



# 中国油画五百年

500 YEARS OF  
CHINESE OIL PAINTING

赵力 余丁 编著

IV

CMS | 湖南美术出版社



# 中国油画五百年

500 YEARS OF  
CHINESE OIL PAINTING

赵力 余丁 编著

IV



## 目 录

### 1977年 概 述 ..... 1 大事记 ..... 2

#### 文 献 //////////////////////////////////////

- 题目：“文革美术”是什么？  
作者：水天中 ..... 2  
题目：论毛泽东的大众艺术模式  
作者：高名潞 ..... 4  
题目：“六亿神州尽舜尧”——“文革”后期绘画的主题  
作者：吾远 ..... 10

### 1978年 概 述 ..... 13 大事记 ..... 14

#### 文 献 //////////////////////////////////////

- 题目：深厚的友谊 美妙的风情  
作者：吴作人 ..... 15

### 1979年 概 述 ..... 19 大事记 ..... 20

#### 文 献 //////////////////////////////////////

- 题目：要用历史唯物主义的态度对待革命历史画的创作  
作者：高虹 何孔德 ..... 22  
题目：美术创作的伟大转折  
作者：何溶 ..... 23  
题目：为什么要画裸体模特儿

作者：钱绍武 ..... 26

题目：关于人体模特儿

作者：邵大箴 ..... 32

题目：绘画的形式美

作者：吴冠中 ..... 37

题目：有关油画装饰风格的几个问题

作者：李化吉 ..... 39

题目：再谈油画民族化问题

作者：艾中信 ..... 44

题目：论色调

作者：李天祥 ..... 48

题目：油画素描基本训练浅谈

作者：冯法祀 ..... 52

### 1980年 概 述 ..... 54 大事记 ..... 56

#### 文 献 //////////////////////////////////////

题目：正确对待人体美术问题——关于在雕塑、  
绘画中表现人体问题的讨论 ..... 58

题目：关于“星星”美展

作者：栗宪庭 ..... 68

题目：不是对话，是谈心——致星星美展

作者：高焰 ..... 70

题目：致星星美展作者们的一封信

作者：子泉 ..... 72

题目：中国的油画大有希望——纪念中央美院建

## 院30周年油画展览的一点观感

- 作者: 何溶 ..... 73  
 题目: 读四川青年美展及其他——再论美术创作的伟大转折  
 作者: 何溶 ..... 73  
 题目: 沿着现实主义道路前进  
 作者: 李桦 ..... 76  
 题目: 我所认识的冯法祀老师  
 作者: 李天祥 ..... 76  
 题目: 急行军的战斗风格——看冯法祀画展  
 作者: 韦启美 侯一民 ..... 78

## 1981年 概述 ..... 80 大事记 ..... 81

### 文 献 //////////////////////////////////////////////////////////////////

- 题目: 要注重形式探索——从油画《父亲》的艺术成就看形式探索的重要性  
 作者: 张方震 ..... 83  
 题目: 也谈《父亲》这幅画的评价  
 作者: 邵大箴 ..... 87  
 题目: 创作·欣赏·评论——读《父亲》并与有关评论者商榷  
 作者: 邵养德 ..... 92  
 题目: 也谈油画《父亲》——兼与邵养德同志商榷  
 作者: 李伟铭 ..... 96  
 题目: 再说油画《父亲》——与罗中立对话  
 作者: 王林 ..... 99  
 题目: 北京市举行油画学术讨论会 ..... 103  
 题目: 吸收 融会 多样化——上海举行关于油画民族化问题讨论会  
 作者: 施选青 ..... 107  
 题目: 民族性 民族形式 民族化  
 作者: 孙津 ..... 108  
 题目: 对于油画民族化的几点拙见  
 作者: 肖峰 ..... 110  
 题目: 油画风采谈(续篇)——看了外国油画原作想到……  
 作者: 艾中信 ..... 115  
 题目: 我的七张画

- 作者: 陈丹青 ..... 123  
 题目: 让艺术说话  
 作者: 陈丹青 ..... 127  
 题目: 喜看油画结新蕾  
 作者: 冯法祀 ..... 128

## 1982年 概述 ..... 131 大事记 ..... 132

### 文 献 //////////////////////////////////////////////////////////////////

- 题目: 吴作人的油画造诣及其风格变迁  
 作者: 艾中信 ..... 134  
 题目: 我画油画  
 作者: 周春芽 ..... 141  
 题目: 画《喂食》等所想到的  
 作者: 杨谦 ..... 142  
 题目: 初窥创作之门  
 作者: 秦明 ..... 142  
 题目: 从《父与子》到《山村小店》  
 作者: 朱毅勇 ..... 143  
 题目: 关于《春风已经苏醒》的通信  
 作者: 何多苓 ..... 144  
 题目: 看四川油画  
 作者: 王朝闻 ..... 146  
 题目: 回望家园——乡土现实主义回顾  
 作者: 易英 ..... 147  
 题目: 我们怎样进行油画创作教学的  
 作者: 魏传义 张方震 ..... 153  
 题目: 美术教学和美术创作中的几个问题——1981年12月26日在浙江美术学院师生大会上讲话摘要  
 作者: 江丰 ..... 159  
 题目: 美术创作教学谈  
 作者: 黎冰鸿 ..... 161  
 题目: 当前创作教学中的六个问题 ..... 164  
 题目: 谈美术创作的几个问题——形式探索、写实与情节  
 作者: 邵大箴 ..... 169

## 1983年 概述 ..... 175 大事记 ..... 176

### 文 献 //////////////////////////////////////////////////////////////////

- 题目：三十年来徐悲鸿研究述略  
作者：梁江 ..... 177  
题目：《全山石新疆写生》序言  
作者：罗工柳 ..... 182  
题目：全山石新疆油画写生展览座谈会  
作者：《新美术》杂志记者 ..... 183  
题目：从“小鲁艺”到“大鲁艺”——罗工柳的艺术道路  
作者：艾中信 ..... 189  
题目：我的想法  
作者：罗工柳 ..... 190  
题目：访问罗工柳——关于油画创作和美术教育的对话  
作者：水天中 ..... 193  
题目：四川几位青年油画作者的探索  
作者：周晓冰 ..... 195  
题目：关于美术的形式与内容问题的讨论（综述）  
作者：扬帆 ..... 196

## 1984年 概述 ..... 200 大事记 ..... 201

### 文 献 //////////////////////////////////////////////////////////////////

- 题目：关于乡土写实绘画的思考  
作者：水天中 ..... 202  
题目：探索的探索——四川美术学院油画版画观后  
作者：蔡若虹 ..... 205  
题目：对四川美院油画的一些看法——座谈会侧记  
作者：王小箭 陈威 ..... 210  
题目：更上一层楼——看四川美院画展有感  
作者：邵大箴 ..... 213  
题目：温故知新——新中国油画三十五年断想  
作者：闻立鹏 ..... 217  
题目：谈油画与基本功——看全国美展油画后  
作者：李天祥 ..... 225  
题目：评选日记

