

20世纪中国艺术史的若干课题研究 (1950 - 1999)

History and Question in Art
20世纪中国艺术史文集编委会 编

艺术的历史与问题

四川出版集团 四川美术出版社

2006

目 录

前 言	吕 澎 孔令伟 (5)
-----------	---------------

第一部分 十七年艺术 (1949—1965)

1. 20世纪50—60年代的新年画	龚书娜 (9)
2. 20世纪50年代的苏联烙印	王丽媛 (16)
3. 美术史边缘的异彩——浅析建国后的连环画创作	胥 瑾 (22)
4. 十七年中的古元	李国华 (29)
5. 恶之花——“反胡风”漫画浅析	林 一 (33)

第二部分 “文革”艺术 (1966—1976)

6. 《毛主席去安源》研究	陈 研 (42)
7. 图像见证历史——由油画《毛主席去安源》所产生的	李秀文 (50)
8. 毛泽东形象在美术作品中的表现	郑 鹏 (56)
9. 透过绘画分析“文化大革命”这一历史现象	王宁宁 (65)
10. 热情簇拥下的“文革”美术	杨琳琳 (69)
11. 那个时代——以三个阶段对“毛泽东时代”美术的研究	慕文泊 (75)
12. 另一种影像——关于毛泽东像章的几个问题	江 凌 (81)
13. “断层”的反思——再看“文化大革命”对美术的“伤害”	廖 昕 (87)

第三部分 后“文革”艺术 (1977—1989)

14. “伤痕美术”作品的简单剖析	陈 芝 (96)
15. 流星划破夜空——关于“星星美展”	刘世庆 (103)

16. 星火燎原	魏文斌 (110)
17. 揭示历史的“伤痛”——关于“伤痕美术”的思考	燕红艳 (116)
18. “伤痕”从何而来?——浅谈“伤痕美术”	叶胜男 (124)
19. 时代的“伤痕”	程文 (131)
20. 历史的印记——看罗中立的《父亲》	李方红 (138)
21. 生命不能承受之重——记袁运生和他的机场壁画	宋会芳 (145)
22. 时限下的个人风格与误读——关于吴冠中形式美的研究	王洋 (154)
23. 解读与思考——试析吴冠中的中西融合	杨坤 (164)
24. 真实的雪域西藏——藏族艺术中窥真实和艺术	刘蕊 (170)
25. 绘画中的理性与感性——“’85新潮”的两种绘画风格	王爱华 (178)
26. 关于“’85美术新潮”的艺术批评	齐丽丽 (186)
27. 20年后的回眸——论“’85新潮美术”与中国的现代性	新建国 (192)
28. 85? 85! 85.....——区区百年话现代	李宁 (198)
29. 新文人画评说	耿祥龙 (207)

第四部分 开放的艺术 (1990—今天)

30. 空指——一个无意义的命题——试论四位“第三空间”艺术家的表达方式	包茜 (216)
31. 以徐冰为例看当代艺术	徐志香 (224)
32. 对反艺术现象的一些理解	张翼 (232)
33. 20世纪90年代的录像艺术	吕吟童 (238)
34. 诚实的影像——张培力录像艺术初探 (1988—1999)	苏文婷 (248)
35. 浅谈观念摄影与中国传统摄影的区别	庄燕琳 (255)
36. 新媒体艺术中的“国画”与“书法”——探究观念摄影与VIDEO艺术的联系	张宋振 (261)
37. 洪磊的“写作”——用相机“写作”的艺术家	时玉玲 (269)
38. 留下孔中的梦幻影像——对针孔摄影的一些思考	刘晨旭 (273)
39. 新时代的中西交融——以中国20世纪90年代装置艺术为例	牛方娜 (280)
40. 裸露的艺术——通过中国行为艺术中的裸露现象看裸体艺术	吕燕玲 (287)
41. 行为艺术的思考	徐允英 (293)
42. 行为艺术	刘凯 (298)
43. 中国当代的行为艺术回顾与反思	孟祥远 (303)
44. 昨天, 今天, 然后, 明天? ——中日动画发展史、现状的对比及对将来的展望	游如创 (312)

