头画得特别大，腿特别细，头上只画三根头发，衣着褴褛，把一个营养不良，骨瘦如柴的穷苦孩子的特征夸张地表现出来。对于社会上种种不良现象、丑陋行为给以辛辣的讽刺，使人在发笑中受到教育，这是漫画的一大特点。

漫画常用浪漫手法加以表现，它不受时间、空间条件的限制，为了表达主题，古今中外人物都可以出现在一幅画面里。如江帆的《今日皇室分外香》，把历代清皇室要员都列队于画面上方，受现代的中外影视商、出版商、作家、记者、厨师、药剂专家各式人的致意，借以讽刺近时把药物、菜肴、食品都冠以宫廷用品，把宫廷轶事作为热门创作内容的现象。这种手法在政治漫画中运用较多。

漫画常用简练的连环画形式，来表达比较丰富的情节。如华君武的《戒烟》，第一幅表现一个人决心发誓戒烟；第二幅中此人已把决心付诸行动，将烟斗发狠地向窗外扔去；第三幅中此人飞也似地向楼下奔去，不知去干什么；第四幅真相大白，此人到楼下接住心爱的烟斗。真是活生生地勾画出一个烟瘾成癖，空喊戒烟，而转眼反悔的烟“鬼”形象。

惊心动魄的战争画

有一种画，多以著名战争、战役及相关的人或物为题材，画面庞大逼真，情节复杂生动，你知道这是什么画吗？

战争画又叫军事画，泛指表现战争事件、军事生活

以及与此有关的造型艺术。它的表现形式丰富多样，可以用油画、版画、雕塑、壁画、镶嵌画或多画种并用的综合美术形式来表现。它的题材大多取自古代著名战争、战役及相关的人或物，有时也以神话传说、神话故事或宗教故事中的猛士争斗为题材。当代的或历史的有关事件和人物，也是战争画描绘的对象。战争画起源于公元前 13 世纪的古代埃及，以卡纳克神庙中建立的浮雕《谢提一世战绩图》为出现标志。古希腊、罗马、欧洲中世纪和文艺复兴时期都得到了相当发展，古典主义绘画兴起之时，战争画臻于登峰造极的地步。许多画家为今天的人们留下了大量不朽的传世名作。像达维特的《荷拉斯兄弟的誓言》、格罗的《拿破仑在埃伦战争》、德拉克罗瓦的《自由引导人民》、我国画家罗工柳的《地道战》、詹建俊的《狼牙山五壮士》等。第二次世界大战以后，前苏联出现了大批战争画家，掀起了战争画的又一个高潮。战争画一般画幅巨大，色调凝重，情节复杂真实，能逼真再现战争中的各种场面，有一种惊心动魄的震撼力。

以形传神说画人

人物画是中国绘画中一个很重要的组成部分。那么，你知道人物画的发展历程吗？

人物画是以人物活动为主要描绘对象的中国画传统画科。按题材可分为人物、道释、风俗、仕女、写真等；技法上有工笔、写意、白描之分。人物画是中国画三大画科中最早产生的一科。据记载，周代就已有历史人物壁画，秦汉时也有大量神话人物形象出现。魏晋时期由

于佛教传入,描绘佛祖及众徒形象的寺庙壁画大为流行。东晋时出现了顾恺之为代表的专职画家,这也是第一批人物画大师。同时也出现了以《魏晋胜流画赞》《论画》等为代表的第一批人物画著作,奠定了中国人物画的传统。

隋唐时期经济繁荣,文化发达,人物画也绚烂多姿,庄重律严,出现了大量表现宫廷及社会生活的作品。盛唐吴道子又把人物宗教画推进到生动感人的新境地。五代两宋时期,工笔人物画日趋精美,社会风俗画和历史故事画也蓬勃发展。北宋著名画家李公麟创白描画法,五代贯休及南宋梁楷等人把写意人物画提高到新水平,并发明了减笔画法。南宋以后,中国人物画由重视教育功能转向重视审美作用,注重抒情。明清时期出现了陈洪绶、任伯年等杰出的人物画家。近现代以来随着西洋绘画的传入和时代的变迁,中国人物画在思想内容、造型手段及反映现实生活的深度与广度上均获得了极大的发展。产生了徐悲鸿、叶浅予、蒋兆和等一批著名画家。

人物画的技法历经千百年演变已极为丰富,特别是主要的艺术语言——线描,已达到高度成熟的境界。人物画发展到今天,在深入研究传统,广泛吸收外来技巧的基础上有了长足发展,表现出了新时代社会生活的风貌。

中国人物画有独特传统,主张以形写神,紧紧抓住有利于传神的眼睛、手势、身姿来仔细刻画。在人物活动与环境的关系上,注重创造意境烘托人物,表现主题。

动人心弦的宣传画

街头巷尾，我们往往会看到一些关于绿化，为希望工程献爱心的画，这种画是什么画呢？

宣传画以生动突出的人物形象，鲜明夺目的光彩，配上醒目的大字标题，令人过目不忘，具有强烈的感染力。

这种画也叫招贴画，是张贴于闹市，对人们起宣传鼓动作用的画种。如《为四个现代化而贡献青春》，通过画面上那青年工人的豪迈、热情的表情动作，鼓舞人们为建设四化而奋斗。《保护青蛙》和《优生优育》等教育人们去珍惜良好的生态环境，提高人们的健康素质。近年来我国的宣传画得到长足的发展，已进入了人们的日常生活之中。

宣传画要求造型鲜明，简练通俗。如《保护青蛙》画面主要位置画了一只前伸的大手，挡住捕蛙人射来的电筒光柱，保护手后的青蛙；画面上方是一撮颗粒饱满的稻穗，非常明确地表现了一个道理：稻穗所以长得如此健壮，是有青蛙吃害虫的功劳，因此必须保护青蛙。加上四个醒目的大字，好比画龙点睛。

宣传画善于把抽象的概念化作具体可感的艺术形象，富有教育意义。它要求远看效果好，表现人物及其他形象简明扼要，色彩鲜艳，对比强烈，大多用水粉画绘制。

年画里的学问

过年张贴图画，既渲染节日气氛，又美化环境，同时寄托人们的美好理想和愿望。年画是我国独有的画种。你知道年画里的学问吗？

年画内容要求有祝福、喜庆、丰收、吉祥之意。题材一般有五谷丰登、合家欢、胖娃娃、名胜古迹、欢乐节日和戏曲故事、神话传说等等。画面色彩丰富、鲜艳明快，形象逼真，刻划细致严谨。如宋忠元的《合家欢》，描绘一户农家三代人在杭州灵隐弥勒佛石像面前合影留念的欢乐情景。巨大的石刻笑佛与一家人的笑颜辉映成一片欢乐愉快气氛，画面浸染在淡雅清爽的淡蓝色调之中，充满了对生活的热爱之情。画面采用工笔重彩方法绘制，具有很强的民族特色。“年年有鱼”是年画的传统题材，画面往往画一条大红鲤鱼，间或还画上一个骑在鱼上的胖娃娃，鱼是“余”字的谐音，意为“年年有余”，反映了农民群众对丰收的希望和对美好生活的向往。

中国年画汉代已有，明末清初发展为水印木版年画，最负声誉的有天津杨柳青木版年画，苏州桃花坞木版年画，山东潍坊木版年画和四川绵竹木版年画等。这些年画虽各有地方特色，但都具有线条简练，色彩鲜艳，造型夸张，粗壮朴实的特点，构图饱满充实，富有装饰风格。

“吴门画派”四大家

在明朝历史上，有四位杰出的画家，以其特有的审

美角度和笔触，描绘了一幅幅优美画卷，你知道他们是谁吗？

“明四家”是指继承“元四家”的传统，在绘画上有很高造诣的四位明朝画家：沈周、文征明、唐寅和仇英。他们都是“吴门画派”的代表人物。

沈周(1427—1509)江苏吴县人，长卷《沧洲趣图》是他晚年的杰作。用浓焦墨加的苔点是沈周画的最大特点。在完成全画之前，用苔点点在轮廓线上和轮廓线内，有的甚至点在离轮廓线很远的地方，使山林结构层次愈加分明，苍苍茫茫的点子把画面连成一个整体。

文征明(1470—1559)长洲(今苏州)人，他的《兰亭修禊图》是细笔山水的典型作品，内容是东晋王羲之等四十一人在浙江绍兴兰亭聚会作诗的欢乐情景。以兼工带写的手法作青绿山水，用笔严谨精到，一丝不苟，树、竹虽工细，但不刻板，彼岸山峦皴擦简练。全画有装饰趣味，充分发挥了吴门画家善画庭院、田园小景的特色。

唐寅(1470—1524)也就是唐伯虎，苏州人，《骑驴思归图》是他的杰作之一。画的主体是一座大山，左侧有一垂直瀑布入涧，流到山下，右半部有一个骑驴人行于山中小径。山体用笔细而柔和，用墨也轻淡柔和，虽有宋人画中的险山突峰，但不像他们用笔锋芒毕露，这里的山峰于奇峭中包孕着秀爽清润的雅逸之气，充满着文人画的气息。

仇英(?—1552 前)太仓人，《桃源仙境图》是他山水画的杰作。画中描绘一主体山峰下，白云缥缈，峰峦起伏，楼阁隐现于其中。全画色彩清丽雅淡，自然和谐。

兼容浓墨浅笔

中国人物画到了宋代，在工整细笔的白描基础上，创造出了豪放淋漓的写意画技法。成就最突出的是梁楷的简笔画法和泼墨画法，气势飞动，精练简约。你知道其代表作分别是什么吗？

梁楷(约 13 世纪)行为狂放，宋宁宗赵扩赐给金带，他不受，挂于画院内而去，自号“梁疯子”。梁楷的作画用笔有着鲜明的性格特点。《李白行吟图》描绘唐朝诗人李白仰面苍天，诗情满怀，运思措句时潇洒超脱的神态。他借李白的形象来抒发胸臆，以笔墨发泄积郁。豪放飞动的墨线正与李白的浪漫诗章异曲同工。画面寥寥数笔，就把“诗仙”那种纵酒飘逸，才思横溢的风度神韵勾画得维妙维肖。头部用简练的淡墨刻划出李白的面部形态，皮肤发须，质感明显。斗篷用起落笔折转，把身体的结与衣褶刻划得非常得体。用笔遒劲，气势纵横，而背景不着一笔一墨，精练到不能再少，把中国画“以形传神”的艺术特点提高到一个前所未有的水平。

扬州八怪

“扬州八怪”指清乾隆时期在江苏扬州活动的一批职业画家，他们有着相同的文艺思想和命运。你知道他们是谁吗？

八怪究竟是指哪几位画家，各说不一，一般认为是汪士慎、李鱼单、金农、黄慎、高翔、郑燮、李方膺和罗聘。

他们靠卖画为生，对现实抱怀疑和不满的态度，对劳动人民的疾苦寄予一定的同情。在艺术上他们不受成法和古法的束缚，在题材的选择和内容含意上翻新创造，将平民生活用品入画，扩大了花鸟画的范围。他们的笔墨豪放洒脱，力求神似。

李鱼单的《鸡》图轴，在柳枝下的篱笆边画了一只正在觅食的公鸡，水墨大写意，用笔洒脱，似随意涂抹而成，墨色湿润，浓淡得体，篱边补几支艳菊、野草，画面显得丰富开阔。用意在“劝人行善”。

郑燮（板桥）的《竹》图中，两枝茂竹相依而立，下面两枝嫩篁相辅，竹叶疏密浓淡，处理得当，气势连贯，构图精美。左下角以画家独创的“七分书”题诗道：“衙斋卧听萧萧竹，疑似民间疾苦声；些小吾曹州县吏，一枝一叶总关情。”看画读诗，联想到当时的灾荒、饥谨，充分体现了画家那颗不平静的心。

八怪的许多作品都体现了体察民情，同情穷苦人民，对现实不满的政治态度。

发现生活中的美

“美是到处都有的，对于我们的眼睛，不是缺少美，而是缺少发现。”这句艺术名言就出自法国雕塑家罗丹之口。那么，在生活中，罗丹又是如何去发现美的呢？

罗丹一生致力于发现生活中真实的美，并以他敏锐的观察力和精湛的技艺，创造出《青铜时代》、《加莱义民》、《地狱之门》、《吻》等一系列雕塑杰作，表达了他对大自然和生命的无限热爱及对人间苦难的深切同情。他继承了古典主义雕塑的精华，确立了现实主义雕塑的

创作方法，同时开西方现代雕塑艺术之先河。

罗丹一贯遵循“忠实于自然”的创作原则。他仔细研究实物，并精通人体解剖学，创作上避免一丝一毫的造作。他早期的作品《青铜时代》，通过对一个青年人体的生动刻划，表现出人类刚刚从蒙昧中苏醒，精神和肉体渴望成长的状态。这就如同人类历史上的青铜时代。由于裸体被塑造得生动逼真，以至于被当时的艺术评委误以为“此铜像按模特肉体浇铸而成”。以后罗丹在创作上更注重整体感，大胆删去无关紧要的细节，突出形象的个性气质和感情，作品充满激情。在大型浮雕《地狱之门》中，最引人注目的是《思想者》。这个青年手抵下颌，注视着人间种种矛盾与苦难，陷入了痛苦的沉思。再也没有哪一个人物形象能像“思想者”这样，内心被如此沉重的问题折磨着，而外表又是那样坚定有力，充满了尊严与自信。罗丹所塑造的人物，既不同于希腊雕刻那种“高贵的单纯，静穆的伟大”，也不同于米开朗琪罗塑造的英雄般的巨人形象，而是洋溢着普通人的的人性光辉。他晚年的雕塑作品，以《巴尔扎克像》为代表，为了突出人物的个性特征和作者的主观感受，在塑造上更为大胆、省略。从而成为现代主义雕塑的先驱。

罗丹除了大量的雕塑杰作外，他还留下了数千幅素描、速写作品。这位卓越的艺术大师长眠于巴黎郊区一隅——他最后工作过的地方，墓前树立着他杰出的作品——《思想者》。

与深山野水为友

晋代文坛上有“竹林七贤”，元代画坛上也有愿与深

山野水为友的“元四家”。你知道他们是谁吗？

元代画家黄公望、王蒙、倪瓒和吴镇，被称为“元四家”。他们向往过陶渊明式的隐居生活，愿与“深山野水为友”，以画山水抒发胸中逸气，尽管作画以真山真水为依据，而取意总是给人以冷落、清淡或荒寒之感，一般不画或极少画人物，造成“大地无人”境界，以表示对现实的不满。

黄公望(1269—1354)做过小官，后隐居于浙江富春江。长卷《富春山居图》是他的力作，描绘富春山景致，烟、云、树、山、林舍尽收画中。笔势干净利落，富有变化，用笔或尖或秃，或干笔皴擦，笔势潇洒而秀润，墨色透明而凝重。熟练而概括的笔墨技巧，使画面达到既丰富又单纯的艺术效果。这幅画曾被视为后代数百年间学习山水画的第一范本，被比作书法中王羲之的《兰亭序》。

王蒙(1308—1385)曾在黄鹤山中隐居近三十年，他山水画用笔熟练，笔力雄劲，写实能力强。《青卞隐居图》描写浙江吴兴卞山碧岩胜地景色。画面密而不塞，实中有虚、虚中有实，曾被人誉为“天下第一”。

倪瓒(1301—1374)出身殷富，青壮年生活安逸，曾学佛参禅，晚年卖去家庐田产，云游四方达二十年之久。《渔庄秋霁图》是倪瓒的杰作。画面构图简洁，中间大片水面，上下两头画出近远景。近处土坡上数棵疏稀树木，远处砂磧坡石，笔墨不多，而意境幽深。

吴镇(1280—1354)性情孤峭，早年以卖卜为生，诗书画成名后亦不肯与富贵人家来往，隐居终身。《芦花寒雁图》是他的代表作。画中近处的苇塘中一老者坐在小舟上仰头望天，天上两只飞雁掠空而过。意境空灵、迷

蒙，是他性格孤高旷简的写照。

游山玩水之间

中国的名山大川风光旖旎，美不胜收，吸引了无数画家来表现它，赞美它。那么，山水画又是怎样来诠释这份美的呢？

山水画，就是以描绘自然风景为主体的中国传统画科。它不仅表现了丰富多彩的自然美，而且也体现了中国人的自然观与审美意识，甚至从侧面间接地反映了社会生活。山水画按画法与材料可分为水墨、青绿、金碧、没骨、浅绛、淡彩等多种形式。

中国山水画源远流长，风格多变，名家辈出。山水画的历史最早可追溯到秦汉时期，魏晋南北朝时期初具规模。东晋顾恺之的《洛神赋图》中的背景山水是今天所能见到的最早的山水形象。南朝宋时期的画家宗炳和王微著有山水画理论著作《画山水序》和《叙画》流传至今。隋代画家展子虔画的《游春图》反映了隋代和唐初的青绿山水画的面貌，也是最早的独幅山水画。盛唐时期李思训父子创金碧山水，画风雄壮辉煌。人称“诗中有画，画中有诗”的王维创水墨山水，画风清新质朴，这两种不同的风格成为以后南北两派的源头。

中国的山水画在五代时分为南北两大派别：南派是以董源、巨然为代表，画面呈现平淡天真的格调；北派以荆浩、关仝为代表，画风气势雄伟。关仝、范宽、李成是北宋初期著名山水画家，自成一派。中期山水画家郭熙不仅在实践上而且在理论上有独树一帜的见解，他的著作《林泉高致》使中国山水画理论系统化，为后人

提供了宝贵的资料。米芾父子开创的米点山水，丰富了山水画的表现技法。南宋画家马远、夏圭由于在构图上别具一格，多取边角之势，人称“马一角”“夏半边”。他们和李唐、刘松年并称南宋四大家，他们对山水画格局的探索促使元代山水画出现新高峰，代表画家是黄公望、倪瓒、王蒙和吴镇。他们的山水画艺术形式完美，讲究笔墨，诗书画印合一，具有简率、尚意、空灵、含蓄的时代特点，个性鲜明。明清时期山水画总趋势是走向多元化，流派纷争，除董其昌、石涛等名家以外，大多缺乏创造性。1949年后山水画又有了新的发展，代表画家有黄宾虹、张大千、李可染。

中国山水画理论丰富，技法完备，不是一般意义上的自然风景画，而是画家抒发个人情感，达到“天人合一，情景交融”的艺术境界，在精神内涵上比西方风景画丰富。

宋代画家米芾(1051—1107)把水墨大写意用于山水画，独创了与正统的院体画法不同的技法，以表现江南烟雨迷蒙、云水浮动的自然景色，丰富了中国山水画的表现技巧。

过目不忘作佳画

中国古代人物画家大多具有目识心记的高超本领，《韩熙载夜宴图》就是五代著名画家顾闳中(910—980之间)混入赴宴人群，观察宴会情形，然后凭记忆创作出来的现实主义杰作。他为什么能做到这一点？

全图分“听乐”、“观舞”、“休息”、“清吹”及“宴散”五段。各段独立成章，又能连成一个有起落节奏的

整体。每段中出现的韩熙载，面部角度、服饰、动作表情各有不同，从不同的侧面把一个才气高逸，但神态抑郁，既置身于夜宴的环境之中，又超脱于欢乐气氛之外的士大夫形象刻画得入木三分。画卷采用类似连环画的形式，表现了宴会自始至终的主要场面。

这幅图有些画面没有画出墙壁、门窗、屋顶，也没有画出光暗及灯烛，但通过人物的活动，却能让观众感到宴乐是在室内的夜晚进行，体现了中国传统绘画的简练手法。

《韩熙载夜宴图》在用笔着色等方面达到了很高水平。全画工整精细，墨线流畅准确，柔中有刚。人物须眉勾染结合，蓬松自然。人物衣纹组织得严整又简练，对器物的描写真实感强。以大块的黑白，统一画面的绚丽色彩，使画面既艳丽又稳重。

文人雅士作画

在中国画中，有的画上既有漂亮的书法，又有篆印，甚至还有才情满溢的诗文。为什么会这样呢？

在中国绘画史上有一个非常重要的流派，至明清时代成了中国画坛的主流，这个流派称为“文人画”派。文人画是一种集文学、书法、篆刻、绘画于一体的综合性艺术，尤其和书法关系紧密，讲究用笔，注重水墨运用。体现了画家本人特有的气质、个性和审美情趣。

文人画的作者是有多方面文化修养的文人士大夫，他们作画的目的是抒发个人的主观情感，创作上强调个性表现，创造上与多种艺术相结合。北宋苏轼最早提出了“士人画”的概念，明代董其昌提出“文人之画，自

王右丞(唐代诗人、画家王维)始。”文人画的萌芽可追溯至南北朝时。唐代王维的水墨画有鲜明的文人画特色；宋代文人画成为艺术思潮；元代文人画达至兴盛，明代成为画坛的主流，直接影响到清代绘画及现代的绘画创作。文人画涉及花鸟、山水、人物，但多偏重花鸟、竹石等题材，其中四君子(梅、兰、竹、菊)题材尤为画家喜爱。文人画在形象描绘上不求形似，在方法上不受程式束缚，而是因人而异，把揭示事物内在神韵和抒发个人情感作为最高艺术追求，形成了返朴归真，大巧若拙的审美特征。

史家之绝画

有一种画，专以历史上或当代的著名事件，著名人物为题材，你知道它是什么画吗？

历史画是以历史事件或历史传说为题材的绘画形式。历史画的题材一般都是家喻户晓、众所周知的历史上或当代的著名事件、著名人物，并常伴有民族英雄出场。画家在描绘时带有一种理想化、典型化的思想，赋予历史画以纪念意义。所描绘的人物环境、社会风俗、服饰、建筑等应符合历史原貌、反映历史的真实和时代的本质。历史画不仅忠实记录了历史事实，也为人们认识和了解那段历史提供了依据。历史画最早起源于古代埃及和古代的美索不达米亚，14 世纪在意大利文艺复兴时期广泛流行。到 19 世纪初叶，历史画被新古典主义和学院派奉为正宗。印象画派产生以后，历史画的地位迅速崩溃。中国的历史画始于汉代的画像石、画像砖。宋代以后，随着水墨山水画和花鸟画的兴盛而衰微。本世

