



中國美術分類全集

中國現代美術全集

插圖

中國美術分類全集

中國現代美術全集

插圖



YZLI0890163550

中國現代美術全集編輯委員會

中國美術分類全集總編輯出版委員會

總編輯	啟功					
常務副總編輯	趙敏					
副總編輯	邵宗遠	劉玉山	張國生	吳士餘		
委員	(按姓氏筆劃為序)					
	于永湛	王朝聞	王樹村	王琦	王伯揚	艾中信
	朱家緝	沈鵬	李學勤	李書敏	宋鎮鈴	金維諾
	周誼	林文碧	吳士餘	吳成槐	吳鵬	馬承源
	段文傑	俞偉超	邵宗遠	姚鳳林	陳允鶴	陳宏仁
	孫振庭	奚天鷹	啟功	寇曉偉	張仃	張國生
	常沙娜	許力以	清白音	楊伯達	楊牧之	楊新
	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	劉慈慰	樊錦詩
	閻曉宏	謝稚柳	關山月	羅哲文	龔繼先	

1986年至1997年期間曾任《中國美術分類全集》領導工作委員會、總編輯委員會的副主任、總編輯、副總編輯及編委名單如下：

領導工作委員會副主任	吳作人	劉杲		
委員	袁亮	張德勤		
總編輯委員會總編輯	邵宇			
副總編輯	陳允鶴	楊瑾	龔繼先	
委員	古元			

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 本卷為繪畫編的插圖卷。
- 四 插圖卷內容分三部份(1)論文(2)圖版(3)圖版說明、作者簡歷。
- 五 本卷圖版按作品創作年月為序。

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 張守義

副主編 朱秀坤 賈德江 郭振華

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并不少見。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，中央宣傳部組織了眾多的文化、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、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藝術部份的扼要介紹，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

一九九七年四月

從傳統 走向現代

——二十世紀的 中國插圖藝術

賈德江



圖1 《金剛般若波羅密經》扉頁畫(局部)
868 · 佚名

插圖是一種造型藝術。它因文字而緣起，伴書籍而產生；它是文學與美術相結合的產物，是文字與繪畫熔鑄而成的藝術。它既具有對書籍內容的從屬性，又具有相對的藝術上的獨立性。因此，它一經誕生，即以其視覺形象的優勢為書籍增色生輝，而博得人們的高度賞識和喜愛，成為造型藝術中最大眾化的、最流行的形式之一。

傳統的輝煌

插圖藝術在中國有着相當久遠的歷史，古代一向“以圖、書並稱，凡有書必有圖”。據考證，先秦時的《山海經》等書籍本來都是有附圖的。今天尚可見到的東晉顧愷之所作《洛神賦圖》、《列女仁智圖》等傳世摹本，卷上也錄有原文和贊語，文字和圖畫互為補充，相得益彰。美術史上這些赫赫有名的圖文並茂巨作證明古人早已運用這一形式，作為表達思想、描摹情物的手段。

中國的古籍插圖開始是畫家用手工直接描繪在書本上的，可惜所見稀少。唐代以後，由於雕版印刷術的發明，插圖也隨之採用木刻拓印，從此與版畫成了孿生兄弟。其表現領域從最早的宗教，擴大到戲劇、小說、散文、詩歌各文學體裁，以及其他類別的書籍中，如農書、醫書等。迄今所發現的最早的木刻插圖，當是1900年在敦煌發現的唐咸通九年（公元868年）王玠施刊的《金剛般若波羅密經》上的卷首扉頁畫了。畫面表現的是釋迦牟尼在孤獨園現身說法的情節。這幅佛經的插圖布局嚴謹、妙相莊嚴、雕刻精美、工力深厚，無論當時還是現在看來，都不愧為藝術珍品。與這部經卷同時出自敦煌的還有五代後晉開運四年（公元947年）曹元忠施印的《大聖毗沙門天王像》，在敦煌發現的還有五代刻印的《普賢菩薩像》、《文殊觀音像》等，雖都是單幅佛像，但從它上圖下文的形式來看，也是書籍插圖形式的一種。至於文學版畫插圖，現在所見最早的要算北宋嘉祐八年（公元1063年）福

