

 [画苑HUAYUAN] 中国水墨 60年

CHINESE INK AND WASH PAINTING 60 YEARS 1949-2009

总策划：曹兴武 主编：许华新 CHINESE INK AND WASH PAINTING 60 YEARS

河北美术出版社



中国水墨60年

CHINESE INK AND WASH PAINTING 60 YEARS

[画苑HUAYUAN]河北美术出版社

总策划：曹兴武 主编：许华新

画苑：中国水墨60年

总策划：曹兴武
主 编：许华新
艺术总监：李学功
执行主编：尹光辉 张 静 高 绢
责任编辑：王国强 李菁华
技术校对：毛秋实
版式设计：张崇峰
印务主管：刁明玉

图书在版编目（C I P）数据

画苑：中国水墨60年 / 许华新主编. —石家庄：河北美术出版社，2009.9

ISBN 978-7-5310-3475-9

I. 画… II. 许… III. 水墨画—作品集—中国—现代
IV. J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字（2009）第165036号

画苑：中国水墨60年

主 编：许华新
.....

出版发行：河北美术出版社
（石家庄市和平西路新文里8号 邮编：050071）

经 销：新华书店

设计制版：北京立新兴业文化传媒有限公司

印 刷：北京联兴盛业印刷股份有限公司

开 本：889mm×1194mm 1/16

印 张：26.75

版 次：2009年9月第1版

印 次：2009年9月第1次印刷
.....

定 价：220.00元

目录 CONTENTS

006	中国水墨画六十年的发展历程	
020-081	大家风范·佳作欣赏	
020	杨延文	YANGYANWEN
024	贾又福	JIAYOUFU
028	刘大为	LIUDAWEI
032	高卉民	GAOHUIMIN
036	张志民	ZHANGZHIMIN
040	卢禹舜	LUYUSHUN
044	刘进安	LIUJI'AN
048	方楚雄	FANGCHUXIONG
052	范 扬	FANYANG
056	梁占岩	LIANGZHANYAN
060	于文江	YUWENJIANG
064	林容生	LINRONGSHENG
068	段秀苍	DUANXIUCANG
074	赵 卫	ZHAOWEI
078	王界山	WANGJIESHAN
082-255	名家风采 Famous Style	
082	吴泽浩	WUZEHAO
092	上官超英	SHANGGUANCHAOYING
102	李学功	LIXUEGONG
112	徐光聚	XUGUANGJU
120	刘怀勇	LIUHUIYONG
126	唐 坚	TANGJIAN
136	童振刚	TONGZHENGANG
146	刘树枫	LIUSHUFENG
156	杨国平	YANGGUOPING
166	郝凤先	HAOFENGXIAN
176	赵忠仁	ZHAOZHONGREN
184	王朝永	WANGCHAOYONG
194	董振涛	DONGZHENTAO
200	吴东安	WUDONG'AN
208	牛维平	NIUWEIPING

目录

CONTENTS

218	蔡奇良	CAIQILIANG
228	张 军	ZHANGJUN
238	高永胜	GAOYONGSHENG
248	冯聚成	FENGJUCHENG
256-347	 精英 ElitePainting	
256	王国强	WANGGUOQIANG
260	许华新	XUHUAXIN
266	秦 岭	QINLING
270	李秀峰	LIXIUFENG
276	孟宪琪	MENGXIANQI
282	陈洙龙	CHENZHULONG
288	马西京	MAXIJING
292	公丕炎	GONGPIYAN
296	周智慧	ZHOUSHIHUI
300	薛从伦	XUECONGLUN
304	张京城	ZHANGJINGCHENG
310	袁志明	YUANZHIMING
314	熊 曦	XIONGXI
318	朱玉铎	ZHUYUDUO
324	陈重延	CHENCHONGYAN
328	王舜来	WANGSHUNLAI
332	魏 源	WEIYUAN
336	舒大文	SHUDAWEN
340	李菁华	LIJINGHUA
344	师界弘	SHIJIEHONG
348-428	水墨百家InkArtists	
348	缪法宝	MIAOFABAO
350	赵根成	ZHAOGENCHENG
352	李晓明	LIXIAOMING
354	卢 野	LUYE
357	董财儒	DONGCAIRU
358	杨天佑	YANGTIANYOU
360	冯 涛	FENGTAO
362	范家美	FANJIAMEI

目录

CONTENTS

364	杜洪君	DUHONGJUN
366	董兆俭	DONGZHAOJIAN
368	陈联喜	CHENLIANXI
370	包少茂	BAOSHAOMAO
372	安 忠	ANZHONG
374	赵 秦	ZHAOQIN
376	曾 葳	ZENGWEI
378	刘松江	LIUSONGJIANG
380	周先云	ZHOUXIANYUN
382	吴华光	WUHUAGUANG
384	王秋生	WANGQIUSHENG
386	田明兴	TIANMINGXING
388	唐盛军	TANGSHENGJUN
390	孔宪江	KONGXIANJIANG
392	李贵田	LIGUITIAN
394	李海波	LIHAIBO
396	王继兴	WANGJIXING
398	赵景伟	ZHAOJINGWEI
400	赵东军	ZHAODONGJUN
402	赵伟东	ZHAOWEIDONG
404	刘佰玥	LIUBAIYUE
406	范文阳	FANWENYANG
408	靳文艺	JINWENYI
410	山湘子	SHANXIANGZI
412	刘永青	LIUYONGQING
414	许献廷	XUXIANTING
416	周 靖	ZHOUJING
418	帅立功	SHUAILIGONG
420	井立国	JINGLIGUO
422	山建宁	SHANJIANNING
424	成 刚	CHENGGANG
425	尚文光	SHANGWENGUANG
426	何二民	HE'ERMIN
427	章海燕	ZHANGHAIYAN

