

文艺方针的提出

1949 年 10 月 1 日中华人民共和国成立，毛泽东在北京天安门城楼庄严地宣布“中国人民从此站起来了”，标志着中国的历史揭开了新的一页。随着中国社会政治、经济的重大变革，中国的文化以及文学艺术也发生着深刻的变化。毛泽东 1942 年发表的《在延安文艺座谈会上的讲话》，成为新中国文艺发展方向的指导性文献。文艺“为社会主义服务、为人民服务”、“在普及的基础上提高，在提高指导下的普及”等，成为发展文艺事业的基本方针。

艺术要服务于大众，艺术家首先要从人民群众的实际需要出发，要了解他们关心的问题 and 艺术接受的能力。在延安时期，人民群众的主体是工人、农民、士兵；1949 年之后，特别是进入改革开放新时期之后，包括知识阶层在内的城市居民的比重日益增大，人民的范围也由此扩大。变化不仅发生在数量上，而且更反映在他们文化知识水平的提高上。艺术服务的对象的变化，必然反映在艺术的各个方面：从创作题材、形式语言到展示方式。

人们在讨论艺术为人民服务

的方针时，往往有一种误解，以为这仅仅是指艺术的普及或大众化的层次，而不是指高雅的艺术形式。其实，艺术服务于大众不仅是对那些通俗易懂艺术形式的要求，而且是新中国艺术发展的基本方针。

新中国的美术创作之所以没有在普及的层面上止步，一是因为中国共产党的文艺方针是要在满足和人民审美需要的基础上提高他们的艺术欣赏水平，适应他们的精神需求；二是我国有一支矢志于服务于社会、服务于大众和训练有素的艺术队伍。他们在实践中不断总结经验，探索艺术创作奥秘，他们逐渐懂得，为大众服务的艺术同样要追求形式美感，要具有艺术感染力。

美术的成果

在 20 世纪一段很长的时期，

出于中国特定的社会环境的需要，从西方引进的写实艺术受到一些文化启蒙学者的推崇。他们认为，用写实的艺术语言叙说历史和现实事件，刻画真实的人物形象，配合政治斗争，能启发和动员群众参与社会变革。由此，五六十年代的中国，写实艺术成为主流。西方自文艺复兴至 19 世纪的现实主义美术受到欢迎，而西方的现代主义则受到排斥和拒绝。从艺术平衡学和艺术多元论的观点看，新中国五六十年代的艺术格局存在一定的片面性和局限性。但是，从另一方面看，在西方 20 世纪现代主义思潮迭起、写实艺术走向全面式微的情况下，在中国崛起的写实艺术潮流，也是一道耀眼的风景线，从世界艺术的大格局看，它与当时苏联、东欧的写实主义艺术一起也成为西方现代主义的制衡力量。

邵大箴

至于新中国写实主义美术的成果，应该说是经得起历史检验的，这突出表现在写实油画、版画、雕塑和国画人物画方面。这些美术门类中的众多的人物形象，组成了中国现代人物形象的长廊，生动地反映了近现代中国的历史，反映了屹立于东方的新中国的形象和人们的精神面貌。20 世纪以来形成的中西融合

新世纪的美术探索

在中国画领域，人们在反思了上世纪一段时间“改造”中国画

所走的弯路之后，对笔墨语言更加关注。但是具体到人物画创作，人们认识到，西画引进后重视写实造型能力和提倡写生方法，对中国画的人物画起了重要的推动作用。即使在山水画领域，适当引进西画的造型观念与技巧，也是有益于创新探索的，李可染的山水创造成果便是最好的例证。

探索性或前卫性的艺术可能为人民大众服务吗？我想回答是肯定的。读读有关西方现代主义和后现代主义艺术的文献，我们便可以了解西方这些前卫艺术家不少是马克思主义的信奉者，他们要把艺术从象牙塔圈子里解放出来，要让艺术从博物馆走进大众。他们的做法也许比较激进而不可取，但是