建建安余氏靖安勤有堂鏤刻的《列女傳》。隨着社會經濟文化的發展，印刷的範圍內容日益廣泛，刻印技術也日益精良，至明代中葉，書籍版畫插圖空前繁榮，達到鼎盛時期。突出地表現在小說戲曲刊本的大量刻印，新老印書中心如建陽、新安、杭州、南京、蘇州、北京等地書坊競爭激烈。書商們在競爭中十分重視利用精美的版畫插圖，以廣招顧主。有的小說戲曲名著，常有數十種不同插圖的版本，繪圖刻印都很講究。尤其是當時一些有進步思想傾向的作家、評論家，如袁宏道、湯顯祖、李贄等，打破文藝的正統觀念，把小說戲曲引進了大雅之堂。這不僅刺激了小說戲曲創作的繁盛，也大大地吸引了畫家的注意。有些傑出的畫家，如丁雲鵬、陳洪綬、崔子忠、蕭雲從等，插圖已成為他們創作中的重要組成部份。雄厚傳統繪畫的繼承，插圖畫家之間的互相競爭和借鑒，又促使插圖藝術水平的不斷提高，使明代已趨衰落的人物畫，在此領域中迸發出耀眼的光輝。那些身懷高超技藝的刻工們，在畫家原稿的基礎上創造性的精彩鏤刻，也用汗水和智慧澆灌了這株藝術之花，創造了古代插圖藝術的最輝煌期，為我們留下了諸如《西廂記》、《水滸葉子》、《博古葉子》、《楚辭》等書籍插圖的銘心絕品，對近百年的插圖藝術創作，影響極其深廣。

20世紀的中國社會，是處於激烈變革的時代，僅僅100年，就由古老的封閉落後的封建社會轉向半封建半殖民地社會，走向建設社會主義社會的改革開放時期。從這個歷史的進程來看插圖藝術的變革與發展，與社會的變革基本上是平行的。這個時期文化藝術變革之所以劇烈，一個原因是啟蒙與救亡之間的碰撞，另一個原因是西方文化藝術現代化的先行，造成了東西方的脫節與撞擊，傳統與現代，東方和西方，常在水乳交融狀態之中。東方為了趕超西方，不斷引進西方先進的、現代的文化藝術。於是，中國的插圖藝術和東方所有文化藝術形態一樣，不斷借鑒西方經驗，向現代轉化。

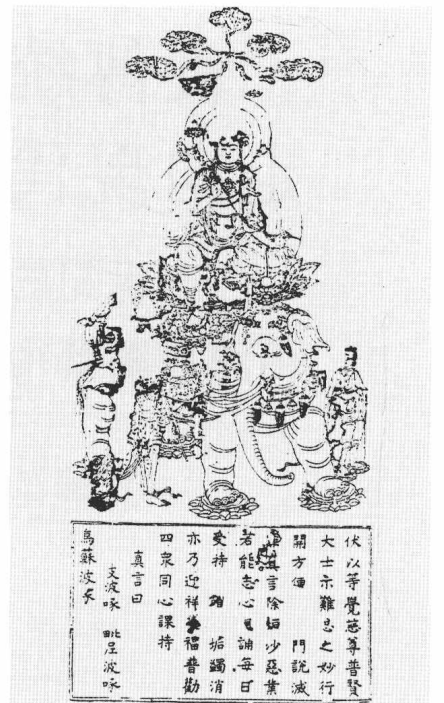


圖2 《普賢菩薩像》插圖 984 · 佚名



圖3 《佛圖禪師文殊指南圖贊》插圖

宋·佚名



圖 4 《水滸葉子》插圖

明·陳洪綬

縱觀 20 世紀以來中國插圖藝術的發展變化，不難看出插圖藝術已經由古典的形態初步轉向了現代形態，它已經屬於現代中國藝術的一個組成部份，也就是說當代的中國插圖藝術從形態來說既是現代的，又是民族的，既有時代性又有民族性。當然，這並不意味着中國的插圖藝術不再需要隨着時代的發展而不斷地變革，不斷地現代化。隨着時代的發展，社會生活中人們對美的要求和觀念的變化，必然會帶來不以人們意志為轉移的趨勢，發展和變化是肯定的，下個世紀的中國插圖藝術理應出現更為繁榮的新局面。