- 作者：吴冠中 ..... 228  
题目：第六届全国美展油画讨论会在沈阳举行  
作者：时真 ..... 233  
题目：胡一川从事革命美术活动55周年纪念会举行  
作者：《美术》杂志记者 ..... 234  
题目：胡一川和他的画  
作者：艾中信 ..... 237  
题目：美术教育家胡一川  
作者：黄渭渔 ..... 239  
题目：油画家肖峰  
作者：沈润棠 ..... 241  
题目：油画的创新、借鉴和现代生活——从韦启美的近作想到的  
作者：水天中 ..... 242

## 1985年 概述 ..... 248 大事记 ..... 251

### 文 献 //////////////////////////////////////////////////////////////////

- 题目：油画教学随感（节选）  
作者：艾中信 ..... 253  
题目：油画的变通之道  
作者：华沐 ..... 261  
题目：开拓中国油画的新境界  
作者：郑胜天 ..... 285  
题目：我和古典主义绘画  
作者：杨飞云 ..... 289  
题目：摄人心魂的中国油画  
作者：孙美兰 ..... 290  
题目：用心灵作画——詹建俊和他的作品  
作者：唐庆年 张士增 ..... 293  
题目：韦启美——一个与时代同步的画家  
作者：水天中 ..... 294  
题目：油画研究班的启示  
作者：闻立鹏 ..... 297  
题目：改造我们的理论教学——浙美油画系毕业创作观感  
作者：潘耀昌 ..... 302  
题目：评画印象记——谈“前进中的中国青年美展”

|                               |     |
|-------------------------------|-----|
| 作者: 袁运甫 .....                 | 304 |
| 题目: 艺术断想录——观“前进中的中国青年美展”      |     |
| 作者: 张蔷 .....                  | 307 |
| 题目: 三个层次的比较——读四川美院毕业生油画作品     |     |
| 作者: 高名路 .....                 | 308 |
| 题目: 涇川山庄油画会侧记                 |     |
| 作者: 陶咏白 翟墨 .....              | 311 |
| 题目: 中国油画的基本问题(上)——油画艺术讨论会书面发言 |     |
| 作者: 陈丹青 .....                 | 312 |
| 题目: 中国油画家的“涇县起义”              |     |
| 作者: 水天中 .....                 | 318 |
| 题目: 近年油画发展中的流派                |     |
| 作者: 高名路 .....                 | 319 |
| 题目: 油画艺术风格多样化                 |     |
| 作者: 水天中 .....                 | 323 |
| 题目: 现实主义与现代主义——80年代中国油画主流     |     |
| 作者: 易英 .....                  | 326 |
| 题目: “生活流”断想                   |     |
| 作者: 易英 .....                  | 330 |

## 1986年 概述 ..... 333

### 大事记 ..... 334

#### 文 献 //////////////////////////////////////

|                                                    |     |
|----------------------------------------------------|-----|
| 题目: 第二个春天——从“黄山会议”到“当代油画展”                         |     |
| 作者: 陈醉 .....                                       | 336 |
| 题目: 当代油画创作印象                                       |     |
| 作者: 水天中 .....                                      | 338 |
| 题目: 全国油画艺术研讨会在京召开——交流、理解、并存、竞争, 共同促进中国油画艺术发展 ..... | 342 |
| 题目: 新形式新课题——1985年来油画发展给人的启示                        |     |
| 作者: 闻立鹏 .....                                      | 343 |
| 题目: 一次艺术智能开发的实践——就“国际艺苑第一回油画展”答客问                  |     |

|                            |     |
|----------------------------|-----|
| 作者: 吴小昌 .....              | 346 |
| 题目: ‘85青年美术之潮              |     |
| 作者: 高名路 .....              | 349 |
| 题目: 关于理性绘画                 |     |
| 作者: 高名路 .....              | 355 |
| 题目: 一股美术思潮之概观              |     |
| 作者: 马南驰 .....              | 361 |
| 题目: 一批时代的逆子——青年美术思潮与社会之间   |     |
| 作者: 刘曦林 .....              | 365 |
| 题目: 吸收、自省、自立——我国油画现状及发展的思考 |     |
| 作者: 沈行工 .....              | 369 |
| 题目: 师生对话                   |     |
| 作者: 吴冠中 .....              | 371 |
| 题目: 关于油画的辩证——兼论创作自由        |     |
| 作者: 周昭坎 .....              | 374 |
| 题目: 油画的超越之路——兼谈人类性、现代性和民族性 |     |
| 作者: 戴恒扬 .....              | 376 |

## 1987年 概述 ..... 378

### 大事记 ..... 379

#### 文 献 //////////////////////////////////////

|                               |     |
|-------------------------------|-----|
| 题目: 青年美术群体和其他                 |     |
| 作者: 邵大箴 .....                 | 380 |
| 题目: 北方艺术群体和‘85美术运动            |     |
| 作者: 舒群 .....                  | 386 |
| 题目: 批判的图式与图式的批判——致画家王广义的信     |     |
| 作者: 洪再新 .....                 | 390 |
| 题目: 湖南青年美术家集群·中央美院座谈会纪要 ..... | 396 |
| 题目: 油画教育断想                    |     |
| 作者: 闻立鹏 .....                 | 402 |
| 题目: 第一画室的道路                   |     |
| 作者: 靳尚谊 潘世勋 .....             | 409 |
| 题目: 我对办第二画室的想法                |     |
| 作者: 赵友萍 .....                 | 411 |

|                 |     |
|-----------------|-----|
| 题目: 对重建第三画室的再认识 |     |
| 作者: 朱乃正 .....   | 413 |
| 题目: 第四画室的教学思想   |     |
| 作者: 葛鹏仁 .....   | 416 |
| 题目: 关于进修班的教学    |     |
| 作者: 华沐 .....    | 419 |
| 题目: 他们在浪潮中      |     |
| 作者: 韦启美 .....   | 423 |
| 题目: 近三十年中国油画一瞥  |     |
| 作者: 水天中 .....   | 425 |

## 1988年 概述 ..... 430

### 大事记 ..... 431

#### 文 献 //////////////////////////////////////

|                                      |     |
|--------------------------------------|-----|
| 题目: 一次会师: 从本世纪初到现在——首届中国油画展述评        |     |
| 作者: 曹小鸥 .....                        | 433 |
| 题目: 观“中国油画展”                         |     |
| 作者: 沈柔坚 .....                        | 436 |
| 题目: 油画十年随想——“中国油画展”观后                |     |
| 作者: 闻立鹏 .....                        | 438 |
| 题目: 对当代油画的思考(二)                      |     |
| 作者: 宋惠民 .....                        | 441 |
| 题目: 当今中国油画及其世界环境                     |     |
| 作者: 郑胜天 .....                        | 445 |
| 题目: 走向世界的中国油画                        |     |
| 作者: 郑胜天 .....                        | 449 |
| 题目: “伪”古典画风和“伪”现代主义之争——座谈会发言摘要 ..... | 450 |

## 1989年 概述 ..... 454

### 大事记 ..... 455

#### 文 献 //////////////////////////////////////

|                             |     |
|-----------------------------|-----|
| 题目: 关于人体艺术——答《美术研究》记者问      |     |
| 作者: 勒尚谊 .....               | 456 |
| 题目: 人, 人体, 人体艺术——一个持画笔的人的断想 |     |
| 作者: 韦启美 .....               | 460 |
| 题目: 人体艺术踏入社会之后——在研讨会上的      |     |

