

中国美术馆藏品选

Collection from China National Museum of Fine Arts

20世纪中国美术 Century Chinese Fine Art 1978 1999

浙江人民美术出版社
山东美术出版社

Zhejiang People FineArt Publishing House
Shandong FineArt Publishing House

中国美术馆藏品选

Collection from China National Museum of Fine Arts

20世纪中国美术 Century Chinese Fine Art 1978 1999

浙江人民美术出版社
山东美术出版社

Zhejiang People FineArt Publishing House
Shandong FineArt Publishing House

中国美术馆藏品选

Collection from China National Museum of Fine Arts

20世纪中国美术

Century Chinese Fine Art

中国美术馆藏品选

Collection from China National Museum of Fine Arts

20世纪中国美术 20th Century Chinese Fine Art

1978
1999

浙江人民美术出版社

山东美术出版社

Zhejiang People Fine Art Publishing House

Shandong Fine Art Publishing House

目录

11 纷繁蓬勃的新时期美术图版	范迪安	75 春风已经苏醒	何多苓
24 白鹰	孙其峰	76 乌金滚滚	吴云华
25 英姿万古	田世光	77 肖像	王沂东
26 砾砂冲峭口	陆俨少	78 新线	韦启美
27 黄山玉屏峰	梁树年	79 腊月	孙为民
28 丽人行	程十髮	80 在希望的田野上	戴恒扬 马勇民 刘国才
29 琵琶行	王叔晖	81 垛草的妇女	妥木斯
30 人民和总理	周思聪	82 曹雪芹	宋惠民
32 春色	崔子范	83 瞿秋白	靳尚谊
33 悄悄话	王有政	84 爷爷的河	尚 扬
34 云漫山色	黑伯龙	85 杨靖宇将军	胡悌麟 贾涤非
34 丝绸古道	杨延文	86 春的脚步	鄂圭俊
35 黄河魂	周韶华	87 侧面	杨飞云
36 “九一八”	赵 奇	88 色草	吴大羽
37 爱国诗人陆游	马振声	89 若尔盖冻土带	艾 轩
38 摘火把果的姑娘	蒋采苹	90 自由市场	张隆基
39 曲木家的小客人	刘国辉	91 渴望和平	王向明 金莉莉
41 日暮的感觉	刘国松	92 主人	徐 匡 阿 鸽
42 芋头	朱屺瞻	93 草地新征	牛 文
43 雪梅	于希宁	94 支柱	张怀江
44 大唐伎乐图	谢振瓯	95 热血——《秋瑾》组画之一	王公懿
45 飞花时节	李玉滋 冯长江	96 潮	曹剑锋
46 烟雨漓江	白雪石	96 海滨之夏	王 琦
47 太行丰碑	贾又福	97 高原牧场	吴长江
49 太行铁壁	王迎春 杨力舟	98 开江	郝伯义
50 舞龙蛇	王晋元	99 葵花地	伍必端
51 牧歌三月	陈向迅	100 赶街头	郑 旭
52 脚踏着祖国的大地	张道兴	101 采莲图	广 军
53 开采光明的人	李世南	102 湖上婚礼	单应桂
54 决战之前	徐启雄	103 三月三	臧恒望 李洪修
55 秋水无声	常 进	104 枫	陈宜明 刘宇廉 李 斌
56 屹立千秋	张仁芝	105 人到中年	尤劲东
57 三边塞上风光	方济众	106 朝阳沟	贺友直
58 黑旋风双斧闹法场——《水浒》组画之一	周京新	107 地球的红飘带	沈尧伊
59 支前	范 扬	107 嘎达梅林	许 勇 顾莲塘 赵 奇
60 为什么	高小华	108 邦锦美朵	韩书力
61 1968年×月×日雪	程丛林	109 月牙儿	徐勇民 李全武
62 没有共产党就没有新中国	张京生 王元珍	110 罗伦赶考	高 云
63 疾风	李秀实	111 霸王自供——我就是民主少一点	王乐天
64 拂晓	肖 峰 宋 韧	111 自嘲	廖冰兄
65 高原的歌	詹建俊	112 老生常谈	王复羊
66 巍巍太行	张文新	112 武大郎开店——我们掌柜的有个脾气，比我高的都不用	方 成
67 红烛颂	闻立鹏	113 大买主	杨昆原
69 父亲	罗中立	113 他的车子找不到了	原小民
70 阿佤妈妈	孙景波	114 朱德像	程允贤
71 人体	靳尚谊	115 谭嗣同像	田世信
72 伯乐像	王怀庆	116 徐悲鸿像	傅天仇
73 路漫漫	李天祥 赵友萍	117 孺子牛——鲁迅像	沈文强
74 钢水·汗水	广庭渤	118 杨虎城将军	邢永川