中国水墨画六十年的发展历程

自1949年新中国建立至2009年，中国水墨画走过了曲折的六十年。从建国初期的转型、起步到后来的意识形态统帅；从新题材的发掘、表现到严重的政治干预；从西方艺术思潮的冲击、全球化语境的影响到民族文化身份的认同等。六十年来，中国水墨画在艺术观念，表现题材，表现方法等方面都发生了巨大的变化，同时经历了众多的艺术事件，并造就了一批卓有成就的大师。从对待中国画的文化态度和创作的主导思想意识看，我们趋向于将这六十年的发展历程划分为三个时期加以论述，即：毛泽东时期，改革开放时期和全球化语境时期。每一特定的时期都产生一些重要的画家和作品，而一些艺术家则经历了几个时期转变、锤炼，使其创作思想和艺术风格逐渐成熟。有趣的是，由于这一时期的艺术思潮的更迭极为频繁，导致了一些画家和评论家的艺术观念和审美趣味极大的波动，甚至是一百八十度的转折，这是在中国画发展史上极少看到的。总体上看，伴随着共和国一起成长的新中国水墨画，虽几经波折，还是在发展中显示其强大的生命力。特别是改革开放以来，经历了现、当代艺术思潮的洗礼，在全球化语境中，国人对中国文化的重新认识与认同，中国画又迎来了教学、创作、交流等全面的繁荣。

1949-2009

自1949年新中国建立至2009年,中国水墨画走过了曲折的六十年。从建国初期的转型、起步到后来的意识形态统帅;从新题材的发掘、表现到严重的政治干预;从西方艺术思潮的冲击、全球化语境的影响到民族文化身份的认同等。六十年来,中国水墨画在艺术观念,表现题材,表现方法等方面都发生了巨大的变化,同时经历了众多的艺术事件,并造就了一批卓有成就的大师。从对待中国画的文化态度和创作的主导思想意识看,我们趋向于将这六十年的发展历程划分为三个时期加以论述,即:毛泽东时期,改革开放时期和全球化语境时期。每一特定的时期都产生一些重要的画家和作品,而一些艺术家则经历了几个时期转变、锤炼,使其创作思想和艺术风格逐渐成熟。有趣的是,由于这一时期的艺术思潮的更迭极为频繁,导致了一些画家和评论家的艺术观念和审美趣味极大的波动,甚至是一百八十度的转折,这是在中国画发展史上极少看到的。总体上看,伴随着共和国一起成长的新中国水墨画,虽几经波折,还是在发展中显示其强大的生命力。特别是改革开放以来,经历了现、当代艺术思潮的洗礼,在全球化语境中,国人对中国文化的重新认识与认同,中国画又迎来了教学、创作、交流等全面的繁荣。

一、毛泽东时代的中国水墨画。

1. 建国初期意识形态的改造与中国画的改造

建国之初,随着新中国的建立,需要建设一种与这种新的政治和人民生活相适应的新国画。建设新国画的需求是客观存在的,但并不是一蹴而就,作为中国文化一部分的中国画,经历了几千年的发展演变,其传统样式已融入国人的血液中,对其改造需要一个循序渐进的过程。另外,随着20世纪初一批留洋艺术家的回国,他们根据自己的艺术偏好和在国外画派的影响,选择西方的某一流派与中国画结合,创造出新的国画样式。

实际上,建国初期的中国画延续了民国时期的国画风格,根据郎少君的分类主要有三类:第一类是传统型的,其特点是坚持传统国画最基本的语言方式和笔墨方法,代表画家为:吴昌硕、齐白石、

黄宾虹、潘天寿。而这四位传统型的大师都出自新中国以前的历史。

第二类是指古典中国画的变异形态,如高剑父、高奇峰的“调和中西”的方式,徐悲鸿、蒋兆和加入素描因素的人物画,林风眠以水墨为主的仕女画与花鸟画,陶冷月的风景山水画,吴冠中的部分彩墨风景画等,郎先生认为都属于泛传统型。这一类型属于“中西合璧”的第一阶段,其中的画家多选取西方绘画中的写实风格,如古典主义、现实主义、印象派等流派与中国画进行结合。

第三类是非传统型,包括林风眠的彩墨风景与景物,赵无极、吴冠中、朱德群的抽象水墨与彩墨。这一类型属于中国画变异的极端形式,介于国画与非国画之间,是一种边缘状态,它保留或部分保留中国画的工具材料,但创作观念、技巧规则和风格面貌大多取自西方,主要取自西方现代派的艺术理念与形式,与传统中国画的关联甚微。

以上三种类型的中国画在新中国成立以前已经存在并具有一定的影响,并在建国后自然延续下来。

新中国的中国画格局中,主要的流派和力量有:1. 传统型的四大师:吴昌硕、齐白石、黄宾虹和潘天寿。2. 岭南画派:黎雄才、关山月、杨善深、黄少强、方人定等第二代岭南画派。3. 徐悲鸿学派:徐悲鸿、蒋兆和等。4. 林



