

批评快讯

艺术前沿

批评与自省

问题讨论

策展人专线

批评家档案

批评家访谈

批评家自述

学院在线

新人文选

艺术市场研究

史论研究

■ 策划人专线

more

“毛泽东时代美术”（1942年——1976年）学术研讨会

<http://www.msppj.com> 作者:戴陆 时间:2005-11-17 03:24:00

“毛泽东时代美术（1942——1976）文献展”于2005年4月30日—5月29日在广东美术馆举行，展览呈现了毛泽东时代美术的重要作品和相关图像文本资料。并特邀一些美术史、艺术理论、批评及中共党史研究的专家学者赴陕北延安举行学术研讨会，会议历时两天（5月24日——25日），海内外共40多名学者出席会议并提交学术论文。

从观念史或意识形态史的角度看，1942年毛泽东在延安发表的《在延安文艺座谈会上的讲话》成为中国共产党构建和引导这一时代中国文艺发展与变化的重要文献。此时期从事艺术创造的美术家，以共产主义意识形态和《讲话》中倡导的艺术观念为基础，用创造性的艺术劳动建构了毛泽东时代的视觉文化和新中国的独特形象。本次会议旨在客观、全面、深入地开展有关毛泽东时代美术的史学与艺术理论研究，推动文化界对毛泽东时代美术基于史学态度的探讨与关注，在理性的反思和深入理解的基础上，记叙与阐释那段凝聚着几代中国人最重要的集体记忆，承载着复杂的情感的特定年代的历史，探究那样一个曾经是充满激情和理想的时代发生的根源、意义与价值。

会议主要围绕毛泽东时代美术“民族化”、大众化、革命化、现代化的表达方式；毛泽东时代的文艺体制；文艺为工农兵服务的思想；中国式现代民族国家的形象表达与实践等问题，集中展开学术讨论与自由辩论。

研讨会前，此次展览的策划人之一邹跃进先生对“毛泽东时代美术文献展”概况及国内外学术界关于毛泽东时代美术的研究状况进行了简要综述。“文献展”分为八个主题——毛泽东时代美术中的“毛泽东形象、革命历史、社会主义形象、工农兵形象、阶级关系、少数民族形象、女性形象、青少儿形象”，较为充分地展示了毛泽东时代美术和毛泽东时代政治、社会、思想之间紧密的互动关系。邹跃进指出：关于毛泽东时代的学术研究在文学界较为深入，美术界则相对滞后，没有形成学术的循环。大致涉及这样几个方面：毛泽东文艺思想研究；毛泽东时代美术的审美特征；毛泽东时代美术的现代化与现代性关系；毛泽东的形象；艺术体制；红卫兵美术；延安木刻美术；毛泽东时代

个案研究
女性艺术研究
出版信息
网络交流
留言板

美术教育等。但研究间没有形成批评、深入探讨的机制与交流。国外则多注重于对毛泽东与中国共产党历史的研究，集中在延安时期与文革时期。

会上，国内研究中国革命史的专家首先对其研究成果进行了阐释与介绍，带来了清新的空气和活跃的思想。其中清华大学教授、《读书》杂志主编，多年来从事中国思想史研究的汪晖先生介绍了从抗日战争爆发到42年前后，关于民族形式的讨论状况。来自南京大学研究中共党史的专家高华，从历史学角度论述了毛泽东革命领袖地位的确立与毛式中共革命话语的重建。指出中国共产党从它诞生那一天起就要开始构造一整套对中国的过去、现在、将来的解释的独特的话语系统。广东省社科院单世联对与毛泽东文艺思想相关的一些概念，如马克思主义美学和马克思主义文艺理论、无产阶级文艺、革命艺术等进行了区分。并阐述了瞿秋白对毛泽东文艺思想的影响，以及毛泽东思想是如何把社会组织起来及其大众化策略。

一.

就毛泽东时代美术的大众化、现代化的表达方式与现代性的关系问题，中国美院高天民指出：40年代以来大众化的提出并不是孤立的，而是与五四后形成的拯救中华民族的政治理想相连，是对以前的一种延伸。通过走下层路线，对民众的教育来改造国民性，使中国走向现代。他将20世纪整个大众主义美术分为两个阶段：49年前为“精英化的大众美术”，49年后为“意识形态化的大众美术”。两者都是有组织、有目的、有方向、系统化、自上而下地展开的。不同在于“精英化的大众美术”中知识分子以拯救者姿态出现，实质上是与大众脱离的，并不具有大众的形式，他们力图打破大众的庸俗化，使他们走向高雅，这是一种文化上现代性的建设。49年之后把工农兵作为服务对象，艺术家成为美术工作者，将其由知识分子降低为群众的一员，尤其是解放后体制化改造使得表面上似乎真正实现了大众化，人人参与，成为主体，实际上仍然是意识形态整体构架的组成部分而已。就如何看待“大众主义美术”问题，高天民指出大众化问题与中国20世纪现代性历程紧密相关，大众化方向并不是人们一般意义上所认为的群众性艺术，其中蕴涵着20世纪中国人的一种社会理想，是一种民族化与民主化的方向。49年后毛泽东所推行的意识形态化的大众主义美术方向和以年、连、宣为核心的群众化的美术运动，都是毛泽东、中国共产党对新中国形象的塑造，新文艺的建造。因此大众主义美术并不是像我们以往理解的毫无价值，而是值得我们进行学理上的阐述。