纪历史画又有新的发展。著名作品有董希文的《开国大典》等。

浓妆淡抹总相宜

几千年的文明史上，中国画也以其独特的美感占领了中国艺术一席之地，名家辈出，风格多样，流派纷呈。你知道这是怎么回事吗？

中国画表现范围广，分科细，一般分为人物画、山水画、花鸟画三大科目。根据材料及画家绘画方式的精细与粗放的不同，又把画法分为工笔、写意两大类。作品完成后经装裱更是神采倍增，因形式不同，又可分卷、轴、册、屏等不同形式。中国画历史源远流长，早在 2000 多年前的战国时期就已出现有中国画造型特点的帛画。在漫长的历史发展中，形成了三大系统：院体画，主要反映统治者的政治及审美情趣。民间画，也称画工画，反映人民群众对生活的认识与愿望。文人画，由具备一定文化修养的文人士大夫创作而成，是中国绘画的重要组成部分，元以后文人画成为中国画坛的主流。中国画在构图、用笔、布墨、设色等多方面都有独到之处，与西方绘画迥然不同，显示了东方艺术的特点，中国画主张“外师造化，中得心源”，追求“物我两忘”，“气韵生动”的艺术境界。因此注重立意构思，要求画家以形写神，形神兼备。画面多采用散点透视，小中见大，不拘一格。不但做到疏密得当、繁简相宜，而且巧妙留白，计白当黑。中国画善于用变化多端的线和墨色来表现事物的质感与颜色，仅线描就有兰叶描、游丝描、钉头鼠尾描等 18 种之多，称之为十八描。墨也有浓、淡、干、

湿、焦等不同运用，人称墨分五色；并讲究用墨鲜活，变幻有趣。在色彩上中国画既有“三矾九染”的重彩，也有“略施粉黛”的淡彩，可谓“浓妆淡抹总相宜”，大大丰富了视觉效果，增强了表现力。诗、书、画、印合一是中国画的又一特色，不仅增大了中国画的艺术容量，而且阐释主旨，抒发作者情怀，是中国画独一无二的表现形式。在近现代中国画虽曾受西洋绘画的一定影响，但始终保持着独具特色的艺术魅力和民族传统。

浓颜重彩，画之富贵

油画色彩浓重，能充分地表现物体的复杂色调层和雄伟场面。为什么会这样呢？

油画是西洋画的主要画种。它起源于欧洲，发展到今天，已成为具有世界性的重要画种。它是用透明的植物油调和颜色，然后在制作过底子的木板、布、纸和墙壁上作画。12世纪以前，油画的前身叫蛋彩画。15世纪以后，尼德兰的凡·爱克兄弟首先用亚麻油、核桃油作调和剂溶解颜料，致使描绘时运笔流畅，颜料在画面上干燥的时间适中；作画过程中易于多次覆盖和修改，形成丰富的色彩层和光泽度；干透后颜料附着力强，不易剥落和褪色，从而奠定了近现代油画的基础。油画颜料装入锡管便于携带的方法，则是英国人于1824年发明的。18、19世纪，油画逐渐在英、法、美、俄等国发展起来，从而成为一种极普遍、流行的世界性画种。清朝末年，油画传入了我国。

油面的主要材料和工具有颜料、画笔、刮刀、画布、上光油、调色油、内框、外框等。其技法有透明覆色法、

不透明覆色法和直接着色法三种。油画作为一种无声的艺术语言，它包括色彩、明暗、线条、肌理、笔触、质感、光感、空间、构图等多项造型因素。油画色彩丰富，能较充分地表现物体的复杂色调层和雄伟场面；能准确表现人物形象；颜料遮盖力强，便于修改，描绘自由；油质干后坚实耐久，不易霉变，便于长期保存。油画可分古典和现代两大流派，古典派以写实为主，色彩单纯；现代派则崇尚抽象、变形，色彩刺激响快。

由于油画具有丰富的表现力，它已成为世界上沟通人类情感的一种重要的艺术语言。

无限风光在自然

在生活中，我们经常看到风景画，那么，你知道风景画的发展历史吗？

风景画是以风景为题材、以描写室外自然景物为内容的绘画。其描绘对象十分广泛，根据描绘对象的不同可分海景画、山景画等。风景画起源于公元 14 世纪前半叶，最早只是作为人物画的背景，后来才逐步发展为独立的画种。17 世纪的荷兰，出现了以鲁伊斯达尔、霍贝码和维米尔为主的“荷兰风景小画派”，使风景画在艺术上得以成熟和完善。19 世纪以后，法国出现了巴比松画派和印象派，推动了风景画成为绘画中的重要门类。风景画在俄国、日本发展也很快，列维坦、希什金都是风景画大师。到 20 世纪，风景画才传入我国。颜文木梁先生是中国早期的风景画家。吴冠中的风景画则将油画形式和中国画笔墨传统融为一体，具有强烈的民族风格。风景画作画时，要求掌握好准确的透视关系，要突出近

景、中景、模糊远景，使画面产生深远的空间感，使景物显出体积和厚度。好的风景画要表现出人的思想感情和情绪。像列维坦的风景画，就深刻揭示了当时压抑的社会情绪，因而称他的画为历史风景画。

描绘山水、抒发“性灵”

描绘山水、花鸟木石等象征人生或比喻自己，抒发“性灵”、抱负，是文人画的宗旨，你知道什么是文人画吗？

文人画又称“士夫画”、“士人画”。中国画的一种。系指不同于宫廷画院画家和民间画工的封建社会文人、士大夫创作的绘画。明代董其昌把唐代王维奉为创始人。北宋熙宁、元丰年间出现苏轼、文同、米氏父子、李公麟等一大批工于绘画的文人学士。至元明清益盛。文人画多借描绘山水、花鸟木石等，象征人生或比喻自己，抒发“性灵”、抱负，也有用以表达反对腐朽政治或民族压迫的愤懑之情的。文人画强调人品、学问、才情、思想、追求神韵，脱略形似，崇尚笔墨情趣，主张诗、书、画的结合，对中国画“重意境”的美学思想和水墨、写意画技法的发展影响很大。但其末流，内容贫乏，徒然玩弄笔墨形式。近年来，有人提倡“新文人画”，主张在现代世界文化背景之下，继承和发展传统文人画的笔墨技法、淡雅格调、文人气息等，又表现出不同于传统文人画的更加丰富的整体素质、文化内涵。

“运墨而五色具”

水墨画又称“墨画”，中国画中纯用墨和水绘成的图画。它有什么特点呢？

水墨画起始于唐代，成熟于五代，盛行于宋元，明清以来续有发展。相传唐代王维提出：“夫画道之中，水墨为上，肇自然之性，成造化之功。”后人宗之，因此水墨画在中国绘画史上具有极为重要的地位。其特点是：以笔法为主导，充分发挥墨法的功能，追求“运墨而五色具”的艺术表现力，长于抒发胸臆，宣泄情感。墨本是一种单色，但是它的浓淡变化，可以呈现出丰富的色调层次，而取得“水晕墨章”、“如兼五彩”的艺术效果。由于宣纸对水墨反应灵敏，用笔的干湿、浓淡、粗细、软硬、疾缓，都会在画面上反映出来，使水墨产生酣畅淋漓、自然清新的面貌。水墨画因其朴素、平淡，而具有高雅、素洁等品格，意境深邃、高远。水墨画多以写意方式出现，表现手段有大写意、小写意、泼墨、破墨、指头法等。在水墨绘制的主要骨架上略敷淡彩，更使水墨相得益彰。宋元之后，水墨淡彩画渐为中国画的主流。

山川云雾皆是画

表现自然景物和风光的绘画艺术称为风景画，那么，它又有哪些特点呢？

风景画是西方绘画的门类之一是以包括山川原野、城市村镇、云雾雨雪等等在内的自然景物和风光为主要描写对象的绘画艺术。在欧洲文艺复兴之前，风景画只

作为人物画的背景出现，此后才逐渐得到发展。至 17 世纪荷兰画派兴起，创作了很多真实地描绘常见的自然风光、充满诗意的作品，风景画开始真正成为独立的艺术门类。19 世纪下半叶法国印象派又发展出外光派风景画。19 世纪至 20 世纪风景画已成为西方绘画的主要门类。优秀的风景画总是十分重视构图，把握好自然景物的透视关系、层次关系和光色的变化，使画面具有深远的空间感、真实感和丰富的情感色调，通过逼真而生动地再现自然风光，表达出艺术家的思想感情。

亭台楼榭皆艺术

在美术作品中、宫室、阁楼、屋宇端庄宏伟，鹤然矗立，你知道以此为题材的是什么画吗？

这种画叫界画，它是中国画的一个画科。是以宫室、楼台、亭阁、屋宇为题材，用界尺划线的绘画。亦称“屋木画”或“宫室画”。因界画多出自工匠之手，故又称“匠学”。界画艺术有严格的规则，在构图上一般停点很高，用鸟瞰的传统透视法，由大观小，使画面丰富多彩。作画时必须按照建筑规矩的准绳，每一建筑物包括屋顶、屋身、台基等三个主要部分。建筑物的庞大的体积、华美的装饰与壮观的造型相结合，形成了界画的端庄、典丽、宏伟、谨严的艺术特色。界画最初仅作为人物画的背景或山水画的点缀，东晋后逐渐发展为独立的绘画形式，宋元时达到了高峰。唐代李昭道的《洛阳楼》，北宋郭忠恕的《雪霁江行图》、《闸口盘车图》，南宋李嵩的《夜潮图》、《观潮图》，元代王振鹏的《大明宫》、《大安阁图》，夏永的《滕王阁》、《岳阳楼》，清代袁江的《阿房宫》，

袁耀的《骊山避暑十二景图》等，都是历代杰出的界画作品。我国古代界画具有鲜明的民族风格，反映了中国古代建筑艺术的光辉成就，是中国民族绘画的有机组成部分，也是世界绘画艺术的瑰宝。

土砖木石上的艺术

绘制在土砖木石等各种质料壁面上的绘画艺术叫壁画，那么，壁画有哪些特点呢？

中外壁画的历史，都要比其他画种悠久得多。据我国古书记载，黄帝时“门户画神荼、郁垒与虎”，古代宫室绘有壁画。近年已在秦代咸阳宫遗址发现壁画残片。西班牙阿尔塔米拉洞穴壁画和法国拉斯科洞穴壁画产生于公元前一二万年以前，是迄今发现的人类最早的绘画遗迹。在埃及墓室和古希腊、古罗马王宫遗址，都遗存有壁画。意大利文艺复兴时期壁画空前繁荣，达·芬奇的《最后的晚餐》、米开朗基罗的《创世纪》、拉斐尔的《西斯廷圣母》等是不朽的典范作品。壁画的题材广阔，内容丰富，从不同方面反映了一定时代的社会现实。根据壁画的不同，壁画可分为装贴壁画、粗底壁画和刷底壁画。刷底壁画又按绘图时壁上的干、湿等状况分为干性壁画和湿性壁画。根据场所的不同，壁画又可分为石窟壁画、宫室壁画和寺院壁画等。现代壁画一般绘制在建筑物的墙壁和天花板上，它的设计要与整个建筑物的布局适应，造型、色彩必须谐调，构图往往打破焦点透视的局限，要求能产生大面积的装饰效果。

多姿多彩的西方现代派

20 世纪的西方，出现了形形色色的美术流派，统称为现代派。这些流派在艺术思想和表现形式上并不完全一样，但都强调表现画家的主观个性，追求表现手法的新异，不愿继承写实的传统。你了解这些流派吗？

“野兽派”得名于一次巴黎画展。野兽派的绘画不受客观形象的约束，用大色块和线条构成夸张变化的形象，以求得色彩、线条的“纯粹美”，达到视觉的愉悦感和舒适感，具有明显的装饰效果。马蒂斯的壁画稿《舞蹈》为野兽派的代表作。

“表现派”出现在第一次世界大战前夕，一些艺术家借艺术作品来宣泄胸中的郁闷，反映人民孤独、惶恐的精神状态。挪威画家蒙克被称为是表现派的先驱，他的油画《呐喊》描绘了一个由于极度痛苦而面部变形的男子，正在发出一种神经质的呐喊，整个画面充满了阴森恐怖的气氛。

“立体派”打破了传统的时空观念，在平面上同时表现物像的长度、宽度、高度和厚度，表现眼睛无法看到的物像内部的结构。西班牙画家毕加索是立体派的代表，他的名作《格尔尼卡》表现城市在轰炸后的一片混乱，士兵、妇女、牛、马、太阳等交错重叠在一起，呈现出一片紧张的灾难气氛。

“超现实派”认为现实世界之外还有一个梦幻世界存在，因此画面全是梦境幻觉中出现的形象。西班牙画家达利的油画《记忆的永恒》是超现实派的代表作。

“抽象派”主张摒弃客观世界的具体形象，只用抽

象的色彩、线条、点和面来反映创造意图。荷兰画家蒙德的油画《百老汇的热门音乐》是抽象派的代表作。

梅杜萨之筏

1816 年，法国画坛上曾掀起一股狂风。《梅杜萨之筏》的诞生，震惊了当时所有画家，为什么会这样？

1816 年法国一艘名为“梅杜萨”的船由一个外行船长操纵失误而造成事故，致使 100 多人遇难，船长却逃之夭夭，而腐败的波旁王朝官官相护，严禁声张此事。当时只有 26 岁的画家热里科用了 18 个月时间，创作了一幅名为《梅杜萨之筏》的大画，揭露了这个事件；并以它不同于当时流行于法国画坛的新古典主义和学院派风格的画风，震动了整个法国。

浪漫主义思潮产生于法国资产阶级民主革命时期，以肯定、颂扬人的精神价值，争取个性解放和人权为思想原则。在绘画上主张有个性有特征的描绘和情感的表达。构图变化丰富，色彩对比强烈，笔触奔放流畅，使画面具有强烈的感情色彩，激动人心的艺术魅力。浪漫主义从 18 世纪英国的庭园建筑中萌芽时起，便体现出偏爱异国情调，迷恋幻想题材等特点。但最杰出的浪漫主义作品，却是以写实的手法表现现实题材的作品。如《梅杜萨之筏》颂扬了人类在灾难面前顽强的求生意志和坚不可摧的信心；德拉克洛瓦的《自由引导着人民》和雕塑家吕德为巴黎大凯旋门作的高浮雕《马赛曲》，也都满怀激情，富于想象地表现了人民对自由的渴望，表达了对革命的礼赞，代表了浪漫主义的最高成就。

日本浮世绘

你知道日本具有民族传统风格的描绘现世生活的民间绘画是什么吗？

这种绘画叫浮世绘，“浮世”即现世之意。描绘的题材有民间风俗、优俳、武士、游女、风景、花鸟等。其原始形式“亲笔浮世绘”（又称“肉笔浮世绘”）系在画风清丽、富有民族特色的“大和绘”（又称“倭绘”）的基础上产生，是由画师用画笔直接绘制单张作品。至江户时代（1603～1867），盛行浮世绘版画（即“木版浮世绘”），由画师画出原稿，再刻到木板上，然后大量印制。通常说的浮世绘，便是指浮世绘版画。初斯以墨色印刷，为黑白版画，称“墨折绘”；后发展为着色版画，用笔把朱丹、草绿、黄等颜色填加在黑白版画上，称“丹绘”；后又发展为套色版画，由墨折绘一个黑版增加到套红、黄、绿等几个色版，称“红绘”；最后各种色版多达十几块，印成的画面如锦绣一般绚丽夺目，称“锦绘”。浮世绘作品构图不受空间透视的约束，色彩明艳鲜亮，线条简练概括，大都反映当时的民间生活。在它风行的二百多年间，出现三四十个大小流派，八百多位画师和刻版师，著名的有铃木春信、喜多川歌磨、葛饰北斋、和安藤广重等。

“以形写神”，“形神兼备”

人物画是中国画的三大主要画科之一，也是西方绘画的主要门类之一，它是怎样描绘人物的？

人物画是以描绘和塑造人物形象为主体的绘画艺术。中国的人物画出现在山水画、花鸟画之前，西方的人物画也早于风景画等其他画种。人物画的种类很多，以题材分就有以宗教人物为对象的宗教画，专绘人物形象的肖像画(其中又分头像、半身像、全身像、群像等)，通过男女人体来歌颂人蓬勃生命和健全精神的人体画，表现一定时代的社会生活风习的风俗画，以神话传说、历史事件为题材的故事画等等。中国的人物画中还有一类专以描绘上层妇女生活为题材的仕女画。人物画主要通过描绘人物的形象、动态及其相互关系来表现现实生活和艺术家的思想感情，因此，不但要按照形体结构、恰当的比例来描绘人物，更应生动、鲜明地刻划出人物的个性，传达出人物的性情、品格、情感和精神面貌。其重点是描绘人物的面部表情，同时还要处理好人物之间，以及人物与环境之间的照应关系。中国人物画强调“以形写神”、“气韵生动”、“形神兼备”，有独特的艺术风格。但唐宋以后的很多人物画，片面追求“神似”，不注重写实，存在概念化、模式化的倾向。20世纪以来，在发扬笔墨传统的同时，借鉴西方写实方法，中国人物画面貌一新，反映现实的手段和能力大大增强。西方人物画以“形似”为主要特点，注重透视、解剖，要求体现出光感、色彩等。但形形色色的现代主义绘画流派创作的人物画，往往在形体描绘上采用强烈的夸大、概括和变形的手法，以表现某种情感、情绪或精神。

当代中国的中国画

近世中国画的发展，大体有三个主要的发展阶段，即：

一九一九年“五四”前后至一九四九年的三十年左右；

一九四九年新中国成立至一九七九年包括“文化大革命”十年在内的又一个三十年；

一九七九至九十年代，这一个发展过程尚未完结。

贯穿于这整个发展过程的一条运动的主线是，中国画如何由作为封建文化的组成部分转变为现代文化形态的问题。

改革传统中国画的实践

在“五四”前夕，一部分具有进步思想的知识界人士，开始对传统中国画提出激烈的批评，一九一七年康有为就曾指出：“中国近世之画衰败极矣”。

康有为认为衰败的病根在于元四家以来写意文人画盛行，以禅入画，摈弃了有造型功力、能专精体物的画匠。他主张一是恢复唐宋传统“以复古为更新”，具体他说，即是：“以形神为主而不取写意，以着色界画为正，而以墨笔粗简者为别派；士气固可贵，而以院体为画正法”；二是借鉴西法，“合中西而为画学新纪元”（《万木草堂藏画目》序）。

陈独秀持和康有为相近的观点，也认为中国画衰败

的病根是由元末的倪黄，到明代文沈，以迄清代三王为代表的文人画“鄙薄院画，专重写意，不尚肖物”。他在《新青年》第6卷第1号（一九一八年一月十五日）登载的《美术革命》——答吕 一文中提出：“首先要革王画的命”，主张改良中国画，其办法是从西方“输入写实主义”。

他们的认识和主张在当时具有代表性，对后来中国画的发展也有很大的影响。

对中国画道路问题的发难，是“五四”思潮的一个组成部分，中国画此时所发生的一个重要变化，是它失去了以往绘画中心的地位和唯我独尊的优越感。随着最早一批赴日本和西洋学画的留学生归来和新兴美术学校的兴办，人们不能不沮丧地承认一个新的事实：中国画已经变成诸画种之中的一个画种。

与“五四”运动对整个传统文化批判的彻底程度相比，知识界对于中国画变革没有可能给予太多的关注，提出的目标具有较多的改良主义成分。陈独秀比康有为更前进一步的是他的改革主张更多地注意到承认人的本体价值：“画家也必须用写实主义，才能够发挥自己的天才，画自己的画，不落古人的窠臼。”这一点更接近于“五四”精神。但无论是康有为还是陈独秀，主要还是从社会革命的角度提出问题，要求作为社会文化一部分的绘画具有反映现实的能力，承担起文化启蒙作用。他们的主张有片面、极端之处，对传统绘画，尤其是文人画缺少全面的、深入的分析与把握，更未能从传统绘画内部准确地找到转向现代型文化的机制，他们推崇的院体画和恽南田、蒋廷锡、吴历等人，作为改良的旗帜是不能服人的。

一九二〇年徐悲鸿在《中国画改良论一文中》提出：“中国画改良”的具体主张：“古法之佳者守之；垂绝者继之；不足者改之；未足者增之；西方画之可采入者融之。”他没有同意康有为“中西合璧”的主张，后来，他进一步提出：“建立新中国画既非改良，亦非中西合璧，仅直接师法造化而已。”

留学日本归来的陈师曾，从中西绘画比较上，著《文人画之价值》，指出文人画的旨趣在于发挥作者之性灵与感想，“首重精神，不贵形式……纯任天真，不假修饰，正足以发挥个性，振起独立之精神。”他不是从保存国粹的观点，而是从绘画的本质，讲清楚了文人画的价值：“画之为物是性灵者也，思想者也，活动者也；非器械者也，非单纯者也。”徐、陈二人的意见是对于康有为、陈独秀等人见解的重要补充与匡正，也是对于徒以临摹、仿古为能事的文人画末流和保守主义者的针砭。

清代末期的中国画就中国绘画史发展的总体而言是处于一个衰退的阶段，但在上海、广州等中西文化接触较多地区也已在—部分画家的创作中萌动了变革的思想，逐渐从封建士大夫的审美趣味中脱出，增强了世俗化的成分，在花鸟画创作领域取得特别突出的成就，先后出现了任熊、任薰、任伯年、虚谷、赵之谦、吴昌硕以及广东的居廉等花鸟画大家，其中，任伯年（一八四〇年——一八九三年）在花鸟、人物肖像等方面都有很高成就，其清新的画风中有明显的西画影响。赵之谦、吴昌硕等人以金石书法入画，加强了笔墨表现的力度。这些画家在绘画的章法、色彩、笔墨表现上都有重要革新。吴昌硕（一八四四年——一九二七年）生活的年代跨越两个世纪，在二十世纪早期，是中国画坛的领袖。

而在当时，力倡改革，并躬亲实践者，主要是既有传统功底又接受西方绘画影响较深的一批中青年画家高剑父、陈师曾、徐悲鸿、刘海粟等人。

由于“五四运动”前后美术改革的议论和油画、现代雕塑等西方的异质文化进入中国画坛，并带来现代艺术思潮的冲击，使得一向静如深潭的中国画界为之大乱，在继承与借鉴问题上持不同见解的画家们结成不同的绘画团体，出版刊物，并以创作实践作为张扬己方艺术观点的佐证。

