

# 中国当代美术全集

## 人物卷

### 1





# 中国当代美术全集

## 人物卷

# 1

## 图书在版编目 (CIP) 数据

中国当代美术全集·人物卷1/刘大为主编. -北京:北京  
工艺美术出版社, 2006.1  
ISBN 7-80526-176-8

I.中... II.刘... III.①美术-作品综合集-中国-现代  
②中国画:人物画-作品集-中国-现代 IV.J121

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 147299 号

责任编辑: 陈宗贵

贾德江

责任印刷: 宋朝晖

总体设计: 贾德江

## 中国当代美术全集·人物卷 1

---

主编 / 刘大为

出版发行 北京工艺美术出版社  
地 址 北京市东城区和平里七区 16 号  
邮 编 100013  
电 话 (010) 64283627 (总编室)  
(010) 64280948 (发行部)  
传 真 (010) 64280045/3630  
经 销 全国新华书店  
制 版 北京秋韵图文制作有限责任公司  
印 刷 北京博海升彩色印刷有限公司  
开 本 889 × 1194 1/16  
印 张 21  
版 次 2006 年 2 月第 1 版  
印 次 2006 年 2 月第 1 次印刷  
印 数 1~2000  
书 号 ISBN 7-80526-176-8/J·432  
定 价 380.00 元

# 中国当代美术全集

---

## 人物卷编审委员会

主任：刘大为（中国美术家协会常务副主席）

委员：（按姓氏笔画为序）

王明明（北京画院院长）

冯 远（中国美术馆馆长）

龙 瑞（中国画研究院院长）

田黎明（中央美术学院中国画系主任）

刘大为（中国美术家协会常务副主席）

何家英（天津美术学院教授）

郭怡琮（中国美术家协会中国画艺术委员会主任）

程大利（人民美术出版社总编辑）

蒋采苹（中国工笔画学会副会长）

满维起（中国美术创作院副院长）

本卷主编：刘大为

副主编：贾德江

# 凡例

- 一、《中国当代美术全集》总30卷，分绘画、雕塑、工艺美术、书法、篆刻等编，每编分若干卷。
- 二、《中国当代美术全集·人物卷》分为1、2两卷，本卷为绘画编的中国画人物卷1。
- 三、人物卷1内容分三部分：(1) 论文，(2) 图版，(3) 作者简介。
- 四、图版标题文字按以下顺序排列：作者姓名、作品名称、创作年代、作品材质、作品尺寸。
- 五、本卷图版按作者出生年月为序。

# 继往开来 走向辉煌

——当代中国人物  
画的独立价值

刘大为

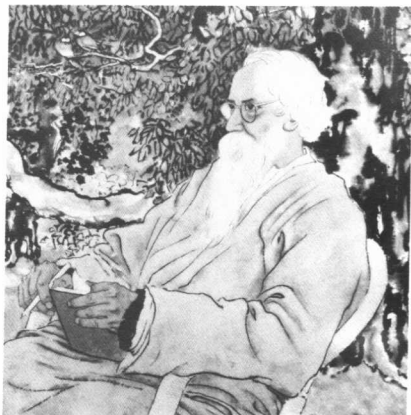
## 一、中国人物画的独立性及与其他艺术体系的可交流性

在世界画坛中，中国人物画是一个独立的体系。它不同于西方油画，也不同于伊斯兰的细密画，更不同于日本画，它是有悠久历史传统的中国文化的一部分。如果从新石器时期彩陶中的人物图案算起，距今约有六千年左右历史。它经历了隋唐时期工笔画的辉煌，也经历了两宋水墨写意的鼎盛，还经历过明清时期的衰落，在漫漫的历史长河中，中国人物画逐渐形成了自己的程式。