他们拥有的这一理想值得我们去关注。艺术上的“懂”也是一个广泛

当代中国画：寻找传统与现代的契合点

冯 远

任何一种观念的背后，都潜藏着使这种观念得以产生的原动力，这种原动力又来自观念生产者的“文化—心理”积淀层与现实情感的某种感触的结合。只要我们不带任何成见地审视中国绘画的发展历史，就不能不得出这样的印象，即：今天我们所推崇，并且一再加以肯定的中国画形式和理论体系，实际上是建立在传统文人画的美学原理基础之上的。我们可以从宋元以降的文人画产生发展的渊源关系中找到这种历史的延续。

中国油画：彰显本土气概

水天中

1949 年前后，与解放大军一道入城的革命美术工作者，在油画创作方面的表现，成为艺坛注目的焦点。胡一川的《前夜》、《开镣》，罗工柳的《地道战》，莫朴的《入党宣誓》，王式廓的《参军》等作品歌颂革命领袖，描述人民军队的胜利进军和解放被压迫者，表现工人农民生产支前的热情。他们曾自称当时的油画为“土油画”。正是在这些“土油画”作品里，透露着前所未有的政治信仰、革命热情和对现实斗争的体验，这些因素是与他们同时创作革命历史画的老画家们所欠缺的。由此，这一批历史画成为新旧时代交替之际的标志性作品。

从 20 世纪 50 年代开始，中国的美术院校和美协系统，对美术门类有了统一而明细的分类方式。其中很重要的一个改变就是以“油画”代替了过去沿用的“西画”。这一称呼的改变，在客观上突出了绘画的技法材料特色，淡化了“西画”的文化背景和它在艺术观念上不同于一般本土艺术的特殊性。同时，这一改变无形中削弱甚至取消了对油画艺术的历史背景、人文积淀的理解与研究，对油画教学和油画艺术的认识都有深远影响。

经过新中国成立初期的急骤政治运动之后，到 20 世纪 50 年代中期，整个社会的文化气氛趋于正常。有一些油画家重新流露出对西方现代艺术流派的兴趣，对印象派的关注和评价，更成为美术界“百家争鸣”中的重要话题。“苏联的今天就是我们的明天”，向苏联学习是 20 世纪 50 年代的国策，也是近百年来最全面、最彻底的一次西化运动。苏联美术对中国的影响，通过思想观念、组织结构和艺术风格三个层次展开。从绘画史的角度

看，中国油画家通过学习苏联，延续了对欧洲绘画的引进，强化了 20 世纪 30 年代以来形成的写实主义绘画风格样式。1960 年前后创作的革命历史画，不论在表现历史气氛、塑造英雄人物方面，还是在油画表现力方面，都比新中国成立初期的历史画有所提升。侯一民的《刘少奇同志和安源矿工》，詹建俊的《狼牙山五壮士》、蔡亮的《延安的火炬》、金山石的《宁死不屈》等作品，体现了新中国成立以来主流美术在思想和艺术方面取得的进步，以庄严、宏大的气势，为近现代中国艺坛增添了前所未有的壮美因素。

在“文革”中，中国美术因为政治的高压、思想禁锢、文化的大批判而陷入绝对的荒芜，但由于政治斗争的需要，产生了一批广为人知的油画作品。最著名的是《毛主席去安源》。

1949 年以后，中国美术最深刻的变化是它由民间性转化为体制性。党和政府对文学艺术的各个方面，都给予无所不至的指导。因此，20 世纪 50 至 70 年代的中国主流美术，是具有突出的意识形态色彩的艺术。在这一时期的美术作品中，既反映了年轻的共和国以激越、昂扬的精神跋涉行进的气概，也包含着当代中国政治、经济、文化发展中的种种曲折和矛盾。