三十年代中国画家作出的可贵的努力，一是努力打破传统技法的局限，大胆借鉴外来经验，丰富、提高了中国画的反映现实生活的能力，初步恢复了中国画与社会生活的联系；二是有一部分画家在“走出象牙之塔”、“走向十字街头”、“到民众中去”的口号下，深入农村、边疆旅行写生，创作了大量反映劳苦大众生活的作品。这两者之间有着相互促进的关系。

岭南画派主张“折衷中西画派”，高奇峰一九三五年在《画学不是一件死物》一文中提出：“撮中西画学的所长，互作微妙的结合，并参以天然之美、万物之性，既一己之精神，而复为我现时之作品。”要求画家除研究绘画技法之外，也要研究心理学、社会学，以“比兴赋之画去感格那混浊的社会”。这一面向社会、人生的艺术主张，在他们的学生黄少强、方人定、关山月等人的创作实践中得到了很好地体现。

在自己的作品中直接表现了中国当时的下层社会，寄寓了画家深刻的同情的还有赵望云、蒋兆和、沈逸千等人。赵望云（一九〇六年——一九七七年）一九三四年在束鹿到冀南的农村写生，著有《塞上写生》，出版以

后，在社会上引起热烈的反响。蒋兆和（一九〇四年——一九八六年）以精湛的素描技法与水墨画的皴擦渲染融为一体创作的《乞妇》、《流浪的小子不值钱》、《卖小吃的老人》等作品，其微妙深入的写实能力和人道主义的动人力量将中国画人物画的表现水平提高了一大步。

当代最重要的花鸟画家齐白石（一八六四年——一九五七年）在二三十年代的时代潮流影响下，实现“衰年变法”，舍弃了冷逸画风，而转向热烈。对人生的肯定，使他的作品在审美表现上具有了较多的现代感，却不为当时旧习惯势力很强的传统画界所容纳。

“五四”运动以来，中国画界的一些有志之士所作的艰巨而勇敢的探索，主要还是处于发动、试验的阶段，没有来得及形成有重大份量的经典之作，也没有造成广泛的社会影响，很快便由于发生了空前的民族危难而中止。

在八年抗战期间，多数的中国画家被滞留在沦陷区。异常恶劣的政治环境使画家失去进行艺术探索的心境和气氛，而不能不倒退到一个更加自我封闭的圈子里去。唯一突出的作品是蒋兆和一九四三年作的人物群像巨作《流民图》。

另外一部分中国画家投入了如火如荼的抗日斗争，沈逸千、关山月、李可染等人从一九三一年“九一八”事变以来，有的到前线写生，有的参加抗日宣传，绘制街头壁画，鼓舞民众。中国画家的画笔第一次蘸上如此壮丽的色彩。

在大后方，徐悲鸿以充满忧患与希冀的画笔，画出了《愚公移山》（一九四〇年）、《群马》（一九四〇年）、《群狮》（一九四三年）等高扬爱国主义精神的作品，他

所作的马成为昂扬奋发、不屈服于暴力的民族精神的写照。在艺术表现上，也是以造化为师，能够融汇中西绘画技法之长的成功作品。

“八一五”之后至新中国建立前的三四年间，中国社会处于激烈的动荡之中，中国画界没有突出的表现，唯一的波澜是一九四七年秋季，在北平，以徐悲鸿等为一方，以陈半丁、徐燕荪等为另一方的“新旧国画论战”。徐悲鸿发表了《新国画建立之步骤》等文章，重申注重素描训练，反对摹古、提倡师法造化的主张，回答对方对他“毁灭几千年来的中国艺术传统”、“摧残国画”的批评。这场论战实际是“五四”以来关于中国画改革讨论的延伸。

在抗日战争的硝烟烽火中和前仆后继的民主革命运动中，中国画家深切感到原有的创作思维框架、创作模式、表现手段和现实生活距离太大，在应该发挥作用之时，力不从心，尽管有许多画家为此作出极大的努力，但是还没有找到切实解决问题的途径，如何实现中国画艺术向现代文化形态转变，在新中国建立之初，依然是一个迫切的课题。

曲折而又有巨大发展的过程

很像是历史的巧合，在新中国建立以后三十年的发展中，也是经过一段基本健康的发展，行将进入繁荣时期的时候，突然遭到“文化大革命”十年的重大挫折。

这一发展阶段，经历了一个马鞍形的起伏变化，大体上说，一九四九年——一九六四年是一个向上发展的时期；从一九六四年到“文化大革命”结束的一九七六

年，有一个退潮—停滞—恢复—反复的曲折过程；“文化大革命”以后到一九七九年是过渡期。

（一）一九四九年到一九六四年之间，可细分为三个时期，即一九四九年到一九五三年的探索期；一九五三年到一九五七年的转折期及一九五八年到一九六四年的第一个发展高潮期。

——一九四九年——一九五三年的探索期。

新中国建立初期，不少中国画家在天翻地覆的社会变革面前，感到彷徨，无所适从。中国画由于直接描写现实生活的能力弱，与当时紧密配合革命斗争而显得生气勃勃的版画和年画、宣传画、漫画等画种相比，相形见绌。一九四九年七月第一次全国文代会期间举办的全国美术展览会上，中国画是一个小画种，展出作品只有39件，作者27人，只占参加展览的301位作者的十一分之一。这次画展在中国画家中引起反思，上海的中国画家热烈讨论了中国画的改革问题，认为中国画不应逃避现实，中国画家应当为人民服务。

从创作方向上深入中国画的改革问题，成为人们关心的话题。一九四九年八月，北京成立新国画研究会，次年十月，上海也成立了新国画研究会，另一中国画的重镇杭州在一九五三年成立了杭州市国画研究会，天津、沈阳、长沙、西安等地也相继成立了相类似的组织。一九五三年七八月间，北京、上海相继举办中国画展览，各有3万余人参观。中国画重新赢得观众。

一九五三年一月、八月，党和政府分别为齐白石、黄宾虹两位90以上高龄的老画家祝寿，表彰他们是中国人民优秀的画家，从政策上表明肯定、尊重、扶持传统文化的鲜明态度，对团结中国画家、发展中国画艺术产

生了很好的作用。

晚年的齐白石依然勤奋不已创作了《蛙声十里出山泉》、《祖国万岁》等充满生机的作品，并获得国际声誉；一九五五年德国艺术科学院授予他通讯院士荣誉状，一九五六年，世界和平理事会授予他国际和平奖金。齐白石逝世后，一九六三年，又经世界和平理事会推举为世界文化名人。对齐白石的推崇，提高了中国传统绘画的国际影响。齐白石出身于湖南湘潭农家，早年做过雕花木匠。齐白石在绘画、书法、篆刻、诗词四个方面都表现出鲜明的个人艺术风格，达到高度成就。他反对摹古，主张独创，追求“似与不似之间”的艺术表现效果。对于传统文人画，他肯定徐渭—石涛、八大山人及扬州画派—吴昌硕这些具有鲜明艺术个性，富于创造精神的画家，他的艺术观点和创作道路对于当代中国画坛有很大影响。

黄宾虹（一八六五——一九五五）是当代著名的山水画大家，在书法、篆刻、诗词和美术史研究等方面都很有成就，又是美术教育家，留下不少美术史论著作。一生遍历名山大川，作品直接从师法造化中得来，在墨法的运用上有特殊成就。他的山水画创作以丰富的层次和“计白当黑”的虚实关系造成深邃的意境。晚年患目疾，而画风愈加苍茫、浑厚。黄宾虹的作品是近世山水画创作一个突兀的高峰。

——一九五三年——一九五七年的转折期。

一九五三年——一九五七年是此一阶段发展的转折期，中国画创作出现初步的繁荣景象，一九五三年九月中旬举办的“全国国画展览”成为走向繁荣的一个新的起点。有 200 余位作者参加，共展出 245 件作品。在这

次展览中出现的一些富有新意的作品，包括姜燕的《考考妈妈》、黄胄的《爹去打老蒋》、黎雄才的《森林》等作品，对当时的中国画创作产生了积极的影响。

同时期召开的第二次文代会，也十分关注中国画的发展，批判了在继承传统问题上的虚无主义观点和保守主义倾向。周扬在文代会的报告《为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗》中提出：“我们对民族绘画、雕塑、建筑艺术的全部遗产还没有给予应有的重视和系统的研究。民族画家正在开始探索如何改进和发展中国古典的绘画艺术的形式，使之和新的创造任务相适合。这是十分必要的。不解决这个任务，民族绘画的优良传统就不能继续发展。很显然，群众希望在画中看到的首先是他们同时代的人物形象，而不尽是那些属于遥远的过去的古装仕女；群众爱看日常生活中的美丽的花卉、虫鸟、山水，却不能欣赏那种遁迹林泉，没有人间烟火气的隐士情调。一切不愿落在时代后面的艺术家都必须懂得并努力地适应群众的需要和爱好。”并特别强调加强中国画家之间的团结。

在当时的中国画界，保守主义和虚无主义的倾向都是存在的。但由于当时美术界一部分人对于中国画的特点不够重视，认为中国画不科学，要用西洋画“科学的写实技术”改造中国画，使中国画家感到困惑。在一个时期内，虚无主义的影响是主要的。

这一时期的创作实践，一个突出的表现是画家深入工农兵生活，极大地开拓了视野，找到了丰富的创作源泉。一些山水画家也由美协或画会组织、资助，到真山真水中去写生、创作。但是在创作中也还存在着不少问题：一是不少人受以往因袭、模仿的创作路子局限，还

不善于将从生活中获得的直接感受，提炼、加工成为创作，存在着相互抄袭或抄画报的现象；再就是受传统技法局限，往往是以古人的章法、笔墨套生活，而一些从美术院校毕业，受过严格的绘画基础训练的青年画家有较强的写实功力，尤其是在人物画方面，使现实的人物形象和生活环境进入中国画面，是一个突破性的发展，但是也存在写实技巧未能与传统绘画表现手段有机融合的缺憾。还有一个更重要的问题，即传统艺术观所一贯注重的如何在创作中抒发画家的创作个性，解决创作的主体与客体之间的关系问题，则一时还提不上日程。

一九五六年，张仃、李可染、罗铭水墨写生画展览会在北京展出，以传统的水墨技法作真实景物的描写，既保持传统绘画的风格特色，又具有新的生活气息，在同时期山水画家的艺术实践中，取得了比较成功的经验。他们采取对景写生的方法，而其观察、认识、反映生活的方式则是传统的，既尊重对象，又强调作者独特的感受，和艺术表现的提炼、取舍、夸张。

这几年中国画的发展每年都留下了清楚的印痕。

一九五五年举行的第二届全国美术展览会，中国画（当时称为“彩墨画”）有214件，占全部展出作品996件的22%。这次画展推出了一批在当时产生了很大影响的作品，一批中青年画家创作的人物画，令人耳目一新，其中包括石鲁的《古长城外》、周昌谷的《两只羊羔》、汤文选的《婆媳上冬学》、杨之光《一辈子第一回》，还有一幅因借鉴西画手法较多而引起热烈争论的《工地探望》（李斛作），老画家齐白石、黄宾虹、刘海粟、陈半丁、陈之佛、贺天健、王个簃、叶浅予等人也都有可观的新作，继承传统的工笔重彩技法且富有新意的作品

有于非 的《红杏枝头春意闹》、潘洁兹的历史题材作品《石窟艺术的创造者》。此外，还有些中国画家跨领域，在连环画、年画等画种也作出突出的成绩，出现于这届美展的就有王叔晖的《西厢记》、刘继 的《武松打虎》、《东郭先生》等工笔重彩或白描连环画作品。《两只羊羔》和《武松打虎》在一九五五年第 5 届世界青年联欢节分别获一等奖（金质奖章）和三等奖。《石窟艺术的创造者》一画，二十七年之后，获得了巴黎春季沙龙美展的金质奖（1982）。

在之后的两届世界青年联欢节，中国青年画家的作品陆续获奖：一九五七年第 6 届，黄胄《洪荒风雪》获金质奖，于月川《夜读》、杨富明《八哥》分获银、铜质奖。一九五九年第 7 届，杨之光《雪夜送饭》获金质奖章，周思聪《万寿山一角》、黄胄《赶集》同获二等奖。

新中国建立初期，不少中国画家如徐燕荪、王叔晖、刘继 、吴光宇、陈缘督等参加连环画及年画、宣传画等创作，以传统表现技巧丰富、提高了这些普及形式画种的艺术水准。而连环画创作对于造型和构图能力的要求也使作者，尤其是一些青年作者的创作能力大为受益，在连环画创作队伍中也培养了如程十发、顾炳鑫、华三川、林锴、戴敦邦、王弘力、姚有信、姚有多等一大批在中国画与连环画两个领域都有突出成就的画家。

一九五五年还有一个比较重要的创作活动，就是齐白石、陈半丁、何香凝、于非 14 位中国画家合作了巨幅的中国画《和平颂》，献给在芬兰赫尔辛基举行的世界和平大会。

一九五六年是中国画继续向前发展的一年，七月间举办了第二届全国国画展。入选作品 944 件，作者 760

人,突出的作品有方增先的《粒粒皆辛苦》、刘继 的《闹天宫》、徐燕荪的《兵车行》、黄胄的《打马球》、叶浅予的《头等羊毛》、刘旦宅的《河清有日》、黎雄才的《武汉防汛图》等。在画展期间,中国美协和《美术》杂志都组织了中国画创作问题的讨论。有不少画家深入生活写生作画,如北京画家董寿平、溥松窗、陶一清前往成都,沿红军长征道路写生;陆鸿年、姜燕、周令钊、费新我、顾炳鑫等去内蒙体验生活。石鲁、赵望云访问埃及,关山月访问波兰,也都画了很多写生,以中国画笔墨从容地表现异域风光、人物,显示了中国画技法确实有了新的发展。

同年十月三十日,《人民日报》还专门发表了《发展国画艺术》的社论。

一九五七年是中国画发展中出现很大变化的一年。随着创作形势的发展,中国画家组织建设的任务迫切提上了日程。早在一九五六年六月,国务院会议即通过文化部提出的在北京和上海分别建立中国画院的建议,并着手筹备。一九五七年五月十四日,北京中国画院成立(一九六五年改为北京画院),任命齐白石为名誉院长,叶恭绰为院长,陈半丁、于非 、徐燕荪为副院长。周恩来总理出席成立典礼,并针对当时中国画界的问题和论争提出意见。他认为“国画”定名不妥,令人感到有独霸思想,好像别的画就不是国画,他主张称“中国画”。他还提出要团结西洋画家,对待中、西画的矛盾问题,不要排外,故步自封;对于传统要批判接受、鉴别,把优秀的文化遗产保存下来,要加强研究,不断提高,希望超过前人,各画种都应吸收,百花齐放,众美争艳。

南京江苏画院也于同年筹建,一九五九年成立,傅

抱石为院长，钱松、亚明任副院长。

一九五七年八月在北京举办“中国人民解放军建军三十周年纪念美术展览会”，中国画占很大比重，王盛烈的《八女投江》就出现在这次展览会上，是中国画表现当代革命历史题材成功作品中比较早的一件。

一九五七年下半年的反右运动风暴使很大一批中国画家放下了画笔，也使关系到中国画发展前途的论争突然以政治斗争的方式戛然中止了，一些人以排斥国画、打击国画家、违反党的文艺方针的罪名受到批判；另外一些人则以攻击党对国画事业的领导，反对中国画反映现实等问题被斗争。美协、美术院校、画院作了组织调整，中国画发展出现了一个短时期的沉寂局面。

在这一段时间内，几位承前启后的著名画家徐悲鸿、黄宾虹、齐白石相继去世，晚年的艺术实践是他们艺术生涯中最有光辉的一页。

——一九五八年——一九六四年的第一个发展高潮期。

一九五八年到一九六四年，中国画进入新中国建立后第一个发展的高潮时期。成为这一时期发展的标志的有几项重要活动。其中，突出的是一九五九年前后为首都十大建筑组织陈列作品的创作活动。当时曾经动员了全国的优秀美术家投入这一创作活动。人民大会堂的《江山如此多娇》巨幅中国画，为傅抱石（一九〇四年——一九六五年）与关山月（一九一二年—— ）合作，毛泽东主席题字，是其中的重要代表作品。画面以传统山水画的深远布局，意在将长城内外、大河上下的中华大地通统包容于画面之中，由近景的南岭郁郁青山，逐渐推移，历四时景色的变化，直至北疆皑皑积雪的崇山峻

岭，在画面东部云水苍茫处，有一轮红日冉冉升起，画面所具有的历史感和雄浑博大的审美情趣正是此一时期中华民族蓬勃向上精神的反映。

中国画家还为中国历史博物馆、中国革命博物馆、军事博物馆创作了一批历史和革命历史题材的作品。如刘凌沧（一九〇七年——一九八八年）所作的《赤眉军无盐大捷图》，叶浅予（一九〇七年——一九九五年）作的《北平和平解放》都是画面辉煌壮阔的工笔重彩作品；石鲁（一九一九年——一九八二年）所作《转战陕北》，以水墨写意笔法画陕北高原，转战途中，毛泽东背手从容立于峭壁之上，山石染以赭色，气氛苍凉而高亢。《转战陕北》的作者对所表现的内容有切身经历，而在画面构图和笔墨表现上又有新的创造。但却受到曲解，直到七十年代末，才获得公正评价。

这一次创作活动为国家积累了一批优秀中国画作品。这一事实说明：为了保证能够产生代表当代艺术水平的力作，必须由国家订货，并为画家提供必要的创作条件和物质保证。就中国画的发展而言，这一次大规模的创作活动对于探讨中国画表现重大题材、历史题材和突破卷轴画形式，探讨在表现形式上如何适应现代化的大型建筑环境，在观感上能压得住壁面等方面都是具有开拓性的，而画家由卷轴拓为巨幅，在结构画面，解决笔墨表现力上，也是一个质的变化。

一九六〇年举办的第三次全国美术展览会，257幅中国画占全部展出作品906件的1/4强，也是这次美展成绩十分突出的部分，重要作品有潘天寿的《小龙湫下一角》、黄胄的《载歌行》、李琦的《主席走遍全国》、李硕卿的《移山填谷》等。一些青年学生表现工人、农民

创造性劳动的中国画作品，也在笔墨技法运用和构思构图上表现出他们的创造性和魄力，如山东艺术专科学校集体创作的《举世奇创》，鲁迅美术学院中国画系一年级集体创作的《电缆工人攻尖端》组画，在当时都曾引起人们很大的兴趣，但也有不少作品在选材和表现上受到当时社会上浮夸风的影响，而损害了作品的艺术价值，入选作品的作者有满、蒙、壮、土家等少数民族画家，也有农民、部队官兵和工人，反映出中国画家的队伍在结构、成份上有了新的发展、变化。

在北京地区，一九五九年举办的“江山如此多娇——李可染水墨写生画展”，标志着李可染（一九〇七年——一九八九年）的山水画走向成熟阶段。李可染曾从师林风眠、齐白石、黄宾虹三家，他的画从对景写生入手，而强调抒发个人的独特感受，使中西画法混然无迹地融汇于画面之中；在笔墨表现上，发展了黄宾虹、齐白石的表现技巧，以逆光表现山水的体量感与厚重感，具有丰富的层次。他创立了一种具有厚重雄强之美的山水画样式，发展了传统的技法观念。他的积墨画法曾受到非议，被讥为江山如此多“黑”。李可染重视意境、独创性和画家个性的发挥，提出“可贵者胆”、“所要者魂”，在当时漠视画家主体性，只强调客观反映的创作气氛中是有针对性的、战斗的口号。李可染的山水画到六十年代前期进一步成熟，正面临重大突破之时，不幸为“文化大革命”所挫折。属于李可染传派的重要画家有：黄润华、张凭、李行简、张步等；继承李可染人物画成就的有卢沉、周思聪、李宝林等。

在关中地区，以赵望云、石鲁为核心，形成长安画派。活跃于这一地区的山水画家有方济众、罗铭、何海

霞等人；花鸟画家有康师尧等；人物画家有刘文西、陈光健等。来自浙江的刘文西（一九三三年—— ）长期、反复深入陕北农村，创作了《祖孙四代》等具有鲜明黄土高原农民气质的人物画作品，在当时产生很大影响。后来，刘文西还创作了很多表现革命领袖，表现陕北地区革命历史的大型历史画作品。石鲁是具有多方面才能、艺术个性极强的画家，他重视创新，强调形式探索的重要作用，更重视艺术家对生活的真切感受，他强调：艺术家带着强烈的感情受生活的感动而高兴或痛心还不够，他还要带着笑、带着泪、带着愤怒、带着喜悦，去体会自己的感受，分析自己的感受。由“感受之后的融解、回忆、思索、反刍、联想”上升为艺术。石鲁在六十年代创作的《禹门逆流》、《东方欲晓》、《高原放牧》等，是他的艺术最成熟时期的作品，石鲁的画在“文化大革命”时期，以“野、怪、乱、黑”受到批判，画家身心也受到严重摧残，以至精神失常，而此刻他的作品却进入一个完全新的境界。

由于当时存在的“左”的思潮的影响，对中国画有一种过于简单化的理解，在齐白石之后，花鸟画失去蓬勃发展的势头。有些画因为不能紧密配合政治而受到冷遇；有的由于简单地理解艺术与政治的关系而出现一些标语口号式的作品；也有的则由于被附会为具有某种寓意，而被目为有害作品。到“文化大革命”初期，这种任意解释的风气达到顶端，受害最烈的也是花鸟画家。在六十年代早期，杰出的写意花鸟画家有：潘天寿、李苦禅、郭味蕖、王雪涛、陈半丁、王个簃、唐云、朱屺瞻、陈秋草等人；工笔花鸟画家有：于非、陈之佛、俞致贞等；此外，还有一些画家在飞禽走兽题材方面有

