继承传统　关注创新　推举新人　提升实力

陕西美术

2021.04 Vol.54　主办　陕西省美术家协会

SHAAXI ART Magazine

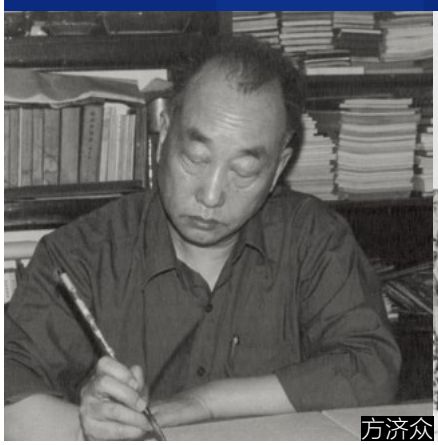
赵望云

石鲁

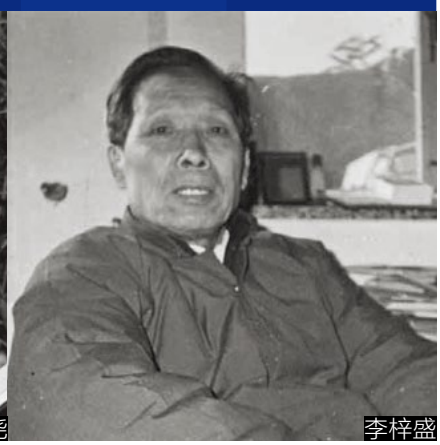
何海霞

回溯致敬　接旗前行

纪念“长安画派”晋京60周年 特刊


方济众

康师尧


李梓盛

康师尧《山景朦胧》27×24cm，1983年

卷首语 Preface

二十世纪，是中国画由古典形态向现代形态转型的关键时期。

“长安画派”以西安画家群体为核心力量，以大西北为艺术创造基地，奠基于四十年代，成型于五十年代，成熟于六十年代。以赵望云、石鲁、方济众、何海霞、李梓盛、康师尧为代表，他们志同道合，又风格各具，世称“长安画派六大家”。

1961年，六位画家举办中国美协西安分会“国画创作研究室习作展”及巡回展，在中国画坛引起轰动，受到中国美术界的高度赞誉，“长安画派”正式在全国亮相，从此鼎力中国画坛。

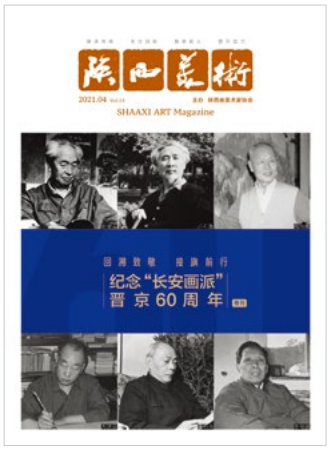
“长安画派”是二十世纪中叶中国画创新运动中最成功的典范，先后受“五四”新文化运动和中国共产党成立的影响，“长安画派”成员坚持学习马列主义，坚持写生，他们的足迹遍布乡野乃至异域，他们的绘画题材由观照自我走向关注时代。践行着“一手伸向传统，一手伸向生活”的艺术主张。

倏忽一甲子。2021年是“长安画派”晋京60周年，“纪念‘长安画派’晋京60周年座谈会”顺利召开，梳理“长安画派”文脉，弘扬“长安画派”精神，呼唤当代长安画坛新气象，唱响陕西文化品牌。

《陕西美术》杂志以专刊献礼，回溯、致敬，接旗前行。

《陕西美术》编辑部

SHAAXI ART Magazine



2021.04　　总第54期

主管单位
中共陕西省委宣传部
陕西省文学艺术界联合会
主办单位
陕西省美术家协会

编委会顾问
赵振川　王西京
编委会主任
郭线庐　吕峻涛
编委
杨光利　张　琨　石　丹　邢庆仁　宋亚平　罗　宁
贺荣敏　姜怡翔　刘奇伟　巨　石　屈　健　蔺宝钢
王　犇　李　青　贺　丹　朱尽晖　杨　锋　张　渝
刘良银　王志平　李玉田　王保安　何虎林　靳长安
主编
郭线庐
执行主编
巨　石　解诗梵
责任编辑
李凡伟　刘　怡
编辑
徐　瑞　李海勃
视觉设计
伍　月
印务主管
曹　亮

编辑部地址
（710003）西安市莲湖区北大街 32 号
电话
029-87401889
电子邮箱
315144112@qq.com
刊号
陕新出内印字第9028号

陕西省美术家协会
微信公众号

免责声明

凡投寄至本刊的文章、图片以及资料，本刊即拥有将其在本刊出版物、增刊、特刊、新媒体、网站等刊登发布的权利。

本刊保留对作者文稿的适当删改权和技术处理权。如有异议，请在来稿时声明；本刊所涉及到历代名家作品、由相关机构和藏家所提供，本刊对作品真伪不承担连带责任。本刊所刊登文章只代表作者本人观点与本刊立场无关。因本刊在使用的部分图片及文字原始来源无法确认作者时，请作者及时与本刊取得联系，以便按照国家相关规定支付相应稿酬。

目录 Contents

卷首语 | Preface 001

博览 | 协会动态 | Association of dynamic

回溯致敬 接旗前行——纪念长安画派晋京 60 周年座谈会 005

| 吴丰宽：弘扬“长安精神”，在继承中创新 008

| 郭线庐：“长安画派”历史文化名片依旧耀眼闪亮 009

| 赵振川：把“长安画派”的火种传递下去 010

| 王西京：创新发展 薪火相传 012

| 朱尽晖：从“新意新情”到“新高地”——论“长安画派”时代价值与精神感召 013

| 崔振宽：发扬“长安画派”的笔墨精神 016

| 王宁宇：“不断探索”——“长安画派”的精神所在 018

| 石丹：中国画的继承与创新——回望“长安画派” 020

| 程征：“长安画派”的新兴 023

| 屈健：思想是笔墨之灵魂：“长安画派”的“笔墨”观及其价值 027

| 李青：“长安画派”艺术分期再议 029

| 吕峻涛：传承“长安画派”精神，创造陕西美术的再次辉煌 031

| 刘奇伟：“长安画派”精神源远流长 032

| 巨石：民族精神与民族气魄：“长安画派”与墨西哥壁画运动的比较研究 034

| 蔺宝钢：关于“长安画派”艺术品牌创新研究的构想 037

| 纪念“长安画派”60 周年座谈会书面发言集萃 039

省文联一行走进白鹤村开展灾后恢复建设捐赠活动 044

秉持“长安画派”艺术精神，用情用力讲好中国故事、陕西故事 文/郭线庐 044

重温红色记忆，接受革命精神洗礼——省美协党支部赴江西开展党建活动 045

陕西省庆祝中国共产党成立 100 周年美术作品巡展（宝鸡站）开展 046

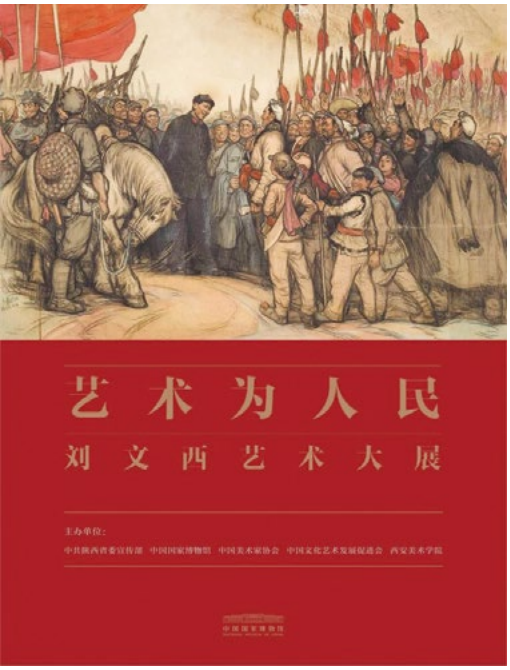
陕西省庆祝中国共产党成立 100 周年美术作品巡展（江西站）开幕 047

陕西省庆祝中国共产党成立 100 周年美术作品巡展（江西站）研讨会发言摘要 049

“艺术为人民——刘文西艺术大展”在中国国家博物馆开幕 053

“心中有人民”——刘文西作品展研讨会发言摘要 057

“尽在质朴无华中——安正中艺术展”在北京画院美术馆开展 064



鉴赏 | 美术史观 | The view of art history

康师尧：写意花卉技法探讨（节选一） 067

鉴赏 | 翰墨掇英 | Painting and calligraphy

王鸿续 076

贺荣敏 080

鉴赏 | 艺坛新锐 | New artists

张　珺 086

周文才 090

李明远 096

鉴赏 | 视角前沿 | Frontier of perspective

李　虹 102

尚思锦 108

谢园园 112

栗　珊 117

殷小彤 122

非常 | 专题策划 | Association of dynamic

主题：户县农民画 127

博览 | 协会动态 | Association of dynamic

出长安——陕西中国画作品巡展（北京站）在中国美术馆隆重开幕 142

渠道发行 144

封面：　纪念长安画派晋京60周年特刊

封二：《山景朦胧》康师尧

封三：《柿子熟了的时候》贺荣敏

封底：《闹元宵》王景龙

主办单位
中共陕西省委宣传部
陕西省文学艺术界联合会

承办单位
陕西省美术家协会

2021.9.25　　中国·西安

60

回溯致敬　接旗前行

纪念长安画派
晋京 60 周年座谈会

纪念“长安画派”晋京60周年座谈会西安举行

今年是“长安画派”晋京60周年，9月25日上午，众多省内名家学者汇聚一堂，在由中共陕西省委宣传部、陕西省文联主办，陕西省美协承办的纪念“长安画派”晋京60周年座谈会上，回溯“长安画派”艺术精神，探讨历史文脉在当代的赓续、传承，为做大做强有影响力的文化品牌献言献策。

省委宣传部副部长柯昌万，省文联党组书记、常务副主席吴丰宽，省美协名誉主席赵振川，省美协艺委会终身委员崔振宽，西安美院院长朱尽晖，原西安美院史论系教授王宁宇，省美协艺委会终身委员程征、蔡嘉励、樊昌哲，省美协党组书记、副主席吕峻涛，省文联创评部主任李鹏飞，省美协党组成员、副主席刘奇伟，省美协副主席石丹、罗宁、杨光利、邢庆仁、宋亚平、姜怡翔、巨石、屈健、蔺宝钢、王犇，省美协理论委员会主任李青等50余位业界专家学者参加了研讨会。

会议由省美协主席郭线庐主持。

省文联党组书记、常务副主席吴丰宽致辞：此次的座谈会是贯彻落实习总书记来陕考察重要讲话的一个举措，“长安画派”是中国美术史上的一面旗帜，省文联、省美协近几年在弘扬继承“长安画派”精神方面也做了许多的工作，比如举办长安精神系列展览、搜集整理“长安画派”的文献资料等。长安精神凝结着我们陕西美术工作者的历史感和使命感，聚集了众多的艺术家来进行探索研究。当年“长安画派”在继承中创新，形成了独特的艺术风貌，今天我们也是在“长安画派”先贤的基础上继承与创新，这正是

我们召开座谈会的价值和意义。

郭线庐主席讲到：在党的百年华诞这个重要的历史节点上，此次座谈会具有总结过去，开拓未来的深远意义。“长安画派”以西安画家群体为核心力量，以大西北为艺术创造基地，半个世纪以来，被认为是“社会主义革命内容与民族气派、传统特色有机融合和创造新中国画的新境界、新形式最为成功的范例”之一。如今“长安画派”精神已成为当代中国美术界的精神财富，在新时代的新征程上，以发展的视角来考量“长安画派”对中国画发展的历史贡献与当下意义，接旗前行，正是今天我们召开座谈会的意义所在。

吕峻涛书记在总结讲话中讲到：八位代表的高质量发言，有深情的回忆、有学习的感悟、有学界的思考和梳理，全面体现了我省几代画家对“长安画派”的深情与执着。“长安画派”是在马列主义、毛泽东思想哺育下成长起来的，是马克思主义中国化的理论在中国的成果，对长安画坛未来的创作具有重要指导意义。习总书记说我们要弘扬、要发展中华优秀传统文化，要挖掘和利用好陕西独特的文化资源，“长安画派”是中华优秀传统文化的组成部分，传承好、弘扬好、发展好，这是我们这一代人的责任。

本次座谈会还为《长安画派文献集》编撰组成员颁发聘书。

参加座谈会的专家还有：著名国画家张杲、高民生、程连凯、范炳南、郑幼生、邵梦龙、陈均、王归光，陕西师范大学美术学院教授徐步，陕文投集团总经理助理、陕西书画艺术品交易中心董事长王媛，陕西省美协理论委员会委员吉武昌，西北大学艺术学院副院长刘艳卿，何海霞美术馆馆长何丕，“长安画派”主创画家家属代表及“长安画派”纪念文集编撰组成员，省美协主席团成员、省美协各部门负责人及陕西日报、华商报、西安晚报、文化艺术报、雅昌网等媒体。60

为《长安画派文献集》编撰人员颁发聘书

致辞

吴丰宽：弘扬“长安精神”，在继承中创新

吴丰宽　陕西省文学艺术界联合会党组书记、常务副主席

非常高兴参加今天的会议，这个会议非常重要，来了众多美术界的前辈和艺术大家。这个座谈会是省委宣传部和省文联共同主办，由美协承办的重要会议。前几天总书记来陕视察的时候，又一次寄望于陕西弘扬民族传统文化，提出了这方面的要求，在这之前也提到“长安画派”等文化品牌，所以这个座谈会也是贯彻落实总书记来陕考察重要讲话的一个举措。

“长安画派”是中国美术史上的一面旗帜。“一手伸向传统，一手伸向生活”，是旗帜上的一个口号、一个宗旨，在这个口号下还有很多的艺术理念。比如形与神的关系、笔与墨的关系、虚与实的关系、气与韵的关系等等，这些艺术家都有一整套的艺术理念，更重要的是有深厚的艺术实践，才为这个画派的产生奠定了坚实的基础。

我们文联、美协近几年在弘扬继承“长安画派”方面做了许多工作。我们举办了一系列重大的展览活动，比如以“长安精神”为主题的一系列美术作品展览；成立“长安画派”艺术研究院；广泛搜集并系统整理“长安画派”的文献资料等等。我们也能感觉到陕西众多的史论家深入研究“长安画派”，出了众多专著，举办过许多讲座。从整体上来讲，以“长安精神”为主题，举办了众多的展览，出了众多美术作品，同时聚集了众多的艺术家来进行探索研究，“长安精神”可谓凝结着陕西美术工作者的历史感和使命感。

今年是中国共产党成立100周年，是“长安精神”晋京60年，在这特殊的日子里举办纪念座谈会意义重大。我相信今天的座谈会也能在历史上留下一笔，其意义非同反响。纪念“长安精神”更主要的是弘扬“长安精神”的艺术理念和艺术精神，当年“长安精神”在继承中创新，形成了一个独特的文化，今天他们也成了经典，我们应该也在继承中创新，这正是召开座谈会的价值和意义。

致辞

郭线庐：“长安画派”历史文化名片依旧耀眼闪亮

郭线庐　陕西省美术家协会主席

2021年是中国共产党成立100周年，在党的百年华诞这个重要的历史节点上，适逢“长安画派”晋京60周年，今天我们来回望“长安画派”创立至今的六十载历程，召开此次“纪念‘长安画派’晋京60周年座谈会”，具有总结过去，开拓未来的深远历史意义。

“长安画派”是陕西美术的一面旗帜，也是中国美术的重要组成部分。二十世纪，是中国画由古典形态向现代形态转型的关键时期，“长安画派”以西安画家群体为核心力量，以大西北为艺术创造基地，奠基于四十年代，成型于五十年代，成熟于六十年代，以赵望云、石鲁、方济众、何海霞、李梓盛、康师尧等为代表，他们志同道合，又风格各具，世称“长安画派六大家”。1961年，六位画家在北京举办中国美协西安分会“国画创作研究室习作展”，年底又在南京、上海、杭州、广州举办巡回展，在中国画坛引起轰动，受到中国美术界的高度赞誉，“长安画派”正式在全国亮相，从此鼎立中国画坛。

“长安画派”是二十世纪中叶中国画创新运动中最成功的典范，先后受“五四”新文化运动和中国共产党成立的影响，“长安画派”诸位成员坚持学习马列主义和毛泽东思想，秉承延安革命文化精神，坚持写生，足迹遍布乡野乃至异域，他们的绘画题材由观照自我走向关注时代，以山水、人物为主，兼及花鸟；作品多描绘西北，特别是陕西地区的自然风光和风土人情，提出了影响深远的“一手伸向传统，一手伸向生活”的艺术主张。

“长安画派”自创立伊始，就在延安精神的引领下，始终践行着艺术为人民、为家国、为民族的创作取向，开彼时文艺风潮之先。其创作作品代表了中国画在新中国成立后新时代语境之下创新发展的新高度。被认为是新中国成立以来“社会主义革命内容与民族气派、传统特色有机融合和创造新中国画的新境界、新形式最为成功的范例”之一，达到了中国画创新发展的新高峰。

60年来，在“长安画派”精神感召下成长起来的陕西美术，继六位大家之后，当代陕西画坛，又诞生了一批后“长安画派”老中青优秀中坚力量，他们在几十年的艺术实践与创新中，秉承“长安画派”的精神，取得了丰硕的艺术成果，在老一代艺术家艺术成就的基础上，正在从广袤的艺术高原迈向新的高峰，成为中国美术新的制高点。特别是近年来成长起来的优秀中青年画家群体成绩斐然，可谓“长安画派”后继有人。

如今，“长安画派”精神作为一种持续性的影响，已成为当代长安画坛乃至中国美术界的一个新传统，一种非常重要的精神财富。“长安画派”这张独属于陕西的历史文化名片，时至今日依旧耀眼闪亮。在新的历史时期，在我省文化发展的大框架下，省委省政府高度重视“长安画派”的发展，将其与“文学陕军”“西部影视”“陕西戏剧”等并列作为我省重点打造的特色文化品牌之一。这对我省美术事业发展带来了新的契机，也为我们树立了新的发展目标。

在新时代的新征程上，回望“长安画派”晋京六十年，以历史发展的视角来考量“长安画派”自崛起以来对中国画发展的历史贡献与当下意义，不断去研究、发掘、阐发、吸收其有效于当下和未来的价值和意义，接旗前行，正是今天我们召开“纪念‘长安画派’晋京60周年座谈会”主旨与内涵所在。

希望此次座谈会能够通过大家陈述观点、理论探讨的方式，再次研究、发掘“长安画派”艺术精神对当代美术创作的价值、意义和启示，为进一步弘扬、传承好“长安画派”艺术精神；重塑有影响力的文化品牌；促进陕西美术由高原向高峰迈进提供新时代的精神启示和价值追求，提升和壮大新时代后“长安画派”艺术观念的学术高度和创作力量；促进我省美术事业持续繁荣发展。努力讲好陕西故事，为助力推进实现文化强省的奋斗目标而做出积极的贡献。

主旨发言

赵振川：把“长安画派”的火种传递下去

赵振川　陕西省美术家协会名誉主席

美协组织这个会，让我来发言，我很感动，也很激动我在美协大院里长大，从小受到“长安画派”艺术家的熏陶和影响，一位（赵望云）是我父亲，一位（石鲁）是我老师，我画了一辈子，今年78岁，回首往事非常感慨。“长安画派”在北京的展览得到全国艺术界的认可，在中国的影响依然深远巨大。今年是建党100周年，我写发言稿时想到“长安画派”的出现是历史的必然。“五四”新文化运动和马克思主义在中国的广泛传播，中国共产党的正确领导让新中国取得了巨大成就，而“长安画派”即是在马列主义真理的指引下才取得了它应有的地位和成绩。

在“五四”新文化运动以后，中国画走入一个新时期，面临中国画自身的革命性改变。我们的老师都是马列主义者，都对马列主义的辩证法、认识论有深刻的认识和了解，是伟大时代成就了“长安画派”画家，正所谓时势造英雄。在学习党史的过程中，我也关注到老先生的人生历程：石鲁先生是40年代初到延安追随革命，我的父亲赵望云在二十年代末和王森然先生认识，王森然先生是中国陕北革命的启迪者。赵望云当年去写生不是盲目的，是在“五四”新文化运动和进步思想的指引下去做的，将反映劳动人民生活作为中国画的核心。现在回过头来看我们这些老先生，是在那样一个特殊的历史时期走上了艺术道路，在这个特殊的历史时期改变了自己的艺术人生，坚守为人民服的艺术追求。但是旧中国画不能满足这个需求，中国画的变革势在必行。所以“长安画派”的产生不是一朝一夕的，是经过长期大量的历史积淀才产生的，（1961年）北京的画展能成功也是历史的必然。解放后这批画家聚集到了西安，新中国建立以后国家提供了美协的创作环境，创作研究室聚集了这批人，给他们衣食无忧的条件，让他们全身心投入创作，这不易。现在学画毕业了想找一个全身心搞创作的条件很难。所以说历史给他们提供了条件，历史过去了，我们要在他们的辉煌里总结他们。

中国画从古典形态到现代形态转换，中国笔墨有了新的时代的特征，不易。以前多是旧文人画的特征，现在是新的中国画，这个变革，“长安画派”立了大功，以中国的笔墨表现了新的精神，表现了新的革命精神、新的劳动人民精神，新的时代精神！古典的笔墨能有新的精神太难了，他们的历史存在和历史过程决定了历史结果和必然。

我感到“长安画派”不简单，它不仅是画法的思想，更是哲学的思想、政治的思想。现在“长安画派”的艺术宗旨、艺术主张，从文字上讲大家都

有了一定的认知，但在艺术实践上，中国画需要长期的笔墨锤炼、需要长期的生活积淀，而且长期的生活积淀和中国画的笔墨锤炼要有效结合，创作出符合新时代精神的中国画。我一直追随“长安画派”，几十年如一日地遵循老师们提出的笔墨要求，在思想追求上，“长安画派”始终是引导我们前进的精神支柱。

我想讲的事情很多，也想讲“长安画派”的厚重。以前中国画坛有”三足鼎立”之说，我不认为是这样，因为“长安画派”有追求进步的艺术思想，而不仅是技术、技巧的思想。“长安画派”在历史上的地位，会随着时间的推移，更清楚的被认识到，这是一个思想革命，而不仅仅是技术革命，是全新的，是马列主义的普遍真理在美术界的实践。

现在年轻一代美术家应该认识到我们如何保持纯粹的中国笔墨，如何把纯粹的创作精神境界提高并保存下来。我学画的时候是1962年，这个展览是1961年，相差一年，我进美协学画感到美协的老先生们高瞻远瞩，收几个学生来保持火种并传递下去。中国画的优秀传统要进学校，这是我们中华文化优秀的传统，我们呼吁了很多次在西安建一个（纪念）馆。“长安画派”是大家的，是我们陕西人民、陕西这块热土生发出来的一张名片。如何把这样优秀的艺术品质、艺术品格、艺术追求传承下去？这又是一个大课题，硬件容易，软件难，软件的培育、建设、发展是很难的过程。

我的父亲1977年病得很重，单位派我到户县蹲点，我父亲说这是好事情，要去，始终要把深入生活当成头等大事。他的身体很不好，那年3月下旬就不在了，我当时很难过，但他在那个困难时期依然坚持让我去下乡，认为这是对我最有益的事情，坚守自己的信念是不得了的。我昨天晚上想起石鲁老师画的《东渡》，15周年展览的时候，在新城博物馆的展厅里挂着，请北京的蔡若虹给那张画一个批评，他（蔡）对笔墨不认可，笔墨的表现是一笔焦墨画过去的，有飞白，是机械唯物主义，他说这不能是笔墨。因为这个意见，石鲁先生召集我们下午开会整顿思想，要求我们还要按照我们自己的艺术观点去做，这在艺术的追求上就是坚守自己的认知，不被别人所左右。“长安画派”的艺术认知应当长期坚守。

我以两位老先生举例子，就是想说我们在座的画家都已是有成就的艺术家了，坚持才能达到最后的胜利，我会继续坚持，我也希望陕西能坚持把“长安画派”继续传承、弘扬下去，让它放射出新的光芒。60

主旨发言

王西京：创新发展 薪火相传

王西京 陕西省美术家协会名誉主席

正当世界瞬息万变、中国发展需要凝聚民族智慧和力量的关键时刻，独树一帜的“长安画派”历史性地迎来了自己具有里程碑意义的六十华诞。

众所周知，六十年前的长安画坛，素以博大雄浑著称的长安国画和砥柱中流的画坛领军人物赵望云、石鲁以及悉数知名画家被戴上了“野、怪、乱、黑”的帽子；全国性的批“野”风潮也因此而铺天盖地地展开。

所幸长安是一块具有深厚文化底蕴的沃土，生息在这块土地上的画家和他们的创新作品通体渗透了无与伦比的艺术涵养；然而更为重要的是画家的灵魂世界里充满着画坛先贤们所具有的那种一以贯之的敢为人先、勇于创新、不被困难所压倒的长安精神；所以，“长安画派”并没有垮掉，反而在沉浮与磨练中守住了自己的阵脚，在古、今、中、外的一体化综合创造实践中，形成了为自己所独有的流派与风格；丰富了长安精神的内涵。

画史和史画的成功经验一再告诉我们，一种精神，尤其是创新精神，对于事物的可持续发展具有决定性的意义。人无骨而不立，画无神而不传。

当下我们所处的，是一个大国博弈、竞争激烈的时代；强化民族自信力，激发民众文化创新活力，从而提升综合国力就成为可持续发展的当务之急。

绘画艺术是文化生产力中最具活力的因素。它的核心价值体现在不断创新表现手法和努力为人民服务上。这个意识也来自“长安画派”先贤们的艺术精神。

早在二十世纪初，“长安画派”的先驱赵望云先生就在先进思想的影响下，从人的自觉意识上对绘画的创新提出了自己的见解。他认为绘画艺术的创新就是表现画家在劳动生活中新的感觉与发现。他恳切而深情地指出，由劳动流出来的意识情感是无尽的、新鲜的。正是这种源于现实生活的热情初衷，引导着赵先生为人生的艺术实践，完成了他致力于开创流派的历史使命。

“长安画派”的先驱石鲁先生则是在理论研究和创作实践上，对中国画家提出了“一手伸向传统，一手伸向生活”的响亮口号；他提出了“生活决定精神”的修为主张。

两位先驱不仅为长安画坛及其后来者立下了诸多的至理名言，指明了创新发展的大方向；为如何发扬长安精神、继承光荣传统、提高绘画水平、独辟了终南捷径；更重要的是，他们同长安画坛悉数有作为的画家一道，用他们史诗性的神来之笔，为长安画库留下了诸多可以代表一个时代、见证一段历史的珍贵绘画片页。

在新的历史起点上，我们仔细观察、思考一下，就会深切体悟到，“长安画派”先贤们在他们的见风见性的作品上所凸现出来的“野、怪、乱、黑”的本体特色，切准的是人的天性和人的需要。非怪黑无以成笔墨，非野乱无以见精神。

当下，现实生活从根基上动摇着人类的意识形态和行为，不断增长和变化的需求态势对文化和艺术的发展趋向提出了更多和更新的要求。对于当代长安画坛而言，把握好“长安画派”的现实主义精神、写意精神、创新精神和革命浪漫主义精神这一核心艺术价值。加强梯队建设、学术建设，营造开放、包容、团结、和谐的文化氛围。以激励新人的成长和创作的繁荣，从而真正发挥绘画艺术在文化强国战略中的重要作用，进而巩固陕西画坛在全国的学术地位，这应是当代长安画坛艺术家共同的文化责任与使命。60

主旨发言

朱尽晖：从“新意新情”到“新高地”——论“长安画派”时代价值与精神感召

朱尽晖　西安美术学院院长

“西望长安、东看金陵”，是20世纪50、60年代的中国画在探索上所形成的大“格局”。十三朝古都的长安与六朝古都的金陵，这两个在历史上有着文化艺术盛世和历史文化积淀的都会，曾经有过山水画的繁荣和大师级山水画人物的地方，又在现代中国画的创作和实践上竖起了各自的鲜明旗帜，走出山水画发展的“瓶颈”，开辟出一条新道路，在今天重探“长安画派”，既需要我们从不言自明的意识形态中摆脱出来，亦要回到原境，做一种批判性的历史梳理。“长安画派”价值的核心体现并不能简单归结为“一手伸向传统，一手伸向生活”等方法论的生成，更多时候，其价值体现是需放在中国画改造与自觉的能动实践，以及20世纪中国美术现代性方案当中予以考量。这当中，“长安画派”“为祖国山河立传”彰显出的时代精神、先觉求索新貌图式的现代性打造，以及建构民族形式、书写“中国气派”的创新本质尤为鲜明，本发言即从这三方面予以概述。

一、为山河立传，立时代潮头

作为中国美术的一方优良传统，时代精神在不同的历史时期衍化出不同意蕴和内涵，表现出对时代、社会和国家的关切。特别是20世纪以来，中国美术的时代精神可谓更加鲜明。这源于中国社会结构发生了根本性的变革，从而使得作为传统文化主体的文人日趋消亡，变革美术的主导思路也以重建艺术的入世精神、发挥社会效应为己任，切合现代社会的变迁。这一思路带来的最大收获，即创造了20世纪美术史上的新形象、新美感、新经典，集中表现其一就是“为祖国山河立传”。这里，山河并不单指某种具体的物象，还包括了另一些无形的现代中国形象。所谓的“祖国山河”，其核心是祖国，纵览“长安画派”新中国时期的诸多创作，既有秦川八百里沃野、危峰刺天的西岳华山，绵延起伏的黄土高原，还有不少农村小景、人民生活。1961年，赵望云、石鲁等代表在北京举办的“西安美协中国画教研室习作展览会”，之所以引起极大震动，其原因正是在于有着“为祖国山河立传”的时代性。例如：“开拓了风景画的道路”、表现了新时期“人与自然的关系”、“反映了现实生活，表达了时代感情”等。由当时这些批评话语可知，这些画家于新中国成立后，在对现实生活及革命题材，对现代人物和对象的描绘中始终身体力行，与时代保持同步。即便是在探求自然形貌质感的山水意象里，也仍然能以精神与情感的超越给人以强烈震撼，并在对时代精神的反复探索与追求中，“为祖国山河立传”，既生发实践出符合现代中国形象

的构建需要，也令其能够与人类其他文化精神财富一样恒久经世。

除此之外，还应看到，“长安画派”的孕育和产生，也本就是时代精神的召唤，是在建国后“双百”方针下，反映新时代，新生活，推陈出新这一新背景下形成的。在20世纪50、60年代，中国画在如何创新这个问题彷徨迷茫着，当时面临难题主要是：一、“如何把人民的生活和斗争、思想和感情创造，性地反映出来？”二、如何“根据需要吸收遗产？”三、如何“寻找表现新内容的新形式”。“长安画派”对于解决这三个问题做了大胆探索和尝试，首要一点，便是与深受苏联的现实主义创作理念拉开距离，并坚决反对当时流行的“素描是一切造型艺术的基础”，主张“书法才是中国画的基础”。其作为后来创作方法论生成的标识，“传统”与“生活”，更非表面的图解。特别是“一手伸向生活”的“生活”，其内涵的复杂性是必须回到新中国话语理路中才能得以更好理解。它贯彻的正是文代会以来在国家政策指导下的一种文艺实践。即并非旁观者态度的观察生活，而是与人民共呼吸，融入了人民的生活理想与美的要求。在某种程度上，“伸向生活”与成立之初主导的“深入生活”一样，在构成其创作源泉的同时，也成为其立时代之潮头，陶冶自身思想之燃料。

二、先觉求索打造新貌图式

应当看到，在生成为地域性画派之前，“长安画派”这些艺术家已然在彰显时代精神、关切国家社会方面有着主体性的自觉。在30至40年代，赵望云于《大公报》刊发的塞上写生作品，正是在真实的“写生”形式中，再现了民族国家的新观念和新情感。尤其是这些写生作品中，出现的诸多与长城战役双方交锋阵地相关联的景象，可以说是令长城第一次作为中国画这种传统绘画的主要对象得以出现。非常鲜明地标示出长城对于民族和国家的象征意义。1942年的西北旅行写生，又是在因战争局势变化，西北战略地位重要性得以凸显，开发大西北再次成为国内舆论焦点之时前行。作为写生重要集合成果的《西北旅行画记》，也经由赵望云转化为谋求社会文化层面一体化的国族共同体的象征表达，在“国家”和“人民”之间了建立纽带，配合了时事导向宣传。

石鲁，主动奔赴延安，十年的革命生活，让其艺术方向始终践行着将民族大义置于个人理想之前的大无畏精神，做革命的艺术家成为目标信念。从延安时期的深入群众普及的改造西洋景，木刻《妯娌纺线》《打倒封建》，到新中国初期积极展开的年画创作，都体现出其对“人民的文艺”、对时代社会国家的本真关怀。其于新中国开始一系列的革命题材作品，《转战陕北》《东方欲晓》等，在“典型形象”的塑造中，以神写形，开拓出中国画表现题材的新境界。除此之外，借由以写生贯穿的“深入生活”实践，使“长安画派”诞生了一批新貌图式，例如，三门峡、黄河、秦岭等等，从国家层面看，新貌图式的出现其背后恰恰反映的是社会主义宏图建设与领袖意志伟大事业的寄寓。这也意味着，“长安画派”画家于其中所作的绘画探索，已不能简单的总结为是基于笔墨之变的图式革新或者趣味转变，更重要的是这些新貌图式本身环绕着艺术家“思想变了”的主体自觉而产生，并在富于现实意义的主题中推进了新山水画更深层面的现代性探索。

而当我们将这些新貌图式纳入中国美术的现代性角度考察，会发现，“长安画派”对于三峡、对于黄河等等的表现，根本上是呈现了一种对中国现代民族国家建构的想象和形象表达。在笔墨语言的现代性上，他们激活了笔墨语言与时代精神、作者思想与政治觉悟的关联。在思想的现代性上，自觉以毛泽东文艺思想为指导，不断改造自我主体的思想情感。在中国形象的现代性上，内化于当时整体性的社会主义建设和国家发展宏图伟业中。这三个层面的现代性体现，也正是“长安画派”新貌图式的价值所在。

三、建构民族形式书写“中国气派”

“长安画派”在京展出后，《美术》杂志即随后掀起极其热烈的争论，其中尤以石鲁绘画风格颇受关注。后来诸多探讨者提及时，依然会过多强调

当时大环境氛围下对其进行的批判性。这里，必须强调的一点是，1962年围绕石鲁笔墨表达所进行的论辩，站在中国画发展的角度，实际上是出现了水墨画语言向现代转变的思考。目前所见新中国出现的毛泽东诗意画、革命圣地山水等等，体现的是文艺一切为人民服务，一切为社会主义服务的方向从未改变。这场争论恰恰表明，对于中国画的思考出现了从社会政治层面向文化心理层面的演进。而“长安画派”在这一层面上的探索可集中归于建构民族形式，书写了“中国气派”。尤其在当时“民族/国际”二元对立的紧张关系情境下，“民族化”思潮又再次兴起。1960年代后期中国社会与文化实践的激进化，是以中国经验的普遍化和世界化作为基本诉求的，从而使得民族形式的彰显表现出新的形态。“长安画派”的画家们对于民族形式也进行了非常深入的研究。不仅从题材到技法呈现出民族化选择的倾向，同时还吸收了一些民间美术和传统国画的笔墨趣味。在当时对外交流中，石鲁还特别强调民族形式始终是主要的，只有艺术形式愈是富有民族特色，才能愈是国际的。这一点上无疑构成了“长安画派”创新本质的重要方面。可以说，“长安画派”的诸多探索就是为创新而生，创新就是其锐意进取的动力、灵魂。

今天，当我们再度纪念“长安画派”，重新回顾其发生发展的历史史实，探讨其价值与精神，我们进行“历史化”的最终目的，并不是一种无立场的客观主义历史研究。对“长安画派”及其艺术探索的“历史化”，最终诉求应是当中留存的中国经验的历史自觉与文化自觉。以此来看，“长安画派”的贡献与价值主要在于：

（一）弘扬时代精神，铸造时代风格，拓新中国画转型发展之路。

国家的繁荣昌盛靠人民艰苦奋斗，民族兴旺发达靠的是强大精神的支撑，“长安画派”对于时代精神的弘扬，在具象层面是以“为祖国山河立传”建构出新时代中国形象，在重建艺术入世中激起人民、社会与国家的联动共鸣。在宏阔层面则表现为由大生活到大生命，是将地域风貌、时代情感与生命体悟三融合一，达至地缘性的超越。

（二）书写中国气派，融汇探索求变，打造实践理论新维度。

在20世纪中国的理论话语中，民族性成为其中一个重要问题。正是民族性本身决定了艺术如何具有“中国气派”，这意味着艺术实践总是与民族性、或者可以说中国性构建密切相关并互相塑造。在这一层面上，“长安画派”群体构造艺术创作新路径，除却以生活激活传统，以传统提升再造生活外，更为重要的一点还包括他们于实践中从题材到技法的民族化选择，于理论思辨中对民族性、民族形式的深入探讨，于根本立场上，信奉并坚守中国自身绘画美学的精华即对于主体性的彰显。这也从侧面说明“长安画派”对我们深厚的文化自信的坚定，在今天，文化自信的坚定恰恰是实现文化强国的有力基石。

（三）发掘地缘文化，建构审美新高度，开辟画坛新格局。

近百年中国画的创新史，“长安画派”既没有走以齐白石、黄宾虹为代表的传统精进之路，也没有走徐蒋为首的融合中西古典之路，而是以地域文化为基点，重新发掘西北这一从宋明之后就始终被边缘化的地缘文化特色。尤其他们笔下大量地对黄土高原母题的展现，不仅以苍茫、浑厚、质朴的西北审美特质拓宽了以往仅存的空灵与秀雅，同时也在独立于全国艺术之林中改变了以往中国画，特别是山水，南派传统的独占鳌头。

诚然，“长安画派”对于当下的启示远不止于此，在新时代，当我们再度关注画派，探讨画派，反而更应关注的是画派对于当代画坛、地域文化所产生和推动的积极影响究其为何。特别是面对新的信息时代，面对新形态艺术的发生，面对各种思想文化相互激荡的情境，作为本就具有传统衣钵的中国绘画，其艺术发展和创新的高地是在何处？事实上，作为个体，对于新时代的中国艺术家，尤其是中国画艺术家，更应该尽主体之责让世界重新认识到东方文化的价值，而作为画派时代精神的续写，也无疑提示到，只有以地方画派为代表的地域美术得到蓬勃发展，构建具有中国优良文化和当代文化精神、审美品格，具有“中国气派”的中国当代美术的目标才会实现。60

主旨发言

崔振宽：发扬“长安画派”的笔墨精神

崔振宽　陕西省美术家协会艺术委员会终身委员

1961年“长安画派”成立时，我从美院刚毕业并担任助教，当时和“长安画派”的画家接触得并不多。解放前西安有一些画展、文物展、书画展，我从小对书画就有非常浓厚的兴趣，对传统笔墨、书画也有了初步的印象。当时赵望云先生已经在西安生活多年，这是我后来才知道的。解放时我14岁，解放后很快便接触到一些新的革命思想，所以对艺术的兴趣也越来越大。当时印象很深刻的是赵望云先生在《陕西日报》的前身《群众日报》上发表连环画，我便经常到钟楼下的报馆去看。

1952年前后，我在西安美院时，知道石鲁先生是《西北画报》社的社长，我就和一些同学去拜访石鲁。我们去时恰巧石鲁先生不在，因为他那时很忙，经常出去写生。墙上挂着他的画作，却没有见到他本人。但当时见到了方老，方老时值青春，二三十岁的模样，他接待了我们，还有张建文等几位画家，算起来我和方老的接触是最早的。

1953年，我去大雁塔的庙会画速写。看到有一辆美国的小吉普车，旁边站了一位中年人，另外有一个小伙子，小伙子正在画速写，他就是石鲁。当时我听说省上给美协拨了一辆美国小吉普车，所以我一看就知道站在车旁的人是赵望云先生。那时候石鲁画速写也同我们后来画速写一样，他画了一个卖冰糖葫芦的人，那个卖冰糖葫芦的人走了，石鲁就跟着人家画，我也跟着石鲁看，这是我对“长安画派”最初的印象。

1954年，碑林举办了一次画展，作品中有石鲁的《古长城外》，有黄胄的《出征》，内容是骑着马的军医出征。这些作品深深地影响着我，“长安画派”的老画家在我绘画的启蒙阶段十分有帮助。1961年“长安画派”成立，我得知消息非常兴奋、非常激动，我觉得它的成立是中国美术道路上的一件大事。振川说“长安画派”的笔墨以及创新精神超过其他地方，这个观点我赞成，因为“长安画派”不仅反映“一手伸向传统、一手伸向生活”这个主题，也是长安精神的延续。我看了一些研究美术史的文章，大致描述“长安画派”是如何形成的，包括它的命名过程。当时石鲁说叫“窑洞画派”，赵先生说叫“西北画派”，何先生说叫“传统画派”，不管怎么说，在当初大家都有来自个人的一种认识。但我认为“长安画派”这个命名是他们讨论中所提到的最好的一个名字，过去的画派多半是用艺术家活动的地方命名。而长安不是一般的地方，它不是我们现在所说的西安，长安是代表着中国传统精神的地方，也是一个有着5000年历史的文化高地，它象征着博大崇高的精神，分量是极重的，“长安画派”作为中国20世纪兴起的画派是伟大的。

“长安画派”一方面是赵望云和石鲁革命精神的传承，从艺术内容来说，“一手伸向传统、一手

伸向生活”；从绘画本体来说，是笔墨精神的张扬。“长安画派”在笔墨上表现出的特点是非常强的，当“长安画派”巡展时，南方的有些画家提出他们传统的笔墨不够，因为南方大多继承文人画的传统。在长安，文人画传统因为历史的原因相对较弱，但除了文人画的笔精墨妙之外，从美学上来说它具有崇高精神，这一点，“长安画派”是与其他画派不同的。当时我记得“长安画派”巡展以后有了一些批评的声音，比如“野怪乱黑”。事实上，在当时提出这个问题不足为奇，比如北京当时的老先生都讲究文人画的笔墨，到上海更是，崇尚秀气、秀润，意图表现文人情趣与书卷气。但是赵望云先生的笔墨那么凝重、笔力那么强，比传统文人画要重得多、黑得多，石鲁就更不用说了，笔墨完全变成一种精神性表达。后来有一次在北大街美协的小卖部橱窗里看到石鲁的一首诗，就是回答“野怪乱黑”的问题，我看了以后十分激动。“野怪乱黑”不仅是一种绘画风格，它有很深刻的理论作为思想支撑，所以他的“怪”事实上就是“我为生活传精神”。这些理论非常符合艺术规律也符合西部长安的精神特点。“野怪乱黑”就是石鲁对笔墨精神的宣言书，非常具有美学价值。

无论是“长安画派”的革命精神、艺术主张或是笔墨精神，其影响是深远的，今后的影响会越来越大。因为“长安画派”起源于长安传统艺术走向现代艺术的转型时期，中国传统艺术向现代转型是无可避免的，但我感知到当前绘画艺术的一个问题：在转型的过程中，很难从传统和现代中把握其平衡。要么现代精神不够，甚至有一点保守，要么过分西化，笔墨丢失过多，西方的方法大有代替中国笔墨的势头。我虽然努力感知着现代的潮流，但同时又有一点担忧、有一点伤感，传统的东西遗失得太多了。当然，艺术的发展是不以个人意志为转移的，它是时代潮流，在相当的阶段里，是现代和传统并行且互相促进的过程。在现代转型的过程中间，我们不能丢掉中国的特点。中国的特点是什么？除了各种文化精神以外，最重要的一点就是笔墨精神。我总是强调笔墨，因为笔墨不是技法问题，而是精神性问题，代表中国文化的精神，所有的因素最后都会集中到笔墨精神上。在中国艺术向现代的转型过程中，笔墨精神应该得到发扬，而不是削弱，笔墨精神和“长安画派”的精神是统一的，展览部门、教育部门，都应该考虑到这个问题。

建立“长安画派”的纪念馆是非常必要的。从建立陕西美术博物馆那时开始，就提出要建立“长安画派”纪念馆，但由于种种原因一直没有实现，现在已经有点遗憾了，老先生们的画很多都流传到外地，这与迟迟没有建立纪念馆有些许关系，我觉得应该尽快把这个问题解决。60

主旨发言

王宁宇：“不断探索”——“长安画派”的精神所在

王宁宇　原西安美术学院史论系教授

画派，有地域性涵义，又必须有历史阶段性限定；有艺术主张的外部类同性，更有内部的多元因素构成。这种内部的多元素必定是社会文化场域多方力量交互与打破旧平衡的体现。作为现代中国重要文化现象之一的“长安画派”，恰好是这种种矛盾的特殊体现。

画派之产生本是文化发展的自然表征，也是对发展成就的一种外界公认和肯定；但一定情势下，对“画派”的期许也可能发酵为一种群体情结、流变为一种地方性“工程”化指标，最终蜕化成一种历史“包袱”。

至19世纪末，出自陕西的书画大家依然坚持着一种平和而优雅的古典风貌，书画对于他们更多是秀丽精妙的学术和心理修养。20世纪初至40年代以前的西北画坛：当地文化人的绘画作品中包含有一些清新的因素；教育、新闻、戏剧，考古、书画风气渐开，与沿海风潮也有联系；但从开创个性化新生貌和牵动全国新潮流方面，却并没有产生新的力量，能够打破旧平衡创立现代生貌的领军大师终未在此地出现。

1.场域平衡突破与地域文脉重构“长安画派”一名怎么叫起来的?

a.1961年4月的《计划，》10月实施的“美协西安分会中国画研究室习作展”。在京展出后又赴上海、杭州、南京巡展；

b.事前，北京--西安之间的紧密联动、频繁来往；

c.中国美协及《美术》编辑部组织的座谈会及其记录报道，连同后续策划的化名“质疑”与“论战”，前后持续两年；

d.《人民日报》整版刊发，专题名为《长安新画》；

e.华君武：①“去年东北有人要搞‘关东学派’，我看西安也可以搞‘关中学派’”（1961年北京展座谈会上发言）；②“50年代，江苏和陕西的国画兴起，我们称江苏为'金陵画派'”，称陕西为“长安画派”（一说原文作“关中画派”）。”（《石鲁过早地离开了我们》，《陕西日报》1982牟9月23日）；

f.方济众：“在美协总会举行的座谈会上，由发言评论的同志们所提出来的”（1985年，《我所理解的“长安画派”》）；

g.黄蒙田：“我曾经给他们起了一个‘关中画派’的名称”根本动力：民族民主革命依次成功后，社会主义革命和建设经历严竣困难时期，社会主义新中国在热切呼唤、留意选择和扶持中国革命内容、中国气派的新文艺、新美术典型。

2.“长安画派”旗下的场域较力。

a.另样的一种“长安画派”——西安照相馆师傅的“集体无意识”。张寒杉、冯友石等人的本土地方性意义。

b.“长安画派”——短暂时期的合作，派中各有派系，“双发”机制刘骁纯：“方济众在生前就跟我谈过，他就不赞成用‘长安画派’这个词，他说，‘赵先生的追求跟石鲁的追求完全不同，何海霞的追求又跟这些人不相同。’”

赵望云，沿袭两代人的大西北画派。50年代集会场合讲：“人家有岭南画派、金陵画派，我们也可以搞西北画派”

①历程：北平“十字街头”的普罗艺术/华北、塞上、苏鲁、江西农村旅行写生/《抗战画刊》/从川西写生转变为西北旅行写生；②开拓西北的背景：20世纪上半期中国西北问题的严重性、迫切性；/从1894至1927年间包括敦煌藏经洞劫难在内的70余次破坏性掠夺/活动、1927年中瑞联合西北科学考察团/上海经济界三十年代初的“实业救国”、“开发大西北”“陕西实业考察”/民族革命战争的烽火将文化人驱赶到西部；③行动：1942年沼北写生展、西北旅行画集，生前多次的甘、青、新疆写生；④1949年后的队伍布

局：学生杨乡生、黄胄、徐庶之；朋友张大千、关山月、张振铎、叶浅予；

石鲁：延安革命经历/延安革命文艺家情怀：“咱们来搞个窑洞画派吧”（1962年底致李琦、冯真书信）

①历程：从革命文艺的舞台美术、木刻、年画、新彩墨画，转入水墨写意的新中国画，兼顾电影剧本创作；②背景：五、六十年代的意气风发、尤其是1957年电影《暴风雨中的雄鹰》上映，1959年《转战陕北》创作成功，踌躇满志：多方面的学养和才华，三大革命领袖题材电影剧本的构思；革命浪漫主义潮流，用山水画抒发“革命者的豪气”；③队伍：李琦，战友李梓盛，感召与团结对象何海霞、康师尧、方济众等。

何海霞：师从张大千的古典传统功力派：加入美协西安分会后的再学习其他：黄文弼、于右任等，1935年“中央古物保管委员会西安办事处”、西安碑林整修，西京金石书画学会。