歷史的轉折

中國封建社會閉關自守、自給自足的生產與生活方式，延續了幾千年，但這種封閉式的生存空間却給中國民族藝術個性的強化，創造了自我完善的條件。中國的插圖藝術經歷了唐、宋、元、明、清諸朝代，走過了十多個世紀漫長而曲折的道路，形成了自己獨特的表現形式和繪畫語言，出現了多種多樣的風格和流派。不論在形式上是上圖下文、綉像插畫，還是文圖相間、全頁畫圖；也不論在風格上是古樸豪放、雄強粗獷，還是圓潤飄逸、挺勁秀麗，中國插圖藝術始終保持着“以綫造型”的特點，追求的是“氣韻生動”，強調的是“以形寫神”，這就構成了中國插圖藝術的民族傳統特色。

發展到“五四”時期，中國的插圖藝術發生了歷史性的轉折，即進入現代插圖藝術的歷史階段。

對於書籍插圖藝術來說，這是一個重要的歷史時期。

由於新文化運動高舉“科學”和“民主”的大旗，向封建主義文化和帝國主義吞併發動了猛烈的攻擊，因此，在這場文化革命中確立的一個明確觀念就是文學藝術必須發揮積極的社會作用，應該是改革社會，改善人生，振興民族的“器械”，這就要求



圖 5 《紅樓夢》插圖 1879 · 改琦

美術具有“民族的、科學的、大衆的”性質。作為實用美術的書籍插圖的改革，一方面服從於革命運動本身的需要，涌現出大量表現以新思想為內容的新作品；另一方面由於新文化思潮的影響，催化了插圖藝術的新生，無論從表現形式上和藝術觀點上都引起了巨大的變革。人們要求插圖也和文學、戲劇一樣，從傳統的題材、樣式和觀念中走出來，選擇易於反映時代、貼近人生的寫實主義手法，與社會的潮流合拍。

“五四”以前的書籍插圖基本上是沿用傳統形式，雖然早在辛亥革命就開始出現了如吳友如、金蟾香、周暮橋等人在《點石齋畫報》上，以時事實錄方式直接描繪社會新聞和生活百態的探索性插圖，產生強烈的影響，但卻招致激烈的批評，並未引起人們的重視。“五四”以後，書籍種類驟增，內容十分豐富，報紙、期刊、各種類型的文化書籍幾乎無所不有，各種外來的文藝被引入，形成了中西文化交融、古今文化對抗和並存的局面，人們的觀念發生了重大變化。傳統的插圖藝術語言已不再適應新的形勢，已無法滿足人們新的審美意識的需要，新的語言就必須形成。早在辛亥革命初期萌芽的插圖藝術，隨着歷史氣候的形成，就自然而然地迅速成長起來。

在這個時期里，我國現代書籍裝幀藝術的開拓者和倡導者魯迅對插圖藝術的發展，起着不可估量的作用。魯迅提倡在書籍里畫插圖，是為了發展我國書籍固有的優良傳統，更重要的是為了“增加讀者的興趣”。在《南腔北調集》里，他說：“書籍的插畫，原意是在裝飾書籍，增加讀者的興趣的，但那力量，能補助文字之所不及，所以也是一種宣傳畫。”他認為“插圖不但有趣，且亦有益……”。我們在《朝花夕拾》里可以欣賞到魯迅自己畫的“曹娥投江尋父尸”和“活無常”、“死有方”等插圖，可見魯迅對於書籍插圖藝術的特殊偏愛。

