

中國現代美術全集

中國畫(一)

人物 上



蓮秋水畔
花似面
風浪晚
歸棹遠
修禪
意
秋
採
蓮
圖
黃
均

中國美術分類全集

中國現代美術全集

中國畫

(一)

人物 上

中國現代美術全集編輯委員會

中國美術分類全集

中國現代美術全集

中國畫 (一) 人物 上

中國現代美術全集編輯委員會編

本卷主編 李 松

本卷副主編 劉汝陽 許征雲

責任編輯 王裕安 劉汝陽 郭小凌

版面設計 李文昭 李秀玲

責任校對 朱 布

責任印製 秦星寶

中國現代美術全集編輯委員會

人民美術出版社 聯合授權在臺灣出版發行

出版者 錦年國際有限公司

地 址 香港九龍官塘開源道五十五號

開聯工業大廈A座三樓十六室

發行者 錦繡出版事業股份有限公司

發行人 許鍾榮

地 址 臺北市松江路五十號三樓

電 話 (02)218-2218

郵政劃撥 05496667錦繡出版事業股份有限公司

出版登記 行政院新聞局局版臺業字第二〇八五號

製 作 香港利豐雅高印刷集團有限公司

一九九七年十一月出版

ISBN 957-720-304-3(第一冊：精裝)

有著作權 侵害必究

國家圖書館出版品預行編目資料

中國畫／李松主編．--香港：錦年出版；臺
北市：錦繡發行，1997- [民86-]
冊；公分．--(中國美術分類全集)(中
國現代美術全集)

ISBN 957-720-304-3(第一冊：精裝)．--
ISBN 957-720-305-1(第二冊：精裝)

1. 繪畫 — 中國 — 作品集

945.5

86011007

中國美術分類全集領導工作委員會

總顧問	鄧力群		
主任	王忍之		
副主任	吳作人	龔心瀚	于友先
	劉忠德	房維忠	劉積斌
常務副主任	許力以		
委員	啟功	廖井丹	高明光
	張德勤	謝辰生	邵宇

中國美術分類全集總編輯出版委員會

總編輯 邵宇 啟功

常務副總編輯 陳允鶴 趙敏

副總編輯 楊瑾 劉玉山 龔繼先

委員 (按姓氏筆劃為序)

于永湛	王朝聞	王樹村	王琦	王伯揚
古元	艾中信	朱家緝	邵宇	沈鵬
李學勤	李書敏	宋鎮鈴	金維諾	周誼
林瑛珊	吳士餘	吳鵬	馬承源	段文傑
俞偉超	姚鳳林	陳允鶴	陳宏仁	孫振庭
奚天鷹	啟功	寇曉偉	張仃	常沙娜
許力以	清白音	楊伯達	楊牧之	楊瑾
楊純如	趙敏	趙志光	趙貴德	鄧白
樓慶西	劉玉山	劉振清	劉建平	樊錦詩
謝稚柳	關山月	羅哲文	龔繼先	

凡例

- 一 《中國現代美術全集》是《中國美術分類全集》的重要組成部份，亦是《中國美術全集》60 卷古代部份的後續延伸，二者為有機的組合體。
- 二 《中國現代美術全集》分繪畫、雕塑、工藝美術、建築藝術、書法篆刻等編，每編分若干卷。
- 三 本卷為繪畫編的中國畫第一卷人物(上)。
- 四 人物卷(上)內容分三部份(1)論文(2)圖版(3)圖版說明、作者簡歷。
- 五 本卷圖版按作者出生年月為序。
- 六 為使海外讀者了解中國大陸現代美術原貌，本書內容未作任何更改。

Hrb689/01

中國現代美術全集編輯委員會

顧問 古元 張仃 關山月 王琦 周幹峙

主任 劉玉山

副主任 王伯揚 陳宏仁 張文學 劉建平

委員 (按姓氏筆劃為序)