#### 发言 (1988年12月27日)

|                                  |     |
|----------------------------------|-----|
| 作者: 佟景韩 .....                    | 463 |
| 题目: 七届全国美展油画述评                   |     |
| 作者: 水天中 .....                    | 466 |
| 题目: 超越与荒诞——中国当代抽象艺术述评            |     |
| 作者: 张连生 张晓凌 .....                | 469 |
| 题目: 悄然的革命——油画材料之我见               |     |
| 作者: 嘉蔚 .....                     | 473 |
| 题目: 前卫艺术与文化现实——关于“中国现代艺术展”的谈话    |     |
| 作者: 高名潞 唐庆年 范迪安 周彦 .....         | 475 |
| 题目: 重建中国的精英艺术——对20世纪中国美术格局变迁的再认识 |     |
| 作者: 郎绍君 .....                    | 479 |

# 1977年

## 概述

1976年,随着“四人帮”反革命集团被粉碎,10年“文化大革命”终于结束。对于中国人民来说,“文化大革命”是一场空前的大灾难,这场灾难不仅仅给每一个人的心灵打上了深深的烙印,而且它还彻底摧毁了许多人灵魂深处的信仰。因此,当1977年新的春天来临之际,人们无不为艺术的新生感到欢欣鼓舞。中断10年之久的《美术》杂志于1976年年底复刊,包括中央美术学院在内的各大美术学院也于1977年恢复对外招生,所有这些,都给中国油画的发展带来了新的生机。

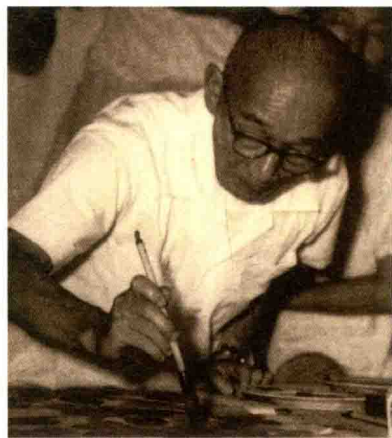
进入新的时期,“文革”已经成为过去,尽管在相当一个时期内,“文革美术”和“文革油画”都是不堪回首的往事,受到各种各样的批判,但历史终究就是历史,“文革油画”也应该是历史的组成部分。20多年之后,美术界对“文革”的历史进行了重新的回顾与反思,那些经历过“文革”的艺术史家和艺术理论家们冷静下来,开始以一种平和的心态和严肃客观的态度来研究这段历史,“文革美术”终究不会被人忘却,而成为美术史的研究对象。在众多研究著述中,最值得注意的是王明贤、严善铮合著的《新中国美术图史:1966—1976》,这是目前图片最多,资料最全的“文革”美术史著作。这两位学者均经历过“文革”,既有对那个时代的亲身体验,

同时又有一种严谨而客观的学术风范。在作史过程中,在大的历史事件和背景上着墨,较多地运用了原始材料,同时能够深入细致地描绘当时的历史情境,并进行有机的概括整理。该书涉及油画的部分均以专题来加以展现,不仅涉及油画本身,还勾画了油画与当时的时代背景及与其他画种的关联,使读者能够进入当时的历史情境中来对那些油画作品进行解读。应该说,这是目前研究“文革油画”最具文献价值的著作。

上个世纪末、本世纪初,在收藏和学术界曾经掀起了一段“文革”热,许多国内外学者对“文革美术”都发生了兴趣。为此,这里选了两篇研究性的文献,以期对“文革油画”有一个结语。水天中的文章对“文革美术”的概念、种类、成因、实质都进行了界定,体现了一种严谨的治学态度。高名潞的文章选自他的《中国前卫艺术》一书。把20世纪80年代以后的中国前卫艺术与“文革美术”联系起来,是一个很独特的视角,因为我们发现,从'85新潮到1989年现代艺术大展的那些艺术家们,无一例外都是经历过“文革”的年轻人,因此对中国前卫艺术的动因以及前卫艺术家的创作动机的研究,有助于我们深入理解中国前卫艺术。高名潞的这篇文章把“文革美术”与大众文化的概念联系起来,应该说是较为新颖的。由于“文革”曾对当时的西方世界产生很大影响,如法国的“五月风暴”等等,如果“文革美术”与中国前卫艺术真有什么关联的话,那么,它是否能够成为80年代末以来中国前卫艺术逐渐为西方人所接受的某种潜在因素呢?这或许能够成为“文革油画”,乃至整个“文革美术”研究的一个新课题。



>>>1975年,林风眠在上海南昌路寓所。



>>>“文革”后的林风眠。

## 大事记

:: 2月,热烈庆祝华国锋同志担任中共中央主席、中央军委主席,热烈庆祝粉碎“四人帮”篡党夺权阴谋的伟大胜利全国美术作品展览在北京中国美术馆举办。

:: 3月24日,卫天霖在北京病逝。

:: 5月,《美术》杂志介绍德国画家珂勒惠支,对后来的“星星画展”起到了影响作用。

:: 7月22日,潘玉良逝世。

:: 9月16日,罗马尼亚19世纪油画展在北京举行。

:: 9月,文化部宣布撤销五七艺术大学的建制,恢复文化大革命前的校名,中央美术学院等美术学院重新组建领导班子。

:: 9月,浙江美术学院恢复招生,择优招生68名。

:: 9月,四川美术学院恢复对外招生。

:: 9月,上海美术学校恢复招生,招收绘画班学生13人。

:: 9月,毛主席永远活在我们心中油画展在北京举办,参展画家59位,参展作品59幅。

:: 10月,林风眠获准出国探亲,途经香港期间在香港中侨国货公司举办中侨收藏之林风眠画展。

## 文献

题目:“文革美术”是什么?

作者:水天中

出处:世纪在线中国艺术网

“文革美术”,一般指1966年开始,到1976年结束的,被称为“无产阶级文化大革命”的那一场巨大灾难中出现的中国美术作品。但这一概念中包含着许多极不相同的东西。不同的人,在不同的场合中,以“文革美术”这个词语表达着不同的意义。

### 一、“文革时期的美术”和“文革美术”

“文革时期的美术”是一种历史阶段的划分,指1966年至1976年这十年中出现的各种美术。不言而喻,这十年间既有体现主流意识形态的美术,也有疏离甚至与主流意识形态相对立的美术。前者如红卫兵的各种宣传画、漫画和刘春华的油画《毛主席去安源》,后者如吴大羽、石鲁、沙耆等人在地下状态创作的油画和水墨画。而“文革美术”则是指在当时的官方艺术体制下出现的,服务和表达“无产阶级文化大革命”政治意图的美术。显然,《毛主席去安源》应该归入“文革美术”范畴之内。我们这样观察这一时期的美术现象,并不是艺术史上的特例,艺术史家在研究纳粹时期的德国艺术时,也持相似的态度。例如纳粹当政时期留在德国的珂勒惠支创作于30年代后期的作品,就不能归入纳粹艺术之内。