第五部分 女性艺术

45. 咫尺天涯的女性艺术 陈凤霞 (320)
46. 怎样理解中国当代女性艺术——对当代女性艺术的梳理和思考 付玲芳 (332)
47. 于历史中初长成——关于中国20世纪90年代女性艺术中几个问题的简探 陈后凤 (339)
48. 中国现代女性艺术——从中西方女性艺术的区别和联系看中国女性艺术发展
..... 符 玮 (346)
49. 女性主义若干问题浅谈 彭方剑 (349)
50. 女性, 艺术与权利 施恂玮 (359)

第六部分 展览机制与艺术市场

51. 惨淡经营——中国现代艺术展与广州双年展 蓝庆伟 (368)
52. 当代展览与官方意志 袁 源 (383)
53. 现代博物馆展览 李研嘉 (391)
54. 艺术与市场, 理想与机制——从十五年前的期刊《艺术·市场》谈起 王姪蕾 (398)

第七部分 艺术批评与理论

55. 幕后, 台前.....——批评家身份的转换 赵 娜 (406)
56. 创造历史的视觉——中国近代视觉艺术的回眸 唐小伟 (413)

前言

继《艺术的历史与事实：1900—1949》文集出版之后，文集的作者们在倾听“1950—2000”的中国艺术史课的同时，开始了新的问题的思考。事实上，对于任何一位研究者来说，20世纪后半叶的艺术史都是一个难题。撇开“20年没有历史”的观点不论，涉及这段时间的艺术让人悲欣交集。经历了整整一个世纪，中国人渐渐学会了对时间与历史的尊重，尽管面对过去的人物与事件有观点上的差异甚至对立，但是，将不喜欢、不热爱甚至仇恨的过去“焚之一炬”的状况也许不会再有了，人们开始学会以冷静的态度和理性的眼光去审视已经发生了的历史。这样坚持下去，我们这个民族不仅会有灿烂的未来，也会真正拥有自己的历史与过去。

基于每个人都可以是一个历史学家的立场，在对新的问题的研究中，我们对作者们没有任何观点与意识形态方面的特殊规定，这样做是希望他们能够尽可能地用自己的眼睛和大脑去分析和判断事物，得出自己的看法和做出自己的结论。

作为几乎没有经历过这段历史、正在汲取知识的学生，他们缺乏情境的感受和判断，他们对年长一辈的叙述有强烈的隔世之感，他们对三十多年前的大批判现场感到荒唐和不可思议。可是，与历史保持一段距离有很大的好处，这样可以使观察历史的人带着更冷静和科学的态度面对过去。对此，我们没有担忧。

此次的选题权力交给了每一个作者，他们根据自己的资料 and 兴趣决定自己的研究方向，结果，他们的论文仍然构成了一个大致历史框架，从1949年到1999年之间重要历史阶段的艺术问题，都被涉猎并在不同程度上给予了独特的研究。

今天，研究1949年以来的中国艺术史的学者屈指可数，学术成果非常有限，严格地讲，也仅仅处在资料的收集以及方法论的准备阶段，希望短时间内获得巨大的收获是不现实的。基于此，我们对本文集的作者不应该有过分的奢求：他们开始阅读文献，开始收集资料，开始尝试着进行分析，开始大胆地提出自己的看法，这就是收获与希望。

值得高兴的是，文集的作者们积极和认真的写作是富于成果的，他们没有局限于历史问题的一般叙述，他们甚至仅仅从一个小的现象出发，去观察和了解历史：在选题上，他们不仅选择了历史转折阶段的艺术现象，类似“女性主义”的问题也成为他们关注的重点，每一个方向的论题都能见到有思想的论述，这表明对历史的科学观察不会中断，并给人以这样的信心：总有后来人能够对过去的历史作不断深入的清理与研究。

本学期，孔令伟老师给学生开设了“中国近现代艺术观念史”的课程，这与“20世纪中国艺术史”的课程形成了补充和呼应，加上这一百年的艺术历程充满问题，本文集的题目就确定为《艺术的历史与问题：1950—1999》。从目录上可以看出，本文集与《艺术的历史与事实：1900—1949》共同构成了一百年艺术历史的考察，这为希望了解这段历史的读者提供了一个大致的线索。尽管涉及这段历史的问题非常浩繁，远远不局限于本书的内容，我们也可以从一个问题渐渐入手，随着时间的流逝，阅读与思考的积累，我们就会有对这段历史更为准确和科学的判断。