119	杜甫	叶毓山	171	吉祥蒙古	韦尔申
120	果实分裂	文 楼	172	密云	钟 涵
121	白山魂	贺中令	173	渔歌	张重庆
122	儿子	曹国昌	174	秋山	洪 凌
123	山里红	孙家钵	175	恭王府——榆关	阎振铎
124	醉	余志强	176	喜马拉雅风作品一号	徐 虹
125	少女	夏肖敏	177	金秋	刘 迅
126	江丰像	钱绍武	178	黄土——生命系列	张国龙
127	望北京	杨为铭	179	冬至	许 江
128	饮水的熊	杨冬白	180	窗外又下雨了	申 玲
129	日日夜夜	张得蒂	181	母与子	阎 萍
130	虫二图	冯大中 宋雨桂	182	丘陵	张钦若
131	夏荷	张立辰	183	1978年11月24日——小岗	王少伦
132	高原的律动	罗平安	184	儿时的歌	黄中羊
133	黄山玉屏楼	赵松涛	185	冷秋	朱 勇
134	长岛瑞雪	江明贤	185	秋	周道生
135	白云悠悠	龙 瑞	186	一个教师的工作台	刘昌明
136	鹰嘴崖	张 仃	187	天是红的	沈少民
137	山上风凉酒更香	聂 鸥	188	贵州人	王华祥
138	秋韵	苏百钧	189	悬月	李 秀
139	清风皓月	周彦生	190	村寨	魏启聪
140	大山回响	李宝林	191	秋歌·发白的土地	贺 昆
141	早春图	吴 毅	192	中国古代乐器(组画之三)	王维新
142	秋收	海日汗	193	城墙上下的舞蹈	张敏杰
143	屈赋辞意	冯 远	194	帕米尔之秋	谭权书
144	莺歌燕舞	姜宝林	195	琴	陈 琦
145	与海共舞	郭怡琮	195	阴阳、刚柔、明暗、男女	刘朝森
146	九寨沟	何海霞	196	“墙”系列组画之十	张桂林
147	三峡行云流水图	黄孝逵	197	飘动的云	苏新平
147	根扎南国	吴冠中	198	遛狗时看见那棵树长高了	罗必武
148	造化为师	吴山明	199	思想者	马 刚
149	回声	华其敏	200	红椅垫	郑 爽
150	远山	田黎明	201	悠悠岁月	郭继德
151	天上人间	邵 飞	202	泼水节	乔十光
152	孤独——我忧伤着你的忧伤	秦 龙	203	山和水	黄维中
153	惊雷·鲁迅先生小像	韩国榛	204	皓月红烛	陈立德
154	钟	舒传曦	205	三角梅开了	蓝丽娜
155	梦底家山	陈 平	206	黑漆盘中的鱼	程向君
156	双马	刘勃舒	207	黑色椅子上的大菊花	李小康
157	榆林之霜降	赵 卫	208	走向世界	田金铎
158	新兵	黄援朝	209	人体	刘万琪
159	金沙滩	唐秀玲	210	壮族姑娘	张德华
160	荷花	陈家泠	211	好喜欢	卢 波
161	多彩的荷花	张桂铭	212	赵一曼	霍波洋
162	火山国	曹达立	213	鉴湖三杰	曾成钢
163	牧童	曹 力	214	挑战	俞 畅
164	红星照耀中国	沈加蔚	215	人体	司徒兆光
166	红星照耀中国(局部)	沈加蔚	216	当年十八	刘 威
167	发亮的眼睛	路 璋	217	永恒的运转	李象群
168	早春	苏天赐	218	瞿秋白	展 望
169	雀巢	王力克	219	对话	张宝贵
170	任弼时	邵增虎	221	美术纪事(1978 — 1999)	