>>>《美术》1976年复刊号封面。



>>>《人民画报》1977年第4期第11页,拥护华主席,声讨“四人帮”。



>>>1977年俞云阶与巴老在上海巴金寓所花园里谈心声讨“四人帮”。

将思想、艺术倾向显然不同的作品混为一谈，在客观上是对极权政治在艺术方面的罪行的掩护和淡化。

## 二、“文革”时期有哪些美术？

如前所述，“文革”时期实际上存在着各种不同倾向的美术。第一类是在政治狂热中的群众，响应毛主席号召，紧跟中央“文革”战斗部署而创作的美术作品。这类作品以神化领袖、丑化“敌人”为主要内容，在“文化大革命”前期是“文革美术”的代表，主要出现在各种大字报、小报、自行印刷的宣扬毛主席思想的出版物中。其代表作如红黑套色版画形式的毛泽东像、漫画《群丑图》等。随着运动后期对宣传出版的整肃和红卫兵之成为“知识青年”，这类美术作品不再占据压倒一切的位置。

第二类是在中央和地方权力中心（前期是中央“文革”下属的办事机构和各系统的革命领导小组。后期是国务院文化组、文化部，各省市革命委员会政治部等）领导、策划下形成的美术作品。这类作品的主题是歌颂“无产阶级司令部”的历史功绩以及“文化大革命”的“丰功伟绩”。这些作品大都由各种创作组完成，这些创作组常由中青年美术工作者挑头，由有实力的专业美术工作者在技术上予以支持，其中最具有代表性的是北京的“改画组”。汤小铭的某些油画即经“改画组”的朱乃正等人加工修改而成。这一类作品有正式的展览和出版渠道，并获得新闻出版物的广泛宣传。在运动后期，部分获得“解放”的老画家也加入了这一行列。他们在艺术上的迎合、紧跟，说明极“左”政治无所不及的高压是如何有效地扫荡了正常的人格尊严。

第三类是少数美术家的地下创作或半地下状态的创作。由于“文革”后期“路线斗争”压倒了“阶级斗争”，许多遭受拘禁的画家处于无人搭理的状态，他们得以在私下偷偷作画。但他们的作品在思想、艺术倾向上差距很大，有一些是努力向当时的主流艺术靠拢（国画家在这一年代里画出许多“毛主席诗意图”即其一例），而另一些则是一以贯之地画一些与时代主旋律毫不相干的东西，既是治艺，亦为自娱，吴大羽和黄秋园是这方面的典型。个别画家甚至采取某种象征性的图符，最具代表性的是陕西的石鲁和浙江的沙耆。石鲁以山岳、花草寄寓不屈的人格精神；沙耆在画面上即兴书写，对“无产阶级司令部”嬉笑怒骂无所顾忌。有意思的是，这两位艺术家当时都处于精神分裂状态——只有他们才可能不必考虑个人的安危得失。

## 三、“文革美术”的产生和终结

“文革美术”“不是从天上掉下来的”。50年代中期开始的极“左”政治，是它萌生的土壤。1957年在知识分子中扫除异端和对文学艺术极其成功的整肃，为它的产生创造了意识形态环境；1963年9月，毛泽东宣称“反修也要包括意识形态方面的问题，文学、艺术、戏剧、电影等都应该抓一下”是它出现的前奏；1963年年底和1964年年初毛泽东关于文学艺术工作两次批示的传达，是“文革美术”诞生的号角；从艺术思想、艺术形式、创作方式和作品与政治的关系看，从1964年年末起，“文革美术”已经出现了。泥塑《收租院》刚一出现，就被宣布为“雕塑领域的文化大革命”。从艺术史的角度看，“文革美术”始于1965年。

血腥的“无产阶级文化大革命”由大悲剧变为大闹剧，终于在亿万人民的诅咒中收场。“文革美术”作为一种特殊历史条件下的社会艺术现象，结束于1976年年末，它对中国美术的影响，到70年代末已所剩无几，但它在文化艺术方面的余波遗韵则袅袅不绝。几乎可以肯定，即使参与“文革”的这一代人都过世了，仍然会有人为“文革美术”大唱恋歌。这已被俄国、日本和德国一直有人对他们历史上的独裁者遗留的文化艺术一往情深的现实景象所证明。

## 四、“文革美术”的实质

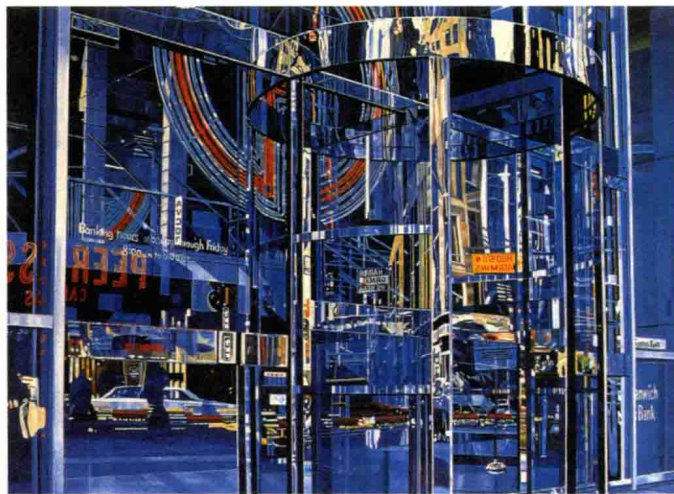
“文革美术”是一种服务于具体的政治阴谋，追随于现实的残暴权势的美术（如果它能称之为美术的话），它的积极参与者直言不讳他们的活动本身就是“政治斗争”和“路线斗争”，从“横扫一切牛鬼蛇神”到“打倒中国的赫鲁晓夫”，从现实造神运动到叫嚷“走资派还在走”……这一切政治阴谋之间，都留有“文



《重上井冈山》 全山石 1975年 195cm×360cm 布上油彩



《我们的好总理》 何孔德 高虹 1977年 152cm×185cm  
布上油彩 中国美术馆藏



《银行》 姚庆章 1977年 91.4cm×116.8cm 布上油彩

革美术”望尘而拜的身影。

作为一个时代人类心灵史的艺术，反映着艺术的创作者和接受者的深层社会心理。“文革美术”现象反映的是人们在异常社会环境中对于屈从和统治的渴求，从伤害和被伤害中得到满足，而这一切都是以放弃个人独立和自由为前提。“文革美术”是排斥人性、排斥个性的美术。这一点连“文革美术”的组织者也不否认，而且他们以此为荣。

在形式语言方面，“文革美术”没有任何创作。这不是因为参与创作的美术家低能，而是因为“文革美术”在体制上排斥艺术的独创。“文革美术”在形式上是对20世纪60年代以来的主流美术作品的模仿，恰如红卫兵的宣传演出是对“音乐舞蹈

史诗”《东方红》的拙劣模仿一样。

从上个世纪90年代起，开始有人对“文革美术”做半遮半掩的赞颂。这些赞颂主要来自两方面，一是在重振“革命美术传统”雄风的旗号下追怀失去的青春；一是在“理性的”“学术研究”旗号下追赶西方时潮。前者认为“文革美术”高过眼下的乌烟瘴气，后者认为唯有“文革美术”才是可以进入世界潮流的中国自己的现代艺术。新与旧、洋与土、保守与激进在这里殊途同归，不谋而合，真叫人难以想象！但正是这一奇特现象淋漓尽致地反映了中国美术界某些人的偏狭——为了某种狭隘的目的，竟然可以赞赏黑暗、品味专制、咀嚼愚昧。我们常常听到的评语是“这些作品是真诚的”“这些作品有气势”“这些作品是真正中国风格的”……似乎只要真心诚意地做一件有“气势”、有“中国风格”的事，哪怕是生灵涂炭，也值得赞美。