齐白石 大寿图 102cm x 32cm



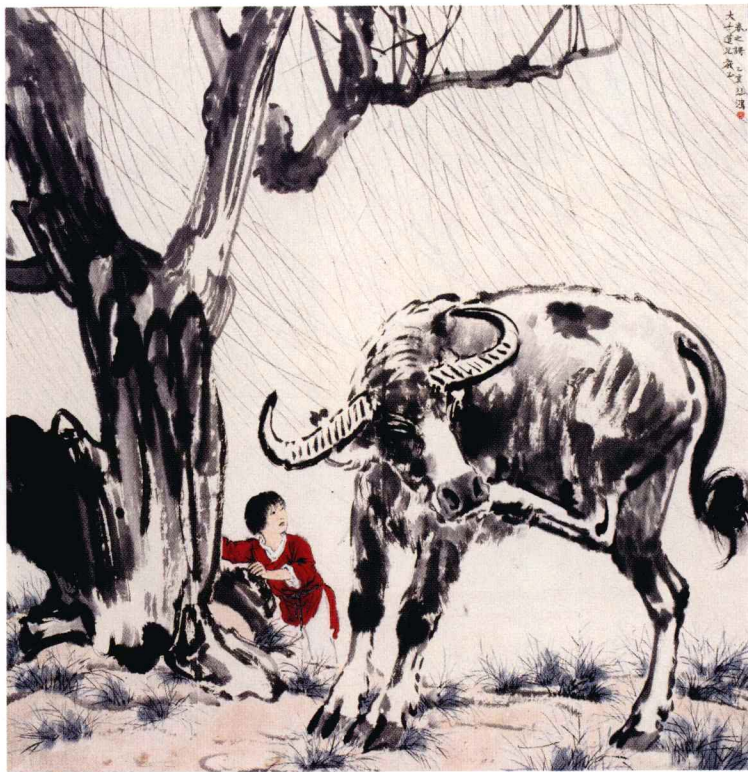
黄宾虹山水

风眠的“西体中用”。5. 海派后画家群：王一亭、贺天健、张大千、郑午昌、刘海粟、朱屺瞻、陈之佛、丰子恺等。6. 南派山水：顾麟士、肖俊贤、陆俨少等。7. 北京画家群：金城、周肇祥、陈师曾、陈半丁、王梦白、萧谦中、胡佩衡、余绍宋、李可染等。8. 金陵画派：傅抱石、钱松岩、宋文治等。9. 长安画派：赵望云、石鲁、何海霞等。

1949年新中国成立后，人们探讨最多的是中国画怎样改造的问题，或者说新国画如何与新中国的意识形态、政治思想、文艺政策相连接，并向一个新的方向转换的问题。1949年5月22日，蔡若虹在《人民日报》发表一篇文章《关于国画改革问题——看了新国画预展后》。指出了国画改革的关键问题，也就是新国画与旧国画之间区别的主要标志：看它是否反映劳动人民的生活，反映农业生产，扫除那种“缅怀远古、皈依自然。”的颓败情绪，把现实生活纳入到国画创作中来。

接下来在1950年《人民美术》创刊号上继续刊登关于中国画改造问题的系列文章，其中有李可染的《谈中国画的改造》，李桦的《改造中国画的基本问题——从思想的改造开始进而创作新的内容与形式》，洪毅然《论国画的改造与国画家的自觉》等。这些文章一方面从阶级性的角度对传统中国画特别是文人画，进行了分析和批判；另一面对近代以来改造中国画进行评价。综合这些文章，国画的改造归结到一点，就是形式、技法上的“改良”乃是其次的东西。实际上新国画要与新中国的政治思想、政治主张相匹配，确实要在思想上转一个很大的弯，要树立一种与毛泽东的文艺观念相匹配的思想，而

徐悲鸿 春之歌 112cm x 108cm



张大千 峡关蒲雪 185cm x 47cm



不仅仅把问题集中在形式上面。对于国画家来说,国画创作怎样与新中国的政治思想相匹配,是一个新的课题,需要在实践中摸索。另外,人物、山水、花鸟三个画科的创作与新中国的文艺思想相匹配的程度也不一样。

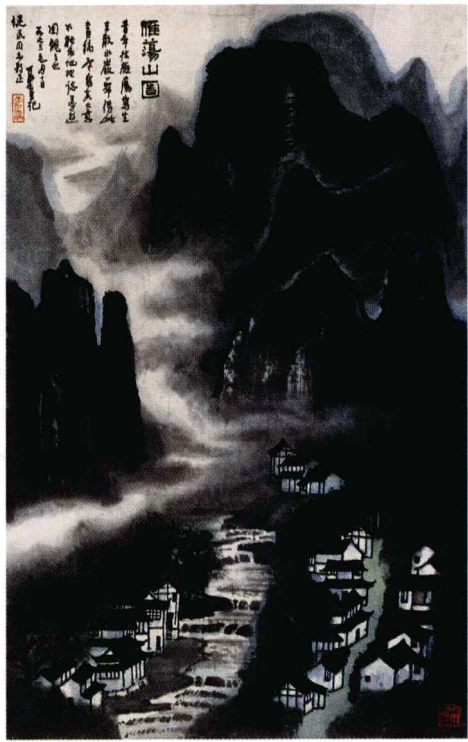
2. 毛泽东时代的水墨人物画

水墨人物画是新国画改造过程中成就最大的画科,画家的主要来源是院校培养。他们的特点是:重视生活气息,有较强的素描或线描造型能力,懂得画理画法。由于政治与社会的需要,在当时美术院校的教学,人物画的教学远重于山水、花鸟画。这一时期的人物画教学以“徐悲鸿教学体系”为主导,这种教学体系的特点是:“素描是一切造型艺术的基础”。后来江丰加进了延安的教学模式,强调基础训练与创作相结合,强调深入生活,强调艺术为人民服务,重视艺术的普及工作和教育功能,最终形成了“正规化”的学院教学体系。造就了各地一大批新型人物画家,例如北京的李斛、叶浅予、蒋兆和、姚有多、李琦、黄胄、卢沉、周思聪,浙江的周昌谷、李震坚、方增先、宋忠元、顾生岳,陕西的刘文西,广东的杨之光、王玉珏和辽宁的王盛烈等,都属于这一时期的人物画代表画家。

到20世纪50年代末,潘天寿主导浙江美术学院的教学,他对人物画进行了思考和改革,强调以唐宋的传统白描作为人物画发展的方向,当时中央美术学院的叶浅予也有类似的主张,这种教学实践在一定程度上弥补了以素描为基础的中国水墨人物画教学



傅抱石 二湘图 109cm × 61cm



李可染 雁荡山图 85cm × 54cm

带来的负面影响。

3. 毛泽东时代的山水、花鸟画

山水、花鸟画在向社会主义文艺方向转型的道路上经历了艰难的历程,其间充满了意识形态和艺术上的矛盾和冲突。早在20世纪初,康有为和陈独秀就对中国文人画进行过猛烈抨击。原因是:1.不写实,不具有反映现实生活的能力。2.陈陈相因,没有创造力。3.明清文人画具有柔弱萎靡的审美趣味。1949年新中国建立后,这种批判被延续下来,一些人甚至对山水、花鸟画在新中国是否有存在的必要提出质疑。其中,李桦、徐悲鸿都有文章对山水、花鸟画发难。所以,在当时的大文艺环境下,山水、花鸟画要生存,就必须加以改造,使其转型成为与社会主义新中国,与毛泽东的文艺思想相适应的艺术形式。