王子云，1940～1944年“教育部西北艺术文物考察团”。

3.“转型”、“出新”的“双发”接力它是西北画界当代崛起的难关。

在20世纪40年代，“转型”“出新”已是赵望云的核心课题，从急就到慢究，从简略入繁复，从传媒到市场。到50年代中期，“转型”“出新”是石鲁等延安派的核心课题，在60年代，“转型”“出新”成为西安美协中国画研究室各成员的“最大公约数”。

a.从1950年9月的西北美工协会，1953年11月的西北中国画研究会，1955年的美协西安分会民族美术研究会与创作研究会；

b.1957年的“交班”；1960年美协西安分会建立中国画研究室，筹备国画习作展；

c.约自1956年起美协西安分会补习传统与深入生活的集体练兵；

d.石鲁的功课：“对一切精神养料都是贪婪的”。石涛、鲁迅与罗丹雕塑、苏联造型艺术展的反推动力；《南画大成》、《文心雕龙》到电影剧本的镜头意识。

4.“长安画派”独到的视觉样式创造。

a.30年代，柯勒惠支、梁楷折芦描、石涛山水与鬼脸皴；

b.40年代初，张大千元明清与唐宋敦煌这两种古典，对赵望云的刺激与感染，苍劲、清新、朴拙；

c.1956年之后至六十年代初，鲜明、豪迈、强力感、笔墨的空气与光、色效果，金石味引入；

5.刷新的社会场域中。

a.1964年，祸起萧墙：石鲁的精神崩溃

b.1966年，崭露头角的革命新画派旋即毁灭于洪流；

c.赵望云、石鲁各自的裂变与“涅槃”——“桃花园”、“楚骚”与“对现实生活的批判精神”；

d.追光灯、聚光圈消失后的地方生态文化浮沉，革命与阶级斗争热潮退平后，地方历史文脉多样性的重现；

e.“存在感”争取，30年代的西京金石书画社、40至60年代初的屑小画会，“创新”度较次级的画家与众门徒；

f.“新时期”以来各界对“长安画派”的消费，画家对“长安画派”的诠释和资源利用；

g.当代新型美术教育体系内的波澜涟漪。

6.“走出”“长安画派”，口号为何而提出？

维护一个文化概念的纯正性：“‘长安画派’被严重地泛化了！泛化的结果，无异于取消了‘长安画派’。”（叶坚：《石鲁与“长安画派”》，1990年4月稿）。新的文化任务有待清醒：20世纪已经过去，大动荡、大流徙的“洪波曲”已经结束，当时面对的的西北问题和长安问题均已整体性改变。体制内行政系统的“画派”构建——非自然生态和高度不稳定的徒劳。

“长安画派”自身的解构：a.赵望云1957年的受伤，晚年的致残与“桃花源”梦；b.石鲁1959年发表的文章《新与美》，1978年提出的“再画”；c.何海霞对“长安画派”的否认与再归大洋彼岸的大千师门；d.原“长安画派”“少将”、劫后余生的“传薪人”方济众，1985年提出：有人问我今后在艺术上有何想法，我想是这样的：一、必须和“长安画派”拉开距离；二、必须和生活原型拉开距离；三、必须和当代流行画派拉开距离；四、重新返回生活、认识生活，重新返回传统、认织传统，特别是民间传统；五、摆脱田园诗画风的老调子，创造新时代的新意境；六、不断地抛弃自己，也要在抛弃中重新塑造自己。毕竟是知难行易。时代、形势与社会期求不同了。人心不同了。知识结构、成长途径、生活环境、情感方式都不同了。多元化、扁平化、网络化、个性化的时代趋势，随之汹涌而来了！中国美术的社会场域被根本性地“刷新”。“长安画派”不养懒人，新的大师在哪里？在老招牌之外。要真正从“不断地抛弃自己，在抛弃中重新塑造自己”当中寻求。

主旨发言

石丹：中国画的继承与创新——回望“长安画派”

石丹　陕西省美术家协会副主席

“长安画派进京习作展”距今已经过去60年了。回望来路，重新审视过去发生的故事，重新观看他们的作品，远隔时空的观望，或许会让我们有一些不同的感受。

一、“野怪乱黑”之说

那次展览之后，美术界反响很热烈，特别是展览的观众留言本记录了各种不同观众的意见。中国美协除了在展览期间开了座谈会并在美术杂志发表座谈会纪要之外，美术杂志又在观众留言中，选择持有否定意见的内容，综合整理，以“孟兰亭”的笔名，发表在美术杂志1962年第四期“来函照登”栏目，其目的就是要借西安美协习作展览，触发和引起一场关于中国画创新与笔墨继承问题的大讨论。

孟兰亭这样写道：“中国绘画之能独树一帜，舍水墨而何耶…真正的传统国画，一笔一划皆要有出处，皆继承有古人的理法，墨有墨法笔有笔法，于无法中也、要见其有法，而且有千锤百炼，力透纸背之功。但看贵刊再三推举石鲁先生之作而言，岂可视为新国画之方向？…石鲁先生的画，只是一片水汪汪的烘染，不讲古法用笔，充其量而言有墨而无笔，远不见马夏，近不见四王，乍看似不差，细看则无甚意味了。这就是没有传统的表明”。

之后，从1961年开始至1963年，美术杂志编辑部收到读者来信五十余篇，围绕“推陈出新”、“继承传统”各抒已见。1963年《美术》第1期发表“关于中国画的创新与笔墨问题”的来稿综述，又先后发表了十几篇文章，其中包括有：李恁“与孟兰亭先生商榷”（《美术》1963年1期），周韶华、刘纲纪“略论中国画的笔墨与推陈出新”（《美术》1963年2期），黄笃维“对中国画继承传统与革新的看法”（《美术》1963年3期），周韶华“问喝倒彩者”（《美术》1963年3期），王朝闻“探索再探索”（《石鲁作品选》序言）等等，展开了关于中国画创新与继承的研讨评论。

在1963年美术杂志第4期，闫丽川的“论野怪乱黑—兼谈艺术评论问题”文中的一个关键词——“野怪乱黑”极为引人注目，也把李可染、石鲁、黄胄的画都堆到了风口浪尖。他说：“石鲁和李可染的那种大破大立的精神突出，但要知道能把几百年来形成的，一套程式化了的，艺术表现技法上的框子打破，并不是一件容易的事”。“一部分群众对他们某些画提出过批评，譬如观众就曾经在李可染的画展中提出过何以“江山如此多黑”的疑问；也曾经对石鲁作品有“野怪乱黑”之感。”

闫丽川认为：“野”是艺术技巧的不成熟；新国画的创作实践时间还短，成熟的新画法一时树立不起来，如果“硬”说包括石鲁、李可染在内的许多画家所画的山水树石，既新且熟，没有生涩粗野之气，未免过早而不切实际。

“怪”是艺术规律和生活规律反常；例如西方现代形式主义诸流派，从立体派、达达派到超现实主义和抽象派，可谓极尽狂怪之能事。又观今日的新国画在某些地方就是因有欠平稳，缺乏真实与美感而近于狂怪。

“乱”是杂乱无章，结构造型不准确，用笔的不严谨，不精练，缺乏节奏感。据我看不仅石鲁、李可染的某些山水画和黄胄的人物画有此感觉，再说的远一些，黄宾虹的某些画面也有类似情况。

黑是用墨用色无变化，气韵问题，没有虚实关系，我在一定程度上同意观众“江山如此多黑”的意见。李可染的画确有不少耐人寻味的革新创造，但也确有些画，黑的到家，看似有一种苍茫深厚之感，其

实相当闷塞气韵不接。

因此“野怪乱黑”之说，成了中国画是保守传统还是探索创新之争的热门话题，也给石鲁和“长安画派”贴上了一种带有贬义性质的标签。但无论如何，当时的讨论都是在中国画创新道路上探讨艺术规律的问题，也是美学问题。讨论也引发了石鲁的许多思考，他当时并没有公开发表过什么文章为自己辩护，而是在自己的笔记本中写下了一首打油诗，一笑了之。

“人骂我野我更野，搜尽平凡创奇迹。人责我怪我何怪，不屑为奴偏自裁。人谓我乱不为乱，无法之法法更严。人笑我黑不太黑，黑到惊心动魂魄。‘野怪乱黑’何足论，你有嘴舌我有心。生活为我出新意，我为生活传精神。”

可是谁也没有料想到几年之后，“野怪乱黑”这样的美学问题会演变为严重的政治问题，成为一场当代文字狱的依据。那个笔记本不幸在抄家时被搜出，将此说成是石鲁的“野怪乱黑反动艺术纲领”，也就在当时美术评论界为笔墨创新争论的轰轰烈烈之际，石鲁开始着手整理笔记并撰写了《学画录》，成为今天研究石鲁艺术思想和“长安画派”的重要依据。

历史已经走过了60年，人们对传统、现代、东方艺术、西方艺术都有了更开阔的视角，艺术表现从形式到内容都具有更大的包容性。当年“野怪乱黑”的作品现在也都“见怪不怪”了。也许今天仍然有人认为“长安画派”的作品“没有传统，没有笔墨，远不见马夏，近没有四王”，但我们只需记得他们是开拓者，他们向前迈出的一大步为国画创新在中国美术史上增添了一笔浓墨。记得石鲁说过一句话：什么是传统？好的作品能够传下去了，就成为传统。

二、“一手伸向传统，一手伸向生活”到底是什么

一直以来的“长安画派”研究都将“一手伸向传统，一手伸向生活”归结为“长安画派”的艺术主张，是“长安画派”的理论旗帜。我们也曾经听到过各种各样的说法：传统与生活一直都是古今中外艺术家们所要解决的问题，并非“长安画派”的艺术家第一次的发现，“一手伸向传统，一手伸向生活”只是一句“招牌话”。因为大多数人知其一不知其二，还因为一些研究者只是简单的复制粘贴，人云亦云。没有、也懒得去查阅一手原始资料，深入地从艺术本体去分析研究，致使“一手伸向传统，一手伸向生活”变成没有装实质内容的空壳子。

事实上“一手伸向生活一手传统”不是“标题党”，不是一句口号，也不是空洞的概念，而是一种有具体内容和细节的艺术创作方法论。近来整理查阅石鲁撰写的约30万字的文字论述，看到他对这种创作方法论已经做出详细的诠释，并以独立的艺术主张和理念，逻辑清晰的理论分析，给出文字总结：伸向生活：指的是艺术思想、艺术方法。如：画家的立意，也就是为生活的代言；画者不经过生活之锤炼，岂能去锤炼艺术；以造型艺术的规律来观察生活；以致情与感受立意构思等等。伸向传统：指的是艺术形式、艺术技巧。如：学习传统不是拘泥某家某派画法，要抓住传统的总的规律；水墨表现方法中要有作者的主观意图，讲究笔意、笔理、笔法、笔趣；创造这个时代的，自己的新的笔墨表现等等。

石鲁对此有多篇文章论述，包括：《关于艺术形式问题》、《创作杂谈——在西安创作草图观摩会上的发言》、《新与美——谈美术创作问题》、《讲话笔录》、《中国画的继承和发展》、《艺术思想与创作方法》、《谈感受》、《新意新情》、《时代精神与艺术创作方法》、《生活、艺术散记》、《学画录》、《论中国画的传统与创新》等等。1980年12月《文艺研究》杂志发表《学画录》时，石鲁在《后记》写到：“这个《学画录》，是我1963年春养病期间所作的学艺笔记的一部分。当时，看了一些古代画论，联系自己和西安一些画家的创作实践，产生了不少感想，就有心写一个比较系统的笔记，从理论上探索一下中国画在对待生活、造型、笔墨、立意、构图、设色、题款等方面的艺术规律。”可见石鲁的艺术思想也是“长安画派”创作实践经验的汇总。

一个具有开拓性的艺术派别的形成，不是开一场展览便能成就的，而是对造型艺术本体规律的长期探索的过程。每一步都是依照创作的程序循序渐进，有意识、有计划、有步骤、有措施、踏踏实实的进行的。所以“长安画派”的艺术研究不能仅限于喊口号，而需要做更深入的分析，从而使研究不流于表面化、庸俗化。

三、关于“长安画派”的研究

“长安画派”的研究，更多是史的研究，而当今的美术史研究，则更为重视多方面原始史料挖掘。

第一、研究同时代社会、政治、文化背景，和

一些在这个背景下发生的历史事件而对其的影响。研究艺术家以个人成长经历为背景，所形成的知识结构和思维方式。因为任何艺术作品、艺术家都不是在“桃花源”里诞生的，一定与其所处的时代有密切的联系。

第二、研究第一手基础资料——速写、手稿与创作的关系。从艺术家最初的创作动机、素材来源、构思过程、表现方法，到作品最终呈现、作品的发表、展览、出版、收藏、流传等等客观史料依据，还原一个最详实的艺术家创作过程和作品的真实性。

第三、研究艺术家的文字手稿、笔记、理论著述。最直接反映艺术家的思想和创作理念，也是研究作品的依据。不同于以前美术史研究多以理论家主观分析、评论为主，这种从基础史料入手的研究方法，越来越被现在的研究者重视。

例如在史料研究中：叶坚先生曾在《石鲁与长安画派》一文中，介绍过一份史料：1961年4月7日西安美协国画研究室为准备全国巡回习作展所拟定的创作计划。该计划对备展创作要求；学习研究；展览安排等等，都有1、2、3、4点细节罗列，（详细可参阅叶坚《石鲁与长安画派》一文）。原计划第一次展览定于1962年元旦在西安举行，之后携带作品进行全国巡展。最近读到张渝的文章《“长安画派”的缘起与发生——“长安画派”研究补遗》，才搞明白为什么最后展出的时间有所变动，第一次展览为什么去了北京。文章根据方济众先生未公开的史料《方济众手记》记叙，“1961年春天，美协总会王朝闻、郁风由四川返京。途中于陕停留期间，他们在石鲁、方济众陪同下参观户县农民画。由户县回到西安后，王朝闻、郁风来到美协西安分会观看国画研究室的习作展。”“在认真、仔细地观看了每幅作品后，王朝闻和郁风给予“习作展”高度肯定。观展中，王朝闻和郁风尤其对石鲁近两年来的巨幅风景画特别赞赏。石鲁作品取材多样、笔墨豪放泼辣、色彩对比强烈的特点，在王朝闻、郁风等人看来，这不仅仅是艺术家个人艺术风格的创新，而且是新国画崛起的信号。”“看了美协西安分会国画研究室习作展后，王朝闻与郁风当即代表美协总会确定1961年国庆期间，邀请这个“习作展”进京展出。”张渝文章里说到“这个展览的谋划过程，虽然有很多偶然性，例如王朝闻和郁风由川返京，倘若没有看户县农民画以及西安美协画家习作展的安排，新中国美术史上也许就没有“长安画派”的存在。”历史的确常常因偶然而改变，但可以肯定的是，西安美协国画研究室经过几年的准备，创新的作品就在那里，即便没有偶然事件发生，他们还会按照原定计划去展览、去全国巡回，只不过可能发展为另一种剧情。两份史料让我们清楚了事件发生的前因后果。

再例如关于个案研究：从石鲁的作品中可以看到，他每个时期都各具特色，同一时期每一张画都是不一样，没有重复感。纵观石鲁一生的艺术创作轨迹种类之多：木刻、舞台美术、连环画、油画、彩墨画，国画的山水画、人物画、花鸟画、书法、篆刻、以及诗词、文学，都十分清晰的看到他在每一个创作阶段不会停留太多时间，往往在一个阶段取得一些成就后，便进入到下一个层面的探索。这就与他个人性格、成长经历，儿童启蒙时所受国学教育，青少年时代所受传统中国绘画教育，成年后的辩证唯物主义、马列主义理论教育所形成的知识结构和思维方式有着密切关系。与当代一些艺术家在形成个人风格面貌之后，画风便稳定在一个形态中，成为一种鲜明的个人符号的创作方法完全不同，石鲁一生没有都停止过对艺术的探索和实验。他的创作理念和艺术风格变化之大，恐是同时代艺术家中不多见的，这就需要了解石鲁这个人和他艺术的特殊性，他说过：思想为笔墨之灵魂。不研究石鲁一生整个艺术思想发展变化过程，也就谈不上对石鲁艺术作品有正确的评价和全面认识。

重视史料记载，不应回避时代背景和历史事件，任何事件的发生都是有其根源，大的时代背景下发生的事件是有其因果关系的。还原历史、尊重历史是研究者需遵循的规则。

最后引用石鲁在1961年北京举办的“西安美协中国画研究室习作展览”座谈会上的一段发言：“我想艺术实践总是一个不断创造和克服困难的过程，它没有止境。对于画家来说，他的每幅作品都可以说是习作，满足是不成的。先不说浩如烟海的传统，对我们来说还不是轻易一竿到底的，就是生活也时刻不容偷懒、僵化、保守。如果再加上艺术创造的愿望，这就使一个画家永远不会知足。”

在石鲁生命的最后一段时间，叶坚和高民生曾在病榻前向他问寻“长安画派”的精神实质，石鲁回答：“不断探索。”

当年西安美协的画家们在中国画继承与创新的命题下不断探索，“不断探索”就是“长安画派”的精神所在，也是对今天我们的艺术创作的启迪所在。60

主旨发言

程征：“长安画派”的新兴

程征　陕西省美术家协会艺术委员会终身委员

所谓“画派”，是特定时期与地域里有相同艺术主张的杰出画家组成的群体。各个成员的个体画风不尽相同，却有总体的审美特质；其美学属性往往应和时代步伐，而与艺术史潮及社会根源相关联，从而超越了纯粹的艺术范畴，成为以风格特色来呈现的特定时代精神。因此，它也拥有了在其特定艺术发展阶段的重要地位、影响和作用。

新中国成立以来，南京有“新金陵画派”、广州有“岭南画派”、西安有“长安画派”鼎立于华东、华南与西北。本文试论“长安画派”。一、缘起1961年10月，在北京新落成不久的中国美术馆里，一个别开生面的“国画习作展”开幕了。主办者未曾预料，由中国美术家协会西安分会国画研究室的六位画家：赵望云、石鲁、何海霞、李梓盛、康师尧、方济众提供的“习作”观摩活动，竟成为中国现代美术史上一次影响深远的事件。画展首先在首都美术界引起热烈反响，继之，经中国美术家协会推荐，又到上海、南京、杭州、广州等地巡回展出，引起更广泛的关注。《人民日报》发表了题为《长安新画》的评论；《美术》杂志以这次画展为话题，就其对于中国画界所面临的继承与革新等命题的启示意义，展开了持续两年多的热烈讨论。起初，观众对西安画家的艺术探索毁誉不一，批评“野、怪、乱、黑”者有之，赞扬“独树一帜”“异军突起”者亦有之。后来，肯定的意见占了上风。权威批评家王朝闻说：“这个展览会集中表现了一种新气象，在我国绘画创作中有种看来还不太普遍但却很重要的特色……，这种特点已逐渐成为广泛的主导地位的力量了。”中国美协副主席叶浅予认为，西安画家给山水画开辟了又一个新天地。国画大师潘天寿则对西安画家们的探索给予充分肯定与鼓励，说：“你们在新的道路上跑，成绩颇大，跑得很好。从你们的展品中可以看出都是从生活中来，勤于尝试，别创新格，确是直师造化的，不容易啊！”。美术界普遍评价展出的作品面貌新颖，具有新鲜的生活气息和强烈的西北风格。中国美术家协会秘书长华君武率先把这一支国画新军称作“关中画派”，也有称“西北画派”、“窑洞画派”的，后来诸论归一，统称“长安画派”。二、奠基西安是“长安画派”的活动基地，人们认同“长安画派”这个称谓，是由于汉唐京城“长安”，比明朝改称的“西安”，更有“长盛不衰的东方文明之都”的寓意。唐代长安画坛曾极辉煌，直至中国文化中心东迁之后，文人画勃兴于江浙，废都久已沉寂。

民国时期，当地上层文化名流曾组织“西京书画研究会”，意在以书画发扬国光。现代“长安画派”形成于20世纪50—60年代，它的奠基活动则须追溯到1942年。这一年夏天，赵望云从蜀中来西安定居，这也意味着西安画坛迎来了一个新纪元。赵望云是复新长安画坛的第一位巨匠。他1906年9月30日出生于河北辛集，皮行学徒出身，自学成才，受“五四”新文化思潮影响，在中国画坛以口号相争的时候，反叛中国画的许多不合时宜的传统，率先闯出一条中国画直面人生、走向民众生活、以紧贴现实的方式来淘炼形式法则和吸纳传统的新路线。1928年，开始发表带有浓厚批判现实主义色彩的新型国画作品。30年代初，他深入华北乡村，“日乘大车，夜宿小店”，用自创的“农村写生”形式，揭露民间疾苦，通过《大公报》等大众媒体传播于天下。“农村写生”饱含着社会道义精神，以其新题材、新内容、新形式和“以绘画代新闻”的新展示途径，让原本不食人间烟火的中国画密切参与普通中国人的社会生活，一改古典的私密性的创作与赏析方式而为现代文化的公共性的崭新方式。1942年，赵望云主编的《抗战画刊》被迫停刊后，拒绝了三厅授予的“少将”职衔，保持着艺术家的独立人格，怀着文化拓荒的精神来开辟西部中国画的新空间。他在1943年出版的《赵望云西北旅行写生画记》自序中写道：“在高唱开发西北的今日，我们更需要多方面的研究和注意，庶几对拓荒工作亦有

一些贡献。”从此，他在大西北尽其毕生。

他来到长安，同时也带来了一种独到的艺术主见，不是通过系统的理论表达，而是以强大的实践榜样来体现。譬如，在这一时期，赵望云重新学习传统，画风大变，并由直写平民生活转向表现劳动者生存其中的田野村舍、自然山林。他率先用笔墨状写天山、祁连山、秦岭和黄土高原之雄浑苍茫。他迷恋土地，热爱土地上生长的树木和劳作的人，从极普通的生活现象中发掘出真切感人的鲜活画面。他的这些作为，不就是“一手伸向传统，一手伸向生活”吗？

他在西安组织画家们成立了“平明画会”，创办了《雍华》杂志，开设了“青门美术服务社”，招收了黄胄、方济众、徐庶之等学生……从创作题材、艺术理念、队伍建设、宣传媒介、服务机构、培养机制等方面作了系统性的营建，一个新型的“画派”雏形在古都长安已然孕育成型。三、西安美协国画研究室有趣的是，“长安画派”缘起于几位非长安籍画家的到来：1942年，河北束鹿人赵望云（1906—1977）从蜀中来西安定居。1945年，河南博爱人康师尧（1921—1985）来西安谋生活。1946年，陕南勉县人方济众（1923—1987）来西安拜师学艺。1949年，四川仁寿人石鲁（1919—1982）随解放军从延安进驻西安。1949年，陕北延长人李梓盛（1919—1987）随解放军从延安进驻西安。1950年，北京人何海霞（1908—1998）从四川回京途中居留西安。

虽然他们在西安的聚合纯属偶然，然而新中国强有力的美术运行机制对于他们后来的集体艺术行为的必然性却产生了决定性的作用。这种机制是以中国共产党领导下的群众性文化艺术团体——美术家协会的形式来体现的。赵望云、石鲁等艺术家充分地利用了这个平台而有所作为。

1949年5月20日，西安解放。接着，两股国画创作力量在西安会聚。一股力量来自原国统区，另一股力量来自延安。在他们之中涌现出两位代表性人物：赵望云和石鲁。赵望云早已是西北画坛的领军者，石鲁则是有革命资历和才华出众的新政权接收者。1949年7月，赵望云和石鲁到北京出席第一次中华全国文学艺术工作者代表大会，并当选为中华全国美术工作者协会执行委员；随后，地方性的美协分支机构相继建立，从此赵、石二人就一直主持西安美协的主要领导工作，象征着两股力量在美协机制内的结合。

他们在美协体制下组织了“国画研究会”；后来又设立了“中国画研究室”，组织画家开展艺术研讨和创作活动。

赵望云曾回忆说：“1956年，我们从国画研究会挑选吸收康师尧、何海霞、陈瑶生、叶访樵、郑乃珖五位画家参加美协工作，充实创作力量。”

这一句话的背景是：当年，北京画院和上海画院相继成立，赵望云、石鲁等心仪之。西安“国画研究会”虽有许多优秀的画家，但只是美协领导下的会员性组织机构。将何海霞、康师尧等优秀国画家从国画研究会“挑选吸收”进入美协的编制内以“充实创作力量”，表明他们决心在美协机关里组建一个小而精的中国画创作群体，实质上是一个“准画院”性质的中国画创作研究机构。这个机构于1960年以“西安美协中国画研究室”的名义正式成立，并已拥有六位基本成员：美协西安分会主席赵望云、副主席石鲁、秘书长李梓盛、画家何海霞、方济众和康师尧。

这一个以山水画为主体力量的画家群体，对当时中国画所面临的几乎所有重要问题展开了异常活跃的创作研究与理论探讨活动，并在摸索中逐渐明确了方向。学习传统是他们的必修课，深入生活则是他们的着力点。在1956年到1966年的有关文档资料里可以频繁地看到西安美协国画研究室组织画家们深入生活，开展写生活动的信息，如：“赴商南山区体验生活”“赴陕北写生”“到陕南深入生活”“赴黄河沿岸写生”“深入秦岭林区写生”“赴河西走廊、祁连山写生”“在渭南、澄城农村写生”“去渭南一带体验生活”“赴华山写生”“到安康山区写生”……一直到1966年春天，“文革”已经开始，赵望云被关进“牛棚”前夕，还在丹凤山区写生。

有关他们的创作研究活动的确切做法，我们可以从1961年4月7日西安美协国画研究室为准备那次获得“长安画派”称号的画展筹备计划得以窥知。兹将叶坚先生披露的部分内容转摘如下：我室成员的创作研究活动……坚持革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作原则，深入广泛地反映我们伟大的时代，并在继承我国优秀艺术传统的基础上推陈出新，创造出无愧于我们时代的新国画。

创作要求：

反映时代精神，不论人物、山水、花鸟画，都必须从生活中取材，扩大生活面，扩大创作题材。

提高作品的思想性与艺术性，坚持革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法，要求作品具有自己真切的感受，诗化的意境和生动的艺术形象；反对概念化和自然主义。

贯彻“一步一个脚印”的精神，要求创作经常化、生活化，使生活、创作、研究三者紧密结合，经常进行“受识”、“运思”、“造型”、“笔墨”的研究。大胆创新，树立出各人独特的艺术风格。

（略）

……必须加强文艺理论学习和丰富自己的文化素养。

①（略）②学习传统艺术的历史及其它有关的理论知识，系统地、批判地学习传统，以便更好地继承与发展。③学习民间美术及其它姊妹艺术，以为创新的借鉴与参考。2.坚持经常的基本锻炼，树立少说多做，勤苦踏实的学风。基本锻炼包括以下内容：临摹、写生、速写、诗词、书法、篆刻等。3.研究活动必须紧密结合创作实践和坚持经常，树立科学求实的研究态度，以点滴的经验积累为基础，从事系统的研究总结。4.研究课题：①国画艺术传统的继承与发展。②传统艺术如何与现实结合。5.政治思想、审美观点、思想感情、生活作风，贯注于创作生活的总体，要有一定的集会进行批评与自我批评。

三、展览：1.第一次展览定于1962年元旦在西安举行，展出后，结合生活安排，携带作品进行全国巡回展览。2.展品要求：①多样、生动地反映生活，每幅创作都有一定的意境，习作也要有一定的创作意义。②形式风格多样，而具有一定的新意，打破老构图、旧格调，争取每幅有诗、有题，注意诗、题与画的统一和“雅俗共赏”。③为了保证展出质量，各人作品必须严肃地挑选。这一份工作计划比较全面地反映了“长安画派”形成过程中严密的组织形式、丰富的活动内容、崇高的艺术理想与明确的艺术追求。它的带有强制性的组织形式和艺术原则，在中外艺术流派产生史上是独特的，也是有效的。四、旗手石鲁是彻底重塑长安画坛形象的另一位巨人。方济众曾说：“如果说长安确已形成了一个画派的话，从四十年代到五十年代来说，它的代表人物是赵望云；但从六十年代到七十年代来说，它的代表人物是石鲁。”方先生这句话的后面隐含着“长安画派”孕育过程中在内部发生了微妙变化。这个变化是1958年12月5日赵望云被荒唐地“定为右派，不以右派论处”之后发生的。且不论发生在他们中间的政治是非，事实是，此后石鲁在长安画家群体中取得支配地位，在理论探讨、创作方向、组织行为等等方面对“长安画派”的形成有了全面推进。诚如美协西安分会的理论家陈笳咏所见证的：“五十年代前期，美协的创作还未形成鲜明的特色。到五十年代末，开始在取材与表现形式上取得了突破性的进展；六十年代初，则趋于成熟。”

石鲁是四川仁寿人，1919年12月13日出生，家境富裕，在自家的藏书楼里陶冶了最初的文人修养和文化意识。少年时代就读于成都东方美专。20岁奔赴延安。出于对石涛和鲁迅的推崇，将原名冯亚珩改为“石–鲁”，以作为集“诗人”和“战士”于一身的心愿符号。事实上，他的一生几乎都在对政治信念与艺术真谛的双重真诚与现实的冲突中，展现一位大师的洞见和所向披靡的探索精神。为此，他度过了颇具悲壮感的艺术人生。

石鲁在延安从事木刻创作，进城以后尝试过各种方式，包括电影脚本、国画、版画、年画等等，也受时兴的苏俄绘画影响，尝试过油画和情节性绘画。1956年的莫斯科之行，在国人追捧的俄罗斯油画巨匠的原作面前，他若有所悟：艺术家只能走自己民族的艺术道路。从此，面壁三年，对中国画的理论和方法下足了功夫。王朝闻说：“五十年代的石鲁好像在补课般地热心阅读传统画论。”在这一时期的作品中，可以看到他向身边的赵望云、何海霞等国画家用心学习的痕迹。他学习传统的途径是认真而不同一般的，不仅模仿，更要不拘一格地探索。为了解读石涛画论，他华山访道；为了准确了解传统方法，他拿着放大镜研究、临摩古画。他力图把革命的情怀与文人的情趣，题材的豪壮与画意的诗化融合起来。1959年为中国革命历史博物馆创作的《转战陕北》以及《延河饮马》《东方欲晓》《南泥湾途中》和许多以黄土高原所暗示的革命圣地的“寻常”山水题材等等，皆标示石鲁艺术的精进与走向成熟。

他的创造风格既见于笔墨，也见于思维方式与表达方式。他将赵望云倡导的那一种形而下的现实主义精神与形而上的形式美学追求；紧贴鲜活的生活与解析悠远的传统；关注艺术的社会意义与艺术的哲学意义；最深邃冷静的理性思考与火山喷发般的浪漫情感状态等种种因素极化对立，抒发霸气凌人的个性、豪情、睿智与人格张力。五、三足具而立鼎赵望云、石鲁等六人聚首西安，对于“长安画派”的成因来说，并不完全在于几个优秀艺术家的简单聚合。因为，他们不仅为“长安画派”带来了艺术家个体的艺术精要，更带来了三种重要文化根脉。他们的汇聚，也意味着这三种文化元素的汇聚；在某种意义上，“长安画派”的确立正是由这三种文化根脉支撑和交织作用的结果。

第一种文化根脉是五四新文化思想，是由“艺术走向民间”等“五四”新文化理念最坚决、彻底的实行者赵望云带来的。第二种文化根脉是延安革命文艺和文人艺术两种文化观念因素的叠加体，是由以石涛和鲁迅为

崇拜偶像的石鲁带来的。第三种文化根脉是中国山水画的深厚传统，是由张大千的高足何海霞带来的。“长安画派”及其所依托的文化结构正像一尊由三支健足支撑的宝鼎。

因此，在探讨“长安画派”成因的时候，除了要特别关注赵望云和石鲁两位核心人物，何海霞发挥的独特作用是不能忽视的。

何海霞，生于1908年10月7日，北京人，满族。其家族原属赫舍里氏，母亲是和珅的侄孙女，故家境虽贫寒，家风却遗有贵族习气，而多才艺者。他自幼习画，11岁入琉璃厂悦古斋学徒，拜韩公典为师，从临习《芥子园》入手，继学吴门画派。潘絜兹说他：“入手临摹吴门派的文徵明、沈周、唐寅、仇英等，都是法度谨严的。后来又临袁江、袁耀的界画楼阁，直入院体堂奥。”16岁选入中国画学研究会，得到周肇祥、金城赏识与培养。由于金城以倡导继承宋元来作为反对承袭四王的改革手段，受其影响，何海霞把目光转向宋元山水，大量摩习五代、宋代院体画名迹，功力日深，凡水墨、青绿、浅绛等各类画法，所仿各家，以致乱真。1935年，28岁的何海霞在北京拜张大千为师，成为大风堂的弟子，画艺随之大进，深得导师器重。抗日战争结束，张大千携弟子入川。何海霞说：“一九四五年随大千先生入川，壮游蜀中山水，走遍青城、峨眉，茂林竹舍给我对大自然深刻的感受。在郫县沱水村。成都昭觉寺下榻，朝夕审观手摩五代董巨、宋元明清真迹，生平足以自豪的得天独厚时机，给我开阔了眼界，真正懂得传统，进而体会一代巨匠得之不易也，是我从院体工整山水一洗细致手法，转变为苍润浑厚的风格，得董巨之妙的一个过程。”1949年张大千离川，大风堂门人四散，何海霞返京途中滞留西安，与赵望云、石鲁结识。他说：“我和赵望云、石鲁虽然是上下级的关系，我觉得他们对我是特别地尊敬和爱护。”1956年，赵、石将这位传统派大家调入美协。

此后他为他的艺术群体承当起“活传统”的独特作用。同时，何海霞也努力地自我“改造”。他说：“我到美协工作后，通过学习理论知识，艺术上有了方向，懂得了生活与艺术的关系。”“深入生活，到大自然里。美协强调创作上以西北为主要题材，当时陕南、陕北差不多跑遍了，作为年过半百的人，学得一套模仿技术，现在叫我到生活中去，但是由于自己对现实的激情，因此面对生活并不觉得陌生。当时产生一种强烈美感和激情，忘掉了艰苦的环境。”他在新环境中就传统与生活的关系、继承与创新的关系等方面取得重大突破，乃至获得了赵望云、石鲁、何海霞“长安三杰”的地位。六、归宿正当“长安画派”蓬勃发展的时候，遭受“文革”的严重摧残。但是，环境的严酷有时未必能征服真正的艺术家。你看：

赵望云直到65岁以后，由于“文革”限制了他的行动自由，这一位从民间生活中走来的艺术家平生第一次与生活有了距离，只能在梦中回味、反刍他的艺术源泉。这时，在他的作品里，意境的空灵不期而至。他在逆境中不知不觉间迎来了“不知其所以然而然之”的，可望而不可求的化境。这一位“中国画革新的闯将”（叶浅予语），从反叛传统开始，终于回归于传统，并在传统中国画“逸”的最高境界修成正果。

石鲁毕生努力地实现着他对政治信念与艺术真谛的双重真诚，可是，在当时的社会文化环境下，尤其在“文革”那样不可抗拒的压力下，他的追求屡遭挫折。其中以1959年创作的《转战陕北》和1964年创作的《东渡》所遭遇的悲剧最为典型。他晚年说了一句饶有意味的话：“文人画是中国画的正宗。”这个结论性认知，是否表明他对自己的艺术价值观已从他的“双重真诚”，做了“去掉艺术中的非艺术成分”的重大调整呢？我们从他晚年的作品里可以强烈地感受到一种更加纯粹而冷峻的审美个性，甚至带点癫狂的写意——表现主义笔墨的花鸟、山水与书写。

在“长安画派”的主要成员中，要数何海霞的晚年最幸运了。他回到北京，在为首都各重要厅堂绘制巨幅山水作品的过程中，走向自己艺术的辉煌。评论认为，何海霞晚年创作的这许多气象宏大、法度谨严、金碧辉煌、气息新颖的大山大水之间有一种庙堂气象。这气象反映了国家复兴时代的精神气概，也是何海霞袭贵族血缘、承北派豪壮、汲汉唐王气、鸣时代精神之大成者。这一位张大千的高足，最终以其庙堂气象而在个人风格的美学意义上获得了足以自立的地位。

为了重振遭“文革”戕杀的“长安画派”，使它的艺术精神在长安画坛的后来者中延续，方济众毅然承当传薪者的使命。他主持创建了陕西国画院，针对一群毕业于学院的中青年画家，强于素描而弱于笔墨的艺术现状，主持实施了一系列计划，培养他们真正学会用中国画画家的眼睛去看，头脑去想，用中国画的独特语言系统去作现代表达。他呕心沥血，直到燃尽了手中最后一点火。

“长安画派”悲壮地走过了它的生命旅程，中国画坛东西失衡的历史总格局终于随着“长安画派”的出现而复归平衡。60

主旨发言

屈健：思想是笔墨之灵魂：“长安画派”的“笔墨”观及其价值

屈健　陕西省美术家协会副主席、西安美术学院副院长

“笔墨”是中国画的基本问题，是“形成中国画艺术特色的一个重要组成部分”（李可染语），作为建构中国画形式语言和中国画审美体系重要的特征之一，“笔墨”承载了诸多文化学上的意义，具有核心的价值指向，因而备受历代画家，艺术理论家重视。五代·荆浩亦称：“吴道子画山水有笔而无墨，项容有墨而无笔，吾当采二子之所长，成一家之体。”（郭若虚：《图画见闻志》卷二）恽寿平说：“有笔有墨谓之画，有韵有趣谓之笔墨。”（恽寿平：《瓯香馆画禅》）现代黄宾虹亦指出：“论用笔法，必兼用墨，墨法之妙，全以笔出”，强调有笔有墨，两者相辅相成，不可偏废。若从中国画笔墨的本质来看，所谓笔墨，当是由两个方面的内容来构成：一是由“笔”、“墨”这种特定的工具材料所决定的独特的技法和材质特性，即构成中国画形式语言的物质要素；二是由“笔墨形式”所凝聚的民族审美观念和传统文化思想，即建构中国画审美体系的精神要素。在中国画的历史发展长河中，“笔墨”凝聚着中华民族共同的心理、情感和精神气质特征，成为中国画高度抽象的审美文化情结。二十世纪以来，围绕中国画的论争从未间断，然而观其脉络，无论是二十世纪初期的“以西洋画改良中国画”的“美术革命”；还是缘起于五十年代的“新国画运动”；或者八十年代中期“中国画只能作为整个中国现代化绘画的保留画种而存在”的言论；或者世纪末“笔墨等于零”和“守住中国画的底线”的辩争，其本质问题仍是如何认识和看待“笔墨”的问题。而这一问题，却很好地被“长安画派”的艺术家们在长期的艺术实践中给予了解答，那即是：“思想是笔墨之灵魂”。

作为以描绘西北地缘性风貌特色见长，以巨变中的时代为主题的“新中国画”创新的代表，“长安画派”艺术家对“思想是笔墨之灵魂”的笔墨主体价值的认识，巧妙地回答了艺术创新的主体与客体，历史与现代、物质与精神等一系列亟待解决的问题，无疑对切入当代艺术创新这一重大命题具有重要的现实参考价值。

“长安画派”绘画思想中对于笔墨问题的认识，不但继承了古代绘画理论中“笔墨”理论之精要，而且在形而上的层面，将其上升为“艺之总归，术之微要”的高度，认为“思想是笔墨之灵魂”，“画有笔墨则思想活，画无笔墨则思想死。画有我之思想，则有我之笔墨；画无我之思想，则徒作古人和自然之笔墨奴隶”（石鲁：《学画录》），这些辩证的笔墨观，当是对传统笔墨理论的一个重要发展。

在“长安画派”画家看来，“笔墨之为表现技巧，其理既深又浅，既概又微，既抽象又具体，既难又易。深者，通乎义理性情；浅者，明乎物象形貌；概者，总其精神；微者，见于血肉；抽象者，概括乎诸种性属；具体者，不改于物形；难者，精到非易；易者，操之非难。”（石鲁：《学画录》，载叶坚、石丹主编：《石鲁艺术文集》，P159–160，陕西人民美术出版社，2003）它既不是复古家所谓的民族神秘之孤魂、崇洋家所谓的物体之皮毛，也不是务虚家所谓的“力透纸背”之神功、务实家所谓的不可言传之绝技，而是“既为内容之规定，又超于内容之范围”的“画之主客交织之生命线。”（石鲁：《学画录》，载《石鲁艺术文集》，P160）这种对“笔墨”辩证而深邃的认识，直到时隔三十余年后的二十世纪末，当吴冠中“脱离了具体画面的孤立的笔墨，其价值等于零”的论点引起广泛争论时，人们似乎才发现，当代画家对“笔墨”的认识和理解，仍然主要还局限在其作为“技巧”的层面，而不是“从中国画的文化本体来认识”，不知“笔墨自身能决定艺术风格、笔墨成为单独审美对象和造型语汇”（朱兴国、

董立君：《中国画，何去何从？如何看中国画的发展--中国艺术研究院美研所副所长陈绶祥访谈》，载《美术观察》2000年第7期）这一本质特征，也从一个侧面反衬出“长安画派”对“笔墨”理解的超越性。

针对建国初期民族虚无主义对民族艺术遗产优良传统的一概否定，艺术上“全盘苏化”的倾向，“长安画派”的画家们认为中国画正是能够而且也已经把握了典型化的创作法则，具有反映现实本质的科学性。而构成其独特性的各种因素中，很重要的是它风格化的表现方法和笔墨的高度艺术技巧。它不仅是作为表现对象的形态、质感和造型技术，而且“更是加工、提炼过的善于表达思想性格的艺术技巧。”它以“美学思想的人民性、民族性和独特的形式风格相结合，达到高度的完整、统一与和谐。”它以“单纯的手法概括丰富的内容；追求强烈的矛盾对比，而不失统一；运用理想的手法，而不失真实。”同时，他们还认识到“中国画的笔墨作为造型的基本条件，是有别于西洋素描的。”认为中西各有体系特点不同，不能生搬硬套。那种“只要用中国的笔墨加上素描去描写生活就是新国画”的模式是完全行不通的，其结果必然是把“自己民族的独立的艺术变成西方资产阶级艺术的附庸，而毁灭民族的自尊心与自信心，投入到世界主义的泥坑。”（石鲁：《为什么要继承和发展民族优秀传统》，载《美术研究》，1958年第4期）

在回答文化保守主义者以“远无马夏”，“近无四王”、“笔墨无出处”、“章法无规矩”、“野怪乱黑”之词的责难时，“长安画派”的艺术家们认为，保守主义者把艺术的流当成源，把具体表现程式当成艺术创作规律。以凝固的眼光对待随时代变化而必然有所变革的活的笔墨方法，是一种对艺术规律的教条理解。“艺术经验自然是难得的，必须经常地积累，但过于依赖经验，什么东西顺手，老使用什么东西，什么东西好吃，老吃什么东西，恐怕也会拉稀。”（石鲁：《新意新情》，载《美术》，1961年第6期）传统的形式和技法应该重视，但不是局限于某家某派的模仿，更重要的是“传统形成的一般规律”。“艺术家与常人不同者，在于他能再生活，胸中尚有天地。生活之源，集于心中，形成一个内心世界，或者叫内心生活。所谓‘中发心源’，不是别的，而是生活的再生活。”（石鲁：《谈感受》，载《石鲁艺术文集》，P137）“长安画派”先辈画家认为：人总是从自然界吸取精神力量，达到感情的升华。作这种感情的变化，“不取决于主观的愿望，乃是实践。伟大的感情是伟大实践的产物”（石鲁：《生活·艺术散记》，载《石鲁艺术文集》，P132）对于前人的艺术经验、艺术方法、表现手法，“长安画派”始终强调“活”的学习方法，这种学习就是要以个人的生活为基础，直接面对生活，尊重自己的感受，有选择地吸收前人的技巧，创造自己独到的表现手法，强调“生活是画的源泉，而“主体为人”。（石鲁：《学画录》，载《石鲁艺术文集》，P148）“为画而生活，则画死；为生活而画，则画活。”（石鲁：《时代精神与艺术创作方法》，载《石鲁艺术文集》，P184–185）因此“师古当观其变，师其创造之心可也。至于陈法，当识之为具。”（石鲁：《学画录》，载《石鲁艺术文集》，P165）但这并不是说“长安画派”只重视生活而对传统之精华不够重视，相反，他们是“古、今、中、外、各家、各派无所不师”，只是在学习方法上“当择其为我、为时代能用者化而食之。”（石鲁：《学画录》，载《石鲁艺术文集》，P165）在“借鉴古人传统的基础上，在美的海洋里，去探寻你自己所需的珍珠。”（方济众：《谈艺录》，载程征编：《长安中国画坛论集》，P339，陕西人民美术出版社，1997）

正是这种“思想为笔墨之灵魂，依活意而为之则一个万样，依死法而为之则万个一样”的“通”与“变”的思想，将“形而下”笔墨的技巧上升为具有自我特色的“形而上”的笔墨思想，成为“长安画派”在艺术实践中得以取得突破的关键所在，因而它就具有了与时代同步的鲜活性，在艺术反映时代性、民族性与人民性走在了那个时代的前列，并且在探索地域特色与寻求表现中国画新内容、新形式以及艺术个性等多方面做出了自己的贡献。近半个世纪的风云变幻，各种艺术潮流的轮番登场，但“长安画派”所坚持的“不断探索”的艺术精神确如它执着的性格一样，依然散发着超越现实的价值，不断引发人们新的思考。

在艺术选择多元化的当今，随着中国经济、文化实力的不断增强，艺术创作与研究必然会以更为开放的姿态面向世界，各种思潮纷繁芜杂，各种“创新”，层出不穷，这就需要人们从“长安画派”先贤的精神中汲取营养，以更冷静的态度，统御“笔墨，”思考“笔墨”传统的再挖掘与“笔墨”的当代价值，以包容的姿态，对一切先进文化进行融会贯通，创造出既不负深厚民族文化传统，又能切入时代精神表现的最美图画。60

主旨发言

李青：“长安画派”艺术分期再议

李青　陕西省美术家协会理论委员会主任

依据“长安画派”的发展历程及其创建人和主要画家赵望云、石鲁、何海霞、方济众、康师尧、李梓盛诸先生的艺术经历，结合“长安画派”艺术风格的演变轨迹以及学界研究成果，本文提出，从1942年赵望云先生迁居西安起，至1998年何海霞先生去世为止，为“长安画派”起始和终结的全部过程。这一历史过程可分为孕育时期、初创时期、成熟时期、升华时期、恢复时期和延续时期六个发展阶段，各个发展阶段之间又存在着密切的逻辑关系，形成了一个不可割断的历史文脉，前后历时半个多世纪。

一、孕育时期（1942年–1948年）1942年至1948年为“长安画派”的孕育时期。早在20世纪二、三十年代，赵望云先生即受五四新文化运动的影响，积极提倡新国画运动，以“农村写生”的方式，拓展了中国画的叙事空间，开辟了一条表现劳苦大众现实生活的艺术道路，对中国社会及文化艺术界产生了一定的影响。1942年赵望云先生定居西安后，他又多次赴西北考察写生，河西走廊、祁连山脉、敦煌石窟和西域大漠都留下了他踏察的足迹。在古都西安，他组建“平明画会”和“青门美术供应社”，举办画展，主编《雍华》杂志，出版西北旅行写生画集，指导青年学子，凝聚了西安地区的美术力量。这期间和赵望云先生一起活动的画家和学生主要有关山月、张振铎、杨乡生、黄胄、方济众、徐庶之以及西安地方画家等。赵望云先生的艺术实践和他所倡导的立足传统、面向西北、走向民间、反映现实的艺术主张，构成了后来“长安画派”的发展基石。多年之后，何海霞先生在谈及“长安画派”时指出：“中国画能反映现实生活，望云先走一步，是“长安画派”的先驱，是一个代表人物。”

二、初创时期（1949年–1958年）1949年至1958年为“长安画派”的初创时期。1949年建国以后，赵望云先生担任了西北地区文化、文物和美术方面的领导工作，并组建了“国画研究会”。早在1939年，石鲁先生即从四川家乡奔赴延安参加革命。1949年石鲁和李梓盛先生从延安到西安工作，1951年何海霞先生从重庆来到西安，康师尧先生早在1945年即来西安谋生。在赵望云和石鲁先生的领导之下，西安地区从而形成了以赵望云、石鲁、何海霞、方济众、康师尧、李梓盛诸先生为核心的画家群体。这一画家群体主要是在中国美术家协会西安分会的组织体制下开展活动的。他们坚持深入生活，学习传统，吸收外来艺术营养，贯彻执行党的文艺方针和政策。其艺术表现类型从中国画、版画、年画、连环画及油画等画种中，逐步确立了以中国画为核心的发展方向，在内容和题材上呈现出传统与现实相结合的面貌，在艺术技巧上亦逐步在写实的基础上融合了写意的笔致，形成了“长安画派”艺术的初始状态。

三、成熟时期（1959年–1965年）1959年至1965年为“长安画派”的成熟时期。经过前两个时期十多年的探索实践后，这一时期“长安画派”终

于迎来了成熟和昌盛阶段。这一时期在石鲁和赵望云先生的倡导下，成立了美协西安分会中国画研究室，提出“一手伸向传统，一手伸向生活”的创作原则，提倡“艺术个性”和“独特风格”，践行毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》精神，结合现实生活题材和革命历史题材进行主题创作，在艺术表现和艺术形式上都取得了突破性的发展，实现了将传统中国画向现代文化形态转型的过程。1961年《美协西安分会中国画研究室习作展》在北京展出，共展出石鲁、赵望云、何海霞、方济众、康师尧、李梓盛六位画家的150余幅作品，受到美术界的高度关注，是年底又在南京、上海、杭州、广州等地巡回展览，各地反响强烈，被美术界誉为“长安画派的崛起”。在此前后，石鲁、赵望云、何海霞等先生所创作的一系列作品，都成为这一时期“长安画派”的经典之作，具有里程碑意义。

四、升华时期（1966年–1976年）1966年至1976年为“长安画派”的升华时期。这一时期的前半段1966年至1969年，正值十年动荡最为严重的时期，“长安画派”的画家们都不同程度受到了打击和迫害。在这一特殊阶段，除何海霞先生尚绘有部分作品外，其他画家均无创作记录，大致处于停笔状态。因而，这一阶段“长安画派”可谓是一个低潮和危难时期。自1970年至1976年间，随着国内政治和经济等方面出现的某些转化，“长安画派”的画家们虽然依旧处境艰难，其间还出现了“批黑画”运动，但他们在逆境中却走向了创新的高潮阶段，从而形成了“长安画派”艺术的升华时期。在此期间，身临绝境的石鲁先生以诗、书、画、印为一体，借物寓意，笔随心走，写胸中之情怀，传独立之思想，创造了一个写意表现的艺术止境。被殴致残的赵望云先生以坚不可摧的生命意志，满怀着对西北大地的深厚情怀，创作了数以百计的山水画精品，谱写了自己艺术上的最后辉煌。流散各方的何海霞、方济众、康师尧、李梓盛诸先生在颠沛的岁月中，依然笔耕不辍，进取不已。其中何海霞先生1976年在北京创作了一系列巨幅金碧青绿山水画，开启了他艺术生涯中的一个新天地。这一时期“长安画派”画家们的艰苦历程，却充分凸显了他们崇高的人格品质和文化担当的使命意识。