### 题目：论毛泽东的大众艺术模式

作者：高名路

出处：高名路著《中国前卫艺术》，江苏美术出版社

### 毛泽东大众艺术中的未来世界与乌托邦精神

毛泽东的大众艺术并不是一个独特的现象，它可以纳入20世纪艺术发展的整体潮流之中。

20世纪艺术的趋势是从个性化（individual）艺术转向大众流行（popular）艺术。但是，有两种大众艺术。一是西方世界的波普艺术，50年代以后，美国安迪·沃霍尔（Andy Warhol）的波普艺术（Pop Art）在观念上打破了高级艺术与低级艺术之分，影响笼罩了欧美。而80年代以来，由欧美掀起的后现代、后结构主义艺术理论更为这种波普现象推波助澜。现代主义大师式的艺术已成昨日神话。但是不论当代西方艺术如何“波普化”，它的基础仍是建立在个人主义和自由主义的基础上，并与市场经济有密切关系。

第二种大众艺术则是为国家意识形态服务的集体主义或阶级化的大众艺术。这就是二三十年代出现在欧洲的“国家社会主义”艺术，以及苏联和中国的社会主义现实主义艺术。毛泽东大众艺术即隶属于此类。

这种类型的艺术在功能方面体现为：

（1）国家宣称艺术（与文化为一整体）应当作为国家意识形态的武器以及与不同力量进行斗争的工具。

（2）国家需要垄断所有的艺术生活领域和现象。

（3）国家建成所有专门机构去严密控制艺术的发展和方向。

（4）国家从多样艺术中选出一最为保守的艺术流派，以

使其接近官方的主张。

(5) 主张消灭除官方艺术以外的其他所有艺术，认为它们是敌对的和反动的。

在题材方面，最为流行的是偶像、革命历史，以及歌颂国家繁荣、人民幸福的题材。这种艺术的似乎真实的叙事性实际上是在编织着一个个神秘的乌托邦世界。革命历史被描绘为神秘的事件，领袖尽管总是与人民在一起，但失去了个人特点，完全变为超自然的神。到处都是阳光普照、莺歌燕舞的无任何痛苦的乐园，社会乐观主义和革命理想主义笼罩下的现实永远是完美的（perfect）乌托邦世界<sup>1</sup>。

在风格方面，则无一例外地独尊现实主义，提倡通俗易懂，为大众喜爱。因此，写实与民间风格往往相结合。民族化因此是它所极力推崇的。

自毛泽东 1942 年发表《在延安文艺座谈会上的讲话》（简称《讲话》），毛泽东大众艺术就成为此后半个世纪中国艺术的标准。尽管“文革美术”是毛泽东艺术的最典型和最充分的表现，但我们可以从其任何不同的发展阶段发现上述的特点。不可否认，在发展这种艺术和文化的过程中，群众被最大限度地发动起来，无论从参加者的数量方面还是艺术作品中被表现的对象方面。大众似乎成了艺术的主人，但是，这种艺术更多的是一种向大众宣传的工具，是为维护国家和政党的统一及对抗敌对力量服务的，正像毛泽东所说，它是“团结人民，教育人民，打击敌人，消灭敌人的有力武器”。<sup>2</sup>

毛泽东明显地吸收了苏联的经验。毛泽东基本上没有公开谈论和发表对美术的看法。他对艺术的看法基本上是全面地讲的，可以说更为偏重文学，这与列宁和斯大林很相像。在新中国成立前，他对艺术的谈话全部集中于 1942 年的《在延安文艺座谈会上的讲话》，尽管此前在《湖南农民运动考察报告》和《新民主主义论》等文章中曾部分地涉及文化和文艺问题。新中国成立后，他的一些文艺思想陆续发表在《关于正确处理人民内部矛盾的问题》、《在中国共产党全国宣传工作会议上的讲话》以及一些重要谈话，如《要重视对电影〈武训传〉的批判》等之中。他还亲自为《人民日报》撰写过一些有关文艺的社论。

但是，毫无疑问，《在延安文艺座谈会上的讲话》最集中而全面地表达了毛泽东的文艺思想。然而，在这篇文章中，毛泽东的阶级艺术和艺术是革命机器的组成部分的论述，显然是来源于列宁在《党的组织和党的文学》中关于“齿轮与螺丝钉”的说法。关于借鉴古人与外国人的说法也与列宁谈对传统和资产阶级艺术的态度类似。毛泽东的关于艺术与生活的关系也来源于车尔尼雪夫斯基的“美即生活”。特别是在这篇文章中，毛



《你办事，我放心》 彭彬 靳尚谊 1977年 225cm × 270cm  
布上油彩 中国美术馆藏



《攻占总统府》 陈逸飞 魏景山 1977年 335cm × 466cm  
布上油彩 中国人民革命军事博物馆藏

泽东第一次明确地指出“我们是主张社会主义现实主义的”。而“社会主义现实主义”是在 1934 年苏联作家代表大会上被正式确立为苏联文艺创作方法的。

与斯大林一样，毛泽东的《讲话》的核心也是强调大众艺术，强调艺术为工农兵服务。但是毛泽东的《讲话》中的大众艺术（或者群众艺术）与苏联的“大众艺术”相较，有了进一步的发展，那就是更激烈地打击了艺术的“本体”观念，使其更彻底地大众化和社会政治化，艺术不是“化大众”，而是“大众化”。而艺术“大众化”的根本是艺术家的立场、思想乃至身份的大



《鲁迅故乡》 吴冠中 1977年 61cm×46cm 木板油彩  
中国美术馆藏

众化。这是个脱胎换骨的“化”，是思想感情和群众打成一片的过程。而“你要和群众打成一片，就得下决心，经过长期甚至是痛苦的磨练”。尽管在苏联也强调艺术为大众，但主要还是强调艺术家以艺术去“化大众”。其基本目的仍然是强调艺术家如何用作品去提高群众欣赏美术的水平。实际上，苏联的艺术家协会成员的地位和荣誉都是很高的。他们并没有被要求成为工人、农民中的一员。因此毛泽东的“大众化”最为彻底，不但艺术得为群众喜闻乐见，而且艺术家也得承认群众在艺术方面比自己高明。比如，被徐悲鸿称为“共产党的伟大艺术家”的古元，在延安画一幅放羊的版画时曾去征求放羊娃的意见，放羊娃说“放羊不带狗不行”。于是，古元顿悟，并自愧“在‘小鲁艺’的课堂里是听不到这宝贵的意见的”。<sup>3</sup>

这种降低艺术家等级的做法当然出自于毛泽东的阶级观念，但是同时，也打掉了艺术家本位观念，艺术最大限度地走向了“媚俗”。因为它既歌颂了领袖政党领导下“没有任何丑陋与黑暗”的现实的光明社会，在这种歌颂中为大众勾画出一个不久