(1) 社会主义新农村山水画

从山水画角度看,要把传统文人画的山水画改变为新中国形象的山水画,就必须遵照毛泽东的文艺思想走现实主义道路,和真山真水进行对话,用写生的方式来表达新生活。20世纪50年代从事山水画创作的艺术家,被组织起来到乡下去写生。这种写生与过去的“行万里路”“搜尽奇峰打草稿”“外师造化”等有本质的区别,这时的真山水的概念与新中国的生活紧密相连,目标是努力把传统上山水画的世外情节改造为入世的山水画。在当时具有重大影响,并在后来取得重大成就的是李可染和张仃、罗铭的写生活。这次活动及其后面的展览在当时引起极大的轰动和讨论,引发了一场关于新旧国画的争论。随后,越来越多的画家开始关注新的生活,思考国画的改造方向。

表现社会主义新农村的山水画,在20世纪50年代中后期开始,随着社会主义建设的发展,逐渐被越来越多的山水画家所重视。许多画家积极地到乡村去体验生活,去描绘新中国的社会主义建设,创作出一大批艺术作品。主要参与者有:贺天健、黎雄才、潘天寿、赵望云、谢瑞阶、陶一清、刘子久、俞子才、李硕卿、应野平等。这



谢稚柳作品

些山水画基本上是在传统山水画样式下加进社会主义建设的场景或劳动场面，画面拼合较为生硬，难以取得很高的艺术成就。

为了探索传统笔墨与新中国真山水的结合，李可染带着研究生黄润华作第二次写生，此次写生历时八个月，走了半个中国，作画近二百幅。此次写生在李可染艺术发展史上具有重要意义，对中国画的发展也有极大影响。

作为新中国毛泽东时代的艺术，山水画需要更进一步将山水与社会主义建设结合，从题材和审美理想上都要进行转换，以达到笔墨语言与新题材的深层结合，这样就出现了一种新的山水样式。在这方面做出重大贡献的是傅抱石、黎雄才、关山月等。他们的成功给我们提供了艺术家主动改变艺术语言以适应新题材、新思想传达的成功范例。

(2) 毛泽东诗意山水画

中国山水画的探索方向，除了从社会主义建设主题进行新的探索外，

画家还从另一角度寻找山水画与新中国的匹配关系，这就是以毛泽东的诗词，中国革命走过的道路，革命家们曾经战斗、生活、工作过的地方作为创作的题材。这类题材的表现主要运用浪漫主义与现实主义结合的方法，大量借用隐喻和象征的艺术手段，无论从题材还是创作方法上都为新国画的发展开创新的局面。这类创作以傅抱石和关山月合作的《江山如此多娇》为代表，代表画家还有钱松岩、石鲁、李可染等。其中，傅抱石是毛泽东诗意山水画的开创者。李可染则是其完善者，在他的这类作品中，毛泽东的诗意与山水画完全融为一体，如《万山红遍，层林尽染》等作品。其间，李可染1954和1956年的两次长途写生，使其在传统山水和真实山水之间建立一种联系，为其个人艺术语言的建立和以后的创作打下坚实的基础。而前面提到的李可染的红色山水则留下了这一时代的深深烙印，也正是这一特殊的年代，才造就了李可染这批标立于画史的红色山水画。毛泽东诗意山水画的兴盛，说明了新中国山水画变革的一个重要方向：山水画与革命精神的结合。这一探索方向为新中国山水画家提供了一个安全的政治基础和探索新的山水画境界的可能性。这一思路同样影响到当时花鸟画的创作。如“已是悬崖百丈冰，犹有花枝俏。”（梅花）、“战地黄花分外香”（菊花）等。

(3) 革命圣地山水画

新中国建立后，中国共产党取得了绝对的领导地位，这是“农村包围城市”的胜利，所以在这个过程中所留下的革命足迹都赋予了革命的意义，成了这一时期画家描绘的对象。画家们在描绘这些革命圣地之前也要到实地写生和体验生活，传统的“行万里路”对自然的体悟就成了体悟革

命精神的过程，这种山水画和社会主义新农村山水画、毛泽东诗意山水画一样，逐渐背离了传统文人画的方向。这样一来，郭熙在《林泉高致》中所表达的那种山水精神，在新中国山水画中已荡然无存。

在革命圣地山水画中，较著名的画家有：傅抱石、石鲁、黎雄才、李可染、钱松岩等。其间，江苏省国画家还在1960年组织了“国画工作团”到全国写生，其中一项内容就是瞻仰各地革命圣地，创作了一批有影响的革命圣地山水画，如钱松岩的《红岩》等。除了“金陵画派”外，当时的“长安画派”也在这方面有较大影响。这是艺术紧跟时代的突出表现，那些把握时代精神的艺术家获得了成功。

4. 中国画院的成立

1956年6月，国务院通过决议，提出在北京和上海分别设立中国画院

黎雄才作品



的建议，并着手筹备。1957年5月北京中国画院正式成立，接下来上海中国画院和南京江苏画院也相继成立。这样，一批具有深厚传统绘画和传统文化功底的艺术家的被吸收到画院工作，为他们的生活和创作提供了保证，同时也为中国画的创作、研究和发展提供了保证。

中国画院的建立是中央政府和文化部对中、西绘画平衡发展的态度，是毛泽东“百花齐放，百家争鸣”文艺政策的落实结果。中国画院的功能不仅是创作、研究中国画，而且还是一个培养中国画人才的地方，是“新中国第一个成立的中国画学府”，这就是中国画院成立的初衷，是文化部安抚从事传统文人画创作的中国画家们一种途径。