希望读者能够给我们提出宝贵的意见，也希望大家来参与历史的写作。我们都知道，书写历史就是书写我们的生活。

在此，我们要感谢四川美术出版社以及责任编辑陈默的支持，感谢史论系曹意强教授、张坚教授以及其他教授和老师的支持与帮助。本学期我们邀请了陈履生、邹跃进、殷双喜、王林、高岭、易英、陈丹青、高小华、黄锐、舒群、朱新建、刘子建、洪磊等艺术史家、批评家和艺术家给同学们讲授历史，他们为学生提供了很宝贵的历史素材和观点，借此机会也对他们表示感谢。钱舒老师为这个系列讲座提供了很多工作上的支持与帮助，在此也表示感谢。在资料的整理和编辑上，蓝庆伟和张宋振以及不少同学付出了辛勤的劳动，在这里也是应该给予记录并表示感谢的。

吕澎 孔令伟

2006年7月5日星期三

第一部分

十七年艺术(1949-1965)

1. 20世纪50—60年代的新年画

贾书娜

年画在宋代就有文字记载，在清代则更兴盛，一直发展至今，经历了风风雨雨。对于我国年画的盛产地，最具历史性的在北方有天津杨柳青、山东的潍县等地，在江南有苏州桃花坞等地。题材方面，从过去那些月份牌美人图年画，到过年时贴的门神、灶王图（现在有些农村依然保留着这种风俗），再到大家熟悉的“胖娃娃”形象和与毛主席有关的大量年画……

年画是中国民间传统绘画中一门独立的画种，是创作、刊印、流通的艺术商品形式，长久地伴随着中华民族生生不息的生存与发展过程，是中华民族特有的一种民间文化现象，有着悠久的历史，和与生俱来的艺术特色。传统年画大都是木版水印而成，内容喜庆吉祥，画面线条清晰，色彩鲜明。新年画是运用民间年画的传统形式来表现当前现实生活内容的：①抗日战争时期根据地年画和解放战争期间解放区的年画由于服从于中国人民革命的这一目标而被称为“革命年画”。将“革命年画”与中华人民共和国成立后的年画合并称为新年画，用以区别于此前的所有“旧年画”。②新年画是抗日战争时期在中国共产党的文艺方针领导之下成长起来的，与破除迷信、提倡民主相互联系在一起。新年画的诞生是民间年画发展的一个转折点。

参加新年画运动的大都是原来的木刻工作者，后来也有很多画家加入。由于这种新年画的制作条件比较简单，而又具有为广大群众所喜闻乐见的传统形式特点，所以被当作是一种艺术的尖兵，成为教育人民、打击敌人、鼓舞战斗、推动生产的重要精神武器。

新年画运动是新中国一个非常令人瞩目的现象，可以说20世纪50—60年代是美术界的“年画热”时期，年画事业发生了时代的飞跃。新年画的发展大体分为两个时期，1950—1953年是新年画迅猛发展的时期，这一时期的特点是新年画广泛吸收各个画种的创作模式：大约从1956年开始，到60年代中期，人们更关心年画自身的特点，从而出现了向民间年画回溯的特点，由此形成的“红、光、亮”特色反过来又渗透了其它画种。

新中国成立初期，我国对传统民间年画的调查、搜集、整理、研究以及对木版年画的恢复和发展等方面，进行了大量工作，并先后派出美术工作者分赴各民间年画产地，如天津杨柳青、山东潍坊、江苏桃花坞等地都开展年画的研究提高工作。大家在木版年画改造创新工作中，主要是一方面清除了旧年画迷信落后的陈旧内容及神马之类的迷信品，一方面努力创作反映新的生活和理想，描绘美好事物的新题材。

1949年文化部长沈雁冰署名的文化部《关于开展新年画工作的指示》文件经批准发表：

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1942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文艺形式从事文艺普及运动以后，各老解放区的美术工作者，在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……在年画中应当着重表现劳动人民的新的、愉快的斗争的生活和他们英勇健康的形象。在技术上，必须充分利用民间形式，力求适应广大群众的欣赏习惯。在印刷上必须避免浮华，减低成本，照顾到群众的购买力，切忌售价过高。在发行上，必须利用旧年画的发行网以争取年画的广大市场。在某些流行“门神画”、月份牌等类新年画艺术形式的地方，也应注意利用和改造这些形式，使其成为新艺术普及运动的工具……③