就传统人物画表现形式而言，自来区分为二。一曰“工笔”，以描绘精工和善于设色为长；一曰“写意”，以挥笔洗练和发挥水墨为胜。不论是工笔还是写意，中国人物画在长期的历史发展中，含茹中国传统文化的精义，适应中华民族的审美习惯，积淀世代相承的实践经验。工笔人物一直保持了精工细腻描写入微而不失于繁冗复杂的艺术形式，善于把“应物象形”的具象写实性、“骨法用笔”的抽象表现性与讲求秩序与韵律的装饰性结合起来。取象精纯，详其所不可不详，略其所不可不略，高度突出主体，自由措置时空，在形似的基础上“传神”、“写心”并赋予独特命意。写意人物则以表现主体精神的内在生命活力、展现主体性情意趣为主旨，它必然超越客观物象的束缚而获得表现上的自由。然而它又不彻底摆脱对物化形象的依托，而是在“似与不似之间”求生存，并形成某种特定的物象来表达一定的感情和理想，使视觉形象具有欣赏的稳定性。这样，写意人物画虽然超越了物象，但并没有使欣赏主体陷入迷乱，而在有无之中，体味无穷的艺术魅力。在组合形式上，它在特定空间里将书法、金石、诗文等其他艺术形态凝合为一个整体，使写意人物画的表现更为丰富，创作主体精神意向通过不同艺术形态的组合得到更为深刻的揭示。在具体的表现技巧上，写意人物画凝练了中国画的笔墨技巧，突现出绘画的物象形态的抽象在一维空间的平面构成上创作出超越时空局限的物象组合。因此可以说，写意人物画的艺术构成程式是中国绘画艺术最具特色的风格样式。

毋庸置疑，中国人物画充分体现了中华民族的智慧、机智和技巧，反映了中国人对宇宙的认识与思考。面对变化着的、无比丰富的大千世界，中国人物画用独特的视角、独特的手段去审视、去描绘、去呈现、去表现，与此同时充分展示作者的心灵世界。一切艺术都是人们心灵的声音，但中国人物画传达的心灵声音最真切，而且运用的是最灵便的手段。西方油画从15世纪产生到20世纪的500年间，充满了风格的变异与更迭，尤其近100年来，“反传统”的浪潮几乎使油画这一画种濒临危亡的境地。同样，中国人物画在“现代化”的运动中，也曾遭受厄运。所不同的是，风雨过后，它却越发显示出自己的勃勃生机。人们甚至惊奇地发现，原来西方人弃传统写实画而要追求的新东西——新的精神与技巧，早就为部分的中国人物画所具有，他们的精英全力以赴孜孜以求，也不及中国画尤其是写意人物画家表现那样自由潇洒、那样深刻而令人回味。

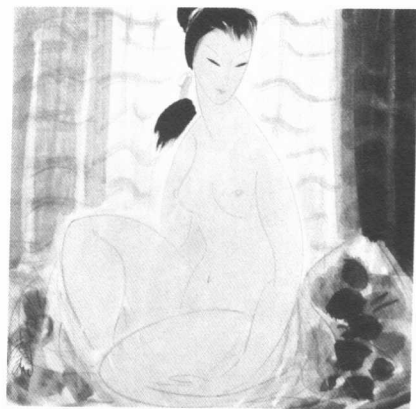
作为有独立体系的绘画品种，中国人物画的特殊意味在于笔墨，笔墨所造成的美感是别的绘画媒介所不能替代的。中国画论中所说的“笔墨”，已不仅指笔墨本身，而往往涵盖着中国画的一整套创作方法与审美范畴。从某种意义上说，传统的中国画是以笔墨为中心的，也就是说，没有笔墨便没有传统的中国画。中国画要使自己传统发扬光大，一定要坚持以笔墨为中心，以保护这一体系的特色与优势。但是，笔墨技法、结构与笔墨情趣又不是一成不变的死传统。它只有大体的法则，不是僵硬不变的条条框框，它随着时代的变化而变化而发展。回顾历史，几百年来它相对稳定，而不是绝对封闭不变。一旦我们的国门开放，西风吹来，它也发生相应的变革。其实笔墨在每个人手中，也带有个性化的特色。许多杰出的艺术家均以自己的实践经验与体会，为中国人物画的笔墨体系增添某些新的因素。当然，它的体系比较稳定。因为这种体系建立在中国儒、道、佛的思想基础之上，推崇“中和”，不求激烈的变革，它没有西方艺术所经历的大起大落，也不是以不变应万变，而是处于渐变之中。这样看来，承认中国人物画体系的