中国画院的建立带有浓厚的政治色彩，解放以来中国画一直处于被压制状态，这一次则是来自党的最高层对待传统文化的态度改变，毛泽东曾指出：“中国的绘画有它自己的规律，过去说中国画不好的，无非是没有把自己的东西研究透，以为必须用西洋的画法。当然可以先学外国的东西再来搞中国的东西，但中国的东西有它自己的规律。”“应该越搞越中国化，而不是越搞越洋化。”（毛泽东语）在这样的背景下，一直否定中国画，欲把中国画改为彩墨画的江丰成了批判的对象，并最终被打倒。与之相应的以西洋素描改造中国画的做法，由于对待中国画的“虚无主义”态度之故而遭到否定。此后，潘天寿把中国画的基础训练改为从临摹入手，以笔线造型的做法得到了承认。当然，当时支持的并非传统国画，与此相反，传统型画家若不接受新的思想改造，同样被冠以“保守主义”的帽子被打倒。

在今天看来，无论是“虚无主

义”还是“保守主义”在当时都有存在的合理性，但历史不会重演，所以中国画在当时只留下这么一条轨迹，这一时期的中国画创作主要是向毛泽东的文艺思想靠拢。

5. “文革”时期的中国画

“文化大革命”的十年是中国画发展中特殊的十年，虽然专业化的美术界，从“文革”前到“文革”之间并没有什么本质的差别与断裂，但运动的浪潮无所不及，美术界也避免不了它的冲击。

①运动的冲击与破坏。首先是红卫兵美术运动，其目标是“走资本主义道路的当权派、反动学术权威和艺术权威”。

首先受到冲击的是美术界的一批著名艺术家、理论家和领导，如王朝闻、蔡若虹、华君武、叶浅予等。接下来的“文艺黑线专政”理论又使一大批著名中国画家受到迫害，如：潘天寿、陈半丁、李苦禅、黄胄、石鲁、张仃等。再接下来的批“黑画”运动，则波及到全国各地，一大批的“黑画家”在批斗之列。另外，大批教具和作品被毁。在高压的政治路线下，大批国画家受到迫害，严重地影响了这一时期中国水墨画的创作。

其次，“文革”期间，美术教育特别是高等美术教育受到了严重破坏，这十年高等美术教育的空白，使今天美术学院教师的年龄结构，出现了十年的断档。这一时期，几乎所有美术学院的教师都被下放到农村进行劳动改造，接受贫下中农的教育。

②“文革”的美术题材。

“文革”中的美术题材首先是毛泽东形象的题材，主要包括毛泽东形象宣传画和毛泽东与群众在一起的主题画，其中影响最大的是由刘春华主笔的油画作品《毛主席去安源》。这些作品的主要特点是以“红光亮”“高大全”的模式去塑造领袖形象。

其次是歌颂新事物的题材，当时的新事物主要是样板戏和上山下乡，国画作品有周思聪的《长白青松》等。再有就是工农兵美术，主要反映工农兵形象及其从事的建设活动。作品通过他们意气风发、斗志昂扬的精神状态，证明社会主义新中国的伟大和繁荣。如赵志田的《大庆工人无冬天》、杨力舟的《挖山不止》等。

③“文革”的美术模式。

关山月 绿色长城





钱松岩 红岩

全”和色彩上的“红光亮”等。广东地区出现一批适应这种需要的艺术家，成了“文革”美术的典范，国画方面的作品有：伍启中等的《北京送来的礼物》、欧阳的《新课堂》、杨之光的《矿山新兵》等。

事实上，20世纪五六十年代发展起来的描绘社会主义新农村的中国画，革命圣地山水画和毛泽东诗意山水、花鸟画在“文革”期间已成为所有国画家的选择。在这样的历史背景下，使这类中国画的创作达到了一个新的高峰。这一时期的代表作品有关山月的《绿色长城》、林风俗等的《遵义曙光》、魏紫熙的《黄洋界》、钱松岩的《锦绣江南鱼米之乡》、宋文治的《太湖之晨》、石齐的《迎春》等。

在“文革”期间的国画创作中，另一种美术现象也应引起我们的注意，那就是在“文革”美术模式的大潮之下，一些艺术家在默默地进行个人艺术风格的探索。如：石鲁、黄秋园、陈子庄等人在这时期创作的作品，发出一种个性化的声音。

二、改革开放时期的中国水墨画

1. 过渡与转换期的中国水墨画（1976~1979）

这一时期是从毛泽东时代向新时期改革开放时代过渡与转换的时期。其过渡性表现为：“文革”美术模式的延续；艺术对政治的反映的直接性和滞后性；表达问题的直接与浅近的特征。其转换性表现为：伤痕美术出现，表达方式从歌颂、赞美、粉饰转变为暴露、批判和面对真实；体制转变：美术高考的回复，各种美术机构、美术刊物重新启动，艺术家平反。这一时期的主要艺术形式是油画和雕塑，水墨画创作没有出现很多重要的作品，代表作品有周思聪的《人民和总理》等。另外，这一时期一些画家以中国画形式完成了一系列大型壁画，如张仃的《哪吒闹海》、祝大年的《森林之歌》、袁运甫的《巴山蜀水》、

“文革”

的美术模式是为表现毛泽东理想中的歌舞升平的乡村乌托邦服务的，受当时样板戏的影响，采用戏剧化的造型，人物组合“三突出”的构图，英雄形象的“高大

袁运生的《生命的赞歌——欢乐的泼水节》等。

2. 文化认同与对抗中的中国水墨画（1979~1989）

20世纪80年代是中国美术从观念到实践都发生巨大变化的时期，随着改革开放政策的全面推行，中国国门打开，西方文化蜂拥而入，中国艺术家一方面打开了眼界，同时也在一定程度上迷失了自我。短短的十年，中国艺术家把西方的艺术流派都演绎了一遍，经历了诸如“85新潮”等众多的美术活动与事件。这一时期各种文化、艺术流派多元并存，是真正意义上的“百花齐放，百家争鸣”。