王伯揚 朱乃正 朱秀坤 李路明 周韶華

吳鵬 林瑛珊 陳宏仁 陳惠冠 奚天鷹

常沙娜 張文學 張炳德 程大利 楊力舟

靳尚誼 趙敏 劉玉山 劉建平 錢紹武

鍾涵

本卷主編 李松

副主編 劉汝陽 許征雲

總體設計 呂敬人

前言

中華民族的文化，從時間久遠來講，已有五千多年歷史，這是中外人士都知道的；從覆蓋的面積來講，可有若干萬平方公里的區域，也是中外人士都已看到的；若從它的構成因素來講，恐怕瞭解的人士就比較不太多了。

無論研究中華文化史或欣賞由此文化所構成的美術品的人，沒有不驚歎它的燦爛、豐富而有應接不暇之感的。如果探討其原因所在，就會理解到絕不可能僅是某一時代、某一地區、某一民族所能獨自創造完成的。中國是個多民族的國家，各族之間自古即隨時隨處，互相習染、互相融合，才有現在所見的驚人燦爛的文化及其成果。

世界歷史上有不少幾千年前已建立的文明古國，但至今已不存在或雖仍存在却曾中斷過一段時間的並不少見。而我們中國則綿延數千年歷史未曾中斷，甚至某個事件的日期，古史書上的記載可以和出土文物銘刻相吻合。中國的歷史長河中，雖也曾有些小段為某些兄弟民族掌了政權，但他們都是中華民族大家庭的組成部份，沒有割斷中華文化傳統，所以說中華文化是五千多年綿延未斷的文化，可稱當之無愧的。

幾年前，中央宣傳部組織了衆多的文化、文物工作的專家，編成《中國美術全集》六十大冊。出版以來，讀者眼界大開，這六十冊書起到了現有的任何博物館及任何文化藝術史的論著都無法取得對人民的啓發、教育作用。事實很簡單，無論哪個博物館，哪部研究、介紹這類學術的著作，都不可能同時擁有這些陳列品和實物

的直觀插图。凡有過閱讀、研究這類書籍的人都知道，讀千百字的文字說明，不如看一眼實物，那麼能一次瀏覽這些圖片，豈不“勝讀十年書”！

現在我國文化、教育事業隨着經濟的發展而不斷地擴充、提高。文史書籍的搜集、重印，以及從種々角度加以整理傳播，已取得普及與提高的極大效果，而美術方面也不容無所擴展、充實。由於原六十冊的內容難以盡納各個時代的代表作品，而且新發現的文物珍品也有待補充。更有些近、現代的優秀作品，反映中國文化藝術新發展的，過去還未及選編，現在亦應納入。於是領導上再次組織羣力，在以前六十大冊的基礎上翻成幾倍，編為《中國美術分類全集》，預計約有三百餘冊。這部新編巨著中，藝術種類雖然變動不大，但在每一種類中并非只數量加多，重要在盡力增加具有代表性的名品。

本書所收各類藝術名品，以國內、境內公、私所藏為主，國外、境外藏品中最重要的名品具有代表性的，也酌量收入。至於近期最新發現以及最近出土的，由於編輯印刷工序關係未及補充，俱有待於續編工作。

這部巨著成書，我們雖然足以自慰，但從中華文化中藝術類的全部來說，還有很大的距離，希望本書的讀者，尤其是世界的廣大專家，能把它看成是中華文化中美術部份的扼要介紹，才較符合實際。現在我們全體工作人員共同敬願廣大讀者予以指正！