徐悲鸿·泰戈尔像 1940年



蒋兆和·流民图(局部) 1943年



林风眠·人体 约20世纪80年代

形骸终来了塵土  
 緣鐵浮還魂豈  
 妄傳拋却葫蘆  
 与鐵拐之間誰信  
 是神仙  
 白石題舊日



齐白石·铁拐李 1947年

独立性与注意到这一体系与其他体系、与外来艺术可以交流、互补的一面，这是一个问题的两个方面，两者不可偏废。

## 二、对中国人物画引进西画的观念和技巧的不同评价

在充分肯定中国人物画体系独立性的同时，我们要注意这样一个事实：所谓独立性，是相对的，不是绝对的。它不像有人所说的那样，是“封闭的体系”。如果它是封闭的体系，它就不会有变化，它就会停止发展。20世纪以来，中国人物画和其他文艺现象一样发生了深刻的变化。对这一变化，学术界有不同的认识。具体地说，是对中国画引进西画的观念和技巧有不同的评价。持不同意见的学者在这一点上认识是共同的，那就是20世纪以来，我们对传统文化艺术遗产的研究与肯定少于批评与否定，从而导致传统文化艺术的断层。今天，我们应该做弥补的工作，重新认识，研究和学习传统艺术这一宝贵财富。但是，对中国画领域已经发生的变化怎样看，意见则有分歧，而且这种意见的分歧导致对当今与未来中国画的状态与走向产生不同的认识与评价。

20世纪初，“五四”新文化运动所提出的“以写实主义入美术”，积极地吸纳体面造型的观念，把西方绘画的主体造型和中国传统的笔墨结合起来，开始了中国人物画与西方绘画的第一次碰撞。中国画背上了“不科学”的包袱，改良改造中国画的呼声一浪高过一浪。在这样的社会历史要求下，以徐悲鸿、蒋兆和为代表的艺术家从来自写生观察基础上的造型体验，突破了前人意笔程式的束缚，那就是体面造型。徐悲鸿以写实造型观改造中国画，代表了20世纪接受西方文化冲击后中国知识界一种普遍的情绪。值得研究的是，这种观念并未被在传统文人画上有很深造诣的艺术家们所接受，他们一如既往地按照中国文人画的传统往前走，作出了令人瞩目的成就。坚守传统的，除吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿这些大师外，还有不少知名与不知名的画家。有些画家如李可染、傅抱石、石鲁等，虽然或多或少地受过



西画的训练，在自己的创作中或多或地吸收了西画的技巧，但他们所坚持的基本创作路线，是属于传统范畴的，也就是说，他们的基本立场是传统的。可以这样说，在20世纪中国画领域，传统派的艺术家仍然取得了最杰出的成就，这应该是不争的事实。但是，在“中西融合”的口号下，许多艺术家做了艰苦的探索，在他们笔下，原有的中国画面貌有了或大或小的变化，尤其是人物画，由于吸收了西画的素描和速写的造型方法，在描绘现代人的生活与形象方面取得了不可忽视的进展。西画造型和传统笔墨在他们作品里碰撞、交融，迸发出新的火花。有人在色彩领域也进行了变革。在这些“中西融合”型的艺术家中，也涌现出使我们感到骄傲的大师，如徐悲鸿、林风眠、蒋兆和等。

