

新中国艺术史

新中国美术史

A HISTORY
OF
CHINESE
FINE ARTS:1949-2000

邹跃进 著 湖南美术出版社

本书是中國大陸第一本以新中国美术为研究对象的美术史著作。作者以新中国美术是新中国的形象表达为中心观念，描述、阐释与分析了不同意识形态、艺术观念之间，在什么是中国和中国形象的认识与表达上所产生的冲突、斗争、妥协和共谋，以此揭示贯穿在新中国美术史中的政治与艺术、形象与观念、中国与西方、传统与现代、身份与体制之间多向互动的复杂关联与多重含义。

(1949-2000)



新中国艺术史

新中国美术史 (1949—2000)

邹跃进 著

湖南美术出版社

A HISTORY
OF
CHINESE
FINE ARTS: 1949-2000

BB502/04

图书在版编目(CIP)数据

新中国美术史:1949~2000/邹跃进著. —长沙:湖南美术出版社, 2002

(新中国艺术史)

I. 新... II. 邹... III. 美术史—中国—1949~2000 IV. J120.97

中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第104019号

新中国艺术史编辑委员会

总策划:萧沛苍 李路明 李小山

总监制:汪 华

编辑委员会委员:居其宏 傅 谨 尹 鸿 冯双白 邹跃进 汪 华
李路明 萧沛苍 郭天民 王 度 左汉中 李小山

《新中国美术史:1949—2000》 邹跃进著

总体设计:戈 巴

责任编辑:李小山 曹 勇

特约编辑:毛 雨

责任校对:李奇志

责任印制:任 志

英文翻译:冯 燕 张少雄

出版发行:湖南美术出版社

长沙市雨花区火焰开发区4片(410016)

网 址: www.arts-press.com

邮购联系:0731-4787037

经 销:湖南省新华书店

制 版:深圳华新彩印制版有限公司

印 刷:深圳市彩帝印刷实业有限公司

出版日期:2002年11月第一版

2002年11月第一次印刷

开 本:889 × 1194 1/16

印 张:23.25

印 数:1-3000册

书 号:ISBN 7-5356-1811-1/J · 1691

定 价:220元

[版权所有, 请勿翻印、转载]

如有倒装、破损、少页等印装质量问题,请寄回本社发行科调换。

导言

邹跃进

新中国美术史,就其自身的历史而言,是以视觉形象的方式,理解、认识和表达新的中国形象的历史。这意味着,在新中国的不同历史时期,美术家们选择题材的指导思想,提炼主题的方式,采用的艺术语言和创作方法,包括对待艺术传统的态度,都与那一时期占主流地位的政治意识形态、主流学术话语对中国性质的认识和理解相关联。可以说这是新中国美术的主要特征。当然,中国形象与艺术创造之间的内在关联,也是20世纪中国美术史的主要特征。所不同的是,在新中国的历史中,美术创造在总体上是围绕着执政的中国共产党对新中国的认识、理解和希望的维度展开的。就此而言,新中国美术史,从本质上说,也是对新中国的认识和理解的总体思想观念中不可分割的一部分,是新中国形象的表达和象征。

从美术史的角度看,国家与视觉形象之间的关系总是存在的,如美术史家把南宋的边角山水作为南宋政权偏安江南一隅来解读就是一例。但新中国美术史与新中国形象之间的关系,不是在历史过后被美术史家解读出来的象征关系,而是中国共产党自觉、主动参与建构起来的。因为中国共产党,作为一个马克思主义的政党,无疑是会有意识地运用马克思主义关于上层建筑与经济基础的理论,动员艺术家为创造一个新的中国形象服务的。事实上,在美术史上,国家政权主动把国家的性质与形象的创造紧密结合起来的例子也不少,典型的有路易十四时期的法国,冷战时期的美国和前苏联等。

在上面,我们已部分地说明了为什么新中国美术的历史,同时也是认识、理解和表达新的中国形象的历史的原因。之所以说是“部分”的,是因为上面的解释只涉及到中国共产党和中国政府在美术创造新的中国形象上所起的主导作用。事实上,作为美术创作主体的美术家,不要说在与政治意识形态一致的时候,即使在疏离主流意识形态的艺术创作中,也同样念念不忘艺术创作与中国

形象之间的联系。造成这种情况的原因是，自 20 世纪早期西方文化被大量引入中国以来，传统中国与现代中国，西方文化与中国文化之间产生的认同与对抗的矛盾和冲突，在新中国的历史发展