啓功

一九九七年一月

二十世紀的人物畫

李 松

19 世紀最後一位人物畫大家任頤於 1895 年去世之後，中國畫壇的人物畫創作一時陷於冷清、沉寂。到 20 世紀 30 年代才又重新活躍起來。

一個世紀以來，關於中國畫的論爭之實際的主要落足點是人物畫的變革問題。與已往的繪畫面貌相比較，人物畫在 20 世紀的發展、變化最大。經過將近半個世紀的探索、試驗，到 50 年代以後，新的人物畫逐漸成熟，並先後出現了足以代表當代繪畫成就的人物畫大家。然而，其發展的道路一直很不平坦，遇到的挫折、詰難也特別多，這是由於人物畫常常要觸及敏感的社會現實，其自身的藝術表現問題並非都是自律的發展，而總是與客觀的創作環境、時代思潮息息相關。

在面臨着的世紀之交，人物畫創作依然是一個人們特殊關注的焦點。

發展的起點

前一個世紀的人物畫，從整體上說，是處於繪畫史上的衰退時期，但人物畫傳統並未全然失墜。清代早期，統治者曾經組織過有中外畫家參加的、以歌頌康乾盛世文治武功為主的大規模歷史畫和肖像畫創作，出現過曾受西洋畫法影響的曾鯨及其傳派（波臣派）的肖像畫家羣，和上官周、禹之鼎等傑出的人物畫家。到清代中葉，人物畫創作趨於低落，影響較大的是改琦、費丹旭那種清秀、纖弱、帶有幾分感傷色彩，缺乏個性的仕女畫，到清代末世，任渭長、任阜長和任伯年的創作，給近世的人物畫造成一個新的轉機。具有全面藝術修養，自由出入多種創作題材領域的任伯年，他的那些達到傳神境界的現實人物肖像作品直接繼承了古代肖像畫家在行動中觀察、把握對象氣質、神態的優良傳統，同時，在繪畫語言上，他將文人畫的筆墨技巧和民間寫真經驗，以及西畫的寫生技法，雕塑的造型觀念融會結合，運用得和諧自然，



趙德昌夫婦像 1885·任伯年

在傳統與現代的銜接上走出重要的一步。

與任伯年同時代的吳友如與金蟾香、周慕橋等人在《點石齋畫報》上，以時事實錄方式直接描寫社會新聞和生活百態。用工細的白描畫法以石印畫報形式向社會傳播，產生廣泛的社會影響，也招致激烈的批評，認為那些作品取材於市井生活，把現代的房屋、車、船引入畫面，是一種庸俗化的創作現象。吳友如等人的不少作品在內容、藝術格調上確實有迎合庸俗趣味之處，也畫過歌頌清廷鎮壓太平天國的戰績圖之類，然而，他們也畫過反對帝國主義侵略、諷刺社會黑暗面的作品。作為一種適應社會需要而出現的繪畫新樣式，在當時受到廣大羣衆，特別是市民階層的歡迎，並對民間繪畫的發展有直接影響。在楊柳青、桃花塢、濰坊等地的民間年畫上也出現了表現反帝國主義侵略、反映辛亥革命等內容的《天津北倉義和團大破洋兵》、《攻打南京》以及《女學堂演武》、《美術教育》等社會新事物的作品。在中國畫界大都局限於傳統人物畫題材（主要是歷史、神話故事和祥瑞題材），遠離社會現實生活之時，民間畫家表現出對於生活變遷之特殊的敏感和在繪畫表現上無所拘縛的探索精神。

切入現實生活，以漫畫手法表現的隱喻、諷世作品在清末民初之際十分風行。漫畫手法的人物畫在傳統繪畫中有深遠的根基。清末社會腐敗、民族危難的特殊歷史環境和社會思潮推動了漫畫形式作品的發展。而在一些富於傳統文化修養的畫家筆下，更形成具有高品位的藝術創作。立意深、形象生動、寓莊於諧、手法誇張的漫畫形式人物畫是齊白石、王震、陳師曾等人藝術創作的重要組成部份，作品內容借助於筆墨的生發而獲得無窮意趣。他們也用類似手法畫過一些意味雋永、自由活潑的社會生活題材小品。在這個領域中成功地創造出個人藝術風格特色的是豐子愷，他的“子愷漫畫”實際上是中國畫的一個分支。在中國畫與漫畫兩個領域都有深遠的影響。