1950年的新年画又被农民称为“解放年画”，因为它表现了新中国成立以后，农民当家作主的喜悦，也为新的政权和政府宣传了自己的各种政治主张。

在当时，上海、天津、北京、沈阳、杭州等几个大城市及山东、陕西两省，总共出版了676万余张年画，379种画样。其中，大约有三分之一的题材是反映农业生产的；约四分之一是庆祝中华人民共和国成立，庆祝解放战争胜利成果，及表现对领袖热爱的题材。别的还有反映军民关系、农村丰衣足食生活、学习文化、提倡卫生、反映民主政治生活、工业生产，及工人生活、中苏友好、世界人民大团结以及土地改革等等，都是与当时政治、经济有关的题材。

在旧月份牌年画的改造方面，首先注意了题材内容的问题，加紧提高月份牌年画作者的思想教育及艺术技巧等方面。在培养年画作者队伍的建设方面也做出了很大的努力，如在上海这个月份牌年画的发源地办起了以三位老年画家金梅生、谢之光、李慕白的名字命名的画室。经过两年的时间，培养了一支年轻的月份牌年画队伍。改造后的上海月份牌年画以新的内容、时代气息、鲜明特色一跃成为新年画艺术的重要部分。如金梅生的《菜绿瓜肥产量多》，李慕白、金梅生合作的《哪吒闹海》等很多作品都受到普遍好评。

当时，中央美术学院华东分院（现中国美术学院）派一些师生下到山东潍坊，与当地艺匠工师合作，成绩斐然。他们创作了大量的作品：以传统木版年画的形式，注入了充满新生的生机勃勃的生活气息的新内容。这些新年画，有利用木版刻印，有机印，量最多的还是各地美术出版社采用印刷机印刷的“新年画”。目前有些原作收藏在各地美术出版社或博物馆，还曾编成新年画缩样或画册。

1950年春节期间，全国许多地方都举办了新年画作品展览。这些展览在各地都引起了不同的反响。各地美协和相关领导都对各地新年画的创作以及展览情况进行了总结，同时还听取、吸收了各地群众的意见，这样既扩大了年画的影响，也取得了很好的宣传党的政策和方针的效果。

1950年到1952年是新年画创作发展最快的时期，也是政府最为重视的时期。在政府提倡和奖励新年画创作的形势下，其它山水、花鸟、四君子的国画以及风景、静物、裸体人物的油画、水彩画等等，一度显得黯然失色。

1951年出版的林岗的年画《群英会上的赵桂兰》，不仅描写人物真实生动，在表现手法上，也具有了我国古典绘画那种严谨、精致和完美的特色。这件作品的出现，使一般新年

画的艺术水平得到了进一步的提高。其他作品如《毛泽东和农民谈话》（古元作）、《新娘子讲话》（彦涵作）、《妈妈安心去生产》（张乐平作）、《数他劳动强》（尚沪生作）、《好庄稼》（詹建俊作）等等，也都是很受群众欢迎的优秀作品。

1952年，全国举办了第二届年画创作的评奖，从获奖作品来看，新年画质量有很大的提高。不仅题材扩展，作者也多为名家。如林岗的《群英会上的赵英兰》、李可染的《工农劳模北海游园大会》等。

新年画运动的推展到1953年，各画种的“百花齐放”打破了新年画一统天下的局面，削弱了新年画的创作力量。因为当时国家政权已经稳固，美术界从单一的新年画的创作要求中和政府的号召中解放出来，新年画一味地反映现实政治的艺术方针必须做出相应的调整，才能适应变化了的现实生活的要求。

1953年后随着美术教育向正规化方向转化，新年画创作的高潮，也即运动方式也就随之结束了。但不可否认的是，在此期间，新年画创作确实取得了可观的成绩。江丰是这样评价新年画的：“新年画以及利用月份牌形式的年画，已经逐渐代替了那些宣传封建迷信的旧年画的广大市场，这是美术普及工作的一个重大胜利。”④