从 20 世纪 70 年代末到 80 年代初，中国油画家经历了从历史反思到艺术反思的过程。20 世纪 80 年代是一个富于激情和理想的时代，对变革和重建的热情，反映在每一个艺术群体和艺术现象之中。进入 20 世纪 90 年代，中国艺术家突然趋于冷静和超脱，作品的学术性、艺术家的学者化、创作的精品意识代替了急于求成的焦躁。在新的形势下，美协油画艺术委员会和中国

构成要素；再把文人画的四要素：人品、学问、才情、思想和深层结构的哲学观念、审美心理、文化精神联系起来看。那么，正是这种构成形式和审美特点的历史延伸，给今天的中国画既带来了高度的完善性、独特性，也带来了顽固的封闭性和趋同性。我们大量论证阐明了其有目共睹的辉煌成就，却害怕冷静地研究剖析其难以回应的弱点和局限。但是历史的进化规律告诉我们：无论多么高妙的东西，如果不能破除改变它的封闭性，不管它有多么庞大坚实的体系，都将面临困境，无一能够幸免，绘画也不能例外。

绘画创造了形式和审美意识，却又受到形式和审美意识的限制，“戴着镣铐跳舞”，似乎有些不可思议。如果说：艺术生于限制，死于自由的话，那么，从古到今，正是这种限制和反限制的抗衡，才使得中国画得以生生不息地向辉煌的高峰迈进。中国画的观念精神主宰着表现形式、笔墨技法，表现形式和笔墨技法又对材料工具进行了选择。反过来，材料工具的恒常性又制约了表现形式和笔墨技法。表现形式和笔墨技法又对题材内容、观念精神有所限制。它的内部各个环节不可分的网络联系，使得它和中国的古典诗歌、词曲和传统京昆戏剧等艺术

油画学会提出“时代精神、中国特色、个性特征”的努力方向，可以说这是依据中国油画家实际艺术思想和创作趋势所作出的概括。20 世纪 90 年代以后，写意与表现成为油画观的整体性诉求，从艺术观念贯通到生活情味。画家以个性化形式表现某种感情经验，这种经验对别人也许无足轻重，而在画家自己却是挥之不去的心灵记忆。但中国的文化传统和现实环境不是 20 世纪 20 年代的德国或者 50 年代的意大利，我们的许多写意性作品，在个性化的绘画形式之中蕴含的是静观人生之际而生发的“哀而不伤”、“怨而不怒”的回味与感慨。

当代中国油画的本土化特色之一，是画家普遍对传统文化资源的兴趣日增。尤其是那些将预期观念定位于国外的前卫艺术家，无一例外地将传统艺术资源、传统艺术气息作为自己创作的首要条件。与过去从某种政策或社会需要出发利用传统艺术资源不同，现在的画家是从个性化的艺术需求出发靠拢、吸收传统文化。他们以现代艺术观念的角度来研究传统思想、传统绘画，借鉴传统艺术趣味，在不同程度上获得遗形而得神的效果。无论是在经济、政治还是在文化领域，现代性都是不可避免也无须忌讳的。对于移植自西方的油画而言，如何在直面现代性以及后现代的浪潮中，进一步使油画具有本土气概，是需要认真对待的课题。能否开掘与展现现代中国

人的精神世界，是当代中国绘画的生命线。在这方面，油画艺术正面临新的历史环境的挑战。如何保持他们的前辈在社会文化急骤变化时期的进步姿态，如何在转折关头与民众心心相映，将是中国油画家必须面对的问题。

二

就中国画的表现形式和手法而言，秦汉求雄浑朴拙自不必说。唐宋求工整谨严。山水画求沉雄奇伟，画风求实，构图多以满实为主，笔墨注重骨力，讲求笔笔有交代。人物画丰腴华贵，画风求真，笔墨劲健醇厚。花卉、翎毛、走兽造型生动，求灵求活，笔墨精致讲究。文人画兴起以后，一改颓面，以直抒胸臆为主，寄物诵情，不求形似，但求神意，经元明发扬光大，成为潮流，渐次取画坛主流而代之。近现代以来的中国画正是在这个基础上吸收了西洋素描的有益成分和民间绘画的朴拙成分，以现实生活题材为主，使清以来败落的中国画面貌又有所改观。而人们的审美趣味和欣赏心理习惯也起着同步的转换。