魯迅是提倡寫實藝術的，他認為“藝術應該真實，作者故意



圖 6 《如松之盛》插圖 1917 · 魯迅

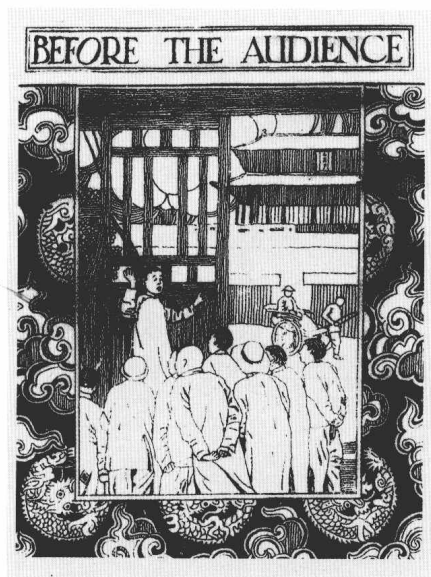


圖 7 《清華年刊》專欄插圖

1921 · 聞一多



圖 8 《紫羅蘭》期刊插圖 1926 · 陳映霞



圖 9 《孔乙己》插圖 1934 · 豐子愷

把對象歪曲是不應該的”。他這樣地描繪了中國插圖藝術發展的前景：“我並不勸青年的藝術學徒蔑棄大幅的油畫或水彩畫，但是希望一樣看重並且努力於連環圖畫和書報的插圖；自然應該研究歐洲名家的作品，但也更注意於中國舊書上的綉像和畫本，以及新年的單張的花紙。這些研究和由此而來的創作，自然沒有現在的所謂大作家的受着有些人們的照例的嘆賞，然而我敢相信：對於這，大眾是要看的，大眾是感激的。”為此，魯迅致力於西方藝術的引進。他大量地介紹了蘇聯及其他國家的書籍插圖和黑白畫，他在他和柔石主辦的《藝苑朝華》刊物上就先後介紹了英國的惠勒、斯提芬·彭、達格力秀、格斯金、杰平，法國的哈曼·普爾、凱慶勒，美國的富耳斯、愛德華·畢惠克、左拉蘇，意大利的迪綏爾多黎，瑞典的麥格努斯·拉該蘭支，俄國的陀蒲晉斯基和日本的永瀨義郎、落谷虹兒等人的各種不同藝術創作方法，並極力推崇英國著名的插圖藝術家比亞茲萊，贊揚道：“視為一個純然的裝飾藝術家，比亞茲萊是無匹的。”這些外來藝術的引入對青年藝術家們無疑是會產生強烈的影響。如聞一多、蔣兆和、葉靈鳳的早期作品有不少就是吸收了比亞茲萊畫風，但是這並不影響我們去欣賞他們在插圖中運用自如的綫條和大膽的黑白處理構成的一種形式美感和強烈的現代感。在魯迅去世前的這段時間里，中國現代插圖藝術的面貌似乎可以說是隨着外國作品介紹的不同而起着變化的，模仿的痕迹無可諱言。正如葉聖陶所說：“這是不可免的，也是無可非議的，學習任何藝術，總是經過模仿的階段。重要的是始於模仿而不終於模仿，模仿只作創造的準備。”中國的現代插圖藝術正是由此而起步的。

魯迅這一系列的傳播與介紹工作都是在倡導和提高中國插圖藝術水平的前提下進行的，而且熱情尤為明顯地體現在對一批青年藝術家的具體指導上。在他的周圍凝聚着一批插圖藝術的新生力量，像陶元慶、陳之佛、聞一多、豐子愷、孫福熙、司徒喬、葉