的将来会出现的完美的未来世界，同时又迎合了没有受过教育的大众（主要是农民）的欣赏口味。以通俗易懂、喜闻乐见的形式描绘的乐观主义的故事和美好的生活，使那些精力耗散在劳动和战斗中的工农兵得到了精神上的愉悦和满足。一方面满足了他们的自我投射欲望——一种从作品中能看到自己的光荣感，这是以往从未有过的高贵感。另一方面，使他们忘掉现实的痛苦和艰难，从而勇敢而坚定地走向未来。毛泽东艺术最大的感染力是它能创造出天真、乐观的广大观众群，然而，文革时期当工农兵得到了最大的光荣之后，却落得个“白茫茫大地一片真干净”。

在这一点上，毛泽东大众艺术又像好莱坞电影，后者以逼真的道具和具有真情实感的表演叙述一个假想的故事，给你一个幻想，一个能使人身临其境并受其感染的幻想境地，去满足和迎合主要是市民阶层的惰性幻想和自我欲望投射的心理。但好莱坞电影毕竟还有悲欢离合，而毛泽东大众艺术却从来没有这种痛苦的场面。它的悲剧也是崇高的，是忘却痛苦的殉难。

尽管在人文价值和流行途径方面，毛泽东大众艺术与西方波普艺术不同，但就艺术最终要传播于大多数人口之中这一“流行”标准而言，二者是一样的。但在这一点上，毛泽东大众艺术无疑拥有最大的优势。文革中，《毛主席去安源》一画居然一次发行9亿张，并在全国掀起了一个全民请宝画的热潮，这种现象堪称世界流行艺术之最。

### 毛泽东大众艺术的发展阶段

1942年《讲话》发表以后，毛泽东的文艺为工农兵服务的口号即成为此后艺术的总方针。从实践上，它可以分为以下几个阶段：1942年至1949年稚拙的延安时期、1949年至1966年“苏化”时期和1966年至1976年文化大革命的成熟期。

在第一阶段，延安时期的艺术活动，实际上主要是艺术改造运动，即对一批从上海等大城市来的激进的左翼美术家的思想进行改造，使其成为工农兵艺术家。奔向延安的左翼美术家当时都是激进的主张社会革命的前卫艺术家。他们的艺术革命与延安精神连在一起。但毛泽东一方面从阶级分析的角度改造这些“小资产阶级”艺术家的思想，另一方面用传统的民族民间艺术风格改造他们原来的西方化的风格。

几乎所有的为国家意识形态服务的艺术在其革命初期与本国的前卫艺术都有着较密切的关系，但很快又转而抛弃这些前卫艺术，返回传统去寻找一种更为适合大众的“通俗”艺术形式。比如，1917年十月革命胜利后几天，全俄中央执行委员会邀请了知识界代表到斯莫尔尼宫去讨论未来的合作。五位著

名的知识、艺术界代表参加了会议,其中包括俄国前卫艺术未来派领袖马雅可夫斯基(V. Maiakovskk)和艺术家阿特曼(N. Altman)。这种现象出现的原因,一方面是由于前卫艺术本身当时所具有的反社会的“革命精神”。据格林伯格(C. Greenberg)说,当时欧洲的前卫艺术家是从原来的布尔乔亚(Bourgeois)脱胎出来一变而为对资产阶级不满的放荡不羁的波希米亚人(Bohemian)。<sup>4</sup>故他们在感情上倾向于苏联乃至意、德法西斯的革命和政变。另一方面,新的政权和政党也试图通过对前卫艺术的亲近态度去获得欧洲激进的知识界的支持。但是,前卫艺术远离社会的抽象形式和其强烈的个人化倾向,却无法容纳和适应新政权所需要的宣传内容及对象。他们的艺术后来被拒绝和批判并非因其反动,而是因其过于“天真”和“单纯”。因此,到1930年,苏联和德、意均回归古希腊、古罗马以来的西方古典写实主义传统,并开始批判、围剿前卫艺术。

这种现象也同样出现在三四十年代的中国。20世纪初以来,中国的艺术革命精神较之欧洲有过之而无不及。30年代,中国的美术革命派有三方:现代派、写实派和左派。现代派以林风眠、庞薰琹、吴大羽等为代表,他们的艺术形式最接近欧洲当时的前卫派艺术。但在当时中国社会与艺术关系的情境中,他们并不是最激进,即最前卫者,尽管其形式是最新的。写实派以徐悲鸿为代表,“写实”的概念无疑近于五四以来“科学”在当时中国的作用和意义。最为激进者实为左派,即左翼美术家。他们受到俄国“普罗”文艺思想的影响,激烈地批评林风眠等人的现代派是“腐朽资产阶级的货色”和“个人主义的呻吟”。在当时,这派激进艺术青年最接近延安精神。而鲁迅则在30年代的激进青年中最有号召力。所以,毛泽东称鲁迅为“中国新文化运动的旗手”,这一态度也确实与最初苏联和意大利对未来主义艺术家的推崇相似。

但是,即便是最激进的左翼美术家,尽管他们在鲁迅指导下已经利用木刻开始了大众艺术创作活动,但他们的“艺术为人生”是建立在五四以来的个人主义本位的基础上。他们的大众艺术仍只是“化大众”,表现的至多只是一种对无产阶级大众的同情和对社会不平等现象进行批判的人道情怀。比如,在去延安之前,胡一川、陈铁耕、沃渣等左翼美术家的作品,倡导和创作无产阶级美术不一定本人就是无产阶级。显然这不符合毛泽东《讲话》的“大众化”标准。然而,毛泽东没有苏联、欧洲所拥有的古典写实主义的辉煌传统去弘扬,故不能像他们那样很快地抛弃激进的前卫艺术。毛泽东必须利用和改造这些奔向解放区的左翼艺术家们。一方面发动文艺整风去改造其思想;一方面倡导民间艺术传统以改造他们的个人表现性的

风格和手法。应该说,这一改造是有成效的。延安木刻大量吸收了民间版画、年画、剪纸形式。左翼木刻家们从原来运用的德国珂勒惠支、比利时麦绥莱勒,以及苏联冈察洛夫、法复尔斯基等人的表现主义风格转向了民间线刻风格。在这方面较为突出的是古元、力群、马达、罗工柳、王式廓、石鲁等人的作品。甚至一些画家直接将革命战士形象代替门神形象。这种欢庆与喜闻乐见的形式虽然收到了大众化的通俗效果,但显然失去了左翼时代的木刻作品震撼心灵的自由呐喊与人道主义批判精神。延安木刻的朴实,在自然的乡土风格中埋下了以后“媚俗”的种子。朴实、喜庆、亲和、通俗的木刻作品造成了一种大众感染力。这种大众感染力是毛泽东宣传话语的重要组成部分。在1949年以后,它变得越来越突出,并且越来越矫饰。

从1949年新中国成立到1966年“文革”开始,毛泽东大众艺术从低级、稚拙的阶段走向高级的初具学院化风格的阶段。对这一发展有直接作用的是中国艺术家对苏联艺术的学习。50年代前期中苏艺术家互访互展交流频繁。1953年至1956年共有24名中国重要的艺术家在列宾美术学院学习,1955年苏联画家马克西莫夫到北京中央美院办训练班,其学员均为此时期的艺术骨干。