过程中，不但没有消失，而且还不断衍生出新的问题，导致种种新的冲突和矛盾。也就是说，在文化艺术和学术研究的层次和范围里，创造和建构一种什么样的中国文化和中国形象，同样也总是与对

《祖国万岁》 齐白石 1955 年 中国画



《毛泽东在延安作整风报告》 罗工柳 1951 年 油画



怎样的中国才是一个理想的中国的认识紧密联系在一起。

从新中国美术史的写作角度看，读者也可以把上面对新中国美术史的主要特征的陈述，视为本书作者认识新中国美术史的一种观点。正是把新中国美术看成是以形象的方式认识、理解和表达新中国的观点，决定了本书作者描述、分析和阐释新中国美术的立场和方法。历史学家柯林伍德认为一切历史都是思想史，这不仅是指历史写作的作者，必须用思想去向历史提问才能进入历史，而且更重要的是，他只有富有想像地重演那些创造历史的人们在当时情境中的思想、动机、希望和梦想，才能真正理解和重建过去的历史。当然，任何追问是可以无限制和循环进行的，在追问和重演历史创造者的思想和动机的同时，思想产生的条件（已有的经济、政治、文化等），同样是历史研究不可忽略的。

由于新中国美术史就是以视觉形象认识、理解和表达新中国的历史，是创造新的中国形象的历

史，所以，本书也将从思想和观念的角度来描述、分析和阐释新中国美术史。我们的根本任务是理解新中国美术的发展过程及其各种原因，而不对它——不管它涉及到的是一种潮流、一种风格、一件作品，还是一个人——作正确与错误的判断，甚至包括艺术和审美价值高低的评判。即，我们只从效果史，也就是从在新中国美术史上产生过影响，引发过争论的历史事件、人物、作品、观念等史实出发，去理解当事人为什么要那样而不这样行动的想法、观念、动机和思想，以及促使他这样而不是那样去思想的内外条件。当我们说某个艺术家是成功的时候，在很大的意义上是表示他的艺术作品，他的艺术追求产生了很大的影响，引起了众人的关注；或是表明他通过某种有效的方式，成功地解决

才能揭示出来。

本书将以三章十七节的结构，描述和阐释1949年新中国成立到2000年中国当代美术发展的历史。

本书的第一章为“再造一个中国形象”，重点描述和阐释1949年新中国成立到1976年“文化大革命”结束的美术史。这一时期的主要特点是在美术创作的方向上，毛泽东的思想和文艺思想处于绝对主导地位，在此意义上说，1949年至1976年的新中国美术，实际上是毛泽东自1942年《在延安文艺座谈会上的讲话》发表之后开始发生的“毛泽东时代的美术”的一个新的也是最重要的发展阶段，因为正是在此时期，毛泽东关于社会主义新中国的理想，在美术领域得到了完美的形象表达。当然，“毛泽东时代的美术”是在毛泽东的文艺思想指导下，通过一体化的艺术体制，各种思想观念上的冲突，才逐渐完成毛泽东的社会理想和社会主义新中国的形象建构的，并且正是在这一历史过程中，诞生了一大批被称作“红色经典”的美术作品。

“形式的意识形态”为本书的第二章，它的时间跨度为1976年至1989年。文化大革命的结束，“四人帮”的垮台，改革开放的社会转型，导致新中国的美术发展进入一个新的历史时期。思想解放的历史情境，使这一历史时期的美术创作出现了三个大的主流方向：一、以“伤痕”和“乡土写实主义”为代表的写实主义绘画，由于其反思文革和弘扬人道主义精神的价值取向，成为此一时期最早引起关注的艺术现象；二、以机场壁画为开端的形式上的唯美主义，和以中央美术学院油画系教师为主要力量的纯化语言的学院主义，是此时两种不尽相同的重返艺术的方式，而主动逃避政治观念与对现实生活的干预，开掘艺术学科自身的学术深度，是这两种艺术追求的特点；三、在此期间产生了更大影响，并引起众多争论的是从1979年的“星星”美展开始，在1985年演变为全

《丁》 吕胜中 1988年 剪纸、装置



了那个时代提出来的问题。当然，必须说明的是，在新中国美术史中发挥作用的思想和观念，会涉及到许多不同的方面，它们与新中国这一总体概念和形象并不是一种一对一的直接对应关系。这不仅不是说“何谓中国”本身就牵涉到认识和理解的方法问题，包含着复杂的内容与层次，要通过许多重要的主题才能实现，而且在一些具体问题上，它们与新中国的含义之间的联系，可能还要通过众多的中介