由于“中西融合”一度成为社会提倡的潮流，对坚持传统的一派画家造成有形无形的压力，使他们的创造积极性受到压抑；此外，艺术教育中，用素描造型的训练作为基础来培养学生，忽视了中国画传统传授技艺的临摹法，也产生了不少弊端。最明显的事实是，许多接受西画造型训练的人画出来的是缺乏传统格调和趣味的作品，从形式内涵均缺少艺术的魅力。对此，有人提出一种看法，认为“中西融合”这一口号不适合在中国画领域内提倡，而只适合于油画。这种看法源于潘天寿几十年前提出的“拉开距离论”，即在西画声势浩大的东来的情况下，固守中国画传统绘画体系，与其拉开距离。潘天寿以及在他之前的一些有识之士，在中国艺坛普遍推崇西画造型观念与方法的历史条件下，提出与西画拉开距离，保持中国画独立体系的主张，是具有反潮流的大无畏精神的。从“拉开距离论”到当今重提“笔墨中心论”，都说明人们希望中国传统文人画要保持自己的面貌，在保持的前提下发展，是这些论者的基本主张。这一主张应该得到尊重。

### 三、人物画的写实主义是建国后至“文革”前17年间的新正统

在共和国的头十几年中，随着中国的政治变迁，人物画进入了写实主义高度发展并成为主流的时期。对欧美封闭的文化环境，阻止了



傅抱石·湘夫人(局部) 1954年



李可染·咏梅图 1948年



潘天寿·旧友晤谈图 1948年

西方现代美术的传入；一系列的政治运动，强化了人物画的教化功能。20世纪50年代初的中国画改造运动，围绕着为谁画、画什么和怎样画的问题，直承“五四运动”改造中国画的批判精神，猛烈批判明清正统中国画的出世倾向、复古主义与形式主义，推动了以徐悲鸿为代表的写实主义画派的发展并与苏俄写实传统结合，渐渐成为中国人物画的新正统，以中央美术学院及其华东分院（今中国美术学院）为重镇，主导了中国人物画（尤其是水墨画）的发展方向。其结果是，人物画坛更加重视为工农兵服务，更加重视深入生活与师法造化，更加拒斥西方现代派的影响，更加强调艺术的再现与具象，更加明确素描为物画的基本功和改造笔墨程式的利器，更加崇尚解剖透视等自然科学技术在人物画造型上的运用，更加主张现代人物画必须反映现实生活与斗争，更加要求人物画成为创作主体，更加努力表现情节性的内容。于是造就了一批写实能力高强，又能极尽可能地运用水墨媒材刻画当代人物的新一代写实人物画家。

其中活跃于浙江美术学院（今中国美术学院）的得益于蒋兆和和潘天寿双重影响的“新浙派”，尤能使准确的造型与不乏笔墨情趣的写意花鸟画技法结合，生动灵变而饶富水墨韵味，成为一时的翘楚。其代表人物有李震坚、方增先、周昌谷等。

在水墨写实人物画中，引入速写观察方法的老一辈画家叶浅予和新一代画家梁黄胄，还有在水墨画中引入连环画手段的程十发，分别以洗练优美的舞蹈人物画和泼辣恣纵的边疆人物画提高了写实人物画的生动性和多样性，丰富了这一画派的面貌。

喜爱表现陕北高原人民生活 and 领袖形象的画家刘文西，采用厚重凝练的铁线描法与素描、色彩有机地结合起来，以他的创作实践显示了传统绘画的兼容性。

以上列举的画家都是为中国人物画的创新和发展作出贡献的代表人物。影响着代甚至好几代人的绘画风格。实际上，还有众多有思想、有才华的画家，或以“中西融合”，或以“传统延续”，发挥自己

主观精神，筑构自己的艺术风格。如北京的徐燕荪、李斛、刘继卣、刘凌苍，上海的华三川、刘旦宅，广州的杨之光、东北的王盛烈、王绪阳等都是当时画坛的名将，由于他们自身的学养秉性和历史条件的不同，以及他们对生活、对传统的独特感受和汲取的迥异，自然带来艺术上各自新的风格和面貌。