五、恢复时期（1977年–1987年）1977年至1987年为“长安画派”的恢复时期。1977年以后，中国经过拨乱反正后进入到改革开放的新时代。“长安画派”的画家们也陆续得以平反，恢复了名誉和工作。但是，赵望云和石鲁先生的过早去世，无疑给“长安画派”带来了无法估量的损失。虽然如此，其他主要画家依然秉承着“长安画派”的艺术理念，创作了许多具有新时代新气象的优秀作品，恢复了“长安画派”的生机。同时他们还在对外交流、机构建设、人才培养和展览、出版以及“长安画派”研究等方面，为弘扬“长安画派”的艺术和精神做出了较大贡献。一大批在“长安画派”影响下成长起来的中青年画家脱颖而出，形成了“后长安画派”的主力。在这一时期，方济众先生曾提出“与‘长安画派’拉开距离”的观点，这实质上还是“长安画派”精神的一种体现。“长安画派”画家在艺术上具有鲜明的共性，同时也具有独特的个性，但从来都未形成僵化的统一模式。石鲁先生临终前曾说：“‘长安画派’的精神实质是不断探索！”他升华时期的作品与成熟时期的作品风格亦迥然不同。方济众先生试图与“过去的”“长安画派”拉开距离，他无非是期望给“现在的”“长安画派”注入新的生命力。他晚年在色彩上的大胆实践亦反映了他的创新意愿。

六、延续时期（1988年–1998年）1988年至1998年为“长安画派”的延续时期。截止1987年，“长安画派”的主要画家赵望云、石鲁、康师尧、方济众、李梓盛诸先生都相继去世，唯一健在的只有1984年已移居北京的何海霞先生了。在“长安画派”的发展过程中，何海霞先生始终是以传统功力深厚而著称，在“一手伸向传统，一手伸向生活”的艺术实践中，何海霞先生的历史贡献不可磨灭。在他生命中最后的十余年里，他所创作的诸多巨幅金碧青绿山水画和泼墨写意山水画，不仅延续了“长安画派”的艺术精神，开创了“长安画派”艺术的新气象，同时也在中国当代美术史上留下了浓重的一笔。1998年何海霞先生的去世标志着“长安画派”历史的终结，而“长安画派”的艺术和精神被“后‘长安画派’”的画家们继承和发展，并成为当代中国文化自信的宝贵资源。

总结发言

吕峻涛：传承“长安画派”精神，创造陕西美术的再次辉煌

吕峻涛　陕西省美术家协会党组书记、副主席

今天召开“纪念‘长安画派’晋京60周年座谈会”，会议的主题非常明确，就是通过这样一个座谈会纪念“长安画派”、弘扬“长安画派”，更重要的就是要贯彻习总书记来陕的重要讲话和指示。习总书记说我们要弘扬、要发展中华优秀传统文化，要挖掘和利用好陕西独特的文化资源，“长安画派”是中国美术史上的一座高峰，是历史有定论的，是中华优秀传统文化一个组成部分，要把它传承好、弘扬好、发展好，是我们这一代人的责任，也是画家们应该毕生追求的。聆听了各位代表的主旨发言，其中有深情的回忆、有学习的感悟、有学界理论的思考和梳理，很全面，这也体现了我省几代画家对“长安画派”的深情和执着，是研究的一种新的成果，我想通过这样一次会议，要充分认识到“长安画派”对于当代美术创作特别是对陕西美术创作的重大影响。

“长安画派”是在马列主义毛泽东思想哺育下成长起来的，是在陕西这片热土上孕育出来的画派，在那个特定的时代，我们建设新中国的社会实践中所产生的伟大艺术，它是中国美术史上的高峰。我们要充分认识到马克思主义、毛泽东思想以及习总书记在文艺座谈会上的讲话是一脉相承的，它是马克思主义中国的理论成果，对艺术家的创作具有重大的指导意义。

“一手伸向传统、一手伸向生活”，看似平实、看似简单，但在传统和生活里有大学问、大内涵。它太沉重，它需要我们思考的东西非常多、非常深刻，只有通过学习马克思主义、毛泽东思想，把艺术在这样一个哲学的层次里，才能决定我们艺术事业发展的高度和质量。

美协正在对“长安画派”史料文献进行梳理、总结、编辑、出版，希望对我们弘扬“长安画派”有所借鉴。我们进入了一个新时代，也处在一个伟大的变革时代，弘扬和传承好“长安画派”的艺术精神，同时在这个起点上，在新时代中创造陕西美术的再次辉煌和新的高峰，这个道路非常漫长，任重道远。石鲁说：生活为我出新意，我为生活传精神。希望陕西的艺术家能够进一步弘扬“长安画派”的艺术精神，为陕西美术、为中国美术做出新的贡献。60

书面发言

刘奇伟：“长安画派”精神源远流长

刘奇伟　陕西省美术家协会副主席

不可否认，西安是块文化艺术的沃土，我出生时恰逢“长安画派”成型和活跃的年代，我幼年所在的中涝巷和后来居住的文化厅家属院，穿过马路便是陕西省美术家协会。那里经常有画展和有关美术的活动，因喜欢绘画，我成了那里的常客，也和“长安画派”的老艺术家有了或多或少的接触。

岁月虽然风云莫测，在时代的洪流中，爱好美术的人对这些老先生还是崇敬和仰慕的，这种留意使我们看到了很多人间温情和沧桑。那时的美协已被解散、赵望云一家搬到了莲湖路居住，他除了绘画还肩负着陕西文物保护工作。1961年“长安画派”晋京展时，赵望云先生正在北京社会主义学院学习。何海霞先生租住在香米园程连凯家中，距离我家步行也就十来分钟，他是一位和蔼可亲的长者，喜欢和孩子聊天。

石鲁先生那时处于相对自由的养病阶段，我们放学时经常可以看到他在古涝巷一带散步，面色苍老、神情凝重，和以前所见的慷慨激昂判若两人，其实那时的石鲁才50出头。

康师尧在特艺厂做设计工作，还有刘旷、修军、李梓盛、陈笳咏等也分别被下放劳动。在此期间陕西美术一个重要的创作组织就是秦文美，这里聚集了王天德、蔡亮、周正、刘文西、陈忠志、谌北新等一批年轻优秀的艺术家，把适应当时政治题材的作品在艺术上推到了一个顶峰。还有一些厂矿影剧院商场的美工，他们一边随工作完成任务创作一些作品，一边和自己崇拜的画家交往提高技艺，是当时最贴近工农兵的创作群体。

不得不提的，是西安美院以苏联美术教学体系为主，在这个阶段培养出了一批造型功底扎实的优秀美术工作者，另外，也有罗铭、郑乃珖等传统功夫扎实的先生，同时影响陕西的绘画创作。1976年以后美术活动突然活跃起来，这些艺术家又凝聚在一起，活跃起来。1982年陕西美协恢复，方济众先生从汉中调回协会帮助陕西省文化厅成立了陕西中国画院，并担任第一任院长。我参加工作后在陕西省艺术馆做美术辅导工作，期间和方济众先生有几年短暂的接触。在我的印象里，方先生是一个不善言语的人，他对年轻人很好，但是有着长者的威严，只有谈到绘画时才会说出一连串精妙的话语来。

20世纪40年代末至60年代上半叶西北美术的中心在西安，这里有当地旧文人传统遗存，有延安红色文化强劲的冲击，有国统区流亡文化人的活跃，这些现象是客观的，是并存的，谁也取代不了谁。他们斗争交织的结果形成了一种新的绘画观念，这种新的绘画观念是兼容并蓄的、相互学习并渗透的，他们最终形成的结果，我们把它叫做“长安画派”。“长安画派”的叫法纯属偶然，但这种形成是必然的，是重要的，它成为了新中国绘画风格的重要组成部分。

新中国成立后无论徐悲鸿、潘天寿等一代画家如何努力，苏联政治文化体系的渗透是主流的，巡回展览派

的震撼和科学的契斯恰科夫教学体系统治了中国的美术发展方向，他的科学与严谨为中国培养出了一批造型、色彩卓越的革命现实主义美术家。在这个主流之外，在西北长安这块文化沃土上，思想的保守和各种文化观念的交织似乎冲淡了苏派体系这股强劲的洪流。赵望云先生是民国时期典型的生活派画家，他主张在生活中学习，看到什么画什么，注重的是写生，技法是在写生中逐步成熟起来的。起初，赵望云先生面向的是整个大西北，大西北的雄浑壮丽使这位有声望的艺术家放弃雾都重庆的优越，毅然选择了西安。他用绘画解读西北的沉重沧桑，他的理想是创立大西北画派。也许他并没有想称它为画派，他的艺术理念是放弃不必要的修饰和技巧，直观的用心灵感悟现实，用灵魂描写当下——这在当时是十分先进的理念。

赵望云的学生黄胄成功忠实的传承了他的思想，这种理念通过黄胄也影响了后来的杜滋龄、张道兴、李延声、史国良、刘大为等，以至于影响了北京美术界后期创作风格。和赵望云相似经历的画家西安还有何海霞、常书鸿、王子云、方济众、徐庶之，罗铭等等。他们属于民国时期优秀知识分子，共产党统战的对象。

石鲁先生骨子里是个理想家和天才革新家，他抛弃富裕的封建家庭，毅然奔赴延安，他的性格里有乌托邦情节，不满足于现有的，总想创造出更加完美的。石鲁和他的战友们从延安来到了西安，革命和战争的生活经历，对陕北特殊的情结使他幻想创立代表新中国美术方向的新形式——“窑洞画派”，也许并不叫“窑洞画派”。石鲁的志向是伟大的，是理想化的，他拼尽一生的精力在不断试验创新，企图革命性地创立一种前无古人的绘画形式。但是，现实总是羁绊着这位天才。随着对现实的领悟，他的绘画不断地建立自我，不断地否定自己。晚年，他在试图达到中国画材料（我们也叫笔墨）的极限。这些矛盾使他在艺术思维上更像梵高。他敏锐地意识到传统绘画技法在新时代的短板，他清醒地明白外来绘画在中国的水土不服，他在进行一场绘画的革新，这种革新是建立在新中国新的意识形态上的新。复杂的意识形态的碰撞使石鲁预感到暴风雨的来临，他宁愿成为风雨中的雄鹰。

和石鲁一起从延安来西安的画家还有刘蒙天、刘旷、修军、汪占菲、狄杰、张明堂、李梓盛等等。他们代表了延安新的革命意识形态下作者的文艺精神。据说，最早提出“长安画派”的是以张寒杉为首的当地知名文化人士，他们研习传统诗书画，成立各种画会，在当地民间有一定影响力。他们将艺术与现实割裂开，注重古法技巧，他们的保守使他们与当时新兴社会形势和官方艺术发展格格不入，被戏称为“鸳鸯蝴蝶派”，隐藏在民间，活跃在当时主流文化之外。他们也试图努力改变自己成为主流文化的一部分。康师尧，蔡鹤汀，蔡鹤洲等人后期也画过很多反映新中国建设的作品，但他们更注重的是传统技法的运用。当时有影响的还有郑乃珖、叶访樵、袁白涛、冯友石、王冰如等人。以上三种思潮当时在西安的斗争是非常激烈的，但是也在相互学习渗透、兼容并蓄。

当时的石鲁先生提出“一手伸向传统，一手伸向生活”的艺术观点，比“长安画派”的名称更具意义，得到了各方面的认可。我们一般以1961年秋，赵望云、石鲁、方济众、何海霞、康师尧、李梓盛等人在北京举办长安画展览，作为“长安画派”的起点，当时《人民日报》发表了《长安新画》的评论，从此“长安画派”便走向了中国画坛。但是，早在1959年张寒杉先生80寿辰上，就明确提出了“长安画派”这个名称。可见，“长安画派”并不是外埠对我们的提法，是由我们自己命名的。其实，什么画派并不重要，重要的是它是各种思潮在新的社会形势下最终平衡的结果。赵望云、石鲁、何海霞、方济众先生并不注重他是否是“长安画派”的一员，他们更加关心的是绘画的艺术性和时代性。

改革开放后经历了风风雨雨的方济众先生更加明白了绘画本身的意义，他和黄胄、徐庶之一样，努力践行着他的老师赵望云先生的艺术思想，用心灵去感悟去反映现实世界，使画面充满亲切感和时代性；另一方面，他学习了石鲁先生在绘画语言探索上的精神，在技法和创新上不断努力，使画面更具绘画性和表现力。他在传统诗歌书法上的研究也颇具成就，可惜上帝没有给这位集大成者更多的时间，他最终的遗憾是没有时间创作出惊世之作，尽管这样的作品他已孕育很久。

何海霞先生回北京后依然称自己是大风堂弟子，很少提及“长安画派”。他认为“长安画派”是长安这块土壤的必然产物，他有庞大的根基，几个人代表不了一个画派，地域性的画派只要这块土地在必然会发生、发展、壮大。借用何老的话，我并不关心“长安画派”的过去，我更在意这丰厚的文化土壤的未来。愿“长安画派”精神源远流长！60

书面发言

巨石：民族精神与民族气魄：“长安画派”与墨西哥壁画运动的比较研究

巨石　陕西省美术家协会副主席

“长安画派”是陕西美术的一面旗帜，是中国美术的重要组成部分。“长安画派”“一手伸向传统，一手伸向生活”的艺术主张，符合社会主义文艺创作和发展的基本理论，“开放、包容、创新、雄强”的“长安精神”，影响了一代又一代陕西画家们的创作实践，进而影响着中国当代美术事业的发展格局。对“长安画派”的研究和梳理，对“长安精神”的弘扬和发展是当下长安画坛艺术家们共同的一项崇高的文化责任与使命。作为美术工作者在深入学习贯彻落实习近平总书记来陕考察重要讲话重要指示和省委关于做大做靓“长安画派”文化品牌的要求下，要以切实的行动进一步弘扬、传承好“长安画派”的艺术精神，为推动新时代陕西美术事业的繁荣发展，提升陕西美术的整体实力而奋斗。

每个地方的历史决定并影响着现实主义艺术的内容和形式，现实主义的艺术形式主要是为真实的生活内容而服务，每个艺术大师的成长都离不开艺术家所在地的多年历史文化底蕴的熏陶和影响。20世纪初，中国同样发生着重大历史变革，中国民主革命的先驱孙中山以“三民主义”思想唤醒了民众，以毛泽东为核心的中国共产党用马克斯列宁主义思想武装水深火热的中国人民，取得了抗日战争和解放战争的全面胜利之后，历史终于翻开了新的一页。随之新思潮新文艺百花争艳。在这方面，上世纪60年代“长安画派”的崛起，无疑是一个亮点。它的艺术理念、历史环境、时代背景、在民族艺术形式的探索上，“长安画派”的核心人物赵望云、石鲁、何海霞等几位艺术巨匠，与墨西哥壁画运动的领军人物“壁画三杰”在艺术理念、艺术探索的方向上，有着惊人的相似之处。都有着重新确定本土文化在世界文化艺术史上重要地位的坚定信念。

在中国几千年文明史上，一个以地域命名的画派，“长安画派”在特定时代的兴起、发展和延续，注定了它在精神方面的复杂性，也就是它先天所具有的政治性和本质上的艺术性。50年代末到60年代初，中国美术界基本以苏联契斯恰可夫教学体系为根本，以俄罗斯巡回画派为楷模，作品以政治宣传画和革命历史画为主流，中国画面临被否定的窘困之境，对中国画的讨论也只是要否定这一画种的问题。与苏联友好关系的破裂，三年自然灾害的形势使中国政府和中国人民意识到只有“自力更生、奋发图强”才是中国人建设新中国的基本法则。就在这时，以赵望云、石鲁为首的美协西安分会的国画家们提出“一手伸向传统，一手伸向生活”的艺术主张，本着寻找“具备民族气派、民族风格手法”的艺术理念，创作了一批能展现陕北老区革命历史、能体现新中国建设风貌的中国画作品，1961年10月在北京中国美术馆一展而轰动。中国美术家协会召开专题研讨会，《美术》杂志刊发研讨文章和作品，后来中国美协又出资使展览在上海、杭州、南京等地巡回展出。“长安画派”的作品以浓郁的西部地域气息、特殊的笔墨语言和题材及崭新的绘画样式在全国画坛形成了强烈的震撼，成为近现代中国绘画史上唯一轰动中国画坛的中国画派。

“长安画派”的政治性，是由中国当时特殊的政治背景决定的。20世纪的中国是以“革命”开始，以“革命”结束的，“革命”成了20世纪中国的主要特征。这样一来，中国的各行各业方方面面都染上了浓重的革命色彩。“长安画派”的组织者、创始人赵望云早年是反帝反封建为中国劳动人民树碑立传的民主主义画家，同时也是中国画的革新者，二十多岁在北京上学时就立下了“从事国画改造的志愿”。20年代至40年代，他通过大量描绘劳动民众生活的作品为当时的民主主义革命和民族战争服务，并主编《抗战画报》等具有极大影响的报刊，可以说早年的赵望云以对美术的革命达到了为社会政治革命服务的目的。而

“长安画派”的另一位组织者、创始人石鲁，早年从四川东方美专毕业，成为了一位无产阶级的文艺战士。他这种为革命、为党、为人民的艺术创作思想一直延续到了60年代以后。这两位“长安画派”的创始人、领导者的创作道路和创作思想，决定了“长安画派”日后必定要成功的思想基础，也决定了这个画派创作题材的方向和内容。1949年新中国成立，百废待兴，他们在共产党的领导下，为了新中国人民的美术事业而努力工作。赵望云组建“西北国画研究会”邀请袁白涛、何海霞、郑乃珖、康师尧、陈瑶生、叶访樵等为研究会专职画师，研究中国画在新时期的继承和创新。同时革命老区军政大学艺术系迁居西安，刘蒙天、梅一芹、邸杰、汪占非等一批革命的艺术家随之而来，于是有了“西北艺术专科学校”（西安美术学院的前身）的成立。美协的产生、国画研究会的组建、西北艺专的成立使西安地区形成了一个空前繁荣的艺术创作氛围和美术创作队伍。这一切都给“长安画派”的形成创造了良好的环境和画家基础。

1954年美协西安分会与西北国画研究会在陕西省博物馆举办国画联展，稍后美协西安分会全体成员赴北京参观学习“苏联造型艺术博览会”。那时苏俄画风正在全国盛行，而西安美协的画家们却提出了相反的艺术观点，认为在艺术上不能一味学习苏联而必须坚定不移地走自己民族绘画推陈出新的道路，已经意识到了“民族精神”、“民族文化”的重要性。1958年石鲁创建并主持美协西安分会国画创作研究室，明确提出了“一手伸向传统，一手伸向生活”的创作原则，以一个革命家的战略眼光为国画发展指明了前行的方向：革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作理念，深入广泛地反映我们伟大的时代，并在继承我国优秀艺术传统的基础上推陈出新，创造出无愧于时代的新国画。石鲁对艺术的崇拜和对政治的热衷是同等的，20岁时骑单车投奔延安是为了将艺术的生命与社会政治革命合而为一，而后的对中国传统绘画的学习及对《文心雕龙》《石涛画语录》等经典的研究也都是想用绘画作品更好地、更巧妙、更深刻地反映社会政治生活。石鲁不只是个艺术家，他更是一个革命家，并且是一个极其纯真的革命家，否则他不会在其怀着一腔热血创作的作品《转战陕北》《东渡》、电影剧本《刘志丹》等受到批判后而精神分裂，更不会在“文革”中面临灭顶之灾时还不改信仰的初衷而奋力抗争。只有这样，他才会在家家节衣缩食、人人饥不果腹的三年“自然灾害”时期，以革命的豪气创作出《家家都在花丛中》那样美丽的浪漫主义作品。

20世纪的一段时期内中国是以对中国传统文化的全面批判、扼制和否定为先声的，对中国本土文化冠以愚昧、腐朽、封建、落后、没有人性等等各种罪名加以封杀、责难，这不能不说是中国文化史上的一场重大灾难。在这种背景下，“长安画派”的出现和意义也就不单单是中国画的事情。当然，它首先的意义是挽救了将要被清除出历史舞台的中国画。众所周知，20世纪中叶对中国画的讨论是停留在能不能为无产阶级政治服务，以及山水、花鸟画是资产阶级、封建社会的腐朽产物，“中国画”不应叫中国画，应该改名叫“彩墨画”、“水墨画”等等的层面上，倡言中国画需要像改造地主、资本家，改造流氓一样实行改造。是“长安画派”的画家们以他们鲜明的艺术主张和使人耳目一新的绘画作品让世人开始重新关注中国画、重新认真思考中国画传统的继承和推陈出新这一较为接近绘画本质的问题。“长安画派”在北京的展览引发了全国范围内一系列的对中国画问题的讨论。1961年后的《美术》杂志多半都有以“长安画派”或石鲁的作品为题的对中国画“笔墨”与“创新”问题等方面的讨论文章。辩论之激烈也可谓达到了世纪以来的一个小高潮。是“长安画派”的“一手伸向传统，一手伸向生活”、“追求民族精神，民族气魄”的艺术主张和追求给沉闷无趣、接近死亡的中国画坛带来了一片生机，使远离文化艺术规律的文化艺术讨论逐步接近文化艺术本身。遗憾的是当时的“极左”路线和后来的“十年浩劫”又残酷地截断了这一有益的探索和讨论，为此也几乎送了这批艺术家的命。虽然这种创作探索和讨论由于外界原因被中断了，但是“长安画派”造成的影响却是巨大的、深远的。

石鲁的艺术才情不仅体现在极高的政治觉悟这一方面，而且还体现在他对艺术本质的感悟和理解上。不仅是石鲁等人对共产主义的纯真信仰造就了“长安画派”，而且是他们作为艺术家的执著追求成就了“长安画派”。在西北文代会上石鲁曾说：“美术只有为人民服务，才有前途，才有力量；美术只有为社会主义服务才有价值，才有作用；美术只有反映现实，才有生气，才有发展。”石鲁有关艺术为政治、为人民、为革命的论述很多，但是作为一个艺术家他又深知：“政治并不等于艺术，艺术是观念形态之一”，不能以简单的标语口号式的作品为政治服务。他告诫大家：“标语口号式的作品，在为政治服务上

实际是低能的。”而后他们临摹古代绘画作品，研读古代中国画论著作以学习通过曲折关系表现主题的创作方法。他们下乡写生，深入生活以发现绘画创作新鲜的内容和主题。

可以说“长安画派”的画家在山水、花鸟、人物、走兽等中国画的各个领域都进行了相应的笔墨语言的探索。在他们的笔下，不只革命历史题材和现实生活题材的作品具有新时代的新气象，即使是古老的梅兰竹菊、折枝博古也都洋溢着鲜活的现代气息。在60年代初那一特定的历史时期，美术界的同行曾对“长安画派”有“野、怪、乱、黑”的评说，而石鲁对这一评说的反应则是一首打油诗：“人骂我野我更野，搜尽平凡创奇迹。人责我怪我何怪，不屑为奴偏自裁。人谓我乱不为乱，无法之法法更严。人笑我黑不太黑，黑到惊心动魂魄。野怪乱黑何足论，你有口舌我有心。生活为我出新意，我为生活传精神。”这不光是对批评者的回答，它更道出“长安画派”画家发现生活的新意和为生活传精神的艺术追求。“长安画派”出现之前，西安地区的国画家基本上与其他地区的国画家一样，以书画自娱，茶余饭后，游戏笔墨，抱守古法，远离现实政治社会，以书画之道不关江山社稷、只养个人性情为本，皆以出世无为的状态而生活。“长安画派”这种积极入世、关注现实生活的创作方法，不仅给中国画的生存和发展创造了条件，也给绘画本身带来了生机。“长安画派”在中国画题材和中国画技法上的探索和追求是对中国画现代样式及民族精神追寻的有效尝试。在西画盛行，以西方艺术标准为衡量一切艺术的标准的时候，是他们让世人重新看到了中国绘画的可贵之处，并由此引发了对本民族艺术和文化精神的重新思考。作品打破了以往的绘画格局，一改清末民国期间中国画古板沉闷无人间烟火气的样式，创造了清新鲜活，既为时尚所重又贴近老百姓的生活，具有民族气魄新气象的中国画。可以这样说，正是这么一批以政治革命和对美术的革命为己任的艺术家承担了“长安画派”的主要角色，是全面的社会主义革命和社会主义建设造就了“长安画派”，也是全面的社会主义政治环境给“长安画派”以成熟的契机。

“长安画派”的贡献是巨大的，他们通过绘画这一侧面的劳作引起了世人对中国艺术和中国文化的重新关注，在民族文化和民族艺术衰落到最低谷的时候，通过他们对革命历史传统的追寻、对革命现实生活的歌颂以及对中国画传统语汇的新的探索和运用，部分地达到了振兴民族文化、振奋民族精神的目的，他们给中国画向正常的方向发展创造了一个良好的契机。就这一点来讲是其他任何一个画派都无法比拟的。

“长安画派”的缔造者，不仅提出了“一手伸向传统，一手伸向生活”的创作原则和体现“民族精神、民族气魄”的艺术追求，并且在中国画的笔墨、造型、继承、创新、艺术与生活的关系等方面做了大量的理论研究。总结出了一套较为完整的新国画创作体系，即：传统——生活——艺术。正是基于这样的创作方式和创作目的，“长安画派”的画家们在“与民族虚无主义的对峙中”探索出了一条在当时来说是风格独特的中国画的出新之路。基于他们对中国画传统的重新认识，“长安画派”的众多画家在中国画的技法语汇、形式语言的方方面面都作了大量尝试。他们对现实生活和社会革命的热衷，对中国画的题材内容做到了最大限度地搜寻和发挥。他们的成功探索不仅打破了近千年来中国西部无绘画的不平衡状态，也深深影响着后“长安画派”时期的画家们和中国画坛其他地区画家们的中国画创作。

正是“长安画派”的这种宽容、变化和不断发展，才形成了当今丰厚、多彩、百花齐放的长安画坛，这是长安画坛区别于其他画派最大的特色。而“长安画派”的这种成功、这种发展，与墨西哥的壁画运动是非常相似的，在墨西哥几个月的考察学习中，研究墨西哥作品的内容和形式的同时，眼前时常浮现出“长安画派”几位大师的代表作品。在不同的国家环境下，两者都取得了巨大成功和辉煌艺术成就，对世界艺术做出了重大贡献。但是，两者在国际艺术的影响力却有所不同，比起墨西哥壁画运动在世界美术的巨大影响，我个人认为，“长安画派”作为中国画的一场变革，其意义、价值、对世界美术的影响还没有达到应有的位置，中国画的魅力还没有在世界美术上得到应有的认同和评价。当下，在中国发展战略从经济转移到文化上的历史时期，如何对于“长安画派”的艺术成就进一步去深度挖掘、探讨和整理研究，如何对中国艺术的古老传统进行汲取，对西方现代元素进行正确的借鉴，是当下中国画这一冠国字招牌的画种，怎样才能使其从内容、形式和从学术性上更具时代性，在继承传统、延伸“笔墨当随时代”的同时，不负我们所处的这个伟大的时代，是中国画走出国门，在世界语境中伸头露脸，占居相当份额，并具国际性都是当代美术的一些重大课题，以期廓清中国当代美术的前行之路。

书面发言

蔺宝钢：关于“长安画派”艺术品牌创新研究的构想

蔺宝钢　陕西省美术家协会副主席

“长安画派”是新中国成立后，陕西省乃至全国最重要的绘画流派之一，同时也是陕西省为代表的西部地区长期以来最为强势的艺术品牌之一。党的十九大以来，在贯彻习近平总书记关于加强社会主义精神文明建设的过程中，陕西提出了要持续做大做靓“长安画派”文化品牌，为促进我省文化事业和文化产业繁荣发展贡献当代价值的倡议。这也唤起了整个陕西文艺界共同的思考，那就是“长安画派”的当代价值是什么？当代研究该如何继续？它还能对我们艺术工作者的创作与研究产生怎样的启发？

国内学者为了照顾历史事实，一贯将“长安画派”的研究囿于美术范围，经过几十年在纵向深度上的不断挖掘，相关研究渐渐呈现出活跃度下降的趋势，同时也在无形中造成了这一强势艺术品牌的“自我矮化”。让我们将视野拓展至全球，历史上的很多艺术风格，如哥特式、巴洛克式，及后来的现代主义风格，大多先从一种艺术门类萌芽，而后感染、影响至其它领域，使得该风格发展得越发壮大。“长安画派”这一艺术品牌是所有艺术家共同的拥有的宝贵遗产，在各学科交叉、融合日益频繁的今天，我们必须突破既往的研究角度，集整个艺术领域的共同力量，才能将该品牌做强做大，使之焕发新的生命，达到全国范围内甚至世界范围内的“可比较级”艺术品牌的高度。

近年来，我和我的团队依托于西安建筑科技大学坚实的平台基础，也在进行着“长安画派”的跨学科创新研究。主要涉及到以下几个方面。

现代绘画史上“长安画派”的发端，离不开西北丰富的艺术文化的滋育；同时，西北地区特殊的地域特征也是它得以茁壮成长的土壤。艺术的品种和流派只能在特殊的精神气候中产生，分析它的成因首先要考虑的就是传承问题和周围环境的影响问题。我们根据风景园林专业的学科优势，结合文化地理学、艺术考古学等学科方法，通过实地数据采集比对作品，为基于地域景观视野下的“长安画派”发展建立了科学的谱系，试图从中分析特殊的地域文化、地理地貌对“长安画派”艺术精神及西部特质的形成所产生的影响。

在近几十年中，“长安画派”展现出了并不排斥其它艺术门类的发展趋势。本团队研究的第二方向，就是讨论“长安画派”团结其他分支流，成为一种地域流派的可能性。中国当代的西部艺术较东部地区相比进步缓慢，发展速度与市场活力总是居于一种“自卑”的语境当中。但放在历史的长河中来看，西部地区是中国很多艺术门类的发源地，曾绽放过辉煌的成就，至今仍保存着比东部地区更多

的原始艺术和民间艺术。在美术、文学、音乐、影视、建筑等等方面，西部总是给人们留下了深沉、朴实、强悍，却又自由、坚强的面貌以及表达空间。从西部各艺术门类在整体风格及气质上所展现的特征来看，它们已经具备了建立一个统一的地区流派的基础。

想要弘扬西部艺术，让西部艺术的后发优势得以彰显，我们应该将大量的精力投入到从西部的现有艺术资源本身出发，找出各个艺术门类在美学上、艺术创作上以及技术路线上的关联性与合理性。“长安画派”在整个西部地区都具有非常的影响力，目前研究大体还停留在关于它特有的美学要素、艺术处理等方面，而在其影响下尚未开发的其它艺术门类的自我认知和发展，将会是“长安画派”相关研究接下来需要拓展的方向，也是以陕西为代表的西部艺术发展的重要契机和重大挑战。

2015年中共中央总书记习近平在陕西提出“文化自信”。要求陕西文化理应成为“文化自信”的先行者、引领者和示范者，重振陕西文化雄风；积极汲取优秀传统文化精华，推动传统文化的创新性发展；有力推动丝绸之路文化建设，积极推动区域间、国家间的文化交流互鉴；不断增强陕西文化的影响力。

本团队所关心的第三个问题是“长安画派”的当代推广该如何推进和落实的问题。我省持续开展的群众性精神文明创建活动，十分重视扩大优质公共文化产品和服务供给。“长安画派”作为我省的重要文化品牌，作为兼具传统文化与红色文化的宝贵资源，应该在中小学素质教育以及大专院校的通识教育中给予积极的推广，以充实青少年以及青年学生对于陕西艺术资源的认知；除此之外，本团队还将为广大群众认识“长安画派”、了解“长安画派”提供渠道建立的设想与设计。作为“丝绸之路国际艺术节”的策划者和主办方，我和我的团队也尝试借助在国际文化交流平台搭建方面的成功经验，将“长安画派”推向世界；通过国际性的展览及学术活动，扩大“长安画派”在世界范围的影响力。在“一带一路”国家战略指导下，为使其成为以陕西或中国西部的名义和国外的艺术品牌相比较做出努力，提出可实施的具体建议。

艺术研究的探索是有教训的，某些地区、某些民族的优秀艺术传统，逐渐残缺不全甚至消失，正是因为研究缺乏创新、缺乏突破所致。本团队的基本任务，就是唤起同好们的关注、唤起同仁们的研究，同样也唤起“长安画派”艺术精神的回顾思考。通过多纬度的讨论，期望能对“长安画派”艺术遗产在全社会层面的继承给出符合当代需要的、有实践价值的建议。60

纪念“长安画派”60周年座谈会书面发言集萃

杨光利 陕西省美术家协会副主席

今天我们纪念“长安画派”创立60年的历程，缅怀“长安画派”先辈们光辉的精神风范。考量“长安画派”在中国美术发展历史进程中产生过的重大作用和重大影响，是新中国美术的坐标也是陕西美术界文艺界的光荣。对于今天的我们其关键是如何用自己的画笔真情地弘扬“长安画派”精神，坚持“长安画派”“一手伸向传统，一手伸向生活"的艺术创作方针，如何创作出具有大众性，人民性，时代性的美术作品，如何与时俱进，守住创作主流严控具有低级趣味没有人民性的作品泛滥，如何坚持深入生活，忠于感受，表现真情，反映和谐美好的作品回馈社会。我觉得这些问题需要我们认真对待！

宋亚平 陕西省美术家协会副主席

今年是纪念“长安画派”晋京展六十周年。其“一手伸向传统，一手伸向生活”的创作理念，是“长安画派”拥有持久的生命力和旺盛传承力的精髓所在，代表着“长安精神”，具有深远的历史意义和现实创作指导作用。是毛主席延安文艺座谈会讲话到习总书记北京文艺座谈会重要讲话精神的具体践行成果，充分验证了我党文艺为人民服务方针政策的正确性。作为“长安画派”的后来人、继承者，我们不单要继承学习先贤们的笔墨精髓，更要以新时代习总书记系列重要讲话为指引，守正创新，传承和弘扬“长安画派”精神，用画笔描绘好“陕西故事”，创作出无愧于时代的精品力作。

罗宁 陕西省美术家协会副主席

“长安画派”的诞生是20世纪中国画发展革新的重要事件，是在中国共产党领导的年轻的新中国形成的先进画派。其先进性表现在两方面：一是革命性，“长安画派”是唯一将红色题材表现作为其使命的画派；二是创新性，在用传统方式解决现实生活表现问题上提出了自己的主张，并付与实践。“长安画派”的意义超过了其成员作品意义本身。现在尘埃落定，我们应该更冷静更客观更全面地研究“长安画派”，整理出版其真正具有史料性价值的文献，并作出我们这代人应有的艺术史价值判断。

贺荣敏 陕西省美术家协会副主席

纪念“长安画派”弘扬“写意精神”时值纪念“长安画派”晋京六十年之际，回望“长安画派”六十载发展历程，具有深远的历史意义和现实意义。

“长安画派”是二十世纪中国五大画派之一，是中国美术的重要组成部分。“长安画派”以西安画家群体为核心力量，以大西北为艺术创作基地，奠基于四十年代，成型于五十年代，成熟于六十年代，它以独特的面目和磅礴的气势在新中国画坛独树一帜。

当下我们纪念“长安画派”，关键在于学习、发扬、继承它的艺术精神。首先，我们应该学习“长安画派”艺术为大众即艺术为人民的精神，坚定信念，不忘初心；其次我们应该发扬“长安画派”“一手伸向传统，一手伸向生活”艺术理念，继承传统，关注时代；再次，我们更应该努力研究“长安画派”的“写意精神”，增强民族自信，回归艺术本体；最后，我们应该继承“长安画派”“不断探索”的艺术精神，不断创新，砥砺前行。惟其如此，方能继承好“长安画派”的光荣传统，弘扬有影响力的西部文化，提升和壮大新时代长安画坛的学术高度和创作力量，促进陕西美术事业持续繁荣发展，讲好陕西故事，实现文化强省的奋斗目标。

王犇　陕西省美术家协会副主席

近年来，西安中国画院在“长安画派”精神引领下，先后组织实施了“丝路文明·西安文脉”、“百年历程红色记忆”重大题材美术创作工程，并连续2年成功申获国家艺术基金的项目资助，创作完成的200幅高质量美术作品，是属于我们“长安画派”后人继承发扬“长安画派”精神所取得的美术成果。2018年，我们同省美协一道在中国美术馆举办了“纪念‘长安画派’晋京57周年学术作品展”，引起举国上下热烈反响。

三秦大地的历史人文、丝路精神、红色文化、延安精神、“长安画派”、黄河文化以及大秦岭的壮美图景等文化谱系，都是我们美术创作中需要厚植和深挖的最宝贵的生活创作源泉。今年是“长安画派”晋京60周年，我们计划继续开展《关于“长安画派”品牌价值及文旅融合模式的调查研究》，并计划建设“长安画派”数据库，开设“长安画派”青年美术人才奖，完成西安地区重大题材美术创作理论研究等工作，进一步扩大西安美术影响力，讲好西安故事。“莫把丹青等闲看，无声诗里颂千秋。”今后，我们将继续秉承“长安画派”精神，组织带领好西安广大美术工作者以饱满的热情，持续推出新时代文艺精品，为“长安画派”精神的传承与发扬贡献力量！

王志平　陕西省美术家协会副秘书长

“长安画派”晋京展，不仅是陕西的美术作品晋京，而是陕西的文化精神晋京，展的是作品，呈现出的是精神，是汉唐雄风的精神，艺术创新的精神。当前，中华民族正处于近代以来的最好发展时期，世界处于百年未有之大变局，我们美术工作者，尤以陕西美术工作者，应继承“长安画派”的精神，再现汉唐雄风，把陕西真正建成美术大省强省，为中华民族的伟大复兴贡献力量。

张渝　陕西省美术家协会理论委员会副主任

在“长安画派”晋京六十年之后，我们再回望这段历史时，一个非常清晰的轮廓呈现在我们面前。那就是，“长安画派”的确立与崛起，不是地域意义的局部历史事件，而是新中国画于20世纪后半期的崛起是在陕西一地完成的。借助苏轼评价韩愈历史意义的话来说，“长安画派”的文脉意义也是“文起八代之衰”。我们纪念“长安画派”，必须从中国绘画史的发展与写作入手，重新定位新中

国美术史的写作维度，进而从语言创新、绘画空间拓展等方面，提出新的研究视角与艺术观点。

吉武昌　陕西省美术家协会理论委员会委员

“长安画派”诞生至今已60年了。如今“长安画派”精神作为一个持续性的影响，已成为当代长安画坛乃至中国美术界一个新传统，一种非常重要的精神财富。我始终认为，“长安画派”是一个名副其实的最具有生命力与创新精神的画派。这个画派的产生符合艺术流派与发展规律；这个画派的气格里其中蕴含了真正的民族根性与精神魂魄；这个画派的画家通过写生寻源，用画笔重新发现了西北，唤起了那在我们心中久远的民族魂魄与精神核心所在。所以说，“长安画派”之路，是一条最符合中国画规律的艺术之路。

进入新时期以来，得益于官方文化复兴战略的倡导，已经给予了“长安画派”以新的价值意义诠释，“长安画派”再次被历史重新标格。

今天的“长安画派”，经过几代人传续与凝练，其精神美学意义已突破狭义的地域文化局限。因而，其代表着一种西部时代文化概念，一种西部艺术之学术标志；理应是唱响陕西文化品牌的鲜亮旗帜引领。我们唯有珍惜、呵护，并在其精神引导下，不断创新，再创“长安画派”在新时期的繁荣。

徐步　陕西师范大学美术学院教授

辛丑“长安画派”六家行并序“辛丑”这个年号，在中国美术史上不同凡响，对陕西美术之发展而言，更具有里程碑意义。今年正值2021年，即“长安画派”晋京展60周年。农历对应为“辛丑”，上推一个“辛丑”，则是1961年。这一年秋季，中国美术家协会西安分会组织了石鲁、赵望云、何海霞、方济众、康师尧和李梓盛六位画家，到中国美术馆举办了一次展览，虽然自谦为“习作”展，但作品地域特色鲜明，生活气息浓厚，时代精神强烈，艺术感染力较强，因此，被人誉为“长安新画”。之后又到全国巡展，同样反响热烈。从此，“长安画派”横空出世，一炮打响。

长安地气之厚，为吾国其他地区所不及。历史风云自不必说，文化古迹亦无须论，仅就绘画而言，山水画南北二宗皆导源于长安，以至唐宋之际，长安画坛山水画大家辈出，群星璀璨，盛极一时，冠绝天下。其后元、明、清山水之兴，虽远离了长安，但究其根脉，犹为南北二宗之滥觞。因此，“长安画派”能于上世纪五六十年代崛起于大西北，绝非偶然，实与山水画正宗一脉相承，乃中国文人画传统笔墨精神与现实生活相融合后，再次张显于长安而成其风范。苍翠郁勃，朴茂自然，厚重奇崛，气格宏大，刚健亮丽，华滋照烂。如得关家景致，似有摩诘画意，仿佛将军本色，俨然华原气象。于是乎，高峰立，在长安，南北意，成长安，大风起，最长安，笔墨新，最中国，令人耳目一新，为之深深震撼。所以，六十年来卓然而立，高峰在望，大道不远，常看常新。不免时代印记，却自有不可磨灭之光景。

辛丑转六甲，长安六老奇。
千山万水在，“新画”犹不疑。
合道即为美，惊人在于斯。
道似天地酒，醉心且无为。
不知美酒意，百姓喜味之。
传统酝我法，生活酿我思。
心源醉可悟，作画品不衰。
束鹿赵寻路，街头画民饥。
望云出西北，大笔何淋漓。

敦厚长安里，开门弟子追。
亚珩山蕴玉，石鲁焕新仪。
野怪乱黑迹，惊天令鬼訾。
氤氲一画在，独写领袖诗。
“鬼手”海霞笔，风云出千师。
传承何其乐，古意发新姿。
金碧山河壮，清辉照眼时。
陕南方家坝，济众春日迟。
学画赵家体，图成田后陂。
牛羊书写趣，诗意泛苗茨。
康健中和志，师尧风入池。
迎春岚气动，岩下倒悬芝。
恍若山水法，峰前花草移。
李枝亦曾现，梓盛森林宜。
峻岭知大块，蓬生麻自垂。
简洁若白羽，得空悟参差。
观摩奇丽笔，北上亮新规。
惊动都城子，巡回展议歧。
反常因有趣，创发心不离。
不饮皆陶醉，无声大音吹。
茫茫秦川上，可叹知其谁？
自古长安道，荒原草没碑。

刘艳卿 西北大学艺术学院副院长

1961年，“长安画派”以独特的绘画题材、笔墨语言和艺术思想，伴随着热议、争论登上了中国绘画的历史舞台。60年过去了，这个在新中国绘画史上极具个性和代表性的绘画流派给我们留下了丰富的艺术遗产和深刻的思考。在现代艺术文化语境中，我们对“长安画派”的认识和研究，不仅要摆脱地域性画派的拘囿，将它归置于整个新中国美术发展中去重新理解；而且要引入多元的学术视野和研究方法，利用口述史、图像学、叙事学、艺术社会学等多学科交叉理论，全方位地进行个案研究和整体探讨，重新评估其在新中国美术史上的地位，深刻剖析其对陕西美术及西北美术的价值。

何丕 何海霞美术馆馆长

“长安画派”发端于新中国成立后改革求变的时代趋势，在这样的历史背景下，“长安画派”提出了“一手伸向传统，一手伸向生活”的艺术主张，画家开始注重对本体心性的涵泳与对自然生活的澹远。这在上世纪六十年代中国画坛“思想变了，笔墨就不得不变”的改革背景下，为中国绘画发展提供了一个新的方向。

六十年回望，从首次晋京伊始，“长安画派”一直秉承着继承传统，推陈出新的创作理念。正如《石涛画语录》所载：“古之须眉不能生在我之面目，古之肺腑不能安入我之腹肠。”这条取法传统，师古不泥的道路，经受住了时间的考验，成为了“长安画派”最具代表性的精神图腾。这也预示着，“长安画派”在今后的发展，绝不是对前人一味的仿效与追随，创新仍是“长安画派”不变的母题。

白林坡 陕西省美术家协会理论委员会委员

上世纪60年代初，“长安画派”晋京展览、确立画派，打破了长安画坛数百年的沉寂，翻开了长安画坛光彩夺目的新篇章。“长安画派”创作的时代性、人民性及对本民族艺术传统的自我省察更新，对外来艺术及相关流派的批判吸收，都显示了其独特性和历史高度，其创作代表了中国画在新中国建立后新时代语境之下创新发展的一种新高度。“长安画派”所留存的种种，无疑业已凝定成一种二十世纪以来新的艺术传统而汇入到民族文化的大

传统中。回望“长安画派”晋京六十年，以史的视角来考量“长安画派”自崛起以来对中国画发展的历史贡献与当下意义，不断去研究、发掘、阐发、吸收其有效于当下和未来的价值和意义，接旗前行，当是我们纪念“长安画派”晋京六十年的题旨所在。

白文 西安美术学院史论系教授

“长安画派”艺术，开创性地完成了对西北地域题材绘画的挖掘，将沉寂千年的西北推向了中国艺术的中心舞台，将时代语境，笔墨之变与绘画精神在绘画美学中完美体现。确立了西北地区在当代中国画创作中的新版图。在“长安画派”六十周年之际，关注“长安画派”艺术生命意识的传承机制；探索中国画的民族性和时代性特质；将“长安画派”的高原特质转向一个更为“崇高”、“大美”的艺术维度；从而构建当代中国画话语意识与生命观看视野无限的更为开阔的艺术境地。

徐华 美术学博士、教授

六十年过去了，“长安画派”进京展对当下有着怎样的启示意义，我想从以下三点谈谈。

一、艺术主张。“长安画派”提出“一手伸向传统、一手伸向生活”的艺术思想，能长期恪守中国画的写意精神，注重中国画发展的自身规律的研习，并在中国画艺术精神回归和转化上做出了大胆探索与实践。“长安画派”所倡导的绘画中的书写性，在当时具有超前性。

二、绘画用意。石鲁提出“思想就是笔墨之灵魂，画有我思想，则有我的笔墨；画无我的思想，则徒做古人及自然之奴隶”。强化中国画的艺术思想和内涵，注重感受、直觉，更注重绘画之“意”的深刻表达，不求表面的逼真，而求绘画寓意性的侧面书写，注重写意性与情感的自然流露，坚持走中国画的民族主义道路。在山水画的“意境”中，融入了革命因素，以创作新“意境”来反映新时代的绘画精神，开启起一代新风。

三、笔墨语言。始终坚持中国艺术的民族风格。以“画有笔墨则思想活，画无笔墨则思想死”为代表的笔墨观，以“以神造型，画贵全神”为代表的造型观。作品在构图、取材，用笔、用墨上找到了新规律和新技法。在中国画的泼墨、积墨、破墨、宿墨等技法运用纯熟。特别是在黄土高原题材的发掘上可以说是前无古人，作品雄浑、大气、奇崛、阳刚，有强烈的时代感。

“长安画派”在中国画由传统形态向现代形态的转换过程中，形成的中国风格和中国气派的艺术语汇。其创作方法和倡导思想，对当下中国画发展中所存在的问题具有现实意义。当下由于我们所处的时代不同，如何在保留“长安画派”的笔墨语言特征的同时又能体现新的时代特征，成为当下研究课题。

王欣 西安中国画院理论研究室主任

“长安画派”自诞生之日起就成为陕西的一张历史文化名片，时至今日，仍具有丰富的内涵，对当下的中国画创作具有指导意义。“长安画派”的作品，最早与西方体面素描造型加中国水墨技法来表现重大题材的程式拉开距离。因为融入了对时代、民族、人民的强烈情感，对待生活与艺术、传统与创新、写生与创作有一套完整的理论建构，因而呈现出浓厚的时代精神，鲜明的艺术个性和多采的艺术才情。这对当下主题性创作中，如何呈现民族记忆与个性风格提供了很好的借鉴。

省文联一行走进紫阳县白鹤村开展灾后恢复建设捐赠活动

（本刊讯）今年夏季以来受降雨影响，安康市紫阳县高滩镇白鹤村遭受灾害。2021年11月11日，陕西省文联、陕西省美协、陕西省音协携手陕西省雷珍民书画研究院、西安天然汇美术馆走进白鹤村，开展灾后恢复建设捐赠活动。

省文联党组书记、常务副主席吴丰宽，省美协主席郭线庐，省美协党组书记、副主席吕峻涛，省美协党组成员、副主席刘奇伟，省美协副主席宋亚平，省美协副主席、西安中国画院院长王犇，省音协党组成员、秘书长吕品，省美协副秘书长何虎林，陕西省美协理事、陕西省山水画研究会副主席、陕西省雷珍民书画研究院副院长王肖峰，陕西省政协委员、陕西省书协副秘书长、陕西省雷珍民书画研究院副院长雷婉萍及美术家李晓鹏、明亮、兰强、牛立一等参加活动。安康市文联党组书记李雪艳，紫阳县县委书记惠军民，县委常委、宣传部部长冉远富，副县长朱宏康，县政府党组成员蔡英宏出席捐赠仪式。

此次活动中，省文联捐赠现金8万元、电脑、打印机各一台、体育用品一批，省音协捐赠数码钢琴、电子琴各一台，陕西省雷珍民书画研究院、西安天然汇美术馆捐赠书包206个、实木雕刻餐桌椅一套、书画用品一批，爱心艺术家郭线庐、吕峻涛、刘奇伟、宋亚平、王犇、王肖锋、雷婉萍、李晓鹏、明亮、兰强、牛立一、何虎林通过创作作品捐赠2万元。

捐赠仪式后，参加活动人员来到白鹤村小学、省文联驻白鹤村工作队实地查看教育教学开展、驻村帮扶等工作情况。

关注第十一届全国文代会

秉持“长安画派”艺术精神，用情用力讲好中国故事、陕西故事

文 / 郭线庐

作为全国第十一届文代会代表，今天在现场亲耳聆听了习近平总书记的重要讲话，倍感鼓舞与振奋。

习总书记对全国文艺工作者在党的领导下与人民心连心，用自己各自的艺术形式，为中国共产党百年的发展建设、新中国的建立做出的努力，特别是党的十八大以来广大文艺工作者与党同心同德，生动讴歌党的发展历程中的重大事件所做出的贡献给予了充分的肯定，让我深受感动。