为了满足人们新的审美需要，重视吸取民族民间艺术遗产的精华，提倡“古为今用”、“洋为中用”，贯彻“百花齐放、百家争鸣”的方针，鼓舞作者沿着“二为”方向开拓进取，使得大量颇受群众喜爱的佳作相继问世。1954年前后，年画作为国家的正式印刷物，由各地美术专业出版社编辑出版机器印刷。先进的生产方式的普及，反映时代精神的崭新内容的年画大量生产，也促进了画家们的创作热情。当时，绘画领域各画种的画家们，多以喜庆欢乐、幸福理想、美满生活、英雄模范等吉祥的题材为创作选题，运用鲜艳明朗的民族色彩风格创作出大批好作品。如《开国大典》（董希文）、《接待人民来访》（张怀江）、《给爷爷读报》（蒋兆和）等不同内容、不同形式的作品，大大地丰富了新年画阵地，也丰富了年节中广大人民的文化生活需求。

这个时期各地民间年画也都得到重视，到处一派旧貌换新颜的蓬勃景象，其种类繁多。苏州桃花坞木版年画是我国三大木版年画之一，具有400多年历史，与天津“杨柳青”年画并称“南桃北杨”，其特点是：以木版雕刻，用一版一色传统水印法印刷。构图丰满，色彩明快，富有装饰性，多以民间故事、吉祥喜庆、神像、戏文、时事为题材，以象征、寓意、夸张手法，来表达人们美好的愿望。桃花坞年画曾广泛流传于江南一带和中国许多地方，而且远渡重洋流传到日本、英国和西德，特别是对日本的“浮世绘”产生了重要影响，被海外媒体誉为“东方古艺之花”。

桃花坞年画大体可以分为：一、门神。像其它地区一样，门神是贴在大门上的年画，虽说是含有除旧更新，驱邪制妖的意思，更主要的恐怕是农民们为了点缀新年气氛的一种装饰画，所以，这在旧社会是最畅销的一种，也是桃花坞的主要产品。二、农事画。这是和农民生产发生关系的一种画，如《春牛图》，简直就是当年的农作程序示意图。三、迷信用纸。这类比较复杂，种类很多，各有专门用途，如敬神、祭鬼、祝福等。四、装饰画。有糊墙用纸，糊花炮用纸，糊风筝用纸等，这些都是极富装饰意味的图案画。五、年画。题材种类也很多，有叙述历史故事的，有描写风俗和风景的，人物以美女画和儿童画最多，再有就是连环画。桃花坞的年画，不但题材十分丰富，表现的方法更是多种多样。

1951年以后，有很多美术工作者参加了潍县年画的改革工作，分析研究了潍县年画的内容和形式，先后帮助出版年画的农民创作了几十种新内容画样。这些新年画，在旧年画风格的基础上形成的新的风格虽然还不够成熟，但基本上受到了群众的欢迎，因此消除了出版年画的农民“不怕改，只怕卖不掉”的顾虑。这一旧的文化阵地正在逐渐转变为新的文化阵地。

但这些美术工作者仍然存在很多的问题。虽然理论上知道对旧年画的改造重点在于内容而不在于形式，但实际上仍然把改革工作简单地看作只需要用自己的一套“新的”表现方法来改掉旧年画中“落后”的表现方法。题材大多不是从现实生活中得来，而是取自北京、上海出版的新年画。在印刷技术上则要求要向荣宝斋看齐。这样画出来的新年画，群众意见很大。百姓们是这样评价的：“这些年画画得都很好，却不符合我们的口味”、“新年画用不上”，即没有什么可以汲取的东西。由于年画的主要欣赏者和购买者是一般群众，而且主要是农民，因此它的创作也离不开这个广大的欣赏主体，否则创造出来的新年画必定满足不了他们的需要，这样在党的政策宣传和群众的欣赏口味之间就产生一些矛盾。

当时群众提出了很多尖锐的批评，有对滥用群众场面的批评，对不重视形象细节的批评，对重叠的形象的表现方法的批评。根据群众的意见反映，“不喜欢”的题材主要有：

一、不吉利的年画。一提起吉利这两个字，我们马上会联想到民间年画中那些“花开富贵”、“竹报平安”之类的内容。观众并不是要求返回到过去的时代里去，因为在群众的解释中吉利是“生活的好兆头”的意思。年画中的吉利题材，是劳动人民的心理在美学观点上的反映，不能笼统地说它是迷信和落后。当时很多人都错误地理解吉利的内容，有人认为吉利不过是一些陈腐的旧套，有人又对吉利抱着非常狭隘的见解——比如说年画中不应该表现战斗之类的见解；其实，问题不在于年画可不可以表现战斗，而在于我们是着重表现战斗的胜利还是着重表现刀枪与流血。