国性的新潮美术，并于1989年“现代艺术大展”后式微的中国式的现代主义艺术。它是改革开放之后，中国艺术家，特别是年轻一代艺术家主动吸取西方现代主义的文化和艺术，来反思和重估中国社会与文化价值的结果。

1990年至2000年的中国美术，是本书第三章“文化利用与文化参与”描述和阐释的对象。对于美术创作的影响而言，此时最重要的莫过于中国市场经济的兴起，大众文化的出现和全球一体化进程的加快。正是在这样一种历史情境中，出现了反映都市和大众文化的美术创作；而在艺术创作方法上，则主要体现为对传统中国文化和20世纪以来革命文化的直接挪用，以及非架上艺术方式的迅猛发展，则与全球一体化和后殖民的时代背景相关联。从某种意义上说，20世纪90年代的艺术体制和艺术生态，确实呈现出多元共存的局面，一是所谓“体制内”与“体制外”的艺术形成了各自发展和生存的空间，并有向“制度化”发展的趋势。二是在此期间，代表主流意识形态的“主旋律”艺术体现了中国共产党重建主流文化的策略和决心；而与女性身份相关的“女性艺术”，则以性别的自我确证和认同的方式出现在90年代的艺术史中。

Foreword

Zou Yuejin

The history of the fine art of new China is, in itself, the process of the apprehension, the reception, and the presentation of the image of new China. This means that, in the various periods of the history of new China, the principle of the matter choice for artists, the approach to the theme treatment, the artistic language in application, and the methodology of composition, and even the attitude toward the artistic tradition, were all connected with the mainstream political ideology and the mainstream academic discourse of the period of history, and with cognition and apprehension of the nature of new China. We can take this as the primary feature of the fine art of new China. As a matter of fact, the internal connection, between the connotation of new China and the creation of the artist, was the primary feature of the history of the fine art of contemporary China, in a greater coverage of time, that is, the whole twentieth century. What differed was that, in the history of new China, fine art creation was performed to the dimensions of the cognition, the apprehension, the conception, and the expectation of new China as acquired by CCP the ruling party. In the light of this, the history of the fine art of new China was, in its essence, an inseparable part of the ideational totality of the cognition and the apprehension of new China. It is on such a basis that we say the fine art of new China was the presentation and the symbolization of the image of new China.

From the stance of the development of the fine art of mankind, there is always the connection between the nation and the visual image of the nation, as is found in the paintings by the Southern Song Dynasty, whose half landscape composition is often interpreted by the art historian as the symbolization of the confinement of the Dynasty in the areas in the South. However, the connection between the history of the fine art of new

China and the visual conception of new China, is not the symbolic connection interpreted by the art historian after the passage of the era of history, but the actual connection constructed by the CCP with its own ideology and its own conscious and active participation. The CCP, as a political party of Marxism, would inevitably apply the Marxist theory about the economic base and the superstructure, in motivating the artists and the common masses of the nation to give service to the creation of the image of new China. As a matter of fact, in the history of fine art, there were many such cases that the nation took an active participation in the construction of the connection between the nature and the image building of the nation, as the French government of the Louis XIV times, and the United States and the Soviet Union before the cold war, to name only a few.

Here above, we have partially explained the reason why the history of the fine art of new China, or the history of the cognition, the apprehension and the presentation of the conception of new China, is the history of the creation of the image of new China. The explanation is partial, because it deals only with the political ideology of the CCP, and the political force of the Chinese government in its active and conscious participation in the instruction and the affirmation of the creation of the image of new China by means of fine art. In fact, the artist as the main force of the fine art creation of new China, not only connected the creation of the visual image to the presentation of the image of new China, when in agreement to the political ideology, but also kept in mind the correlation between the artistic image and the nature of China, in the artistic creation evading or deviating from the mainstream ideology. The causes of such a state were, generally speaking, the problems that occurred between traditional

China and modern China, between Chinese culture the Western cultures, after the massive introduction of Western cultures into China in the early twentieth century; and that did not disappear, but continued to be the topics discussed and the objects examined in various new ways with the appearance of new historical situations and new ideologies, leading to new confrontations and new contradictions. That is to say, in the areas and at the stratum of culture and art, and of academic studies, there was always the correlation between, the creation and the construction of the culture and the image of China, and the cognition of what a China was the ideal China.