突出成就，如吴作人之画鹰隼、牦牛、熊猫、金鱼；刘奎龄之各种工笔走兽；刘勃舒、尹瘦石、韦江凡等之画马；黄胄之画驴、骆驼。

潘天寿（一八九七年——一九七一年）早年曾从李叔同、吴昌硕等人学画，汲取传统取精用宏，成熟得很早。五六十年代，画风转向清新、雄放、热烈、富于现代感，达到其艺术上的高峰时期，并被苏联艺术科学院授予名誉院士。其代表作《露气》、《雁荡山花》、《小龙湫下一角》等作品，笔力沉雄、含蓄，富于内在力度，设色古艳清新，有的是以指作画。潘天寿作品构图奇崛、善于“造险”、“破险”，气势雄强，富于现代感，画面活泼，充溢着蓬勃的生机。

这一时期在理论上比较重要的活动是关于齐白石艺术道路和艺术成就的评论；关于顾恺之、米芾、徐渭、朱耷等十大画家的讨论；关于文人画的讨论以及中国画特点问题的讨论等。而在山水、花鸟画阶级性问题的辩论中则比较明显地反映了在政治与艺术的关系上“左”的思想影响。

此一时期，中央文化部和一些美术院校、文博部门还组织了对于敦煌石窟及麦积山、炳灵寺等石窟壁画和山西永乐宫、北京法源寺等寺观壁画、永泰公主墓等墓室壁画的考察、临摹与展览活动，使全社会对古代传统绘画获得更全面、更丰富的认识，也为当代美术创作提供了直接的借鉴，特别是刺激、推动了工笔重彩人物画的发展。组织或参加临摹活动作出积极贡献的有常书鸿、吴作人、段文杰、史苇湘、常沙娜、刘凌沧、潘洁兹、黄均、陆鸿年、王定理等人。不少青年学生参加临摹活动之后，对他们后来的创作道路发生了深远的影响。

故宫博物院绘画馆自一九五三年开放，也为学习、观摩历代绘画名迹提供了条件。

这一阶段，中国画对外展出和参加对外文化交流活动也日益增多。一九五八年在莫斯科举办的“社会主义国家造型艺术展览会”，中国送展的作品中有扬之光的《雪夜送饭》、亚明的《货郎图》、潘天寿的《荷》、李硕卿的《移山填谷》等作品。

一九六四年政治风云突变，江青、陈伯达、康生在不同场合一再点名否定齐白石、陈半丁及林风眠、黄宾虹、傅抱石、刘文西等人的作品。北京还办起内部画展（“黑画”展），画家人人自危，中国画创作由此迅速进入低谷。一九六四年至一九六五年举办的全国美展，分大区在首都轮流展出，由于整个社会环境气氛压抑，虽规模庞大，但影响很小，中国画创作也缺少突出的表现。

（二）一九六四年以迄一九六六年——一九七六年十年动乱，是中国画发展历史上从未有过的低落以至停滞的时期。六十年代前期的兴旺、“文化大革命”时期的摧残，这大起大落，给中国画创作的发展和人才的成长造成极大的损害。这一阶段大体可分为四个时期，即：

一九六四年——一九六六年“文化大革命”前，为退潮期；

一九六六年——一九七一年为停滞期；

一九七二年——一九七四年为恢复期；

一九七四年——一九七六年为反复期。

一九六六年“文化大革命”开始以后，中国画首当其冲的被视为“四旧”而受到“横扫”，许多优秀中国画作品被罗织以“反党反社会主义”的罪名，作为“黑画”而毁掉，各地都有大批中国画家或中国画教师受到的迫

害，以至含冤死去（如潘天寿）。在五年左右的时间，中国画发展完全停滞。

一九七二年，有两项创作活动使中国画重新萌发生机：一是由于重要宾馆、使馆的陈设需要，从下放到干校劳动的人员中抽调出一批中国画家集中于北京，进行创作，其中包括著名画家李可染、吴作人、李苦禅、黄永玉、田世光、黄润华、宗其香、俞致贞、董寿平、黄胄、李斛、陶一清、关松房、许麟庐、颜地、郑乃、阿老、彦涵、张凭、董义方等人。上海、广州、西安等地区也组织了同样的创作活动。

再就是同年五月在北京举办的纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十周年全国美展。这是在极左的思想禁锢下举办的美展。无论是题材还是表现手法，稍越雷池便可能被加以政治罪名。但画家们能够重握画笔毕竟是饱受摧残之后的中国画坛出现的一线转机，因之各地画家还是以很大的热情参加了这一活动，也有些画家由于种种原因还只能以化名或集体的名义参加展出，还有很多著名画家被排斥于这一活动之外。在当时的历史条件下，作品内容的虚假、样式的单调划一是不可避免的。但也有一些作品在艰难的条件下还是取得了值得肯定的成绩。如《毛竹丰收》（卢坤峰、方增先、姚耕云作），将传统的写竹方法结合西画体面、明暗处理，背景是横行江面的长列竹筏。画面清新，有生活情趣。在花鸟画被无端排斥的情况下，这幅作品的出现，具有突破思想禁区的作用。《红太阳光辉暖万代》（亢佐田作），由于在创作构思和人物形象不同于一般忆苦思甜题材公式化、概念化的表现也受到人们的注意，此外《石谷新田》（林丰俗作）、《矿山新兵》（杨之光作）、《煤海组画》（李

延生、黄发榜、任贵生作）《延安新春》（刘文西作）等也都是比较突出的作品。

一九七三年情况陆续有所进展，这一年十月举办的“全国连环画、中国画展览”展出中国画作品 168 件。创作思想略见活跃，老画家关山月、谢瑞阶、娄师白、魏紫熙、宋文治等都有富于新意的作品。周思聪、林墉、林曦明、杨力舟、王迎春、石齐、朱理存、王玉珏、钟增亚、汤集祥、张桂铭、秦剑铭、陈永锵、赵华胜、伍启宗、陆一飞、沈启鹏、王晋元、单应桂、赵志田、胡勃等一大批中青年画家开始崭露头角。展出的作品中，关山月的《绿色长城》、《俏不争春》，魏紫熙的《天堑通途》，谢瑞阶的《黄河在前进》，杨厚丽、朱理存的《叔叔喝水》，陈洞庭的《哨》，娄师白的《鸭场》，唐大禧的《人民的苹果》等是其中比较重要的作品。人物画作品数量最多，但一般未摆脱红、光、亮的创作模式，山水画在表现山河的壮美方面，有较好成就。

尽管情况有所好转，但是在画家头上的重压并未解除。到一九七四年春，即又掀起了一场批“黑画”活动。最初是由姚文元批判上海外贸部门出版的一本中国画册是“复辟”、“回潮”开始的，继而由“四人帮”在文化界的代理人布置在北京的几个主要宾馆收集了一批新创作的陈列、布置画，于二至四月组织了内部批判画展（“黑画展”），将一些作品无限上纲为“翻案风”、“文艺黑线回潮”，一些有明显个人风格、取材不拘的山水画被批判为“歪曲、丑化社会主义”，而另一些花鸟画作品则被指责为“影射、攻击党和社会主义”，最典型的例子是宗其香所作《三虎图》，被说成“三虎为彪”“是为林彪翻案”，而黄永玉为友人所作的一幅册页猫头鹰，竟被说成是“睁

一眼闭一眼，发泄对现实的不满”，李苦禅所作荷花，被说成“攻击八个样板戏”。一九七二年以来参加为宾馆作画的画家大多未能幸免。在上海、西安、武汉等地也都掀起批黑画的活动，波及的画家有石鲁、林风眠、程十发等人。

“四人帮”出于政治目的搞起的批黑画，虽然来势凶猛，但并未能像“文化大革命”初期那样，把中国画置于死地。在当时美术学院的师生看了“黑画展”之后，就有人说：“这些画要批，也要学”。因为他们从中看到了比展览会上的作品更有生机、更有个性的东西。一九七四年以后，宾馆画创作活动也未中止。经过这次重创之后，中国画创作出现了新的变化，由当时的文化部门所主办的美术展览更进一步地强调文艺为政治服务，把美术当作“四人帮”发动批林批孔、“反击右倾翻案风”的工具，而宾馆画则成为一个相对地比较自由的创作天地，社会上出现展览画、宾馆画、商品画的区别，正是这一特殊历史环境的畸形现象。

（三）一九七六年粉碎“四人帮”以后到一九七八年十二月中共十一届三中全会召开的三年间，整个国家、社会，到美术界都处于拨乱反正的过渡阶段。在历次政治运动中受到误伤、在“文化大革命”中饱受打击、摧残的中国画家石鲁、潘天寿、李苦禅、陆俨少、黄胄、程十发、宗其香、郭味蕖、刘海粟、丰子恺、吴湖帆、黄永玉、叶浅予等一一平反，恢复了其应得的社会尊敬。

七十年代后期一次比较重大的创作活动，是组织知名的中、老年国画家为毛泽东主席纪念堂创作了一批巨幅表现革命圣地的山水画作品。其中重要的作品有李可染的《革命摇篮井冈山》，关山月的《井冈山》，黎雄才

的《韶山朝晖》，魏紫熙的《黄洋界》，林丰俗、陈洞庭、梁世雄的《遵义曙光》，伍霖生、尚君砺的《遵义颂》，钱松的《枣园曙光》，亚明、秦剑铭的《北戴河》等。黄永玉为纪念堂北大厅绒绣《祖国大地》所作的设计稿也是一幅气势磅礴的宏伟巨作。

由于多年来受到“左”的思潮干扰，突破创作思想的禁锢和积年形成的固定创作模式，是一个艰难的过程。由于中国画习惯于寓意表现而招致的政治迫害使很多画家心有余悸。由仅能画“韶山日出”到敢于画“泰山日出”，由只允许表现梅花到敢于画山花野草，这样一些今后人难以置信的事情，在当时竟然也具有着突破的意义。

曾经在“文化大革命”时期十分活跃的人物画此刻陷入困难境地。观众要求作者表现自己真实的感情，而厌恶那种虚假的夸饰和千人一面的表现。

这是一个清理创作中“左”的影响和干扰、重新认识美术创作自身规律的过程。虽然在几年中，创作上更多的是回顾与反思，缺少明显的建树，但这是一个重要的、必不可少的过程。

新时期美术的发展

这是中国画得到特殊发展的时期。这一发展阶段迄今尚未终结，其最初十年的发展过程有三个明显的界标，即：一九八〇年二至三月的“庆祝中华人民共和国成立三十周年全国美术作品展览”；一九八四年十月至一九八五年一月的“第六届全国美展”，其中，中国画单项画展于一九八四年十月在南京市展出；一九八九年五月至十月的“第七届全国美展”，其中，中国画单项展览于七月

在广州市展出。

在第六、七两届全国美展中间，横贯着延续了三年之久的关于中国画发展前途的全国性大讨论。

经过一九七六年粉碎“四人帮”以来的痛苦反思以后，一九七八年底举行的中共十一届三中全会确定的“解放思想，开动脑筋，实事求是，团结一致向前看”的指导方针，也促使中国画进入了正常发展的新时期。

建国三十周年美展是这一过渡阶段具有总结意义的美术活动，也反映了三中全会之后，美术创作形势最初的变化和成果。共展出中国画 106 件。

女画家周思聪的人物画《人民和总理》获得一等奖。作者怀着激动的感情表现了一九七六年邢台大地震时，周恩来冒着余震危险，到震中地区慰问受灾群众的情景。作品对总理与人民之间异常真挚的情感呼应表现得真实动人。

在粉碎“四人帮”以后的最初几年中，全国人民一直怀着极为庄严、沉重的心情怀念着一九七六年初逝世的周恩来总理，并形成波澜壮阔的“天安门事件”。《人民和总理》一画正是此一历史时期的社会情绪在艺术上鲜明而集中的反映，同样引起人们热烈反应的还有陕西作者郭全忠所作的《万语千言》，表现周恩来到仍属经济贫困落后地区的陕北老革命根据地访问的情节。此外，陕西另一作者王有政的《悄悄话》也受到好评。这些作品被认为是作者有感而发，且能做到深入、生动地表现了人物的思想感情。

展览会上比较突出的作品还有石齐的《人人都在幸福中》，谢振瓯表现历史题材的工笔重彩人物画《丝绸之路》，赵益超、张明堂合作的《考试》。老画家陆俨少的

《朱砂冲哨口》、关山月的《龙羊峡》、李苦禅的《盛夏图》，以及中青年画家于志学、张建中、马西光、韩书力、梅定开、任兆祥、吴自强、马振声、朱理存、郭怡、孙克纲等人的作品。

这一届全国美展的中国画作品在新中国建立以后中国画发展的两个大的历史阶段，起着承上启下的作用。

一九八〇年至一九八四年第六届全国美展前的四年中，在一些重要的美术展览活动中，中国画留下了清晰的前进印迹。

一九八〇年，中央美术学院七八届研究生毕业作品展，有杨力舟、王迎春合作的《黄河》组画（由《黄河怨》、《黄河在咆哮》、《黄河愤》三联画组成），李少文的《九歌图》，韩国臻的《画家蒋兆和》、《蒲松龄》，杨刚的《迎亲图》，楼家本的《华夏之魂》等。《黄河》组画是这一时期中追求深沉的历史感，希冀从革命斗争历史的回顾中，唤起民族振奋、自强感情的美术创作思潮的一件富有代表性的作品。《九歌图》组画则是糅合了多种传统绘画技巧，创造性地吸收现代表现手法的创新之作。其充满浪漫主义诗情的绘画风格，表现出了当代人对屈原这一不朽诗篇的新的理解。李少文在插图、装饰艺术等方面也有颇为杰出的作品。《黄河》组画和《九歌图》所体现的不同创作思路和艺术追求在这一时期是有代表性的。

一九八〇年十二月至次年初举办的“第二届全国青年美术作品展览”是同时期比较能反映青年一代画家创作心态的一个展览。社会性题材仍是一个主要的选择，而在作品所反映的深度和力度上，中国画作品弱于油画和版画。当时，由于为民请命却受到严重打击，在“文

化大革命”期间负屈而死的彭德怀元帅的平反问题，是牵动整个社会心绪的大事情。青年美展中反映这一内容的中国画作品有梁长林的《故乡行》，施大畏、韩硕的《我要向毛主席报告的》，王西京、李亚婷的《知音》等。以历史画形式表现了对民族命运的思考的有冯远的《长城》，贺成的《民间疮痍，笔底波澜》等。花鸟画作品中，赵秀焕的《疏雨》很有新意。其他比较突出的还有何家英、陈国勇、朱训德、闫丁尼、杨光利、王秦生等人的作品。这次展览结束不久，许多青年画家的画风出现了很大的变化和分化，在艺术形式的探索上，开始对前些年形成的创作模式进行冲击。

使社会性题材创作得到发展、延伸的是一九八一年各省、市、自治区举办的“纪念中国共产党成立六十周年美展”，和一九八二年“纪念建军五十五周年全军美展”。辽宁画家创作了一些以抗日战争为题材的巨幅中国画作品，其中有赵奇的《九一八》，赵华胜的《抗联组画》（《九一八》、《中华儿女》、《家乡水》）等。后来赵华胜又创作了抗日女英雄《赵一曼》的多幅组画。辽宁中国画的人物画作品，由于糅合进了较多的素描成分，常常受到非议，但是素描的坚实造型和笔墨的沉重感也助成了他们的历史画创作的表现力度。

一九八二年的“全国少数民族美术作品展览”展示了中国画创作队伍在少数民族地区发展的可喜景象。获得优秀奖与佳作奖的有蒙古、侗、土家、达斡尔、维吾尔、壮、瑶、毛难、回、傣、纳西、白、景颇、布依、藏、羌、撒拉、苗、朝鲜、赫哲、畲、满等民族的中国画家，他们以高度热情表现了丰富多彩的民族地区生活景象，并在发掘本民族绘画遗产方面作出了努力。

进入八十年代以后，个人画展日形活跃。

七八十年代之交举办的傅抱石、郭味蕖、潘天寿、赵望云、陈子庄等人的遗作展，对于总结“文化大革命”前中国画的成就，启迪后来，产生了积极的作用。

当代著名画家在八十年代初期举办了个人展览的有石鲁、陆俨少、关山月、朱屺瞻、丰子恺、宋文治、刘海粟、蒋兆和、黄永玉、崔子范、叶浅予、黄胄、王雪涛、李苦禅等人。

域外、海外中国画家赵少昂、刘国松、赵无极等人也相继举办了个人展览，并积极参与和推动了海内外美术交流活动。

为纪念已故画家齐白石诞辰一百二十周年，和纪念新去世的在台湾的老画家张大千（一八九九年——一九八三年），在北京等地举办了规模盛大的纪念画展。

中年画家周韶华于一九八三年举办的《大河寻源》画展，以从理论与实践上提出绘画创作的新观念而引起热烈反响和争论。

陕西画家王子武的人物画受蒋兆和画风影响，在刻画人物方面达到新的水平。他的代表作有《曹雪芹》和《齐白石》等人物肖像作品。

一九八三年三月，在北京举办的湖南工笔画展，显示了又一个工笔重彩画派的重镇在南方形成。出现于这次画展的优秀作品有陈白一的《三月三》，王炳炎的《胜似亲人》，郑小娟（女）的《山雀》等。

这一时期在国外举行的重要画展有一九八一年以来在巴黎、华盛顿等地举办的“中国二十世纪五位名画家（吴昌硕、黄宾虹、傅抱石、潘天寿、陈之佛）传统画展”，在日本举办的关山月画展（一九八二年），李可染

画展（一九八三年），吴作人、萧淑芳中国画展（一九八四年）等。

一九八二年五月中国参加法国巴黎春季沙龙画展，有3件中国画获金奖，其中有吴作人的《藏原放牧》，潘洁兹的《石窟艺术的创造者》，李玉滋、冯长江的《血与火》（白求恩在前线）。

不少中青年画家在国际美术活动中获得荣誉奖赏，其中突出的杨延文、林墉、苏华、徐希、韩美林等。八十年代以后，各省市纷纷建立画院，截止到一九八九年底，已建立的省、市一级的画院有28所，地、市级有115所。

一九八二年中国画研究院成立，其前身为中国画创作组，成立于七十年代后期，在团结中国画家、推动中国画创作方面曾发挥过积极作用。一九八〇年，根据情况的发展和需要，国务院文化部决定筹建中国画研究院。一九八二年十一月，中国画研究院正式成立，院长为李可染，副院长蔡若虹、叶浅予、黄胄，吴作人，朱丹等全国各地著名中国画家任院务委员；现院长为刘勃舒。中国画研究院从一九八五年以后曾多次举办重要的学术和展览活动，在国际上也有一定影响。

“文化大革命”以后中国画创作的活跃与《美术》月刊等报刊积极开展中国画创作问题的讨论分不开。八十年代前后创刊或复刊的中国画专业刊物也逐年增多，主要有：《中国画》，北京画院主办，一九五七年创刊，“文化大革命”前停刊，一九八〇年复刊；《迎春花》，天津人民美术出版社出版，创刊于一九八〇年（一九九三年后改名《国画家》）；《中国书画》，人民美术出版社出版，创刊于一九七九年；《中国画研究》，中国画研究

院学报，一九八一年创刊；《朵云》，中国绘画研究季刊，上海书画出版社出版，一九八一年创刊。此外，还有以发表和研究古代绘画作品为主的《艺苑掇英》，上海人民美术出版社出版，一九七八年创刊。

八十年代中期，还有一项重要的中国画创作活动，是国家机关为中南海、天安门城楼、国务院会议室等重要国务活动场所进行环境布置，组织创作了一批巨幅的中国画作品。参加这次创作活动的有刘海粟、陆俨少、谢稚柳、黄胄、田世光、俞致贞、刘力上、白雪石、程十发、郭怡、詹庚西、李延声等人。

一九八四年至一九八五年举办的第六届全国美展，从整体上说是前一时期的艺术观念的延伸和发展。这次美展的中国画部分入选作品共 568 件。许多老一辈的有影响的画家大都有作品参加了展览，可以说是“文化大革命”以后，中国画创作的一次重要检阅。展览进行了郑重评奖，曾经对当代中国画的发展起过重要推动作用的老一辈中国画家叶浅予、关山月、刘海粟、朱屺瞻、李可染、吴作人、钱松、蒋兆和获得荣誉奖，香港画家刘国松、杨善深、赵少昂、澳门画家崔德祺获特别奖。

入选和获奖的中国画作品，反映了对重要社会性题材的重视和对于在传统笔墨表现与写实技巧基础上发挥创造性的鼓励，也表现了对于在艺术表现手法创新探索的宽容。

获金质奖的作品有：王迎春、杨力舟的《太行铁壁》及谢振瓯的《大唐伎乐图》。前者以虚实结合的象征性手法，歌颂民族抗日的勇敢精神；后者为工笔重彩历史画，是作者计划中的多幅组画中的一幅。在画面结构、人物造型和历史的准确性等方面都达到精谨的地步。

获银质奖的有：《太行丰碑》（贾又福）、《春雪》（吴冠中）、《秋水无声》（常进）、《家乡的孩子》（王盛烈）、《苏醒》（宋雨桂、冯大中）、《苗林深处》（余晓星）、《水浒组画》（周京新）、《山姑娘》（刘文西）、《牧歌三月》（陈向迅）、《桑梓情》（贺飞白）、《胜似亲人》（王炳炎）、《卖花姑娘》（王玉珏（女））、《爱国诗人陆游》（马振声）。

获铜质奖的有《听涛》（肖金钟）、《夜色》（胡勃）、《阳光》（李永文）、《瑞雪》（李明久）、《飞雪时节》（李玉滋、冯长江）、《故乡》（王秦生）、《月夜》（孙志钧）、《农家三月》（刘声宇）、《红满枝头》（陈佩秋（女））、《春晓》（李光春）、《孟良崮》（亚明）、《点点红》（陈东平（女））、《画家齐白石》（张桂铭）、《支前》（范扬）、《晨》（吴荣光）、《新生》（金松）、《水乡风情画》（孙永）、《决战之前》（徐启雄）、《铺路石》（赵建成）、《黄河之秋》（谢兵役）、《小河水涨大河满》（梁耀）、《旧中国一件真实事——五指山沧桑》系列画（汤集祥）、《湘西行》（刘幽莎）、《捏扁食》（王有政）、《黄河魂》（周韶华）、《牧民的儿子》（朱理存（女））、《舞龙蛇》（王晋元）、《阵风》（陈龙、周若兰（女））、《涛声》（梁如洁（女））、《生生不息》（张振学）、《喂》（杨光利）、《早春图》（余乡）。