但是,这种影响真正体现于创作实践则是在50年代末以后。50年代上半期的美术仍保持着延安时代的稚拙成分。大众文艺的方针随着历次政治运动的开展而被进一步强调。新年画得到大规模的鼓励和发展,以歌颂领袖、党和劳动人民当家做主的新生活。“新年画”不仅采用乡村民间形式,也大量采用以往的市民商业艺术形式。30年代上海月份牌画家金梅生以同样风格画社会主义新生活,其样式对“新年画”影响颇大。可见“甜美”为商业文化与社会主义大众文化所共同需要。

50年代初,如何表现新生活,如何将民族形式与西方写实主义进行融合的问题被提出,于是,江丰等人提出了改造国画,融入写生和素描技巧的主张。尽管它遭到一些坚持传统的艺术家反对,但国画外出写生,绘画表现社会主义建设的“工业风景”山水画成为时尚。李可染、傅抱石等为这一创新时代的影响深远的画家。一批革命的土油画也于这一时期出现,其代表为董希文的《开国大典》和《春到西藏》,此外,如罗工柳的《地道战》和莫朴的《清算》等。其中董希文的《开国大典》以共和国成立的重大时刻为题材,但是,它因高岗、饶漱石事件和“文革”中领导层结构的变更而四次被修改,<sup>5</sup>遂使它成为一件具有圣像学意义的油画。

上述50年代上半期的创作甚至包括学习苏联的现象,实际上都反映了很强的民族主义和浪漫主义的倾向。这表现为在苏



《创业艰难百战多》 张祖英 1977年 160cm×150cm 布上油彩

化的同时又坚持中国自身的特点与方向。其实，50年代对中国艺术家影响最大的并不是苏联当时的社会主义现实主义，而是19世纪以列宾、苏里科夫为代表的巡回画派。当然，中国艺术家是通过苏联的介绍而了解巡回画派的。30年代初，苏联开始提倡和重视巡回画派。巡回画派影响中国艺术家的原因在于：一、巡回画派画家大都出身低层阶级，故他们提出艺术应服从人民需要，并在感情上一致。这与毛泽东的“大众化”一致。二、巡回画派注重民族传统。三、巡回画派本质上是浪漫主义画派（长期以来，我们将巡回画派误解为批判现实主义）。不似其上一代的批判现实主义画家专门暴露社会黑暗与不平等，他们是通过带有感情的表现肯定大众对未来生活的希望。四、他们娴熟的学院派技巧为中国艺术家所崇拜和需要。<sup>6</sup> 尽管此前在中国已有徐悲鸿、吴作人等留法的欧洲古典学院派学人存在，但这不能满足形势所需，而且也并没有对此时期的创作产生很大的作用。艺术家虽无缘直观欧洲学院主义，却可从巡回画派看到欧洲学院主义的模样。这种学院主义的技巧的积淀为毛泽东大众艺术的高级化和精致化做了准备。

1958年，毛泽东在“大跃进”的时代提出了“革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合”的口号<sup>7</sup>，以此取代了“社会主义现实主义”。其意义有二：一、反映了毛泽东有意区别于苏联

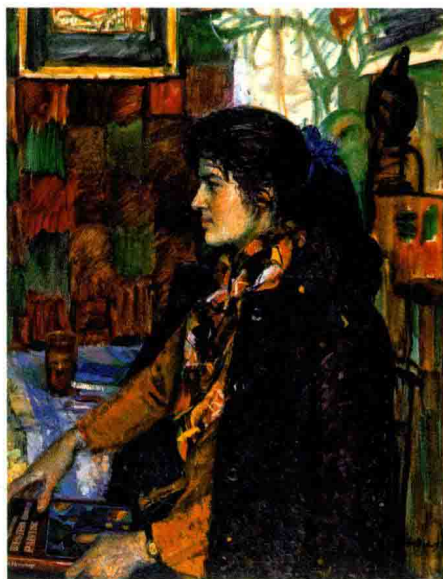
的民族主义意识。实际上，此前这种倾向已有所透露，如宣传部长陆定一在1956年曾强调反对民族虚无主义、反对全盘西化，同时告诫艺术家不要生硬、教条地学习苏联经验。二、反映了毛泽东不同于其他任何国家意识形态艺术的更为浪漫和更为乌托邦式的艺术思想。在“双革命”的定语之下，毛泽东抽掉了苏联社会主义现实主义“在反映真实的现实的基础上表现社会主义精神”的“真实”部分。在这种思想的支配下，同时经过数年的“苏化”，50年代末、60年代初终于出现了一批精致化的毛泽东大众艺术。这些作品以学院式的写实技巧描绘一些浪漫化和象征性的主题。如表现英雄主义的有詹建俊的油画《狼牙山五壮士》、全山石的油画《英勇不屈》，歌颂领袖的有高虹的油画《决战前夕》、石鲁的国画《转战陕北》、侯一民的《刘少奇去安源》，反映人民幸福生活的如李焕民的版画《初踏黄金路》、王文彬的《夸歌》、孙滋溪的《天安门》等。与延安时期木刻和50年代初作品的简单叙事不同，这些作品中的人物似乎是在为我们（观众）作造型表演。象征性和纪念碑意义在逐渐代替故事化情节。此时期出现的大型泥塑《收租院》也突出了戏剧冲突性和表演性，却是从此前从未曾达到的学院写实技巧塑造的。

这一时期最近于毛泽东浪漫情怀的则是傅抱石、关山月所作的大型纪念碑式山水画《江山如此多娇》。据陈毅点拨，画之魂在“娇”，以示革命乐观主义精神。周恩来指示突出红日，以喻毛泽东之东升。<sup>8</sup> 画面视域广阔，试图集长城内外、大河上下、东海之滨、北方雪原之众美为一体。

从1963年开始的文艺整风，似乎使这种高级的专家式的“两结合”创作高峰中断。这在文化意识形态上反映出毛泽东大众艺术观念与30年代左翼文艺派的最后冲突。仅在十余年中毛泽东曾发动过几次政治运动和文艺整风，批判和清除一些知识分子，包括一些著名的30年代左翼文艺人士。因为，虽然这些左派努力紧跟毛泽东，但他们不免常常想到艺术的自身规律和高级的专家艺术的建设。这与毛泽东的艺术工具论和大众艺术思想是相悖的。毛泽东终于在三十余年以后抛弃了当年的前卫艺术家们，并且发动了更为广泛的大众文化革命。历史又回到了《讲话》的“大众化”的起点。所不同的是，大众已不是被服务的对象而直接成了“文化的主人”。工人、农民同样可以是画家，其样板即是旅大、阳泉的工人美术和户县农民画。当然，这种主人的光荣实质上只是一种作为共产主义神话大厦的一块块砖石的光荣。江青试图创造一个崭新的、真正的毛泽东大众艺术，因此，她否定了所有传统。建立在彻底的虚无主义之上的极端实用主义是“文革艺术”的特点之一。比如，尽管江青反对崇洋媚外，事实上，在某种程度上，“文革”中的展览型绘画在形