二、看不懂的年画。有一些年画让百姓看不懂，首先是描写生产劳动中带有专门业务性质之类的内容——比如标注着学习这种经验那种方法而又没有具体内容的年画；不但是农民看不懂，而且连工人也说“还不知道是搞些什么名堂”。并不是说机器之类的东西不能入画，但是它不能作为画中的主体，否则就变成了只有少数工程技术人员才能看懂的蓝图。

劳动人民把他们不爱看的形象、认为不正确的形象都称之为看不懂。并不是因为群众的理解能力太低了而看不懂，民间年画就是为老百姓服务的，不真实的形象、不符合老百姓口味的表现方法都是造成“看不懂”的原因。

三、色彩不鲜明的年画。这是当时南方北方、农民工人、老年人青年人的共同意见。有的画家喜欢从局部形象上安排色彩，没有注意色与色的相互关系，没有注意这些色彩在整个画面上结合起来所产生的效果，所以近看的时候倒也花花绿绿，远远地看就变成灰色了。一定要根据群众的喜爱来改正作品的缺点，

同时群众喜爱的题材主要有：

一、群众最喜爱年画中的人民领袖和英雄模范的故事。根据当时全国很多新华书店的反映，农民来买年画的时候，首先要看看年画中有没有毛主席；凡是有毛主席的年画，总是很快就卖完了。“只要看看他老人家的样子，咱心里就舒坦了。”这是劳动人民的诚挚的心曲。从这里，如果我们能够地理解人民的思想感情的话，就可以领会艺术形象的真正作用。

关于群众喜爱英雄人物和劳动模范的理由，只要引用农民的一句话就够了：“先看看人家，再看看自己吧”。英雄模范在群众中所引起的作用就是如此。过去民间年画中的“杨家将”、“岳飞传”等戏曲故事画之所以那么广泛地流行，也就是因为广大群众把他们当作值得自己学习的英雄故事人物的缘故。因此，年画中表现英雄模范，不仅是发扬民间年画的优良传统，而且是贯彻艺术必须从思想上教育人民的重要环节；在表现方法上，必须采用连续故事画的形式，必须着重表现那些足以在思想上教育群众的英雄事迹和模范精神，而不是那些带有专门技术的经验方法。

二、群众喜爱祖国的壮丽山河和我们国家建设的风景。在当时，很多画家轻视了风景画，认为这不是劳动人民需要的，甚至明明是画的风景也硬塞进一些劳动、休养、发表感想之类的人物进去，而使得群众对新年画不太满意。

三、群众喜爱年画中的胖娃娃。它代表着人们的一种希望，希望人丁兴旺，希望自己的后一代能够继承自己未完成的事业。在生活实际中，从一切巨大的斗争到细微的生活行动，也常常是和保护儿童、教育儿童密切相关。因此，当时年画中的儿童题材是非常广阔的，并具有教育意义；但在有的描写儿童的年画作品中，专门强调儿童的时髦服装，有的把成人的所作所为勉强地安在儿童身上，造成一种错位的感觉。

四、群众喜爱年画中的美人及有关爱情的故事。关于美女图和“梁山伯与祝英台”之类的故事画是在城市与农村中普遍流行的情况。小伙子把她们作为理想的伴侣，姑娘们把她们作为效仿的对象。

五、群众喜爱那些有关生产技术和科学知识之类的图解。首先是卫生知识图解，比如育婴、产前做好哪些准备，产后应注意哪些问题，一幅一幅地用图画配合着文字一同说明，农民亲切地称这种图解为“图画医生”。其次是关于生产技术的图解，比如如何改进农村技术，如何除虫，如何防旱、如何造林、如何使用新农具等等。农民不喜欢那些只有标题，没有具体内容的所谓经验方法，也不喜欢那些参观农场、参观农具的热闹场面，却喜欢这种能够帮助他们解决实际问题的图解。甚至是那种仅仅记载着二十四节令的农历图，当时的农民也还是很喜欢。