任何一个旧有体系要想超越时代，并且在现代文明的冲击面前，仍然显示出蓬勃的生命力，在世界现代文化历史中高踞一席地位，葆有常青，全赖于它如何把握对立矛盾的统一。

传统绘画与现代绘画的契合点在哪里？我们在哪里建起一架连接的桥梁？这是需要深入细致的研究和大量实践才有可能回答的。简单地把原有的绘画“稍加调整”移植到新的绘画体系中来，显然是

难以行得通的。以往的实践证明，传统绘画和现代绘画之间存在着审美价值观念的距离。它风度优雅，却步履蹒跚；它高古精当，却难荷重负。不经过一场相当程度的改造是难以适应现代节奏的。

传统绘画在今天的发展，也不能够限制它同母所生的其他姊妹艺术形式的发展，更不能阻碍新的画种的出现。今天，许多有眼力的艺术家从文人画之先的汉唐工笔、壁画、原始绘画等门类 and 西方绘画的精神中找到了它们的现代价值，这种貌似“回归”、“洋化”的开掘，正给中国画带来了新意和生机。这无疑具有选择的含义。既然先人创造了绢本、帛本、宣纸本，发明了毛笔，采用天然颜料和墨。后人未尝就不能开辟布本、麻本、其他纸本和各种各样的化学合成本，使用广义的毛笔和各式颜料、涂料、化学颜料。既然先人创造了一整套完美的绘画形式和方法，后人未尝就不能在顺其道而行之的同时，再广其道而行之，进而反其道而行之。网开一面，网外自是另一番天地。

三

这显然是—种具有多种可能的选择。这里既不是传统的简单继承，又不是泼水泼掉了孩子；既不可能全盘洋化，也不可能唯我独尊天下第一。而是将传统中合理的内核提纯出来，注入现代东方人文化观念的血清，以建构中国的现代绘画。选择不是目的，选择是另一种意义上的起步，选择将提供多样可能，选择的目的在于建构新的中国画体系。

大众美术的价值

高天民

数量等方面，都可以说是史无前例的，而这种状况只有在一定的组织和计划下才有可能。在经过了体制建设之后，一个完整的自上而下的组织系统在大众美术的发展中发挥了重要作用。

三、它是有理想、有目标的。中国大众美术之所以形成自上而下的、有组织、有计划的大规模的群众美术活动，就在于它是有理想、有目标的，这个理想和目标即实现共产主义。自鸦片战争以来，一系列沉痛的历史苦难促使中国人民奋起，努力探寻一条适合自己的富国强民的发展之路，并最终选择了社会主义。对社会主义的向往是与人们对未来的美好期待联系在一起的。一个美好的世界就要到来——正是这种对共产主义理想的美好憧憬，成为还处于贫困中的中国人民的巨大的精神支柱，并激励着人们为这个理想而不断拼搏。

四、它是以民族民间艺术为基础的。毛泽东所阐述的民族

一件艺术品，可以从不同的角度去喜欢或欣赏，甚至有不同的理解，即所谓“仁者见仁，智者见智”。我们不能用旧的思维方式要求每一件作品立即为绝大多数人认可。当然，一时只

显然，在新形势下坚持和执行艺术服务于人民群众的方针对艺术管理者提出了更高的要求：一方面仍然要积极支持和大力扶植易为大众所理解、接受和欣赏的艺术品类和形式，在这项工作中要注意提高“俗”艺术的格调，防止和抑制可能出现的低级趣味；另一方面，要积极扶植高雅艺术，培育能反映我们时代精神，有鲜明民族气派的艺术品。