In terms of the writing of fine art history, the reader can take the above statement of the primary feature of the history of the fine art of new China as a point of view of the author. Such is the fact. And it is the point of view of taking the history of the fine art of new China as the process of the cognition, the apprehension and the presentation of new China by means of the visual image, that decides the stance of and the approach to the author's description, analysis and interpretation of the fine art of new China. Collinwood the historian holds that the history of everything is the history of ideology. This refers, not only to that the author of the historical writing can not enter the history before questioning it with his thought, but also to that he can not apprehend and reconstruct the history of the past before exploring into the history with his thought and representing with imagination the figure or figures who created history in its real sense, together with his or their conception, motivation, expectation and vision before or in the process of the creation of history. There is the opinion that history was created by the creator of history, with his cognition of certain objects in a certain period of history, that is,

with his thinking. However, any retrospection is retrogressive and recursive in an endless way, as that of the conditions of the origins of certain ideas, that is, the conditions of economy, politics and culture existing in the remoter times of the past. This, however, does not prevent the historian from making every effort to apprehend, to interpret and to reconstruct history from the particular stance of thinking.

As the author believes that the history of the fine art of new China is the history of the cognition, the apprehension, and the presentation of new China by means of the visual image, and the history of the creation of the new image of China, he is to, in this book, describe, analyze, and interpret the fine art history of new China, from the stances of thoughts and ideas. The central task of the book is to reach an apprehension of the developmental process of the fine art of new China and its relevant factors, not to present judgments on right and wrong, or to make comments on the artistic and aesthetic value, disregarding whether what is concerned is a climate, a style, a composition, or an individual artist. That is to say, we start off, from the history of effects alone, that is, the facts such as the events, the figures, the compositions and the ideas that once exerted influences and excited controversies in the history of the fine art of new China, to obtain apprehension of the opinions, the ideas, the motives and the thoughts which decided the participant to take the one action not the other, and of the internal and external conditions that decided thus. When we say that an artist is successful, in most senses, we mean that his compositions and his artistic pursuits exercised great influences and arrested the attention of the public mass, or that he succeeded in solving certain problems put forward by his age, in certain effective ways. It is necessary to make clear that the thoughts and the ideas

that worked with effects in the history of the fine art of new China were related to various aspects of ideology, and that they were not always connected with the total concept or the whole image of China or new China in direct correspondence. This does not only mean that the conception of what was China was itself related to the methodology of cognition and apprehension and contained a variety of contents and stratum, and that it would take many important themes to present the conception; but also that there was considerable distance between them and the connotation of new China, and that it would take many intermediaries to bridge the two.

This book, falling into three chapters and further into seventeen sections, presents the author's description and interpretation of the history of the fine art of new China from 1949 to 2000.

Chapter One, "Creating the New Image of China", focuses on description and interpretation of the history of fine art from 1949 when new China was founded to 1976 when the Cultural Revolution was put an end to. The principal feature of the period was that Mao Zedong's thought had absolute predominance in the orientation of artistic creations. In this sense, the history of fine art from 1949 to 1976 was actually a new period, and the most important period as well, of development of "the fine art of the Mao Zedong era", which started after the publication of Mao Zedong's "Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art". And right in this period, Mao Zedong's ideal of the socialist new China, found full and perfect pictorial expression in the domains of fine art. As a matter of fact, it was under the guidance of Mao Zedong's thought on literature and art, under the control of the unified artistic institution, and through the conflicts of various thoughts and ideas, that "the fine art of the Mao

Zedong era” completed its image construction of the socialist new China of Mao Zedong. And it was the historical process of this construction that witnessed the production of many artistic compositions of the kind of “Red Classics”.

Chapter Two, “Formal Ideology”, presents a narration of the history of fine art from 1976 to 1989. The end of the Cultural Revolution, the overthrow of the “Gang of Four”, and the social transformation in the reform and open-door context, brought the fine art of new China into a new period of history. The historical context of the ideological liberation provided three great mainstream orientations of artistic creation for the fine art of this period. The first mainstream was the realistic painting, represented by the “Scar School” and the “Native Realism”. The realistic painting was the first artistic phenomenon to arrest attention of the period, due to its value orientation expressed in its retrospective examination of the Cultural Revolution and in its promotion of the humanitarianist spirit. The second mainstream included the formal aestheticism with the airport wall painting as its beginning, and the academicism for the sake of the purification of language, with the teachers of the Department of Oil Painting of the Central Academy of Fine Arts as the principal force. They were two similar approaches to return to art; and their objectives were to evade the interferences of the political concepts and the social realities, and to increase the depth of the artistic science itself. The third was the modernistic fine art of the Chinese style, the most influential and the most controversial of the three. It began from the “Stars” Exhibition in 1979, evolved into the national new-tide fine art in 1985, and declined after the Great Exhibition of Modern Arts in 1989. It was the fruit of the efforts of Chinese artists, especially the artists of the younger generations, to revolt against,

reflect upon and reevaluate the value of the Chinese society and culture, with an adoption of the modernistic culture and art of the West.