五六十年代的中国人物画虽然取得可观的成就，由于处在巩固新政权、建设新社会的大背景下，在艺术认识上理所当然地重视政治与艺术的关系，强调抵御思想文化的侵蚀。当艺术完全地服从于政治时，艺术便失去了它应有的相对独立性，必然在一定程度上和一定范围内导致艺术创作的一些褊狭。表现在人物画方面，比如对于题材的过分看重，艺术个性发挥的不足，对人民精神生活的丰富性和审美需求的多样化表现不够，对西方艺术可为中用的方面吸取较窄，对艺术语言和艺术形式的探索亦欠深入，还有创作模式比较单一、人物内心表现类型化等等。十年“文革”则把上述问题发展至极，严重违背了艺术规律，使中国人物画变成了政治观念的被动载体。

#### 四、近 20 年是中国人物画振兴并取得显著成就的阶段

“文革”结束后，改革开放以来，特别是近 20 年间，中国人物画在五六十年代初步发生根本性变化的基础上出现了空前振兴的局面，造成了中国画坛“工写并举，彩墨交辉”的新格局。这一时期，中国人物画的发展大致经历了两个阶段，自 20 世纪 70 年代后期至 80 年代末，是其开始复苏并酝酿巨变的阶段。这期间，不仅表现于艺术家的解放，笔墨形式的解放，还表现于创作思想的解放，后者主要表现为现实主义的真正回归。出现了以《人民和总理》、《万语千言》为代表的作品，真实地表现了人民的情感，恢复了艺术家追求真、善、美的思想勇气。中国人物画通过拨乱反正已突破了功能上泛政治化倾向和创作方法上的单一模式，开始强化艺术个性，表现精神生活的丰富性，积极开展形式的探索，尝试艺术的抽象，向西方现代吸收，向遗忘的

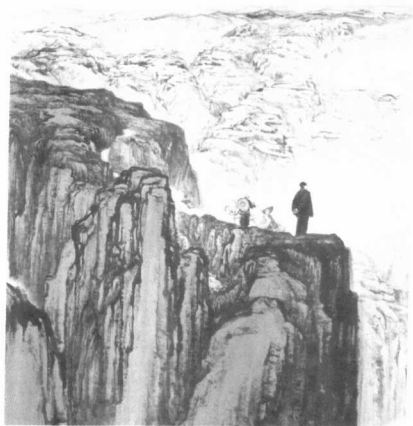


蒋兆和·杜甫像 1959年



张大千·贵妃扶醉图 1946年





石鲁·转战陕北 1959年



黄胄·维族舞 1976年

古代传统寻根，用不同方式寻找着中国人物画现代化的途径。

自80年代末以来的近20年，是人物画在开拓与探索中振兴并取得显著成就的阶段。当代中国人物画无论和古代人物画比，还是和近现代的人物画比，都发生了很大变化。画家们越来越自觉地以当代意识去选择古代优秀传统而避免了历史的局限，保持了五六十年代贴近生活、走向自然和关注时代的创作精神，在主观感受、内心世界的表达上，在艺术语言、形式技巧的完善上和艺术个性的发挥上，进行了积极的富有成效的探索和突破，从而开拓了题材意蕴，语言技巧和工具媒材的新领域，显示了多姿多彩而生意勃勃的一片生机。