1978
1999



纷繁蓬勃的新时期美术

范迪安

最近的20年是20世纪中国美术的最后段落。由于与历史的距离太近，可能不易把握匆忙发生的各种现象，甚至容易作出片面的判断。但是，这20年中国美术呈现出来的蓬勃生机和动态进程，却是百年中国前所未有的，它激荡起艺术与社会之间互动的新的潮汐，演绎着东西方文化碰撞与矛盾的新的篇章，也标志着中国美术自身的时代发展。

1976年10月，随着“四人帮”的覆灭和“文化大革命”的结束，中国历史掀开新的一页。但这并不意味着在过去相当长时间里所形成的规范、观念立即消失，相反，社会体制与价值观念仍然从根本上制约着人们的行为，教条主义和形而上学更以其惯性禁锢着人们的思想。在70年代最后的几年里，存在着两种方向与力量的抗衡与消长，一方面，极左政治路线仍在延续，表现在美术上，因袭“文革”模式的创作方法仍占有地位，主题先行和为当时政治服务的要求仍然束缚着画家的思想；但另一方面，破除僵化、扭转徘徊的突破口正在酝酿。1978年5月11日《光明日报》发表特约评论员文章《实践是检验真理的唯一标准》，引发了一场关于真理标准问题的全国大讨论。这场讨论成为思想解放的先声，从认识论的角度找到冲破教条、盲从和迷信的突破口，动摇了极左政治的思想基础，发展成为波及整个思想文化领域的思想解放运动，中国社会最终走出了现代迷信和个人崇拜的精神雾障。1978年12月召开的中国共产党十一届三中全会，停止了“两个凡是”的思想路线，确立了实事求是的思想路线，停止了“以阶级斗争为纲”的政治路线，中国开始了以经济建设为中心的改革开放的新时期。

这个新时期也是中国美术的新时期。在实现思想解放、完成历史转折的过程中，尤其是1979年，邓小平在第四次全国文代会上的祝词，提出了社会主义现代化建设新时期的文艺方针，艺术规律受到了尊重，艺术生产力得到了空前的解放，艺术实践充满了空前的生机；同时，艺术的复苏与繁荣，也对整个社会的进步和社会精神生活的变化产生了巨大影响。70年代末，全国美协正式恢复了功能，开始正常地组织各类美术活动；各地美术院校全面恢复了办学并开始招收研究生，一大批被“文革”荒废了学业的中青年优秀人才接续了创造的薪火；“文革”中遭受劫难的老艺术家回顾性展览相继举办，在艺术思想上跨越“文革”的断裂，接上了“文革”之前好的传统；中央美术学院的《世界美术》等刊物开始介绍西方现代艺术，美术家的文化视野重新超越国门、投向世界。更为重要的是，埋藏在老、中、青几代画家心中的创造激情，在改革开放大潮的鼓舞下，前所未有地绽放出来……作为中国社会文化整体变化的有机部分，中国美术从僵化的、封闭的状态进入了一种活跃的、开放的状态。

从中国美术馆举办展览的情况变化就可以看出端倪。1979年以后，冲破了一年办一个美展的禁锢，而逐年增长到近200个。从那时候开始的20年来，在中国美术馆举办的展览总量超过2800个，其中包括西方大师罗丹、毕加索在内的外国美术展览290余个。这样的展览数量，是世界上任何一个美术馆不可比拟的，而展览类型的丰富，更是世界上任何一个美术馆不可比拟的。她以国家美术馆的性质优势和位于北京的地理优势，成为联系画家、沟通大众的桥梁，成为中外美术交流的窗口，