“西方”这一概念，对中国艺术家而言，一方面意味着高度发达的经济和文化，是认同的对象；另一方面则是一个充满威胁的“他者”，是一个抵抗的对象。20世纪80年代的中国艺术史就是在这种矛盾和冲突中展开的。

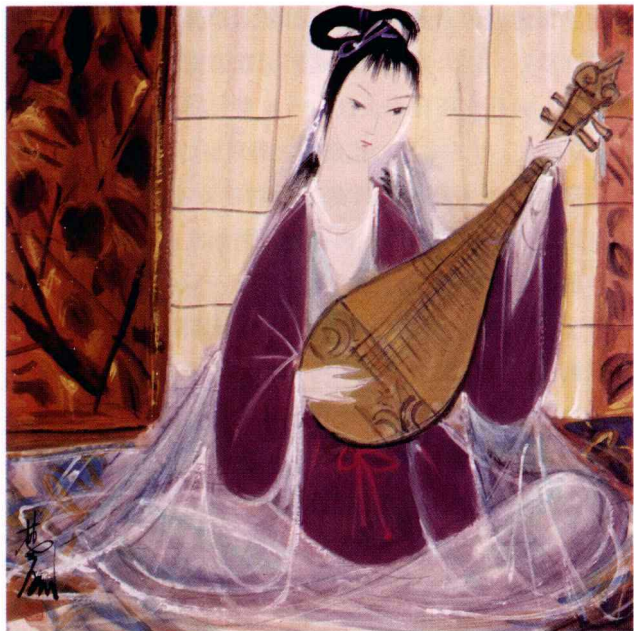
（1）关于中国画的争论

20世纪80年代的中国水墨画，从实践上讲，可以从三个方面来陈述：第一种是20世纪四五十年代已经成名的艺术家们，在20世纪80年代继续他们的探索。许多画家按照自己对中国画的理解，回归到中国画自身的领域，并对自己的艺术历程进行回顾与反思。第二种是在新潮美术中接受西方现代艺术的影响，沿着中国画的“现代化”方向进行探索。他们趋向于把水墨作为探索现代艺术的媒材与方式，后来被定义为“现代水墨”或“实验性水墨”。第三种是继续在新中国以来所建立的中国画体系上向前推进，在题材上与20世纪80年代的历史背景发生关联，适应20世纪80年代的历史变化。20世纪80年代中后期，开始出现向传统回归的趋向，但还未能产生大的影响。

在20世纪80年代对西方的回应中，中国画比较沉寂。1985年以前，艺术家被各种文化思潮所吸引，甚至无暇顾及“中国画”这个概念以及中国画自身的问题。直到1985年，李小山提出“中国画到了穷途末日”的观点，中国画在新的文化结构中的地位和价值才被作为一个问题提出来。当然，这是一个在历史上被多次重复的观点，是20世纪20年代对“四王”的否定和20世纪50年代初对中国文人画否定的思路的延续。需要指出的是，在当时的文化语境

魏紫熙 黄洋界





林凤眠 紫衣仕女 66cm x 67cm

下所引起的对中国画的谈论，也是直接或间接地对西方文化冲击的一种回应。

自然，李小山的论断引起了美术界的强烈反应，归结起来有三种态度：第一种是支持，第二种是宽容，第三种是强烈的否定。尽管李小山的观点在当时普遍被认为十分激进，但李德仁却认为这一论断实际上是一种保守主义。他为保守主义归纳了五个特点：到顶的观点、形式的模仿、理论的抄袭、以“拿来”为创新、宗派主义与门户之见。他不仅批评李小山的那种中国画“到顶”的观点，而且对那些推崇、模仿西方现代派的艺术家进行了抨击。他最后的结论是：“未来美术的趋势，不是现代派艺术来取代中国画传统，而是中国画艺术发展的内质要走向世界。”

李小山的文章发表后，人们对中国画的思考和讨论不断延续下去，并举办了一系列活动。首先是湖北举行了一次“国画新作邀请展”，展览邀请了老、中、青三代画家参加，但主要还是由革新中国画的艺术家组成，老一代有吴冠中，中年有刘国松、贾又福、周思聪、李世南、石虎等，青年一代有谷文达、阎秉会、朱新建等，主要展示中国画革新的一面，从实践上给李小山的观点一个回应。接下来是在中国画研究院举行的“当代中国面临的挑战”研讨会。会议有理论家、画家和编辑参加，讨论了“中国画”的界限等问题。

另一个重要的研讨会是1986年1月28日至30日由北京画院的《中国画》编辑部和中国画研究院联合召开的。这个会议以在京老画家、理论家为主，如吴作人、叶浅予、潘洁兹、刘勃舒、张安治、郁风、黄苗子、梁树年等。会议

对青年一代艺术家对中国画的探索提出许多质疑，代表了老一代艺术家对李小山文章的看法。

在这一系列的思考和理论研究中，比较深入和具有理论价值的有卢辅圣的“球体说”和潘公凯的“绿色绘画说”。总的来说，20世纪80年代关于中国画的讨论和关于中国画本身的艺术实践都是充满活力的。

(2) 寻找文化的复兴点——汉唐情节

1985年“文化热”的兴起，导致艺术家从中西文化的比较这一角度思考中国的问题，其中一个最重要的趋向就是寻找中国文化中有现代价值的元素，或用在当时看来仍然能引起国人自豪的中国文化来与西方文化进行对抗。在西方文化的冲击面前，艺术家思考怎样通过艺术“复兴”中国文化，使之能在更高层次上与西方文化进行对话，这种思考逐渐把艺术家的目光引向西北的“汉唐文化”，因为，在江南的元明清文化主导下的中国文人画已成为20世纪中国美术批判的对象。