關天培像(局部) 清末



停琴聽水圖 1910·吳觀岱



獻歲圖 1926・姚華



竹林高士圖 1923・林紓

有悠久傳統的肖像畫創作，到後來主要是在民間畫工中被繼承。即使在照相寫真術發展起來以後，傳神和追影（依據後人口述追摹死者形象）仍然在民間流傳了很長時間，這類作品有的達到很高水平。

齊白石早年曾從事於肖像畫創作，存世的黎夫人像、胡沁園像、譚鍾麟像等多作於19世紀、20世紀之交的齊白石中年時期，顯示了典型的民間傳影寫照技法特色。與此同時，他也受時代繪畫風氣影響，畫過不少古裝仕女畫，在鄉里，贏得了“齊美人”的稱譽。到50歲後轉為水墨減筆人物。

從走向十字街頭到投身抗日救亡

五四新文化運動前夕，呂澂、陳獨秀在《新青年》雜誌著文，率先提出“美術革命”的口號，與同時期文學界的白話文運動，以及史學革命、戲劇革命等匯成一股巨大的潮流，對封建舊文化形成強大的衝擊波，也是自鴉片戰爭以來，在飽受侵略、屈辱之後，國人亟思奮發圖強、講求經世致用之學的普遍社會心態有以致之。以文人畫為主流的繪畫創作，人物畫比之花鳥、山水畫，與時代的要求有更為明顯的差距。人們要求繪畫也和文學、戲劇一樣，從傳統的題材、樣式和觀念中走出，關注社會，直面人生，關心國家、民族的命運。一些走出國門的思想家、畫家從西方藝術的發展變革中獲得啟發，在當時的歷史環境和認識水平上，從不同角度對中國畫的發展提出改革的設想。其中最主要的意見是引進西方寫實技巧，擴大題材領域，不因襲古人，畫自己的畫。其代表性的觀點，如陳獨秀就明確提出“改良中國畫斷不能不採用洋畫寫實的精神”、“畫家也必須用寫實主義，才能發揮自己的天才，畫自己的畫，不落古人窠臼。”（《美術革命——答呂澂》，1918）

世紀初人物畫創作的景氣狀況可以從當時的批評言論中見其一斑：呂澂、陳獨秀、魯迅均曾指斥過上海灘流行的色情、艷

俗的新仕女畫。徐悲鴻在《中國畫改良論》中嘲笑了文人畫的人物畫通病：“寫人不準以法度，指少一節，臂腿如直筒，身不能使轉，頭不能仰面側視，手不能向畫面而伸。無論童子，一笑就老，無論少艾，攢眉即醜。半面可見眼角尖，跳舞強藏美人足”。

五四時期，人物畫創作無論是傳統樣式還是折衷中西的試驗，都開始出現了一些新的變化。

北京地區，1919年春，金城、周肇祥等人發起的中國畫學研究會，以“精研古法、博採新知，先求根本之鞏固，然後發展本能”為宗旨，組織畫家臨摹、學習研究古代繪畫，以期在精研古法的基礎上，促成傳統繪畫表現技巧質的變化。同年在北京成立的古物陳列所內設國畫研究室，1925年故宮博物院開放，將清宮舊藏古代書畫向社會公開陳列，都為向古代繪畫遺存觀摩取法提供了為前人所不能夢見的優越條件。中國畫學研究會和1926年成立的湖社兩個組織的成員中先後出現了很多重要的人物畫家，如徐燕孫、陳緣督、劉凌滄、陳少梅、王叔暉、黃均等人。其中不少人在新中國成立後對中國畫的承前啟後起過重要的作用。