题材开拓与意蕴追求的并进，是当代优秀人物画的一大特点。人物画题材明显地向着过去不甚重视的方面发展，并非不再为英雄人物立传，不再讴歌改天换地的业绩和叱咤风云的斗争，也仍在描写历史事件和古典文学题材，但大多数已改变了构思的角度，画英雄着眼于平凡中的伟大，画改天换地立足于普通的劳动，画历史题材也开掘了促进中外交流和伸张民族正气的新角度。更引起画家关注的是普通人民的平凡生活，举凡古老乡村、辽远边疆和现代都市中一般民众劳作、休憩、静思、快乐、愁惘、信仰和志趣，他们在社会巨变中的生存状态和精神面貌的林林总总，大都收入画家笔下。当然，也有一些作品表现了跨越历史时空的对往日的追思或更具自由想像的如梦幻境，但得到突出发展的是包括群像在内的肖像画。画家们也间或描写新的风俗、新的生活方式，突出其色彩缤纷和喧腾热闹，但对于农村、城镇和边疆少数民族的生活特别是其中母亲、少女、儿童与其生存环境宁静和谐地融为一体的情韵流露出浓厚的兴趣，对历史上鼓舞人心的辉煌灿烂表示由衷的赞叹与追思。画家一方面表现新的生活，一方面对现代化社会可能会失去或忘怀的生活充满感情的描写，恰恰反映了浓厚的乡土意识与历史意识中的爱国主义情怀，正是这种意识的情怀成了近20年来人物画家在精神内涵表现上的主调。此外带有朦胧美的人体画的出现和在不同于现实的幻境中所表达的某些哲思或潜意识，尽

管亦不无争论,但也从一个侧面反映了人物画家表现人们精神需要的丰富性探索。

确立个性,讲究品质,对艺术语言和形式技巧的深入探讨与有效更新,是当代人物画的又一特点。当今的中国画家们没有比把作品是否具有个性看得更重要的事情了。他们将更多的时间和精力投入到对个性开发中来,使得中国人物画坛呈现出前所未有的多种流向。著名理论家郎绍君曾将近年中国画的诸种类型分为古典传统型、新文人写意型、融合描写型、超写实型、抽象型、色彩型、民间意趣型、无笔型等八种之多。

在这样的背景下,中国人物画走出了写实主义的封闭圈,突出了绘画性。原有人物画中的具象写实性、书法表现性和格律装饰性被分解开来,依据形、线、色诸因素,按现代旨趣分别推向极至,进而以新的关联方式重新结成一种新的秩序以至新的形式,最终以多种多样的全新面貌出现于画坛。

就当代人物画发展的整体面貌而言,无论是工笔还是写意,怎样解决笔墨与造型的关系,是贯穿当代人物画发展的一条主线。毫无疑问,“笔墨”以及传统画论中关于“笔墨”的丰富理论,是历史遗产的精粹所在,这是民族绘画特性的重要标志,“笔墨”表现的艺术质量是提高当今人物画艺术品位的重要内容。必须给“笔墨”的研究以充分的重视。但是,在人物画中,艺术形象的思想容量和笔墨的思想容量是不能同日而语的,这里应该有笔墨美、造型美、意境美、气势美、结构美、色彩美等等,如果把所有绘画因素化解到仅仅是“笔墨”,显然是不切合实际的,务必会走向形式主义的泥沼。我们所需要的笔墨不是拿来炫耀卖弄,而是为塑造动人的艺术形象服务的。因此,“笔墨”具有表现性、继承性和可变性。但是,对于造型研究的退化正是传统绘画精神的失落,这是人物画致命的内伤。在人物画中,能“似”又能“不似”的大致是下过工夫的美术工作者。如果只能“不似”而不能“似”的,无外乎是虚张声势、自欺欺人而已。



叶浅子·夏河装 1983年



程十发·丽人行 1978年



李琦·毛主席走遍全国 1960年



潘絮兹·幽谷百合 1981年

谁也不会否认，人物画是以人物形象为审美主体的，是以塑造感人的人物形象来传递艺术家对生活、对世界的评介，来寄托作者的情思、爱憎。古人的“笔墨”是在表现生活中产生的，当代的“笔墨”也只有在对生活的再表现中去发展更新。由此纵观当代中国画坛，写实主义仍然是人物画创作的主流，但与建国初期的写实主义相比，更加突显出表现主义的倾向，表现为笔墨在完成体面造型的解读后，进入一种更自由、多样化、个性化的语境。这种“写实表现主义”集中体现在人物画创作的两个方面：一是笔墨与造型新的和谐的寻求，使书法化的笔墨语言完全沉入到人物形象的刻画和体面造型的内部，绝无修饰性的笔墨，亦不是脱离了形体表达的笔情墨趣。在这个意义上，笔墨与体面造型的兼容在绘画实践中达到了前所未有的自然和自由的高度。二是创作观念的转换，人生探寻意识在笔下形象中的显现。笔墨语言在造型上更加关注人物形象本身，造型的夸张变形带动了笔墨的自由发挥，强调了作者在直面现实中按照自己的体验表现生活，与笔墨交织成丰富的形象内涵。