进城—西藏组画之一 1980 陈丹青
布面油画 78 × 56cm 中央美院美术馆藏

也成为社会审美文化迅速发展的象征。但这 20 年间，在中国美术馆所展示的各种艺术现象，无疑地成为中国当代美术发展的重要缩影。

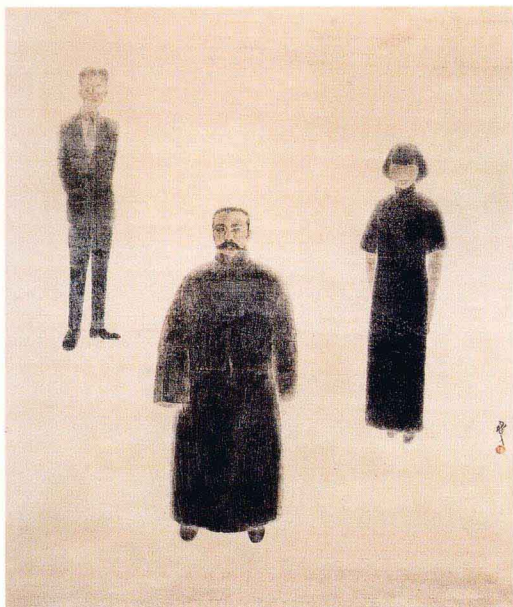
一、文化反思与回归真实

艺术的历史性转变从来不是单纯地发生于自身的内部，在新时期到来的日子里，美术界的动向与整个思想文化界的动向密切相关，思想文化界讨论、争议的各种问题激活着画家的思考，使创作的精神领域逐步地开阔起来，而美术界出现的各种思潮和现象，也成为思想文化动态的视觉显现。

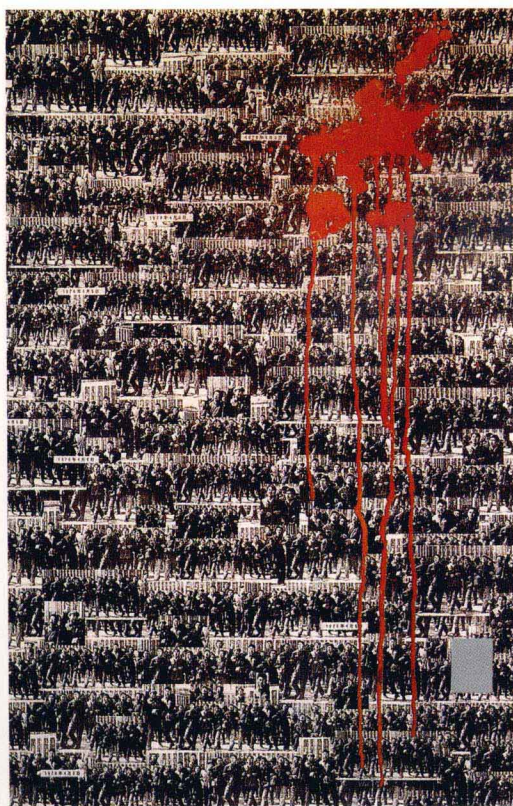
“伤痕美术”是新时期美术的第一股思潮。作为一个评论术语，它沿用了文学中的“伤痕文学”或引申得更为广泛的“伤痕文艺”，但美术上的“伤痕”题材出现得比文学更早。在 1979 年卢新华的小说《伤痕》出现之前，画坛已经出现了像邵增虎的油画《农机专家之死》和高小华的油画《为什么》，前者在几十年的美术中第一次描绘了死者——一位农机专家倒在惩罚性劳动的土地上，向人们展示了知识分子在“文革”中遭受迫害的悲惨命运，后者则第一次直接表现了“文革”期间城市武斗之后陷入迷惘的“红卫兵”。这类题材曾经是敏感的话题，甚至属于绘画的“禁区”，但是艺术家应合了人们面向历史沉思的心理和抚痛控诉的义愤，突破了思想的禁锢，大胆地揭示了极左政治时代的社会现实，描绘了“文革”给人们心灵上造成的创伤。紧接着，程丛林的油画《1968 年 × 月 × 日·雪》和陈宜明、刘宇廉、李斌合作的连环画《枫》等作品相继问世，使得“伤痕美术”像“伤痕文学”一样，成为当时引人注目的文化现象。这些作品的共同点是，画家都努力用尽可能写实的手法塑造人物、构筑场景，使形象及其细节直逼观众的眼帘，使“伤痕美术”坚实地建立在现实上、建立在批判意识上，这就从思想观念上形成了对原有美术样式的突破。

“伤痕美术”所具有的正义感与批判意识是新时期美术的重要的社会价值，它与整个社会从纵深的历史背景上进行文化反思的愿望是联系在一起的，回顾、沉思和反省的因素在作品中十分明显。实际上，具有“伤痕”意味的美术还包括当时一些反映“文革”中人民心声的作品，如悼念已故总理周恩来和歌颂敢于反抗“四人帮”专制主义的英雄人物张志新的作品。这类作品和“伤痕美术”一样，都反映了人民群众追求正义、光明的人格精神和敢于与邪恶斗争、维护人类良知的道德精神，代表了当时整个社会共同的愿望。