靈鳳、劉岷、錢君匋、李樺、力群、曹白、陳烟橋等，不少人都曾受過魯迅的親自指點。這是一支並不弱小的隊伍，他們強化了變化意識、創造意識和時代意識，不斷創出新成績，留下了一批使人們回味無窮的插圖作品。如陶元慶的《魯迅像》，聞一多的《馮小青》、《夢筆生花》，豐子愷的《魯迅小說全圖》，葉靈鳳的《殘夜》、《幻象》，蔣兆和的《與阿Q像》，孫之儂的《武訓傳》，劉岷的《孔乙己》，徐悲鴻的《九歌》，張光宇的《水泊梁山英雄譜》等等，都給中國插圖藝術的發展帶來了新奇而輕鬆的氣息，促進了中國插圖藝術朝着關注現實生活、體現現代精神、創立現代形態而變化，出現了在傳統藝術自身的基礎上和借鑒西畫方法求變革這樣兩種大的趨勢。

中國現代插圖藝術的發展，始終關聯着現代歷史上中華民族的動蕩、多舛的命運。特別在30年代後期至40年代，中國人民在抗日烽火中經歷了屈辱、憤怒、抗爭、拼搏與勝利的曲折和艱難的道路，終於贏得了民族獨立和解放。在這血與火的日子裡，廣大的美術家懷着滿腔熱血和大無畏的精神，投身於抗日救亡與民族解放事業之中。他們集戰士與畫家為一身，有的奔赴延安，有的深入八路軍、新四軍敵後抗日根據地，和當地軍民患難相處，生死與共，一手拿筆，一手拿槍，為打擊敵寇而赴湯蹈火。國民黨統治區的進步美術家，也創作出各種以抗日為題材的作品，為捍衛祖國而貢獻自己的力量。於是，因戰爭和動亂一時沉寂的畫壇又出現了一股新的激流，使中國現代插圖藝術又進入一個新的歷史時期。如劉岷的《怒吼吧，中國》，李少言的《一二〇師在華北》、彥涵的《狼牙山五壯士》、閻風的《砰，一槍》，古元的《周子山》以及徐靈的《子弟兵畫報》中的插圖等，都以其濃烈的戰鬥氣息、強烈的政治傾向和寫實的藝術手法形成了鮮明的特點，在中國的插圖史上留下了光輝的一頁。尤其是在1942年，毛澤東《在延安文藝座談會上的講話》發表以後，文藝工作者紛紛深入農



圖10 《與阿Q像》插圖 1938 · 蔣兆和



圖11 《鬥爭中的鐵騎》插圖 1940 · 梁永泰



圖 12 《砰，一槍》插圖 1942 · 閻風



圖 13 《新三字經》 1945 · 彥涵

村，文藝界掀起了學習民間藝術的熱潮。美術創作從內容到形式都顯現出前所未有的面貌，出現了一批為群眾所喜聞樂見的新年畫和富有民族裝飾意味的木刻。由於《講話》發表後對文藝普及工作的更加重視，因此相應地出版了各種讀物：黨的政策文件、領袖著作、文藝作品、宣傳抗戰的小冊子以及通俗的文庫、畫庫等等，報紙和期刊也大量發行。在這種形勢下，插圖藝術出現繁盛的局面已成必然。當時比較突出的插圖作品有羅工柳的《李有才板話》，劉岷的《白毛女》，力群的《小姑賢》、《王貴與李香香》，牛文的《賣雞》，林軍的《黃金時節》，劉建庵的《童年》，黃永玉的《湘西民謠》，張光宇的《西行漫記》等，這些作品洋溢着飽滿的熱情和青春的活力。透過它的質樸甚至粗率的風格，可以強烈地感受到這些作品散發的生活氣息和時代精神。它們雖然只是中國插圖藝術的一部分，但它們在美術形式的開拓和創新，民族化和大眾化的進展，藝術思想與風格的轉化以及愛國主義主題的高揚等方面，標示了中國現代插圖藝術發展的方向。