《心潮》(局部) 高泉 1977年 布上油彩



《维吾尔族女大学生古丽娜》 刘秉江  
1976年 98cm × 74cm 布上油彩

式上比以往任何时代都西化,其典型是“文革”中的中国人物画。

“文革美术”最大限度地消除了艺术本体观念和专家、大师的特权;最大限度地发挥了其社会、政治功能(以大众文化革命的形式促成国家权力结构的改变确实是毛泽东史无前例的创举);最大范围地尽最大可能地运用了传播媒介,广播、电影、音乐、舞蹈、战报、漫画,甚至纪念章、旗帜、宣传画、大字报等,“文革美术”已不是单一的、以画种分类的传统意义的美术,而是一种综合性革命大众的视觉艺术(Visual Art)。考察研究“文革美术”绝不能只关注那些专业化了的架上绘画,“文革”中的各种纪念章、徽标、宣传画的宣传效能甚至可以同美国可口可乐的广告宣传效能相比。“文革”中大众对革命宣传媒介和领袖偶像的崇拜,远远超出当今西方世界对商业传播媒介与明星的崇拜。然而,毛泽东文艺宣传与商业媒介都是大众化的批量“产品”,是现代社会中真正的“现实”存在。因为,在现代社会,所谓个人眼中、头脑中所认定的“真的现实”已不复存在,真正的现实是传播媒介,它改变和创造着现实,所以它是真正的现实。

“文革美术”远远超出了社会主义现实主义的范围,它是一种中国特有的“红色波普”运动,甚至其超常形式使我们无法以美术的概念去确定它。“红色波普”的上述外观特点又与西方当今后现代主义的艺术观念有相似之处,但其本质的差异需要我们深入地研究。

“红色波普”现象最为集中地体现在“文革”前期,即60年代末的几年中。从70年代初起,特别是1972年“庆祝毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表30周年美术展”在中国

美术馆展出后,“文革美术”开始走向专业化、展览化的高级阶段。因此,它又回到了以往国家意识形态艺术的俗套——偶像、光荣历史、幸福生活的三部曲。这是它的归宿。因为,它需要模式和样板,它需要形象化的“圣经”或者“净土变”,于是在“三突出”“高大全”“红光亮”的表现规律的强化之下,60年代初的“两结合”样式又大大地向彻底浪漫化和象征化的方向迈进。从而,最终完成了毛泽东大众艺术的全部历程。

总之,毛泽东大众艺术的模式,如本文第一部分所述,是从20世纪国家意识形态艺术模式发展而来。但是,它比以往任何这类艺术都更成功地创造了更为浪漫化的乌托邦世界。它也不像其他这类艺术在延续尊崇某种传统的形式上发展,而是在彻底的虚无主义的基础上(除了极少数的民间传统)实用主义地发展其模式。

毛泽东大众艺术话语(discourse)模式深刻地影响了20世纪下半叶中国艺术的发展,甚至至今仍潜在地控制着中国当代艺术的话语模式。只不过它逐渐褪去了以往的革命内容,而衍变为商业化的流行艺术。尽管在70年代末、80年代初有“伤痕美术”、“星星画派”等绘画流派和群体,试图从相反的社会和政治功能的角度反抗它,但仍沿用了其话语模式。80年代下半期的‘85美术运动,以建立在个人主义、自由主义的人文价值之上的西方现代及后现代模式去冲击它,但由于没有形成成熟的艺术新体系,始终不能彻底摈除和取代它,而90年代以来,中国当代艺术(不仅美术)中又出现了大量模仿毛泽东话语的作品。固然,按德里达(Jacques Derrida)的说法,借用传统

也是对传统话语本身的一种解构。但是，我们总感到，由于模仿者对创造新话语缺少明确的方向和自信力，从而使其模仿本身带有相当程度的对毛泽东话语模式的崇拜倾向。

#### 注释：

1. 参见 Igor Colomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and People's Republic of China*, London: Duckworth Overlook, 1990。
2. 毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》引言，见《毛泽东论文艺》，人民文学出版社，1958年，52页。
3. 古元《参加延安文艺座谈会的回忆》，见《纪念在延安文艺座谈会上的讲话发表三十周年》，香港三联书店，1972年，187页。
4. Clement Greenberg, "Avant Garde and Kitsch", *Art and Culture: Critical Essays*, Beacon Press, 1961。
5. Julia Andrews, *Painting and Politics in the P.R.C* (安雅兰《中国的绘画与政治》，即将由加利福尼亚大学出版社出版)。此书引用大量材料，描述了1949—1979年间中国的艺术与政治的关系。
6. 参见 Marian Mazzone, *China's Nationalization of Oil Painting in*

*the 1950s: Searching Beyond the Soviet Paradigm* (Seminar Paper, 1992)。

7. 这一口号不是由毛泽东直接提出的，而是由周扬在1958年6月首先进行说明和阐述的，并以毛泽东诗词和民间歌曲为样板。

8. 同注释5。

### 题目：“六亿神州尽舜尧”——“文革”后期绘画的主题

作者：吾远

出处：《二十一世纪》1996年8月号，总第36期

#### 一、从红卫兵绘画到工农兵绘画

一谈起“文革”时期的绘画，人们立即会想起毛泽东肖像、红海洋、铺天盖地的大字报、漫画和作为大批判工具的巨幅宣传画以及木刻，某些学者称其为“红色波普”运动。表面上看，这个印象并不错，但作为“文革”的经历者，我们总感到用上述标签来概括“文革美术”是失之偏颇的。在长达十年的“文化大革命”中，红卫兵绘画和“红色波普”只是一个极短暂的现象，其高峰是1967年，寿命不足两年。毛泽东肖像最盛行的也只是1967年至1968年，1969年后已很少看到有关毛泽东被称之为“红、光、亮”的油画。那么，从1969年九大到1976年毛泽东去世这长长的七年中，绘画的风格和主题究竟是什么呢？它和“红色波普”运动是否相同呢？这是一个被相当多人忽略的问题。而我们认为，只有搞清楚这一点，才能给出“文革”时期绘画的全貌和本质。

一直以来，我们对一些学者用“波普艺术”等后现代艺术要领来界定“文革”绘画是持保留态度的。虽然从表面上看红卫兵绘画是“红色波普”运动，具有西方后现代主义的种种特点，但我们认为这种特点是来自于红卫兵运动与后现代主义的某些巧合。如果高度简化西方后现代艺术之精神，可以将其概括为知识分子对现代的反抗与批判。后现代艺术的基础是高度现代化了的消费社会，大众传媒高度发达，这就规定了后现代艺术的两个主要特点，一是基于对西方现代性的反叛的反体制性质，二是利用大众传媒来生产自己的作品。而中国爆发“文化大革命”时并没有现代化，更谈不上对现代性的批判与反抗。“文革”是毛泽东发动的一场反修防修的意识形态群众运动，它同后现代主义的价值取向风马牛不相及。但和历次政治运动不同，“文革”冲击的对象是党内走资派，毛泽东不能像以往那样依靠党组织来动员群众，只能用红卫兵来反对党的官僚机器，用大众传媒来控制运动。这就使得红卫兵运动在形式上与后现代主义组合，



《女儿像》 苏高礼 1977年 81cm×62.5cm 布上油彩