与“伤痕美术”几乎同时出现的另一股思潮是“乡土写实主义”。它可以特指 70 年代末到 80 年代早期四川美术学院、中央美术学院一批毕业生的绘画风格，也可以泛指这个时期整个画坛共同的思想倾向。罗中立的油画《父亲》、陈丹青的油画《西藏组画》堪称这股思潮和现象的代表。农村题材和农民形象从来就是中国画家最常表现的内容。但罗中立以巨大的画幅和借鉴西方照相写实主义的手法，详尽刻画了人物脸上的皱纹和凝望的神情，把一位饱含甘苦的中国人的父辈形象推到了人们面前，令人迫切地关注农民的命运。陈丹青的《西藏组画》不是先入为主地和概念化地描绘藏民的生活，而是用一种平实的眼光看待藏民的日常状态，把藏民朴实、平



李大钊·瞿秋白·萧红 1984 胡伟
绢本设色中国画 130×110cm 作者自藏



1976年4月5日 1985 张骏
综合材料版画 118×88cm

凡的形象和藏民生活的细微现象呈示出来。现实生活的各种景观和各类人物，在画作上曾经被过滤为某种“典型”，普通的、平凡的、带有乡土气息的形象曾经被披染上“英雄”的色彩，现在，他们恢复了本来的面目，以不加修饰的“真实感”出现在一大批青年画家的笔下。除了罗中立、陈丹青，还包括许多青年画家的油画以及中国画等作品，他们用平视的方法和真切的情感所描绘的乡土风情和乡村人物，与“文革”美术中“高、大、全”的形象和“红、光、亮”的画面形成了极为鲜明的对比。

与青年画家在作品中张扬主见、体现思潮的方式不完全一致的是，这个时期有更多的中老年画家走上了潜心探索的道路。这些画家在“文革”前曾有过创作的成功，在现实主义的艺术道路上获得了初步的经验，但在“文革”中被迫疏离了专业，受到模式化创作风气的影响。新时期到来之后，他们的首要愿望是恢复艺术的感觉，特别是在具体画种中找到艺术的表现力。他们没有参加到新思潮的行列之中，但在艺术上提倡真诚面对生活，表现自己的真情实感，在作品中探索形式语言和主题思想的一致性。像詹建俊的油画《高原的歌》、靳尚谊的油画《塔吉克新娘》、孙景波的油画《阿瓦山人》等作品，都有崭新的视觉感受和清新的气息。他们有的在创作中更多注重理性的思索，在历史深处的沉思中表现深刻的主题，像周思聪的中国画《人民和总理》，郭全忠的中国画《万语千言》，王子武的中国画《曹雪芹》，石齐的中国画《泼水节》，闻立鹏的油画《红烛颂》，李天祥、赵友萍合作的油画《路漫漫》，朱乃正的油画《国魂——屈原颂》等作品，都以对历史的沉思带动浓墨重彩，展开了宽阔的境界，表现出一种带有理性色彩的精神追寻。所以，应该说，新时期美术的内容实际上远不止“伤痕美术”和“乡土写实主义”两类。改革开放带来的社会变化为画家提供了各种新颖的景观和素材，反映城市生活变迁的、反映青年人理想和向往的、反映工业等各个领域生活现实的、反映边疆少数民族地区风情的各类作品大量涌现，艺术家的思想触角伸向了十分广阔的空间。

总之，中国美术在这个时期的变化主要体现在两个方面：一是在题材上打破了原有的“禁区”，“画什么”不再成为画家的心理负担。他们意识到，只要真诚地面对生活、深入现实，就能在平凡的事物中发现美的存在，而得自平凡的、直接的生活感受能使作品更具感染人的魅力。曾经使一代中国画家背负沉重思想包袱的“画什么”问题的解决，是思想解放运动在美术界的直接成果，由此，美术界老中青几代人能够放笔抒怀、不落时代之伍，也能够在这宽松的氛围中平等探讨、坦诚交流。另一方面，“怎样画”的问题被提到了日程上，初步开始了“形式的自觉”和对“艺术规律”的重新探讨，画家们在思想上追求朴素情感的同时，在语言上也力求贴近感觉，个性探索的价值得到肯定，不同的学术群体酝酿着风格的差异，画坛出现了活跃的学术风气。