习总书记给广大文艺工作者提出了新时代的要求和希望，对广大文艺工作者，特别是新时代美术事业的发展建设，指明了新的目标和发展方向。这就是要心系民族复兴伟业，热忱描绘新时代新征程的恢宏气象；坚守人民立场，书写生生不息的人民史诗；坚持守正创新，用跟上时代的精品力做，开拓文艺新境界；用情、用力讲好中国故事，向世界展示可信、可爱、可敬的中国形象；要坚持弘扬正道，在追求德艺双馨中成就人生价值。还强调青年是文艺事业的未来，要引导青年文艺工作者守正道，走大道。要努力培养文艺大师，要努力攀登文艺的高峰。

陕西省美术家协会在过去的几年工作中，先后完成了中国共产党党史展览馆美术作品创作、建国七十周年美术作品展、建党百年全省美术作品展览以及纪念长安画派进京展60周年纪念活动等，有力的推动了全省美术工作的繁华和进步。

陕西美术事业今后的工作重点，就是要按照习总书记在十一届文代会重要讲话的要求，坚持文化自信，讲好中国故事，讲好陕西故事；继续弘扬延安革命精神；秉持＂长安画派＂艺术精神，加快建设和提升后＂长安画派＂时代老、中、青三代艺术群体的艺术表现力和创新力；突出陕西深厚的优秀传统文化、丰富的民族民间文化、灿烂的延安革命文化以后新时代先进文化的艺术特色，勇于创新，力推一批又一批艺术佳作，为加快陕西文化强省的建设做出积极的贡献。

重温红色记忆，接受革命精神洗礼
——省美协党支部赴江西开展党建活动

（本刊讯）12月9–12日，陕西省美术家协会党支部组织开展了主题党日活动。本次活动主要分两部分进行，分别是：前往南昌参观南昌八一起义纪念馆，江西革命烈士纪念堂、南昌市新四军军部旧址等革命遗址，以及前往井冈山参观井冈山革命博物馆、黄洋界哨口、红军造币厂、小井红军医院等。省美协党组成员、副主席刘奇伟，党组成员、副秘书长刘良银等14名党员干部及工作人员参加了此次革命传统教育。

参观八一南昌起义纪念馆、江西革命烈士纪念堂、南昌市新四军军部旧址等革命遗址时，不少同志表示，通过参观学习心灵得到净化，对江西的红色文化有了更加深入的了解，为以后的创作、工作积累了丰富的素材。纪念馆以丰富的历史照片、珍贵的文物全面生动地反映南昌起义的光辉历史，展现了在中国共产党领导下，人民军队由小到大、由弱到强、逐步走向胜利的光辉历程。纪念馆里的一幅幅图片、一件件文物中的故事，诉说着“坚定信念、听党指挥、为民奋斗、百折不挠、敢为人先、勇于创新”的“八一精神”，深深地震撼了每一位参观者的心灵。

12月10日，同志们前往井冈山，参观了井冈山革命博物馆、黄洋界哨口、红军造币厂、小井红军医院等。同志们纷纷表示，这些纪念地让他们真切感受到老一辈无产阶级革命家为新中国诞生做出的巨大贡献，深切缅怀其丰功伟绩。追忆了井冈山革命斗争的历史过程，聆听了王尔琢、伍若兰等先烈为革命献身的感人事迹。

“坚定信念、艰苦奋斗，实事求是、敢闯新路，依靠群众、敢于胜利”的井冈山精神是我们党、我们中华民族的宝贵的精神财富。在这里，毛泽东同志等革命先辈创建了中国革命的第一个根据地，建立了中国革命的第一个红色政权。在这里，裹挟着战火与硝烟的军旗还在迎风飘扬，黄洋界的炮声还在回响；在这里，井冈山人民创造的社会主义现代化建设的伟大业绩，感天动地，令人鼓舞，我们应当深刻学习并把这种精神传承下去。

本次活动，既是一次生动的革命传统教育，也是一次深刻的思想洗礼，更是一次难得的党性锤炼。知古鉴今，以史为镜。参加活动的党员干部及工作人员都纷纷表示要向革命先烈学习，继续弘扬“八一精神”、“井冈山精神”不忘初心，坚定信念，牢记使命，树牢“四个意识” 坚定“四个自信” 坚决做到“两个维护”为陕西美术事业发展贡献一份力量。

陕西省庆祝中国共产党成立100周年美术作品巡展（宝鸡站）开展

（本刊讯）9月29日，由中共陕西省委宣传部、陕西省文化和旅游厅、陕西省文学艺术界联合会主办，中共宝鸡市委宣传部、陕西省美术家协会、陕西省美术博物馆、陕西人民美术出版社、宝鸡市文学艺术界联合会、宝鸡展览馆、宝鸡市美术家协会承办的“陕西省庆祝中国共产党成立100周年美术作品巡展（宝鸡站）”在宝鸡市展览馆开展。

陕西省美协主席郭线庐，副主席宋亚平、罗宁，宝鸡市委书记惠进才，市委常委、宣传部部长武勇超，市委常委、统战部部长高宏真，市人大常委会副主任王都让，市政协副主席徐勇，市人民检察院检察长邢志坚，市文联党组书记王玉虹，党组成员、秘书长许妍，市文联副主席、美协主席郑玉林等莅临展览现场。宝鸡市各界群众参观了展览。

郭线庐主席讲到：此次宝鸡展览是省内巡展的最后一站，希望通过此展宣传陕西这几年的文化建设发展，进一步讲好陕西故事，为我省文化建设领域贡献力量。同时郭主席表示此次展览具有以下几个特点：展览很多作品内容从延安革命文化角度出发，具有非常重要的文化宣传意义；加强学术研究，注重传承“长安画派”精神；通过这次的展览，也检阅了我们全省美术队伍目前的现状；老中青三代美术家都成为陕西美术事业发展与建设的新的主体，尤其是中青年美术家，在这次展览中间占据了非常大的比重。

王玉虹书记表示：这次展览对于宝鸡文艺界来说是一件大事，对美术界来说更是一件盛事和喜事。参展作品主题鲜明、构思精妙、寓意深刻、气韵生动。对宝鸡广大市民来说，是一次精神文化盛宴。宝鸡文艺界会以这次展览为契机，加强党史学习教育，用丰厚的内涵指导我们的创作，繁荣宝鸡的文化事业。

宋亚平副主席谈到：此次展览我省广大美术家们在创作中都下了很大功夫。省美协提前近两年就开始组织培训、观摩指导各地市美术工作者创作这样的主题性作品，发挥了重要的团结引领作用。展览也是美术家们互相交流学习的良好契机。

郑玉林主席谈到：此次展览作品代表了陕西美术的创作水平，内容丰富、形式多样。虽然此次展览是巡展，展出的是部分作品，但能看出陕西美术家们为中国共产党成立100周年展览做了大量的工作，巡展必将对宝鸡美术界起到重要的推动和激励作用。

本次展览及巡展截止今年7月1日已筹备近两年，在全省各地市进行了动员安排，展览组委会通过组织培训、观摩指导、创作研讨会等活动形式，共收到参展作品1160幅（件），经过筛选和评审，最终遴选出中国画、油画、版画、雕塑、水彩粉画等美术作品340余幅（件）参展，并从中选出109幅（件）作品参加巡展。展现了中国共产党带领中国人民进行革命、建设、改革，走向中华民族伟大复兴的光辉历程。展览已于6月在陕西省美术博物馆首展，于6月和7月分别在延安和安康两地巡展，随后计划在省外巡展。

此次展览及巡展是陕西美术界向中国共产党成立100周年献上的一份厚礼，相信这一批记录党史的精品力作，将为开创社会主义文艺事业新局面凝聚更大力量，激发全省人民的历史责任感与奋斗精神。

陕西省庆祝中国共产党成立 100 周年美术作品巡展（江西站）开幕

（本刊讯）12月8日下午，由中共陕西省委宣传部、陕西省文化和旅游厅、陕西省文学艺术界联合会主办，陕西省美术家协会承办，陕西美术馆、江西省美术家协会、江西省美术馆协办的“陕西省庆祝中国共产党成立100周年美术作品巡展（江西站）”于南昌市八一广场的江西省美术馆开幕。

参加展览开幕式的江西省领导嘉宾有：原江西省政协副主席王林森，江西省文联主席叶青，原江西省文联副主席、原江西省美协主席蔡超，江西省美协主席王向阳，江西省文联兼职副主席、华东交大艺术学院院长王东，原江西省美协副主席、江西省工艺美协理事长孙宪，江西省美协副主席、江西科技师范大学美术学院院长支林，江西省美协副主席马志明，江西省美协副主席宋跃林，江西省美协秘书长杨震，副秘书长甘萍，江西省美协常务理事、江西日报文体部主任陈米欧，江西师大美术学院院长、江西省美协雕塑艺委会主任夏学兵，江西省老艺术家徐夫耕，原江西省美协设计艺委会主任卢善芬，以及中青年艺术家代表王燕、胡左英、寇焱、万芬芬、于子亮、安瑾林等。参加开幕式的陕西领导嘉宾有：陕西省文联党组成员、专职副主席贺晋东，陕西

陕西省文联党组成员、专职副主席贺晋东致辞

江西省美协主席王向阳致辞

陕西省美协主席郭线庐致辞

陕西省美协党组书记、副主席吕峻涛主持开幕式

研讨会现场

省美协主席郭线庐，陕西省美协党组成员、副主席刘奇伟，陕西省美协党组成员、副秘书长刘良银，陕西省美协副秘书长何虎林等,开幕式由陕西省美协党组书记、副主席吕峻涛主持。

江西省美协主席王向阳首先代表江西省美协欢迎“陕西省庆祝建党百年美术作品巡展”来到江西，对展览的举办表示祝贺。陕西延安被誉为中国革命的圣地，江西井冈山被誉为中国革命的摇篮，两地都为中华人民共和国的建立、社会主义现代化建设作出了重大贡献。本次展览充分展示了陕西美术创作近年来取得的丰硕成果，也表达了陕西广大美术家的革命热情，以及追寻初心使命，颂扬崇高之美的创作理念。期待通过此次展览交流活动，进一步提升两地对红色革命历史题材研究创作的广度和深度，描绘出更多不负伟大时代的精品力作。

陕西省美协主席郭线庐讲到：此次建党百年大展是陕西省规模大、范围广、种类全的重大党史题材美术创作大展，代表了陕西省近年来重大党史题材美术创作的最高水平。展览组委会通过组织培训、观摩指导、创作研讨会等活动形式，历时一年多的各项筹备，共收到参展作品1160幅（件），经筛选和评审，遴选出中国画、油画、版画、雕塑、水彩粉画等美术作品340余幅（件）参展，并从中选出109幅（件）作品参加巡展。按照党的十九届六中全会对文化工作的新要求，陕西省美协将在陕西省委宣传部和省文联的领导与带领下，组织和团结全省美术工作者落实全会精神，弘扬延安革命精神，弘扬中华文明和中国精神。希望通过此次展览深化陕赣红色文化交流，把理想信念的火种和红色基因传递下去。

陕西省文联党组成员、专职副主席贺晋东向为这次巡展活动给予帮助的江西省相关单位及付出辛勤劳动的同志们表示感谢，并讲道：本次巡展是我们落实习近平总书记讲话精神的举措，向兄弟省市学习，向江西人民学习，希望两省美术工作者携起手来，坚持以人民为中心的创作导向，紧密联系人民群众的思想实际、工作实际，运用通俗易懂、生动鲜活的艺术语言讲好党的百年奋斗故事，讲好中国特色社会主义新时代的故事，在中华文化沃土上描绘出新的绚丽画卷，谱写中国美术辉煌发展的新篇章。

开幕式结束后，两省美术家进行了研讨，以“红色主题性美术创作的研究与思考”为议题展开了思想碰撞与深度交流。

“陕西省庆祝中国共产党成立100周年美术作品巡展”经延安站、宝鸡站、安康站后抵达革命圣地江西南昌。展览以绘画的形式，将延安精神的种子播撒数千公里。109幅作品集结在一起，像是一幅百年时光画卷，将中国共产党百年光辉历程一一展现，展览激发了大家对传统艺术的热情，这是我们最大的收获，也为两个革命老区架起连心之桥。

陕西省庆祝中国共产党成立100周年美术作品巡展（江西站）研讨会发言摘要

（按发言顺序排列）

刘奇伟（陕西省美协党组成员、副主席）主持人：

陕西省庆祝中国共产党成立100周年美术作品巡展（江西站）展览共选送了一千多张作品，在一千多幅作品中精选109幅作品来江西展览。这批作品都是当今活跃在陕西画坛的画家所创作的一部分作品，主要的艺术门类基本上都涵盖其中。希望通过这次研讨会，能够听到江西的专家对陕西美术创作提出的建议和意见，提高我们的创作水平。本次研讨会主题定名为：“红色主题性美术创作研究与思考”。

首先我介绍一下出席我们研讨会的专家及嘉宾。原江西省美术家协会主席蔡超；江西省美术家协会主席、中国美术家协会漆画艺委会副主任王向阳；原江西省美术家协会副主席、省工艺美术协会理事长孙宪；著名画家徐夫耕；江西省美协副主席、江西科技师范大学美术学院院长支林；江西省美协副主席马志明；江西省美协副主席宋跃林；江西省美协秘书长杨震；江西省美协副秘书长甘萍；江西省美协常务理事、江西日报文体部主任陈米欧；江西省美协理事、江西省美协女画家艺委会副主任胡左英；江西师大美术学院院长、江西省美协雕塑艺委会主任夏学兵；江西科技师范大学传统工艺研究院院长、江西省美协漆画艺委会主任寇焱；江西省美协版画艺委会副主任于子亮；江西省美协油画艺委会副秘书长安瑾林。

陕西出席的专家和领导有：陕西省美协主席郭线庐；陕西省美协党组书记、副主席、吕峻涛；陕西省美协党组成员、副主席刘奇伟；陕西省美协党组成员、副秘书长刘良银；陕西省美协副秘书长何虎林，以及雅昌网、西安晚报、《陕西美术》杂志、《美术通讯》及江西当地媒体朋友们。

郭线庐（陕西省美协主席）：

感谢江西省以及陕西省对此次活动给予大量助力和支持，让陕西省庆祝中国共产党成立100周年美术作品巡展今天能够顺利在这里召开。首先向大家表示感谢；其次我简要的介绍一下陕西文化的基本情况。陕西除了文学陕西，影视陕西，还有我们讲戏曲陕西这些概念之外，特别提到我们打造新的文学，省委省政府都高度重视，这对我们来说也是莫大的鼓励，我们也想借着这个东风，加快陕西的艺术发展建设，特别是后面涌现的一大批包括王西京在内的艺术家，除这些老中青三代以外，我们在油画，雕塑、水彩等艺术装置当代设计各方面，也都在积极努力。但是定位的一个基本思想就是，弘扬革命传统，讲好中国故事，讲好陕西故事。对于我们来说培养一批又一批中青年优秀艺术家，是我们要做的工作。所以今天我们除了表达心意，表达感谢之情外，更主要是想听听我们江西各位专家给展览提出来的意见，我们两地要趁着现在非常好的机会，抓住红色美术创作这个主线，希望在以后的交流合作上大家能够相互学

习，相互补充，我觉得我们红色主题未来一定会做的更好，一定会诞生出更多的、一批又一批的佳作。

吕峻涛（陕西省美协党组书记、副主席）：

这次来到江西，非常高兴见到了我们熟悉的蔡超老师。我们这次举办的陕西省庆祝中国共产党成立100周年美术作品巡展是一个综合性的展览，主要展现的是现在中青年画家的作品，希望通过这样一个展览，培养一大批陕西优秀的中青年艺术家。今天跟我们江西的艺术家们召开研讨会，以“红色主题性美术创作研究与思考”，以两地文化背景进行交流，因为两地都有文化、地域上的差异，在创作的方法上、思路上也应该存在差异，包括表现艺术作品的风格也不完全一样。总的来说请我们在座的尤其是江西的各位艺术家给我们这次展览的作品提出一些建议、批评，以便于我们进一步提高。

蔡超（原江西省美术家协会主席）：

这次展览给我的一个感觉：陕西省画家队伍到江西全面的展示艺术风貌还是第一次，从国画，油画、版画漆画等等，包括设计等各个方面展现整个陕西省的美术水平，我看了以后感到非常惊讶。因为这个创作都是及时创作，我们所有的好作品都是为了庆祝一百周年，作品反映时代特征非常明显，整个创作水平非常整齐。我看了以后很感动。我们两地都是文化沉积淀比较深的，都是中国重要的文化发源地，奠定了中华文化的基础，虽然有这么多共同的地方，但在艺术的表现形式上，还有挖掘艺术的表现形态上我们还是有差异，你们这方面做的非常好。

王向阳（江西省美术家协会主席）：

我就简单谈几点我看这次展览后的想法吧。首先这次展览对于我们是一次学习的机会，陕西整个艺术形态氛围非常好，我们将会在展览期间，组织各高校、各艺术机构，专业的非专业的同志来学习、来参观，未来我们还可能会有更多的江西和陕西两地的交流活动。其次，看到这次展览，我就想我们江西在我们蔡主席、杨主席奠定的基础上能否做一些更有质量的展览，包括明年第三届书画界展览及南昌建军95周年这样一个很好的时间节点，能否我们两地也可以做一些交流和展览活动，互动提升。

马志明（江西省美术家协会副主席）：

今天看完展览之后，我觉得展厅里面很多老师的作品，包括画册里的作品及师兄师弟的作品，及一些熟悉的绘画风格，我觉得，在年轻一代当中，因为红色主题性创作，大家可能会把自己的很多个人绘画性收起来，顺着红色主题创作，可能就需要把绘画语言稍微调整。整体来说，他们表现的内容还是很多样的，探索的方向也还是有的，我本人也是大受启发，我作为西安美院培养的学生，祝我们这场展览取得成功。

孙宪（原江西省美术家协会副主席）：

今天通过对我们展览作品的观摩，包括对一些版画也都做了了解，感觉亲切。长安画派的风格，我个人的理解它有两点。第一，抓住地域特色，无论人物还是景观，还是表现其他历史遗存的东西，他这方面做的特别好。第二，画风上面，长安画派的画工明显有别于其他画

派。不同于其他画派，是一种特别灵活的美观应用，包括色彩融合笔墨的感觉。呈现的都非常好。

刘良银（陕西省美协党组成员、副秘书长）：

这次陕西省庆祝中国共产党成立100周年美术作品展意义重大，整个展览的基调给我一个很直接的感受就是：非常具有时代性。我们陕西文联，陕西美院在培养年轻新生代这一块，做出了表率，在全国做出了一个标杆和榜样，鼓励中青年这一代以新的方式和思想来诠释当代美术作品。今天我看了展览以后，感觉高大上。第二，感觉大气，第三，透过作品感受到时代性，作品中有年轻人的血液，不脱俗。非常好。

杨震（江西省美术家协会秘书长）：

这次展览除了发自内心的感激之情外我还有一层感触，参加展览的艺术家团队令我震撼，组织这个团队的人员令我震撼，这种团队力量值得我们学习。这是一层意思。其次是展览呈现出的这种艺术精神的传递，包括艺术语言之间的承接方面，呈现了多元，面向现代。最后我考虑的是，如何利用两地资源，进一步真正落实并推进两省之间的发展路径。

宋跃林（江西省美术家协会副主席）：

今天看这个展览收获非常大，陕西不仅是中国西部的经济大省，还是一个艺术强省，更是一个美术强省。我的感想有三点。第一，作品气势宏大。作为一个南方的画家，画惯了小桥流水，长安画派的这种奔放，直接，给人的视觉冲击力很大。第二，名家多。第三，面貌新，多元。一人一面，基本上没有不成熟的风格，这个是非常的难得。期待下一次我们可以一起做展，来一次亲情的互动。

夏学兵（江西师大美术学院院长、江西省美协雕塑艺委会主任）：

从这次展览来看，我觉得陕西的艺术家在三个方面做的很好。第一，历史真实的表现。第二，革命现实与艺术语言的表现。第三，主题性和革命性的关系。这三个方面我们江西诸多的前辈也谈到了，确实给我们提供了很好的经验，无论是技术上也好，题材上也好，包括我刚才在展厅里，看到的作品，笔墨语言用的都非常好，有体现革命浪漫主义情怀在里面。有些画的很轻松的人物形象。跟主题性创作看似关系不大，但它其实是反映到最真实的一种面貌，我觉得我们以后在选题方面这是值得我们去借鉴的地方。

陈米欧（江西省美协常务理事、江西日报文体部主任）：

这次展览从作品的丰富性、艺术的种类上，及主旋律题材这一块，我个人感觉比我们省要强很多。外界的声音让我对陕西美术界主旋律的作品有一个盲目的印象，窑洞题材为主。但这次展览上反而见到不多，说明我们的艺术主旋律非外界所言，另外也说明我们陕西艺术家对传统题材在表现形式上有所突破。同时我注意到这次建党百年的美术作品展，学术把关上非常严。还有一个问题，这个问题可能两省都存在，就是年轻一代的美术工作者在主旋律创作上花的心思不够多，借鉴老一辈经验的主动意识不够强，这个恐怕也是我们值得思考的，因为我们美术还是要为主旋律服务，有时候这方面的经验也需要从老一辈人身上去吸取，同时化为已用。

徐夫耕（著名画家）：

我觉得这次展览给我们江西的读者，给我们江西的美术工作者生动的上了一课。首先是组织形式，这次展览主办方花了非常大的精力，挑选作品也非常认真，给我们带来了一个新的市场，新的经验。我觉得艺术是为人民服务，是弘扬我们的主旋律。我们有美术学院这样的师资，有国家级的画院，省级的画院，市级的，县级的画院，还有专业的画师，但是我们有没有把这种在抗日战争年代的那种时代精神投入到自己的文艺创作中来，这个我觉得是缺少的，我们应该温习那个时代，我的话讲完了。

甘萍（江西省美协副秘书长）：

非常高兴能跟陕西美协的画家们进行交流，我觉得这次展览的作品非常丰富，表现手法也很多，作品的尺寸都非常大，我们也搞了百年建党的展览，规定尺寸，从某种程度上反而约束了我们艺术家创作的想法，我们以后要向陕西学习，不要过度的固定创作的尺寸和题材，给画家一个创作的自由。总体而言陕西作品的这种丰厚，及创新精神，就像陕西厚重的历史文化一样，稳健，充满活力，值得我们江西的美术界学习。

胡左英（江西省美协女画家艺委会副主任）：

我谈几点观展的感受。第一、气势很大、令人震撼。有国展的气势，大笔墨，这个是我们作为江南美术，尤其是女艺术家这一块，应该去吸取的东西。第二，这次展览给了我们一个很好的学习机会。第三，希望借助这样一个好的开端，今后能够更多的加强这方面的交流，可以共同举办一些像采风、艺术交流的活动，尤其是主题展的培训，我们其实都有红色主题文化的渊源，对于年轻人来说，本身也需要有这样一个培养和熏陶，今后我们期待在这一块有更多的学习交流。

寇焱（江西科技师范大学传统工艺研究院院长、江西省美协漆画艺委会主任）：

通过这次展览，我全面的了解了陕西省创作的现状，应该说对于我也是非常震撼。因为以前从来没有这样一个机会，这么全面了解过陕西美术。因为本次展览是以红色主题为主的创作，所以我想谈一下自己在这方面的一些思考。比如与以往主题性经典作品相比较，我们今天艺术特征到底有哪些新变化，缺少一些什么？这是其一。目前哪些方面包括我们的创作超越了前辈，这也是值得我们投入更大的精力继续深挖去研究的地方。最后，如何用新形式，新风格以及一些新的材料来表现红色主题作品。我觉得我们现在整个展览，面貌非常丰富，非常多，不拘泥于某一种风格，不只是某一种题材，很多作品里面既表现了艺术与科技结合，还表现了艺术与现代结合，这很有意义，某种程度上说它不仅是一个作品，也不仅是一个题材，它是艺术与社会现状的结合的作品，非常好。

安瑾林（江西省美协油画艺委会副秘书长）：

大家好，我接到美协领导的电话，专门早早就过来看了一下，我在之前做了一些主要是对题性创作的研究。我觉得陕西在主题性创作上的重视度很高，在主题性创作上一路领航，刚才有些老师说国画好于油画，我觉得油画也很不错，只是因为油画数量的占比问题，冲击力不够，但是从主题性和表现形式来看，油画在表现红色主旋律上有它自己特有的风格和语言。

“艺术为人民——刘文西艺术大展”在中国国家博物馆开幕

2021年10月10日上午，由中共陕西省委宣传部、中国国家博物馆、中国美术家协会、中国文化艺术发展促进会、西安美术学院共同主办的“艺术为人民——刘文西艺术大展”在中国国家博物馆隆重开幕。此次大展堪称中国当代绘画艺术巅峰之作，是中国艺术界的一件盛事，是建党百年中国艺术界的一件盛事，也是中国文促会对外代表中国文化艺术，对内代表国家文化艺术的使命践行。

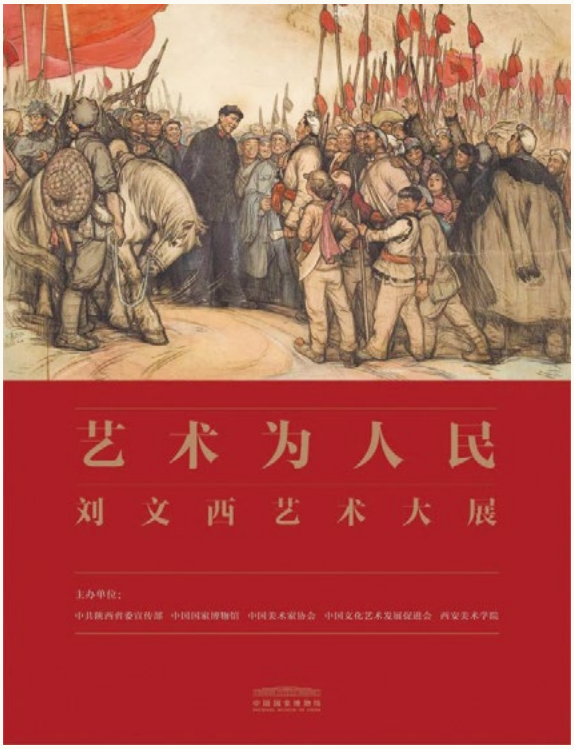
出席开幕式的领导嘉宾有：第十一届全国人大常委会副委员长、中共中央国家机关工委书记华建敏，第十一届全国政协副主席、农工党中央常务副主席陈宗兴，中宣部副部长、文化和旅游部部长胡和平，中国文联党组书记李屹，最高人民检察院原常务副检察长张耕，新闻出版总署原署长柳斌杰，中宣部原副部长、文化部原部长蔡武，中央和国家机关工委原常务副书记陈存根，陕西省原省长、山西省委原书记袁纯清，吉林省政协原主席黄燕明，中国国家博物馆馆长王春法，中央文史研究馆副馆长、中国文联副主席冯远，中国文联副主席、中国美术家协会副主席许江，中国行政管理学会会长王澜明，女画家协会顾问陈光健，中央美术学院院长、中国美术家协会主席范迪安，中国美术家协会分党组书记、驻会副主席徐里，中共陕西省委宣传部副部长柯昌万，中国文化艺术发展促进会主席杨晓阳，西安美术学院院长朱尽晖等出席开幕式。中宣部副部长、文化和旅游部部长胡和平宣布展览开幕，中国国家博物馆副馆长刘万鸣主持开幕式。

出席开幕式的领导嘉宾还有：卫生部原常务副部长黄洁夫，中国作家协会原党组副书记王巨才，文化部原副部长周和平，文化部原副部长赵少华，文化部原副部长、中国艺术研究院原院长王文章，文化部原副部长、国家文物局原局长励小捷，外交部原副部长吉佩定，民革中央专职副主席修福金，中国文联原副主席覃志刚，中国艺术研究院原院长、非遗中心主任连辑，中国文联原副主席、书记处书记杨承志，中国文联原副主席左中一，国家环保总局原副局长王玉庆，全国人大资环委原副主任委员王庆喜，国家质监总局原副局长蒲长城，中组部办公厅主任刘国平，文化和旅游部办公厅主任张永新，文化和旅游部艺术司副司长黄小驹，国家艺术基金

管理中心副主任杨舟贤。

出席开幕式的艺术机构及行业组织的领导有：中国国家博物馆党委书记、副馆长单威，中国国家博物馆党委副书记、纪委书记古建东，中国国家画院院长卢禹舜，中国美术馆原副馆长安远远，北京画院院长、北京美术家协会副主席吴洪亮，人民美术出版社社长周伟，中国美术家协会副主席何家英、王明明、王书平，中国艺术研究院院长韩子勇，中国美术家协会顾问尼玛泽仁，中国艺术研究院国画院院长田黎明，中国工笔画学会会长陈孟昕，陕西省美术家协会主席郭线庐，中国文化艺术发展促进会书记曾来德、中国文化艺术发展促进会副主席兼秘书长王建国。

出席开幕式的艺术院校领导有：鲁迅美术学院院长李象群，天津美术学院院长贾广健，湖北美术学院院长许奋，广州美术学院党委书记谢昌晶，云南艺术学院党委书记黄雁玲，中央美术学院党委副书记王少军，中国美术学院党委副书记刘正，四川美术学院副院长张杰，南京艺术学院副院长李彤，云南艺术学院纪委书记姜玉海，山东艺术学院副院长兰绍彤，山东工艺美术学院副院长董占军，广西艺术学院副院长伏虎，吉林艺术学院副院长郑艺，上海大学美术学院院长曾成刚等。西安美院院党委副书记王树茂，纪委书记、监察专员、党委副书记李翔宇，副院长宋晓峰、屈健、何军出席开幕式及研讨会。



出席开幕式的艺术家有：常沙娜，郭怡孮，杨力舟，王迎春，王仲，赵建成，唐勇力，曾来德，李庚，张道兴，马振声，孙克，纪连彬，张江舟，于文江，吕品田，刘庆和，李孝萱，殷会利，李晓柱，夏荷生，李传真、史国良、张立柱等。

冯远在致辞中表示：刘文西先生自觉践行了毛泽东主席在延安文艺座谈会上的讲话精神，贯彻了习近平总书记在文艺工作座谈会上的讲话精神，以一贯的坚守“艺术为人民”的创作理念，是一个有理想，有道德情怀，有风骨，有仁爱悲悯精神的优秀人物画家，他的作品闪耀着现实主义精神的光辉，是我们学习的典范。

范迪安在致辞中表示：这次展览是刘文西先生光辉的艺术人生和丰硕的创作成果的集中展现，使我们有了一次缅怀他，纪念他和向他的艺术精神学习的好机会。我们要学习刘文西先生的艺术精神，努力追求德艺双馨，热情拥抱新时代，以美术语言描绘时代发展，塑造时代典型，表现人民风采，弘扬时代精神，做有信仰、有情怀、有担当的新时代美术家，为中国美术的发展作出新的贡献。

徐里在致辞中表示：刘文西先生是毛泽东主席延安文艺座谈会讲话和习近平总书记文艺工作座谈会讲话精神的忠实践行者，是人民的艺术家。广大美术工作者要向刘文西先生学习，自觉践行习近平新时代中国特色社会主义思想，认真学习贯彻落实习近平总书记关于文化文艺工作的重要论述，坚持以人民为中心的创作导向，用精品力作为实现中华民族的伟大复兴描绘出亮丽精彩的历史画卷。

柯昌万在致辞中表示：在建党百年之际，在习近平总书记文艺工作座谈会重要讲话发表7周年之际，在国家博物馆举办刘文西先生作品大展具有重要意义。这是陕西的光荣，是艺术家的光荣。习近平总书记十八大以来三次到陕西考察，都对陕西文化文艺工作做出重要指示，陕西将以刘文西先生为榜样，忠实践行习近平总书记文艺工作座谈会讲话精神，坚定文化自信，增强文化自觉，繁荣和发展文艺事业，为建设社会主义文化强国贡献陕西力量。

刘文西《东方》270×780cm，1993年

朱尽晖在致辞中表示：刘文西先生是西安美院的丰碑和旗帜，是党的文艺方针的一面旗帜，是中国美术高峰的一面旗帜，是艺术为人民的一面旗帜，是中华民族经典艺术的一面旗帜。他创立了“黄土画派”，一生作画3万余幅，他的作品深刻映射出中华民族优秀的品质，优良的民族精神，崇高的民族气节和高尚的民族情感。西安美院立足卓绝的延安精神和厚重的历史文化传统，传承红色基因，秉承“艰苦创业，追求卓越的”精神，恪守“弘美厚德，借古开今”的校训，代代相传“艺术为人民”的创作理念，形成了独特的育人环境，就是要把刘文西先生对艺术的贡献传承下去，培养更多为国家、为民族的伟大复兴有用的美术人才。

中国文促会主席杨晓阳在致辞中说道：“刘文西先生坚持以人民为中心，坚持为时代画像，以描绘领袖、讴歌人民、赞颂生活为艺术创作的最高主旨，是新中国现实主义绘画的杰出代表和引领者。他用一生的时间践行毛泽东主席《在延安文艺座谈会上的讲话》精神，全心全意地以他自己的艺术实践和丰硕的创作成果为人民服务，为中国的文化事业做出了巨大的贡献。在近七十年艰难拼搏的艺术实践中，刘文西先生七十多次深入延安革命老区、深入生活，以陕北的黄土高原为创作基地，以生活在黄土地上的人民为表现对象，开宗立派，形成了博大雄强、气势恢宏的黄土画派和独具特色的刘家样。”

中国女画家协会顾问陈光健先生捐赠仪式致辞中说道：作为一位艺术家，对党，对领袖的真挚情怀，我将文西最心爱的作品《东方》捐赠给国家博物馆，陈列于西大厅。《东方》这副作品是文西1992年历时半年，为了纪念毛主席诞辰一百周年所作，倾注了他对敬爱的毛主席最高的敬意。作品起名《东方》，一方面代表着中国屹立于世界的东方，另一方面代表着中华民族在中国共产党伟大领袖的带领下实现解放。《东方》中国得以自立自强，实现站起来的梦想。这幅作品文西饱含着深情，几乎倾尽了全力。因此，极为珍惜。可以说《东方》深刻的践行了党的文艺方针，是文西一生讴歌人民，讴歌领袖，践行艺术无私为人民服务的集中表现。

文西生前曾多次说，没有毛主席，没有共产党，没有新中国，也没有我们艺术家的今天。作为新中国培养出来的一代艺术家，我们一生一直坚持以社会主义文艺思想为指导，坚持走现实主义的艺术道路，弘扬时代主旋律。

文西敬仰人民领袖，热爱劳动人民，扎根百姓之中，他的作品由内而外所分发出来的民族复兴的自信心，和时代精神深深地感染着人民大众，这次将《东方》捐赠于国家博物馆这一国家最高的文化艺术历史的殿堂，意义重大，也是新中国艺术家应尽的一份责任和担当。而在这一切具有重大历史意义象征内涵的主题思想更应该留存在国家级的文化殿堂，才能够实现其更大的价值，为服务于文化强国这一战略任务尽了一份力。

文西先生一生86年，见证了新中国成立、改革开放，迈进了新时代这三个伟大的历史阶段，虽经历了时代的变迁，文化艺术思想的涌动，艺术观念的碰撞，但他不变的是对毛主席、小平同志，习近平总书记，对中国特色社会主义道路，对新社会，对新时代的无比热爱，他不变的是他心里始终有人民，以艺术的方式认定劳动人民是历史的主人。

刘文西先生是我国当代著名画家，自1958年来西安美术学院工作后，毕生扎根黄土地，常年在陕北高原采风、写生，以陕北的人物风土为题材，反映历史，表现历史，创立了集现实主义、浪漫主义为一体的黄土画派，创作出一批反映陕北革命历史题材和陕北风土人情的优秀作品，创造出了生动感人的艺术形象，传递出了他灵魂深处的黄土情，并以其独特而卓越的艺术语言，在中国当代人物画史留下深深的印记，成为当代中国画坛极具影响力的大家。其作品毛泽东主席画像被采用为第五套人民币票面正面主图案。本次展览分为“满腔真情绘领袖”“黄土地的主人”“笔墨丹青为人民”三个板块，共展出刘文西先生200余件绘画作品及相关文献资料，是对其艺术创作生涯的完整回顾。展览位于中国国家博物馆北1–3展厅，将持续展出至10月30日。

开幕式上，中国国家博物馆馆长王春法为陈光健先生颁发收藏证书。陈光健先生动情地表示，此次捐赠的作品《东方》是刘文西于1992年历时半年为纪念毛泽东诞辰100周年所创作的作品，是刘文西一生讴歌人民，讴歌领袖，践行艺术，无私为人民服务的集中表现。此次将《东方》捐赠于国家博物馆这一国家最高的文化艺术历史的殿堂，意义重大，也是新中国艺术家应尽的责任。作品《东方》将在中国国家博物馆西大厅永久陈列。

开幕式后，中国文促会、西安美术学院牵头组织举办了“艺术为人民—刘文西艺术大展”研讨会，研讨会由中国美术家协会理论委员会主任、《美术》杂志社长兼主编尚辉主持，来自中国文促会、中国国家博物馆、中国美术家协会、中国艺术研究院、中央美术学院、清华大学、西安美术学院等单位的专家学者杨晓阳，贺荣敏，张晓凌，牛克成，王镛，陈池瑜，王平，张敢，于洋，朱万章，徐红梅等就刘文西先生的笔墨技法及其风格特征、艺术观念与图式生成、形象塑造及主题建构、时代精神与中国形象等方面展开了深入探讨，并特别强调了刘文西先生独特建构起的“刘家样”风格对于中国人物画的当代性展现有重要意义和启示。

人民日报、新华社、光明日报、中国日报、中央广播电视总台、科技日报、中国青年报、中新社、新华网、中华网、中国教育报、中国画报、中国文化报、中国美术报、书画频道、陕西日报、陕西电视台等50余家新闻和专业媒体对展览开幕式和研讨会进行了报道。

“心中有人民”——刘文西作品展研讨会发言摘要

（按发言顺序排列）

美术评论家尚辉：

大家都知道今年是建党百年，有关历史题材、美术创作、涉及领袖绘画，这个展览让我们看到刘文西先生如何来塑造领袖，当然在塑造领袖的过程中，刘文西先生表现了众多人民的形象，他的《祖孙四代》就是二十世纪中国美术史中不可缺少的经典名作。刘文西先生通过这个展览，让我们回顾如何深入生活，表现领袖和人民形象这么一个重要命题。

刘文西先生为了表现主席形象，数十年都在陕北，领袖形象可以说是化为他自己对人物形象性格心理、气质和气度的一种理解，也就是说，我们今天可以看到很多画领袖形象，可以形似，但很难达到神似。实际上刘文西先生的素描画得很好，甚至超过了油画，刘文西先生当然还画油画，最让我们熟悉的还是他的水墨人物画，但是他画了很多工笔人物画，工笔重彩，也就是说工笔重彩、西画和水墨人物画他全部都打通了，这样一个重要的人物，我们今天可能是没有的。所以我说大家、大师不是用充号带上去就行的，这个里面涉及到他的能力，他能不能贯通，他能不能成为一代画家背后人所敬仰的，被后世所模仿的，这实际上是一个很重要的问题。毫无疑问刘文西先生是陕北农民形象的代言人，或者说刘文西先生塑造的陕北农民形象深深地印在我们的脑海里面，它替代了我们去看的真实的农民形象，有这样的一个画家在艺术史上是一定站得住脚的，他的了不起也在于塑造了真实的、那个年代的农民形象。

国家博物馆策展人魏娜：

本次展览将美术作品与对应的创作手稿相结合展出，使观众能全面了解他代表作品的创作历程和创作过程，以及他的所思、所感、所绘，增进观众对刘文西先生的认识和了解，体会他对黄土地以及革命领袖、陕北人民的深厚情感。为了更加增加主题，在空间布局、色彩等形式设计上，凸显陕北特色，以形似陕北窑洞作为联通各个单元的通道，让观众沉浸在浓厚的陕北风情中。展厅选取了红色、黄色作为主色调，完美融合了黄土高原的自然风貌和人文特色。此外，通过空间布局设计，令《黄土地的主人》作品首尾呼应，让作品发挥效力，传递黄土人民的淳朴与热情。

刘文西先生一生都坚持以人民为中心的创作导向，终身扎根于西北黄土地，深入人民生活，以精湛的技艺和情感丰沛的笔墨，创造出了一系列具有时代意义的典型艺术形象与独树一帜的个人风格。所以对我们国家当代水墨人物画的发展产生了重要影响。

国家博物馆副馆长刘万鸣：

这个展览从一开始国家博物馆就带着非常真诚的态度，和晓阳院长、尽晖院长进行沟通，后来我特意为这个事情去了一次西安，和尽晖先生拜访了陈光健老师，那次我们的拜访对我后学者来说是终

身难忘的，难忘的是陈光健老师的人品、人格，陈光健先生仁慈，陈光健作为一个艺术家、老先生有一种担当、一种责任，所以那天谈了接近4个多小时，非常感动。我坐火车回延安的路上，我也在想和陈光健先生聊天这几个小时的感受，其实她对我们这些后学的艺术家，在某些方面客观地说都是一种教育，他们的思想深处想的是什么，他们怎么去做的。我最感动的是陈光健先生当时就决定把刘文西先生的经典之作《东方》无偿贡献给国家博物馆。当然，国家博物馆也应该有义务、有责任这这幅作品作为长期、永久陈列在西大厅。所以当时陈光健先生把刘文西先生的艺术最经典的，包括陈光健自身把刘文西先生的艺术视为生命，所以说当时我非常感动。今天这幅作品在上午的开幕式上通过了一种交接、捐赠仪式，所以我在此代表国家博物馆受王春法馆长的委托，对陈光健先生及其家属表示深深的、崇高的谢意。

刘文西先生的绘画是创新的，他创了一个新格，开了一个新风，前无古人。刘文西先生的作品当中是传统的，但是他的传统不是对传统表面的抄袭，他是把传统精神和他的写生、和当代精神融为一体，所以说从刘文西先生的作品里我们感受到的是时代精神，更感受到他的艺术作品具有一种在艺术史、美术史上的永恒精神。

西安美术学院院长朱尽晖：

如果一个人的作品能够代表中华民族向上、向善、向美的力量，这样的造型就不是一个简单的造型美术意义的造型的概念，而是给中华民族，我们这样一个优秀的民族有一个画像，给民族画像，给这个时代画像，这是一个大的想法。当然，这只是我对刘老师的作品有一个自己的见解，这是我的感受。所以我说如果我们今天去讨论他，这么多的人物画像，特别是在当下，对人物的表现让我们有记忆，还是自己主观的记忆，或者主观形态的塑造还是客观的存在，这里面就有两个问题：

第一，艺术真实。我们的艺术真实显然高于生活的真实和一般平凡的真实，和现实当中我们拿来的一些艺术，这是一个表象。但是刘老师的作品当中强烈地反映出对艺术的概括和提炼，他里面有很多自己主观的东西，形成了他对于和人民的情感，对于造型的理解和把握，对于自己的风格树立和状态。

第二，他一开始就有思想性，作品当然是为人民、为时代，因为他的艺术性很高。他所创作的每一幅作品都是精心地思考、精心地谋划，一个小小的速写都没有很随意的表达，非常认真，把这个从生活中提炼出来，我想这是我感受到的，对于生活的真实和艺术的真实他把握的不同点。

第三，在色彩上。中国画、文人画，中国画一直在改良。在发展，到当下对于色彩的运用，色和墨的关系、线条的关系、水墨的关系为什么处理得这么好，这样有深度？因为他的线条像钢筋，因为他的线条就可以树立独立而存在，所以这样的色彩在里面是我们经常看到的。你说是互补还是同类？还是怎么样？就是很随意，我想这些地方大家都看到了，我觉得在这些方面如何反应他的时代性。在他典型人物形象塑造的同时，这些所谓的简单的技法层面显然都在他的思想性上统一完成和驾驭了，这在于高等美术学院对创作和培养人才来说是非常重要的。

我想这些方面给我们的感受很多，所以借这个机会，也作为主办方，特别感谢各位学者、艺术家、专家能够对刘老师的艺术贡献有一些更好的建树，也便于我们西安美术学院整理好、传承好、借鉴好，为美术的发展、为人才的培养，特别是出精品，能做出一些我们的贡献。

西安美术学院教授陈光健先生：

刘文西先生一生86年，虽然经历了时代的变迁，思潮观念迭新碰撞，却始终坚持以社会主义文艺思想为指导，坚持走现实主义艺术创作道路，弘扬时代主旋律。他敬仰人民领袖，热爱劳动人民，扎根百姓之中，其作品由内而外地进发出民族自信心和时代精神，深深地感染者人民大众，特别是他塑造的一系列新中国陕北农民的形象，彰显出新中国农民的典型，至今还被人们赞誉并视为楷模。

纵观刘文西的一生，相较于革命时代及奔赴延安，学习并践行讲话精神的老一辈的解放区老艺术家们，他是后学者，他又是接续和传承这一文艺精神最坚定的践行者，是于新中国同时代成长起来的一代艺

术家，这也成为我们今天探讨刘文西及其艺术必须关注的一个学理脉络。现如今，刘文西艺术的相关文献整理工作已经有序地展开，相信这些原始文件的呈现会为当下研究探讨其本身的艺术实践提供更为丰富的视角和面相。当然，更重要的是透过了刘文西及其艺术实践，其本身是凝聚或者是映射了众多对于当下艺术发展问题的思考，比如：艺术如何为人民服务？凸显时代精神，实现东方价值，新时代主题性绘画的路线构建应该如何构建？就其而言，他是一位艺术家，更是一位时代的艺术家，我相信，今天在座的各位理论家、专家学者们能够以此为契机，深入交流和探讨，为后续刘文西相关学术研究的进一步发展奠定学理基础。

中国文联副主席、中国美协副主席许江先生：

刘文西先生用画笔画活了陕甘人群，他画了圆脸、丹凤眼的那种明暗和神情，他画了方脸、国字脸的那种刚毅和风采，画出了黄土高原特有的苍茫，画出了黄河黄土孕育的那种淳朴，他画出了窑洞的灯光和秧歌的激情，他也画出了领袖和人民之间的那种亲情。进而他画活了解放的劳动者的风采，画出了一代中国人的精气神，所以我们说他是人民画家，他画的不是一两个人、不是一两种人，他画的不是一两个地方的人，他画出了一代中国解放的劳动者的形象，如果我们要找这种形象的话，他笔下的形象是最好的写照。

他还倾心于北卧大疆的美感的形塑，塑造了一个时代的史诗颂歌，他把源于延安胜地的伟大革命，变成了汉民族方脸、圆脸的豪迈神情，变做了创业者的独特的史诗表情，这是真正的人民的塑造，这是伟大的大地赞歌。

所以，我们说他把一个时代、把一片地域、把一段历史画成了一张脸，画成了一种肖像，画成了一种神情。我看他的画总是横贯着一种碑学的凝重，我觉得他的笔很慢，缓慢而坚定地运行着，就像是用刀在石头上凿出来的一样，那些脉河草木如大地，那些谷穗树立如山壑，“笼天地于形内，挫万物于笔端”，这是《文赋》里面的话，用在这里正好。他的墨带着褐黄色的墨韵，这种颜色在油画当中是最高级的颜色，属于黄种人的颜色，带着殷红，有很多道壑、天边都是红色的，带着黄土生命特有的浓度，他的形象眉目传情、俯仰有神，具有石碑一样的方转腾升，他的布局像石碑一样，也是走金边银角，形成了千钧万仞的力度。

中国美协理论委员会副主任、华东师范大学美术学院院长张晓凌先生：

我见刘文西先生很晚，但是我们在小时候学画画时，他的一本速写就是我们县城所有画画的孩子的一本“《圣经》”，我们整个的美术启蒙是从刘文西先生的速写开始的。今天看到很亲切，回想到了当年。

我的观点是：第一，他用其一生创作，准确而完美地诠释了讲话精神。其实《讲话》是刘文西的宗教或者是刘文西的信仰，正是在讲话精神的指引下，才有他今天的所有成就。

第二，我觉得刘文西一生的创作有力地回应了中国现代性的四个维度，除了毛主席总结的民族化、大众化、科学化以外我还加了一个政治化，这个政治化不是说艺术为政治界服务，就是在二十世纪这样一个特殊的历史时期，我们从晚清到“五四”新文化运动，到延安，再到新中国，其实主流艺术定位就是把个人的艺术创作、个人的艺术才华和个人的命运，紧紧和这个时代、这个民族、这个国家结合在一起，这才是二十世纪中国美术的主体，也是现代性的四个维度之一。就是绝对没有纯粹的自我表现艺术，绝对没有为艺术而艺术，艺术能成为我们中国美术发展的主体，这点特别值得我们注意。我觉得“刘家样”是二十世纪中国现实主义人物画的一个巅峰，这句话一定要说。

中国艺术研究院研究员王镛先生：

《当代中国人物画应该传承刘文西的艺术理念》，这是我准备的题目。我需要简单解释一下什么艺术理念。

2018年在人民黄土画派美术馆开幕展延展会上，当时刘文西先生也在场，我把黄土画派的特征概括为

三个要素：第一，黄土情；第二，人民性；第三，时代感，也可以说是现代感。我认为这三个要素也符合刘文西的艺术理念。

“黄土情”并不是只表现陕北黄土高原的风土人情，而主要是指人民大众的生活气息，也就是泥土味，刘文西和黄土画派的作品都带有这种泥土味，黄胄说它“泥土香，千秋芳”。

“人民性”是毛泽东同志在延安文艺座谈会上的讲话，以及习近平总书记在文艺工作座谈会上的讲话，一贯坚持的艺术为人民的原则，这也是刘文西一生忠实践行的艺术理念的核心。

“时代感”或者“现代感”是指艺术需要与时代合拍，创造个性化的新时代风格。

刘文西阐述他的艺术宗旨，是熟悉人、研造型、讲笔墨、求创新，充分体现了他追求黄土情、人民性和时代感的艺术理念。

当代中国人物画应该传承刘文西的艺术理念，现在中国人物画非常繁荣，尤其主题性创作取得了一些重要成果，像刚才晓凌说的，虽然有些作品不令人满意，但毕竟取得了一些重要成果。但充斥我们画廊的大量人物画、商品画，为了迎合市场的需求，已经奚落了与刘文西为代表的老一辈画家的艺术理念。作品脂粉气浓，泥土味淡，小情趣多，人民性少，城市化强，时代感弱。因此，当代中国人物画，特别是中青年画家，传承刘文西的艺术理念很有必要。黄土画派的形势可能改变，黄土画派的精神永远不会过时。