The fine art history of China from 1990 to 2000 is the object of description and interpretation of Chapter Three, “Cultural Utilization and Cultural Participation”. Of the influences upon artistic compositions, the most important ones of this period included the rise of the market economy of China, the appearance of the mass culture, and the speeding of the progress of globalization. It was such a historical context, that witnessed the appearance of the artistic creation as a reflection of the urban and the mass cultures; the direct borrowing of the traditional Chinese culture and the revolutionary culture of the earlier decades of the twentieth century, in terms of the methodology of artistic creation; the rapid growth of the not-on-the-shelf mode of art, in correspondence with the temporal situation of globalization and post-colonization. In a sense, the artistic institution and the artistic ecology of the 1990s, revealed the state of co-existence of a multiplicity of realities. On the one hand, there was room enough for the so-called “within-system” and “systematized” art forms to develop and exist separately, and to co-exist in peace in certain areas of time and space, forming the tendency of the “system” to develop in the direction of “institutionalization.” On the other hand, the period saw the appearance of various new artistic phenomena, such as the “theme” art representing the mainstream ideology and the “female art” related to the female identity, which appeared in the 1990s with established identities of determined self-identification.

目录

导言

第一章 再造一个中国形象——毛泽东时代的美术(1949~1976)

第一节 会聚与重建	(1)
一、会聚	(2)
二、体制与功能	(6)
三、毛泽东文艺思想的主导作用	(8)
第二节 普及第一——1949—1976 年的新年画	(18)
一、新年画运动	(18)
二、调整与转换	(23)
三、意义与价值	(31)
第三节 中国画的政治化——1949—1966 年的中国画	(35)
一、画的改造与人的改造	(35)
二、毛泽东时代的水墨人物画	(42)
三、毛泽东时代的山水与花鸟画	(48)
四、国画的政治含义	(62)
第四节 历史与现实的再现与重建——1949—1966 年的中国油画与民族化	(68)
一、油画作品中的历史与现实	(70)
二、油画教育	(78)
三、油画与国画之争	(83)
四、民族化	(84)
第五节 抒情时代——1949—1966 年的版画艺术	(92)
一、光荣历史	(92)
二、抒情时代	(93)
三、地方画派	(99)
第六节 史诗与群像——1949—1966 年的雕塑艺术	(105)
一、人民英雄纪念碑	(105)
二、“社会主义好”与《庆丰收》	(112)
三、“为五亿农民服务”与《收租院》	(118)
第七节 顶峰与终结——1966—1976 年“文化大革命”的美术	(127)

- 一、理想的冲突 (127)
- 二、造反中的迫害与批判中的纯化 (130)
- 三、创造中的重建 (134)
- 四、文革美术模式 (144)

第二章 形式的意识形态——改革开放时代的中国美术(1976~1989)

第一节 过渡与转换——1976—1979年的中国美术 (153)

- 一、过渡：文革美术模式的延续 ... (153)
- 二、转换之一：伤痕美术 (159)
- 三、转换之二：体制的恢复与运转 (163)

第二节 乡土中国——1979—1989年的乡土美术 (165)

- 一、人道主义 (165)
- 二、以“乡土中国”的名义 (167)

第三节 重返艺术——1979—1989年形式上的唯美主义与语言纯化的学院主义 (177)

- 一、身份、辈份与艺术方式 (177)
- 二、形式美与唯美主义 (180)
- 三、纯化语言与学院主义 (184)

第四节 用形式革命——1979—1989年中国现代主义艺术 (193)

- 一、“星星”之火 (194)
- 二、解放思想 (196)
- 三、理论与实践的突破 (200)
- 四、'85美术思潮与青年艺术家群体 (205)
- 五、中国现代艺术展 (218)
- 六、内向观的反叛 (221)

第五节 文化认同与对抗的矛盾——1979—1989年中国艺术对中西文化的认识与表达 (226)

- 一、中国画之争 (226)
- 二、西部与西方 (230)
- 三、民间艺术的现代化 (234)
- 四、古代文化的现代阐释 (238)