然而，历史地看待这个时期的中国美术，属于深层次的变化还是这一时期艺术思想的变化。在有关各种现象和话题的讨论中，画坛的思考主要集中在两个带有普遍主义的主题上。首先是人道主义思想。这个主题是80年代早期整个中国文艺思潮中最基本的主题，是这一时期中国文艺的精神理想。围绕着这个主题，美术界展开



清明 1990 卢沉
纸本水墨中国画 136×136cm 作者自藏



玫瑰色回忆 1989 邢庆仁
纸本水墨设色中国画 180×166cm 作者自藏

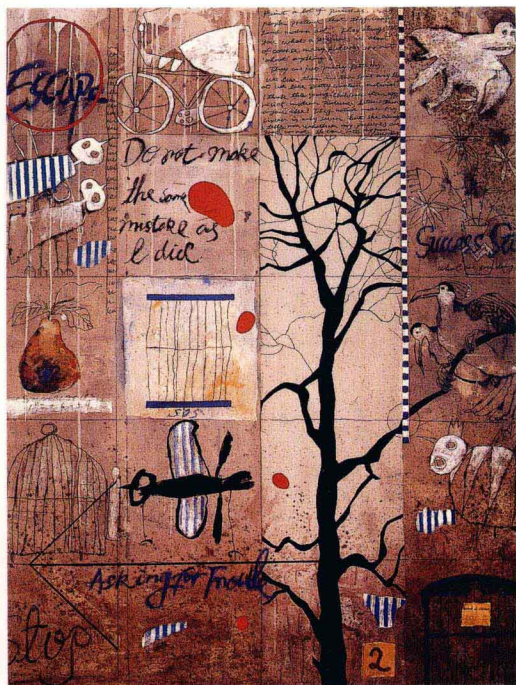
了热烈的争鸣与讨论，不同年龄的画家、理论家、美学家、批评家都参与了这场讨论，尽管人们的认识与理解不尽一致，但人道主义无论如何已成为整个画坛思想情感的一种趋向，成为画家创作的新的思想出发点。

当代中国美术所表达的人道主义思想与西方文艺复兴以来的人文主义思潮、人本主义哲学不无联系。但是，又不能简单地将二者等同起来，不能认为这一时期中国美术作品中的“人道主义”思想是对西方人文主义传统的简单转述。中国美术家们在这个时期，把视点更多地驻落在普通群众的身上、驻落在平凡的劳动事物之中，把真实的人生命运置于观众面前，使具体的人重新回到视觉空间之中，成为美术描绘的对象，这是对西方人文主义与人道主义传统的超越。这种人道主义思想，是从中国特定历史时期的社会现实存在之中生长出来的，是整个民族经历了一场巨大的挫折和精神劫难之后的感情抚慰，是整个社会的理想价值需要重新确立的心灵趋向，在当时的形势下，具有文化启蒙的意义。另一个主题是现实主义精神。这也引起了整个美术界的共同讨论。由于现实主义作为一种艺术方式在 20 世纪美术中有过的主流价值和“文革”中的变异，现在需要重新确立现实主义的位置、尤其是它的精神价值。坚持现实主义并不意味着抱残守缺，相反，这种坚持建立在开放的、发展的、吸收和融化新的艺术因素上的积极态度，是现实主义走向丰实、走向深广的体现。

二、拓展空间与探索语言

恐怕很少有 70 年代末期至 80 年代中期那种美术与社会紧密地相互激荡的景象。在那些被称做“文艺的春天”的日子，画坛涌动的每一种思潮，都拍击着整个社会的心理神经，在触动起人们的视觉兴奋之时，引起人们情感上的喜怒哀乐，形成一次又一次的社会轰动。在中国各美术馆举办的许多展览，成为扩展文化观念与视野的催化剂，既引起美术界的讨论，也引来众多的观众，参观展览成了人们审美活动的重要方式和精神需求的重要方面；美术刊物和图书画册传递的各种创作信息，形成美术在新形势下的普及热潮。美术的图像世界从对历史伤痕的描写，到对历史经验的反思，到面对改革大潮的反映，体现了思辨与想象并生、理性和激情互动的时代新貌，成为社会文化发展的标志。这是一个需要美术的时代，也必然是美术复兴与繁荣的时代。与其说这个时期人们对于美术是“人心所向”，不如说因为这个时期美术起了社会思想传导者和社会情绪承载者的作用，而赢得社会的广泛注目。这一时期中国美术的发展，一方面表现为创作空间的扩展，另一方面表现为社会对美术需求的急剧增加，两方面的互生振荡，使得美术各个种类都得到迅速的发展。