出现问题的原因有很多，对民间年画优良传统缺乏足够的认识，对传统特征的吸取缺乏批判和发展，并不熟悉劳动人民的思想感情，缺乏正确反映现实生活的基础，把年画作为一种惯例来对待，而忽略了它的主题性和创造性。怎样用年画来表达新中国的美好生活，怎样用年画来塑造翻身做主人的劳动人民的形象，让他们显得健康、幸福，能够象征新中国劳动人民的形象，成为当时民间年画探讨的重要问题。

在民间年画中的改革工作初期中，选择了一批内容带有封建迷信色彩而在群众中影响较大的旧年画，大体上仿照其布局，并较多地保存其固有的表现形式，把它们改画成新年内容的年画，作为制作新年画的方法之一。如把“摇钱树”改成《苹果树》，把不劳而获的幻想改变为“种果得果”的现实思想。这样逐步渐进的做法，对消除出版年画的农民“怕卖不掉”的顾虑起了积极作用。

深入研究民间年画的特征，正确地发扬民间年画取材的人民性和表现方法的现实主义精神，及符合群众爱好、符合群众生活习惯的风格上样式上诸特点，以便更好地反映人民新的生活，这些都是需要关心的问题。

1956年2月,在北京美协展览馆举办了“新旧年画、民间玩具展览会”。陈伊范称之为“一个敲起了警钟的展览会”,认为展览中的一些新年画还不如一些旧年画好,原因是“由于缺少艺术批评,自然主义和庸俗的广告作风,对我们的艺术起着腐蚀作用,而且给青年美术家带来了危害。”并做出这样的评价:“在1956年的年画里,能真正激发美感,激发对革命理想坚定不移的豪迈的信心的作品,真是太少了,为了保卫和占领这样一种深深为人民喜爱着的绘画形式,该是我们革命的艺术家们停止退却的时候了。”⑤

画家们确实是画了新题材:合作社、新学校、拖拉机等,但他们对当时现实的歪曲却是有害的。当时在新年画作品中仍然流露着解放前的那种不健康的感情,现实生活被伪造得一点也认不出来了。也许与当时不同画种的画家们都来描绘年画,形成“扎堆”的现象,反而会使许多画家的专业特长发挥不出来,处于进退两难的境地有关吧。

在1958年春节,举办了“河北民间年画、剪纸展览”之后,群众喜爱民间年画主要有以下两个原因:年画不单是为了美化,还要图一个吉利。搜集的数百种不同题材的民间年画,其中吉祥喜庆的内容几乎占了一半,民间年画中吉利题材占这么大的比重,证实民间艺人是了解群众需要的。同时,民间年画作者生长在农村,他们的愿望往往就是广大人民群众的愿望。

1958年,文化部艺术局、美协和人民美术出版社联合举办年画巡回展览,《美术》记者在整理展出时收集到了很多意见。“美中不足和不受欢迎的作品”中有李可染的《黄牛图》,说此画虽然讲究骨法,但小孩的脸差些,题词“土改后回到家”太过时了;而说蒋兆和的《节日的礼物》,小孩像长了秃疮,小颌还长了胡子,那工人眉眼贼气,太潦草。如此等等,显然是水墨画家的笔法和艺术语言不能适应新年画的要求。⑥

新年画在60年代的发展,一直是展览不断,但是都没有特别的表现。到1965年1月,北京举办了“全国美展华东地区作品展览”,其中山东年画作品,受到了广泛的注意。全国美协举办的“华北区1966年年画、版画展览”在北京举行,再一次成为美术界的焦点。展览前后,《人民日报》两次发表展览会上的作品,为宣传新的样板做出了努力。

借助着新时代的东风,新年画会有进一步的发展,但是“文革”的突然袭击,使得年画遭到灭顶之灾,各地搜集、收藏的古老年画版沦为“四旧”,大多付之一炬,一些残存的画版,也因长期无人管理而损失惨重,一些年画专业作者被迫改行,年画承受了“史无前例”的大破坏。