获奖作者集中于北京、浙江、江苏和陕西、辽宁、湖南、广东等省市。评奖的等次只是反映某一时期社会审美趋向和相对的价值取向。就整个展览而言，基本上反映了八十年代前期中国画的发展面貌和创作水平。有些作品所创立的样式，在后来产生了广泛的影响，吸引了不少追随者，也有的作者（如青年画家常进、陈向迅）很快转入了新的探索。有些作品虽未获奖，但以其探索

的勇气受到中国画界的重视，如李世南大写意的人物画《开采光明的人》，石虎的象征性作品《旧世碑铭》，具有强烈地方风俗特色的《自乐班》（郭全忠）在省里和全国美展得到的不同评价，反映出创作观念和价值取向上所存在的巨大差异。

一九八五年五月，国际青年年中国组织委员会在北京举办“前进中的中国青年美术作品展览”并评奖。中国画部分，胡伟《李大钊、瞿秋白、萧红》获一等奖，冯大中《初雪》及陈平、小虔《开发者的歌》获二等奖。出现于这次美展中的青年画家的作品在艺术观念上的开拓，对于之后几年的美术发展产生了重要的影响。

创作的发展要求理论界对已往的创作道路、创作观念重新审视，进行反思。一九八五年以后，在中国画界展开了关于中国画道路与前途问题的一场持久、热烈的大讨论，并波及整个美术领域。这场积蕴已久的讨论和论战，是以李小山发表于《江苏画刊》第七期的《当代中国画之我见》一文引发起来的。文中提出了“中国画已到了穷途末路”的尖锐命题；指出“当代中国画处在一个危机与新生、破坏与创造的转折点”，作者认为“中国画的历史实际上是一部在技术处理上（追求“意境”所采用的形式化的艺术手段）不断完善，在绘画观念（审美经验）上不断缩小的历史”，中心思想是“必须舍弃旧的理论体系和对艺术的僵化的认识，重点强调现代绘画观念问题”。其论点上的某些偏颇和对一些著名画家不准确的褒贬引起了很多人的反对。但是文章提出问题，揭开矛盾，却如一石击水，立即激起轩然大波。其积极意义是在此一时期已逐渐展开的关于在改革开放的新时期历史环境下，中国画如何变革的问题的讨论，以更加尖

锐的形式提上日程，打破了表面的平静。

一九八五年至一九八六年，各地连续召开了多次关于中国画问题的大、中型讨论会，其中比较重要的有：一九八五年七月，《江苏画刊》在镇江召开的“当代中国画之我见”讨论会；同年十月，湖北美协《美术思潮》在武汉举办“中国画创作讨论会”；同年十一月，文化部在杭州召开“全国艺术院校中国画教学座谈会”；年底，中国画研究院，中国艺术研究院美术研究所在北京召开“中国画讨论会”；一九八六年在西安召开“中国画理论讨论会”。

一九八七年十一月，中国美术家协会艺术委员会在北京召开“全国中国画艺术讨论会”，是一次具有总结性质的会议，关于中国画前途问题的讨论至此暂时告一段落。

一九八八年，比较重要的学术讨论活动，是由中国画研究院所组织的“北京国际水墨画展 88 理论研讨会”，属于一次国际性的讨论会。

此外，中国美协一九八五年十二月在北京召开的“全国美术理论工作会议”，一九八六年七月在烟台召开的“全国美术理论会议”，一九八七年九月在扬州召开的“全国美术理论研讨会”，也都作为重点讨论了中国画的问题。

《美术》、《江苏画刊》、《中国美术报》、《美术思潮》等报刊也都开展了有关的讨论。

讨论使整个中国画坛活跃起来，这次讨论的广度与深度均超过了“五四”时期和五六十年代，讨论的着重点已深入到对艺术本位的思考。争论的本质问题仍是中西文化的关系问题，但它是在改革、开放的新的历史条

件下爆发的一场论战，就不仅仅局限于中国画，而牵涉到整个社会主义美术的发展前景问题。讨论中比较极端的意见是主张通过“全盘西化”达到改造包括中国画在内的本土文化。多数人都不赞成这样的意见，也不同意“反传统”的口号。发表于报刊的比较有影响的观点有卢辅圣在《历史的“象限”》等论文中提出的“球体说”，潘公凯在《“绿色绘画”的略想》中提出的“绿色绘画”说，周韶华提出的“全方位观照”，“远亲杂交”等。

在讨论深入以后，人们感到原先对于什么是中国画、什么是传统的概念是模糊与混乱的，提出重新加以界定的要求。由此而对于中国画传统的内涵、特征、规律有了进一步的理解。从而对于是否存在危机，什么是中国画的危机也提出了各种看法。

一九八七年底的全国中国画讨论会上，大家认为在中国画发展的重要转捩点上，研究当前中国画形势和发展前景，是有战略意义的。讨论会对当前中国画发展形势作出乐观的估计，认为中国画发展正处于最好的时机，画家可以自由选择自己的创作道路，前景宽广，“危机”“穷途末路”的说法不符合实际情况。也有人对“危机”作了另一种解释，认为质次量多、千人一面、新题材、新技法少，主体意识、情感思想越来越少，从表层看是繁荣，从深层看有危机，但危机中也蕴育着蓬勃的生机，而一些有胆识，勇于探索、创造的作者群，更是中国画发展的希望。也有人认为相当普遍存在的一些现象，如小作品多、商品画多，严肃的作品少也是“危机”的表现；中国画创作中还有些“怪胎”，没有形，夸张无度，远离生活，脱离实际，以我为中心等倾向不利于健康的发展；中国画需要纪念碑性的，需要大悲、大乐、大爱、

大恨的作品，大变革的新时代，应当产生与之相匹配的大作品。

“多元、互补”的提法已为多数人所接受，认为将是今后发展的主要特点。因为社会的客观需要是多种多样的，单一的模式不能满足观众的多样需求；只有多元的格局才有利于艺术发展的生态平衡，才能在互相比较、刺激、吸收、映衬中得到更好的发展。不同艺术观点、不同流派的画家，要努力创作出能够代表各自最高水准的作品，共同繁荣中国画坛。有人就这次讨论会作出评价：前三十年基本施行着一个美术模式，近十年走向全方位格局，此次会议等于是宣布全方位格局已初步形成，并得到这一代（老、中、青）美术家的认可，它预示着中国的美术正进入一个新的发展时期，下一步就看画家如何去实践了（见中国美协艺委会简报《全国中国画艺术讨论会纪要》，一九八七年十一月）。

第六届全国美展以后，中国画的发展还有一个重要的时代背景，就是一九八五年以来，新潮美术的活跃，对已往的创作观念形成很大的冲击。一些中青年画家试图运用中国画的传统绘画材料媒介，与西方现代艺术观念融合，创造一种新的绘画样式。

与油画相比，新潮美术中的中国画作品在西方美术中较少可资参照的创作经验，一部分作者就又将目光转向中国古代道家观念、禅宗思想和民族、民间的生活土壤中去寻找创作的启迪，于是出现了一些具有神秘色彩、不可言说的抽象水墨画作品。

新潮画家中影响较大的是一些曾经系统接受过传统绘画训练，在艺术观念上变化较大的中青年画家，如谷文达、任戡等。

以青年艺术群体方式开展活动的新潮美术至一九八八年——一九八九年之交举办的“中国现代艺术展”为一段落。一九八九年以后逐渐低落。

在第六、七两届全国美展之间的五年中，中国画家队伍出现的重要变化是中年画家走向成熟，形成当代中国画坛最有实力、最为活跃的创作力量。

与此同时，一批青年画家通过展览和创作竞赛逐渐集聚，形成了比较稳定的骨干作者群。

开始，有不少中年画家受到新潮观念的强烈冲击，一度感到惶惑、无所适从，经过几年的中国画讨论，明确了还是要从实际出发，坚定地走自己的路。在此期间，不少人有机会走出国门，直接了解国外美术现状，获得各方面的大量信息，艺术观念自然地出现了深刻的变化，从而形成了他们在创作上的优势。

在此期间，辽宁、河南、新疆、江苏、山东、四川、陕西等许多地区先后举办地域性的中国画展、画院画展及全国画院联展，而以中年画家的个展和联合画展最为引人注目。在此基础上，显露地域性的风格特色，并形成差异明显的南、北不同画风。这一点，在山水画创作中表现得特别明显。

在江南地区，以南京为中心，从八十年代中期，开始形成了一种具有较浓重的文人画气息的画风。

一九八九年四月，在北京举办了《新文人画展》，作者25人，来自南京、北京、天津、河北、广西等地区。展出的作品，主要核心部分是上述南京地区这类画风的

作品。

对于“新文人画”这一名称，美术界有不同的见解。但是，提出这一概念，则是明确地要与旧文人画和以徐

悲鸿、蒋兆和等人作品为代表的“写实的水墨画”，及前卫性质的现代中国画之间划开界限。

严格地说，新文人画作者群艺术观念并不全然一致，其比较相近的共同艺术倾向是强调作品的书卷气、文学性。追求一种闲散、超脱的雅致或儿女情趣，耽爱线条聚散和水晕墨章的妙趣。有的青年作者有很好的古文学功底，能做到诗、书、画、印的结合。

新文人画的流行，就中国画创作的发展和审美领域的扩展而言，有其积极的价值。它与近来来对明清文人小品画的重新评价、再欣赏、再认识有关。但有的作者在领会前人对于事物细腻、敏感的感受能力与审美价值同时，也受到了封建文人雅趣潜移默化的影响，表现了创作心态的弱化。而其极端的表现，流于“玩”笔墨或追求荒寒、落寞、颓废的怀旧情调，或低俗色情，以腐朽为风雅，也给画坛带来不健康的影响。

工笔重彩绘画在八十年代后期有新的发展。由于古代绘画地下遗存实物的陆续出土，修正了人们对传统绘画面貌的习惯看法，扩大了眼界。同时，人们也从工笔重彩的绘画语言上看到了更多的与现代绘画观念相通、可资借鉴的因素，从而使工笔重彩绘画面目一新。一九八七年二月，当代工笔画学会成立，并于一九八八年、一九八九年举办学会的大型画展。在花鸟画方面，先后举办“工笔花鸟画联展”、“花与鸟·八人画展”。一九八九年举办“中国当代工笔山水画展”。此外，还有老画家刘凌沧、任率英、黄均的工笔重彩人物画联展，潘洁兹的人物画个展，于非、喻继高的工笔花鸟画个展等。

在一九八五年至一九八九年期间，展览活动异常活跃。除前述者外，老画家个展中影响最大的是“李可染

中国画展”(一九八六年四至五月)和“黄秋园遗作展”(一九八六年二月)。其他重要的还有:一九八五年的赖少其、诸乐三等人的个展;一九八六年的吴作人、吕凤子、梁树年、张茂才、于希宁等人个展;一九八七年的宗其香、陈秋草、王个、张安治、张仃、宋步云、李亚如等人个展;一九八八年黄养辉、陈子庄、应野平、关山月、刘海粟、谢稚柳、孙其峰、方济众等人个展;一九八九年的何海霞、崔子范、王森然、武石等人个展。

中青年画家个展有舒春光、李燕、李延声、梁荣中、曾先国、赵建民、范曾、徐希、傅小石、官布、杨延文、姜宝林、韩美林、吴休、王伟、沈启鹏、张立辰、王文芳、张仁芝、刘汉、贾浩义、徐建明、王欣、周仓米、张振学、黄耿卓、戴卫、李俊琪、思沁、吴传麟、张惠斌等人的个展。一九八七年陈向迅、赵卫、陈平、卢禹舜四青年山水画联展,一九八九年李可染、陆俨少等10位老中青年画家的中国山水画作品联展,以及一九八七年9位女画家的二月美展,江苏省中年国画家作品展,一九八八年四川8人中国画展都是影响较大的联合画展。

各省市画院在北京举办的画展有,一九八五年陕西国画院、桂林画院的院展;一九八六年河南书画院、上海中国画院、河北画院、新疆画院的画展;一九八七年江苏国画院、重庆国画院、泉州画院、北京画院、福建画院、吉林画院、安徽书画院、中国画研究院院展及中央美院国画系教师作品展,山东人物画展;一九八八年后有扬州国画院、山东画院等院展,其中规模较大的是由中国画研究院联合各地画院举办的画院联展。此外,还有北京国际艺苑举办的三届水墨画展。而黑龙江肇东、

甘南两地举办的中国画展，反映中国画在边远和农村有了更大的普及。海内外中国画交流活动从一九八八年以后日趋活跃。在此以前，大陆与香港中国画界一直保持着密切的交流，一九八六年五月在香港大会堂举办了当代中国绘画展览会，并在香港中文大学举办了有海内外中国画家、美术评论家参加的当代中国绘画研讨会。

一九八七年举办的岭南派画家赵少昂、黎雄才、关山月、杨善深四人合作展，是港、穗两地画家从一九八一年就开始合作创作的，广东省文联特为其颁发鲁迅文艺奖金特别奖。

一九八八年深圳博雅艺术公司与香港博雅艺术有限公司联合主办中国画大赛，大陆画家参赛作品达 3300 余件。

海峡两岸的美术交流活动，自台湾当局一九八七年七月宣布取消戒严，开放党禁、报禁以后，有很大发展。一九八七年九月，台北三原色艺术中心首办大陆探索展之一大陆中青年画家水墨画展之后，台湾各著名画廊连续举办大陆画家作品展，出版大陆画家作品选集。形成持续的热潮，到一九九〇年春，九十年代后，刘海粟等不少画家先后出访台湾，两岸美术交流益发密切。访台并举办画展成为此一时期海峡两岸美术交流活动的高潮。

香港、台湾、海外华裔画家来大陆举办画展的也日益增多。

一九八九年，《美术》杂志分别与台湾两家最有影响的美术刊物开展了交流活动，一是与《艺术家》交换稿件，辟《十年来大陆美术动向专辑》在《艺术家》上发表介绍大陆水墨画的发展、花鸟画、和李可染画派等文

章。同时，与台湾《雄狮美术》、香港中华文化促进中心共同举办了“水墨新人奖”，评选范围限于大陆二十至四十岁年龄层的画家，由三方选派评委共同评奖。此项活动受到各地中青年画家的热情支持，共收到作品 1000 余件。入选作品分别在香港、北京、台北展出，海峡两岸舆论界很重视这两项活动，不少报刊均予以报道。台报刊评论为“本地首度出现的真正美术交流活动”，是一次“新的突破”。

更广泛的国际性中国画交流活动是一九八八年十月由中国美术家协会和中国画研究院主办的“国际水墨画展”和湖北美术学院同时期在武汉举办的“国际水墨画节”。

“北京国际水墨画展”有来自美国、法国、德国、秘鲁、智利、奥地利、新加坡、日本、希腊、马来西亚、英国、南斯拉夫和东道主中国、香港、台湾 15 个国家或地区的 138 件作品参加展出，是国内第一次举办的国际性中国画展览。同时召开的理论研讨会上，就中国水墨画的传统精神，发展现状和如何与世界对话等问题展开了讨论。展出的作品和来自海内外的讨论意见对探讨中国画的发展和东西方文化交流，都提供了有价值的信息反馈。

同年十一月在武汉举办的“国际水墨画节”，有美国、英国、加拿大、日本、马来西亚、新加坡及台湾、香港、澳门的画家参加，展出近 200 件作品，海内外 70 多位画家进行了广泛的艺术交流。

一九八九年举办“第七届全国美展”，中国画部分于七月在广州举行。各地送展作品 730 件，入选 494 件，获奖作品 59 件（其中金牌奖 2、银牌奖 12、铜牌奖 45）。这届美展的中国画作品反映了八十年代中期以来中国画

发展新的态势。中国画界一如既往地十分重视这一规模宏大的全国性展览活动，但也有不少有成就的作者没有参加，最活跃的是各地画院、美术院校新成长起来的中、青年画家。由于创作观念上的多元、绘画面貌的多样，给评奖带来了困难。这一问题由于美展所设的多项奖而得到补充与调整。

获得金牌奖的作品有，《玫瑰色回忆》（邢庆仁）、《晓色初动》（张明堂、赵益超）。

获银牌奖的有，《山情》（郭明堂）、《海角》（李 莘）、《母亲》（方增先）、《魂系马嵬》（保家英、高云）、《扬州八怪》（周京新）、《天地之灵》（陈运权）、《桑田》（梁如洁）、《木瓜花》（万小宁）、《冉冉》（王玉珏）、《河原嫁女》（孙本长）、《不染》（陈家冷）、《雪花飘飘》（刘根生、韩水利）。

获铜牌奖的有，《江上秋风》（彭培泉）、《社火》（韩敬伟）、《浑》（罗平安）、《康有为》（伍启中）、《金色的梦》（王迎春）、《初雪》（梁福海）、《苗女》（刘泉义）、《西厢画意》（彭先诚）、《岭南三月》（周彦生）、《正月》（赵国柱）、《萌春》（房新泉）、《乡音》（董薇红）、《大漠之暮》（李劲昆）、《日出》（李伯安）、《公车上书》（孔维克）、《梦回高原的雪城》（曲学霭）、《天骄图》（高向阳、张鸿飞）、《整装待发的驼队》（蒙 马铁）、《春夏秋冬》（林若熹）、《倦旅图》（王有政）、《金龙宝地》（黄国武）、《微风》（张培成）、《归途西路军妇女团记实》（施大畏）、《厚土》（赵建成）、《孤岛与归鸟》（赖少其）、《春雨江南图》（华士清）、《素裹》（章培筠）、《幽林泉石》（刘怡涛）、《阳光下》（刘大为）、《无题》（陈白一）、《恋·故土·梦》（唐文）、《陕南记事》（赵卫）、《锅台》（苏耕）。

《藏女》（安林）、《海山图》（王飏）、《草原之梦》（周荣生）、《帕米尔风情》（陈孟昕）、《红土系列》（刘文湛）、《大雪》（袁武）、《折子戏》（罗彬）、《梨花春艳》（喻继高）、《春雷》（张之光）、《野山》（唐允明）、《马寅初的忧虑》（钱文观）、《原上草》（吴映强）。

与此同时，中国美术家协会授予《母亲》、《河原嫁女》、《素裹》以齐白石奖；吴作人国际美术基金会授予林章湖（台湾）《泷之溯鱼》“青年奖”；《玫瑰色回忆》、《魂系马嵬》获七届美展新人奖；《河原嫁女》兼获日中友好会馆大奖。

对于获奖的部分作品，观众持不同意见，争论最多的是对于获金牌奖兼获新人奖的《玫瑰色回忆》一画，批评意见主要是认为画中的几位红军女战士表情木然，未能准确反映出战争年代青年革命家的精神风貌。老一代评论家蔡若虹在写给作者邢庆仁的一封长信中，指出此画的不足在于它反映了一种“革命历史的失落感和现代流派的失落感”混合的情绪。该文进一步批评了当前有的中国画中存在的一些现象：“他们画人物的时候，喜欢强调孤独，他们画景物的时候，喜欢强调荒凉，他们运用的线条，喜欢用那干瘪瘪的皱折，他们渲染的色彩，喜欢用那死气沉沉的灰色，这些批评意见和所批评的现象都有一定的代表性。美术界一般反映，对《玫瑰色回忆》还是持肯定态度，但对是否应评为金牌、推为创作的范式有不同意见。

总的说来，第七届全国美展的中国画作品有两个鲜明的特点，一是在“二为”方向和“双百”方针指导下，创作多元化的发展。画家的创作心态比较自由，力求在自己比较熟悉的创作领域和艺术表现技巧上尽其所长，

风格样式丰富，佳作不少。从题材看，人物画作品，革命历史、近代史、农村生活，种种社会相的风俗性题材均占有一定比重，地域性题材和艺术风格有鲜明的表现；巍巍太行依然是晋、冀画家钟情之所；大漠草原、关洛气象、白山黑水、五岭风物，都有动人的表现。艺术表现手法有了很大的发展，不少作者能从传统的笔墨规范脱出，比较自如地驾驭各种素材，创造出具有浓厚现代感的艺术样式。

再一个特点是中青年画家成熟得很快，已居于当代中国画坛主力的地位，有些曾经在已往的全国美展获奖的中年作者，勇于突破自己已取得的艺术成就，推出的新作令人耳目一新。

不足之处是在一些作品中还存在模式化现象，这也是中国画创作中比较普遍存在的问题，当一些比较成功的创作样式出现之后，很快就出现不少追随、模仿者，有些作者并不缺少才分，但对于艺术独创的价值尚缺少应有的理解与重视，从整个展览来说，还缺少人们久已期待的、具有经典意义的力作。

此外，技巧娴熟、构思巧妙，但由于文化素养不够，难于更上一层楼，也是中青年画家中比较普遍存在的问题。

第七届美展是八十年代晚期美术界的一项重要活动，但与已往各届相比，其在美术界的影响和意义已大为缩小了，展览会以外，还有一个更广阔的创作活动天地。这一时期，各地举办的个人画展多得不可胜记，与港、台、海外的美术交流活动更有空前的发展。群众性的创作活动和艺术平均水准的提高，为杰作和大师的产生提供了雄厚的基础，如何因势利导是一个迫切的课题。

七届美展的获奖作品在九十年代初曾在日本几个著名的美术馆巡回展出，又应邀参加一九九一年法国秋季沙龙展出，成为西方了解中国当代艺术的重要媒介。

进入九十年代以后，中国画生存与发展的客观社会环境发生了巨大的变化。八十年代后期，随着改革、开放的深入、海峡两岸关系的缓解，台湾等地出现“大陆热”。一九八七年以后，香港、台湾的画廊业竞相经营大陆中国画，日本、新加坡、韩国等地中国画市场也颇为兴旺，中国画家出访、举办画展、进行学术交流的活动也日益增多，当代中国画艺术进入了西方艺术殿堂。伦敦大英博物馆于一九九二年三至五月举办了《吴冠中——一位二十世纪的中国画家》展览，引起举世关注。一九九一年关山月赴美国画展，也收到热烈反响。而绘画市场的开放则对一个时期内中国画家的创作心态和艺术取向产生了深刻的影响。