歷史作了證明，中國現代插圖藝術確如日之東升般地壯大起來。社會的激變給藝術帶來了新的選擇，自1949年起，中國的現代插圖藝術將進入一個飛躍的發展時期。

高峰的迭起

中華人民共和國的建立，極大地鼓舞了藝術家們的創作熱情。他們在“為政治服務，為工農兵服務”的文藝方針指引下，遵循“在普及的基礎上提高，在提高的指導下普及”這一辯證發展規律，高舉“古為今用，洋為中用”和“推陳出新”的大旗，投入新生活的洪流中。他們以畫筆歌頌新社會，緊跟時代行進的步伐，迎來了文藝創作的春天，同時也迎來了出版事業的繁榮。

為適應形勢發展的需要，自50年代初起，我國出版印刷的重點，已由上海逐漸移到北京。上海當時的公、私營出版業，先後

聯合起來，組成聯營書店、童聯出版社（兒童讀物出版社）、連聯書店（連環畫出版單位）及通聯書店（通俗讀物出版單位）。在北京成立了出版總署，統一領導着出版事業。稍後，生活、讀書、新知的三聯書店和人民美術出版社、人民出版社、人民文學出版社、人民音樂出版社、商務印書館、中華書局等，先後在京建立或由滬遷京。此外，還有外文出版局和出版社，以出版兄弟民族讀物為主的民族出版社，以出版青少年讀物為主的中國青年出版社、中國少年兒童出版社，以及各省市的出版社如雨後春筍般地相繼建立。由於出版業務的分工和開展，各出版社分別成立了美術編輯室或設置美術編輯建制，負責完成本社出版物的裝幀設計及插圖工作。這樣，就使我國出版界逐漸正規化，為建立獨立的裝幀插圖藝術體系打下了基礎。據中央文化部統計，自1950年至1958年這一時期，期刊由295種增加到834種，114家出版社出版圖書有26萬種。出版事業的蓬勃發展，給中國現代插圖藝術的提高和發展，開拓了廣闊的前景。

1954年，在出版總署的指導下，人民美術出版社舉辦了中央一級出版社書籍裝幀插圖展覽會。這是我國有史以來第一次書籍裝幀插圖藝術的展覽和交流，雖然範圍還不大，但是對以後全國書籍插圖藝術的發展，起了很大的推動作用。由此，書籍裝幀插圖藝術開始得到了政府和有關文化部門的應有重視，美術家與出版社也都開始高度重視插圖藝術的普及與提高。有的出版社做到本本書中有插圖；有的出版社特別重視文學初步讀物的插圖；有的出版社每推出一部新的小說必有新創作的插圖。北京、天津、上海的幾家有代表性的出版社還相繼邀約著名的有成就的畫家為重點著作創作插圖。國畫家有葉淺予、潘絜茲、程十髮、黃胄、劉文西、張德育、賀友直、華三川、方增先、顧炳鑫、劉旦宅、王緒陽、賁慶余、楊之光等；版畫家有古元、彥涵、王琦、黃永玉、李煥民、吳凡、吳強年、張懷江、趙宗藻、趙延年、徐匡等；油



圖 14 《三個老華工的故事》插圖
1952 · 司徒喬



圖 15 《茶館》插圖 1955 · 葉淺予

畫家有羅工柳、王式廓、吳冠中、孫滋溪、侯一民、蔡亮、潘世助等。這些令人矚目的藝術家以各種繪畫形式投入了插圖藝術的創作，使中國現代插圖藝術在建國後短短的幾年內得到了極大的發展。他們以嚴謹的創作態度和精湛的技巧創作了一大批有影響的佳作，使中國現代插圖藝術開始變得更加豐厚和多姿，具有新時代的認識功能、教育功能和審美功能。

50年代初期，有影響的插圖作品有豐子愷的《阿Q正傳》，司徒喬的《故鄉》、《三個老華工的故事》，程十髮的《儒林外史》、《紅樓夢》，葉淺予的《子夜》、《茶館》，黃永玉的《阿詩瑪》、《雪峰寓言》，羅工柳、王式廓的《把一切獻給黨》，邵宇的《萬水千山》，阿老的《跟隨毛主席長征》，李樺的《華威先生》，王琦的《林家鋪子》，丁聰的《腐蝕》，楊永青的《大灰狼》，張光宇的《杜甫傳》，郭振華的《呂梁英雄傳》，陳尊三的《暴風驟雨》等。