中国艺术研究院美术研究所所长牛克诚先生：

“心中有人民”是对一个画家，特别是当代中国画家来讲是至高的境界，主要体现为对人民的一种信仰、一种敬畏、一种精神的依附。刘文西先生曾经自己谈到他的创作体会时讲“我不到农民当中去就没有想法，就画不成画”，这就是对人民从心理上巨大的服从。

“心中有人民”还表现为对人民的一种亲切感，刘文西先生在陕北有几百个农民朋友，他甚至从一些农民四五岁时一直画到四五十岁，成了一个跨时间的朋友，这样是真正的与人民成为最熟悉、最亲近的朋友关系。

“心中有人民”还是对人民奉献的一种态度。刘文西先生始终有一种责任感，就是他要为农民照相，为他在那里面获得创作灵感的人完成一种艺术表达，而他也为这种“心中有人民”的观念付出了重要的艺术实践，每年几个月的时间在陕北农村生活，春节也在那里过，沟沟峁峁他都跑过，正是这样的一个实践，既体现了他堆积如山的速写生活的积累，同时也艺术地完成了一个陕北叙事，就是因为他更深刻地理解这片土地，这篇人民，他画的陕北体现了一种艺术的真实。他是画其所思，不只是画之所见。

中央美术学院教授殷双喜先生：

我认为刘文西在陕北开始创建黄土画派的进程，其实和新浙派的进程是并行的，刘文西来到这里是一个个体，浙江那边是一个群体。后来西安涌现了陈光健老师、郭全忠、王有政等一批人，也就是黄土画派的雏形就形成了。这只是地域不同，但是内在的精神是一致的，艺术思想是相通的，我说的艺术思想和风格相通是说刘文西创立的黄土画派和新浙派人物画有一个共同点，就是融合西方传来的这种素描的造型体系，但是用中国画的白描和线描来自于生活的写生和速写。

刘文西另外一个重要特点，他在1962年画的《同欢共乐》这幅画，我想到了贝多芬的《欢乐颂》，我认为刘文西的绘画里面充满了革命的乐观主义精神，他经历过六十年代的自然灾害、各种各样的反右，很多不幸的生活困苦他都看到了，但是他的画面中领袖人民永远以一种欢乐的心情直面生活，面向现实。我们过去简单地说刘文西是写实画家，我认为这个认识太单薄了，他的艺术中有一种革命的乐观主义精神。最后一点，我希望西安美院加大对刘文西的研究和继承，可以直接招刘文西研究方向的博士生，就是在理论、历史和创作方面，深入地去挖掘。

天津美术学院院长贾广健先生：

第一，我可以用几个词概括一下刘文西先生的艺术：生活、情感、塑造。

“生活”就是说我们从他的作品里面，真真切切感受到生活的厚重，大家都知

道他长期扎根延安，扎根陕北这样一个厚土，生活给予他艺术的滋养是密不可分的。

“情感”的真是刘文西艺术非常重要的特征。

“塑造”是用他自己独特的笔墨语言，表达了他这种生活的真和对生活的爱。刘文西先生生于南方，求学于国美，特别是求学于国美的经历，对他艺术的发展打下了非常重要的根基，这个根基从他早期的作品里面可以看到，他的人物形象，包括笔墨塑造的语言，特别有一幅人物画，他的脸的塑造，应该是继承了老一辈的浙派人物画家李震坚先生的表现手法，能看到这种传承非常地惊喜。

他到了陕北以后，陕北的生活、陕北的自然环境和文化给予他滋养，使我们能看到他作品里面不断的改变，这种改变从他八十年代的作品、九十年代的作品，一直到他后来百米长卷的创作，特别是百米长卷的创作，应该形成他的笔墨塑造、表现生活非常明显的特征。我上午看了以后，感觉他的笔墨实际上越往后越不失造型的严谨，同时我认为他有一种浮雕感，就是他这种平面的浮雕感，我仔细分析了他的作品。而且在浮雕感里面表现得非常有层次，人物的主次关系、一些背景的表现都非常清晰、非常有秩序，所以我感觉他塑造的手法会形成他具有浮雕感的、非常有力度的这样有个性化的语言，我觉得这是刘文西在表现方式上的一个非常重要的特征。

清华大学美术学院史论系教授陈池瑜先生：

刘文西的成就是整个艺术大众化的成就之一。刘文西是在新中国成立以后培养和创作的画家，更是取得了重大的成就，他是一个代表。除他以外还有杨之光、周思聪、黄胄，这一批人围绕新中国的水墨人物画创作、工笔画创作，怎么样表现新的时代生活做出了重大的贡献。刘文西的作品也证明了国画在表现新的社会主义生活，塑造新的人物形象方面也取得了辉煌的成就。

所以刘文西的成就是艺术为人民大众思想的杰出成果，也是艺术表现毛泽东，塑造新的生活中普通人形象、农民形象的一块里程碑。所以刘文西是中国人物画、水墨工笔画取得成就的集大成者。既吸收了西方素描的特点，也吸收了中国传统绘画的特点。这样形成他一种独特的风格，用这种风格来表现新时代的人物形象恰到好处，这个是他在形式上的重大贡献。他的作品具有中国气派、中国的风格语言、中国的形式，所以在这个方面，我觉得刘文西先生在这条道路上打出了特色，走出了一条新的道路，对中国画的创作做出了巨大的贡献。

清华大学美术学院教授张敢先生：

我觉得刘文西先生对中国美术界有四点启示：

第一点，对美术教育的启示。各位老师都谈到了刘文西先生的勤奋，我们往往看到先生的成果、成就，但是我们忽略了他学成就背后的勤奋。我觉得刘先生的勤奋对于美术教育而言是有启示作用的。

第二点，艺术是情感的传达。

情感的传达是艺术具有的永恒的价值，情感包含的层面是多种多样的，刘文西先生对国家和民族的情感是通过他画的领袖形象，把他们作为中华民族的象征来表达，来通过这样一种方式传达他的情感。每一个人都有他们各自的风采，所以他对国家、民族的情感是通过对领袖形象的塑造来实现的。

第三点，对艺术语言的探索。我觉得在刘文西先生的作品里面能感受到他对两种艺术的融合是非常自如的。包括他对线描的用法，特别是人物的不同身份，当他画那些老汉的时候，他用一种比较顿挫的线，表现用力的、粗犷的效果，当他画女性形象的时候，线相对来讲比较平滑，所以他的线本身是有性格的，他的跟这个人物的身份相结合的。

第四点，对人物表情细节的表达。

这些小细节非常精彩，包括一只脚的透视，他怎么安排这只脚都会显示出少女的感觉和老人的特点，包括人物表情的细节，包括吹喇叭的人的腮帮鼓鼓的，《北斗》那件作品里面刘志丹和一个老汉在交谈，倾听的过程中背后有一个人在抽烟，腮帮嘬的细节都可以画得非常精彩。

第五点，刘文西先生的作品给我们更大的启示是他通过自己的作品传达一种爱国主义精神。所以我觉得刘文西先生的确是西安美院的一面大旗，也是中国美术界的一面大旗，我们觉得应该大力弘扬刘文西先生艺术创作的精神。

中央美术学院教授、国家主题性美术创作研究中心副主任于洋教授：

我们可以看到刘文西先生的画有浮雕感、有雕塑感，他的人物形象非常凝练清整，有正大气象，他的人物表现里面的肌肉结构、筋骨、皱纹、轮廓，就带有一种“刘家样”的典型性、一种力度感。我想这里面总结出来是一种温度的还原，就是一种历史与生活的温度，怎么样在一个画面里面还原出来，他能有这种共鸣性，有一种共情性。所以我想不仅仅是理解的艺术，也是共情的艺术，他能在一个个体和集体，在家国典型之中找一种共性，而且把它通过一个画面、一个符号传递出来，我想这个也是难度，这个难度也是古今中外主题性创作的，从达维特画派到刘文西共同具有的本事，我觉得这个本事不是能够轻易具有的，我们当下的主题性创作很多问题在于这儿，对于生活的理解是扎根人民，它不是一句口号，怎么样能够真正做到这一点，能够理解、能够有共情，我想是非常重要的。

中国美术报总编王平先生：

第一点，刘文西先生是一个坚定的现实主义人物画家，他一生都以毛主席延安文艺座谈会上的讲话精神武装起来的人物画家，他画人民，也为人民而画，他对现实主义创作思想有深刻的理解与思考，而且也积极把这种思想在他的学校里面以及社会上倡导，他创立的黄土画派提倡要向生活学习，向人民学习，向传统学习，向时代学习，向世界艺术学习。这样也形成了以西安美术学院为主体的学院式的画派，他自己将现实主义与中国人物画结合，探索并形成了具有阳刚、豪放、浑厚大气的这样一种理想的现实主义风格，是新中国人物画的重要成就。

第二点，从本体上来说，刘文西先生是一个笔墨随时代的艺术大家，其实他的艺术观念与风格的凝变，一直跟新中国成立以来的每一次中国画创作观念的变化都有深刻的关系，而且他也主动应对并积极思考他个人的个性对时代的超越。

我觉得他作为一个时代的人物大家，时时都在思考笔墨与时代课题的互动，也形成的时代的超越，所以成就了他作为人物画家的伟大。

中国国家博物馆研究馆员朱万章先生：

之前有很多专家讲得非常完备，我主要谈两点：

第一点，谈一下他绘画语言的变革。

刘文西先生是将素描、速写、与白描结合得非常成功的现代人物画家，应该说是一个非常典型的案例，而且在技法方面用了碳笔、彩笔。彩绘，还用了传统的毛笔，所以他在中国和西方之间、传统和现代之间结合得非常完美。

第二点，他对现实关怀的题材的变革。

无论是他五六十年代，还是对红色主题美术的创作，还是改革开放以后现代人物画的创作，他的笔下都有一种挥之不去的黄土高原的一种符号，而这种符号代表了一种西北地区比较浑厚、淳朴与笃实的这样一种精神的象征，而且这种象征是把中国传统人物画中成教化助人的一种社会功能赋予了新的时代内涵，所以刘文西先生不仅对西北画坛产生了重要影响，而且对二十世纪下半叶以来中国人物画的画坛产生了影响，是在二十世纪五十年代以来中国人物画中不可或缺的重要人物。

人民日报社记者徐红梅：

第一是家国情怀的涵养。因为刘文西先生的作品给我的感受是他怀着浓厚的家国情怀投入美术事业之中，他绘画中所洋溢的革命情怀和生活气息是家国的书写，也是大我的境界，正因为如此，许多作品才呈现出正大的气象，也正因为致力于民族艺术的这种现代性探索，许多作品才成为了经典经久流传。

第二是现实主义的深化。刘先生自己深扎黄土地的深度大家也是有目共睹的。

第三是时代命题的关切。刘先生一直都是紧随时代的，在他的作品和创作思想中也得到了充分体现。第四是艺术本体的开拓。不管是家国情怀的涵养还是现实主义的深化，还是时代命题的关切，最终都要回到创作中，对美术家的评价最终要落实到艺术造诣

上，刘文西先生的艺术造诣在业界早有共识，他的许多作品之所以能够成为时代经典，也不仅仅是因为他做到了内容与形式的高度统一，还因为在生活的土壤和情感的表达中，实现了古今中外的融通，让民族艺术焕发了时代的新生

著名画家尼玛泽仁：

首先看了这个展览以后感觉很震撼，同时也有感谢的心情，感谢陈光健先生把《东方》那么大的画捐献给国家博物馆，这幅画是刘先生的精品大作，重大题材。

我想到了表现人民生活的《祖孙四代》，中国美术馆收藏，陈先生今天讲话时说永久陈列，以前没有一个画家能享受这种待遇，如果真能这样的话，不仅在艺术上，在内容上都是表现这个时代最好的境界，我感觉刘先生自觉站在时代前列表现一些重大题材，从《刘志丹和农民在一起》到《毛主席和牧羊人》等等，他始终紧抓民族的发展、繁荣的主题在创作。

我也是个画家，我深切体会到刘先生深入生活跟我们其他人真的不一样。有一次我到陕西和他一起去写生，去了一大群人，到了下午我们爬山坡的时候爬不动了，已经不愿再继续往下写生，刘先生坚持一定要到山顶上去画一个他创作素材的人，叫工作人员把他推到山上去画。再看他的速写本，他画的不是概念化的人物，是有个性的、有生命的人物。今天我在看作品的时候细细地看了，没有概念化的人物。

有一件事情不知道大家是不是跟我有同感，一个是毛主席拉着一个基层文艺工作者的手，毛主席的表情拍照片拍不出来，很沉重的心情。一个是他和群众在一起的场面，农民的形象不概念，很生动、有个性，是一个一个地塑造出中国绘画表现人物的高度，我感觉素描是西方的，但是刘先生已经把中国化，他的素描里面是一些造型，画人物的话是结构，是用肯定的线条表现，为下一步的笔墨打下了坚实的基础，所以你翻开他的速写本，无论是的小景也好，都是一些造型。所以这方面希望今后学校也好，理论家也好，一定要好好研究，因为我们今后面对的是走向世界这样一个重大的课题，我们如何使中国绘画更加有国际的语言，更加能打动更多的人。刘先生画的《东方》，在那样一个巨大的作品里面就有中国的线条坚挺地立在那儿，人物精准无比，你看那个表情，28年来打下了中华人民共和国的江山，那4个人坐在那儿，你就能感觉他们身后的自信，他们处的那个时代是中国最困难的时代，刘先生的话是并没有哪个人布置给他这个任务，而是他肩负着这个重任，画了这样一个重大的题材，而且永久地留在国家博物馆。谢谢！

黄土画派艺术研究院副院长贺荣敏：

刘文西先生一生坚持党的文艺方向，忠诚党的教育事业，热爱并扎根黄土地，创作了大量的反映时代精神和人民情怀的优秀作品，为中国的美术事业及美术教育事业做出了卓越的贡献，是一位值得我们永远怀念和学习的榜样。

刘文西先生创建了黄土画派，提出了“熟悉人，严造型，讲笔墨，求创新。”的艺术理念；在他的带领下，黄土画派发展成为一个有理想、有追求，心中有人民，讴歌新时代的艺术团体。成为陕西，乃至全国目前最为活跃的创作力量。这一点是刘文西先生对新中国美术的又一大贡献，更是他艺术精神的重要体现。

刘文西先生是一位值得我们永远学习和研究的艺术大家，他的艺术精神为中华民族的文化复兴竖起了一面旗帜。坚持党的文艺方向不动摇是刘文西精神的核心，坚持艺术为人民服务不动摇是刘文西精神的根本，坚持深入生活、表现时代不动摇是刘文西精神的基础，坚持不断创作，推陈出新不动摇是刘文西精神的原动力。我们以展览的形式纪念刘文西先生，不仅仅回顾、颂扬他为中国美术事业做出的贡献以及他在艺术人生中所取得的巨大成就，更重要的是以他为榜样，发扬这种精神，继承优良传统，不忘初心，牢记使命，为探索当今中国艺术发展道路，繁荣中国文化，展现中国形象，弘扬中国精神，实现中华民族的伟大复兴贡献力量。

“尽在质朴无华中——安正中艺术展”在北京画院美术馆开展

由北京画院、陕西省美术博物馆、河南省美术馆联合主办的“尽在质朴无华中——安正中艺术展”于2021年11月5日在北京画院美术馆展出。展览展出安正中不同时期的写生、版画、油画和国画作品100余件。

人生的厚度，艺术的醇度

——写在“尽在质朴无华中——安正中艺术展”开幕之际

[文] 吴洪亮

第一次听到“安正中”这个名字是很偶然的。那是在2010年，我认识了来自陕西延安的一位近于素人而创作力旺盛的艺术家高宏。由于要为他策划在今日美术馆的个展“爸爸的大油画”出版画册，我们相约去了北京雅昌公司，在那里遇到了正在为《国家重大历史题材美术创作工程作品选》赶工的安远远处长（那时她在文化部任文学美术处处长，也是我中央美术学院的大师姐）。因为都要等校样，就闲聊了起来。在此过程中，当高宏听说安远远的父亲是安正中时，要站起来鞠躬，这使我非常震惊。因为，如高宏所说，像他这样的很多热爱艺术的穷孩子，找到时任陕西美术界领导的安正中，安先生都会给予艺术上的指导，给吃、给喝甚至安排住宿。我还记得，说到此事，安远远的表情是如此的云淡风轻，她说那是她家的常态。如此的“常态”有多难呀！那时那刻心生的那份钦佩，一直到今天。

因为安正中的祖籍是河南，2013年9月，安正中先生的夫人郭秀珍携子女将安正中先生各个时期的作品共计223幅捐献给河南省美术馆，于第二年举办了“故土情怀——安正中作品展”。馆方与家属还用捐献奖励的资金成立了一个基金，专门资助河南籍的年轻艺术家求学之用。我有幸在现场目睹了这一幕，更增添了一份崇敬之情。

《论语》有言：“中庸之为德也，其至矣乎。”从2010年那次耳闻安正中先生起，我的头脑里便不自觉得构建出一个忠厚长者、谦谦君子的形象。时日愈久，了解愈深，这种形象也变得更加清晰、深刻。正如安先生的名字一样，中正质朴、平和善良是他为人的德性，也是他艺术的本色。今年“尽在质朴无华中——安正中艺术展”将在北京画院美术馆举行，使我有机会重读这位艺术界前辈的艺术与人生。

人生的厚度，多重身份的交织是安正中先生身

安正中《秦川之晨》102.5×96cm 水墨设色，1990年

安正中《黄河之滨》102.3×98.3cm 水墨设色，1990年

上的非常突出的特质。1949年，年仅15岁的他加入了中国人民解放军，先后参加了解放战争和抗美援朝战争，是身经百战、屡立战功的革命战士。即使后来复员，坚毅刚正的军人风采也成为其一生的底色。1958年，安正中考入西安美术学院绘画系，正式开启了他的艺术人生之路。自此以后，他再未中断过自己的艺术创作。终其一生，艺术家的身份都是他理想安放的归处。1961年，大学毕业的安正中被分配到了宝鸡市群众艺术馆工作，从普通馆员一直做到群艺馆馆长，还当选了市文联副主席、美协主席。八十年代中期，他调任陕西省美协担任常务理事，在这个职位上兢兢业业奋斗近二十年，直至逝世。大半辈子的工作经历，让他直接参与了陕西省基层美术工作的开展和全省美术生态的构建，从而又增加一重艺术推广者和组织者的身份。对于这样一位身份多样，履历丰厚的特殊艺术家，我们在审视其作品时也更应注重其艺术创作与人生经历、性格情怀、工作角色等方面的关系。惟其如此，才能够真正理解安正中先生的艺术特点和发展理路。

作品类型丰富、形式多样是安正中先生艺术创作上最突出的特点。经过大致梳理，可以发现他在版画、油画、水墨等方面都有丰富的作品遗存，而且与中国艺术生态的变化相关联，的确是一位与时俱进的艺术家。在普遍印象中，安先生以版画成名，以中国画立身，油画创作鲜为人知。2001年，华君武在收到安正中的油画作品集时，才知道他还进行油画创作。看过画集后，给予了相当肯定：“画得很有味道，尤以《秦川月》妙极，画好题也好，民族味道十足，要我投票可得第一。”在我看来，安正中能够对各种媒材的艺术进行较好的驾驭，一方面，得益于他个人的艺术能力和热情，另一方面，也与其工作性质相关。作为陕西省美协的主要领导之一，他不但亲自参与、主持了众多艺术家展览、创作活动的组织工作，而且始终对基层美术推广不遗余力，对非专业艺术家关怀备至。从这一角度来看，尽可能了解并尝试多中形式的艺术创作，对其更好地开展美术的组织、管理、推广工作都有帮助。

欣赏安先生的作品，平视的视角和质朴的表达给人留下深刻印象。当然，不可否认在特殊历史时期，他进行了相当大数量的任务性创作。然而，一旦他获得相对宽松的时间与自由的创作空间，他就总能呈现出个人情感性很强的作品。这也许是他艺术创作中相辅相成的两面。以军队题材创作为例，从军、参战的经历使安正中非常擅于此类作品的表现。无论是七十年代的《长征》《地下长城我们开》，还是八十年代的《风雨征程》《密密的丛林里》，作者都是通过具体的事件、场景，以平视叙述的视角和略带浪漫主义的手法来表现军人群体坚毅乐观的风采，而没有陷入空洞乏味的歌颂俗套。经历过苦难和不幸，才更懂得珍惜当下的美好。安正中的一生经历过抗日战争，参

安正中《风景写生之三》30×30cm，1997年

加了解放战争和朝鲜战争，更在少年时遭受了父亲牺牲、母亲辞世、姐姐病逝等种种不幸。这些战乱动荡和生离死别造就了他刚毅果敢、勤恳善良的品格，也让他对生活中美好的人和事尤为珍惜。在安正中先生各种形式的作品中，对大自然的表现都占据着突出的位置。山川森林、土塬小道、春花冬雪、烟雨霞光、飞雁鸟禽……无不出现在他的艺术世界里。在他的版画创作中，还时常可见耕作的农人、天真的孩童、自由的动物等等。自然世界和日常生活中的平静与美好正是一个饱经苦难的人最为珍视的存在。这些创作既表现出安正中先生对祖国山河、秦川大地的深沉爱恋，又显示出沧桑岁月赋予他的博大胸怀和浩然正气。

善良质朴，勤勉尽责，这几乎是所有认识安正中先生的人都会给予他的赞誉。不过我认为，这些描述在肯定安先生温厚长者一面的同时，也在一定程度上忽视了他性格中开放维新的一面。品味安先生的水墨创作，能够明显感受到他在色彩、构图等方面进行形式语言探索的努力。无论是充盈于画面的氛围渲染，还是几何感的构成图式，都在向我们暗示艺术家对八、九十年代国画界颇为流行的水墨构成实验知之甚深。这样的画面透露出，作为省美协的艺术领导和组织者，安正中对于美术界的前沿动向切中脉搏，并主动参与其中。反之，这种与时俱进的创作变化也会反作用于他的组织管理工作，能够让他以更加开放、包容的态度去对待不同类型的艺术家和作品。总之，“人生的厚度”在拓展着安正中艺术的维度，尤其是他晚年的山水作品让我想到了古元的水彩画。当经历了世间百态，笔下的纯境是有醇度的。画面的形式感重要，但也不是最重要的东西了。说到此处，的确要观者自悟了。

最后，我还要代表北京画院，感谢家属对我们的支持，将一批安正中先生重要的作品捐赠给我们！同时想说明的是，“尽在质朴无华中——安正中艺术展”属于北京画院“二十世纪中国美术研究系列展”之一，不过此次展览的研究内容与以往有所不同。如果说通常意义的研究展主要关注艺术作品本体价值的话，那么安正中先生的展览则在艺术创作的基础上，更强调“人”以及“人与时代”关系的研究。正如北京画院首任院长叶恭绰先生是具有多重身份的文化人一样，安正中先生同样是兼具军人、艺术家、艺术组织者等不同身份，且不断与时俱进的美术工作者。而这批作品的入藏，对北京画院的研究将具有重要的推动作用！我相信，通过对以安先生为代表的，为新中国美术生态建设和发展做出贡献的诸多个案的研究，对于我们理解中国美术发展的过往和把握未来发展的方向都具有相当意义。特别是值此中国共产党建党百年之际，这样的研究更加具有的时代价值！

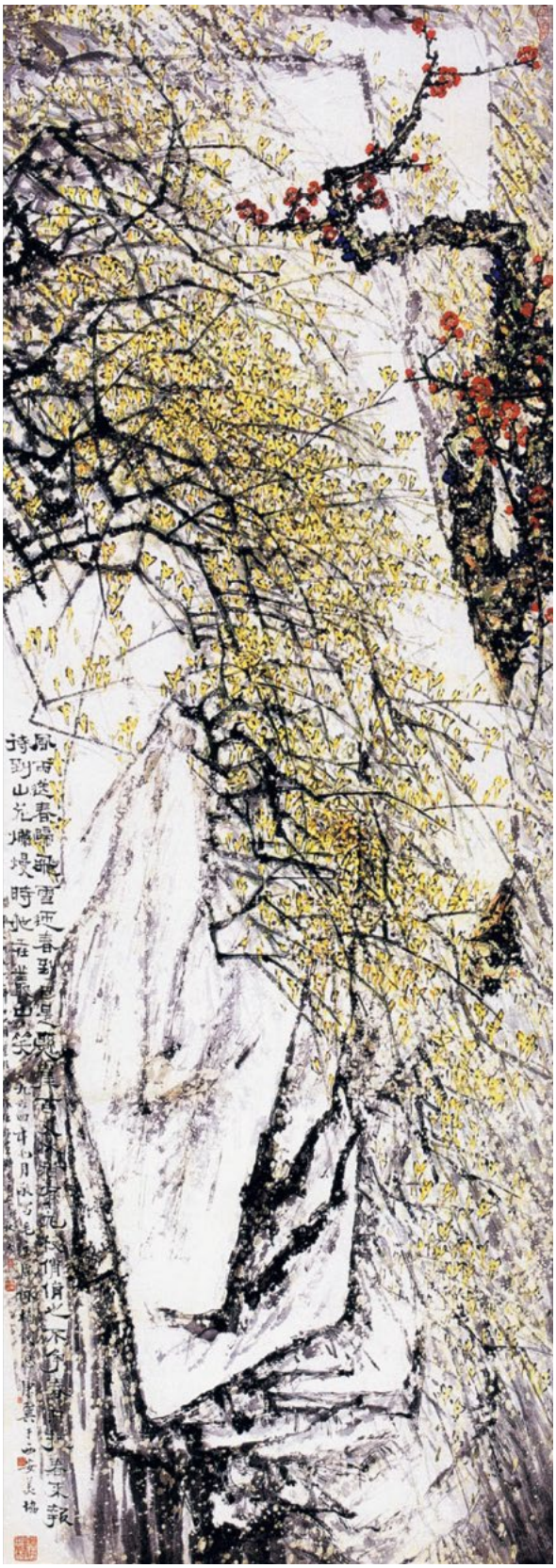
康师尧：写意花卉技法探讨（节选一）

我稿子的名字是《写意花卉技法探讨》。就是大家进行商量探讨，大体上有这样一些内容，分为六章来讲，这个稿子在里面写了一些非常基本的东西，初学的东西。因为大家都是学养有素，做这些都做了十几年、几十年，所以那些东西就准备扔掉不讲了。在讲的这个过程中，在一些基本技法方面也画一画，今天先讲这个，我既是征求意见，就把这个稿子的前言也说一下。

国画技法不外乎工笔、写意两大类，这是我们传统的提法。明代画家唐寅有那么一句话，区别了工笔和写意两者之间的差别，他借用的是书法的例子。他讲工画如楷书，写意如草圣，意思就是说工笔画讲究字形，是讲究形的。写意画是讲究神的，是比较概括的，草圣就是草书。从我自己学画的体会我认为应该从工笔入手，逐渐的去画写意，这样在对客观事物的认识上是比较符合客观规律的，由表及里，去伪存真，这样比较好。当然这个学习又不要把它截然分开，怎么说呢，由工笔入手，是不是把工笔画到一定程度以后再去转写意呢？我看不要那样，因为我已经走了这么多的弯路，我开始是画工笔画的，我画写意画是到美协以后，石鲁同志提出来的，我们会员里面画写意画的人多，就从57年开始我才逐步的画写意画。现在有一个体会，这样做有一个坏处，到现在这个毛病都改不了。我总结出来是这样的，因为工笔画和写意画的基本要求是不一样的，也可以概括地这样讲，六法里讲神韵，工笔画我讲它是以形写神，写意画是以神写形，主次是不一样的。工笔画形是第一位，写意画神是第一位，但形不能离开神，神也不能离开形，所以它们就有这样的区别。

康师尧《春潭幽香》68×64cm，1981年

我的体会是长期从事工笔创作容易拘泥于形似，强调形体结构、笔墨严谨，一旦转向写意就很难放情于形骸之外，寄情于笔墨之中。我现在画的画，好像这一个没有交代我都画不下去，这都是画工笔画的毛病。一点交代不过去就不行，这样一做虽然严谨了，但是在抒情传神方面必然就要受到影响。这个学习应该怎么办好呢，从实践里面证明，画画工笔、画画写意，一生不断地去这样探索。为什么这样说好呢，比如说遇到一个新的对象，有一些画是古人都画过几千年了，有一些画古人不一定画，当然我不是说创新就是要搞一点新的、古人没有画过的题材，就是你遇到新的对象的时候，你要表现它，你要用很高的概括手段去表现它，我觉得从工笔入手，画了工笔可以深入地去认识。画工笔这个东西必须观察对象非常深入不可，大略的一看那不行。像画迎春花，古人就画得比较少。那时候画《她在丛中笑》的时候，画迎春花就画的工笔，后来蔡若虹同志还给我提过意见，说主席的山花主要是指的杜鹃，不是迎春。我说毛主席也没有肯定它非要是杜鹃才行。我的创作是从我自己的生活上体会，来表现这个诗意，也不一定做什么注解。



康师尧《她在花丛中》196×78cm，1964年

另外从色彩上看，杜鹃是红的，梅花还是红的，红成一片了，她在丛中笑就俏不起来。他说你不妨试一试，我画了一张他一看就是不行，那是64年的时候。从工笔到写意，就像在生活中你对一个人的认识，共同的生活、学习、斗争中才能认识一个人。在同志之间，生活中常有这样的事情，给别人起一个外号，一个外号实在能把一个人的神就概括了，但是你要想给他起这样一个外号，就是从很多生活实践里去理解了，才能概括地拿上一个什么东西就把这人给点出来，一说谁都知道，道理是一样的。我想学习是不是这样比较好。

还有一些什么好处呢，从创作角度来讲，一些东西适合用写意的形式去表现，有一些东西需要非常细腻深入地刻画它，你就要掌握这样两种本领才行，只会写意，只粗不细不行，反过来说只细不粗也不行。齐白石的虾画得的确好，你说他是写意，的确是写意画，但是他画的效果，所表现虾的神态、质感，工笔画都没有那么深入。所以虽然没有听齐老讲过这个事情，但是从他的题跋画论里面可以看到这一点，画工笔只讲形，画写意只讲神，怎么样能够使两者兼备，我看他在追求这个东西，他工写的统一有两种表现形式。一种形式是他让它们高度的统一，如同他画虾一样，另外一种是从形式感上创造另外一种形式，就是写意工笔的统一，这是齐老的创造。所以形和神的统一、工和写的统一，是许多画家终身为之奋斗的。我在这里面讲到一些观点基本上就是从这个点上出发的，这是前面的前言。现在我们讲正题。

第一章，对花作画。

我刚才讲了我是征求意见的，不是来讲课的，希望大家真是能够给我提出意见，这里面有许多东西可能是错误的。这里面有几个小标题，花和人、花和画、画和人、画和诗、书和画，有五个部分。

首先，讲花和人的关系。花是自然物，但它生活在人类社会中，必然和人发生物质和精神的这样和那样的关系。比如许多花可以入药，可以解人疾苦，许多花使人赏心悦目，很多花可以为食，可以作为食品又能美化生活，所以人们钟情花卉不是无缘无故的。文化大革命里面也曾经曲解了毛主席的一段话，那时候大家都知道，花木店被砸，花园被砸，大厦里面把所有的花都挖了，得到了表扬，种了韭菜和葱。粉碎“四人帮”以后又挨批评，重新种花。现在你到每个居民楼上去看看，市长有明确的安排，居民楼摆的东

西不能超过栏杆，只有一样东西可以超过，就是花，给了花这么高的地位，因为它能美化人们的生活，这是精神文明的建设。我们为什么要画花，我讲这一段的意思主要是解决这个问题，因为我曾经为此动摇过。有很多青年人觉得画画要为无产阶级政治服务，你画的花是什么东西，要画人，塑造工农兵形象，那是应该的。但花是不是就不必要了呢，在“四人帮”那时候曾经把它划入了资产阶级范畴的东西，我想我们应该很客观地去正确地认识这个东西。

看历代的工艺和绘画中有大量花卉题材的作品，古今的诗文及名言当中，也用许多花卉来表现人们的美好感情，这些就是从生活里面人和花这样密切的关系里来产生的。像咱们的半坡是新石器时代鲜明的遗址，半坡彩陶上出现的一些装饰纹样，像鱼、鹿、树枝这些题材，那不就是花卉题材，是花鸟画的题材吗？当然还有很多是花纹，是图案。这反映了什么呢？反映了那个时候是从渔猎向农牧过渡的一个时期，当时人们的主要生活靠的是那些，所以他对它就很有感情，于是就要表现它，用它来美化自己使用的器皿。当然人们的爱好也是多种多样的，从各个方面也会受到经济的制约，鲁迅先生讲“捡煤渣的老太婆她不会种兰花。”当然了她生活在饥饿线上，就没有闲情逸致去种兰花。但是人们总是尽他可能的条件来美化自己的生活，对人爱美的这种天性，我想那是存在的。杨白劳非常穷，喜儿也非常可怜，就那样杨白劳卖豆腐挣了二分钱，还给喜儿扯点红头绳，喜儿还要用红纸剪个窗花来过年。窗花的题材里面主要是花鸟，但也有一些人物。工艺方面花草的很多，装饰纹样的题材主要是花。但不是人人都爱花，也有不爱的，我是说一般的人都是这样。所以有人把这个划入资产阶级范畴，就是因为人们爱花受一定经济条件的制约，像鲁迅先生讲的捡煤渣的老太婆怎么会养兰花呢，怎么会有那样的闲情逸致呢。但我们也看到宝成铁路上工人生活那么紧张，还用炸药箱子种的野百合花，那种生活条件那么艰苦，转移的时候还用担子把它担上，那是为什么？所以人和禽兽的区别，恐怕爱美是很重要的方面。

马克思讲过人和兽的区别是能劳动，能够创造财富，我看另外一点就是爱美。从美协工作的高度看，对建设精神文明是很重要的一个方面。画花究竟起什么作用呢，我记得华君武同志亲自给我说过，他说我整天画的是漫画，漫画只能报纸上用，我房子里面能挂个漫画吗？各种画有各种画的社会功能，当然同志们不一定都是画花鸟的，我问了其中有个别人是画花鸟画的，不要觉得低人一等，应该理直气壮地画花鸟画。当然随着社会的变革，花和人的关系也在起着变化，中华人民共和国成立以后我们劳动人民成了国家主人，生活提高了他就要种花，国家也兴修了许多园林供大家去享受，“四人帮”时期只是混乱时期，那是大错特错的，现在就不是那个状况。过去每到节日大家还去游园，游园不只是看戏和文艺节目，也去赏花，人们在屋子里面养上一盆花和不养一盆花是大不一样的。

有一首诗我记不得了，但是意思很明白，讲他来到中国以后住在北京饭店里，除了外边活动以外，回到房间以后他简直就没有办法，看不到人，想说说话也没有人跟他说话，离开翻译就没有感情的交流。所以他怎么办呢，他就去街上买了三盆花摆在房子里头，花能解语，不只是艺术的语言，在生活里也是这样的。我们在林区时走路看不到一个人，忽然一朵花出来了，马上使人觉得非常高兴。所以这儿主要是谈谈花和人之间的关系。曹靖华有一本散文集《春城飞花》就主要讲了这个问题，他主要讲他怎么养花，他回家以后一天的疲劳怎么得到休息，他讲了很多都是关于花的。这本书是陕西出版的，他写了很多花和人的关系，改编成《飞花集》以后把很多给去掉了，可能是有一些人给出的馊主意。清代石涛讲“对花作画将人意，画笔传神总是春。”他是从绘画的角度反映了花和人的关系，画花的时候不只是画花，还要画人。他是借花来抒发人的感情，和诗人是一样的。做诗没有比兴之法不行，画画也是这样的。如果我只是为写生，从现在科学的发展上，彩色照片照的花可以说非常真，但拿照片和工笔画比较，中间还是有不同的地方。所以不同就因为

康师尧《花篮》，1956年

康师尧手稿

是人画的，画里面有人的思想，有人的意识、人的感情。花和人的关系就讲这些。

第二，花和画。

花和人的关系不同，人对花的感情也各异。花是自然形态的东西，没有什么阶级性，画是观念形态的东西。具体地讲花鸟画有没有阶级性呢，原来我写这一段，后来修改时有人提出来，你不要谈阶级性了。我说这个不写不行，因为这是观念形态的东西，因为这件事情在我们中华人民共和国成立以后的30多年中折腾得很厉害，所以把这个东西还是说一说。在阶级社会里的观念形态不能说它没有阶级性，但是又不能由此推论花鸟画就也有阶级性。我觉得不能这样简单地划等号，这个话是怎么说的呢，因为我第一次讲课的时候没有过细地讲这个问题，只谈到了它是观念形态的东西，它有阶级性。就有同学提出来，宋人画册里面的花都很美，我们今天还爱它，它的阶级性在哪儿？那些花都是比较写实的，你说它的阶级性在哪儿？后来我用主席讲美学方面的一段话来回答了这个问题，那是在课堂上。后来修改的时候我又想了这个事情。

过去我们搞简单化，观念形态的东西都有阶级性，因此花鸟画必然有阶级性。50年代末和60年代初就为花鸟画创新问题的中心课题在琢磨，或者是在探索，或者说是在做什么，这都是出现在西安的事情。在阶级斗争为纲的年月里，以阶级的观点看待一切，因而就有人把花也分出了阶级。他们说牡丹花是富贵花，是资产阶级的，只有南瓜花才是无产阶级的，因为无产阶级是瓜菜半年粮。那个时候都在争论，牡丹花就是资产阶级的富贵花，只有南瓜花才是无产阶级的，无产阶级永远是瓜菜半年粮。我到农村也待过，农民对南瓜花并不感兴趣，他要养还是喜欢牡丹、芍药、月季，这属于观赏美的范畴里的东西。南瓜花当然可以画，但要把花搞成阶级就是开玩笑的事情。因为我们那时候对马列的学习是很差的，对党的文艺政策的理解也是很低的。所以那时候就出现了这样一些事情。那时候画牡丹花的人怎么办呢，也用阶级的观点来对待这个问题，那时候出了很多的洋相。画个牡丹花上面题个革命公园的牡丹，这样好像牡丹就革了命了，当然对付那些人也有点用处，以其人之道还治其人之身。当然这一点大家拥护革命的出发点是好的，争论的出发点是好的，但是现在看来有点瞎子摸象。

花鸟画是以花鸟为题材，虽然可以借物言情，总是很曲折、很隐晦地表达人的思想情趣，有时候反映出作者一定的政治态度，有它的思想性。花鸟画也是有思想性的，对不对大家可以商量。举两个例子，比如清代文字狱里面有一个紫牡丹的案子，一个画家画了一幅紫颜色的牡丹，他题了两句话叫“夺朱非正色，异种也为王。”朱是朱元璋了，因为他是维护民族利益的，认为满族入关不是正牌，就想借此来讽刺，表现他对异族统治的不满。后来被杀了头，脑袋搬了家，这种民族气节我觉得还是值得歌颂的。当然现在这个画不见了，我们可以设想一下，如果把这两句诗去掉，紫牡丹谁能说在这里面就是讽刺满清统治阶级的呢？当然遇到“四人帮”可能是可以的，“文化大革命”里的文字狱并不弱于这些，出现了许许多多这样的情况。像叶老（叶访樵）画的花鸟画，说石头是蒋介石的脑袋，石鲁画的梅花是倒霉等等。这些事例就造成了大家在画上不敢题款，那时候大家在画上题款做过很多讨论，大家说你画牡丹花就画，不要题什么革命公园的牡丹，不能因为这个它就革了命，也不用再题别的，让别人去胡琢磨，你还说不清楚

了，大家都不要写，就写年月日、时间、地点就可以了，这个习惯一直到现在都是。从画的本身很难说它有什么阶级性。

花鸟画的思想性究竟是什么呢，曾经有很多人问过这个事情，包括我自己也为这个事情花费过很多心血，追求花鸟画的思想性。思想性不一定是社会内容的思想性，不一定是社会性的思想性，我也试图画过一个草鞋图，想试探一下提高花鸟画的思想性问题。我画了草鞋图还写了四句诗：“打了马连草，打成草鞋穿；结果长征至，踏破万重山。”来歌颂草鞋，这才是思想性，不写不一定是这样。花鸟画的思想性最主要的，要给人一种比较健康的、美的享受。什么叫健康的、美的享受，让人看完这张画精神有所振奋，让人心情舒畅很愉快。思想性在于画的美的境界，简单来说就是这样的。比如恬静、潇洒等等，让人看到这张画能够得到一些共鸣，觉得它很安逸、很舒服，这也是一种思想性。大量的花鸟画是属于这个方面的，它有没有社会内容的东西呢？有时候也可以有，但是容量很小，也是很曲折的。

像罗聘画过一幅《青杏图》，他题了一句话很好，他不是像咱们现在画的标题那么简单那么直接标个“青杏”，他题了一句话是“世上多少皱眉人”，这个画的社会内容就比较深刻了。从生理上的条件反射，有一句成语是望梅止渴，你看到以后就会流口水，这是一个方面。但你吃到那个东西以后必然有一个皱眉的表情，他没有题望梅止渴，而题的＂世上多少皱眉人＂，这就表现了作者所处的社会地位，他所同情的劳动人民在社会统治之下普遍的生活苦难。这张画有没有思想性呢，这个就不只是美的境界的思想性，的确是有社会性的。

上面讲了许多具体的事例，我们怎么来认识这个问题呢，从这个事实出发可不可以这么说，因为有一些作品就总体而言，是有社会内容的思想性，总体而言它还是有阶级性。但因为许多作品没有就应该加一个注脚，这不是无处不有处处有。这就像咱们的干部政策一样，要有成分论，也不唯成分论，应该这样看问题。从花鸟画的创新角度来讲，不要非在这里面追求阶级性，这是很伤脑筋的。从现在来讲，对创新的问题，从花鸟画的许多作者和读者的反映来看，觉得作者要有新意，能够反映这个时代的精神面貌，给人一种健康的享受就好。前面讲了各种艺术都有它自己的局限性，这种局限性也正是它的特性，花鸟画要反映思想性有它的局限，因为花鸟画就是给人一种美的

康师尧《花丛处处起高楼》79×68cm，1984年

享受，它的主要任务、社会功能就是这个，不要把花鸟画变成政治论文，变成《人民日报》的社论。

花鸟画的创新，因为要为政治服务，现在不这样提了，过去是这样提的，但是这种影响到现在还是有的。要不要配合宣传呢，我看也不一定勉强。我记得宣传总路线的时候，画鱼都要往上游，可不能反着画，要力争上游，你画成往下游是什么意思呢？所以不要勉强做这些事情，这些事情是很作难的。那时候在咱们西安也有这样的情况，在全国都有，比如说石鲁的梅花枝是朝下的，所以说是“倒霉”，我们要给人一种向上的情绪、健康的情绪，画梅花只能是这样朝上长。那时候华君武同志发现了这个问题，就画了一个很有名的画《只许向上》，不知道大家看过没有，妙极了，那比写一篇批评文章都来劲，战斗力的确是很强的。画了一个垂柳下边老头在钓鱼，垂柳的枝不能往下垂，只能往上走，钓鱼的钩也不能向下，也要往上走，这是违反事物规律的，说明我们干什么事情还是要客观地去研究这些事物，按照规律去办事，不要做那些违反规律的事情。华君武同志这张画的发表给美术界很大的震撼，特别是对于花鸟画。画鱼只能往上游，这就是极“左”路线在美术创作上的反映。是不是今天我们应该正确地认识，认识历史的

目的是为了我们更好地按照规律，更好地发展我们今天的艺术。

我们随着内容的变革，在技法形式上、表现形式上也应该有所创新。这一系列问题的解决，不仅是一个艺术实践问题，首先是要把自己的思想感情来一个变化，来一番改造。使我们的思想和客观能够统一起来，和事物的本身能够统一起来。所以要表现时代的精神，这一点说起来很笼统，但是又很具体，如果你今天按照这个梅花再来画一个梅花，就能够表现出时代精神来吗？我不同意，事实上也不可能。从内容到形式的变革，归根结底是你自己从艺术认识上要进行的，也要和这个时代相结合，这个结合首先是思想上的结合。如果说我们作为一个画画的，一天不问时事，不读书不看报，不听广播，就是一天闷到房子里面画画，我想你要反映这个时代恐怕是很难的。所以过去对花鸟画家都觉得没有必要去深入生活，我是反对这一点的。那时候一说花鸟画家的生活就是到公园去画花画鸟，就搜集素材来说这是必然的，要做这些工作，如果花鸟画家只画花只画鸟，你想把你的画画得有时代的气氛和气息，让群众所喜爱，我想也是困难的。我们同样应该到生活里去，生活当然是很广义的，不一定非要是什么斗争生活，举着拳头拿着语录本才是斗争生活。现在要使自己的主观和客观能够统一起来，的确要做很多的斗争，各种各样的斗争。搞科学是不是斗争呢，是跟自然做斗争，我们是在这方面吃亏了，只跟人斗了，而没有跟天斗，如果我们早点跟天斗就不是这个状况了。你看我们一天跟天斗跟地斗是什么看法呢？斗地就是修地球，真正认识了地质问题吗，真正认识了地球物理吗，去研究探索这些吗，没有，这个做得很少。花鸟画我是这样想的，花鸟画家不能只看花和鸟。一般的画花鸟的人都有这个习惯，比较喜欢养花养鸟，这是对的，他熟悉对象才好表现它，但是不能局限于这一点。这样说不知道对不对，这是关于花和画的关系。

康师尧《喜丰收》65×64cm，1972年

第三，画和人的关系。

画如其人这是多少年来人们的一个总结，字如其人，画如其人。绘画和其他观念形态的艺术一样，都是一定社会生活在人类头脑中反映的产物。这句话是毛主席说的，今年是毛主席讲话发表40周年，我们要开展览会，我们重温一下这个讲话还是有好处的。重温的过程里面我们也可以用科学的态度来重温，用一分为二的态度来重温，哪一些说得比较过头不实际，比如美的问题、爱的问题等等，有一些东西是不破的真理。我们过去学习的时候也有片面性，那时候只强调生活是艺术的源泉，在艺术里面特别强调了一个东西就是客观。但是我们对这句话的理解就很不够，都是社会生活在人们头脑里反映的产物，同一事物在不同人头脑里的反映是不一样的。我们画画的人，画的决定因素是人的主观决定因素，是主观因素，从创作实践里面可以证明这一点。但是你熟悉生活是不够的，我们要明确在头脑中，明确认识它在我们头脑中的反映，这个反映是对的，还是不对的。今天广播上还在谈思想方法问题，我说我们这些年的确谈到知识分子就一个劲儿地改造。

以辩证唯物主义和历史唯物主义准确地认识客观，从花鸟画里面来讲也是这样的。同样一个事物在不同作者头脑里的反映，就是你的看法，那是不一样的，反映在艺术上是什么呢？比如花鸟画常提到的就是存在决定意识。因为皇权是画院的主宰，徐渭是在野的一个画家，因为他的存在不同，所以他的画风也就很不同。历史上讲皇权富贵，鲁迅先生认为一个作者是不是能够做一个革命人的问题，要反映时代精神，反映这个时代。前面我们讲了这个命题，要能够创新，赋予时代的精神面貌，能够把时代面貌表现出来。怎么去理解时代的面貌，怎么掌握时代的脉搏呢，鲁迅先生的回答就是你首先要做一个革命的人，这样无论什么世界用什么材料他都是革命文学，从喷泉出来的都是水，从血管里流出来的都是血。所以我

们作为一个画家，就是画花鸟画也不要忘记这一点。

要说创新是要解决创新的最根本问题，终身不懈地去做这方面的努力。唐代画家张璪有这么两句话大家非常熟悉，“外师造化，中得心源”，绘画艺术里面包括这两个因素。只有造化不行，而且要中得心源，主观的东西要有，作者头脑里的反映才能构成一幅艺术作品，这两句话也是很科学的。从宋元以来文人画的兴起更强调了中得心源，这在写意画里面是非常重要的一点。写意画的意是什么呢，意就是作者的意，所以中得心源是特别重要的。在艺术创作中更强调了作者的主观因素，应该说是我们国画艺术的一个重要的发展。但是一些持形而上学观点的人却认为主观主义是错误的，从花鸟画的发展历史看，恰恰是这些作品才更鲜明地表达了人的情意。当然处于我国特有的漫长的封建社会中，这些情和意不能不受历史的局限。今天我们所处的社会是人民民主专政的社会主义社会，在中国历史上是一个伟大的变革。存在决定意识，人们的思想感情也都发生在这个巨大的变化中，但是自然形态的花和鸟并不随社会变革而变化，如果说我们的创作只是外师造化，客观地如实描写，要求作品反映时代精神将是不可想象的。因此，在我们学习写意花鸟的实践当中，不但要外师造化，更要中得心源；不但要研究花鸟，还要研究社会；不但要勤于作画，还要努力做人，做一个社会主义时代的新人。

第四，画和诗。

宋代苏东坡称赞王维的画有这么两句话，“诗中有画，画中有诗”，道出了诗画的关系，这也是文人画的一个贡献。讲究画的主观的东西，讲究诗情画意。诗中有画，要求诗要写的有情有景、有形象，情景交融，王维有许多诗的确是这样的。你读了他的诗闭上眼睛就可以想象那是一幅很美的画。像他的《山居秋暝》：明月松间照，清泉石上流。竹喧归浣女，莲动下渔舟。这不都是画吗，这种画后来画的人很多。但是这种画不是直接的给你一个视觉的形象，而是要读者凭借自己的生活经验去想象而具体化起来的。画是无言诗，是没有文字的诗，画要有诗意，不是使人看了一览无余，要可思可感。画是直观的造型艺术，绘画形象所能表达的意又不同于文字感知的意那么广阔，它受观者自己的经验去想象、去开拓、去丰富。