第三章 文化利用与文化参与——全球化语境中的中国当代美术(1990~2000)

第一节 “主旋律”与“多样化”——1990—2000年中国当代美术的多元生态与结构 (241)

- 一、提出与确立 (241)
- 二、美术界的“反对资产阶级自由化” (242)
- 三、“主旋律”美术 (245)
- 四、多元共存的生态空间 (248)

第二节 乡村与都市——1990—2000年中国美术中的乡土与都市题材 (254)

- 一、“新生代”与都市青年 (255)
- 二、“卡通一代”与“新人类” (261)
- 三、乡村与都市 (263)
- 四、乡村作为“中国”的象征 (273)

第三节 性别表达及问题——1990—2000年中国当代美术中的女性艺术 (277)

第四节 “中国形象”的利用与再造——1989—2000年全球化语境中的中国美术 (289)

- 一、市场经济与广州双年展 (290)
- 二、公共图像的利用与再造 (295)
- 三、当代美术与大众文化 (300)
- 四、古代文化和图像的利用与再造 (309)
- 五、文化利用与文化参与 (312)

第五节 回复与创造——1989—2000年的新文人画与水墨画 (315)

- 一、从“中国画”到“新文人画” ... (315)
- 二、从“中国画”到“水墨画” (323)
- 三、文化身份及其问题 (328)

附录

- 一、新中国美术大事记(1949~2000)
- 二、参考文献

后记

第一节 会聚与重建

1949年10月1日，是新中国成立的日子，它标志着中国历史上一个新时代的开端。这个开端既是新中国美术史的历史上限，也是考察五十多年以来新中

国美术的起点。当然，必须看到的是，新中国的成立同时又是一系列已发生的历史事件、观念思想和实践所造成的结果，所有过去的事件、观念、行为及其意义都包含在其中，并在新中国的历史进程中以各种方式发挥着作用和影响，成为建构新中国政治、经济、文化和艺

1949年10月1日，毛泽东在天安门城楼庄严宣告中华人民共和国成立。

第一章 再造一个中国 形象 ——毛泽东时代的 美术 (1949 ~ 1976)



术的资源 and 基础。

一、会聚

对于这个新中国美术展开的起点，

员会和华北文协举行招待北平文艺界的茶会上由郭沫若提出的。郭沫若任筹备委员会主任，茅盾、周扬任副主任。出席文代会的代表是由这个筹备委员会确定的，最初定为753人，大会开幕后，增

二、聘请代表，包括解放区省、市一级以上文艺团体或文艺机关的主要负责干部以及从事文艺工作十年以上，“对革命有一定劳绩者”。聘请代表的产生办法是由上述文艺团体、机关推荐，或由筹备委员会邀请。这意味着，那些不直接属于共产党领导下的文艺团体的艺术家，在进入文代会时，是要经过考察、筛选和审核的。事实上在6月30日的大会预备式上，其中有一项议程就是通过成立代表资格审查委员会及提案整理委员会；7月2日大会正式开幕时，代表资格审查委员会负责人冯乃超还报告了代表资格审查情形。

对于代表资格的审查标准，我们可以从当时的文献中获得若干线索。关于第一次文代会代表的组成，新华社社论是这样说的：

这个大会团结了全国文学艺术界的各方面的代表人物。这样广泛地包括了党与非党的，老解放区与新解放区的，新文艺界与旧文艺界的，部队、地方与少数民族的主要文学艺术工作者的大会……^①

这种党与非党、新与旧的区别，当然要在代表的产生办法上显现出来。事实上这种代表选择的原则在朱德总司令的讲话中也能够看得非常清楚。他说：

中国的新文艺运动有各种不同的派别和倾向，但是它的主流从1919年的“五四”运动以来，始终是和中国人民民主革命运动相联系的。在中国第一次大革命失败以后的十年内战时期发展起来的左翼文学艺术运动，特别是中国人民解放区和中国人民解放军内的文学艺术运动，虽然还有缺点，但是与人民革命斗争是有更广泛的联系的。……文学艺术和革命斗争，有这样一个不可分离的关系，这是中国新文艺的光荣。^②