另一部份接受過西畫基礎訓練的畫家則嘗試着在傳統筆墨中摻以西法，表現現實生活，或脫出程式化的表現手法，以較為寫實的技法畫古典題材，力圖把古人畫成真實可感的現實人物形象（如李毅士所作《長恨歌畫意》組畫），這種試驗常令人感到夾生。而且，題材和表現手法的轉換並不能從根本上解決人物畫創作的提高問題，如何深刻地認識和把握社會現實，以及深入表現人物內心精神世界的問題，在當時還提不上日程。

30年代初，趙望雲的農村寫生創作活動為中國畫拉近與現實社會生活的距離開創了一條新路。青年時代的趙望雲接受五四新文化運動和“普羅文學”思潮的影響，在藝術家應當走出象牙之塔、到十字街頭、到民衆中去的號召下，創作了《疲勞》、《風雨下之民衆》、《貧與病》等直接描繪下層社會民生疾苦的作品，引

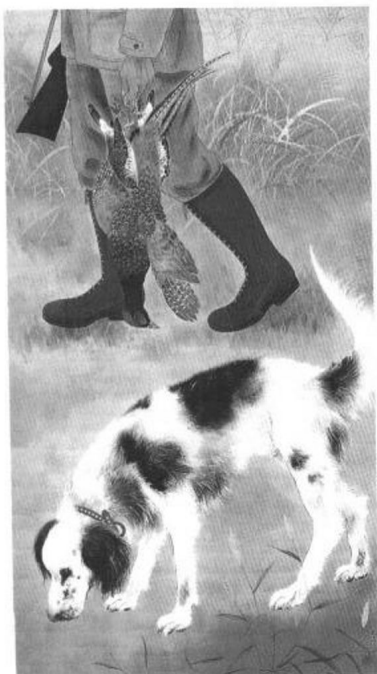
悲鴻之畫，不特神氣，且能表現其神氣，此其所以為畫家之長也。余亦嘗學之，然其神氣，非余所能及也。余亦嘗學之，然其神氣，非余所能及也。余亦嘗學之，然其神氣，非余所能及也。



鐵拐李 1927·齊白石



人物圖 1935·祁崑



歸獵 1932·方人定

起社會矚目。1932年，應天津《大公報》之邀，赴冀南各縣寫生，作品在《大公報》連載，廣大讀者為畫中對農村景象的真實反映所感動。譽趙望雲為“平民畫家”。

趙望雲以旅行寫生方式，吸收山水畫表現技法用於人物畫創作，忠實描寫了現實農村生活。作品既有田園詩情調，也有對農村貧苦生活和愚昧落後習俗的揭露，對中國畫發展是一個重要開拓。後來他又去東北、隴海路、津浦路、內蒙古、魯西災區等地寫生，並與愛國將領馮玉祥合作，以詩配畫形式出版了《泰山社會寫生石刻詩畫集》。

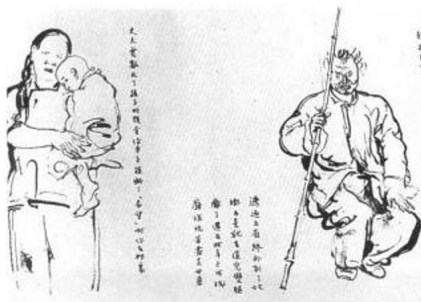
1937年盧溝橋事變爆發，國家、民族面臨生死存亡的困難危機。1938年3月在漢口成立了中華全國文藝界抗敵協會，提出“文章下鄉”、“文章入伍”的口號。很多富於民族氣節的美術家以明確意識到的歷史責任感，用不同方式投身於全民抗戰的大潮之中，以自己的畫筆發動羣衆、捍衛祖國、打擊敵寇、爭取最後的勝利。辛亥革命元老、嶺南畫家高劍父在《我的現代畫（新國畫）觀》一文中明確提出“在抗戰的大時代當中，抗戰畫的題材，實為當前最重要的一環，應該要由這裏着眼，多畫一點。最好以我們最神聖的，於硝烟彈雨下以血肉作長城的復國勇士為對象。”同時也指出“他如民間疾苦、難童、勞工、農作，人民生活，那啼饑號寒，求死不得的，或終歲勞苦不得一飽的狀況，正是我們的好資料。”這些意見表達了同時期畫家的共識，並賦予作品以民主思想的內涵。高劍父身體力行，曾畫過《難童》、《白骨猶深國難悲》、《白來送死圖》等作品。他的學生黃少強更鮮明地提出“譜家國之哀愁，寫民間之疾苦”，組織“民間畫館”，以“到民間去，百折不回”的精神，到街頭、災區和抗日前綫，畫了很多速寫和中國畫作品。當時還是熱血青年的關山月在高劍父影響下，於1939年在澳門舉辦的畫展中展出了以親歷的逃難生活為題材創作的《從城市撤退》、《中山難民》、《漁民之劫》等作品，後來移至