文人画的产生有那么几个情况，一是强调了主观的东西，画中有诗强调了诗情画意，这些诗情画意有一些是用形象能够表达的，有一些东西是视觉形象，一个瞬间的视觉形象是不能表达的。绘画毕竟有它的局限，它用了另外一种手段，用的是题跋。画上题诗，就像刚才举那个青杏的例子。如果说他上面不题“世上多少皱眉人”，要表达作者这个感情，只凭那几个杏是很不好办的，所以题跋随着文人画的兴起就发展起来了。做诗可以任其所需，天上地下，古往今来都可以，而绘画不能，有它的局限性。题诗就是从解决这个问题上来的，一些画能表达他的这个意思，有一些就表达不来，于是把诗都写上，诗书画的三结合也是文人画的一个贡献。它们突破了生活直观感受的局限，运用书法艺术的技巧笔墨情趣，把客观的自然形体加以改造，用工艺的俗语来说就是加以变化，用我们现今的国画俗语来说是变形，把自己生活的激情融入形象之中，体现自己反映的意境。所以说写意画是以神写形就是这个意思，写意画的形要和客观的、自然、真实的形象去比，中间距离是很大的。金冬心有一幅自画像，画他在芭蕉树底下乘凉，用解剖的观点看就差的太远了，那时候没有什么照相技术，如果真的让他穿个裤头坐在树下照个照片出来，就不会出来他这个境界。画里面表现他睡着了，甚至他做的什么梦都可以想象的来，那个艺术美的境界就表现的很好。这就是神，在形的问题上是为了表达神来服务的，这一点漫画家是最聪明的。

汉画像石的许多造型，像一些狩猎者前腿和后腿的形状是不一样的，前腿和后腿要拉直了是不一样长的，但是只有那样他的劲才可以出来，真是一样长，出不来那样的味道。所以写意画对客观形象要来个再创造，变形也好、变化也好，总之不能自然性的客观再现。这不只是形的问题，甚至客观色彩不一定如实描写，怎么把你想的表现出来有着绝对的自由。但是从写意画来说也需要题点诗，这是一个补救的办法，最主要的是通过你自己所创造的艺术形象来表达你的意，这是讲的诗和画。它有它的共性，但还有它的区别，写诗和作画有它的共性，都要表达一定的意，但是由于艺术手段不一样，中间还有具体的区别。

当然如果艺术表达不出来，可以题一些诗来表达，这是文人画创造的诗书画结合，但和标语口号是另外一回事。如果你的题和你的画没有什么内在联系，就很难不让别人说你这是标语口号。我觉得在画面题款、写写诗是必要的，这个问题当然到现在来说还是有很大争论的。像日本人我问过，他们的认识很简单，画上不需要写诗，画就是画，就是凭你的形象去表达你的东西，去让人们看，用不着写诗，当然这是他们的问题。最近读一些书有这样一个问题比较

明确，说到我们要继承传统、发扬传统，但说实在的我们所谓的传统是什么呢？现在的传统是文人传统，不管写字也好、画画也好，现在所继承的传统都没有离开宋元明清，唐的东西比较少。这些东西都是文人传统，这些传统文人、传统的画家、书法家，翻开看看他们的历史，他首先不是画家，首先是文人。所以我们现在搞画也好，写字也好，如果只写字，只画画，不读书，不做人，那就很难解决真正的继承传统和发扬传统的问题。这个说法不知道对不对，我是想应该这样谈一谈，大家来共同探索。

第五，书和画。

新石器时代的西安半坡彩陶上已经有了形象生动的线描的鱼纹、鹿纹、树叶纹等，这都说明他们是最早的花鸟画。但这时候还没有文字，不可能有什么文字的考证。那时候才有类似文字的符号，我们怎么认识这些问题呢？只能凭这些材料去研究，这些纹样本身所表现的东西。到了奴隶社会有了在线描绘画基础

康师尧《南国风光》69×47cm，1982年

上发展起来的象形文字，像我们看到的甲骨、铜器上面的这些文字。由于社会的发展有许多事物不都是可以用形来表现的，象形法则就局限性太大，所以后来又创造了形声、指事、会意、转注、假借等方面，也就是我们所说的六书，是六条创造文字的法则。古人有书画同源之说，从这个发展上有这个意思，有了绘画、有了象形文字，然后才有了字，从发展规律上来说它们是源于客观形象的。

从书画的关系上讲有共同的历史渊源，但更重要的是，我们认为中国文字书写的工具和技巧和国画使用的工具和技巧的同一性，书画同源重点应该放在这个地方去理解。唐代张彦远写的我国第一部绘画通史著作《历代名画记》，他说到“国朝吴道玄，古今独步，前不见顾陆，后无来者。受笔法于张旭，此又知书画用笔同矣。”张彦远在唐代就认识到了这一点。吴道子的画之所以好，就是因为他的用笔受了张旭的指教，这个事实上证明了书和画的用笔是同一的，有同一性，我们在实践中也都知道。宋人也有一段话：“古人如孙太古，今人如米元章，善书者必能善画，善画者必能书，其实一事耳。”他是这样认识的。当然擅书者不一定都能画，擅画者都能书，这是历史上证明了的。大凡画画的人字都写得不错，这恐怕是一个事实，这段话主要意思是说在书画技巧上有它的同一性。宋代柯九思说得更具体了：“写竹，干用篆法，枝用草法，叶用八分法等。”这都是这同一性的最好说明。篆书圆润，表现竹干很合适，草书很流利，隶书很潇洒，用来表现枝叶是很美的。这就是中国绘画技法的主要特征，笔墨的具象性。

我在这里面提出了中国画的笔墨具象性。我们过去经常谈中国画讲究用笔，我觉得这个问题有片面性。西洋画不讲究用笔吗？油画、水彩也是非常讲究用笔的。以用笔来概括中国画的特征是不够的，不准确的。我们提出一个什么问题呢？这个词不一定对，笔墨的具象性，从画竹兰表现得最清楚。油画、水彩也很讲究用笔，但是要构成一个形象是要用许多笔才能够构成的，讲究笔触，要用很多笔才能画出一个形象。但中国画不是这样的，中国画一笔下去就是个这，一笔下去就是个那，在写意画里面这个特征非常鲜明。柯九思讲的竹子的画法，所以要用草法、篆法、八分法，都是为解决这个问题，解决具象性问题，一笔下去就是竹干，就是竹枝，就是竹叶。我们如何从生活中去概括形象，去发展我们的写意技巧，去概括塑造新的艺术形象，掌握这一点是很重要的。

这个词对不对还可以商量，从我自己的实践能不能有这两个，这从技巧来说是一个很重要的问题。

具象性是什么呢？一笔落纸变成形象，这也是文人画的倡导和文人画的贡献，因为文人都要写字，所以它就能够在绘画上表现出来。前面谈到了唐代的、宋代的画家画论，明代画家唐寅有这么一段话：“工画如楷书，写意如草圣，不过执笔转腕灵妙耳。”这说得最具体了。“世之善书者多善画”就比较客观，没有说擅书都能画。

买资料的时候买过这么一本书《明代画家书札》，如果将来复印一些给大家看看很有好处。明朝画家来往的书信，字写得非常好。研究书法时我在琢磨这个事情，画家字比书家字要好，我是这样认为的。为什么这样说呢？就是唐寅说的这句话，“转腕灵妙耳”，因为用画的办法，手腕不像书法家那样中锋用笔，可以高山坠石，恐怕是这样的。我们也可以看一看唐寅说的这句话，唐寅会写字也会画画，他是文人，说的话应该没有片面性。他说执笔转腕灵妙，接着他又反过来强调了一句，他为什么说“工画如楷书，写意如草圣，不过执笔转腕灵妙耳，世之善书者多善画。”我刚才说画家字一般比书家字要好，也在于此，唐寅也说了这个问题。在于腕转不执，不是局限在中锋用笔，把笔躺倒了去写也可以。画画能一直只中锋用笔吗？这都带有片面性，不要带有片面性。

我举一些例子来说明，像宋代的苏轼、米芾，元代的赵孟頫，还有董其昌、文征明、清代的郑板桥，近代的吴昌硕、齐白石，这些画家同时也是书家。书法展览里不要画家的书，书法研究里不要研究这些东西，我们做学术不能这样。你能否定米芾是书家吗，你能否定苏轼是书家吗，苏、黄、米、蔡都是这样的，黄庭坚也是写字写得很好，画画也画得很好，所以这是很有意思的。我说这些的意思，就是从咱们学画的角度来讲，一定要重视练字，要学书法。宋代的一些画家也是书家，这些画家你说他们的字哪个写得不好，都无愧于同代的一些书家。从这些大家的作品当中如果做技法分析我们可以体会到，书法是他们绘画的技法基础。我们要学习人家的传统，接受这个传统，继承发扬，不学字是不行的。尤其是吴昌老的画，他是30岁以后才画画的，他能画到那么高的水平，所以能力超过任伯年，就是他书法的功力有了坚实的基础，哪怕是半路出家，最后还是修成正果。

关于书和画的其他一些问题，具体的线和点的问题。点和线只是书法结构的基础，同时也是绘画造型的基础。我简单谈一下，这从实践里面是可以理解的，像我刚才谈到的具象性都是这样的。我们必须尊重这样的规律去加强关于书法的锻炼。

康师尧《秋意图》76×83cm，1961年

以上所说五种关系，花和人、画和人、花和画、画和诗、画和书，这五种关系总的来讲是什么样的关系呢？是客观世界和主观世界的关系。用我们传统的术语来讲就是造化与心源的关系，我们必须明确理解这些关系，才能够很好地去掌握写意画的创作规律。所以我把这些问题先谈一谈。

从实践论的观点看，你感觉到的东西我们不能立刻理解它，只有理解了的东西才能更深地感觉它，感觉是解决现象问题，理论才解决本质问题。这些问题的解决一点也不能离开实践，无论何人要认识什么事物，除了同那个事物接触，即生活、实践于那个事物环境之中，是没有别的办法解决的。这是实践论里的一段话，说的是我们画画一定要重视理论的探索，不要光闷着头画。一天不画画好像辜负了一天的时光，这当然是对的，你是画画的，这是最基本的东西。但是要想把画画好，写字、读书、学习社会同样重要。理论的探讨又不能只读书，一定是理论结合实践。沿着这样一个规律，实践认识，再实践再认识，无限往复当中去提高我们的认识，提高我们的实践。这是讲的第一章。

（本文节选自蔡亚红编著《讲座：1982陕西国画院中国画研修班导师讲课录》，三秦出版社2019年9月版）

王鸿续
Wang Hongxu

1938年生，陕西蓝田人。1961年毕业于西安美术学院。国画作品《农村小景》《清幽人家》被中国美术馆收藏，国画作品《好雨知时节》入选全国第八届美术作品展，国画作品《山乡文化室》获文化部举办的1993年全国“群星奖”美术作品大展银奖，2000年被陕西省文化厅授予陕西省“丹青”艺术作品奖。

洒然胸臆　妙笔常新
——记画家王鸿续先生

[文] 子峰

王鸿续先生是陕西蓝田人氏，上世纪50年代就读于西安美术学院，毕业后分至宝鸡，一直在文化馆、群艺馆从事美术工作，于上世纪末退休。

先生今岁七十有几，然精神矍铄，身体清健，行走登高几与20年前无异。每日早由家中出，必于渭滨散行数里，多转至老居之小斗室，读书、静思，揣摩前贤之画册，有兴致时则于小案展纸作画。

先生作画追求自然，以游戏状态生发，尤童子戏耍，一任趣性，随手点拂，洋洋洒洒，并不刻意于物象的主观复加。先生以为作画以无心为上，用意过甚则天性荡然，“恰恰用心时，恰恰无心用，无心恰恰有，常用恰恰无”。先生视画如平日生活，“看山还是山”。这随意无心之举，看似平常，实乃其平生感悟画学要诣方人得之境。

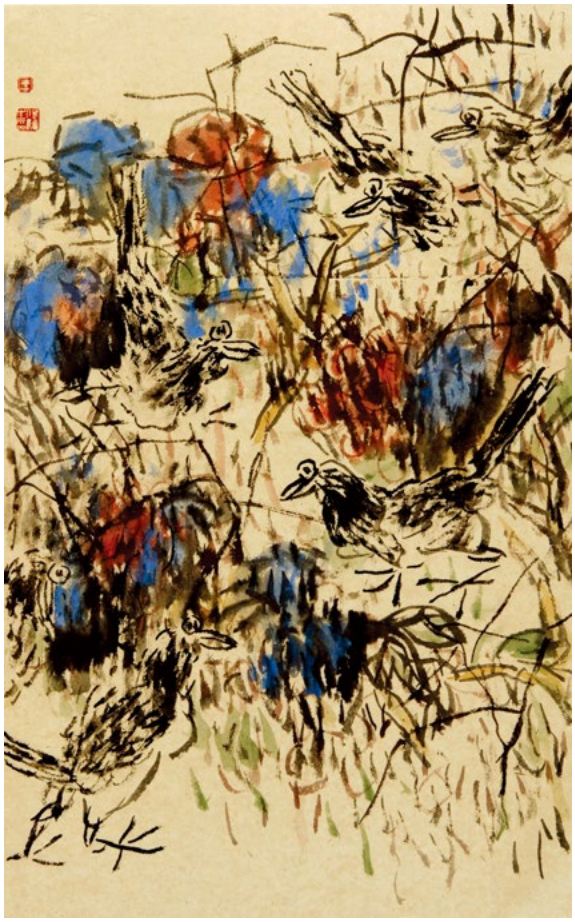
多年前先生曾自制有便携之毛笔、墨盒与粗纸本，置于小袋中，每于出行或散游时，必带身上，凡遇有趣之物，或常人忽略之景致及无名状之草卉，即挥笔写之。与一般画人不同，所写物事，必是自独有情，并不专寻于名山胜水或梅兰竹菊之惯常表现之物，亦不以写其物事之象为要，而是体味其意趣、情态和在笔墨表现上之感受。所写粗纸本，累积盈箧，至今亦然持其状。平日面对室内所见之物，诸如眼前之家什杂项，甚至孙子的玩具有感时亦挥笔写之。故先生绘画题材新、图式新、笔墨色彩亦新。

先生平日喜作小品，尤喜以各种土杂纸为之，以避宣纸之习性。或下笔寥寥，意到即止，或千笔万笔，积染厚重，不言笔墨，而笔墨已固在其中，不事雕琢，却灵机妙意淬而发之。盖胸中有情，笔下见物，而物不全以形出，以笔墨出之，亦不全以笔墨出，以意出之，似人与笔墨同游。加之青壮时涉猎画种广博，储资宏富，一总生发于其中，笔墨自是丰厚且脱略旧体格而彰显新气象。著名画家罗平安先生亦

余之老师，曾对我讲：“我从不请人吃饭，但到宝鸡我请一个人吃饭，他画得好，既传统又现代，这个人就是王鸿续。”

先生上世纪末退休后，市群艺馆为其备画室一间，先生也常转此。即至，则常有崇慕者围来，遂放怀谈笑，若论艺事，每述一理，必有卓见，闻者无不感佩。先生年轻时即具个性，善思辨，不随俗议，不苟合于众口，且话锋犀利，直陈批评，老来亦然。当今之画圈内，多喜捧哄，凡集会场合，人多诺诺称善，讨喜各方。先生则极反感于此，即在热闹会场，亦不虑人事面色，于画于艺，倘若开口，必直抒所见，评之直率，批之无情，故圈内有惧其议者于研讨场合，请不请先生到场而踌躇再三者。

先生论画，重意境、重神趣、重用笔。以为中国画学一道，虚胜实、无胜有、简胜繁；研画之要在于读书、养气、守心；唯心之所运能日出不穷，非以技求之可得。正所谓“积法成弊，祛法大好”，不循成法，笔墨则常有意外之效。惟兴会其间，其乐融融，



下笔自生陶溶一切之意。

谈及画史，先生上千年中崇而推之只数人而已，近为宾翁、缶翁与白石翁，上推则论石涛、八大、青藤、担当等，俗者皆不人其目。退休后读书益勤，且善读、善思，凡庄老之学，释禅要义，画论经典，一经先生解说，无不臻妙。先生以为，画家要具别眼、慧心，而别眼、慧心，唯须读书养之，三日不读书，其面目亦可憎也。画者，惟俗病难除，亦须读书祛之。俗不去则雅不来，更要“守心”，外慕纷华，驰逐名利者岂可“守心”乎。故先生几十年之行为，以“守心”为要，务求摆脱世俗之一切纷更驰逐。

先生于书法看似无意实则用心，余存有先生壮岁时墨迹，行草之间缠绵流畅，书风潇洒。其近20年则弃流畅而重顿挫，在融会传统碑学用笔和结字中独抒已意，在自然与雄宕中求节律和整体。余以为其字落落卓立，仪态耿介，书风在方棱古劲中有奇矜之美，与其画相得益彰。

近年，先生在西秦清望益高，虽声名日隆，却素衣布履，心志平和，尝行走于街市闾巷，应诺于鞋匠、菜贩，并无骄矜之态。然于官人、商贾，绝无逢迎。尝闻有欲求先生画作而藏之，然又畏先生拒不卖画之态者众。余几年前自京返宝亦携款求购，先生见说买画，面有难色，初勉给面子，后则言余：“画是自己戏玩之物，游戏为之，画自顺畅己意，卖而为之，不知如何下笔了。”先生作画主张有兴、有趣，兴致为始，趣味为要，画方生意，故不愿为交易而负累作画，此亦见其心志也。

先生早年于水彩、油画、版画、水粉、连环画等均有涉猎，青壮时水彩、油画作品都参加过省级展览。中年后专注于中国画的探索，作品在上世纪90年代人选过第八届全国美展，还曾在文化部举办的全国性大展上获过银奖。但先生志不求外在之荣名，读书内省，悟艺求真。其行状能守心而自在自然，使绘事返璞于平常生活，此其画境新笔墨妙之根本也。

贺荣敏
He Rongmin

笔名一敏。1958年3月生于陕西合阳县。1983年毕业于西安美术学院国画系，后又在刘文西教授的指导下攻读中国人物画研究生，1988年获艺术硕士学位，2012年至2018年任西安美术学院副院长。现任中国美术家协会会员，陕西省美术家协会副主席，陕西省作家协会会员，西安美术学院（二级）教授、博士研究生导师。

黄土画派画家——贺荣敏（节选）

[文] 刘文西

西安美院教授、“黄土画派”画家贺荣敏是党和人民培养起来的画家。他一贯热爱劳动人民，热爱自己的家乡，非常熟悉黄土地上生活的人们，熟知他们的风土人情。

贺荣敏是一位多产画家，勤奋是他的美德。多年来他在教学第一线上，一面教学，一面不懈地坚持艺术创作，能在近年中拿出这批具有分量的作品，是很不容易的事情。这些作品充满着贺荣敏的热血和汗水，也展示出他的艺术追求和对人生的态度。

一个真正的画家首先是记住人民，热爱人民，为人民而创作。这是一个根本性的问题，贺荣敏很好的解决了这个问题。所以，他的艺术是主动的，积极的。

一个真正的画家，他应该是丰富而积极的思想家，他关注人民，关注社会，他有敏锐的洞察力，有分辨是非、好坏、美丑的能力。他总是追求思想性、艺术性和观赏性的完美统一，动机和效果的统一。我读过贺荣敏发表过的大量文章，他从不唱高调，勤于思考，有独立见解，努力实践，所以他的作品中具有鲜明的艺术个性，不人云亦云。而他的“自我”与人民的“大我”是统一的，作品品味是雅俗共赏的。在多次全国美展中获奖，说明在全国其学术定位人民是认可的。

在创作中贺荣敏坚持：自己发现，自己选择，自己总结，反复拿出作品接受群众检验。尽力做到不去重复历史，不重复别人，也不重复自己。他对艺术是严肃的，这和某些把艺术只当“游戏人生”的人有很大区别。

贺荣敏在做人上是一位从不张扬的人，朴实、厚道。但他始终用作品不断地挖掘、赞美、张扬着黄土地上人们的奋斗精神，开放精神。

贺荣敏是我的研究生，但更多培养使他成长的力量是来自生活本身以及他本人具有的艺术品格，让他走上一个艺术家“永无止境”的道路。能拿出这样大批优秀的作品展出，我为他高兴。从人生的年龄段说，他正值黄金时期，成熟时期，也相信他还有新的高峰。

贺荣敏《正月十五闹红火》，2015年

贺荣敏《家园·守望者三》180×180cm

贺荣敏《上锣鼓2》360×180cm，2017年

贺荣敏《上锣鼓3》360×180cm，2018年

贺荣敏《上锣鼓4》360×180cm，2019年

贺荣敏《家园·守望者一》180×145cm

贺荣敏《血的印迹》180×150cm，2005年　全国画院优秀作品展最佳作品奖

张 珺
Zhang Jun

国家一级美术师，享受国务院政府津贴专家，陕西省经济文化交流协会副会长，海南中和书画研究院院长。喜马拉雅《张珺杂谈……一针见血说书画》主讲。

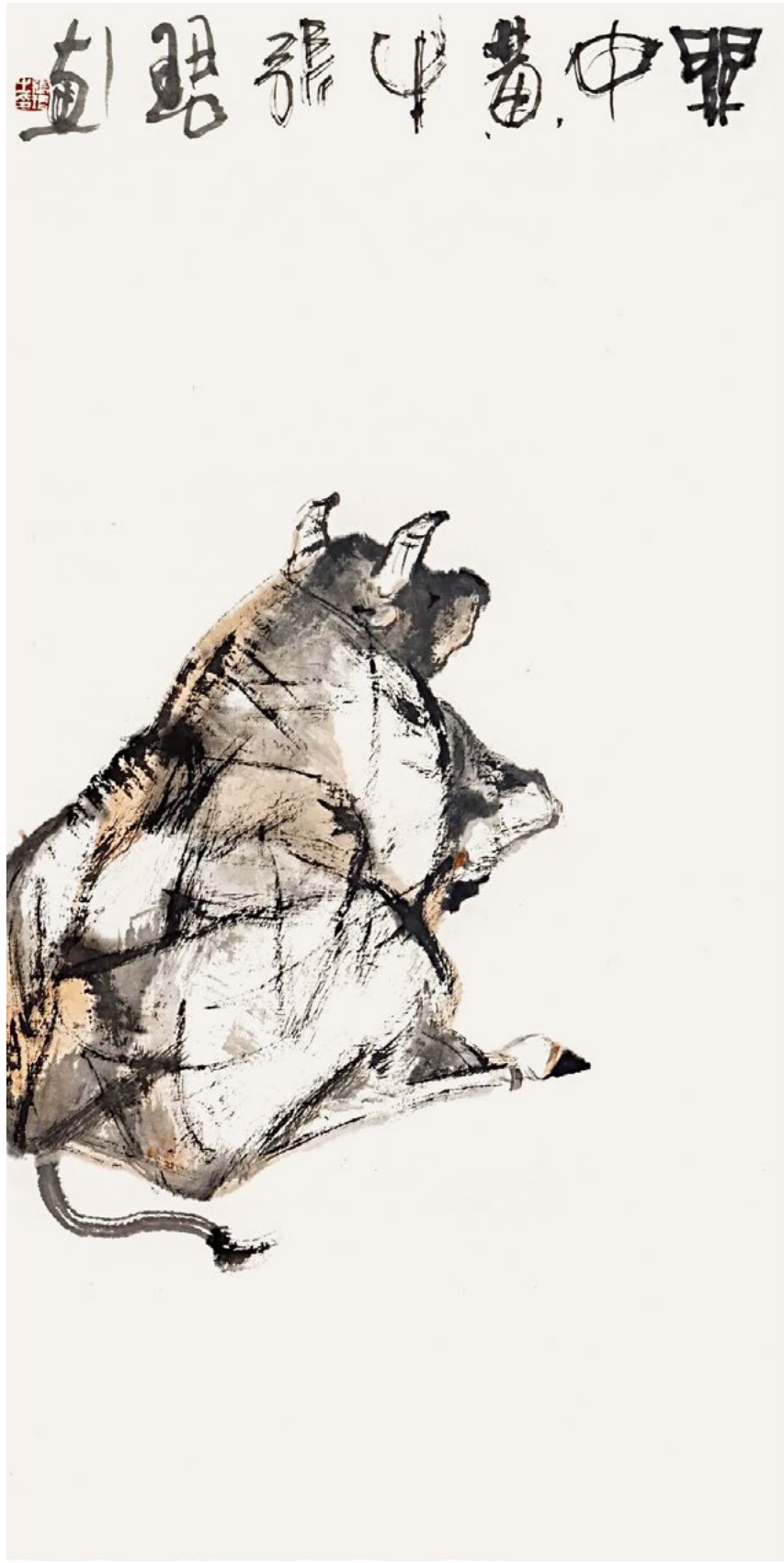
水韵墨章
——张珺国画作品赏析

[文] 梅挺

钱钟书在做学问时有一个原则，占尽材料而不拘泥于材料，要将自己的生命活在其中。这个方法通于艺术创作，尤其是中国画创作，因为中国画艺术表现的高下、精粗集中反映在笔墨上，而笔墨，并非单纯的点、线、面和浓、淡、干、湿，它背后体现的，是作者或明或潜的情感流露和审美素养，它存储了作者的心能量，是活而又活的存在。

一个优秀的作者，必是在长期勤奋的创作修炼中，逐渐将技巧融于精神，内化于潜意识，从而形成了独为抒发自己情感意趣的笔墨语言。当然，光凭勤奋是不够的，在艺术领域能成为佼佼者的，都是靠天吃饭，天赋占了绝大比重，但普通人勤奋的程度，大都还没到可以与人拼天赋的地步。

对许多人来说，若无天赋，早早放弃努力才是明智的。张珺有天赋，在画家中，他通过勤奋将天赋淋漓发挥了出来。张珺以心取象，使他能忘笔墨而有真景，在格物中，精神与物像相通，从而因心造境，以手运心，画出想象中由实景所出，而又遍地找不到的虚境。但这虚境中所有的山川、草木、鳞介、花鸟，又活生生映入观众心中，所谓画活，不是说表象，而是直抵本心。他的作品，能在水墨俱下的过程中，一次性完成物象结构、书法用笔、水墨关系和要表达的情绪，体现了他对中国画本体语言长期深入地锤练。



张珺《关中黄牛》

张珺《花鸟》

张珺《龟息》

张珺《昇平鸡戏图》

张珺《桃之夭夭灼自华》

周文才
Zhou Wencai

又名周尚文，字重德，号犁烟种雨人。毕业于西安美术学院，师从李鸿照教授，获硕士学位。2017年亮宝楼举办“人生如寄·借物散怀“个人展，2018年保利“悦见·水墨“艺术展，2019年“时代精神“陕西国画名家小品邀请展，2020年古风半山“长安春晓”青年国画小品邀请展，2021年中国画创作院（西安分院）举办“销夏”清供小品个展。

清供拾補

[文] 周文才

清供，兴于唐宋，盛于明清，文人雅士生活艺术之审美元素。

宋人林洪《山家清供》书名著“清供”一词，是指供人品鉴菜肴与制作方法。《汉语大词典》中“清供”一词释义为旧俗节日祭祀之供品，二指清玩。

清供之概念，并无详实所指之介紹，除祭祀所供之物外，清玩词意与清供一词相似，皆为范范所指之意。笔者认为，清供应涵盖物质与精神二者之内容，诸如金石书画、瓷器盆景、诗词文章、文学著作、音乐影视作品等。何为清供，观照文人雅士精神生活之玩味者皆可为清供。

清供者，礼敬天地，祭祀神明。寄托文人之情结，散抒岁月之感怀，清供品鉴之道，非徒玩乐，而得其物理也。如伏羲氏观天象察地理，观清供之用，非尽私欲，而依于文化之属性。

古之文人多以物喻德，藏深义于文章书画。养心得义而悟玄机，寄情于物而不为所役，关照内心而察万物之理，以小见大而明天地之德。这种见物喻德的哲学审美思想造就了中国独特的艺术审美标准与审美观点，以物之心观物，以物心观人。

诸如陶潜以菊为伴而菊以陶潜为知己，和靖以梅为妻而梅以和靖为知己之喻。又如竹为守节之君子，梅为高洁之君子，菊为坚毅之君子，兰为虚怀之君子，赋予了物的文化属性与人文精神。那些文人雅士寄情于所喜好的器物之中，晓物之理，通物之情，达物之观。明董其昌《骨董十三说》曰：“然物藉之以存焉者也，而物又莫不相藉也。食物以器藉之，器物以几藉之，几以筵藉，筵以地藉，而地孰藉之哉？能进而求知藉地之物，则天人交而万物有藉矣。古者洪水滔天，泛滥无地，下民昏昏不知所垫，有禹董治之，则天下皆藉之矣。天下一大骨董也，人皆画于小而遗其大，特未之思耳！？此中对物引发的哲思可谓

格物至极也。

清供之养，移私欲而转于心斋，养人性灵而澄怀观道。观古物亦见古人之智，亦尚古人之德，亦思古人之义，若有所得，美在心灵，真鉴赏者也。清供悦人精神，得求意愿，此为文人雅士尚美悟见之正道。

清供元素的绘画始兴于唐宋，渐盛于明清，遂有清供元素于人物场景者，有文人行乐雅集或博古者，而岁朝清供最数人知。艺花艺草，清蔬果藏，古器文房，跃然于素绢之上以载福愿、以乘兴致。天下之物，其义为用，诗词绘画中更见机趣与心境。虽借物散怀而不失寓意深长，窥得悲喜之情切，人心之所向，生命之归宿。

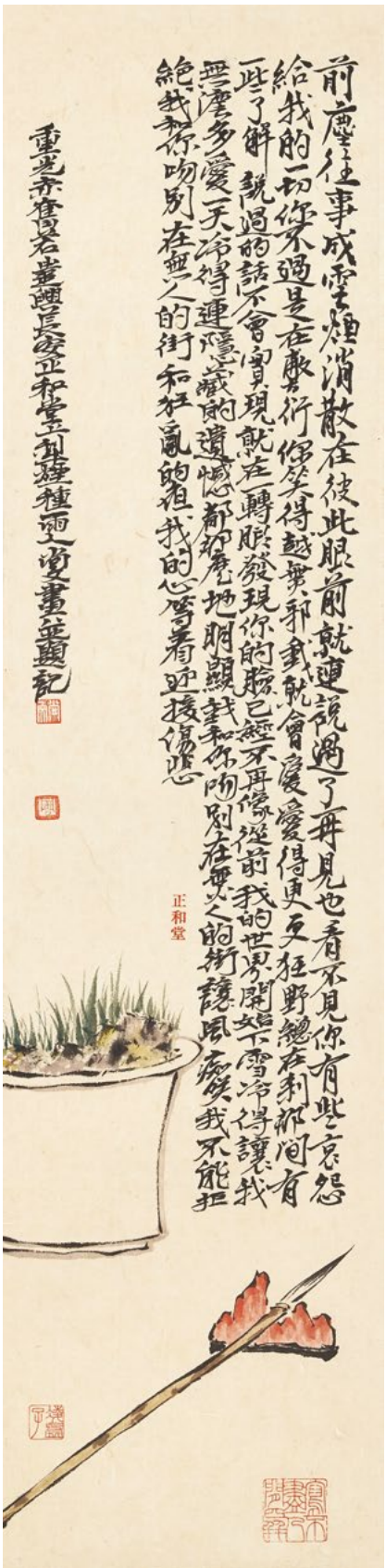
尚美之宗义，非以物心观物，岂知清供绘画背后之哲理。天地之间，人物存游于其中，世间之事发端于此。仰观俯察以体天地之道，舒性情于绢素，笔墨丹青之用，藏尽人生之豪情壮志与林泉高致之逸情。

时光荏苒，岁月蹉跎，杜甫《偶题》诗曰：“文章千古事，得失寸心知。”文章乃天地人三才之经纬，万物之情理纵横交错在世间，人们各自编织着这时空中瞬间珍贵亦惬意的记忆与生活。

周文才《茶烟书房》
规格：75cm×36cm
材质：纸本设色
日期：2021

周文才《云窗清供》
规格：115cm×26cm
材质：纸本设色
日期：2021

周文才《正和清供》
规格：115cm×26cm
材质：纸本设色
日期：2021



周文才《前尘往事》
规格：75cm × 18cm
材质：纸本设色
日期：2021

周文才《恼春风》
规格：75cm × 18cm
材质：纸本设色
日期：2021

周文才《古梅图》
规格：75cm × 36cm
材质：纸本设色
日期：2021

周文才《白牡丹》
规格：69cm × 46cm
材质：纸本设色
日期：2019

白牡丹
白牡丹和錢學士作
城中看華客日一暮走營營
素花人不顧亦占牡丹名閑在深寺中車馬無來聲唯有錢學士盡日繞從行
憐此皓然質無人自芳馨衆嫌我獨賞移植在東中庭留景夜不瞑迎光曙先明
對之心亦靜虛白相向生唐昌玉蕊花攀玩衆所爭折來比顏色一種如瑤瓊彼因稀
見貴此以多爲輕始知無正色愛惡隨人情豈惟花獨爾理與人事并君看入時者紫艷
與紅英 右錄唐代白居易詩 首補白 [illegible] 在己亥秋月犁煙種而人賞書於正和堂上
長安少年今已老
聊寄一枝白牡丹
素花冷艷對風
月城外雪壓半
枯春
歲次屠維大淵獻壯月畫
與長安正和堂上覺又記

李明远
Li Mingyuan

本名李鹏飞，生于扶风，斋号九万里堂、大觉堂。2010年毕业于西安美术学院国画系。2014年毕业于陕西师范大学，获硕士学位。陕西省美协会员、陕西省书协会员、西安中国画院外聘画家、陕南画院画家、现任职于西安美术学院。

绘画之余的思考

[文] 李明远

中国的绘画自象形文字始，历数千年之久。文与画在当初，无歧异，本是一个意思。我国夙有书画同源之说，有人认为伏羲画卦、仓颉造字，是为书画之先河。文字与画图初无歧异之分，以毛笔直取万物之形意。从博物馆的历代珍品，以及大量的宗教壁画，到现当代的国画作品。它无一不是中华民族历史发展中不可或缺的文化，也是灿烂的中华文明最杰出的艺术产物。

古往今来出现了许多国画大师也留给我们大量精美的作品。斗转星移，沧海桑田，但是国画这块瑰宝却始终如新，一代又一代的艺术家们为它痴迷。随着现代社会的到来，不少年轻的艺术家们找到了国画的新的表现形式和手法，在传统国画的基础上不断创新。

传统艺术与现代艺术在这个进步的时代华丽的撞击在一起了。传统的国画表现形式以笔墨为主，讲究“骨法用笔”，追求笔精墨妙的艺术效果。强调墨分五色，墨分为焦墨、浓墨、重墨、墨、清墨五种。在意境上，传统中国画，不管是工笔还是写意，都尚写意。讲究气韵、追求意境。写形是为了传神。齐白石说“太似则媚俗，不似则欺世，似与不似之间”，讲究传神达意的方法着重体现画面所传达的精神、意境。体现出一种强烈的儒家风范，温文尔雅却胸怀天下，古豪放却意义深刻。而随着时代的进步和发展，出现了一批杰出的现代国画艺术家，他们在传统国画的基础上融合了西方绘画中对光影、虚实、体积构成的研究成果，创作出一批批精美的化作，如徐悲鸿、李可染、齐白石等等都是为世人敬仰的画家。融合型的现代中国画丰富了中国画的技法和表现空间，在这一点上是新的突破。

国画，作为一种艺术表现形式，承载了灿烂辉煌的中华文明，是厚重的历史长河中一颗璀璨的艺术明

李明远《雅玩》之一

珠，我们不能为了接受新式的画法和教育就遗忘他。国画是我们中华民族的瑰宝，我们的国粹。千百年来国画一直在不断发展，而其传统的艺术精髓仍一脉相承，永葆其强劲的生命与活力，并在此基础上不断创新。至今，钓鱼台国宾馆、人民大会堂到处都悬挂着大幅国画。名家名作还作为国宝赠品在外交活动中起到国际文化交流的重要作用，这是因为国画表现的是中国人的精神、气质和中国人的思维方式与世界观。国画中的梅、兰、竹、菊波称为“四君子”。梅，表现出凌寒斗雪的铮铮傲骨；兰，表现出生于幽谷，不取媚于人的崇高美德；菊，表现了不畏寒霜，不怕艰苦的高尚情操；竹，象征着高风亮节的清雅风范，这些，正是中国人最崇尚的精神品格。不管是传统的也好，现代的也罢。国画始终是中华民族的文化传承和艺术宝藏，它需要新一代的人来继承和发扬光大，要以进步的眼光来看待中国画艺术，它在传统和现代的冲击下仍保持起特色和神韵又不失古法和灵魂，这是非常不易的。

国画并不古老”相反，它在不断的积淀和时间的磨砺后越发的光彩照人，散发无穷魅力。虽然中国画毕竟是不同于西方绘画的独立绘画品种，有自己独特的创作与欣赏品格。但是中西方美术之间可以对话交流、互相借鉴。同样也决不可能因此丧失中国画自己的特色与地位。近代以来，徐悲鸿、林风眠等老一辈中国画家不断吸取西方美术元素中的写实主义、现代主义手法，对中国画进行创新发展，使他们笔下的中国画形成了不同于传统中国画的新面貌，并逐渐占据了当今中国画的主导地位。为适应新的形势，当今的中国画也必须不断创新。所以，我觉得目前为止这个结合可从各方面上去考虑，在不变其本质的前题下创新，吸收西方绘画优秀的东西。姜怡翔老师在上课时就提出：中外相生、本源主体、形意互为、一人一品、精神代言的方法论。所以“笔墨当随时代”是中国画面临的更大一个课题。值得我们进一步研究。

李明远《雅玩》之二

李明远《雅玩》之三

李明远《凌兢瘦马踏春泥》

李明远《古木寒禽》

李明远《拟陈南元墨君十品》

李 虹
Li Hong

中国美术家协会第四届水彩粉画艺委会委员，中国女画家协会理事，陕西省美协理事，陕西省美协水彩艺委会副主任，西安市美协水彩艺委会主任，陕西当代水彩粉画研究院常务副院长兼秘书长。

摘选《李虹水色世界》序

[文] 李翔（全国政协委员、中国美术家协会副主席）

部队里画水彩的人少，色粉更是稀缺，李虹便从这两项中脱颖而出。

她的作品涉猎比较广，有的是部队题材，更多是少数民族的人物。可以看出无论水彩还是色粉，李虹都在追求一种博大浑厚和典雅合谐的感觉。

她曾经只身跑到大凉山，画了一批写生，其中有几幅人物写生，画得简洁而生动。其中有一位彝族男子，阳光下人物脸部的坚实和朴素的表情刻画的很到位，印象深刻。她不断地从生活中吸取营养，除了鲜活的感受外，她开始以系列形式呈现。尤其是风景《荒原》系列，色彩沉郁，凝重，开始有意识地摆脱自然物象的束缚，而在普通风景里注入了关于生命本身、人的生存状态等方面的深远思考和人文情怀，这就让风景有了精神性，可以看出她的探索和思考，此后又是以《树》为载体的一个系列，更看出李虹有意识赋予自然物象一种主观的情怀。这是她风景画提升的一个重要标志

今年建党百年，她画了四幅作品，其中《红色摇篮》比较突出，不仅尺幅比较大，人物众多，而且看出她对整个画面的把控能力，她营建了怀旧的暗红暖调，但在暖调里又有着色彩微妙的冷暖和明度变化，画面凝重深远又透着历史的温暖感。李虹在每个系列作品里都喜欢写点文字，多是感受一类，能看出她对文学的酷爱，希望生活以及书籍的滋养能让李虹的艺术之路走得更宽更远，画出更具有时代气息的优秀作品。

李虹《傲然》56×76cm

摘选《内觉着自觉》

[文] 周刚（中国美术学院教授，中国美术家协会水彩艺术委员会副主任）

李虹是属于有创造力的一类。她具备了创造者的个性，在与她的接触中，我发现她往往努力为自己营造适于创造力发挥的气候。她努力让自己站在整体和总体上面对问题，以使她的意识创作目标集中于创造力的发挥上。一个具有创造力的人，他的精力是旺盛的，面对问题是百折不饶的，其钻研、求真是刻苦勤勉的。他往往能在失败、挫折和低谷面前自我反省、自我肯定，且能重新出发。创造力往往需要有敏锐的感觉和独立的自主性。在人们的常规认识中，敏感是女性的优点，而独立则是男性的长处，然而这两种特性你都可以在李虹身上发现。她能够在错综复杂中发现问题，并对解决这些问题充满了热情和独立思考。她是那种能在喧嚣都市中让自己心灵平静的人，她以她的判断和自觉面对问题。因此她使她的作品具有了鲜明的个人意志和人格特征。这也使得她能够让自己在每一个孤独的日子里，能够轻易的发现和找到她自己。

李虹是我认识的女性画家中的内觉者，我们也期待她在艺术追寻的道路上永远坚守着她的自觉与独立。

李虹《彩云之乡》30×40cm

摘选《初心易得，始终坚守》
——由李虹和她的画想到

[文] 李晓林（中央美术学院教授，中国美协水彩艺委会副主任）

李虹是个极其用功的人，从她大量的作品中看出她内心的坚毅与固执。李虹的绘画就是在这方面发挥了作用，她的作品朴素、真挚，通俗易懂，扑面而来的生活气息和乡土味道，不求华丽，不去炫技，生活里本真的美感染着观众，她的态度和多年的追求不知不觉随着数量的积累，慢慢显露出来，这正是她的固执和坚守，初心不改，我相信她会在这条路上继续思考，求真求实，不断积累，寻找自己作品中的制高点，从火热的生活中汲取养料，从经典绘画中汲取能量，并且在绘画语言上反复锤炼，培养自己对生活中寻常事物的敏感和发现，歌颂普通人的朴素的情感，传达这个时代人类所需要的精神以及向上的力量，为人民，为大众，为生活。

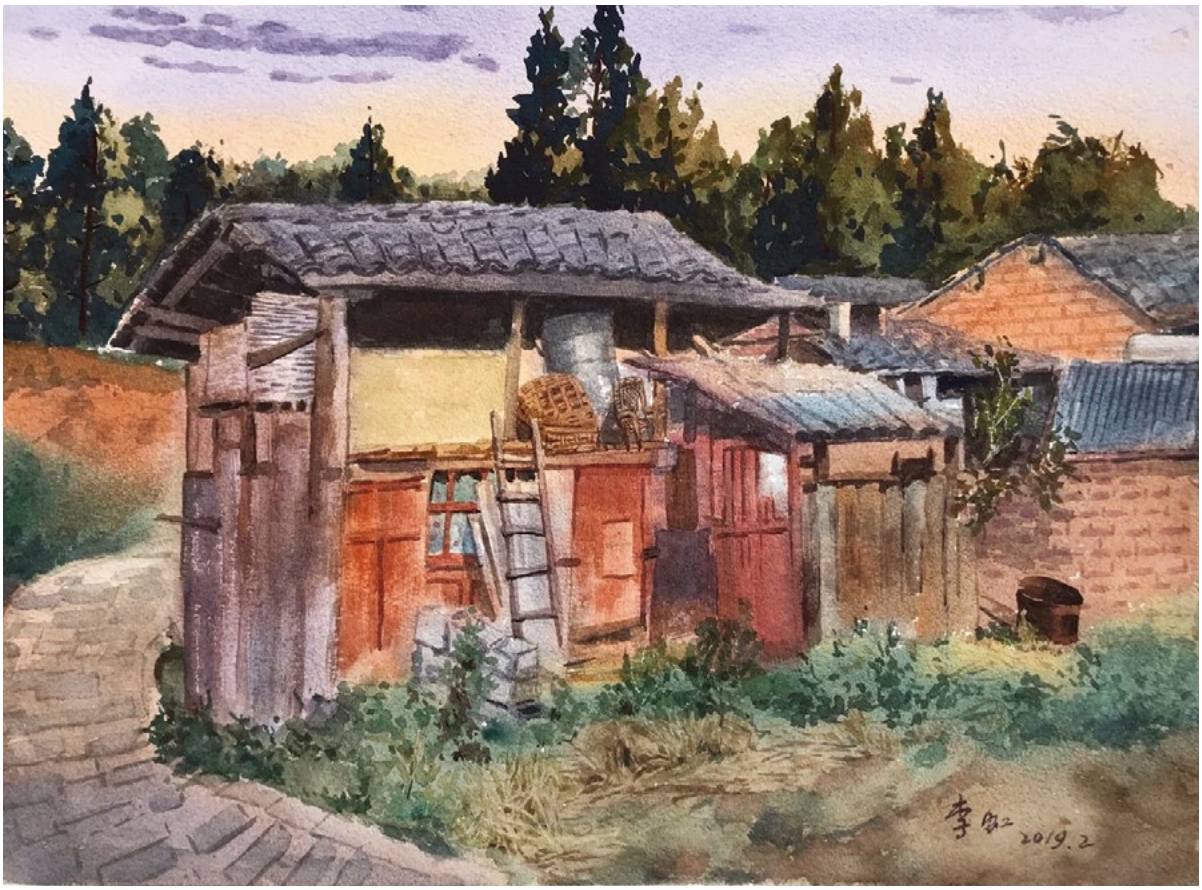
李虹《通往山外的路之二》30×40cm

李虹《树荫下的阳光》30×40cm，2019

李虹《荒原系列：一泥泞的路》54×75cm

李虹《荒原系列：一棵树之二》54×39cm

李虹《红色摇篮》140×170cm



李虹《五合老屋》40×30cm，2019

摘选《读李虹画有感》

[文] 陈坚（中国美术家协会水彩艺委会主任）

李虹是一个非常努力的中国水彩优秀女画家，她的绘画作品都以无比虔诚的心境完成的。她那饱含激情的曼妙之笔，引领我们走进她的内心世界，我们不禁被她作品中那细腻的调子、丰富的色彩和意象的造型所折服，同时分享着她艺术灵感进发时如醉如痴的喜悦之情，感受着她作品诞生的过程。李虹近几年的这些风景画作品，看似平淡冷静，却充满了她对自然的热爱。作品开始应该有一个现实主义的诱因，随后不动声色地在观者的窥视与想象中走向神秘。从画面上看，光影明暗的张力用水性语言表现出来，但局部微妙的色调变化产生了戏剧性的不安，现实与虚幻的边界便开始消融，扑朔迷离、半梦半醒，成了李虹绘画的特质，让我们观察到她的风景分别指向内心真实的认知和个体意识，同时又都有其丰富微妙的意涵，在她敏锐的感知和与自然的触摸跟思变下，新的可能性在向她敞开。

尚思锦
Shang Sijin

生于陕西省绥德县前坪村，毕业于内蒙古大学艺术学院油画系。2008年进入绥德县文化馆工作，后进入首都师范大学表现性绘画工作室学习，师从油画大家段正渠、段建伟。多年来一直致力于美术创作与群众文化辅导。

此中有真意，欲辨已忘言
——尚思锦绘画心路历程

[文] 尚思锦

2006年秋，我自内蒙古大学艺术学院绘画专业毕业。

2007年，中国经济蓬勃发展，各行业势头正盛，文化艺术风头强劲。其中，798等艺术区的崛起令人瞩目，是国内艺术家新的艺术思考的一次勇敢尝试。新春伊始，我便只身从西部闭塞小城来到文化艺术之都——北京，探寻个人艺术创新空间，眼界为之大开。

2008年，我有幸被分配至绥德县文化馆工作，开启了另一种人生模式，一切出乎意料之外却又似冥冥中早已注定。绥德，我生于斯长于斯，是我生命的原点，更是滋养我成长的沃土。不仅有我熟悉的一切，更有乡土的味道、人情的温暖。近乡情更怯，对于艺术创作而言，越是熟悉的场景，便越容易遭遇到瓶颈，面对如此熟悉却又陌生的一切，我又一度陷入了迷惘。

2015年，已过而立之年的我内心深处的梦想又开始骚动，经过数个夜晚的辗转难眠，取得亲友支持后，我毅然再次登上去北京的列车，奔赴首都师范大学，在表现性油画研究与创作高级研修班深造。

打从记事起，周遭一成不变的乡土生活如一潭死水，难得泛起微澜。只有红白喜事、生老病死，才能对我有所触动，让我发觉时间是流动着的。这种无奈而麻木的生活利器般割裂着我的心，令我窒息，对于现代都市人来说这种生活很难想象。十年前的我，就处于这样一种境况，坐井观天般渴望着外面的世界。

岁月不居，时节如流。如今，走出去又回归的我对世界有了全新认知与感悟，对绘画创作有了深入思考与品质追求，形成了自己特有的艺术积淀与画风格调。我深感自己之前绘画作品的苍白，缺少了黄土地的厚重与淳朴，缺少了黄河的气魄与包容。黄土地与黄河水在我的身心上留下了深深烙印，早已融入了我的血脉骨髓。对家乡的深情与眷恋让我紧紧扎根在这片土地上，在雄浑的黄土高原尽情倾诉着来自灵魂深处的呐喊。

经过十余年的艺术淬炼，我最终把绘画精髓凝结在自然风情、历史故事、童年记忆及人性思考上，呈现表现性再现表象“风景和风情”。

尚思锦《酣歌恒舞二》120×160cm 油彩，2019年

正如恩师段正渠先生，他对大西北所具有的使命感就是一种典范。他情系西北大地，创作了许多表现这一主题的优秀作品，担负起了历史赋予他的使命。

通过对传统文化的深入，对前辈画作的研究，深知自己在创作理念与技法上亟待提高。对主题的选取与把握，使我更加意识到个人的价值之所在。尽管我对绘画技艺的把握、分寸的拿捏还不够圆熟，但我用一颗赤子之心将自己整个生命融入绘画创作，企望在有生之年能臻于化境。