一九九一年以后，资本主义世界经济的不景气使得绘画市场严重滑坡，国内绘画活动受到直接的冲击。这一变化带给真正的艺术家的并非都是消极影响，人们开始从前几年的浮躁心态中冷静下来，更深刻地认识艺术与市场的关系，思考如何在适应社会客观规律之下，保持艺术的高品位问题。

第七届全国美展以后，包括中国画在内的全国性重大美术活动有：

一九九〇年第十一届亚运会期间举办的“第二届全国体育美展”，是在规模和艺术水准上都足以和全国美展相颉颃的全国性美术活动，展出作品中，中国画与雕塑都相当突出，中国画作品获特等奖的有《竞技图》（吴绪经），获一等奖的有《打马球》（彭先诚）、《荒野的呼唤》

（时振华、李乃杰）。

一九九〇年至一九九一年之交，在广州、北京先后举办“纪念黄遵宪先生当代书画艺术国际展览”，有130多位书画家投入这一创作活动。赵奇的《生民——1885·旧金山，黄遵宪与美国华工》（174×840厘米）一画，具有史诗的分量。

一九九一年七月在北京举办了“庆祝中国共产党成立七十周年美术作品展览”，《晚风》（刘大为）等中国画获奖。全国30个省、市、自治区也先后举办了党庆美展。一九九二年五月举行的“纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表五十周年全国美展”上，张凭以象征手法表现的山水画《屹立》，获得此次美展的金奖，获银奖的有《白山黑水》（张鸿飞）等。

这些大展共同的特色是爱国主义精神的高扬，无论是历史题材或现实题材，都响彻奋发图强，振兴民族的时代旋律，而在一些优秀作品中都能比较好地体现出政治性与艺术性的统一。

从作者队伍情况看，又表现出发展的不平衡性。过去不太引人注意的一些地区和创作单位，许多名不见经传的作者脱颖而出，跃居前台，而过去则视为“超级大国”的地区和创作单位，却缺少出色的表现。这一方面显示了中国画创作实力有很雄厚的根基，在基层还有不少优秀的创作人材；另一方面也反映了这个时期内在绘画商品化的大潮冲击下，不少画家在创作上关注点的转移。

在一九九一年十月，还有一个规模不大，但富有新意，反响颇佳的“中国的四季”画展，是中日两国合作，为救助贫困地区失学少年的“希望工程”而举办的青年

画家的展览。张成《无声古原》获大奖。权伍松《酣秋》、王亚平《思绪》、朱建中《秋暮》获金奖。

一九九二年七月中国美协中国画艺术委员会成立，标志着中国画创作组织力量的加强。

这一时期美术活动有几个明显的趋向：

一是由个体活动趋向于群体的活动。例如以画种分的中国当代工笔画学会的两届大展、“现代没骨画展”、“当代中国山水画邀请展”、“全国首届中国山水画展”、“首届中国花鸟画展”等；具有画派、学派性质的，如两届“中国新文人画展”、“吴冠中师生画展”、“叶浅予师生画展”等；属于地域性的如东北关于关东画派的讨论和“纪念‘九一八’事件六十周年画展”、陕西庆祝陕西国画院建院十周年的学术研讨。

再就是在这样一个新的历史转折时期，人们特别关注总结近百年来中国画发展的历史经验，开展了多种学术研讨活动，并结集出版了有关学术论文，近年来比较重要的活动有：一九九二年中央美术学院举办的“20世纪·中国”大型美术作品展和中国社会主义美术创作研讨会，一九九三年的浙江美术学院中国画六十五年画展与学术讨论会，炎黄艺术馆一九九二年举办的“吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿四大家画展”，一九九三年举办的“近百年中国画展”和相关的学术讨论会。

台湾也曾于一九九〇年举办“台湾美术三百年展”，而一九九二年四月间在美国召开的“董其昌世纪展”与董其昌国际学术讨论会，和同年十月在上海举办的四王绘画艺术国际研讨会，对推动中国画界和美术史界对于从“五四”以来关于传统继承问题的全面反思和正确借鉴具有重要意义。

此外，对于张仃焦墨山水创作的讨论；对于朱屺瞻、贺天健、赵望云、林风眠等前辈画家艺术道路的研讨，也都具有很强的现实针对性。

还有一点就是近几年来美术史论研究和美术出版方面对于当代的研究，在规格和深度上都远远超过已往。天津人民美术出版社出版了《李可染书画全集》之后，天津、辽宁、湖南等出版社相继编辑了蒋兆和、林风眠、吴作人、齐白石等人的全集，江苏美术出版社出版了江苏现代画家的系列研究丛书，四川美术出版社出版了《中国当代美术家》丛书，香港《名家翰墨》系统推出大陆画家的研究专辑，香港、台湾的几家出版社也相继精印出版当代大陆名家的大型画集。正在撰写中的中国美术史，中国美术分类全集也都将现、当代中国画艺术作为重点内容，主动向世界介绍中国当代绘画成就，推介代表画家，是一项具有长远战略眼光的举措。

九十年代以来的这些新的发展趋向，显示出一种集体的努力，由于国际绘画市场的角逐而引发出于弘扬东方文化自尊、自强的信心和力量。

当代中国的油画艺术

西方的油画，早在明清之际已传入中国，当时称为洋画。但作为一门美术学科，是从本世纪初开始引进。一九一七年康有为在《万本草堂论画》中认为：“盖中国画学之衰，至今为极矣。”并指出中国画学的出路，“合中西而为画学新纪元。”陈独秀认为“改良中国画，断不能不采用洋画写实的精神。”特别是在一九一九年“五四”

新文化运动的激荡下，在西学东渐的思潮中，一批艺术开拓者怀着救危扶困，振兴华夏艺术的雄心，奔赴国外得到启蒙，“拿来”西方艺术的种子，耕耘在自己的土地上，经过近百年几代艺术家的努力，已深深扎根本土，成为民族艺术的一个主要组成部分，具有鲜明的时代特色和民族风格，不仅得到广大人民的喜爱，也已为世界各国人士所瞩目。

西方艺术的引进与早期实践

中国油画的先行者有李叔同、李铁夫等，他们是二十世纪初即留学西方学习油画最早一代人。李铁夫一八八七年即到美国转赴英国阿灵吞美术学校学习，他还是一位革命家，曾参加孙中山领导下的同盟会。李叔同于一九〇五年东渡日本，从留学法国的名画家黑田清辉学习。回国后从事艺术教育，颇有影响。稍后的徐悲鸿、林风眠、刘海粟这三位艺术大师，成就卓著，影响巨大，他们都兼通中西，各自具有鲜明的艺术风格，同时又都是著名的艺术教育者。在中国当代美术史上具有十分重要的地位。也是中国油画艺术的杰出开拓者。中国近现代著名教育家、美学家蔡元培先生，在二十年代即提倡美育，主张引进西方的先进技术，支持创办现代美术院校，他的中西合璧的美学观念和教育民众、改造社会，陶冶性情，完善人格的艺术思想给予这三位美术家很深的影响，他们还得到蔡元培直接的培育和提携。

徐悲鸿（一八九五年—一九五三年），一九一九年赴法国留学，入巴黎高等美术学校，一九二七年归国，主持中央大学艺术系，抗日战争胜利后又任国立北平艺术

专科学校校长。一九四九年后，出任中国美术工作者协会主席、中央美术学院院长，是受人爱戴的艺术教育家和社会活动家。他以深厚丰富的艺术修养、精湛扎实的写实技法和严谨的教育体系，确立了一代宗师的地位。他在《中国画改良论》中指出：“古法之佳者守之，垂绝者继之，不佳者改之，未足者增之，西方画之可采入者融之”的主张，还有他的尽精微、致广大等艺术主张，给艺术界以鼓舞和启迪，他培养了几代优秀的艺术后继者。他的油画代表作有《田横五百壮士》（一九二八年—一九三〇年作）、《奚我后》（一九三三年）等，具有宏大的气势，深刻的寓意，体现了艺术家追求光明进步的激昂精神。他的一些作品，如《抚猫人像》中，论者以为有“民族艺术的笔法意味”，在某种意义上可说是在艺术上的探索中西融合范例。从艺术思想、创作实践到教育体系，徐悲鸿是现代中国美术史上写实主义艺术的奠基者和杰出的艺术大师。林风眠（一九〇〇年—一九九一年），早在二十年代就提出“介绍西洋艺术，整理中国艺术，调和中西艺术，创造时代艺术”的主张，在艺术风格上，吸取西方现代技法，而不失中国民族传统精神。他早期的作品《人道》、《苦难》、《悲哀》三部曲等，具有强烈的社会反响。他一生潜心艺术，甘于寂寞，他那具有鲜明个性特色的艺术，是给后学者留下的宝贵精神财富。他于一九二〇年赴法国，先后入第戎国立美术学院、巴黎高等美术学院学习。一九二五年归国，曾先后主持北平国立艺术专门学校和杭州国立艺术学院，曾任美协上海分会主席、中国美术家协会顾问。刘海粟（一八九六年—一九九四年）早年参预创办上海美术专科学校，并长期任上海美专校长。一九二九年后几次游学欧

洲。一九四九年以后曾任南京艺术学院院长、中国美术家协会顾问。作品有《北京前门》（一九二二年）、《黄山温泉》（一九五五年）等。曾获美国世界大学文化艺术博士学位、国际艺术家联合会功勋证书、意大利国家学院金质奖章等。

二三十年代，是油画艺术引进起步的阶段，由于有先驱者的带路，一批中坚力量的奋斗探索，不仅在艺术风格方面各呈异彩，也创作了具有相当艺术水平的作品，画坛曾出现一番热闹景象，既有画展、画会、协会的兴起，也有艺术见解的激烈争论。当时活跃在画坛的油画家还有冯钢百、颜文梁、常书鸿、吕斯百、吴作人、黄显之、周碧初、周圭、胡善余、吴大羽、潘玉良、庞薰、倪貽德、杨太阳、杨秋人、方干民、唐一禾、余本、司徒乔、卫天霖、秦宣夫、张安治等，各有探索和建树，共同为中国油画艺术的兴起，做出贡献。相继于一九二九年、一九三七年和一九四二年举行的三次全国性的美术展览，也展出不少油画作品，当时称之为西画。但是就总体而言，当时油画艺术的覆盖面尚有限，基本上限于一些大城市，为文化人的圈子里所接受。从三十年代中后期到四十年代，由于战乱和时局的动荡，救亡图存成为全民族的最大主题，艺术家纷纷投身于时代的洪流，同时，也难于找到一个稳定的环境和必要的条件去进行艺术巨构的经营，许多画家转到比较灵便易行的画种作“匕首投枪”式的战斗，油画艺术一时呈现沉寂的局面。

从革命历史画起步

一九四九年七月的第一届全国文代会，标志着全国

文艺界的大汇合。中国美术工作者协会的成立，接着是中央美术学院以及稍后各大行政区美术院校的逐一建立，根据文化部的通知，有些地方成立了专门的创作机构。被认为是色彩交响乐、具有丰富的艺术表现力、可以承载巨大思想内涵、擅长于发挥教育功能的油画艺术，得到了社会 and 美术界领导的重视。在老一辈美术家融洽合作和带领下，从革命历史画起步，作为一项艺术工程，开始有组织的进行美术创作活动，遂产生了一批优秀的油画作品。一九五〇年胡一川所作的《开镣》，典型地代表了解放初期油画的特色。这幅作品尽管在油画技术方面有不少可以商榷之处，但以其获得解放的真实的情境、饱满的激情和朴实的风格，给人留下深刻的印象。胡一川（一九一〇年— ）一九二九年入杭州国立艺专学习油画，受鲁迅先生影响，组织“一八艺社”，从事新兴木刻运动。一九三八年执教于延安鲁迅文艺学院，创作了大量风格粗犷的木刻作品。一九四九年以后历任中央美术学院党委书记，武汉中南美专校长，广州美术学院院长，现为中国美术家协会顾问。八十年代以来有油画风景画问世，如《汕头风光》、《海上油井》等，风格稚拙质朴，色彩绚丽，为美术界所重视。

五十年代初，在政府和文化部门直接关怀下专门组织油画家进行革命历史题材的创作，取得可喜的成效，出现了一批具有相当艺术价值和时代特色的油画作品。罗工柳的《整风报告》和《地道战》的推出成为一时之盛，前者是反映一九四二年延安整风时毛泽东作报告的情景，后者以抗日战争时期冀中平原地道战为题材。特别是后者，画家在作品中创造了一个紧张、真实的战斗场面，以刻画人物的生动、真实，油画笔法的质朴自然

为特色，颇得好评。罗工柳最初在杭州国立艺专学画，一九三八年到延安鲁艺，主要从事木刻创作，一九四九年后执教于中央美术学院，曾赴前苏联进行艺术考察，在比较充分地掌握油画技艺的基础上，从六十年代开始积极探索在油画艺术中体现民族文化精神。他的作品还有《井冈山》、《前赴后继》等。新中国建立初期的优秀作品尚有《入党宣誓》（莫朴）、《南昌起义》（黎冰鸿）、《飞夺泸定桥》（李宗津）、《毛主席在延安窑洞》（辛莽）、《支援前线》（韦启美），以及反映现实的《和平签名》（戴泽）、《输血》（梁玉龙）等。艾中信（一九一五年— ）毕业于中央大学艺术系，作品在重庆举办的第三届全国美展曾获教育部奖。一九四九年后历任中央美术学院教授，油画系主任、副院长，作品有《雪里送炭》（一九四七年）、《通往乌鲁木齐》、《红军过雪山》等，长于全景式的油画构图，作品境界开阔。莫朴（一九一五年— ）毕业于上海美专，曾任浙江美术学院院长，作品有《清算》、《宣誓》、《南昌起义》等。

董希文的《开国大典》，是五十年代中国油画最为突出的成就。董希文是一位很重视艺术形式的探索和艺术表现的画家，早在一九四八年所作的《哈萨克牧羊女》中，就透露出他表现生活情趣的热情，因系赴敦煌考察之后的作品，明显地看得出借鉴民族艺术传统的风格，具有鲜明的装饰性、抒情性。《开国大典》以具有伟大历史意义的一九四九年十月一日新中国建立时天安门国庆庆典为主题，艺术地再现那宏伟热烈的场面，刻画了领袖人物的丰姿气度。这幅画堪称“富有装饰意味的纪念碑性的大型历史画”。董希文本人就说过：“在带有装饰性处理的《开国大典》这幅画里，尽力想做到富丽堂皇，

把风和日丽的日子里的一个庄严而热烈的场面描写出来”。就是说既以现实主义的严谨忠实地再现历史场面，同时又充分地发挥了艺术家的独特表现，从构图、设色、光影处理、人物刻画等等方面无不突出地体现出“中国作风、中国气派”，做到了雅俗共赏，中西结合，成为当代美术史上具有代表性的杰作。如果说《开国大典》具有泱泱大国的气度，庄重、鲜明、热烈，那么，作者这一时期另一幅作品《春到西藏》则给人以轻快、抒情之感。艳丽的杏花，刚刚翻过的土地，新建公路上奔驰的汽车和五个藏族妇女生动的背影，春意甚浓。显然，作品所蕴含的寓意，不会仅仅是自然的春色。西藏翻天覆地的变革，在这一幅风景画中形象地表现出来。董希文曾沿着当年红军长征的道路写生，创作了许多十分生动的作品，小题材包蕴着大意义，平凡生活中闪耀着新生活的美。以后，董希文又创作了《百万雄师过大江》、《抗美援朝》、《红军不怕远征难》等巨构，依然具有“造型的扎实和大块色彩的装饰性相结合”这一独具个性的艺术风采。

新中国油画艺术起步，在革命历史画方面获得最初的丰收，随着反映现实的作品，也逐渐繁荣起来。一九五四年，吴作人的肖像艺术杰作《齐白石像》问世。齐白石是中国现当代中国画艺术大师，画家吴作人与齐白石交谊甚深，这件作品曾请齐白石作“模特儿”直接写生，又凭速写和记忆加工完成，融汇了直接的感受和多年的情谊，作品感情饱满，技艺娴熟，人物刻画生动传神，在某些方面发挥着中国绘画水墨挥洒的笔意，是一幅成功的肖像画。吴作人（一九〇八年— ）初师徐悲鸿，后留学比利时，游学欧洲。是中国当代最杰出的画

家之一，也是一位美术教育家、社会活动家，热心于国际文化艺术交流。一九八五年，法国政府和文化部授予他艺术文学最高勋章，一九八八年，比利时国王授予他“王冠级荣誉勋章”。现任中央美术学院名誉院长，中国美术家协会主席，中国文学艺术界联合会副主席。他的油画代表作有《负水女》（一九四六年）、《黄河三门峡》（一九五五年）等，吴作人崇尚艺术的含蓄和简练，他的油画艺术颇有中国水墨画的韵致。

建国初期的油画风采

为发展油画艺术，培养专业人才，五十年代初，国家即陆续派出留学生赴苏联学习。一九五三年，中央美术学院和当时的华东分院（后改称浙江美术学院，现为中国美术学院）设立了油画系，明确培养目标为美术专才。也正是在那一年，中国美术工作者协会改组为中国美术家协会，《美术》杂志创刊。一九五四年，聘请苏联油画专家马克西莫夫教授来华，在中央美术学院举办油画训练班，传授了前苏联的油画技法，社会主义现实主义创作方法和契斯恰柯夫素描教学体系，远及俄罗斯巡回画派列宾、苏里科夫、别洛夫等的油画传统。当时政治上的“一边倒”和帝国主义封锁的国际环境，使得中国在文化上的国际交往比较闭塞，主要以前苏联艺术为参照，致使油画艺术的面貌比较单一，但油画教学的基本训练却比较扎实。应当承认，在当时没有机会接触西方艺术的情况下，学习前苏联，对加快中国油画艺术成长过程，起了积极作用。当时参加油画训练班的画家，是全国各地涌现选派的优秀人才，经过学习提高很快，

创作出一批优秀作品，这些画家成为新中国油画艺术画坛的生力军。油画训练班的影响还波及社会上专业和业余画家，可以说是一次艺术上的提高，又相对地具有普及的意义。

一九五六年，中国共产党提出“百花齐放，百家争鸣”的方针。“艺术上不同的形式和风格可以自由发展，科学上不同的学派可以自由争论。”恰在那一年，油画训练班结业，推出一批新作，代表了五十年代中后期新的水平。如秦征的《家》、王流秋的《转移》、詹建俊的《起家》、何孔德的《出击之前》、王德威的《英雄的姐妹》、冯法祀的《刘胡兰》等。但随着政治运动的到来，其中有些作品曾被指责为情绪低沉，作者在反右斗争中受到错误的批判。稍后一段时期，又有一批优秀作品问世，如詹建俊所作的《狼牙山五壮士》（一九五九年），形式感很强，英雄主义的主题，被表现得大刀阔斧，具有纪念碑式的庄严。侯一民所作的《刘少奇和安源矿工》（一九六〇年），是描绘产业工人革命斗争难得的佳作，作者深入矿区，获得直接真实的感受和体验，使这件作品具有相当的深度。高虹的《毛主席在陕北》，把转战陕北的战争岁月，描绘得富有轻松的诗意，在艺术风格上颇具特色。蔡亮的《延安的火炬》（一九六〇年）和高潮的《走合作化道路》（一九五九年）等，都是这一时期具有代表性的作品。这些作为革命历史题材和积极反映现实的作品，受到了社会的鼓励和赞赏。

由于一九五七年反右斗争的扩大化，一九五八年的“浮夸风”，在“左”的思想指导下，“双百”方针未能切实贯彻，油画艺术出现沉寂局面。到六十年代初，党和政府提出调整、巩固、充实、提高的“八字方针”之

后，以周恩来总理于一九六一年六月《在文艺工作座谈会和故事片创作会议上的讲话》为标志，提出纠正“左”的偏差，按艺术规律办事，发扬艺术民主，从而使文艺界出现民主空气，对油画艺术的发展也带来新的生机，出现又一次的活跃局面。时间虽然短暂，却出现一度非常令人欣喜的繁荣，新老油画家都有佳作问世，老画家许幸之多幅反映工业建设的风景，卫天霖色彩浓郁的静物，吴冠中格调新颖的写生，俞云阶的《孵》（一九六二年），徐坚白的《鱼》等等，均甚有新意。中青年油画家的作品，题材和艺术风貌也趋于丰富多样。潘世勋的《我们走在大路上》（一九六四年）等作品，以反映藏族生活见长，朱乃正的《金色季节》（一九六二年），冯玉琪的《稻香蔗甜》诗意地描绘了劳动妇女的英姿。孙滋溪的《天安门前》（一九六四年）在布局，用色等艺术手法方面颇有民族美术的装饰风韵。维吾尔族画家哈孜·艾买提的《罪恶的审判》（一九六四年）生动地刻画了民族地区旧社会的悲剧场景。靳尚谊的人物肖像，为画坛所瞩目。革命历史题材，仍然是画家所钟情的选择，在艺术方面有了进一步的提高，如高虹的《决战前夕》（一九六四年）、何孔德的《枕戈待旦》（一九六四年）、秦大虎、张定钊合作的《在战斗中成长》（一九六四年）、王征骅的《武昌起义》（一九六一年），靳之林的《延安大生产》（一九六四年）等，都有新的艺术开拓。

六十年代初，中央美术学院由罗工柳主持举办了油画训练班，为培养和提高中青年油画骨干力量的技能做出显著成绩，结业时推出一批新作，杜键的《在激流中前进》、闻立鹏的《英特纳雄耐尔一定胜利》、钟涵的《延河边上》、柳青的《三千里江山》、李化吉的《文成公主》

等，无论在题材的广泛性和艺术的完美，多样方面，又有所超越。浙江美术学院则聘请罗马尼亚博巴教授举办油画训练班。这些学员毕业后，有相当一部分提任教职，在各地为培养新一代油画家付出辛勤的劳动，起到培植油画艺术幼苗的作用。由于当时艺术思想比较活跃，学术探索空气较浓，中央美术学院借鉴欧洲美术教育体制，实行工作室制，分别由吴作人、罗工柳、董希文主持。当时各美术院校在教学上的改革，师生充满激情的追求，问世的作品在思想性、艺术性的结合方面有显著提高，反映现实的作品生活气息浓郁，加强形象的深入刻画，也注意艺术个性的发挥，还有的有意识地探求民族风格的创新。诸如王文彬的《夯歌》，温葆的《四个姑娘》，王霞的《海岛姑娘》，史云曼的静物《打麦场上》，高泉的《出海》等，大批新人崭露头角。