香港展出，引起社會輿論熱烈反響。

同時期的中國畫家徐悲鴻、劉海粟、張善孖等人也都曾多次舉辦募捐義展，救濟災區、支援抗戰。沈逸千和黃肇昌等人組成的戰地寫生隊赴豫、鄂等地戰場寫生、創作。1940年在延安展出“戰地寫生畫展”之時，艾思奇曾著文說：“就中國的美術運動來說，任務就在於反映抗戰中的現實鬥爭，創造美術上的民族形式。戰地寫生隊諸先生大作，正表現着這樣的方向。”

由於表現技法的局限，與當時的油畫、水粉畫、木刻創作相比，中國畫在直接表現抗戰題材時，往往顯得力不從心，於是每每採用借喻手法，如張善孖《怒吼吧！中國》以虎為喻；徐悲鴻藉“哀鳴思戰鬥”的戰馬寄寓憂國憂民之情。徐悲鴻1931年所作《九方臯》和十年後畫於印度的《愚公移山》兩巨幅人物畫，借用古代寓言故事寄寓畫家期望延納人材，振興國家和願國人以堅韌不拔的毅力奪取抗戰最後勝利的企盼。畫家以理想主義的手法表現內心的愛國熱忱，《愚公移山》的墾壤鑿石者都畫成裸體形象。作者認為“畫人體的肌肉、筋骨的活力很有感人的效用，無論是英雄豪傑或舟子農夫，因為靠着那幾根骨頭和肌肉的活動，方有飯可吃，有酒可飲，有生可用，有國可立。”（艾中信《徐悲鴻研究·悲天憫人》）徐悲鴻也曾以裸體形式表現現實生活中的船夫等形象。徐悲鴻在抗戰烽火中輾轉遷徙，有機會更深入地接近下層社會勞動人民的生活，創作了如《巴人汲水》、《貧婦》一類的作品。

畫家傅抱石、李可染1938年起都曾經在郭沫若主持的政治部第三廳從事抗日宣傳工作，後來分別執教於中央大學、國立藝專，同時從事於傳統題材的人物畫創作。傅抱石飽含激情，以淋漓酣暢而又瀟灑飛動的筆墨，多次畫《屈原》和《九歌圖》，把屈原畫成行吟澤畔，雖九死而不悔的愛國者形象，也是畫家自己內心生活的寫照。他筆下的人物形象生動傳神而意象高古，是對中國傳



義民圖(部份) 1946•司徒喬

統人物畫筆墨表現程式的突破。傅抱石重要的人物畫作品還有《石濤上人像》、《麗人行》、《擘阮圖》、《九老圖》、《觀畫圖》等。他創造了自己獨特的歷史故實畫樣式。

李可染在三廳和文化工作委員會期間，曾畫過大量巨幅抗日宣傳畫，受聘於國立藝專前後，開始沉耽於牧童與水牛題材的創作。他在40年代以人物故實和宋明人詩意為題材創作的寫意人物畫，用筆灑脫、自由，善於以簡約的筆墨捕捉人物生動的情態，藝術成就超過他當時的山水畫。其直面人生，深沉地表現現實生活題材的作品是1949年畫的《街頭賣唱》。50年代，隨着他畫風的轉變，人物畫的審美表現也趨向於深沉厚重。其後期的代表性作品有《鍾馗送妹圖》、《觀畫圖》、《笑和尚圖》等。以賈島詩意創作的《苦吟圖》也是畫家的自況。