说起“汉唐情节”，20世纪初在中国已经开始，早在20世纪二三十年代，许多艺术家就到西北去寻找灵感，去挖掘重振中国雄风的文化资源。如张大千就在敦煌住了很长时间。20世纪80年代的“汉唐情节”则是对中国文化传统的重新认识和评价。从中国画的探索历程来看，20世纪五六十年代的中国画实际上已经抛弃了传统文人画的那种逍遥、柔弱的特点，而向崇高、壮美同时具有革命乐观主义精神的方向发展。山水画创作开始走向大山大水的气势，具有北宋全景式山水的特点。到20世纪80年代，山水画要解决的问题是怎样更具有雄强的力量，并使它与汉唐文化发生联系。首先在山水画领域探索“中国雄风”的两位艺术家是周韶华和贾又福。

周韶华在20世纪80年代初就创作了一大批“大河寻源”的作品，目的就是要重建一种汉唐雄风的气势，找回中国文化那种博大精深的气概，所以回到中原和西北文化，回到中国文化早期辉煌的历史，这是周韶华水墨画探索的一个重要动机。

贾又福主要以太行山为创作题材。这里曾经是中国共产党抗击日本帝国主义的重要根据地，所以本身就具有革命的含义；然而对贾又福来说，更重要的是太行山能表达一种崇高而又壮美的山水形象，从而表达博大雄浑、积极向上的民族精神。这里的山水具有纪念碑式的造型力度。

20世纪80年代中国画家对“汉唐雄风”的追溯，创造了一种崭新的、坚不可摧的“中国形象”，并努力建构一种能与西方文化抗衡的中国文化，同时证明了中国画在当代语境下的生存和发展的可能性，且充满勃勃生机。

三、全球化语境中的中国水墨画（1990～2009）

1. 主旋律与多样化（20世纪90年代）

影响20世纪90年代以来的政治、经济、文化和艺术的第一个重要的事件是“六·四”政治风波。它导致了中国共产党改变了文化宣传策略，从而使其成为影响其后美术走向的一个开端。

中国的改革开放，是想在不改变政治结构和既得群众利益的前提下，进行现代化建设的，而其前提条件就是要保持安定团结的局面，所以中共在改革之初就提出“坚持四项基本原则”战略主张。“六·四”政治风波之后，中国共产党提出了“物质文明和精神文明两手抓，两手都要硬”的战略方针，并重新定义了毛泽东的“双百”方针，作为“双百”方针的补充，又提出了“二为”方向。

在这样的历史条件下，中共最终规定了社会主义文艺的大方向：“社会主义文艺是政治方向一致性和内容、形式、风格、流派多样性的统一。”（《中共中央关于进一步繁荣文艺的若干意见》1989年2月）也就是“主旋律”和“多样化”并存的文艺政策。此后，“弘扬主旋律，提倡多样化”便成了“二为”方向和“双百”方针的具体表述，并影响至今。

这个时期的中国水墨画正是在这样的大环境中进行探索与创作的。部分画家个人或以团体形式开始探索重大历史题材和现实题材的创作，而主流机构则用国家赞助的形式倡导和支持这种创作，同时还通过一系列官方的大型展览推介这种“主旋律”作品。所谓“主旋律”，指的是反映社会主义、爱国主义及其他有利于社会主义精神文明建

设的思想内容和艺术水平较高的美术作品。例如：冯远的《世纪梦》、刘大为的《晚风》、李伯安的《走出巴颜喀拉》等，另外，还有一大批与当年重大事件有关的作品，如抗洪救灾，抗击非典，抗震救灾等题材的作品。

当然，“主旋律”只是这一时期众多艺术可能的一种，还有“多样化”的许多可能，艺术家对内容和形式的选择还是比较宽松和自由的。

这一时期还出现“体制内”和“体制外”等名词。“体制内”是指以“国家干部”身份从事艺术创作的艺术家，如美院、画院、美协、出版社等。体制内艺术家除了前面提到的创作“主旋律”作品的艺术家外，还有一部分被称为“学院主义”的艺术家，他们从艺术传统出发进行语言形式等方面的学术探索。如吴冠中、田黎明、刘庆和、石建国、李孝萱等。

“体制外”艺术家则很少有机会参与主流艺术展，他们的生存主要得益于私人资金和海外资金的收藏和投入。这些艺术家散布于全国各地，为了生存，许多艺术家也聚集在一起共同发展，主要聚集中心在北京、上海、杭州、广州等地，并逐渐形成许多“画家村”，如“圆明园画家村”“宋庄”“798”“酒厂”等。其中也不乏成功的艺术家，如油画家：方力君、岳敏君等。

2. 回归传统与开拓创新（20世纪90年代）

在20世纪80年代“新潮美术”轰轰烈烈地进行的同时，一种对本土文化坚持与回归的新的“传统主义”正在兴起。在20世纪90年代以来的全球化语境中，“传统主义”是对坚守、发扬中国传统绘画艺术的意义的重新认

吴冠中 江南园林 73cm x 134cm



识，他们致力于研究、保护、发扬本民族的传统文化，以求更恰当地处理好文化领域中，新与旧、本土与外来的关系等世界性的问题。

(1) “新文人画”运动

“新文人画”从20世纪80年代后期开始，以维护和发展中国传统文人画的价值而出现，并逐渐在20世纪90年代成为美术界关注的一个美术现象。发起者为边平山、季西辰和王和平三位青年画家，其理论倡导者为美术史家陈绶祥，代表画家还有：陈平、田黎明、王孟奇、朱新建、江宏伟、徐乐乐、卢禹舜、霍春阳、常进、杨春华、李老十、刘二刚等。自1989年在中国美术馆举办“中国新文人画大展”后，新文人画成为20世纪90年代美术中讨论和关注的一个对象。

自第一届展览后，“新文人画”每年都办一次展览，在20世纪90年代的美术界引起了广泛的讨论和关注。关于“新文人画”的艺术价值和前途命运，理论界各有评说，褒贬不一。从组成成员来看，有些画家也不是纯粹的“新文人画”类型，如王彦萍、刘进安等。

从某种意义上看，“新文人画”在20世纪是最具反潮流精神的，因为整个20世纪由于受西方文化的影响，在艺术的价值体系里，都把传统文人画作为批判和否定的对象。“新文人画”正是在这样一种历史背景和语境中获得了特殊的文化意义和艺术意义。