中国人物画创作向何处去？这是摆在每一个有责任感的人物画家面前的一个严峻课题。我们应该有自己的“造型观”，我们必须研究中国式的“造型”与西方的“造型”的差异，这不仅是民族的审美心理、审美习惯，还由于中国画的工具性所决定的。锥形毛笔、墨和宣纸的结合，墨色线体书写的表现手法，所能达到的直觉的真实，无论如何是有限的。然而，艺术的审美并非与表现的真实度成正比。正是我们赋予科学的真实以艺术的灵魂，我们中国画的那种并非完全的真实真实才有了自己存在的天地，才有了独立的审美价值。

继承和研究中国传统人物画的造型体系，摒弃其中僵化陈腐的部分，发扬其中积极生动的部分，科学地吸取其他画种的优长，丰富和发展中国人物画的造型体系，使之符合现代人的审美心理，适应现代人人物画的创作需要，是当代中国人物画创作的根本所在。一大批中国人物画家的崛起，在预示着中国人物画的前景不可估量，但是要创造



出既与传统艺术拉开距离，又与西方现代艺术保持距离的真正属于中国现代的人物画，其重心在于如何去解决运用、发展传统的笔墨技巧和深刻而真实地去表现现实生活的矛盾。

这里有一条跨出一步进入西方轨道的路，今天有人在走着。这一派的画家虽然没有公开主张全盘西化，但他们的实践实质是主张按照西方现代派艺术的模式来改造中国画，使其具有西方的抽象性、表现性和观念性。对此应予以冷静的思考，任何急率的结论是不可取的。也许他们的试验过程比他们创造的成果更有意义，他们的试验会使我们中国画领域的面貌更多样化；也许他们试验的失败还促使人们更加珍视和热爱民族的传统艺术。

在近20年取得飞速发展的中国人物画，已经在用现代中国人的意识选择传统而光大之，吸收西画而消化之的过程中，脚踏实地地走向了现代。其显著的成就不仅远远超越了前人，而且在整体上更为势足力大而表现旺盛的生命力。一个伟大的民族经历了伟大的时代，应该产生伟大的艺术。我们中华民族有几千年深厚的文化积淀，我们人物画在近百年来经历了几辈人的努力，经过了历史的跨越，在徐悲鸿、蒋兆和代表的前辈们的开拓之后，几十年来有多少画家为之作出贡献，才使人物画艺术到达今天的高度。应该说，我们已经做好了创造历史鸿篇的准备。我想起潘絮兹先生和许多画家“重整汉唐雄风”的呼吁，中国人物画已不再是汉唐时代造型的重复，它已经经历了半个多世纪的技术积累，经受了严酷的政治风暴冲刷，经受了金钱磨盘的研压，经受了西方文明的洗礼，灵魂和肌体都走向成熟，中国人物画唐宋似的辉煌已为期不远了。