這一時期的人物畫創作在人物內心思想感情刻劃上達到新高度的是蔣兆和所畫的《流民圖》長卷和《賣小吃的老人》、《朱門酒肉臭》、《盲人》、《街頭叫苦》、《與阿Q像》、《賣子圖》、《劫後餘生》等直接表現窮苦人們苦難生活的大量獨幅畫。蔣兆和早年曾自學油畫和雕塑。他的人物畫創作重結構，吸收西畫素描技巧，形象畫得結實而深入，在當時曾受到一些人非議，却為徐悲鴻所支持、推重。齊白石也支持過他，為其作品題辭稱：“能用中國畫筆加入外國法內，此為中外特見，予甚佩之。”

蔣兆和自稱“識吾畫者皆天下之窮人，唯我所同情者乃道旁之餓殍。”（《蔣兆和畫冊》自序，1941年）他畫勞苦人們，不同於從前的畫家那種旁觀、同情的態度和立場，而是置身於人羣之中，環顧社會，同其哀樂。他的《流民圖》初構思於1941年，從1942年起以一年時間畫成，高2米，長26米，共畫了等身高的羣像人物100多個。1943年在北京太廟展出，僅數小時即遭禁展。次年，參加上海募捐畫展後失落，直至1953年始尋獲殘存的半幅。《流民圖》中表現了在侵略戰爭中備遭荼毒的中國不同階層的人

物，有的被炸死炸傷，有的倒臥街頭；或被生活逼瘋，或求生不得，正準備引頸投繯……作者曾深入難區採訪，目擊心傷。以寫生為基礎的人物羣像，都具有鮮明的個性特徵，在難以承受的巨大苦難面前，人物的氣質是高貴的，沒有喪失做人的尊嚴。

蔣兆和後期的重要人物畫作品還有《一籃春色賣遍人間》、《給爺爺讀報》、《母親的希望》、《杜甫》等。

在日偽統治期間，天津畫家劉繼卣也曾創作過類似《流民圖》性質的長卷《天災圖》，表現天津地區遭受特大水災，哀鴻遍野的慘象。畫家不幸竟因此招來囹圄之苦，作品亦遭毀滅。

潮 起 潮 落

40年代末，人物畫總體上未能有新的突破。1948年徐悲鴻在《復興中國畫運動》一文中曾指出“檢討吾人目前藝術之現狀，真是慘不可言，無顏見人（這是笑話，因畫中無人物也），並無顏見祖先。”他主張以寫實主義醫治空洞浮泛之弊，強調師造化，加強素描的嚴格訓練，反對因襲古人。這對提高人物畫的造型能力是有針對性的重要意見，但却被當時的保守勢力攻擊為“摧殘國畫”。在論戰中，徐悲鴻舉自己和蔣兆和、葉淺予、宗其香的作品為例，論證“新中國畫可開闢之途徑甚多，有待豪傑之士發揚光大。”

1949年，中華人民共和國成立之初，面臨社會改革的重大課題，要求各類文藝創作直接服務於當時的政治任務，起宣傳、配合作用，而傳統繪畫在題材和表現手法上均不能適應這一要求，因而受到冷落，改革中國畫的問題再次提上日程。

在當時，對於全國文學藝術創作影響最深、最廣泛的是毛澤東1942年《在延安文藝座談會上的講話》中所提出的文藝為工農兵服務的方向。“講話”要求文學家藝術家必須長期地無條件地到工農兵羣衆中去，到火熱的鬥爭中去，觀察、體驗、研究、分析