画家王式廓推出经过长期酝酿创作的《血衣》大型素描，显示了革命现实主义艺术的深刻性，鲜明性和震撼人心的艺术魅力。从他所塑造的具有个性特征的人物，人们可以读出身世，遭遇，性格和在这特定场景中的心理状态。在这看似平凡的场景里，概括了中国农民长期受压迫的血泪历史和翻身解放的强烈要求，可以说是有声有色，具有史诗的规模。画家为这一作品新的一系列形象素材和素描稿，也达到相当完美的程度。画家的努力，显然是为创作油画积极准备，七十年代画家将《血衣》绘制为油画，由于时间和条件的限制，匆忙而就。由于种种原因未能如愿完成。画家王式廓殉职于河南巩县写生的画架前。

空前活跃多方探索的油画创作

“一九六六年五月至一九七六年十月的文化大革命，使党、国家和人民遭到建国以来最严重的挫折和损失。”（引自《中国共产党中央委员会关于建国以来党的若干历史问题的决议》）。在极左思潮下，“文艺黑线专政论”“封资修黑货论”全面否定过去的优秀文艺作品，对所谓“反动学术权威”的批判，使许多有才能、有成就的知识分子遭到打击和迫害。文艺事业受到了灾难性、毁灭性的践踏和破坏。以破“四旧”批“黑画”为名，许多优秀美术作品被毁，大多数美术家被莫须有地加上“反革命”、“牛鬼蛇神”的罪名，剥夺了从事艺术的权利。造成美术创作濒于绝灭的空白状态。只有一小部分被“四人帮”利用为篡党夺权的工具，畸形发展，甚至出现以“浪漫主义”为名，篡改史实的历史画，推行“领导出题目，群众出生活，画家出技术”的三结合创作方法，使油画艺术变为“假大空”“红光亮”的一统天下。文化大革命后期，由于有所松动，美术家们根据各自条件和可能，开始启动创作。也有一些值得肯定的作品出现，如《永不休战》（汤小铭一九七二年）、《白芍》（卫天霖一九七二年）、《花》（庞薰一九七三年）、《渔港新医》（陈衍宁一九七四年）等。

一九七六年十月，中国出现了伟大的历史性转折，粉碎“四人帮”，迎来了第二个解放的春天。但是在最初的阶段，特别在思想战线，仍然沿着惯性发展，仍然被两个凡是的思想牢牢禁锢着。真正的转机是在一九七八年十二月的中共十一届三中全会以后。对文艺界来

讲，则是一九七九年第四次全国文代会的召开。邓小平副主席《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝辞》成为开创新时期文艺事业的指针。在中共的“二为”方向，“双百”方针指引下，文艺出现了前所未有的繁荣。中共十一届三中全会提出“解放思想，实事求是，团结一致向前看”的口号，把美术家的思想感情从十年动乱中被压抑、束缚的状态中解脱出来，重新获得艺术青春。邓小平副主席的“祝辞”对文艺的基本规律和新时期的文艺方针、政策作了科学的、全面的阐述和规定，给广大文艺工作者进一步明确了创作的方向，从而保证了美术创作沿着正确的道路越走越宽广地向前发展。

在刚刚粉碎“四人帮”以后的头几年，大量出现以十年动乱为题材的美术作品，这些作品是作者在长期压抑下解脱出来的内心呼声和感情的宣泻，从真实的再现历史事件和对老一辈革命家的缅怀中进行思考，它渗透着对祖国命运的强烈关注，表达了人民的心声，因而激起广大观众的共鸣。这些作品伴随着艺术上的拨乱反正，正本清源，恢复了革命现实主义精神和风采。

八十年代初期，通过展览和出版物推出的油画作品，大致有三种类型。一种是具有批判现实主义特点，对十年动乱生活的回顾和反思之作。主要的有《一九六八年×月×日雪》（程丛林）、《无知与有知》（李斌）、《为什么？》（高小华）、《春风已经苏醒》（何多苓）、《再见吧，小路》（王川）、《悟——一代人的眼睛》（张平杰、王炯、王向明）、《我们那时还年轻》（张红年）、《生命》（周长江）等。最为突出的是在一九七九年底举行第二届全国青年美展中获得一等奖的《父亲》（罗中立）。作者罗中立，当时是四川美术学院的学生，与他同时涌现的四川

青年油画家还有程丛林、何多苓等。《父亲》一画的出现，轰动画坛，也引起美术界的争论。此作借鉴照相写实主义手法，塑造了一个经过风霜岁月磨砺的仍劳动在禾场上的老农形象，采取大特写构图，似宣传画式的大型肖像，画家通过一系列细节的刻画，引发观众对父辈命运的思考。造型的精微，形象构思的深度，超大型幅面，远非一般肖像画的概念所能包容，而是一件具有历史容量和内涵的具有艺术魅力的作品。有意见认为在主题思想和形象的典型性方面有值得商榷的问题，但无论如何此作不失为这一时期具有代表性的作品。作者罗中立以后还陆续创作出《春蚕》、《岁月》、《金秋》等作品和一大批反映山区农民的系列作品。

陈丹青的《西藏组画》也是这一时期具有代表性的作品。当时陈丹青是中央美术学院油画系的研究生，这是他的毕业创作。他曾在西藏生活过一个时期，对藏民的风土人情比较熟悉，感情很深。他认为“艺术要像自然那样无可争议地真实，像生活本身那样耐人寻味”。这组画共有七幅，即《进城》一、二，《朝圣》，《康巴汉子》，《母与子》，《牧羊人》，《洗发女》。作者具有很强的记忆作画的能力，画得相当真实生动和深入，画家自己曾说：“我是在搞自然主义”。显然组画并非“如实描绘”，“客观再现”，他刻意追求着真实，通过真实地再现，表现了尚处贫困状态中的藏胞那种强悍、淳朴的性格和生命力，体现着比较深刻的现实主义精神。

一时间以汹涌之势，涌现大批青年油画家，领画坛风骚。随着反映“伤痕”的退潮，转向现实的描绘和新的艺术探索。这可以说是第二类作品《中央美术学院七八届研究生毕业作品展览》，《同代人画展》，《山东风土

人情画展》以及四川、天津等地美术院校毕业生的作品展和前述的《全国第二届青年美展》，显然在艺术上更加严谨精深，题材拓宽，并明显地转向对现实生活的深入探寻。这类作品中的优秀者是阿不都。克里木的《麦西来甫》、孙景波的《阿佤山人》、曹达立的《峇厘魂》、葛鹏仁的《青海湖畔》、葛运波的《孺子牛》、王怀庆的《伯乐像》、孙宏图的《永恒》、汲成的《春》、陈坚的《碑》、刘建建的《不尽黄河古今流》、翟新建的《心灵的歌》、李秀实的《破晓》、《岁月》等。还有《山村小店》、《乡情》、《乌金滚滚》、《新娘》、《基石》、《草原的云》、《有这么一个小院》、《蓝色的土布》、《小丹》、《虎仔》等，都是很有特色的作品，反映建设的有唐小禾、程犁的《大坝的女儿》等，广廷渤的作于一九八一年的《钢水、汗水》在刻画工人形象，表现生产第一线的劳动者奋发精神方面的成绩，得到广泛好评。

詹建俊的《潮》在第六届全国美展上获得金质奖，这是一幅描绘当代农民形象的作品，画家似用中国画写意的手法，抒发了自己对农村改革新貌的感受和理解，简练、概括、抒情，以春风杨柳的气氛烘托主题，以情取胜，而不作细致的刻画。詹建俊（满族，生于一九三一年），是新中国建立后成长起来的一位优秀油画家，他是中央美术学院教授，中国美术家协会油画艺术委员会主任。前十七年他曾创作了一系列优秀的革命历史题材的作品。新时期以来，在艺术上的探索 and 追求，使他的油画创作进入一个新的境界，创作了许多饶有艺术特色的肖像和风景作品，如《高原之歌》（一九七九年）、《回望》（一九八〇年）、《帕米尔冰山》（一九八一年）、《清风》（一九八三年）、《崖》（一九八四年）、《长虹》（一九

九一年）等。詹建俊是一位受过严格正规艺术教育的油画家，他的作品既有鲜明的个性，又有时代的折光，蕴含着民族文化的积淀。

不能不提到的另一位现任中央美术学院院长的油画家靳尚谊。他的艺术取法古典主义，以宁静、崇高的画风寄托自己的审美理想，以他精湛的油画造诣，在画坛颇具影响，带出一批功底扎实的写实主义新秀。靳尚谊的代表作有《塔吉克新娘》（一九八三年）、《十二月会议》、《歌唱家肖像》等。

当代优秀中青年油画家尚有浙江美术学院院长肖锋，鲁迅美术学院院长宋惠民，曾任广州美术学院院长的郭绍刚，新疆的哈孜·艾买提，内蒙的妥木斯及韦启美、高虹、侯一民、李天祥、闻立鹏、朱乃正、何孔德、罗尔纯、汪志杰、朱维民、孙滋溪等。

革命历史题材，是油画艺术家所注目和热爱的领域。可以说，新中国建立以来，革命历史题材的油画作品，始终是油画艺术中一个重要的部类，也可以说，它是社会主义美术的特色之一。它既忠于史实，又是精湛的艺术。有重大历史事件的描绘，有英雄人物的缅怀，亦有对历史主人翁广大人民群众的讴歌。新时期以来，在政治思想领域拨乱反正，恢复了革命文艺的优良传统，相继出现许多以革命历史为题材的优秀作品。这是新时期的第三类型的油画。如张文新的《巍巍太行山》，肖锋、宋朔的《拂晓》，林岗的《五月花》、《峥嵘岁月》，李天祥、赵友萍的《路漫漫》、吴海鹰的《红花岗的怀念》，张洪祥的《长街行》等。蔡迪安、李宗海所作的《南下》，将解放战争的重大主题凝炼在典型人物形象的塑造上，充分发挥艺术的巨大概括性。魏景山、陈逸飞合作的《蒋

家王朝的覆灭》，再现了一个壮观的战争胜利的场面，登场人物的不同动态，心理和富有个性形象的刻画，揭示出具有历史深度的生活底蕴，令人回味战争的始末与起伏曲折，到最后的胜利，一个场景浓缩了一段历史，显示了现实主义艺术的容量和深度。在历史画的创作方面，不但拓宽了题材，在艺术手法与油画语言方面，时有突破，如英雄悲剧式的《杨靖宇将军》（胡悌麟、贾涤非），有象征意味的肖像《红烛》（闻立鹏），通过色块美感造成温馨氛围的《大娘家》（苏笑柏），集体肖像长卷式的《红星照耀中国》（沈佳蔚）以及同一作者的《先驱》等。还有以古代人物和历史题材的优秀作品如《国魂——屈原颂》（朱乃正），《霸王别姬》（汤沐黎）等。伴随着新人辈出的队伍迅速扩大，形成了新时期油画艺术的繁荣的可喜局面。美术院校的恢复、发展与美术群体的活跃，以及美术家协会的组织发展和各地美术设施的逐步完善，为青年油画家的成长，创造了有利的条件。

新时期美术界一代新人崛起，是非常突出的现象，油画艺术又呈现最为活跃的态势。历届美术大展，美术院校毕业生、研究生作品展等等都是他们显示高超的艺术实力的英雄用武之地。在历届美术展上获奖的作者，大多也为青年美术家所领先，每次大展都有一批新人脱颖而出。人杰地灵，这显然是新时期开放改革的大潮，给予新人提供了施展才华的广阔舞台。而这一代青年美术家在十年动乱中的特殊经历，使他们潜入社会的深层，目睹国家濒临崩溃的灾难，又参预祖国伟大的历史性转折。他们敏于事，热于心，涌动着强烈的创作激情，加以渴求知识的愿望，通过艰苦的历程和多种方式掌握了比较扎实的艺术技巧，因而产生了一些有份量的作品。

这批青年美术家，一方面从本土吸收营养，另一方面又积极借鉴世界各国的艺术，肯于钻研，大胆探索，往往在艺术上更新较快，不断出新，形成长江后浪推前浪之势。如杨飞云、孙为民、王沂东、程丛林、艾轩、韦尔申、朝戈、刘晓东等都属后起之秀。

新时期是艺术的春天，遭受过磨难的老一辈艺术家和他们的作品得以重见天日，许多老一辈艺术家恢复艺术青春，屡有新作问世。他们的艺术更为成熟，竞相举办回顾性展览，向社会展示长期奋斗的成果。如吴作人、庞薰、卫天霖、吴冠中、罗工柳、李瑞年、张秋海等的个人展览得到社会的广泛好评。在艺术根基甚为扎实，生活阅历也较为丰富，而身心矫健的中年一代艺术家以振奋挚着的精神，辛勤地艺术耕耘，奉献着新的创作，在各自岗位发挥着承前启后的历史重任。

总之，画坛出现老中青此起彼伏，波澜壮阔的在艺术上竞相出新的局面。

八十年代中期，油画艺术出现新的繁盛景象。

一九八四年十月，五年一届的第六届全国美展开幕。共展出 2723 件作品，其中油画作品 401 件，在获金、银、铜奖的 207 件作品中，油画作品占 36 件。当时《美术》杂志一篇展览巡礼的文章中说：“如果说在刚刚粉碎‘四人帮’统治的日子里，人民亟待艺术家在诉说长期压抑在心里的隐痛，是前几年创作的倾向的话。那么，在这次美展的油画作品中，则更多的是表现了中国人民在‘四化’建设中的昂扬、奋发，希望、民族自信心和自豪感。艺术家们以各种形式和各自不同的创作风格，在热情讴歌时代和人民，在回顾历史，在真诚地表现各式各样的人物。”这篇概括的评述大致反映了实际情况。

一九八五年，第三次全国美术家代表大会的工作报告中，对油画的情况作了如下概括：“几年来，油画创作无论在反映历史或现实题材，以及风景、肖像等方面，都出现了一批有影响的优秀作品，由于广泛吸收借鉴，促成了形式风格上的多样化；由于对现实生活的深刻反映和对民族审美习惯的尊重与对艺术传统的学习，使这一外来画种得以深深扎根于民族文化的土壤，赢得广大群众的喜爱。我国油画家在学习和掌握历史上各种油画表现方法上所表现出的深湛功力已引起了国外的重视。富有探索和开拓精神的中青年油画家，已成为我国油画创作领域的主力。民族的油画艺术正在走向成熟，并迸发出最令人喜悦的光彩。”

同年，有关艺术单位，邀请各地油画家、美术理论家 70 余人，在风景美丽的黄山举行了油画艺术讨论会。通过对油画历史沿革和现状的分析，就中国油画艺术的创新、发展等问题进行了认真的研讨，收到学术论文 40 余篇，编就《油画艺术的春天》一书。次年，中国美术家协会油画艺术委员会也召开了全国性的油画艺术研讨会，主张在艺术实践和理论探讨方面进一步加强，以促进油画艺术的提高。一九八五年五月在北京举办的“国际青年年美展”，以“观念更新”“多元化”为目标，进行了探索和尝试，引进和借鉴西方现代艺术的种种流派，给画坛以巨大冲击，造成一个时期的热点。确有一些可喜的开拓和生气，同时也带来一些问题。被称之为“新潮美术”的活动，引起相当的反响。直到一九八九年举办的“中国现代艺术展”，被有些论者称为“新潮美术的谢幕礼。”不过引发的学术上的论战和持续的艺术探索，仍在少数画家中进行。一九八七年十二月，在上海举行

的以“进行学术交流，推动油画创作向更高水平发展为宗旨”的中国油画展被称为自引进油画以来“史无前例的第一次”。这次展览展出 439 件作品，显示了内容的广泛性和艺术风格、样式的多样化，其中展示了具有中国特色，时代精神、个性特征的要求，体现了当前油画的成就和水平。获奖作品 15 件，在内容和艺术方面，可以成为整个展览的代表，这些作品是《晚年》（王征骅），《北方姑娘》（杨飞云），《蓝色的天空、灰色的环境》（陈文骥），《牧牛图》（马树青），《北萨拉的牧羊女》（刘永刚），《红云》（沙金），《土地·蓝色的和谐，土地·黄色的和谐》（韦尔申、胡建成），《一次义演——纪念名作“哥尔尼卡”》（俞晓夫），《馐房》（徐唯辛），《我的梦》（余芒耀），《七里》（辛晓明），《阿米子和牛》（程丛林），《冬日晨曦》（陈可之），《苗女》（李慧昂），《静物》（何大桥）。虽然仍以写实风格为主调，然而，有古典主义色彩的，有装饰味道的，有借鉴表现主义的，有象征主义的种种手法。在题材和风格方面有肖像，有历史画，有抽象，有乡土情，有人体艺术，也有十分讲究油画艺术绘画性的作品，堪称一次全方位的艺术展示，标志着中国油画艺术在新的发展时期进入一个较高的层次。不同地域的作者的作品，也显现出不同地域文化特征，展示了油画艺术多样化的生动活泼的面貌。展览的社会效应也非常突出，展出二十天，观众突破 13 万人次，创造了前所未有的新纪录。一位老艺术家兴奋他说：“全国性的油画展，是从本世纪初，中国前辈教育家、美学家接受这个外来画种以来，史无前例的第一次大会师……过去我们在美术史上称之为‘洋画’的，现在是‘中国油画’，它已经成为中国人民自己的画种，是中国油画家为中国人民创

造的。中国人民以有这样能充分寄托自己的情思，获得美的享受的优秀作品而感到自豪”。也有人认为“深层生活或时代主潮的景象还较少受到注意，回响着时代强音的结构，恢宏的画作还未出现”。作为一个新的高度、新的起点，这或许是人们殷切的期望。处在改革开放大潮中的广大观众，希望时代的艺术更加贴近生活，更具有昂扬的气势和雄浑的内涵，是完全可以理解的。

时隔两年，第七届全国美展的油画艺术展在沈阳举行。综观这次美展的油画部分，写实风格仍居主流，但在写实主义的作品中不同程度地较多地吸收了其他流派的手法，探索性作品和多样化方面比较突出。但有些论者认为“有些表面结构处理得很讲究的作品，并不是有巨大的艺术感染力量。”“人们感到作者对某种外来绘画样式的热情超过了他对本土的人和自然内在精神的理解。”缺乏内涵浓厚的作品，同时对获奖作品也引起美术界的争论。“对于本届展览应不应该评出油画作品金奖，评选委员会有过踌躇和疑虑”（《美术》杂志一九八九年9期）。从获得金、银奖的作品，大致可以看出本届展览油画作品的基本面貌。他们是《吉祥蒙古》（韦尔申）、《风》（刘仁杰）、《唤起记忆的歌》（杨飞云）、《出青海》（陈逸青）、《雀巢》（王克力）、《黄昏时寻求平衡的男孩》（王岩）、《空间越来越小》（王向明）等，虽仍然具有具象刻画的可视性，但已不是真实场景的再现，其中，《沂蒙娃》（刘德润、李燕）其淳朴乡情颇得广泛赞许。另如《贝壳·铁屑1号》（石强）、《互补系列N0120》（周长江）、《夏之光之二十七》（刘明）等则是抽象的意味。展览的作品有民族情怀的抒情，有朦胧、象征的意象。这些作品作为这一时期的创作思潮和艺术实践，还是具有

代表性的。

稳步发展与新的期待

九十年代初的重要美术展览，在某种意义上具有回顾反思的意义，通过对半个世纪和改革开放十年的回顾，通过艺术上国际交流的进一步发展，对探索成败得失有了更清醒的认识。中共“二为”方向和“双百”方针，不仅是使中国艺术立于世界之林独具特色的光辉道路，也是通向高层次、多样化，不断繁荣的宽广的必由之路。

在“庆祝中国共产党成立七十周年全国美术展览”上，油画作品仍然是领先的画种之一，在获奖的30件作品中，占三分之一强（11件），体现了既突出主旋律，又坚持多样化的精神。《晨钟》（张旭作），描绘的是中国共产党创始人之一、早期共产主义活动中则反动派杀害的烈士李大钊，肖像画处理得像是一幅陈旧的照片，沉重的色彩，具有历史感和重量感。梯形构图，与背景中《晨钟》杂志，正是揭示主题寓意的形象伴奏，李大钊大特写的头像，以及冲向画框外的放射性报刊叠印，新鲜的艺术处理通向深远的内涵。《太阳很高的晌午》（赵蘅），则以现实主义手法，再现战争年代小红军的可爱形象，那层层补丁的灰军装，杂色的绑腿，是小战士奔波劳累的战绩。《马灯的故事》（冷军）通过对一组静物的精微刻画，反映土地革命时期的农村斗争。《丰碑》（陈国立、李建军）通过精巧的构思和简洁的画面处理，通过一个累累伤痕的小推车，把人们带进南征北战的岁月。此外《东方》、《江南花灶》、《大船早安》、《力挽狂澜》、《迎着曙光》等都是具有思想内涵在艺术上也颇有新意

之作。

在纪念毛泽东主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》发表五十周年之际，中国美协举办全国美展，推出一批优秀油画作品，如《垦区纪事》（薛绪国）、《金色的梦》（孙冀林）、《收苞米子》（宫立龙、王兴伟）、《高原魂》（王琨）等优秀作品。同时文化部举办的纪念展览和中央美术学院在 92 年初举办的“20 世纪·中国”展览中展出了半个世纪以来的优秀美术作品，包括油画作品。新旧作品的展示，证明毛泽东“讲话”，邓小平“祝辞”的基本理论具有光辉的生命力，革命美术的辉煌成就，也使人们看到新时期以来油画艺术突飞猛进的发展，与此同时各种类型的油画展览，如九一油画年展，九二油画艺术展等等，以及大量美术家个人的作品展览，说明油画艺术在整体上有了很大提高，油画艺术家的队伍空前壮大，在艺术语言，拓宽思路，广泛借鉴等方面有长足进展。一九九四年四月，在北京举行了中国美术家协会油画艺术委员会主办的“第二届中国油画展”。展出 380 件作品，评选出不同风格、流派的 20 件油画作品为获奖作品。即：《王后 2 号》（段江华）、《永远的记忆》（郭润文）、《尴尬图——戏人儿》（贾涤非）、《黑土谣》（宋学智、张景泽）、《秋声》（任传文）、《阳台上的汽球》（张正刚）、《通往远方的路》（谭涤夫）、《好力堡的远方》（龙力游）、《辉煌的城》（朝戈）、《肖像》（申玲）、《文物——新产品的的设计》、《静物·94·1 号》（郭正善）、《集会》（金甲镇）、《雨季的失落》（邸立丰）、《绿地》（刘仁杰）、《夕暮》（任小林）、《寞儿》（吕建军）、《黄土高坡》（燕飞）、《肖像》（毛焰）、《网——生态系列》（孙纲）。展览还特邀了不同时期对中国油画艺术的发展起过积极