经历风雨之后,21世纪的今天,年画艺术就像一株饱含民族民间滋养的奇葩,依然矗立在艺术百花园中。我们也应该冷静地思考年画的现状,在作品内涵的深度、艺术表现的力度和审美价值的广度上的更好统一方面,还存在着很大差距。重复雷同的一般化作品大量存在,虽然把古今中外各类画种及摄影作品,大胆吸收到年画的行列中来,但真正结合到年画技法中来,创作出更新、更能得到读者欢迎的力作还不够。对年画理论的研究也较薄弱,这些都需要我们年画工作者继续做出艰苦努力。

在那些古老的木版年画产地,人们已开始珍视那些传统遗产的继承和发展。天津杨柳青镇的年画老字号,又如雨后春笋、勃然复苏;朱仙镇年画产地成立了年画研究会……很多新一代的民间美术研究专家在成长。

年画的生产已又走向了民间,并在蓬勃发展,一些精美的、高水平的年画的专业创作

仍在画家的笔下完成，年画的那些强烈的民间、民族艺术语言，已渗入了其它画种中，年画会随着我们时代的步伐不断地更新、完善。

- ①. 叔亮：《从延安的新年画运动谈起》，《美术》。
- ②. 中国年画发展史》王树村主编，天津人民美术出版社，2005年，457页。
- ③. 《人民日报》，北京，1949年11月。
- ④. 江丰：《美术工作的重大发展》，《美术》，1954年10月。
- ⑤. 陈伊能：《看新旧年画——一个敲起了警钟的展览会》，《美术》，北京，1956年，第4期。
- ⑥. 陈履生：《新中国美术史》，中国青年出版社，2000年。

参考书目：

- 王树村主编：《中国年画发展史》，天津人民美术出版社，2005年。
 邹跃进：《新中国美术史：1949-2000》，湖南美术出版社，2005年4月。
 陈履生：《新中国美术史1949-1966》，中国青年出版社，2000年。
 《美术》杂志，1954年第十期，1956年第4期。

2. 20世纪50年代的苏联烙印

王丽媛

在20世纪的中国，历史恰恰选择了世纪中叶的一个时间，把世纪均匀地分为两半。当历史的车轮驶过这个时点的时候，历史就整个地被改写了。美术属于历史的一部分，它自身的历史是由艺术家和作品构成的，但它的历史分期又总是依附于影响比它大得多的政治或文化事件。

——易英^①

相同的国家政体，相似的社会发展状况，相同的“心路历程”使中国与前苏联的艺术家产生了共鸣，不仅是中国的艺术家主动向苏联学习，苏联也派出过马克西莫夫（Максимов М. 1913—1993）这样的优秀艺术家来中国进行艺术交流，开办油画训练班。

苏俄美术史在世界美术发展史上所占比例寥寥无几，它与文艺复兴或其他欧美国家的艺术相比，似乎望尘莫及。它既没有两河流域、美索布达米亚平原那样的人类文明之源，也没有乔托（Giotto 1267—1337）、列奥纳多（Leonardo da Vinci 1452—1519）、拉斐尔（Raphael Sanzio 1483—1520）那样的古典大师。对我们来说，比较熟悉的是活跃于1870—1923年前后的以列宾（Репин 1844—1930）为代表的巡回展览画派。那么，是什么原因使中国在1949—1958年间出现向苏联学习的热潮呢？我认为从根本上来说还是政治在起作用。向苏联的学习基于政治制度上的趋同，在中华人民共和国刚成立时，世界上的社会主义国家仅有苏联、东欧的少数几个，而这其中以苏联的实力最强大，政治上的影响必然会带动其他方面，政治、文化是不分离的。即使当时意大利、法国的艺术比苏联优秀，但体制上的对立决定了中国不可能向他们学习。

《地道战》与《等待信号》

《地道战》整幅画面由两部分组成，左边是一个纵向活动，村民正往地道口上方运输粮饷，下面有人在掩护。另一部分是一个横向活动，村民正帮助民兵从道口鱼贯而出，前面已出来的民兵端着警惕地看着前方，中间是一对农民老夫妇，在帮助民兵，由此看起来这条地道应该是从他们家里通出来的，还有两个女民兵在地道口。一左一右，一纵一横，将整个画面拉向两个方向，产生动感。纵向在运输粮饷，横向在进行战斗；左、右两边民兵在进行战斗，中间老夫妇热情帮助，简简单单一幅画却将军与民紧紧融合在一起，再现出军民