方增先·说红书 1964年



周昌谷·两个羊羔 1954年

# 目录

|                     |    |
|---------------------|----|
| 继往开来 走向辉煌·刘大为       | 1  |
| 图版                  |    |
| 马西光·黄土村道            | 1  |
| 马西光·塔吉克舞            | 2  |
| 马西光·挑水图             | 3  |
| 马西光·大漠节日            | 4  |
| 马西光·琴声悠悠            | 6  |
| 马西光·水乡月夜            | 6  |
| 马西光·驰骋              | 7  |
| 马西光·北山春浓            | 8  |
| 马西光·草原之歌            | 8  |
| 马西光·葡萄飘香            | 9  |
| 马西光·高原之舞            | 9  |
| 马西光·瀚海汲水            | 10 |
| 马西光·长路漫漫            | 10 |
|                     |    |
| 刘文西·祖孙四代            | 11 |
| 刘文西·解放区的天           | 12 |
| 刘文西·更喜岷山千里雪         | 13 |
| 刘文西·黄土情             | 14 |
| 刘文西·沟里人             | 15 |
| 刘文西·支书和老贫农          | 16 |
| 刘文西·石头娃             | 17 |
| 刘文西·黄河子孙            | 18 |
| 刘文西·山姑娘             | 19 |
| 刘文西·黄河汉子            | 20 |
|                     |    |
| 蒋采苹·宋庆龄光辉的一生之三·老年时期 | 21 |
| 蒋采苹·盛装苗女            | 22 |
| 蒋采苹·教室              | 23 |
| 蒋采苹·月下撒尼女           | 24 |

|              |    |               |    |
|--------------|----|---------------|----|
| 蒋采苹·金秋       | 25 | 陈光健·慈母手中线     | 50 |
| 蒋采苹·三月三      | 26 | 刘秉江·蕉林傣女      | 51 |
| 蒋采苹·带银冠的苗女   | 27 | 刘秉江·鸟语花香      | 52 |
| 蒋采苹·台湾鲁凯族少女  | 27 | 刘秉江·喀什蒙面女     | 53 |
| 蒋采苹·女画家      | 28 | 刘秉江·黄金雨       | 54 |
| 蒋采苹·排湾族新娘    | 29 | 刘秉江·帕米尔之春     | 55 |
| 蒋采苹·20世纪四代女性 | 30 | 刘秉江·理妆图之一     | 56 |
| 张道兴·收获       | 31 | 刘秉江·巴厘岛少女     | 58 |
| 张道兴·海的容颜     | 32 | 刘秉江·摇篮曲       | 58 |
| 张道兴·渔唱       | 33 | 刘秉江·威尼斯情结     | 59 |
| 张道兴·八月的云     | 34 | 刘秉江·瑞丽江畔      | 59 |
| 张道兴·柴米油盐     | 34 | 刘秉江·理妆图之二     | 60 |
| 张道兴·归晚       | 35 | 李葦莘·春归何处      | 61 |
| 张道兴·初雪       | 36 | 李葦莘·苗寨三月      | 62 |
| 张道兴·山乡细路     | 37 | 李葦莘·离——八卦系列之一 | 63 |
| 张道兴·打渔       | 37 | 李葦莘·茉莉花       | 64 |
| 张道兴·杯中有情     | 38 | 李葦莘·海边风       | 65 |
| 张道兴·海湾       | 39 | 李葦莘·过门        | 66 |
| 张道兴·大秧歌      | 40 | 李葦莘·风声·雨声·读书声 | 66 |
| 陈光健·情怀       | 41 | 李葦莘·海妹子       | 67 |
| 陈光健·西去列车     | 42 | 李葦莘·海角        | 68 |
| 陈光健·希望       | 43 | 李葦莘·南来的风      | 68 |
| 陈光健·我的女儿     | 44 | 李葦莘·深院        | 69 |
| 陈光健·爱洒人间     | 45 | 李葦莘·远遁        | 69 |
| 陈光健·花篮的花儿香   | 46 | 李葦莘·乐小海       | 70 |
| 陈光健·绿色边疆     | 47 | 范 曾·翼德小像      | 71 |
| 陈光健·友情       | 47 | 范 曾·后赤壁赋      | 72 |
| 陈光健·白马藏族小姑娘  | 48 | 范 曾·自乐图       | 73 |
| 陈光健·童趣       | 48 | 范 曾·真情妙语铸文章   | 74 |
| 陈光健·旱鸭子      | 49 |               |    |