作用的 54 位油画家和评委的作品参展。这个展览展示出中国油画艺术半个多世纪以来的发展轨迹，特别是改革开放以来达到的水平，体现了油画艺委会所倡导的具有中国特色、时代精神、个性特征的原则和具有艺术性、代表性和文献性的要求。可以说是最近一个时期，油画艺术的集中检阅。中国油画艺术家的水平也引起国际上的瞩目。文化市场的启动，对油画艺术创作既有很大促进，也带来新冲击。中国的油画家们向着更高层次攀登，还将付出许多努力，经历相当的过程。

综观四十余年的中国油画艺术，除十年动乱停滞和遭到破坏外，可分为两大发展时期，前十七年可以说是奠基期，虽然也有过曲折，但出现过五十年代初中期和六十年代初的发展高潮，并且初步形成了中国油画的一些特点。从发展方面，人才培养，艺术教育也初具规模，出现了相当一批优秀作品。八十年代起始以来的十多年，中国油画艺术在更广阔的范围内突飞猛进地发展和繁荣。规模、队伍的扩大，艺术探索的多方位、多样化，特别是国际文化交流的频繁和深入，油画家有可能出国考察进修，国外油画原作也频频在国内展出，同时理论研讨也逐步提上日程，这就大大推进油画艺术发展的进程。西方现代艺术思潮和商品化趋向，既有激发艺术进展的一面，也有令人困惑、思考、适应、选择和正确对待的一面。在改革开放的社会背景下，油画艺术处于转型期的最佳状况。但是，就总体而言，运用现实主义反映现实，表现真情实感，仍是中国油画艺术的基本面貌。多种风格流派的艺术也争奇斗艳，进行着积极的探索。社会稳定，创作氛围宽松，“双百”方针的彻底贯彻实行，为艺术家全身心投入创作有了一个非常好的大环境。在

向着新世纪迈进的时候,中国的油画艺术前景是乐观的。

当代中国的版画艺术

中国的版画有悠久的历史,远在一千多年以前,便已产生了具有很高艺术水平的作品,现在珍藏于伦敦大英博物馆内的《金刚般若经》扉画“祇树给孤独园”,便是唐咸通九年(公元八六八年)的作品。到了明代万历年间,书籍木刻插图的兴旺繁荣,形成了中国版画历史的黄金时代,不仅为人们留下了丰富灿烂的图卷如《水浒全图》、《西厢记》、《大雅堂杂剧》等及《青楼韵语》、《吴骚合编》、《坐隐图卷》、《诗余画谱》等,还记载了当时著名的雕刻手如黄氏一家以及项南洲、项仲华、鲍承勋、郑圣卿、洪国良等诸大家的名字。版画的繁荣一直延续到清代末期,由于金属制版和石印技术的运用而趋于衰微。复制木刻时代结束,代之以由西方传入的创作木刻。创作木刻,后来称之为新兴木刻。

传统的继承与发扬

新兴木刻,是由伟大思想家、文学家鲁迅倡导,自一九三一年开始,已经历了近六十的历程。

在三十年代初,由于左翼文艺运动的兴起,一群热情的青年受到革命思潮的影响,在鲁迅的提倡、支持和中国左翼作家联盟的领导下,成立了许多革命的木刻组织,如上海成立的“一八艺社”、“春地美术研究会”、“野风画会”、“野穗木刻社”、“MK木刻研究会”、“上海木刻研究会”、“铁马版画会”、“未名木刻社”,杭州成立的“木

铃木刻研究会”，广州成立的“现代版画会”，北平成立的“平津木刻研究会”，山西成立的“太原木刻研究会”等。这些组织的成员，用木刻艺术为武器，参加当时由中国共产党领导的反帝反封建的革命运动，以革命现实主义的创作方法，表现了中国人民在三座大山压迫下的困苦生活与艰苦卓绝的反抗斗争，揭发了反动政府的黑暗统治，反对日本帝国主义的侵略，鼓舞了中国人民的斗志，在新文化战线上发挥了尖兵的作用。

这时期的版画创作，由于缺少丰富的实践经验，在艺术技巧上还不够成熟，显然有些粗糙，但却表现了作者的真情实感，画面上保持着一种纯朴、诚挚、奔放、有力的特色。当时较有影响的作品如李桦的《怒吼吧！中国》，胡一川的《到前线去》，江丰的《九一八日军侵占沈阳城》，力群的《采叶》，刘岘的《马克思像》，陈铁耕的《母与子》，张望的《负伤的头》，兰伽的《黄包车夫》，黄新波的《推》，郭牧的《1935.12.25》，陈烟桥的《苦战》，野夫的《搏斗》，罗清桢的《逆水行舟》等。尚处于幼年时期的版画家，还不善于向古代版画和民间版画的优良传统学习，又不能恰当地吸取外国版画的有益经验，因而在表现形式上，难免过多地受西方国家、尤其是苏联版画的影响。

抗日战争时期，许多版画家分布在前线和后方的文化宣传机构，一部分在延安解放区，一部分在国民党统治区。尽管所处的地区不同，政治环境各异，但艺术目标是一致的，都是以版画作为向广大群众进行宣传教育的有力武器。抗战初期的版画创作，主要是表现中国人民的英勇抗战事迹，表达了人民群众对日本帝国主义的仇恨和反抗，暴露了敌人绝灭人性的残暴罪行。代表作

品如黄新波的《城堡的克服》、《送茶女》，李桦的《捷报》、《扶伤》、《疏散》，荒烟的《搜索残敌》，陈九的《光荣的战绩》，陈烟桥的《游击队之夜》，刘仑的《前线军民》，黄新波的《孤独》，王琦的《采石工》，王寄舟的《女兵》，沃渣的《救护》，华山的《王家庄》（木刻连环画）等。这些作品和抗战以前的作品比较，在艺术上日趋成熟，刻制技巧显得精到完整，注意画面情节的安排和多样化的构图，在表现手法上要求让观众有一目了然的效果。

随着抗战形势的发展和深入，在国统区和解放区的版画创作上，就逐渐形成了各自不同的特色。国统区的版画在内容题材触及更广阔的领域，从前线战斗场景到大后方城市和农村的战时社会景象，工农大众的艰苦劳动和贫困生活，街头难民的流离失所，人民群众争取民主自由的政治斗争，都是版画创作的表现对象。典型的作品为张漾兮的《饥饿的愤慨》、《抢米》、《人市》，李桦的《辱与仇》、《里外同心》、《粮丁去后》、《怒潮》（组画），汪刃锋的《商议》、《家破人亡》，王琦的《嘉陵江上》、《码头》、《难民群》，王树艺的《自行失踪的人们》（组画），梁永泰的《铁的动脉》（组画），蔡迪支的《祈求》、《桂林紧急疏散》，杨讷维的《新闺怨》、《沉默的抗议》，陆田的《宜山妇女》，野夫的《抢饭吃》，杨可扬的《教授》，邵克萍的《街头》，荒烟的《一个人例下去千万人站起来》，麦干的《放回来的爸爸》，汪刃锋的《母亲》等。这时期的作品已逐步克服了过于欧化倾向，艺术上有所提高，民族的、地方的、个人的风格也日渐形成。但由于客观环境的限制，版画家在政治上得不到自由地呼吸，阻碍了他们与工农大众生活的密切联系。有的作者在思想感情上有时陷入苦闷失意的状态，反映在作品

上的阴郁、低沉的调子和暗淡、沉重的气氛，缺少明朗乐观色彩的表现。与此同时，解放区的版画家由于能够深入群众火热的生活，在思想感情上引起了显著的变化。他们又接受了一套新的艺术教育方法的训练，对民间艺术的热爱和研究，从旧年画、窗花、剪纸吸取了可贵的营养，创造了一种新鲜活泼的艺术风格。解放区的版画从多方面的角度，表现了八路军的英勇抗战，边区人民的民主生活、土地改革、民主选举、卫生运动、生产开荒、普及文化、劳军优属等题材，反复运用在他们的作品上。解放区的版画不仅以其新颖、健康的内容而牵动人心，而且在表现形式和艺术风格上也更适合于广大群众的欣赏习惯和审美要求，因而也更具有大众性。具有代表性的作品如焦心河的《制军鞋》，古元的《哥哥的假期》、《人民的刘志丹》、《区政府》、《割草》、《烧毁地契》、《人桥》，力群的《黎明》，彦涵的《把他们隐藏起来》、《当敌人搜山的时候》、《移民图》、《抢粮斗争》，罗工柳的《马本斋的母亲》，王式廓的《改造二流子》，李少言的《修建》，牛文的《丈地》，胡一川的《破坏敌后交通》，石鲁的《说理斗争》，邹雅的《破碉堡》、《向封建堡垒进军》等。

版画在过去艰辛的年代获得如此巨大成绩，一个重要的因素是它有一个坚强的全国性的组织，这是鲁迅生前的愿望。这个愿望于一九三八年在武汉才得以实现，当时成立了《中华全国木刻界抗敌协会》（以下简称木协），这个抗日的群众组织在中国共产党南方局文委的领导下，团结了全国版画家，举办了好几次大规模的全国性的木刻展览会，出版了专门的刊物《木艺》。一九四一年皖南事变发生后，“木协”被国民党反动政府非法宣布

解散。但版画家并未气馁，于一九四二年一月三日，又在重庆成立了第二个全国性的组织“中国木刻研究会”（以下简称“木研会”），在中共南方局文化组领导下，开展木刻运动，先后举办了三次大规模的全国性的木刻展览会，四次出国举办木刻展览会，扩大了中国版画在国内外的影响。抗战胜利后，“木研会”由重庆迁往上海，改名为“中华全国木刻协会”，于一九四六年九月在上海举办了震惊中外的“抗战八年木刻展览会”，并出版了《抗战八年木刻选集》，编印了《木刻艺术》双月刊。之后，又连续举办了两次全国性的木刻展览会，两次出国（日本、新西兰）举办木刻展览会。

以上的事实证明，中国新兴版画是与时代同步前进的艺术，是与广大人民共呼吸的艺术，是革命文艺战线上的一支重要力量。这种光荣的传统，在解放后也仍然得到继承和发扬。

版画创作的繁荣和普及

一九四九年十月一日新中国诞生，新兴版画在新的历史时期获得更大发展的有利条件。它结束了多年来被压迫和歧视的状态，取得了公开合法的地位。版画成为社会主义文化建设的一个组成部分。许多版画家由于在民主革命时期就参加了革命队伍，为革命文化事业做了不少有益的工作，在解放后分别担任了文艺、美术方面的领导职务。为了适应新形势的需要，原来的全国木协自动宣布解散，版画家参加到统一的“中华全国美术工作者协会”（后来改为“中国美术家协会”，简称“美协”）。美协成立了版画组，负责组织、推动全国的版画

创作。在全国各个高等美术学院也开始设立了版画系、科或专业，成为培养版画新生力量的摇篮。专门的版画刊物有北京的《版画》和《版画世界》、《中国版画》，上海的《版画艺术》，天津的《劲草》。这些刊物在团结版画家，发展版画理论和批评，交流国内外版画信息，推动版画创作的繁荣，都起了重要的作用。

版画创作的迅速发展是前所未有的。从一九五四年以来，先后举办过几次大小规模的全国版画展览，在社会上产生了很大的影响。从下列资料中，可以了解历届展出的盛况：

第一届全国版画展览，一九五四年在北京展出，作品共 196 件，作者共 85 人；第二届全国版画展览，一九五六年在北京展出，作品共 331 件，作者共 158 人；第三届全国版画展览，一九五八年在北京展出，作品共 302 件，作者共 206 人；第四届全国版画展览，一九五九年在北京、重庆两地展出，作品共 291 件，作者共 199 人；第五届全国版画展览，一九六三年在北京展出，作品共 371 件，作者共 256 人；第六届全国版画展览，一九七九年在北京展出，作品共 387 件，作者共 322 人；第七届全国版画展览，一九八一年在北京、上海、广州、四川展出，作品共 354 件，作者共 384 人；第八届全国版画展览，一九八三年在北京、合肥、贵阳展出，作品共 468 件，作者共 487 人，获奖作品 30 件；第九届全国版画展览，一九八六年在北京、合肥、哈尔滨展出，作品共 396 件，作者 384 人，获奖作品 87 件；第十届全国版画展览，一九九〇年在杭州、武汉、北京展出，作品 384 件，作者 398 人，获奖作品 69 件；第十一届全国版画展览，一九九二年九月在银川、深圳、成都、北京展出，

作品 376 件，作者 388 人，获奖作品 69 件。

从以上的资料看，第一届全国版展的作者，每人可以一件以至数件，以后逐届参加展出的人数不断增加，到第七届全国版展，参加展出的人数竟超过了展出作品的件数，每人只限入选一件，而有些作品是两人或更多的作者合作的。

除了这十一次全国版展以外，还有其它全国性的综合美展中，版画作品入选的比重也是相当大的，这从以下的资料中可以说明：

一九五五年的第二届全国美展中，入选的作品共有 996 件，其中版画占 116 件；一九五七年的第一次全国青年美展中，入选的作品共有 936 件，其中版画占 138 件；一九六〇年的中国人民解放军第二届美展中，入选作品共 534 件，其中版画占 162 件；一九六〇年的第三届全国美展中，入选作品 906 件，版画占 204 件；一九六二年的纪念毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》（以下称“讲话”）发表二十周年的美展中，入选作品共 1133 件，版画占 307 件；一九六四年的第三届全军美展中，入选作品共 658 件，版画占 263 件；一九六四年的第四届全国美展中，入选作品共 1200 件，版画占 355 件；一九七七年的第五届全国美展中，入选作品共 714 件，版画占 209 件；一九七七年的纪念“讲话”发表 35 周年美展中，入选作品共 745 件，版画占 202 件；一九八〇年的第二届全国青年美展中，入选作品共 545 件，版画占 104 件。

除了以上提到的全国性的美展以外，还有四次重要的本部门的版画专项展览也值得一提：一次是一九八一年在北京和其他 13 个地区举行的“全军版画展览”，有

340 件作品参加展出；另一次是一九八三年在北京举行的“全国石油职工工业业余版画展”，有 12 家油田和炼油厂的业余作者参加，共 300 件作品，有 21 件获得一等奖，38 件获二等奖。还有一九九〇年在上海举办的全国青年版画展出品 214 件、作者 224 人，获奖作品 61 件。一九九一年在银川举办中国当代版画精品邀请展展出作品 321 件，作者 234 人。

至于地区性的版画展览，部分省、市、自治区的联合版展，版画家自愿结合的联展以及个人作品展，就更难以数计了。

中国版画进一步走向世界，扩大了它在国际上的影响。四十年来，通过中国的对外文化交流机关，举办过数十次版画出国展览，并参加过多次重要的国际性美展和国际版画双年展。在出国版画展览中，影响较大的有一九五七年在莫斯科举行的“中国现代版画展”，一九五八年在莫斯科举行的“北京——莫斯科版画联展”，一九五九年中国版画作品参加在莫斯科举行的“社会主义国家造型艺术展”，一九七九年在日本举办“中国现代版画作品展”，一九八一年为了纪念鲁迅诞辰一百年和中国新兴版画诞生五十年，在法国各大城市巡回展出的“中国版画五十年作品展”，一九八一年在香港举办的“中国版画五十年作品展”，一九八二年在日本神奈川博物馆举办的“中国现代木刻展”，一九八二年中国版画参加法国春季沙龙，一九八三年在新加坡举行的“中国版画精英展”，一九八四年在美国伊利诺州洛佛大学奇勒艺术中心举办的“中国版画邀请展”，一九八五年在香港中华文化中心和香港艺术中心举办的“中国现代版画展”，一九八七年在香港大学冯平山博物馆举办的“现代中国版画展”，一

九八七年由中国国际文化交流中心在瑞士举办的“中国现代版画作品展”，一九八八年在日本由日中艺术研究中心举办的“中国现代版画回顾展”，一九八七年在挪威举办的“安徽版画展”，一九八七年在日本举办的“中国七群体版画作品展”等。

解放初期的版画创作，沿着社会主义现实主义的道路上，注重作品的思想教育意义，在表现形式上以写实的作风为主，夸张、变形的手法是难得一见的。一九五六年五月，中共中央在文艺科学上提出的“百花齐放，百家争鸣”的方针，对版画创作的繁荣提高，起了一定的促进作用。由于有关文艺的行政领导部门很少干预版画的事务，因而版画家也较少受到当时那种“左”的思潮的影响。版画家们能自觉地恪守鲁迅的遗教——不要做空头的艺术家，结合对党的文艺方针政策的理解，在创作上注意于取材的广泛性与主题思想的深刻性相结合，并力求在表现形式与艺术风格上充分发挥艺术家的独创性，而且把这种独创精神与继承民族、民间美术的优良传统和吸收外国美术的良好经验结合起来，目的是为了创造社会主义的民族的新版画艺术。四十年来，尽管其中经历了黑暗的十年动乱，受到“四人帮”文化专制主义的干扰与破坏，使版画事业也遭受到不小的挫折和摧残，但从总的方面来看，版画取得的成绩仍然是巨大的。版画创作上思想、艺术水平的提高，民族风格和艺术家个人风格的进一步形成，版画表现形式、体裁、品种、材料、技法的丰富多样，群众业余版画创作的活跃，版画新人的成长壮大，这些都是由于正确地执行、贯彻了中共的文艺方针、政策的结果。

题材范围的扩展是版画创作的显著特色之一。新中

国的诞生,使国家和人民生活的面貌发生了惊人的变化,艺术家也不能不以新的眼光和态度来看待生活中的新生事物,版画家意识到革命理论的思想武装与深入群众火热的生活对于创作的重要意义,在参加变革社会实践如艺术实践的过程中,就更能认识客观事物发展的规律,更好地掌握、运用社会主义现实主义的创作方法,不断更新创作的面貌。题材领域的扩大,首先是由于丰富多彩的现实生活激发了作者的创作热情,加以版画家出于自觉地对人民对革命事业的责任感。新中国在社会主义伟大建设事业中的成就以及新生事物的不断涌现,都深深地吸引着版画家的注意。那些宏大规模的工业建设基地,雄伟壮观的水库工程,浩然无际的农村平原,沸腾的车间,苏醒的山谷,富饶的边疆森林地带,都是版画家经常涉足所在。他们从那里看到人们忘我的劳动精神,看到人改造自然的伟大力量,看到其中充满着强力和诗意的“美”,而力求以新颖、生动的艺术形象把它表现出来。这类题材在当时的版画创作上占有重要的位置,其中像古元的《鞍山钢铁厂的修复》,李桦的《征服黄河》,武石的《最后一根钢梁》,荒烟的《汉水大桥工地》,王琦的《煤气站》,黄永玉的《新的声音》,赵延年的《我们要和时间赛跑》,李焕民的《高原峡谷》,梁永泰的《从前没有人到过的地方》,黄新波的《建社后第一次出海》,丰中铁的《大江东去》,彦涵的《淮河的伟大工程》,刘旷的《找水源》,吴凡的《布谷鸟叫了》,都是为人们的熟悉的作品,在国内外的出版物上广泛传播。

和现代生活的题材相形之下,历史题材的作品就显得稀少,只有极少数版画家参加革命历史题材的创作,如李桦的《红军过草地》,黄丕星的《红军过雪山》(玻

璃版画），彦涵的《百万雄师渡长江》，古元的《刘志丹与赤卫队》，潘中亮的《大破天险窗子洞》，刘旷的《滚木礮石》，杨纳维的《广州起义》，刘蒙天的《强渡大渡河》等。

自然风景和花卉静物题材在“双百”方针以后逐渐为版画家乐于采用。在过去相当长的一段时期，版画创作主要强调它的教育、认识意义，而忽略了它的审美意义和欣赏价值，抹煞了风景画对于欣赏者所产生的不同功能。这种题材决定论也是“左”的表现形成之一。“双百”方针为艺术创作题材打开了无限广阔的天地，风景、静物才受到艺术家的重视，特别在六十年代初，当江苏版画和北大荒版画崛起时，风景版画更显示了空前繁荣的景象，这在本文后面还要作进一步论述。

各种不同的版画品种、体裁、样式的出现，为版画创作增添了新的光彩。过去当人们提到“版画”这个词汇时，只是指的木刻，而现在对“版画”的概念，已扩大到金属版、石版、丝网版、塑料版、石膏版、纸版、篆刻、综合版、吹塑版等，这些新的工具材料和制作方法、技术的运用，大大丰富了版画的表现形式和艺术语言，拓展了版画的审美领域。在“文化大革命”以前，这些品种只能以极少数量的作品参加展出，八十年代起，已先后举办了几次大规模的全国性的“三版作品展览会”，还成立了专门的组织“三版艺术研究会”。中国的版画已不再是木刻的一统天下，而呈现出多种技法和表现形式互相争辉的局面。在这方面也涌现了不少优秀的人材如以铜版画擅长的杨思陶、杨启鸿、曹剑锋、张奠宇，以石版画著称的李宏仁、魏谦、吴长江、路坦、张志有，以丝网版出众的广军、赵经寰、赵瑞椿、陈聿强

等。

被誉为“版画的珍珠”的藏书票在近几年有很大的发展。一九八五年成立了全国性的组织“中国藏书票研究会”，先后在国内各大城市和香港举办了多次不同规模的藏书票作品展，而且与国际藏书票协会发生联系。全国各地也纷纷成立了地区性的藏书票组织，广泛开展藏书票创作活动。这些运用各种不同的版画品种创作的无数小巧精致的藏书票，它和插图一样作为版画与书籍结合的最佳方式而得到更加广泛的流布。