从社会接受的角度看，这一时期美术的复苏与繁荣，在连环画这一大众美术领域同样得到突出表现。连环画这种群众喜闻乐见的艺术样式，在 1949 年新中国成立之后，有过较快的发展，出现了不少经典作品。“文革”期间，连环画这种形式同样陷入了极左政治的泥潭，题材极为狭窄，大部分作品重复地描绘当时政治宣传需要的“真人真事”，或被神化了的“英雄人物”。80 年代以后，连环画在复苏中，借助历史形成的“阅读优势”急剧地发展起来。这个时期的连环画队伍迅速扩大，不仅



黑树干 1995 叶永青
布面油画 190×150cm 作者自藏

有一批老画家重新挥毫，而且有许多新人加盟；不仅有专事连环画的画家高产地产出作品，而且有油画家、中国画家在这个领域显露才华。在中央美术学院，还一度设立了年画、连环画系，以提高这种大众美术的学术水平，培养专门人才。像陈宜明、刘宇廉、李斌合作的《伤痕》、《枫》，贺友直的《白光》，赵延年的《阿Q正传》，尤劲东的《人到中年》，许勇、顾莲塘、赵奇合作的《嘎达梅林》，韩书力的《邦锦美朵》，李全武的《月牙儿》，孙为民、聂鸥合作的《人生》，沈尧伊的《地球的红飘带》等，都以不亚于其他画种重要作品的魅力，成为一时间脍炙人口的佳作。在当时电视尚不普及的形势下，连环画的图像也就是当代文化的形象记录，应合着人们渴求文化的需要，形成广泛的社会传播，仅在1982、1983两年，连环画的印行量就达到了近15亿册，占全国图书出版总量的四分之一。连环画在新形势下新的普及，根本上得益于艺术自身几方面的发展。首先是连环画的题材前所未有地拓展了，既有经典名作、历史故事，也有大量的现实题材，这使得连环画真正贴近了生活。像《人到中年》这样紧扣当代人精神生活的作品，展示了知识分子无私奉献的精神境界，讴歌了人性中真善美的价值，与这一时期人们所渴望的真情实感相契合，由此具备了与文学作品相媲美的审美价值。其二，画家们都将连环画创作作为独立的“作品”的创造来看待，投入了探索的气力。许多画家自己改编脚本甚至编撰脚本，以文学和图像创作的一致性突出了与社会情感相贴近的特征，突出了思想内涵在连环画中的主导地位。许多画家为了连环画创作而深入生活，找寻故事中的现实原型，使作品中的形象、环境、细节都有着鲜明的现实感，从而引起广大读者发自内心的共鸣。其三，连环画的形式语言受到了画家的高度重视，不同画家以不同的表现技法形成连环画的风格面貌，极大地丰富了连环画原有的样式。线造型的、体面造型的、水墨的、木刻的、素描的、彩色的、综合的等等手法，都在不同作品中得到运用。像《嘎达梅林》、《地球的红飘带》等作品，铺展了与文学脚本史诗性相对应的场面，以宽阔的构图和丰富的细节形成这种载体的宏篇巨制，堪称具有连环画在新形势下的新的品质。80年代中期以后，随着电视的普及和大众文化读物的增加，连环画的读者面渐次缩小，随着卡通进入图书市场之后导致审美趣味的转移，连环画作为重要画种的地位才逐渐消退，也正由于此，80年代前期那些具有独立审美意义的作品，成为这个画种在本世纪的绝响。

其他诸种大众美术形式在新时期也各有不同的变异。年画曾随着对传统木版年画的再研究，出现过颇具现代感的新作，但挂历的兴起无疑在相当程度上替代了年画的位置。宣传画继续发挥着在社会政治生活中的作用，但显然突破了题材的局限，开始关注环保、人口等广泛的社会生活，在大型社会活动、文化活动和电影中发挥着招贴的功能，形式也日趋简明流畅。漫画弱化了过去的政治讽刺功能，惩恶扬善及人民内部讽刺漫画、幽默的愉悦性作品占领了这一舞台，老一辈漫画家华君武、丁聪、方成等返老还童般地进入了新的创作盛期，漫画界的新人也在不断涌现。