50年代後期，隨着現代小說創作的繁榮，小說插圖的創作呈現欣欣向榮、蒸蒸日上之勢。這一時期的代表作品有孫滋溪的《林海雪原》、《山呼海嘯》，官布的《草原烽火》，侯一民的《青春之歌》，裘沙的《野火春風鬥古城》，張德育的《苦菜花》、《鐵木前傳》、《太陽從東方升起》，華三川的《上海的早晨》，蔡亮的《創業史》等；此外還有力群的《山鄉巨變》，彥涵的《王貴與李香香》，華君武的《大林和小林》，夏同光的《玉仙園》，王治華的《天馬山》、《望夫石》，劉岷的《百花齊放》，古元、李樺等人的《革命烈士詩抄》等。

雖然，在1957年以後隨之而來的反右運動使美術界在政治動蕩中遭受到沖擊，但是卻贏得了1962年至1966年這五年頗為平穩的時間，使中國現代插圖藝術的創作出現再度繁榮。如梁斌的《紅旗譜》，先後有黃胄、顧炳鑫、程勉、黃潤華、張揚五位畫家為其插圖，他們以彩墨、白描、木刻、水墨各有千秋的繪畫形式為原著增添光彩；四川版畫家李少言、牛文、李喚民、宋廣訓、徐

匡、吳強年、吳凡、正威等集體為小說《紅岩》所創作的木刻插圖引起強烈的反響。他們塑造的一係列英勇不屈的人物形象，公認為中國現代插圖藝術創作的典範。這一時期的主要作品還有路坦的《高玉寶》，鄒雅的《當紅軍哥哥回來了》，俞沙丁的《逐鹿中原》，周令釗的《劉三姐》，潘世勛的《五彩路》，賀友直的《火種》、《龍潭波濤》，韓羽的《離婚》，邱陵的《海誓》，袁運甫的《南行記》，吳冠中的《郭小川詩選》，趙宗藻的《索郎爺爺》，張光宇的《神筆馬良》，溫泉源的《春姑娘和雪爺爺》，范一辛的《小冬木》等。潘絜茲、李斛、劉繼卣、王叔暉、丁聰、吳然、劉旦宅、邵晶坤、楊之光、郭振華等也都各有佳作。這些成熟的和手段高超的畫家創作的數量可觀的高質量作品，把中國現代插圖藝術的發展推向了歷史上的興盛期。

如果說直面現實生活，追隨時代前進，繼承和發揚傳統文化的優秀成份，吸收外來文化的有益養料，努力推進插圖藝術從傳統向現代的轉換，是“五四”以來中國美術家正確取向的話，那麼建國以後的美術家則由於各自不等量的繼承和引進，不同流派的繼承和融入，以及美術家各自個性的表現，使50年代至60年代前期的插圖藝術出現了各個畫種的多種形式、多種風格並存共榮的局面，也就成為這一時期中國現代插圖藝術發展的顯著特點。

《儒林外史》是在傳統藝術繪畫本身內進行變革的代表作品，畫家程十髮雖然運用的是古代傳統的白描畫法，但卻在構圖、造型、用筆等方面都有所突破與開拓，顯示了出眾的才能和特殊的個性。他在繼承傳統，並以自己的理解來發揚傳統的藝術實踐中，以堅韌不拔的精神與勤奮的努力繼續推進古人曾經開創的道路。這組插圖在參加1959年萊比錫國際書籍藝術展覽會上榮獲銀質獎章，他的成功以及他日後率先以中國畫形式創作的《紅樓夢》、《西湖民間故事》等大量的插圖，確立了他在中國現代插圖藝術發展史上的地位。相比之下，黃胄的插圖創作要少一些，但他卻更



圖 16 《長恨歌》插圖 1954 · 潘絜茲



圖 17 《魯迅回憶錄》插圖 1945 · 李斛