在新文人画家的作品中，有相当一部分与传统文人画没有太大的区别，如果离开20世纪90年代的文化语境，几乎没有文化意义可言；而另一些画家则在传统文人画的基础上，在语言和境界两方面都做了有益的探索，如田黎明、朱新建、陈平、卢禹舜等，从而使文人画有了新的面貌和方式。

在“新潮美术”主宰画坛的年代里诞生的“新文人画”，无疑是从中国自身的文化逻辑和美术逻辑中衍生出来的一个新东西，是在新的历史条件下向传统的一种回归。这样的回归自然会受到提倡中国画向现代化转型的艺术家和批评家的强烈批评和否定，认为它没有任何新的创造，只不过是重新回到传统文人的心态上去。所以在当代艺术中不可能给它留有位置。

然而，在中西文化交流和对抗的当代文化中，“新文人画”获得了存在的理由和条件：作为激进派的一种补偿。正如潘公凯所说的，“传统主义”在新的历史条件下，还会具有前卫的意义。在这种语境下，20世纪90年代关于“笔墨”的争论，再一次在美术界引起强烈的震动，最终引发了20世纪90年代从学术角度对传统中国画的大清



黄霄作品

理、大讨论。如“20世纪四大家研讨会”“李可染艺术研讨会”“四王艺术国际研讨会”“董其昌国际研讨会”等，尤其是对“四王”、董其昌等曾经作为批判对象的艺术家的重新认识。在这种背景下还挖掘出一些从事传统中国画创作的画家，如：陈子庄、黄秋园等。还有一批在毛泽东时代或新潮美术中有影响的艺术家和理论家也逐渐回归传统，如：赖少其、彭德等。

(2) 实验性水墨

20世纪八九十年代，一些理论家和艺术家开始把“中国画”改称为“水墨画”，主要源于三方面的原因：一是想将中国画“国际化”，而改名是前提；二是想赋予中国画当代性，使其更贴近现代生活；三是西方现代文化、艺术样式和哲学观念的影响，欲把中国画向现代视觉方式转换。

“实验性水墨”把传统中国画的宣纸和笔墨作为表现

的媒材，运用的则是西方的现代主义、形式主义等观念和手法，创造出一种与西方现代艺术相同的“水墨画”，它实际上是中国现代艺术的一部分，也可看做“中国画”现代化探索的一条途径。其理论支持是栗宪庭和皮道坚，代表画家有谷文达、王天德、刘子健、张羽、石果、段秀苍等。

“水墨”这一概念的出现，也可以看做是对李小山“中国画到了穷途末日”这一论断的积极回应。是在全球化语境下，寻求“中国画”现代化和国际化的一种尝试，也是中国艺术家在全球化语境中寻找自身地位的一种策略和努力。

理论界对“实验水墨”的评说也是众说纷纭，主要的问题在于争取国际身份和与中国文化的关联。一部分理论家并不承认实验性水墨画还属于东方艺术的范畴，而认为它是西方现代主义的一个变体。而就水墨本身的发展逻辑来讲，在激进的现代主义批评家和理论家看来，水墨实验又是没有发展前途的，因为它和当代社会没有关系，像“新文人画”一样，抽象水墨也不能面对当代问题，所以也就不具备“现代性”和“当代性”，没有存在的意义。关于水墨画的学术话题、探索方式以及所呈现出来的风

格，在某种程度上也可以说是这个时代所面临的问题所产生的结果：在强势西方文化的压力下中国画家以水墨方式做出的本能反应。

(3) 文化身份问题。

20世纪90年代的中国水墨画，无论是“实验性水墨画”还是“新文人画”，不仅是对名词的从新启用或改造的问题，而是体现了艺术家们对自身“身份”的重新确认，同时也意味着艺术家对西方艺术和中国传统艺术之间的关系重新认识。“实验性水墨”的提出是希望脱掉“中国画”这件外衣，从而在没有身份障碍的前提下与国际进行交流。“新文人画”则希望在坚持中国传统绘画的精英性上继续努力。

抽象水墨在20世纪90年代成为关注的对象，与全球化的进程相关联，与中国回应西方文化的冲击有关。但需要看到的是，这种回应的方式是建立在本土的立场之上的，是在中国自身文化系统中的一种推进，正是这种推进使它具有了独特的价值和意义：它超越了20世纪以来的新传统，也超越了传统文人画的理想主义和超脱、虚无的生命状态，而回到一个巫术的、神秘主义的文化传统中。这是从一个独特的角度，对中国传统文化精神的思考和提炼，不仅“实验性水墨画”如此，当时的一些其他类型的艺术家和部分新文人画家也进行同样的探索。这类作品的起源来自海外华人艺术家的探索和影响，如林风眠、赵无极、朱德群、刘国松等，他们的探索已经开始揭示了中国传统文化中的神秘主义在现代世界中的意义。在国内，除“实验水墨”的画家外，进行类似探索的画家还有：贾又福、洪惠镇、卢禹舜、石纲等。这类作品既与传统文化相联系，又与之相差异，从而站在一个全新的立场上，对中国文化传统进行了新的阐释。

3. 繁荣与忧虑（2000年至今）

进入21世纪，中国画坛呈现出来的景象是繁荣与热闹。从创作上看，经历了20世纪末的中西文化碰撞，中国画的创作呈现出多元并存的局面。上世纪末出现的流派和有影响的画家大多继续他们的创作和研究方向，但在整体上更大范围地回归传统，对待传统的态度更冷静、更成熟，研究也更全面、更深入。21世纪初的中国画市场、教学和媒体也呈现出繁荣的景象，并对这一时期的绘画创作产生极大影响。

(1) 全面、深入地回归传统

进入21世纪，随着中国经济的向前发展和国力的进一步加强，中国文化的复兴战略被提到日程上来。从国家领导人到各级文化部门，再到普通民众，都逐渐重视和回归

于希宁作品