由此可见，中国共产党对“五四”以来新文艺的评价，基本上是站在革命的立场上来看待的，这个立场不能不影响对代表资格的选择。

在中华全国文学艺术工作者代表大会筹备委员会所拟定的代表名单中可以

中华全国文学艺术工作者代表大会来宾（从右边第二人起，沈钧儒、董必武、朱德、林伯渠）



我们主要从人员、体制、指导思想这三个方面来加以把握和分析。从某种意义上说，这三个方面形成了一个严密的整体结构，成为新中国美术创作的基础。要理解新中国美术的各种形态、风格、题材、内容，往往离不开这个基础结构，因为它们就是在这个基础上展开的。但是，这个基础结构也是在历史中形成的，有一个生成和演变的过程，包含着许多偶然和人为的因素，对此我们也应该予以充分的注意。

新中国成立前夕，也即1949年7月2日，在当时的北平召开了第一次全国性的文代会，即中华全国文学艺术工作者代表大会。与此同时，还举办了艺术作品展览会，后来被称为第一次全国美术作品展览会。召开文代会的提议，是1949年3月22日在华北文化艺术工作委

加到824人。实际参加会议的有650人。在这650名代表中，美术工作者占88人，其中一部分还进入了文代会的主席团。7月19日，中华全国文学艺术工作者联合会（也即全国文联）正式成立。

有一个非常重要的问题值得我们注意，那就是这些人员的构成。参加文代会的美术家代表的身份、过去所从事的美术工作以及在社会上的地位、政治立场和艺术观念，构成了后来新中国美术发展的基础。如果我们对这些代表的构成做一个比较详细的分析，就可以看出，他们在某种意义上预示着新中国美术一个大致的发展方向。

根据筹备委员会拟定的代表产生办法，与会代表分为两类：一、当然代表，包括五大解放区（华北、东北、华东、西北、中原）文协的理事及候补理事等；

大会总主席郭沫若，副主席茅盾、周扬



1949年7月，北京第一届全国文代会会场一角 (王琦供稿)



看出，平津和南方各分两个代表团，平津190人，南方270人，共460人，占与会代表的半数以上。南方代表团的成员，主要来自上海，可能还包括新中国

成立前夕共产党组织由上海转移到香港的一批艺术家。

北京地区（也即平津）的代表，分为两个团。平津一团基本上是来自解放

区的共产党的代表，如王朝闻、王式廓、江丰、胡一川、彦涵、罗工柳等；平津二团基本上是在北京地区有影响的艺术家们所组成的，如王临乙、徐悲鸿、齐白石、吴作人、艾中信、董希文、叶浅予、赵望云等，这些人基本上代表了北京地区共产党之外民主人士的一种力量。但是从这些名单中，我们可以发现，除齐白石以外，被称为“京派”的那些具有较深传统绘画修养的艺术家基本上没有进入这个代表团。换句话说，在后来的中国画改革中，对以中央美术学院为首的中国画改革持反对态度的那些艺术家，或者说被称为保守主义的国画家，基本上没有参加北京第二代表团。

从平津两个代表团的人数来看，我们也能够发现这种区别，第一个代表团总计135人，其中文学45人，音乐19人，戏剧52人，美术19人，而第二团只有55人，其中文学26人，音乐4人，戏剧11人，美术13人，舞台美术1人。这样一种力量的差异也说明全国文联在人员构成上所显现出来的明显的倾向性。因为从后来的历史我们能够发现，新中国的形象需要新的思想和艺术观念来创造和表达，那么很显然，它必须有一个占主导地位的力量，而这个力量必须是中国共产党自己而不是别人。当然从平津代表团的分析中我们也可以说主要有两种力量，一种力量是以徐悲鸿等为首的具有进步倾向的艺术家，他们主要在国统区从事艺术工作，其中一部分属于“左翼”艺术家，如李桦、王琦等，他们在政治立场和艺术观念上与解放区的艺术家们有着非常大的亲近性，这一关系使他们受到中国共产党的信任。另一个方面是从老解放区过来的属于中国共产党自己的文艺工作者和美术干部。这两股力量基本上占据了平津代表的主导地位。事实上正是这种不同力量的组合，形成了新中国美术发展的基础。

当然，必须看到的是，在新中国美术历史的发展过程中，还有一些重要的力量，虽然没有进入文代会，但却仍然在后来的美术史中发挥着独特的作用，

那就是在各个地区从事传统艺术创作的艺术家。他们以卖画为生，有一部分还是非常有影响的艺术家。很显然，对于创造一个新中国形象具有重要意义的文代会来说，“保守”和“反革命”的艺术家，是绝对排除在文代会之外的。

但是进入文代会的这两种力量，即党内和党外的艺术家，其思想观念并非完全一致。他们在新中国美术发展史中的冲突和矛盾也是时隐时现的。这种冲突不仅发生在各种不同力量之间，各种力量内部也常常发生种种分化。这也是一种非常自然的现象。新中国的美术对新中国形象的创造，也与这些力量的矛盾和斗争不可分割，甚至可以说是一系列斗争的结果。