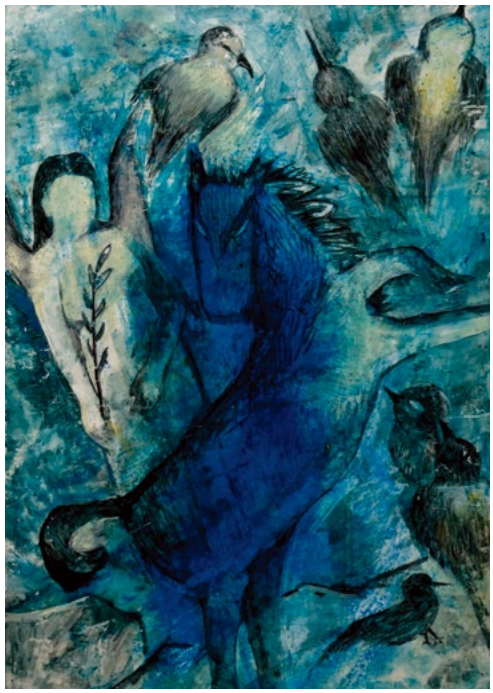
一个艺术家最基本的功课便是面对生活、深入生活、热爱生活，以超脱的心态描绘主题、表达自己的直觉与思考，以人类共通的意念和精神来完成自己的使命，从而引导人们从一个全新的视角认识世界，艺术的伟大之处便在于此。

一切绘画艺术的观赏，总被束缚在个人的视觉之内。表现性的再现表象超然于生活意义上的现实，而现实生活中的表达不是画家所要解决的问题。现代高科技的发展远超于画家所能描摹的能力，因而画家要表达精神内在的某种情感，而不是捕捉简单的图象现实。任何事情，都可能对我们引发思考与触动情感，由于人存在的惰性以及某些时候的退缩，把这种感觉全都流失了，但是这种传统而根深缔固共有的民族性格时刻伴随着我们华夏子孙。正是这种性格使得我对主题有着深入的思考与阐述，但这并不意味着我对绘画形式缺乏兴趣，相反地，我对绘画形式中的空间、质感、结构、肌理等要素都有着自己独到的见解，且认为，这一切都存在于主题表达的具体过程中，也只有在主题应用中才能创作出自己所期待的作品。

回顾过往人生历程，我清楚地看到我的根就扎在陕北这块黄土地上，特别是在创作绥德县龙湾大道石刻版画之后，我对陕北本土独特的历史文化、风俗风物、民风世情有了一个全方位的认识，那个既熟悉又陌生的乡土轮廓在我心中渐渐明朗起来，至此，我终于找到了一直以来内心真正的表达突破口。正如陶渊明诗中所述——此中有真意，欲辨已忘言，就让我尽余生用丹青描绘给大家吧。

尚思锦《奋进》150×180cm 油彩，2018年

尚思锦《愚与鱼》150×180cm 油彩，2018年



尚思锦《以梦为马·青冥》28×40cm，2020年

尚思锦《爱欲之人》28×40cm，2020年

尚思锦《酣歌恒舞三》120×160cm 油彩，2019年

谢园园
Xie Yuanyuan

1995毕业于陕西师范大学艺术系美术教育专业，获学士学位。2002年攻读西安美术学院教育系水彩专业研究生，获硕士学位。现任职于宝鸡文理学院美术学院，教授，硕士研究生导师。陕西省美术家协会会员。

水彩创作中材料拓展的意义

[文] 谢园园

物质材料和思维观念的创新，使得绘画艺术之间相互融汇互相借鉴，从而呈现出多元化的趋势。由于水性材料自身的局限性，单一的艺术语言已经不能满足艺术家对形象进行复杂、多维的表现方式。综合材料更好地拓展了水彩创作的发展空间，同时延展了水彩创作的表现形式。材料的加入当然不能完全取代水彩特有的艺术语言，材料需要用在恰当的地方，在画面中和其他元素相互融合，巧妙的结合在一起，使作品绘制事半功倍，作品效果浑然天成。研究材料拓展对水彩创作的影响，从而推动水彩创作，挖掘当代水彩的艺术趣味，具有重要的实践意义。

一、传统水彩艺术中的材料观

（一）透明、灵动

传统水彩是“色”和“水”相辅相成、相互渗透、相互作用，并且通过艺术家对水分、色彩、画纸和绘画技巧的熟练掌握，表现物像的特有形式。水彩颜料自身的透明性使作品在绘画过程中呈现出一种灵动、清澈的效果。水自身的透明性烘托着色彩，色彩在水的碰撞下有了酣畅淋漓之感，使水彩画作有了灵动、透明的特点。

中国水彩画家在传统水彩“透明、灵动”的基础上将国画的意境、情调、气韵、立意等相互结合，将水彩独特的审美语言发挥到新的境界。以柳毅、池振明为代表的中国水彩画家的绘画作品，都偏向灵动、透明、氤氲等的艺术语言特点，常以宁静、朦胧之美或深邃、纯净、凝练的效果去呈现作品，充满着诗情画意，表现出勃勃生机和幽远的意境。绘画方法中主要以湿画法为主，笔触讲究，画面精致优美。

（二）特殊材料的局部应用

画家为了使绘制过程更加便利，或是画面效果的突出，在传统绘制的基础上对画面局部运用特殊材料。例如关维兴部分肖像画作品中，高光的部分如：发丝、眼镜、装饰物等会先用留白液勾出，这样在后面进行大面积铺色时不受细节影响，从而在绘画过程中更加连贯和整体。徐国燕的花卉作品是通过洒水、撒盐、堆叠的手法，让一些偶然出现的肌理效果如水迹、沉淀、晕染等，在需要的地方出现，从而表现出

谢园园《长安日记·流光》54×78cm 水彩

花卉的多姿以及如梦如幻的美丽景象。

画家们对材料已经有了尝试性的使用，但都是在不影响水色交融、透明的大局上进行操作的，只是一些局部地方辅助运用一点材料，起到一个配角的作用，整体还是以水彩的传统技法为主，讲究透明，空灵的蕴味。

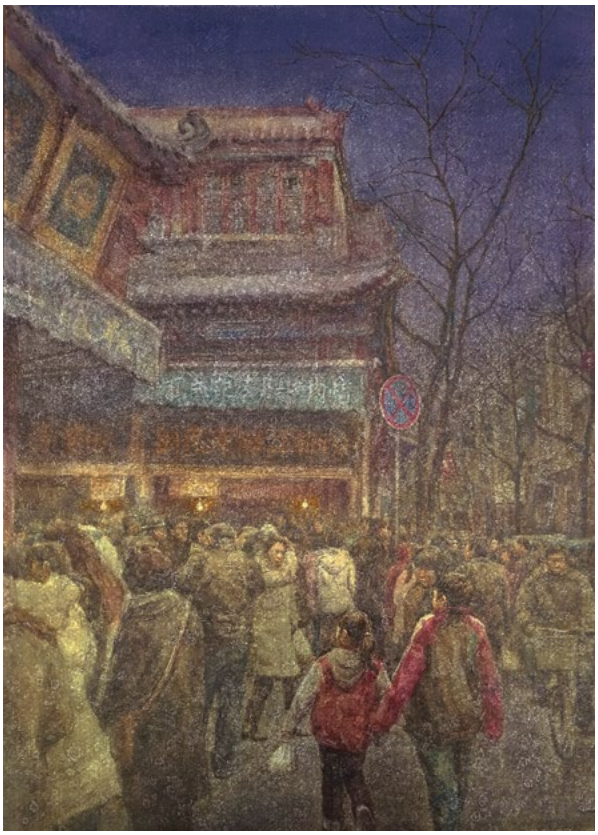
二、当代水彩艺术中的材料观

（一）材料的内涵和外延的变化

传统水彩一成不变的形式语言和绘画技法，尤其是对水色流动、碰撞形成的淋漓、灵动色彩的追求，在多元化的艺术表达中成为一种方法论的狭隘表现。当代艺术的发展给予绘画者和鉴赏者从思想到方法领域相当大的变化。水彩题材的表现更加关注自身、社会、环境等的思考和追问。传统水彩材料语言的清新、灵动、轻快的审美特征对于新的观念和情绪的表达还是有其局限性的，因此，对于新材料和其语言表现的开拓性实验、研究是很多水彩画家探索的课题。

传统水彩语言最基本的特征——透明，仍然是当代水彩核心的特征，但并不是通篇作品都保持透明、水色灵动，在某些部分（可能是大部分），并不具备透明的特质，只是水溶性的材料，甚至局部也有不是水溶性材料的表现。水彩艺术对材料语言的外延是一种开放式的态度，因为如前所述，画面要阐述的观念、思想、情感和思考才是最主要的，所有的语言都为此服务。而材料的拓展形成的新的形式语言也许更符合画面主旨的表达，画面上的材料痕迹更是成了画家极具个性的艺术风格，这些都激励着画家不断的探索新材料、新语言的创造。

水彩画家实验了不同水性材料比如：马克笔、丙烯、沉淀媒介、丙烯调和液、某些化学制剂等等，可见材料涉及范围之广。在学院“水性材料与表现的课程”中，同学们也做了诸多实验，将从生活中容易得的材料开始，将洗洁精、肥皂、油脂、氨基酸洗面奶等与颜料、水调和，试验出不同的肌理效果。例如胶水，在实验中注意水、胶水和颜料所占比例的不同也会出现不同的效果。在材料实践中找到符合自己艺术创作的材料语言，显然是一条坎坷但充满意外和惊喜



谢园园《坊上杂记之七》54×75cm 水彩

谢园园《清境之一》54×76cm 水彩

的道路。

（二）材料肌理在审美特性上的表达

材料的使用定然会在画面中表现出不同的效果，这些效果也成为了艺术家眼中的美。而要得到预想的肌理效果，需要对材料性能熟练掌握。每一种肌理效果并不是独立存在，而是要和作品表达的立意契合，此种肌理是画家创作观念、选择材料和表现语言手法的结合。肌理痕迹作为构成艺术创作活动的特殊语言，不但直接参与抒发艺术家的主旨而且强化了艺术作品的审美风格，同时也深刻影响艺术家的思维活动和技术操作。

材料和技法的不同，绘画作品时会留下各样的肌理痕迹。这种肌理是材料通过纸、水、笔等在画面中不断的融合、碰撞、相斥、相吸中形成的一次次有机的组合，浑然天成、妙手偶得而来，不是后期的刻意为之能比拟的。这种肌理本质上是抽象性的，它只是点、线或是面的形态，但它的妙处在于和画面某些具象物体的质感有着异质同构的通感，比如，被水冲击的沙滩，锈迹斑斑的机车，层层包浆的老旧物件等等，这种肌理痕迹既具有抽象形态的抽离感，又具有具象形态的现实感，这就形成了一个“有意味的形式”，这种复合的感官带来的观看体会是回味无穷的。痕迹肌理在表现画面中物象的同时也成为审美关注的一个方面，正如写意中国画中线条、笔墨的变化是审美的要素一样。

在黄亚奇《封存的记忆》这一系列作品中，痕迹肌理既是对岁月的描绘，同时又具有通向神秘空间的引领。画面中看似随意的泼洒色彩轻松、无意的留下，却蕴含着“迹产生象”的特点，其实其中蕴含了画家殚精竭虑的安排、布置。痕迹在表现具象形态的同时，又具有抽象形态的意义，其位置变化、形状大小、虚实对比、疏密排布等营造着某种节奏和韵律。比起写实具象形体，此系列作品中的火车形象，因为抽象因素的介入，而使画面的内涵和外延更具丰富性和耐读性。历史的轨迹从未停止，所有的物体都会随着时间的推移而烟消云散，但是它的痕迹永远的存在。这也是画家想要表达的含义，以及它背后的真实[①]。

画面中痕迹是表露画者情感、情趣、心理的重要体现。材料肌理更加突出了这一特性，充当了连接画家和观者之间的桥梁。画家所采用的材料痕迹载体，

谢园园《清境之九》54×76cm 水彩

例如各种粗犷的、流畅的、恣意的、动荡的肌理，这与鉴赏者的内心、灵魂产生呼应，这是从物质升华到精神的过程，就是观者与画家神交的时刻。至此，画家——艺术创作者与与观众——艺术欣赏者，圆满的完成了艺术活动过程。

三、材料的拓展在水彩创作中的意义

（一）创作手法丰富，表现语言多样

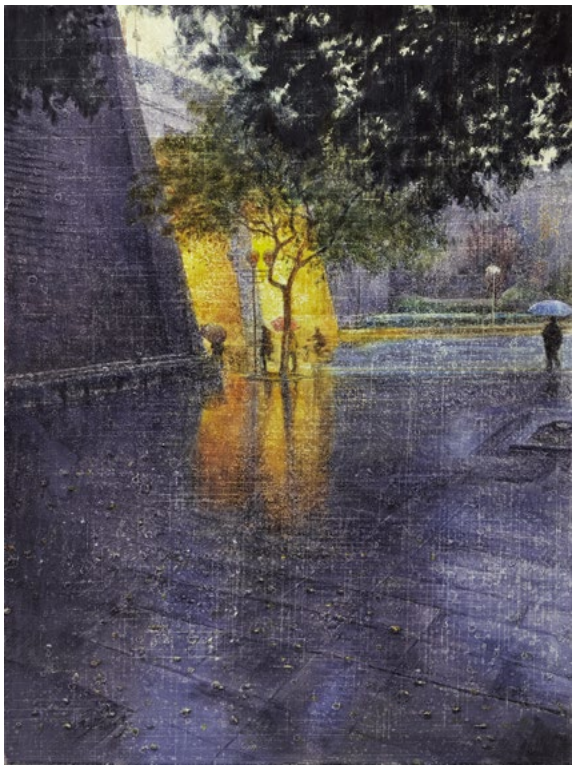
材料的使用打破了传统水性材料的束缚性，艺术家们不断地尝试创新，使水彩艺术的表现和创作手法推陈出新，画面形式语言丰富且耐读。不同的材料在画面上有不同的表现，去体现画家想要表现的效果。水彩画家从油画做底这里得到灵感，用丙烯或其它媒介材料做底，改变水色与纸张的结合痕迹，增加耐擦洗性，方便后期刮擦的操作，还可以产生斑驳的笔触感，因此产生了与传统水彩语言明显的不同效果；也可以运用不同的新型材料，呈现不同的视觉效果与体验，如沥青，油性的深色在水彩画里，可以带来很强的视觉冲击力，诸如此类还有许多。材料的运用、实践过程中造就了画家的各具特色的创作手法，使其在绘画创作、表现手法上更加丰富，也凸显了艺术家自身的艺术语言风格与特色。

材料的研究、实践和使用在画家多年的绘画过程中，形成了林林总总新的语言绘画方式，它满足了更多的绘画的意图，同时丰富了画面的审美内涵。例如在刘寿祥《鲜果》系列作品中，画家利用洗和擦拭技法将水彩纸的纹理来表现粗糙物体的质感和厚重感。花瓶陶器细节处理的十分到位，运用水性马克笔，将边缘、结构处勾勒出来，最终这些线会隐藏在色块里，但却增加了变化和厚重感。独特的绘制手法为他的作品带来内在的魅力。

材料在绘画作品上，呈现的画面效果都是不同的，或飘渺灵动、或深沉壮阔，当画家将他们的思想、情感、精神和表现技法相结合，使得画家们所呈现出他们特有的艺术语言，这是独一无二的。

（二）拓展水彩艺术观念的发展方向

材料的综合运用为绘画语汇的拓展和观念的创新提供了无限可能，多种实验性的绘画技法让水彩画有了更多的表现力。材料的研究是一个新的课题，有着广阔的发展空间，这让年轻的水彩人有更浓郁的兴趣和勇于表达的信心。这不仅是对技法层面的创新，也是新的艺术语言的探索，使之符合艺术家表达自身的观念和情感，更是水彩艺术创作真正属于当代艺术的需要。



谢园园《长安日记·清冽》54×78cm 水彩

邵昱皓的作品《青花鱼》系列，运用了丙烯拓印的综合材料技法，先将丙烯涂抹在带肌理的物体上，再拓印在画面上，这样拓印的手法更生动、画面肌理变化丰富。他用“鱼”表达生命，通过描绘隔绝空间的“鱼”，捕获城市化生活中所形成的纷扰与孤独的剪影，嘈杂与寂寞的浓缩，繁华与萧索等公共性与私密性的冲突与对比的状态，是对未来生活与现实命运矛盾的思考。

水彩创作中的材料拓展以传统水彩为根基，打破了传统水彩的局限性，画面呈现的效果异彩纷呈，是水彩画在当下的发展趋势之一。材料语言的实验探索是为了能够与艺术家的思想、观念契合，切勿以固化的审美情操来衡断一切，以离奇的材料与怪诞表现所形成的艺术作品来哗众取宠[②]。这种方式使水彩蕴含了蓬勃的生命力和无限的可能性。

注释

① 董喜春.艺术“迹象”——读黄亚奇“纸上作品”[J].美术大观，2014（06）：14-21.

② 邵昱皓.辅助材料效应于水彩画创作之启迪[J].湖北美术学院学报，2014（04）：66.

栗 珊
Li Shan

生于陕西，中共党员，中国美术家协会会员，美术学博士，国家艺术基金资助人才，陕西省艺术创作资助人才，宝鸡市突出贡献拔尖人才，宝鸡文理学院美术学院副教授，硕士研究生导师。

水彩画的图像化表现与探索

[文] 栗珊

绘画历经一元化到多元化、精英化到大众化、文本化到视觉化的发展进程，图像时代使东西方绘画与图像的关系发生了转变，绘画显现出图像化的艺术表现特征。中国当代水彩画在经历了对图像的借鉴、模仿和融合后，也体现出自身在这个时代的表现价值与意义。本文结合自身在创作中的探索与实践，探讨图像与水彩画的关系问题，为当代水彩画创作的实践与探索提供更广阔的空间。

一、图像时代绘画的发展境遇

作为一种对真实世界的虚构，图像再现了人们对世界的认知，成为主导的视觉文化形态。图像改变了东西方的绘画观念和传统范式，为当代艺术的发展提供了新的思维观念和表现空间。西方现代主义后，艺术开始摆脱精英主义，艺术生活化、大众化及普世价值登上舞台。波普艺术、照相写实主义、图像绘画使西方当代艺术经历了图像复制、模仿、制造图像的观念转变。19世纪末20世纪初，摄影敦促了艺术家观念的转变。理查德·汉弥尔顿通过对图片的直接挪用与拼贴创作，开启了通俗文化与大众艺术的先河。安迪·沃霍尔利用对图像的无数复制，使图像与绘画相互消融，完成了图像的复制观念逐渐取代绘画观念的转变。照相写实绘画几乎完全抛弃了主观情感因素的表达，画面形象再现了逼真的照片效果，暗示了现实被图像的掩盖，完成了图像的绘画性表述。里希特以报刊杂志上的影像为素材，用绘画的形式制造照片，进行对图像的反叛。在中国，绘画也发生着类似的艺术转换情景。文革时期的领袖人物及工农兵形象借助图像被运用在绘画中，完成了图像与绘画的对接。85美术运动前后，艺术家开始模仿图像的效果，在画布上体现出有意无意的摄影趣味。89年以后，“新生代”、“政治波普”、“艳俗艺术”、“卡通一代”

栗珊《西行记组画》110×210cm 水彩 2020年 陕西省2019年度青年艺术创作人才资助项目

的图像化特征日益明晰，体现了绘画图像化的多元化发展，图像与绘画的关系更加紧密。其中，“新生代”的作品具有照片感，趋向生活化、自然化，并有意破坏构图的完整性。“新绘画”的画家们则通过对“图像化”的理性分析和批评表现出一种反图像化特征，他们以抒写的方式把个体的生存经验与社会批判进行了图像化的整合，使其呈现出一种超越图像化的面貌特征。因此，东西方绘画的图像化表现主要具有以下特征：一、以公共或私人的摄影图片作为创作素材的主要来源。二、通过对图片的挪用、模仿和重构等手段表达艺术家自身的精神体验和艺术观念。三、经历了对图像的借鉴、模仿到融合的发展过程。

二、当代水彩画的图像化审美与表现

图像时代的中国水彩画家在逐渐摆脱传统艺术范式的过程中自觉地追寻符合自身发展规律的新视觉文化样式，画家们采取了一种改变绘画形式的策略，即通过视觉或触觉来感知各种复杂多变的信息，将各种图形和影像通过感觉描绘出具体的形象或者某种状态，用视觉图像的现实取代自然的现实，用机械视角取代肉身双眼，从而形成一种间接地的审美经验。这种审美经验在虚构中形成了视觉表现和观念阐释的统一，使当代水彩画逐渐走向了图像化的新视觉道路。中国水彩画有着深厚的写实主义的艺术传统，摄影照片对中国水彩画的发展起着重要的作用，它促进了中国水彩画的发展。19世纪广州外销画家通过临摹西洋水彩画的图片来完成作品订单，西方传教士在上海土山湾的水彩画教学中援用水彩画的印刷图片进行教学，民国时期的广告月份牌“却毫无负担地援用照片、参考照片、描摹照片”。时代今日，图像时代的来临和东西方绘画的图像化表现使水彩画家的视觉文化取向产生了新的变化。画家开始借助或模仿图像来完成作品。随着对图像描摹水平的提高，画面最终可以达到写实逼真的效果。此后，画家运用水彩画的独特语言模仿或转译图像，通过对图像的综合处理，如改变艺术形象的明暗、色彩，对形象进行夸张、变形、虚拟、平面化或消减手工绘画痕迹的方式，使画面呈现新的表现形式。他们不断地尝试、探索语言的表达，寻找中国当代水彩画发展的新路径。以此为基础，中国当代水彩画家在图像美学观念的基础上融入了东方文化艺术的价值取向，形成了具有东方意蕴的中国当代水彩艺术景观。在此过程中，图像最大化地改变了水彩艺术的视觉样式，同时也向画家在语言的实验和探索上提出了新的课题。画家对水彩画技法的不断更新升级，打破了传统水彩画技法的固有观念和原则，拓展出新的视觉文化样式。

三、水彩画的图像化表现探索与实践

在水彩画图像化表现的探索实践中，我试图在创作中建构新的形式与意义，即在图像本身传递的情感

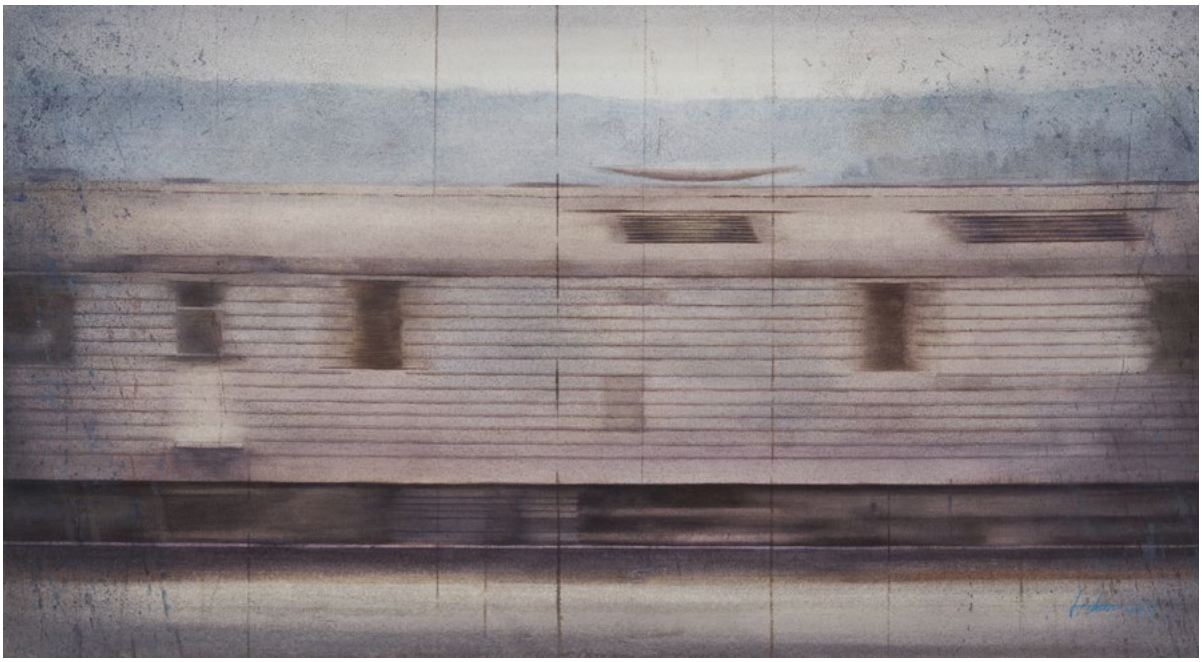
强度和画面形式的张力中保留绘画性和手绘痕迹，探索绘画性与图像化相融合的表现方式和关于存在与时间的思考。一方面，我在创作中力求将照片的影像感和复制性进行整合和应用，挖掘图像本身产生的美学价值，在图像与水彩艺术语言之间寻找平衡点。另一方面，时代的发展使人们的物质和精神价值体验产生了巨大的变化，体现在对时空的认知和感觉。主要包含空间、时间和速度。空间的改变使人们逐渐把触觉转向外部世界，空间意识变大；时间分为过去、现在和将来，过去是历史、记忆与反思，现在是过去与未来连接的瞬间，未来是规划、期待和希望；速度是物体在某个瞬间的运动状态，是一种运动感。因此，首先我在画面中构建了一个四维的空间画面，即三维的空间和时间（速度）。画面采用纪实性的观察视角，借助图像的镜头感，以冷静、客观的态度诠释画面，并且有意使作品呈现出图像化和速度感，通过横向或纵向的笔触和肌理体现镜头“扫过”物像时带来的某种轮廓上的毛糙感，使画面呈现的物像存在于动态中，诠释了画面模糊的特质。其次，从图像感中寻找绘画性和水性媒介的绘画语言，突出图像背后传递的情绪和意义，利用水性媒介制造出渗化感和颗粒感，使物像趋于浑厚和凝重。纸张纹理的颗粒感和沉淀其中的色彩切合了图像化的美学，这种美学与时代是紧密结合在一起的，因而摆脱了形式主义的桎梏，从而进入了内容的表达语境中。再次，有意弱化色彩的因素，将画面中的冷暖关系限定在预设的灰度内，使画面呈现出一种集体性记忆，暗含着追忆、怀念与时间流逝的语义，切合了作品关于时间、空间与速度的思考。

歌德说：“什么是你们的义务？是时代的要求。”当代水彩画的图像化表现顺应了时代的发展规律。一方面，画家期望摆脱边缘化带来的交流自闭，企图吸取图像观念完成自身的探索与进化；另一方面，受大众文化发展的需要，当代水彩画需要具有可供消费的新图像视觉。当代水彩画的图像化表现正是建立在传统语言的基础上向图像视觉靠近的。从对图像的真实再现到个体情感的表现，再到图像元素的挪用与转译，体现出吸纳图像的视觉化冲击的表现张力和图像的语言特征，在承载传统水彩画艺术语言和拓展新材料技法的同时实现了绘画与图像的融合。中国当代水彩画家通过图像认识到艺术创造力与精神承载的可贵，在前进的道路中走向了时代与艺术的自我超越。

栗珊《时间煮雨》63×106cm 2017年 第二届深圳国际水彩画双年展

栗珊《像风一样自由》105×58cm 水彩 第十一届全国水彩粉画作品展

栗珊《穿梭时光的机器》120×68cm 水彩 2016年 第六届全国青年美展



栗珊《流年》120×65cm 水彩 2018 十二届全国水彩粉画展

栗珊《如风》120×90cm 水彩 2019 首届中国水彩风景画展

殷小彤
Yin Xiaotong

美术学博士。1979年生于江西省九江市。1999年考入西安美术学院版画系获学士学位，2007年考入西安美术学院版画系获硕士学位，2019年考入韩国圆光大学绘画系获博士学位。2003年至今工作于西安石油大学艺术系。

浅谈影像对版画的影响

[文] 殷小彤

一、影像介入版画的必然性

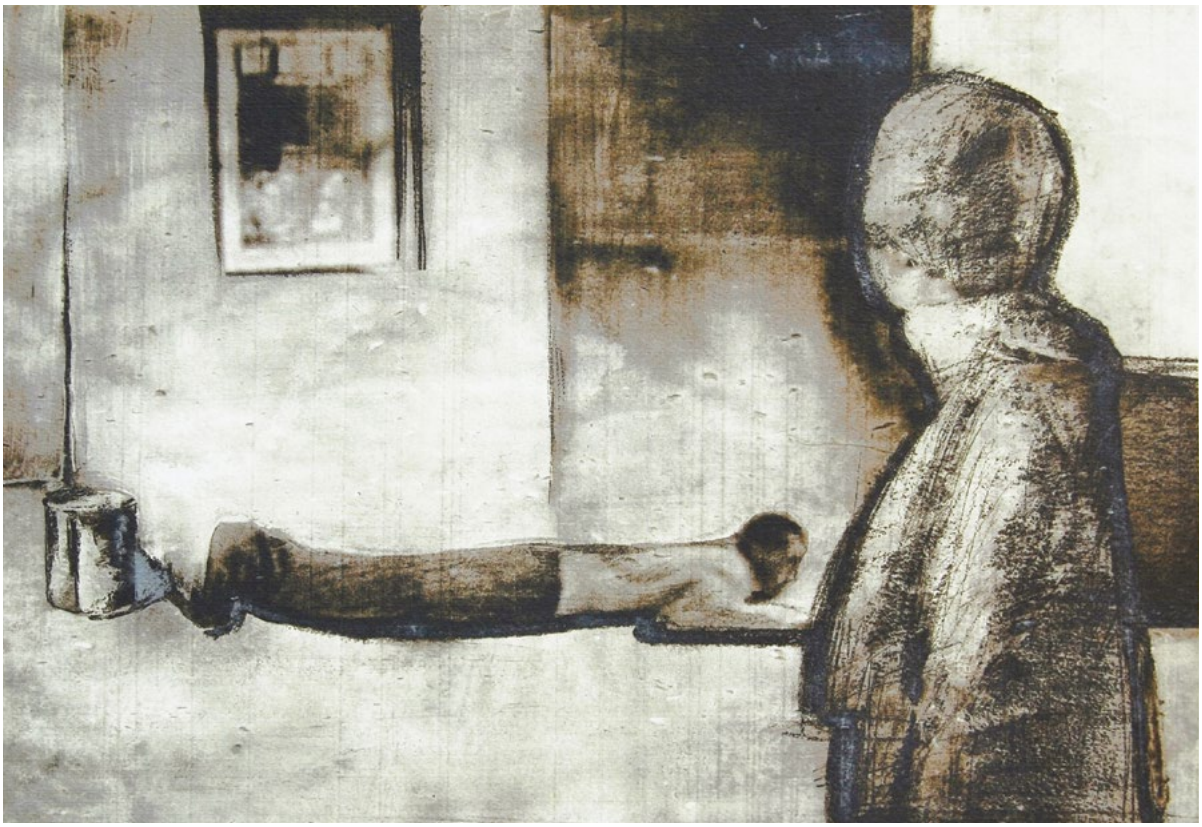
16世纪的铜版雕刻技术大发展，丢勒等一批艺术家先后改进了铜版画的制作方式。17世纪伦勃朗等艺术家再次在腐蚀铜版技术方面取得了巨大成就。18世纪西班牙画家戈雅再次发展了铜版画艺术，戈雅使用大面积的飞尘腐蚀，制成灰黑调子，由于铜版和石版的广泛应用提高了印刷的速度，降低了成本，几乎成为出版物印刷品的主要服务者，当时的出版物插图、报纸等都依赖于版画的复制功能。

19世纪时期，铜版画、石版画等成为了社会的必需品，它们忠实地记录着这个世界的图像，并将这些图像复制并传播。至此版画迎来了全盛的时期。

1839年8月19日，法国公布了法国人路易·雅克·芒戴·达盖尔的摄影术。由于摄影技术的提高，从此诞生了影像艺术。1915年，感光丝网版画在美国试制成功，使丝网印刷能够复制绘画、摄影，甚至实物。这样影像就与印刷术结合起来，达到印刷照片的真实效果。摄影带着它独有的特性出现在复制时代的道路上，它的出现从技术形态上挑战了传统版画印刷技术，因此这是一种带有侵略性质的“介入”。特别是当代随着科学技术的提高，影像得到了前所未有的发展，它完全可以取代版画的复制功能，同时它所获得的全部信息和完全的表现艺术都是所有绘画（包括版画）无法比拟的。所以未来的影像与版画在互相影响和互为“介入”方面，它的必然性是显而易见的。

二、影像促使版画家的思考

黑格尔曾说：“一个艺术家的创造能力的强弱不仅取决于对表现对象的想象力，作为实践者，他的创造能力还要取决于对工具材料的理解程度和驾驭能力。只有当他不仅具有丰富的心理想象力，同时还具有精湛的物的词汇，只有有了“技”（技术），才可能有“艺”（艺术）的出现和发展。版画的理操作力之时，才有可能创造出高品质的艺术品来。“艺“是



殷小彤《反思——混沌》系列

一个完整“技艺”发展同样也经历了这样一个过程，它在表现技法上的不断创新、不断拓展是版画最显著的特征，当铜版画的手工性被无情的削弱时，手工艺式的铜版画创作就在社会中没有了市场。人们追求的是图像的逼真，而不再看重图像的艺术性表现。而手工制作的铜版画作为艺术性表现的最佳载体被忽视。当艺术性的表现暂时从版画创作中退出的时候，版画本身的艺术魅力也就在逐渐丧失。这种情况直到后来才慢慢被大多数人认识到。

影像的不断介入，照相制版技术的不断发展都使版画创作面目全非，尤其是铜版画受到的负面影响最重。虽然手工技术性被不断的削弱，但是新的科技语言可以帮助版画家拓展新的思维空间，给版画艺术带来更广阔的发展空间。这也说明版画艺术中应该正确发挥技术语言的重要特性。

从表面上看，影像介入版画创作基本呈现两种方式，一是显性介入方式，主要指在版画创作中直接将摄影图片挪用其中，作为画面元素而存在，构成图像效果。这种效果可以从一批波普艺术家如安迪·沃霍尔或劳森伯格的作品中找到。二是隐形介入方式，即摄影图片不直接介入画面本身，而是成为一种视觉观察方式。如摄影图片中的摄影视角，光线的应用，画面的质感与现场感，独特的构图方式等都给人带来一种独特的视觉角度和感觉。总的来讲，影像介入后对版画的创作观念和艺术语言表现的影响体现在三个方面：

（一）艺术提供了技术手段，促使艺术语言和艺术形式的产生。

（二）艺术创造了前所未有的发展空间，为艺术语言的发展提供更广阔的天地。

（三）艺术观念和美学观念产生了巨大而深刻的影响，从而能够更好的完善语言。

正是在这样的提纲下，我们才有可能从艺术创作层面中讨论影像对版画艺术发展的影响和意义。

西方世界的思维方式、价值观念和科学精神对

殷小彤《反思——混沌》系列

殷小彤《反思——混沌》系列

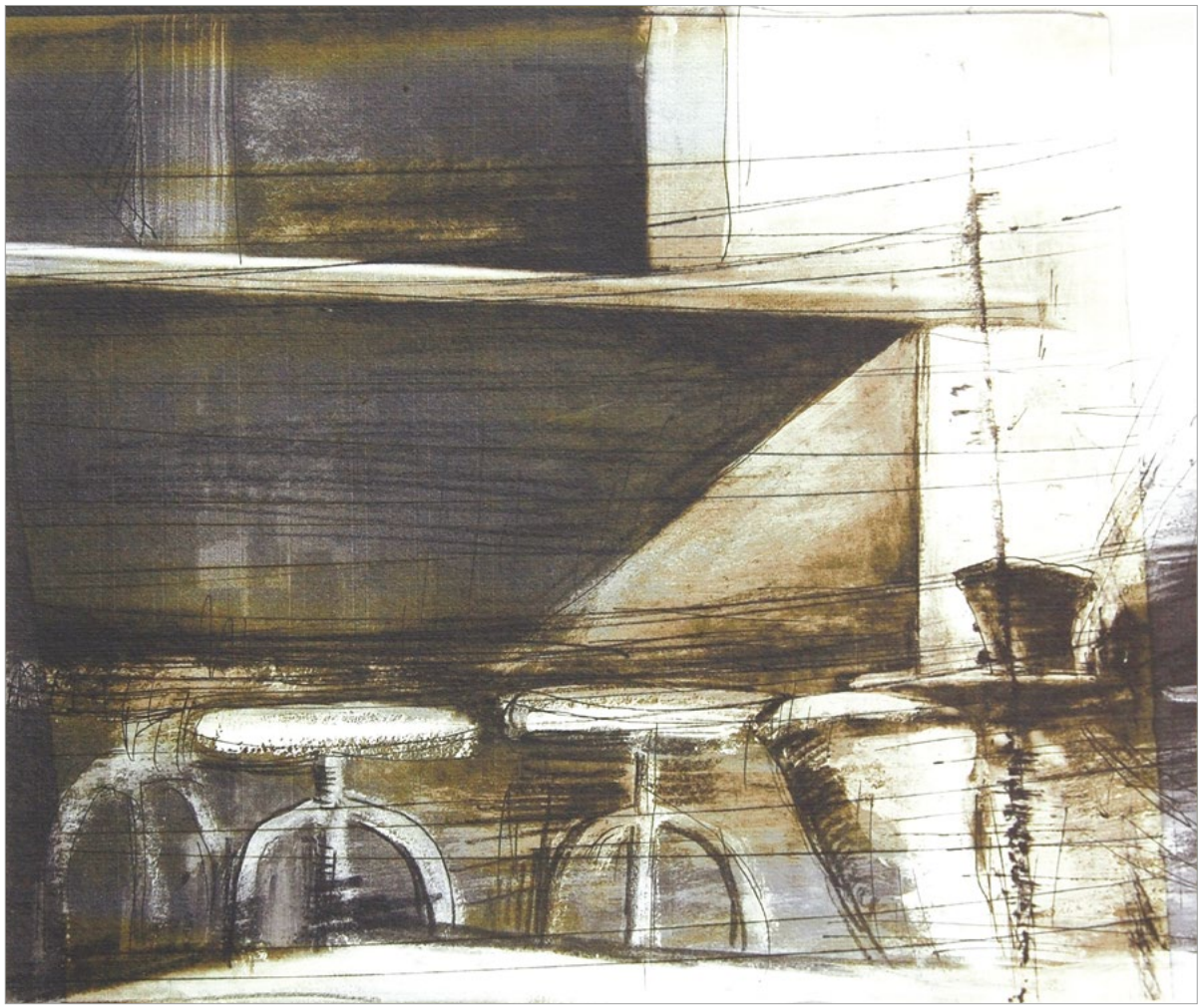
殷小彤《反思——混沌》系列

殷小彤《反思——混沌》系列

艺术精神产生了深刻的影响，并在材料和工艺的媒介下，最终以技术的形式影响着艺术的表现形式，最终拓展了影像的外延范畴。而绘画的笔触、技巧、风格、色彩习惯等都体现了画家的主观意识。而摄影的作者就无法做到这一点，他们只能被动的记录，不能对影像中事物的表现有任何干涉。

当油画笔被照相机取代，在摄影师按动快门的一瞬间，摄影师必须援弃摄影是单纯的技术手段这样肤浅理解，才能对摄影有深刻的认识将摄影从技术转化为艺术。让·鲍德里亚把摄影称为“现代的驱妖术”，因此摄影产生后，人们就不愿意再在费时费工的手工插画或在版画中花费更多的时间，这是由制作成本和精力所决定的，当然也因为照片能被“真实”和快速地感知。

沃霍尔的作品中，他的丝网版画最为著名，他用照相制版放大的形象，以不断重复的形式用丝网印刷工艺印在大画布上，仅有的修饰是粗粗的涂一层合成颜料，虽然看起来极为粗糙，甚至感觉是临时赶制的效果，但是这种艺术语言的表达方式是因为他想让人们能够从他的作品中感受到跟在电视屏幕前看广告那



殷小彤《反思——混沌》系列

样扫一眼的状态体验，这种体验不需要人们像看绘画一样细细品味。他在一次访谈中说：“关于丝网印刷技术：你找到一张照片，并将他放大，用胶水转化到丝网上，然后用墨色滚过丝网，于是在没有胶水的地方墨色就过去，而有胶水的地方墨色就渗透不了。这样，你可以在任何时候制作几乎完全相同的肖像。这是如此的简易快捷，而旦会带来好运，它让我激动。在玛丽莲·梦露去世的那个月，我用这个方法制作出了她美丽的面一就是这幅《玛丽莲·梦露》。”沃霍尔就是以通过摄影感光能力让摄影图片直接的介入到版画创作当中，这种表现当代文化符号的语言系统一方面是新技术即摄影感光技术的介入所能产生的，另一方面也是对于这种文化符号的重新解读而出现的艺术语言和文化语言共同作用的结果。在《玛丽莲·梦露》中，梦露的图像就是来源于剧照摄影，剧照摄自梦露本人，然后出现在各种平面媒体上，沃霍尔将这张照片拿来直接用于作品中，只是在黑白对比和局部色彩中做了调整。画中梦露的图像是对现成影像的模拟与改编，看起来完全没有手工制作的痕迹，就像工业化大生产出来的商品。在他的创作中，沃霍尔从来没有把摄影看做是一种高难度的专业技巧，而是把它作为一种工具来实现艺术语言的表达。

影像介入后版画艺术观念出现了重要变化。新概念版画的主要特征是体现复数性的综合，即与其他艺术的表现手法及艺术门类的综合。

版画创作中利用影像元素，对于版画创作的意义非常巨大。影像给我们提供了现成的造型。自从杜尚利用小便池创作作品《泉》，借用“现成品”表达作者观念，《泉》已经成为当下艺术家表达艺术观念参照的重要方式，自借用现成品后，拓展了艺术表达的手法。

殷小彤《反思——混沌》系列

殷小彤《反思——混沌》系列

三、影像对我在现实创作中的影响

我的创作《绝缘》，其平面部分全是利用影像元素通过铜版技法完成。我拍摄了不同状态下自己的面部表情，在玻璃、塑料、铁网等不同环境中所展现出的忧郁，惊喜或者伤悲。然后通过铜版技法提取有效的影像元素，强化了面部情感的细节表达，再利用铜版画线刻、腐蚀等自然肌理的手工制版，以独特的手法使我的作品达到理想的效果，这一阶段利用影像介入铜版技法的创作与研究，使我初步感受到了影像介入版画创作的巨大作用。

在我的创作中，所采用的构图方式很自然的被看做是摄影的构图方式。画面景物琐碎，人物形象自然、随意，黑白对比强烈，从构图、画面内容讲完全可以把这些看作为是经过特殊处理的摄影图片。但是这仅仅是形式上或者内容上的相似，在观念中，我所要表现的自我或其他人物的内心世界就不能看做是摄影图片的表达。

影像语言提供了现实的造型，使这种造型带有强烈的现实性，而且这种语言具有丰富的黑白层次，物体的形转折、明暗衔接自然，在画面中呈现特有的艺术语言，丰富了版画的视觉效果。在我的版画创作中，一贯使用了这种语言，以便更好的利用影像的特征。

以上谈论可见影像介入版画创作，利用影像语言，使版画创作倾注了更多的现实关怀和思考。影像介入版画创作，给艺术家找到了一条更好的利用影像进行版画创作之路，从而诞生了很多利用影像语言进行版画创作的版画名家。

时代都具有特殊性，每一个时代中的人物都有着各自不同的生活方式，思维方式，因此每一个时代中的艺术也都有其独特面貌。伦勃朗与沃霍尔的版画在主题、技术及思维习惯上都有着本质的不同，但是有一点是相同的，即他们的作品都是画家对其所在时代特征的完整反映。

无可否认，我们所处的时代是一个影像泛滥的时代，而艺术创作也毫无疑问地浸染了这个时代的特征，一代又一代的艺术家在摄影与版画创作的方式上，为我们留下很多可以借鉴的经验。随着摄影技术的逐渐发展，影像对绘画（包括版画）艺术创作的影响将日益增强。版画创作在图像的使用方面占有先天优势，版画的发展方向和创作空间将不可避免地受到影像艺术的影响。影像介入版画创作后，还有较多值得深思的问题。随着艺术界对影像的深入理解，影像与版画的相互作用将会获得合理的解答。

主题：户县农民画

[时间] 2021年9月
[地点] 陕西省美术博物馆

陕西户县是中国农民画最早的发源地之一，是中国农民画的优秀代表。户县农民画诞生于1958年，是在户县剪纸、壁画、年画、刺绣等民间艺术的基础上衍变，以朴实的绘画语言，详尽而生动地记录了农村生产劳动的壮观场面、热烈活泼的节庆场景和绚丽多彩的民风民俗。

本期陕西省美术博物馆“美谈”团队走进户县，采访了八位农民画画家刘志德、樊志华、张林、雒志俭、魏朋朋、潘晓玲、张乃卫、樊高奇，以及鄠邑区教育局党委委员仝景锋，画家王朴昌，他们从亲历者及旁观者的视角，叙述了户县农民画辉煌的历史和农民画在新时代发展中的思考与启迪。

刘志德，1940年生，陕西省西安市鄠邑区人，户县农民画代表人物。中国农民书画研究会副会长、中国民俗艺术研究院院士、一级画师，省市县美协会员、理事、副主席，省县农民画协会副主席，有突出贡献的一级农民画家。1975年以来，长期从事业余美术活动及农民画创作研究和组织辅导、领导工作，创作农民画等艺术作品千余幅，以《老书记》驰名中外。

刘志德：农民画作者不是好培养的，农民画村不是容易的，报不完的恩，感不完的情！咱的每一步都是大家的支持，没有你，没有我，就没有这场戏。

我是一位普普通通的农民画工作者，以作品《老书记》而驰名中外。农民画这种中国特色的文化现象和独特艺术，从产生发展到今天历经了漫长曲折的道路。而我从一名作者到农民画的组织者、辅导者和领导者，40年的艺术经历自然也是不平常和难以忘怀的。

1940年4月，我出生在素有“沣京盛地”之称的陕西户县秦渡镇秦三村，这里富有关中特色的民间艺术，如猫娃鞋、布老虎、绣花枕、窗花、门神、花馍，以及绘有花鸟、山水、鱼虫的箱箱柜柜，无时无刻不在感染着我幼小的心灵。

我家祖上三辈，靠做纸花维持生计，父亲的纸花手艺在沣河两岸的方圆几十里都遐迩闻名。

受家庭环境的熏陶，我八、九岁跟随奶妈走家串户画窗花、做花馍。十岁随父做纸花，很快学会了纸花工艺，尤以剪纸见长，得到乡亲们的赞赏。每逢年节，村里人总是围住我，要我做灯花、装新房、剪窗花。

我喜爱剪纸，更爱画画。起初画的都是戏剧人物，如《白蛇传》、《三滴血》、《火焰驹》等。1957年我在陕西省城市勘察院水文地质队工作，开始画速写、搞写生，创作了大批反映地质勘察生活的作品，可以说我的绘画艺术活动从此开始了。

50年代末、60年代初，户县的农民画活动开始起步。由于我有一定的绘画基础，经公社干部介绍，结识了文化馆美术辅导干部丁济棠同志，很快参加了农民画的创作活动。当时我是队里的文书兼记工员，队里买了电磨子，为了宣传电气化，我创作了《大队万能磨》。这是我参加农民画活动后第一幅作品，没想到上县展出后，反应很好，对我的鼓舞很大。后来又相继创作了数十幅作品，其中《提高警惕，保卫祖国》等还在《延安画刊》《工农兵画刊》上发表。

农村“社会主义教育运动”开始后，县上抽调农民画骨干作者集中举办“三史”（社史、村史、家史）展览。我受组织委派，先后参加了大王康东和涝店鲁家寨等村队的“画三史”活动。在这里结识了刚从北京调回文化馆的美术辅导干部王志杰同志。通过这次活动使我从中得到了锻炼，参与创作了《鲁家寨上红旗飘》、《寨上民兵连》等组画。

农田水利基本建设的大规模开展，为户县农民画创作和发展带来了契机。我们吃住在工地，面对群众移山造田、日夜奋战的场景，白天我们参加劳动，晚上配合生产画英雄、画劳模，不但丰富了创作内容，而且鼓舞了

劳动士气。《大战曲峪河》就是根据当时劳动场面创作的。像这样在工地上开展美术训练班，在当时比较普遍，也使农民画从艺术质量、作者队伍等方面得到很大的发展和提高。从这个时候开始，户县农民画及我个人作品中“画理想、画现实”的创作主题基本形成。作品生活气息浓厚、艺术风格鲜明，出现了一大批深受群众喜爱的好作品，成为户县农民画历史画卷的重要组成部分。在工作、劳动、创作的社会实

户县农民画二中美术训练班中农民画作者在研究创作（前排左起）樊志华、刘志德、白绪号、刘知贵

刘志德《老书记》80cm×54cm，1972年

践中，我始终坚持踏踏实实做人，认认真真作画的原则。我认为人品和画风同样重要，一幅好的作品可以陶冶人、教育人、启迪人，而要创作一幅好作品，作者必须不断提高政治思想素质，加强自身修养。围绕着画画和做人的原则，我搞创作注重立意，把生活作为艺术创作的唯一源泉。我的代表作《老书记》就是一个比较成功的例子。那时，从上到下，干部参加劳动蔚然成风，而我本人又是一名农村基层干部，对干部的工作和生活比较熟悉，如何通过画面反映干部的工作作风和劳动态度，是我创作这幅作品的动机。围绕这一主题，我将1972年王西京老师在长安石砭峪水库办训练班时，我画的一幅速写经过反复琢磨，广泛听取各方面意见，最终形成了劳动工地间隙，老书记忘却自我，认真看书学习的形象。当时在户县搞“双结合”学习班的刘文西、王有政、程征、亢珑等省上书画界专家，也为该作品把时代感和生活性完美结合而惊奇。后来，此画获得的荣誉尽人皆知，从某种意义上讲它代表了一个时期户县农民画的水平，我也因此成为家喻户晓的人物。这幅作品的成功进一步告诉我们：只要从生活出发，敏锐观察和把握时代脉搏，就一定能够创作出无愧于时代的好作品来。

从1973年国务院文化组在中国美术馆举办“国庆节全国美展户县农民画专展”，《老书记》、《采药归来》等6幅作品入选展出以来，我初步计算了一下，70年代我共有10幅作品参加过全国美展，6幅作品被中国美术馆和上海、天津等博物馆收藏，并在40余家报刊上发表过，5幅作品出版成年画、挂历、水印木刻，并在20多个国家和地区展出过。作品《老书记》被编入《中国美术全集》。