1979年，经历过战争岁月的老版画家彦涵创作了题为《春潮》的木刻，画面上，海鸥振翅，追逐翻腾的海浪，充满欢欣的节奏和升腾的气势。这件作品既是老版画家感怀时代的会心之作，也可以说是中国版画重振队伍和拓展空间的序曲。



行走的人 1993 石冲
布面油画 180 × 80cm 作者自藏

版画在中国画坛的地位一向是稳固的，从 30 年代的新兴版画运动到“文革”前 17 年的创作，中国版画以其鲜明的政治倾向和独特的民族艺术风格在整个画坛起着引领艺术思想的作用。进入新时期之后的版画，首先是种类的扩大，原先以木刻为主的版画发展为多种媒材的版画。在 50—60 年代，只有少量的画家从事铜版和石版画创作，到了 80 年代，铜版和石版得到宽阔的发展，而体现了现代印刷视觉效果、具有丰富色彩表现力的丝网版画更为新一代画家所喜爱。中央美术学院版画系率先完善了铜版、石版和丝网三个工作室的教学建制，丝网工作室尤其开创性地培养了一批来自全国各艺术院校的师资，促进了丝网版画在全国的推广。关于“三版”的展览和研讨成为 80 年代前期版画界的共同兴趣点。

版画界的确是一个老中青几代画家和睦相处的队伍，有关艺术问题的争议远不如其他领域激烈，似乎版画家已为具体的艺术劳作所吸引而无暇争辩理论的是非。像李桦、古元、王琦、彦涵等老版画家，在这一时期都十分珍惜创作上的自由，抓紧时间施展自己的才华，他们作品的共同点在于对外部世界变化中的新鲜事物，抱以极大的兴趣，努力捕捉生活中体现了理想的题材和传达出形式之美的形象。在他们以木刻为主的作品中，以形式感很强的造型和抒情的刀法展示出明朗、欢快的意境，也是他们心境老来愈发开阔的体现。相比之下，中青年版画家则较多注意自身艺术思想的形成和造型语言的探索，力求在作品中表达与社会文化相关联的思想。他们的着力点不再仅仅是对生活现实“美的发现”，而是对作品内涵“深度的开掘”，使版画也能承载丰厚的思想内涵，拥有油画、中国画那样的“大画”风仪。同时，他们也将敏锐的感觉寄注在新的版种和新的语言中，像伍必端的综合版画《葵花地》、广军的丝网版画《采莲图》、吴长江的石版画《高原牧歌》、王公懿的木刻《秋瑾》、王华祥的套色木刻《贵州人》、张敏杰的《城墙上下的舞蹈》等都是版画中引人注目的作品。

新时期版画发展的另一标志是在原有群众性的基础上更加扩大了版画的创作群体。创作的态势更加活跃，新兴的大庆版画、天津塘沽版画、云南版画，石油、煤矿、铁路乃至不少地区农民版画队伍的形成，使版画界成为一个由普及到提高的多种层次阵营，行业性、地方特色和专业性并行不悖，保证了在交流中活跃的态势。

与版画稳健地发展形势形成对比的是雕塑的突变式发展。中国雕塑是在多种“空缺”的状况下进入新时期的。“文革”中的雕塑创作基本上只有清一色的领袖形象，雕塑家的才华遭到了极大的压抑。从 80 年代开始，雕塑从两个方向进入了新的空间：一个方向是架上雕塑的恢复与丰富，雕塑家在独立的创作中找回了造型的感觉，也找到了新的主题和题材，雕塑中的人物肖像在此时成为人性复归和情感寄托的载体，雕塑家们在塑造形象的过程中渗透了对描绘对象历史命运和个性特征的理解，使雕塑中的人物变得真正有血有肉，拥有鲜活的生命力。另一方向是城市雕塑的兴起，这是改革时代城市发展和社会审美需求增加的直接结果。以 1978 年广州市委决定重建广州解放纪念碑为起点，各地城市雕塑急剧升温。仅在 80 年代初期的 4 年间，以广州为中心的广东沿海城市就建起了 100 余件城市雕塑，各地所建的城市雕塑则难以计数。尽管在当时，城市雕塑尚无积累的经验，也缺乏国外的信息，但