对我们艺术家来说，不论用何种方法从事艺术创作，心里要永远装着哺育着我们的广大人民，要从他们的根本利益出发来从事自己的艺术创作。

观点 集萃

原创：一个尴尬的批评术语

孙振华在《“原创”三问》（《当代美术家》第 5 期）一文中认为：所谓原创无非体现了如下几个含义：一是最高的创造性。这是一个空前绝后的艺术家才能达到的创造境界。这种原创型的艺术家寥若晨星。二是最低的创造性。这个原创概念的使用，在当代社会出现得非常频繁。只要是你亲自做的，不论好坏，都是原创，用以区别于抄袭、转载和复制。三是专属于西方现代主义的艺术语境，是体现现代主义艺术基本价值诉求的一个概念。在西方现代主义艺术的语境中，“原创性”是衡量现代主义艺术价值的一个基本标准。四是在艺术批评的实践中批评家经常使用的一个描述性的词语，它表达的是艺术家创造性的程度。这是原创一词最常见的用法，但也是最随意的用法，它是一种主观性很强的陈述。说某某艺术家有原创性，几乎是一个最常见的标签。原创作为一个批评术语，一旦处于了这种境地，非常危险，非常尴尬；同时又非常滑稽，非常无奈。这种悖谬，是批评的现实。

收藏书法不该厚古薄今

顾工在《谈当代书法收藏》（《美术报》10 月 10 日）一文中认为：收藏界历来有一个现象，就是“厚古薄今”，重视古物，而对身边数量庞大的当代作品相对轻视。当代书法作品经市场推广、流通转化为藏品、礼品，其经济价值正在显著提升。收藏当代书法的好处，一是购买渠道多，一是鉴定相对容易，一是价格相对较低。但是困难也有，就是如何披沙拣金，收藏到能够长久保值、增值的作品。影响社会对书法家价值评判的因素，从历史上看，主要是其书法知名度和美誉度。各种书法史著作左右着大众对书法的认知，被写进书法史的书家，都是收藏界关注的对象。从当今现实看，书法风格、书坛地位、职务职称、师承学历、获奖参展、交游圈子、成交价位等都能对其价值产生影响。然而我们不得不承认，当代人的“解释”未必等同于将来书法史的“解释”，试图揣摩未来的解释和结论是相当困难的。书法评论和收藏就像一场智力游戏，输赢可以分出，但答案永远不可能精确。书法收藏家不可捉摸的魅力恐怕也在于此吧。

艺术需要生活化吗？

李双、王菁菁在《艺术步入我们的生活》（《中国商报·收藏拍卖导报》9 月 24 日）一文中认为：“不知从什么时候开始，艺术仿佛‘潜伏’在身边，重庆街头那个挑行李的“棒棒”突然就在美院办起了画展；“范跑跑”、“钉子户”更化身为行为艺术家出现在主流双年展中。说不定什么时候网络上流传的种种“××门”就作为先锋录像进入了展览中……在这个消费时代，一切显得无可厚非。快餐文化里消费者们没有时间去了解物品的好坏，只好认品牌，买衣服要买品牌，用手机要用品牌，买个牙刷都要买有牌子的。拥有了“大师”头衔，不就是最好的品牌效应吗？可是正如品牌有“山寨”，大师也有“山寨”。艺术的含义更广泛，手段更多元，但太急于去“做艺术”，对艺术深度了解却少了；工艺更精湛，材料更多元，而潜心对工艺艺术的探索却越来越少。这个年代，不缺“艺术家”，不缺“大师”，整个艺术圈却都为这些名号躁动不安，一股浮躁的消费之风席卷整个艺术界。界限模糊的不仅是艺术与生活，还有各个门类的艺术之间的互相渗透，摄影和绘画之间的界限开始模糊，摄影融入了电脑技术手段，国画开始用丙烯尝试，油画用水墨尝试。这个时代，艺术家不仅仅是艺术家，在某种程度上，更兼备哲学家、历史学家、新闻记者、发明创造技术人员、生意人于一身。也许下个 10 年，该做点纯粹的艺术了。