虽然这次文代会的代表是以解放区来的文艺工作者为主体，愿意接受改造和具有重大影响的旧艺术家处于一种特殊的地位，但是这样一种结构，实际上对所有在中国境内从事艺术的艺术家们或者说以艺术为生的艺术家们不能不产生重大影响。这一点，参与了代表团的艺术家们，特别是从事旧文艺的民主人士和进步艺术家显得尤其明显。

当人们把入选文代会的代表作为新政权和人民所需要的艺术家对待时，未入选的艺术家明显感觉到与这些入选艺术家的差异。另一个更为重要的事实是，新中国即将成立之前召开的文代会，对既非共产党员，也无“左翼”经历的艺术家的来说，无疑是一种严峻的考验。参加了文代会并当选为美协副主席的著名艺术家叶浅予，在1950年的《人民美术》创刊号上对自己的艺术经历和创作思想进行了真诚而又坦率的反省，反映了当时一大批艺术家特定的心理状态。他的文章所表达出来的观点，我们至少可以把它作为了解当时特定历史条件下，一些具有特殊身份的艺术家的内心思想斗争的一个重要案例来分析。

在《从漫画到国画——叶浅予自我批判》这篇文章中，叶浅予谈到为什么要放弃漫画而从事国画创作的问题。他认为自己的漫画是小资产阶级思想，是

迎合市民趣味需要的。叶浅予说：“大家知道我的漫画工作有许多弱点和缺点，在我的能力上一时不能补救、不能克服的。政治性思想性所付予漫画艺术的重

《夏河装》 叶浅予 1963年 135.5cm × 68.9cm 中国画



担，决不是像我这样的能力所能胜任，因此动摇了自己在这方面的信心。”这里的意思是说，他本人已经形成了自己的艺术观点和风格，但是已经和新的时代格格不入了。

在谈到他画漫画的一些体会和他对生活的态度时，叶浅予认为，它们都已不适合新中国艺术的要求了，所以他在思想检讨中说：

我提出过在开始创作漫画的时候，是一种游戏人间的态度；这种态度是幸福的物质生活和半殖民地思想教育的产物。有了这种态度来，看生活的痛苦和幸福，便会觉得不过是命运中的偶然遭遇而已。所以像那样残酷痛苦的刺激，我的反应只能止于感情上的

激动，不可能在理智上觉悟到这是阶级斗争最激烈的现实，不知道自己是在一个什么立场。因此，这种刺激，一待时过境迁，便把它当成生命中值得炫耀的经历，在画面上表现为猎奇式的记录了。有人说我有一个善良的灵魂，却缺少一个坚强的意志。所谓一个善良的灵魂，对于现实是认识不清的，对于是非是分辨不明的。他有一种以（从）人道主义出发的正义感，这种正义感，可以博得其同类者的喝彩；对于真理，是无法接近的。这样的一个人，就是自由主义小资产阶级的代表。他的毛病就在于逃避现实，不肯实践。……因此，我的进步，也就只能做到消极地警惕自己不要跌到资产阶级的泥坑里去，而不能坚决地抛弃自由主义，走向真理。^④

从这里可以看出当时艺术家的内心世界。首先，由于不符合新社会的需要，于是他就改画国画。这意味着，新社会的艺术不需要幽默、讽刺和揭露，更多地需要的是歌颂和赞美，所以漫画就在某种程度上失去了价值。尽管叶浅予真诚地希望接受共产党的文艺思想和文艺方针，但是他的生活和教育背景与那些党内的文艺工作者完全不同，因而也难以来一个彻底的转化。他那种自由主义和小资产阶级的习惯是不可能在一夜之间除掉的，即使他在主观上想尽力抛弃，也难免会自觉不自觉地在他作品中表现出来。而对那些本来就不那么真诚地信仰共产主义的艺术家来说，思想改造的任务无疑更加艰巨。不仅如此，那些潜伏着的“资产阶级”和“自由主义”思想，总是会通过种种方式在文艺上表现出来，从而使社会主义美术充满波折。

另一个典型的案例来自艾中信。他也是被选入文代会的一个代表，因为他作为徐悲鸿这一派的重要人物，同样受到了新中国政权的欢迎。艾中信在纪念毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》15周年的《美术》杂志上发表了一篇文章叫《温故知新》。他回忆