40年的艺术生涯风风雨雨，历尽坎坷，户县农民画这支独特的艺术奇葩之所以能长盛不衰，就是因为有一大批为农民画默默奉献的作者和辅导者，其间也倾注着中央、省、市文化艺术界的领导和历届县委、县政府领导的心血。

作为一名以农民画出名的作者，从事农民画事业大半生的组织者、辅导者，我时刻关注着农民画事业的发展，并继续坚持创作和艺术研究，愿农民画事业得到进一步的发扬光大。

（此文为刘志德口述、刘利斌整理，撰写于1998年，原载于1999年中国档案出版社出版的《户县农民画春秋》）

樊志华，1943年生，陕西省西安市鄠邑区人，陕西省美术家协会会员，陕西省民间美术家，户县有突出贡献的农民画家。七十年代作品《打井》《丰收场上》《大队科研组》《讲传统》等6幅作品入选户县农民画赴京展出，其中《打井》被上海博物馆收藏。

美谈：樊老师，作为户县农民画早期的画家，您是怎么开始农民画创作的？

樊志华：我从1958年开始接触农民画，当时户县文化馆为农村培养美术人才，在甘峪水库工地举办了一个户县农村美术培训班，学员都是来自农村，由西安美院的陈士衡老师和户县文化馆的丁济棠老师一起负责辅导。开始还没有叫农民画家，是称为户县农村农民美术作者，到70年代才有了“户县农民画”的名称。

我们是半工半读，配合工地表扬好人好事，办专刊，画速写，为村子进行宣传，画了一些壁画。我当时年龄比较小，刚15岁，也不会创作，有年长的作者比如李凤兰，在甘峪水库落成的时候就画成了一些画。

我是从60年代开始创作的，当时在我们县城城关公社里有一个美术组，丁济棠、刘群汉老师经常不定期到这里辅导我们。我第一幅创作是画的《婆婆听北京》，我家隔壁有一个嫂子，当时还没有半导体，她的女婿懂电器，就自己制作了一个耳机戴着听新闻。我感觉这个题材很好、很新奇，就进行了构思创作。我把她改为老太婆的形象，还画个孙子在她跟前趴着，60年代农村都是土炕，老太婆靠窗子坐着，在窗子的一边还有装衣服的老式箱子，婆婆戴着耳机，能够听到党中央毛主席的声音，所以起名《婆婆听北京》。我构思好这幅画后拿到展览馆让丁济棠老师看，让他给我提意见，他看了以后说，这个题材很好可以创作。这幅画在《西安晚报》上发表，是我的第一幅正式创作。

之后我创作了《广场》，当时画画的水平很差，人体比例不够准确，作品没有深度。后来实行农业机械化和电气化，我创作了《大爷看得入了迷》，是村里买了一台万能磨，刚买回来大家都感到很稀奇，从来没有见过，窗户外还趴了几个小朋友，这幅画在《陕西农民报》上发表。当时文化馆在户县钟楼前面有两个橱窗，会定期把作品放在里面进行宣传展示，虽然条件比较差，但是作品能在这里展示，我们感到非常的荣幸，这也鼓励我们坚持创作。

农民画进入70年代是最辉煌的时期，县上、省市，直到中央领导都非常重视农民画。为了给户县农民画在北京的展出做准备，陕西省文化局还组织了农民画培训班，抽调省地艺术馆、西安美院的专业老师来做培训，内容包括速写、素描、色彩、人体结构等，他们对农民画创作要求很严格，从草图、上大纸、到绘制完成，层层把关。老师对我们都很好，虽

户县农民画“双结合”学习班结束时省、地、市、县辅导老师与作者合影（中排为辅导老师右起：程征、丁济棠、刘文西、马宏智、亢珑、王志杰、王有政，）后排右三为刘志德，左二为樊志华，前排右一为张林。

樊志华《打井》105cm×78cm，1972年

然我们基础差，他也不嫌弃，依然辅导我们。在这些老师的辅导下，我们农民画提高的很快。

美谈：专业老师的辅导，对您的创作有什么影响？

樊志华：专业老师是在我们原来的基础上辅导，不是说一定按照专业标准来要求，要符合农民画的特点。老师给我们说“农民画跟一个瓜一样，要熟到八成，不要熟得过了，过了也不好吃。”我们开始创作最大的问题就是不懂生活，画的比较简单，没有深度。像我画的《老队长》，程征老师亲自辅导我。画的是饱经风霜的老队长在晚上浇地，坐在井边聚精会神地擦灯罩。我开始画的时候，田边只画了一双老汉的鞋，程老师说“你能不能多放几双鞋，证明很多人在浇地呢，鞋也不要摆得太整齐，人们去劳动的时候，鞋是乱放的。”这就是为创作增加了生活味。所以当时的辅导老师要求我们多到生活中去画速写，培养观察能力，加强基本功的练习，主要是为创作服务。这些老师的辅导，我到现在都记忆犹新。

美谈：您给我们讲一讲创作《打井》的过程。

樊志华：《打井》是1974年创作的。户县西边有一个玉蝉乡新向村，是当时全国民主理财的典型，县上要求文化馆做一个民主理财的展览，文化馆组织的班子里有写文字材料的和农民画作者，我被抽调去绘画组，辅导老师是丁济棠，他说：“志华，你给咱画一幅打井”。打井在农村比较常见，我画了一个草图让老师看，他说：“这个打井是一般的井，现在要画一个大口井。”我没有见过大口井，丁老师说：“新向村西边有一个大口井，你到现场去看一看。”

大口井不是所有地方都有，因为新乡村的土质结构是砾石，直接挖下去不行，要把整个井的面积弄的很大，挖到见到水后箍一层填一层，这个井才能填起来。我当时去看，挖井的场面很大，用人比较多，有的正在挖，有的搭一个三角支架在底下把土往上吊。我通过观察画了一些速写，回来进行加工创作，画好后给辅导老师看，老师说：“这个好，就是这种打井。”还提了一些修改意见，在井边增加一些砖堆，上面画上几件衣服，说明工人吃住都是在井跟前，这幅画便有了生活的味道。

创作上打破透视的局限，平视看不到井底下劳动的场面，所以我采用从上往下看，用一种大俯视的手法表现打井的场面。画完成后辅导老师说这是一幅好作品。1973年这幅画在北京展出，引起了轰动，很多专家说这个作者画画构思比较大胆，敢用这种手法表现不容易。《打井》成为了我的代表作，在中国美术馆展出，被上海博物馆收藏，《解放军画报》、《人民日报》、《文汇报》、《人民中国》很多杂志报刊都发表过，70年代国务院文化组美术作品征集小组编的《户县农民画选集》就是用它做封面，它还被编入

樊志华于美国春城一所高中做现场表演

了《中国现代民间绘画卷》。

美谈：您创作农民画这么多年，对农民画有怎样的一种感情呢？

樊志华：我对农民画的感情很深，从50年代开始接触一直到现在。我在学校当了27年民办教师，到1996年转正，一边教学，一边抽空创作农民画。我觉得农民画改变了我的人生，比如说我两次出国的机会，也是沾了农民画的光。

我热爱生活，热爱农村，对农村的一草一木都有感情。本来在我这个年龄，70多岁了，很多作者现在都不画了，但是我还要把农民画创作这条路坚持到底，我觉得农民画很有意思，反映的都是正能量的内容，都是人们对美好生活的憧憬。

我现在听力比较差，视力、精力、思维都还可以，平时还自己学剪纸，右手画画，左手做剪纸，锻炼动手动脑。农民画现在和以前的表现风格不一样了，自己也要与时俱进，学习吸收剪纸的民间元素，融入到创作中。现在的年轻人有很多长处，他们胆大，想法比较新，农民画要创新，要发展，我还需要不断的学习充电。

张林，1948年生，陕西省西安市鄠邑区人，1965年参加户县农民画创作，处女作《牛马成群》刊入当年《人民画报》10月号。《业大更勤俭》、《团结兴旺》等8幅作品入选户县农民画赴京展出，其余代表作有《金色的秋天》《公社夏收》《草原的母亲》等。

美谈：您给我们讲讲《业大更勤俭》的创作过程。

张林：《业大更勤俭》是在1972年冬、1973年春画成的，辅导老师是王有政。地点在原先文化馆文庙东边那排的第二个房子，我专门在那儿画画。当时的大背景是国务院文化组明确表示在1973年户县农民画要上京办展览，陕西省文化局组织了工作小组，派刘文西、王有政、亢珑、程征、丁济棠、刘群汉、王志杰等老师到户县辅导农民画作者，主要抓作品。让专业画家和户县农民画业余作者相结合，在内容、构图、构思上提高质量，统称为户县“双结合”学习班。

《业大更勤俭》来源于我的处女作《牛马成群》，刊登于《人民画报》，那幅画寻不来了（找不到）。《牛马成群》是画一个老饲养员和成群牛马，审美、构图、表现形式都带有很强的农民味，散点式构图，只有大小之别。

王有政老师辅导后，在画中加了一个知识青年，构图重新调整，变成了平视，后面有一片房，前面有大树，还维持原来的构思，称为《人勤牛壮》，这是第二稿，在《西安日报》发表。我拿给刘文西、王有政、程征几位老师看，他们说“画的有点概念化，没有具体的情节，不感染人，是不是重新再画一下？”在这个前提下，我就开始画了第三稿。

张林《牛马成群》78cm×54cm，1965年

王有政老师说，“创作不能闭门造车，闭门造画”。原来生产大队饲养室，有一个年龄大的饲养员，是很典型的一个形象，我们交谈的时候我看到老汉正在编着牛笼嘴，我拿到手里看了看，请教老饲养员怎么编，王老师把那个场景拍了照片。这就是这张画从生活中产生的原始资料，在此基础上我开始创作。在王老师的辅导下，每头牛、牛笼嘴、人物、大树、饲养室、饲养室前面挂的好多农具，我都进行了具体的速写，然后才开始正式构图。在原来的基础上

户县农民画“双结合”学习班期间，省、地辅导老师与农民画作者合影（左起）程征、张林、王有政、刘志德

1976年冬在西安美院与原院长刘蒙天、著名油画家谌北新、武德祖、黄乃源、秦天健，著名版画家李习勤，雕塑家林士岳，史论家徐风等留影

进行变化，特别是人与牛的组合上处理呼应和大小关系，对形、神各个方面做重新处理。我当时以国画形式画，大概画了半个多月，画完几位老师看了觉得很好。可名字很难起，听说文化馆有搞文学的老师给我寻了个名字，起名《业大更勤俭》，这个名字到后来也不知道是谁给起的，但很厉害，带有中国传统的勤能补拙精神，就是家业再大都应该勤俭，牛笼嘴虽然不值几分钱，但还是进行修补，这也是延安精神中艰苦奋斗、勤俭办社的思想，我用典型的细节把它刻画了出来。这张画参加1973年在北京的展览，引起轰动，那时候各大报刊、杂志普遍都发表了，被誉为户县农民画的四大名画之一。

美谈：您一直喜欢并坚持着写实的画法，说一下您对农民画的理解。

张林：我从1965年开始画农民画，客观来讲，农民画在那个时候不叫农民画，叫做农民画的画，或者业余画，我们是户县业余美术作者，统称为户县的美术作者，协会是户县美术者协会。农民画的概念是在1973年，由国务院文化组在中国美术馆办“户县农民画展”真正提到，从那个时候以官方为准就叫做农民画。

我对农民画的理解，像程征老师说的“人的血型不会改变”。千百年来中国农村在色彩、构图、形象方面形成了大家公认的也很愿意接受的一种审美特

张林《业大更勤俭》146cm×74cm，1973年

征。这个审美特征反映到农民画上，我想应该是个性的。农民的审美特征，决定着农民画的核心，也是灵魂。我举个简单的例子，农民画就是喜欢红色，喜欢对比色，不喜欢调和色。农民逢年过节喜欢搞一些喜庆的内容，喜欢把颜色画的比较鲜艳、醒目，不搞灰黑深沉的调子，这就是他在形式感上最基本的表现。

我认为户县农民画有两个最显著的特征。从横向来看，它是中国农民在党的领导下，在新中国解放后，用新的艺术形式来表现新生活。当时农民也很多，形成了群众性的业余美术创作活动。为什么说业余？是他们劳动完后，抽空开始画，这就是业余作者。从纵向来看，户县农民画作者普遍每一个人都是由不会画到会画，从画不好到画得好，农民画作者是自学成才，每个人都有个性，不同才是艺术，这是关键。农民画是根据自己的想法走，不要跟别人跑，跟着别人就没有意思了。

我近十年里画的画，跟70%以上的户县农民画都不一样。当然每个风格都是对等的，没有贵贱高低之分。辅导老师也是因人施教，因势利导，不能拔苗助长，更不能让作者学习别人，要尊重作者的天赋，就像王景龙画画，个性强烈。

画画不是件容易的事情，必须要吃苦，关键是要谦虚。我认为艺海无崖，每个人应该是活到老，学到老。我喜欢用传统把人画像，形神兼备，画出人的喜怒哀乐，我想照这个路子继续走下去。我年纪大了，不想耽搁时间，只想静静的坐到那儿画画，就像鲁迅先生说的“躲进小楼成一统，管他春夏与秋冬”。社会上、美术史上，人家说你画的好，没有作品，再怎么说都是白搭。

雒志俭，1954年生，陕西省西安市鄠邑区人，副研究馆员，中国美术家协会会员，中国农民书画研究会创作研究员，陕西省农民画协会名誉主席，陕西省美协副主席（第四届），户县农民画协会主席，原户县农民画展览馆馆长。1975年参加户县农民画活动，创作作品上千件，代表作有《洗布》《两邻家》《母子情》等。

美谈：雒馆长您之前是户县农民画展览馆的馆长，对农民画了解比较深入，请您大致给我们介绍一下农民画的发展。

雒志俭：户县农民画是从1958年开始，当时西安美院的陈士衡老师和户县文化馆的丁济棠老师在甘峪水库工地组织举办美术培训班，带领工人配合生产画英雄，画劳模，表现好人好事。画完速写后挂在墙上，相当于墙报，工地的领导看到这个方法挺好的，工人有了积极性，干事干活也有劲了，既鼓舞生产，又锻炼作者，受到了政府的肯定和支持。训练班在户县农民画的发展中起了关键性作用，慢慢培养了一大批农民画作者。

展厅中的第一张画就是杨志贤的《甘峪水库大竣工》，画的敲锣打鼓迎接的场面，属于是后期比较好的作品。那时候农民画作者基本功不行，可能画的跟现在的儿童画、漫画一样。尤其在1958年很有代表性的一个画家叫李乃悌，他画了一幅画叫《一棒玉米大无边》，是火车拉了个大玉米，画的像漫画一样，画上写“一棒玉米大无边，装在火车顶破天，劳动人民心喜欢，亩产能打十二万三。”具有幽默夸张的漫画形式，群众期盼粮食丰收的那种景象在你脑中马上出现了。

李凤兰《春锄》80cm×120cm，1972年

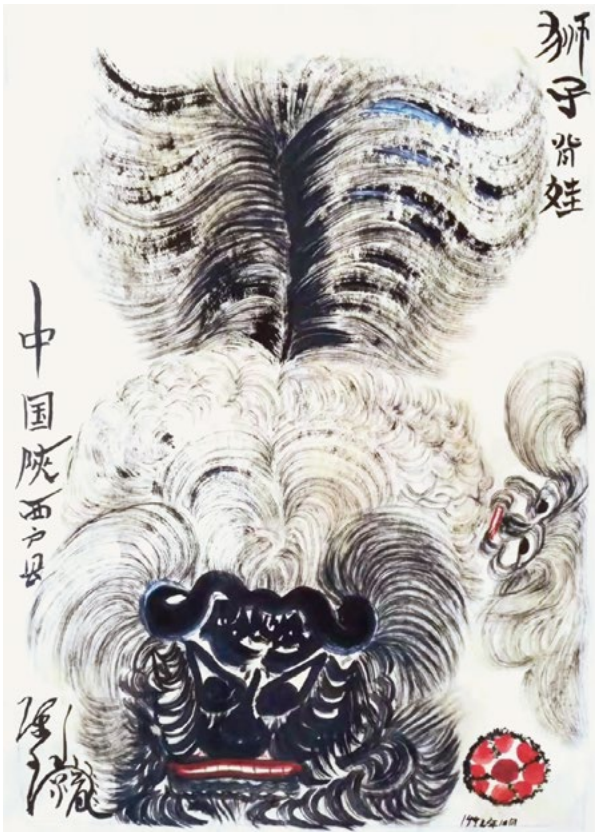
董正谊《公社鱼塘》85cm×140cm，1972年

在六七十年代，农民画有一个转型期，从原来的漫画形式转向单线平涂，后来又转向年画、国画、版画形式。像刘志德、李凤兰、张林这些老师画的，比如《老书记》、《春锄》、《公社鱼塘》、《业大更勤俭》这些画是国画、工笔画的形式，为什么能画的那么好，因为有专业美院的老师辅导。比如说西安美院的刘文西老师，中央美院的古元老师都来过户县做辅导。到了70年代，户县农民画在专业美术老师的指导下，艺术风格基本为国画、年画的形式。

1973年10月，“户县农民画展”与“全国连环画、中国画展览”同时在中国美术馆展出，随后，户县农民画展览又在哈尔滨、合肥、上海、南宁、昆明、乌鲁木齐、太原、西安八大城市巡回展出。这样一来户县农民画的威望一下子提升了，吸引了全国人民的关注，有30余幅画被印成家家户户炕头贴的年画。有六幅画作为“户县农民画特种邮票”发行，分别是刘志德的《老书记》、李凤兰的《春锄》、周文德的《林茂粮丰》、李克民的《高原打井》、李顺孝的《金山银海》、马振龙的《科学种田》。在这种影响下，全国各地都有人到户县来学习农民画。1974–1978年期间，在中国人民对外友好协会组织下，户县农民画应邀前往日本、法国、英国、加拿大、美国等多个国家展出。这个时期是户县农民画发展的兴盛期。

到80年代的时候，户县农民画提倡向民间艺术学习，不断的发展变化，我介绍三种艺术类型。一是移植型，1982年，丁济棠、刘群汉老师要为县上办法治展览，委派我去辅导其中一个学习班。我发现班上年纪大的学员不会画画，但是会剪纸、刺绣，我就想了

雒志俭《母子情》76cm×53cm，1989年



王景龙《狮子背娃》1992年

全秉和《秦镇老城门》

王文吉《吉日》53cm×53cm，2003年

个办法，把她们的剪纸、刺绣陈列到墙上让大家看，启发她们把农村生活中打麦、割麦、种地的样子先画到纸上，然后再教她们怎么涂颜色。这些人不会构图，怎么办？我让她们先用树皮纸剪下来放到纸上，再用铅笔在外圈勾。年轻人就按照自己的思路画生活里最有感受的东西。有一个老太太叫刘金花，剪了一个打麦机，我说打麦需要有什么人，她说打麦需要十个人，一家人全上，还有隔壁邻居来帮忙，有的拉捆、有的送麦捆、有的接麦，分工很明确，她把人剪下来放到位置上，再用铅笔勾。她认为打麦的时候要用电，画上一边画一个电杆，电杆上挂两个灯泡，爬了一个人，电工在安灯泡。为了防火，一边又画一个圆井，井旁边两个缸。打麦机上两个公鸡，意思是劳动中要“吉利”。从这些元素可以看出刘金花是用农民的语言表达对生活的体验，在画中融入了人情味。她把平视、俯视、仰视放在一张图上呈现。填颜色的时候，我说你把刺绣上那种颜色用到你的画面上更鲜艳，让她画自己心里的东西。像这种把剪纸、刺绣移植到画面上的形式叫做移植型画法。

二是综合型，以我来说，我1985年到澳大利亚，在博物馆参观过澳大利亚的民间绘画和国外名家作品，我思考怎么把户县民间艺术和国外民间艺术结合起来画我生活里的东西。比如我画《母子情》，是一窝猪崽吃奶的场面，实际上是我妈让我给猪倒食的时候，母猪跑去吃食了，小猪崽跟着要吃奶，这时母猪干脆自己不吃了，窝下来先让小猪吃奶。我把它画成仰卧，用夸张变形来表现母亲把全部身体奉献给孩子的精神。小猪有的在打架；有的眼睛看不清，把耳朵尖、脚指头当奶吃；有的把奶拉的老长，而母猪还伸出舌头给猪娃舔身上的脏东西。我把它处理成不牛、不猪、不马的造型，利用牛皮纸颜色当成猪的肚子，底下用白点表现雪地，结合了澳大利亚土著人的画法，这幅画构思大胆、夸张变形，在全国参加展览获了一等奖。这种把外来文化、本土文化、民间文化综合在一起，画自己的风格属于综合型绘画。

还有一种原生态型的农民画。有一个画家叫王景龙，人长得五大三粗，没有什么美术知识，画树上的果子，拿一个宽油画笔，一边蘸白色，一边蘸红色，中间蘸黄色，转一圈，就是圆的果子。他就这样画了很多画，给这叫“红元帅、黄元帅”。他有一张画叫《西安事变》，用一匹马和一个姑娘，表示地点在骊山；画一个人勒着白毛巾，手提红缨枪，站在羊身上，羊站在老虎身上，老虎趴在城墙上，表示杨虎城；人拿着烟袋翻过来朝天空打，烟袋就像一杆枪一样；城墙边上插了红旗，他认为这就是杨虎城参军了，在守卫西安城。他没有去过骊山，全靠自己的想象去画。他的其他作品《看戏》、《闹元宵》人物造型都很有特点，用他的话说就是“眼睛大了看得准，手大了抓得狠，脚大了站得稳，烟袋大了能过瘾”。王景龙的绘画特点很明显，风格跟任何人都不一样，我把这种叫原生态的形式，也叫创造型。

户县农民画从80年代以后有这三种形态，移植型，综合型，原生态型。总的来说，农民用自己的绘画语言表现自己的生活，这就是农民画，农民要走自

己的路。

农民画之所以能坚持这么多年，就是坚持了一个大的原则，为社会服务，这是我们最大的特点，我把这个叫三条腿走路。第一条腿为社会服务，为党的政策服务。正因为户县农民画在全国有名了，所以1976年盖了农民画展览馆。第二条腿必须走民间的路，大方向不能错，作品必须来源于生活，又要高于生活，绘画的技法是民间的绘画技法，而不是专业绘画技法。第三条腿就是产业化的路子，要适应发展。目前农民画是在这种情况下生存着。

美谈：您认为现在农村城镇化，对农民画的创作有影响吗？农民画应该怎么发展？

雒志俭：农民画如何生存，面临着题材来源的问题。农村生活变了，人的思想观念也变了，现在画的东西要以新供新，创作反映新时代新风尚的内容。人物造型洋气了，技法也要跟着转变，还是要不断创新。农民画要发展，首先是生活的基础一定要打好，其次是把人内心所想的东西表现出来，再加上新的技法，我认为还是有发展前途的。

魏朋朋，1954年生，陕西省西安市鄠邑区人，七十年代开始农民画创作，曾参加全国及省市美展并多次获奖。代表作有《鸡兔成群》《拴辣子》《阳春三月》等，其中《鸡兔成群》被中国美术馆收藏。

魏朋朋：小时候，我大（父亲）给我用胡基（土坯）盘（搭建）了个土台台，旁边盛上半碗泥浆水，让我拿毛笔蘸水在土台台上写字、画画，写着写着就有些功夫了。小学二年级开始，我就给班里、学校里负责办板报，慢慢的对写字、画画有了兴趣，平常逮住啥就画啥，有一次在黑板上画了一个老虎，白志美老师表扬说：“魏朋朋这个老虎画的好，把某某某吓了个沟子蹲。”受到鼓励后自己兴趣就更浓厚了。从学校回到村里务农，村里过红白喜事都叫我去帮忙，刻个窗花、给过世老人油个枋、画个图案，过年给村里乡党写个春联，我都能给弄好。

79年冬户县文化馆组织业余美术学习班，当时的副馆长发现我是个苗子，推荐我去参加。那一年这个学习班讲的是剪纸，后来还有木刻、绘画，主持学习班的是丁济棠、刘群汉老师，两位老师对我悉心培养，很快我就有农民画作品创作出来，而且很受认可，有外国人来买，还被发表在杂志上。

但是，那时候得考虑养家糊口的事情，我就参加了彩绘，当时一天彩绘要挣50到75块钱。我一边挣钱，一边搞农民画创作。还记得我在户县钟楼彩绘之余画的农民画，交上去没两天就被卖掉了。1981年春夏到凤翔东湖彩绘，有一天，宝鸡群众艺术馆安正中馆长（当时我不认识他）带了一帮学生来东湖搞写生，我去旁边看他咋画，安馆长问我：“是哪里人”，我说：“户县人”，安馆长又问：“户县农民画你知道不？”我说：“知道”，安馆长问：“那你认识魏朋朋不？”我告诉他我就是魏朋朋。安馆长说：“你这个年轻人不得了，画的画都上《群众艺术》（现《艺术天地》月刊）封面了。”那时候消息传得慢，我还不知道这事情，安馆长这么说给我，别提我有多满足、多幸福了，对于绘画就更有信心了。

魏朋朋《拴辣子》55cm×69cm，1991年

安馆长说过两天把这本杂志送过来，拿到杂志一看，是我前一年冬天趴在我家院墙上吹着北风画的《芝麻开花》，一整幅作品登在那一期（1981年第4期）杂志的封面上。这时候距离我参加美术学习班才仅仅过了两年时间。转年，我的作品《拂晓》又登上《群众艺术》杂志封面，人们都开玩笑说，魏朋朋和《群众艺术》总编辑是亲戚，咋三天两头见作品上封面呢。后来《割烤烟》、《挂面》、《山坡坡》等其它多幅作品，先后被《陕西日报》、《西安晚报》登载，被中国美术馆、台湾地区国父纪念馆等机构，还有日本、加拿大、美国等个人或机构收藏。1998年9月我的作品《拴辣子》被权威杂志《美术》做了封面，咱这个泥腿子竟然被美术界专家认可了。

八十年代，有个美国鲍林格林大学教授彼得斯喜欢收藏户县农民画，她收藏了我好多作品。户县文化馆组织户县农民画作者见面会，在会上彼得斯看上了我的作品《鸡兔成群》，当时就要买了带走。那时候农民画都是拿水粉颜料画在道林纸上，翻动以后纸上的颜料容易脱落，我看作品局部有点掉色，就给彼得斯说：“颜料胶质欠些，让我把画拿回去补点色，你再带走”。彼得斯说：“没关系，掉色这张才是原作，就要这幅了”。

人们都说《鸡兔成群》画的好，画面上拂晓时分，鸡卧在树丛上还休息着呢，兔子们已经开始在树下面窸窸窣窣活动起来了。彼得斯教授却有不一样的感悟，她把这幅描绘关中农村晨间一景的作品和社会学联系起来，说：“你看鸡和兔子在一个院子里和谐相处，那么咱们不同肤色、不同种族的人群是不是也应该能够和睦相处呢？”其实我的好多作品都传递着这样一个主题，求同存异、自然和谐，这可能也是我的作品往往能够脱颖而出的原因。

1993年夏天，彼得斯安排我和另外两位农民画作者去美国游学。这次美国之行让人终生难忘，此行多亏彼得斯悉心安排和照顾。我们到斯坦福大学参观，我看到斯坦福大学教委会墙上挂着我的作品《瓜架鸡屋》，一下子就亲切起来。在俄亥俄州大集市艺术展上，我的作品《阳春三月》获得金奖，画面上的树丛其实就是西安余下镇铁路边栽种的青冈树，树长得有年头了，画出来很有感染力。彼得斯教授带我们去密歇根州农业博物馆参观，在里面我们看到了好多美国早期的手工农业用具，比如笼子、压水管、打麦机等物件都保存完好，农业博物馆还给我们办了个三人农民画展览，我的《打黄豆》等五幅作品当场被该馆收藏。当我们从博物馆出来的时候，看到迎面升起了五星红旗，异国他乡看到国旗为我们升起，那一刻我们三个户县农民激动的热泪盈眶。

魏朋朋《鸡兔成群》69cm×55cm，1989年

从美国回来，我却逐渐和户县农民画疏离，我上有老下有小，一家人都得靠我养活。我不得不放弃画画，从事一些自己根本不喜欢也不擅长的小生意，供养老人和娃们上学，我三个娃都上了大学或者中专，我没有让娃们在钱上受一丝窘迫。但是干生意就不能专心搞农民画创作了，所以那些年基本没有新的农民画作品推出。即便如此，我出门时常带着速写本，有时要到其他地方联系生意，看到景物能入画，就抽空画两笔速写，积累素材。

到了花甲之年，把娃们一个个都安顿好了，我终于可以不操心养家糊口这个烦心事了。再一次我拿起了画笔，这时候农民画发展到了新的阶段，我可能很难再融入其中。没关系，我对美术的热爱还在，还很旺盛，我一边参加县里老年大学国画函授，一边搞自己熟悉的速写。寒冬腊月天气，站在农场画各种树的枝干，旁边劳动的年轻人都说：“这个老汉不怕冷，这冷的天不在家里歇着，跑到野地来找罪受。”他们哪里知道，老汉手指头都快冻僵了，心里还是翻滚着对美术的热爱。

不管画农民画、国画还是速写，一幅好的作品或者说一幅能够打动人的作品，里面首先要有能够打动作者本人的东西在，按照文化人的说法就是要善于发现生活中的美。其次，画家把发现的生活中的美提炼出来，表达在画纸上，传递积极向上的东西给观众，对社会往往会有教化作用，能够感化人。所以，能够打动人心的美术作品肯定是来源于生活的，离开了生活的作品枯燥无味，再做作也无人爱看，更不要说打动人心了。这也是以前户县农民画的优势所在，所谓“越土越香”，“民族的就是世界的”说的就是这个意思。四十年前丁济棠、刘群汉老师辅导我们学画，他们本人也是从农村生活中走出来的，可能在绘画技法上不如大城市的专业教授，但是他们的作品永远贴紧生活，是用画笔描绘生活中的美，他们的这种创作精神被传递给一代代的户县农民画作者，创作出户县农民画的辉煌岁月。（魏朋朋口述，魏畅伯整理）

潘晓玲，1956年生，陕西省西安市鄠邑区人，自幼酷爱绘画、剪纸，1974年参加户县农民画创作活动。现任中国美术家协会会员、陕西省美术家协会会员、陕西省农民画协会名誉副主席、户县农民画协会副主席。曾任陕西省第十一届人大代表、西安市第十二、十三次妇女代表大会代表。代表作有《关中八怪》《晨曲》等。

美谈：潘老师您给我们分享一下您的创作经历。

潘晓玲：我从小就喜欢农民画，从事农民画也一直都很顺利。我母亲剪纸剪的特别好，我从小就跟着她学，在1974年初中毕业以后回来学农民画，确实是非常喜欢。李凤兰在西韩村，我上学的时候经常到她家去看她画画，毕业了就直接参加农民画培训班。中央美院在农村办学的那几年，跟那些老师学了不少东西。

美谈：画界称呼您为“中华巧女”，您在艺术创作中有什么样的感触？

潘晓玲：关于创作，我认为在生活中要多注意一些细节，我们画的都是自己的经历，平时要细心留意一些细节的东西，创作的时候就能画的非常细腻、到位。像我们画的劳动场面，棉花是怎么长的？庄稼是怎么长的？这些都是需要观察的。自己要用心体验，对生活有一定的信心，要热爱生活，热爱自己的这片土地，热爱你周围的人和事，这样才能把它用感情的色彩画出来。作品就好像我的孩子一样，每一幅都想把它长期留在自己身边。尤其是我在2002年参加中国农民画联展的时候，创作的《关中八怪》，有一个人非常喜欢，买走了，我真的舍不得把它卖掉，到现在都想把那幅画收回来，就是有这种感觉，自己对每一幅画都是很有感情的。

美谈：您给我们介绍一下《关中八怪》和《晨曲》这两幅画的艺术创作。

潘晓玲：《关中八怪》表现的是关中民俗，我就想着利用一种不同于一般画的手法把它画出来，所以采用了剪纸的手法画。人都是黑脸，眼睛、鼻子、嘴

潘晓玲《关中八怪》（局部）75cm×240cm，2002年

巴都是剪纸的感觉，不是真人写实的效果。另外人的衣服、麦穗、鸡也都是用了剪纸刀刻的感觉去画，这种怪怪的画法和内容比较协调，这幅画2002年获全国农民画一等奖。

《晨曲》在2002年被国家邮政部门作为首日封发行，是我在佛坪画的一幅写生，那个地方的麦田是梯田，一棱一棱的，后面还有好多篱笆墙，特别好看。我觉得画成麦苗没有意境，就改成水了，画了一个小孩子赶着一群鸭子，早上赶出来的时候，鸭子的叫声，就好像在唱着歌，所以就叫《晨曲》，早晨的歌，就是这个意思。整幅画用的是特别红的色调，表现太阳刚刚出来的意境。

美谈：我看到您画的农民画，既有油画式的画法，也有张贴式、剪纸类的画法，不知道在您的创作中比较喜爱哪种。

潘晓玲：农民画是百花齐放的，可以吸收各种画的特点，但是不能变成那种画。有一个老师说的特别好，“我们吃猪肉不能把我们也变成猪”，就是这个意思。我们可以吸收它的特点，但是不能把画画成那个样子，还是要有农民画的特色，农民画的特色就是非常接地气，非常民间。

美谈：您经常接待一些外宾，外国人眼中的农民画是什么样的？

潘晓玲：农民画最先就是国外人很喜欢，有很多人买，后来才是国内人，近几年我们国内画农民画的画家也非常多。1996年我在美国办展览的时候，国外人就喜欢这样的大红大绿，喜欢这种色彩给他们的冲击力。还有农民的生活方式、农民画的表现形式，他们都是喜欢的。我在新加坡办展览时，新加坡人也是喜欢这种色彩的比较多。有一次一个母亲在我这里买画，她领着一个小孩，给孩子讲：“你看这画上面就是我们吃的那个鸡，鸡就是长这个样子的。”她给我说：“我们的小孩子很可怜”，我心想新加坡那么富裕还可怜什么，她说：“我们的小孩子只能在餐桌上看到鸡肉，不知道鸡和猪长什么样。”她就看着农民画给小孩讲解。

美谈：您在农民画创作中，倾注了自己什么样的情感？

潘晓玲：要有对生活的热爱，发现生活的美。在我眼中什么都是美的，农民养的鸡是美的，割的麦子也很美，早晨的阳光也美，所以在我心目中创作就是快乐幸福的。只有你爱它才能把它画出来，把它表现的更美。我看到什么东西都想把它画下来，稍微修改一下就是一幅创作。

潘晓玲《晨曲》80cm×55cm，1999年

美谈：您觉得户县农民画发展到现在面临着什么问题，对年轻的农民画家和未来想创作农民画的人有什么建议？

潘晓玲：农民画从1958年发展到现在，政府一直都非常支持。那几年在县上或农村办培训班，纸张、颜料都是政府提供。户县老一辈的农民画作者年龄都大了，主力军应该是年轻人。现在面临的问题就是学农民画的年轻人比较少，他们毕业以后就参加工作，有自己的追求。我们创作的内容大部分都是我们那个时代的家庭生活、田间劳动比较多。年轻人表现的内容，应该就是现在的生活，希望他们能够跟随大的形势和政策的变化，创作反映新时代的内容，宣传好农民画，宣传好户县的特色，把户县用农民画的形式推向世界。

张乃卫，1967年生于西安市鄠邑区渭丰镇，自幼喜爱绘画。1992年加入户县农民画创作队伍至今，多幅作品曾参加全国及省市县级展览并获奖。代表作有《田园乐》《套种》《鲜》等。

张乃卫：我接触农民画比较晚，从1991年才开始，农民画给我的感觉就是色彩比较鲜明，构图简练，另外是表现手法可以很自由，包括眼睛看到的，甚至心里想到的，都可以在画面上表现出来，这是农

张乃卫《鲜》54cm×79cm，1995年

民画吸引我的地方。我从那开始就爱上了农民画，但是创作的画不多。

樊高奇，1969年生，西安鄠邑区甘亭镇七一村人，高中毕业后参加户县农民画活动。现为陕西省美术家协会会员，户县农民画协会会员，户县农民画协会副主席。作品《吉庆》获“93香港之窗杯中国农民画大赛”优秀奖，《乡村面孔》1998年被中国美术馆收藏，《春消息》获2002年中国农民画联展二等奖。

樊高奇：我学农民画很简单，就是我爸（樊志华）的原因。我爸属于第一代农民画家，我小时候就看他们画画，等到我学的时候农民画已经发展到第三

樊高奇《乡村面孔》53cm×53cm，1998年

代了。开始创作时，农民画形式更加多样，有写实，有民间，我更倾向于民间绘画，混沌的那种，简单，分块对比强烈。我当时参加的学习班有20个人，也画速写，黑了（晚上）我就发现老婆老汉在跳舞，有的腰壮地很，还能跳舞，得把救护车停在旁边，别把腰闪了。我画的时候就想，这是他们对跳舞这种新生事物的接受。好多老师给我说，你把他们面目画的喜气点，其实我画的就是木讷、冷峻的，有点超前意识。草图画半截的时候，我就想名字应该叫《乡村面孔》，这幅画最后中国美术馆收藏了。

王朴昌，画家。

王朴昌：我参观了农民画展览馆，觉得比较感人，我看到馆藏作品有三大类，第一大类是原创性的作品，有一点像漫画，还有一点民间，但是能从中切实感受到人的那种澎湃的激情；第二类是专家辅导后的作品，有点像年画，但是也能看到人的质朴的状态；第三类是受现代概念影响后的作品，我觉得这可能是户县农民画的危机，有的失去了最本真的东西，我想是因为现在画的人有了想法，培训的人也有了想

法，这个很可怕。这种响应很好，但现在好像没有感情上的响应，只是从形式上改变。最后一看虽然画得也很好，但好像不是农民的思维。现在生活环境变了，我们农民身份也应该有一种新的思考。我就很喜欢樊高奇在这方面有所思考和发现，他将新的生活用农民画的形式表现出来。我觉得这是对农民画发展最大的启示，要用你的眼光看现在农民的精神面貌，同时还要保持农民质朴的思维。

仝景锋，1966年生，先后担任户县四中，户县一中校长二十余年。现任鄠邑区教育局党委委员。

仝景锋：早在十年前，户县就把农民画引进了小学，我记得当时户县教育局在户县政府和县委的指导要求下组织编写了一套地方性农民画教材。大概在2012年前后，给中小学配发，对学生进行农民画的培养和知识普及。这些年缩减到以兴趣社团为主，发展学生的课外活动，比如光明小学成立了农民画兴趣社团，有兴趣和爱好的学生自愿参加。教科局对兴趣社团还进行了星级评比，基本条件就是要有活动场地、基本设施、教材、辅导老师、固定的社员以及社团的管理章程，根据这些条件对全区各个学校成立的兴趣社团进行评比和验收，分为三星级、四星级和五星级，五星级就是明星社团了。实际上这里有很多学校是农民画星级社团，其中有光明小学、新区小学，还有北街小学都做得很好。

今年是建党一百周年，鄠邑区教科局举办了“建党一百周年鄠邑区中小学美术思政课学生课堂作品展”，在文庙展出近一千幅作品，学生的作品尺幅小，都是课堂作品，有相当一部分就是农民画。

刘知贵《顺风》55cm×78cm，1983年

出长安——陕西中国画作品巡展（北京站）在中国美术馆隆重开幕

在庆祝建党100周年及纪念“长安画派”晋京展60周年之际，为纪念习近平总书记在文艺座谈会上发表重要讲话7周年，2021年11月14日，由中国美术馆学术支持，陕西省文化和旅游厅主办，陕西省美术博物馆承办的“出长安——陕西中国画作品巡展（北京站）”在中国美术馆隆重开幕。

出席今天开幕式的领导和嘉宾有：全国人大常委、中国文联副主席左中一，文化部原副部长王文章，人民日报社原副社长、中国报业协会会长张建星，中央美术学院院长、中国美术家协会主席范迪安，全国政协常委、中国美术馆馆长、中国美术家协会副主席吴为山，中国美术家协会分党组书记兼秘书长马锋辉，中国美术家协会副主席、中国文化艺术发展促进会主席杨晓阳，中国国家画院院长卢禹舜，北京画院院长、北京美术家协会副主席吴洪亮，陕西省人民政府驻北京办事处副主任郝铭，原巴黎中国文化中心主任殷福，时尚传媒集团顾问、华夏之美文旅产业发展有限公司董事长柳之升。

出席开幕式的还有艺术家、理论家：杨力舟、王迎春、苗重安、张江舟、袁武、梁占岩、张立柱、王志纯、乔宜男、纪京宁、耿齐。以及人民日报、光明日报等十余家媒体。

开幕式上展览总策划、陕西省美术博物馆馆长邢庆仁介绍展览筹备情况。全国政协常委、中国美术馆馆长、中国美术家协会副主席吴为山，中国美术家协会分党组书记兼秘书长马锋辉，驻京办副主任郝铭代表陕西省分别致辞。开幕式由中国美术馆副馆长安远远主持。

展览总策划、陕西省美术博物馆馆长邢庆仁：60年前，石鲁一行携西安美协习作展来北京展出，为陕西美术趟了一条通往外界的路，这就是后来的“长安画派”。在《出长安》展览中，展出有“长安画派”创派画家6位先生的代表作品，以及32位老中青陕西画坛中国画家的一百余幅作品。如果按年龄段划分，参展的中青年画家占了相当大的比重。陕西有辉煌的历史文化，深厚的民间传统和红色革命文化。薪火相传，陕西画家在思考中探索，在创作上呈现出多元的路径，由再现转为表现，在承接传统，回望故园的漫漫征途中进入了一种新的语境。陕西是好地方，青年就是希望，我们今天能做的就是为年青一代搭建起好的平台，为优秀人才创造好的条件，相信陕西美术的接力棒会在他们手里热传，相信在他们中间还会出现人才，出现天才，出现大画家。

全国政协常委、中国美术馆馆长、中国美术家协会副主席吴为山：前不久，陕西省美术博物馆举办了一个大型的展览“回长安”，展出中国美术馆收藏的陕西籍的美术家作品，这个展览不仅在西安，在全国美术界都产生了巨大的反响。藏在中国美术馆的作品，不是中国美术馆这个具体单位的私有财富，它是人民的，是国家的，应该拿出来。我们的历任馆长都为典藏做出了积极的贡献，这是人民给的，是党给的。把那些作品送到生活中去，送到人民中去，这个做法是对的，也符合习近平总书记文艺座谈会讲话的精神，符合广大人民的心愿。今天这个展览中的一些山水画苍茫沉厚，何海霞的大气，方济众的野趣，石鲁先生、赵望云先生的作品更是被大家所熟识。所以“回长安展”和“出长安展”是上联和下联，横批是“厚重博大”。

中国美术家协会分党组书记兼秘书长马锋辉：展览以回首历史、珍视当下、展望未来为主旨，经

几代“长安画派”中国画家新老重逢为一炉，为首都北京美术界送来了一股强大鲜活的长安风，也为北京中国画同行带来了一次学习交流的难得机会。中国美协的名誉主席冯远先生专门发来贺电，主席范迪安先生、副主席杨晓阳先生也专程来到现场，一起祝贺巡展圆满开幕。数十年来“长安画派”的艺术家及其作品以憨厚、蓬勃、新颖、丰富的西北画风，和多重化的精神风貌，助力中国画艺术的现代转型发展，取得了丰硕的成果，涌现出一大批国内外著名的画家，可谓一个画派、一面旗帜、诸多画家、铸就高峰。在长安、回长安、出长安，陕西西安这片热土养育滋润造就了几代三秦中国画家。相信陕西中国画接力棒将在年轻一代人的手中传递，并继续不断的推出卓越人才、精品力作，结出不负时代的丰硕成果，祝展览取得圆满成功。

陕西省驻京办事处副主任郝铭转达副省长方光华及文旅厅高阳厅长的祝贺。“长安画派”的艺术生命源于西部的自然人文风貌、红色圣地延安的革命精神及古长安文化优秀传统遗产的滋养。六十年来，在“长安画派”老一辈画家的引领下，“长安画派”的艺术思想和绘画宗旨得到进一步继承和发扬。刘文西、王子武、崔振宽等一批画家立足黄土，扎根生活，凭借着深厚的文化积淀，浓郁的乡土风情，以新的审美情怀和语言方式，构成了鲜明的艺术风貌，使新时期的中国画随着时代的变迁而产生现代性的转变。这次展览既是向“长安画派”老一辈画家的致敬，也是对陕西中国画的历史回顾，更是展望未来、砥砺前行。

党的十八大以来，习近平总书记先后三次在陕西考察，对陕西文化建设作出过一系列重要指示，为陕西在新时代新征程上建设文化强省指明了前进方向、提供了根本遵循。新形势下，我们将进一步发掘和用好丰富的文化资源，大力加强文化建设，为奋力谱写陕西高质量发展新篇章凝聚精神力量。

1961年，“长安画派”以浑朴厚重、新颖、崎岖的西北风貌，及个性化的精神指向，将中国画从传统形态推向现代形态，在中国画坛引起轰动。著名美术评论家刘骁纯曾经说：“解放后形成的画派中，最有意义的就是‘长安画派’。”

一名画家，一面旗帜，一个画派，一座高峰。

高度有了，难度也来了。对于“长安画派”之后的陕西画家来说，这是真正要面临的难题。比如怎样把线条、笔墨化为情感，释放出艺术的才华，把创作带给世界。既要找寻规律又不能墨守成规，更要破壳出新。这次“出长安”展览，既是对“长安画派”前辈们的纪念与致敬，也是从画派到画坛的整体巡礼与再次出发。

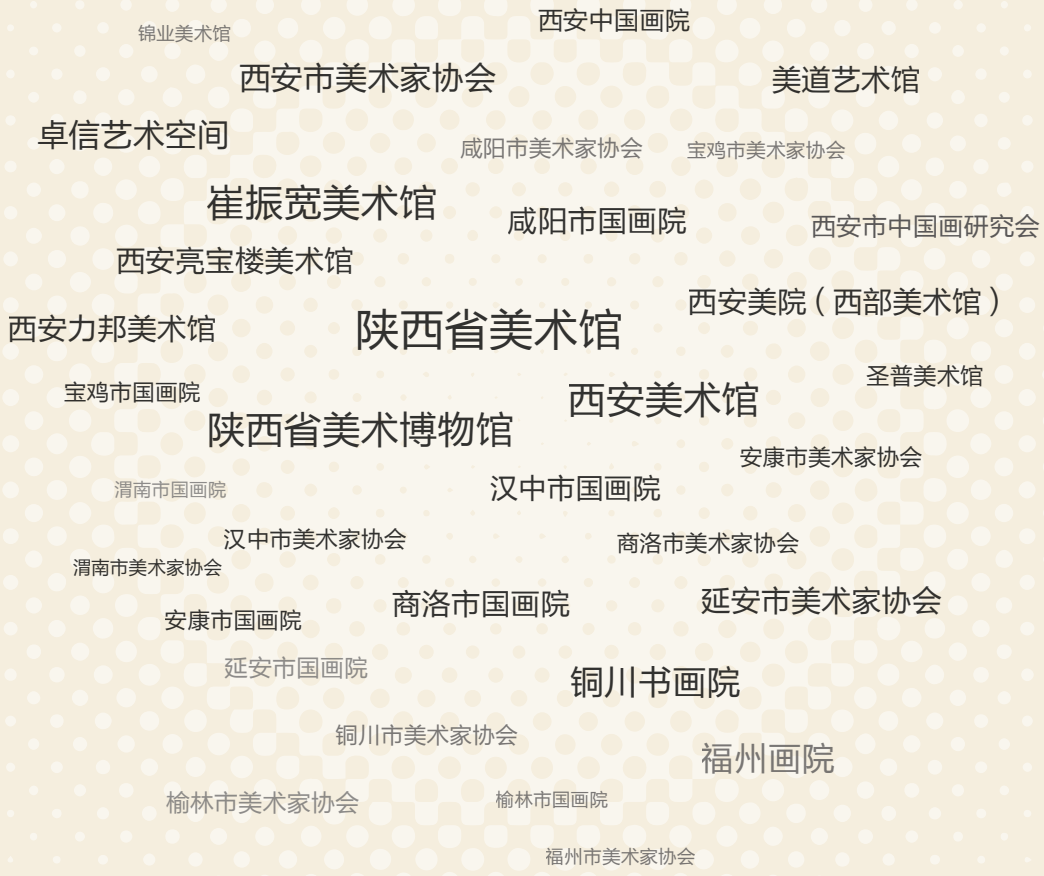
“出长安”展览是陕西省美术博物馆经过两年多时间精心筹备策划的大型专题学术展，也是“长安”三部曲系列展的第三部。在此之前先后完成了《在长安》、《回长安》展览。展览阵容庞大，题材丰富，通过系统梳理、整合新中国成立以来陕西不同时期优秀中国画作品，在“长安画派”创派60年来艺术成就的基石上，走出陕西，向全国观众展示陕西不同时期中国画创作成就，彰显陕西美术的风采和魅力。

展出内容分为三大版块：60年·从“长安画派”再出发；这片黄土地·那山那水那花；处处有生活·梦想辉映现实。展出包括“长安画派”创派画家赵望云、石鲁、何海霞、方济众、康师尧、李梓盛及之后长安画坛老、中、青画家32人百余幅作品及相关文献。展览题旨不仅是陕西中国画的历史回望和展示，更在于展望未来、举旗前行。长安画家走出长安，走向全国，展示陕西画坛的艺术精品和探索成就，在思考和启迪中，翘望新的发展机遇，再创新的辉煌。

“出长安——陕西中国画作品巡展（北京站）”于11月11日至21日在中国美术馆13–17号展厅展出。之后将陆续在南京、西安、武汉巡回展出。

您可以在下列地点免费阅读到《陕西美术》杂志

一、（省内）美术馆、机构、画院等



二、（外省、市）美术馆、机构、画院等

北京市美术家协会、上海市美术家协会
天津市美术家协会、重庆市美术家协会、广东省美术家协会、湖北省美术家协会
湖南省美术家协会、四川省美术家协会、山东省美术家协会等

（每期投递网络实时更新）

贺荣敏《柿子熟了的时候》180×150cm，1999年　第九届全国美展获优秀奖

王景龙《闹元宵》86cm×120cm，1985年