南京艺术学院顾丞峰谈了“中国第三个现代化时期（1949年到1978前）美术对工业化的表达”。他强调“现代化”包括四个方面即经济上的工业化、政治上的民主化、社会方面的整合化及文化上的大众化。然而在第三个现代化阶段中，由于我们社会资源整合利用处于缺失状态，美术对现代化表述是比较单一的，表现为对现代化的期盼与欢呼，突显的重点是经济上的工业化。该时期现实主义美术不是在“反映”现实而是在“生产”现实。文革时期期盼状态与革命状态相结合，工业化题材中渗透着革命化因素。在政治大前提下，现代性处于一种缺失状态。并指出这种局面产生的原因是由我们思维方式对现代化认同的根本性的偏颇造成的。

此外英国伯明翰艺术设计学院的姜节泓在“为了艺术的大众”和“为了大众的艺术”一文中也提倡在当代语境中揭示与重估中国的大众艺术。

二.

在对毛泽东时代美术教育体制的发展、演变、形成及性质特征等问题的梳理方面，中央美院的曹庆晖以第一手档案、文献及口述材料为依托，对1955-1957年苏联专家马克西莫夫主持的中央美院油画训练班教学情况进行了调查研究，论述了油画教育正规化“重建”的基本含义，“重建”在五十年代的油画教育中明确凸显的不是某几个美术教育家的个人理性和实践，而是中国共产党在奋斗二十多年后执政的政治文化理想，所以对辛亥革命以来积累的油画教育资源就存在要什么和不要什么、能怎样和不能怎样的选择，这就解释了1954年为什么将马克西莫夫“请进来”，而不是将留学生“放手派出去”，由此论述了苏联油画教学的引入对中国50年代油画教学的正负影响以及我们应该采取的历史态度。

三.

在艺术风格、形式和语言的变革与意识形态关系的阐述中中央美院的于润生对大跃进时期美术作品中出现的极强的夸张性进行了分析，指出大跃进美术通过减轻传统的夸张手段中的心理距离（时间和空间上的），使观众达到一种对现实的直接期待，通过大量的同构的作品反复强调一种价值，使得传统文化上需要很长时间才能形成的“集体记忆”在相对短的时代里奠定了基础。同时这种心理状态通过一次次的群众运动得以确认和增强，群众沉浸在一种狂欢似的浪漫主义情怀之中，构成一种“集体狂欢”，将社会想象与现实等同起来。对大跃进中的夸张，作者以具有自我矛盾性的“现实主义的夸张”为之命名，即以一种夸张的艺术方法表达一种事实上人民真实的心理状态，造就了一种历史的真实。

深圳画院鲁虹旨在还原“文革时期创作者所面临的问题情景，必须按党的政策去提炼创作素材，将其转换成明确易懂的画面，艺术家们挑选大众熟悉的题材，巧用画题交代情节与提示内涵，并利用典型环境、典型道具交代情节与主题。并由此逐步解析文革美术的鲜明风格特征及其产生的原因，指出艺术家必须按“三突出”原则处理画面，即用特写的方式、仰视的角度、近大远小的透视原理塑造无产阶级英雄的高大形象。必须按照“比现实更高大、更完美”的原则塑造工农兵英雄形象，必须用鲜艳明亮的色调处理画面。并强调文革美术是典型由独特的社会环境孕生的独特艺术现象。倘若无视特殊意识形态对这一时期中国美术发展和变化的支配、建构、调节与引导，进而从纯粹的形式角度分析就绝抓不住要害。

邹跃进论述了《“逆光”，一种想象“红色中国”的视觉方式——浅议广东美术家在文革后期的艺术创造及其意义。》，以文革后期广东美术家在各画种中运用“逆光”创造人物形象的史实为基础，分析和阐释了“逆光”在文革时期的意识特征。指出用“逆光”手法创造人物形象，与建构一个“红色中国”的形象紧密相关，通过“逆光”这一艺术手法，文革后期的广东美术家们不仅在宣传画、油画方面创造了新样式，并且探索了中国画中人物画创作的可能性，“逆光”的介入使民族性（喜庆感）、革命性（明朗、幸福）、大众性（喜闻乐见）等意识形态，获得完美准确的表达。

四.

在对毛泽东时代艺术体制的形成、建构与运作机制对革命文艺工作者的自主性与政治意识形态间的冲突、抑制与合谋、共建关系的影响等问题的讨论中，上海大学潘耀昌指出建国初期国家文艺体制的改变使画家被归属到某个单位。单位的等级在一定程度上决定了艺术家的等级；艺术市场衰退，艺术家不能再依靠出售自己的作品来获得生活来

源，而依靠工资，稿酬几乎是唯一的额外收入，艺术家的作品通过出版印刷传播到广大观众中，其成功的标志是通过传播的方式来提高自己的知名度。他指出毛泽东时代是一个典型的印刷和临摹时代，艺术借助复制和印刷而传播、普及的目的决定了印刷品的印数大、售价低，受欢迎的作品一版再版，原作没有如今天般的特殊价值。最后他提出文革中一些作品虽然属于政治化的通俗艺术，但是今天对现实主义一统天下的批评往往掩盖了其艺术上的成就，之中也有不太为人留意的进步，应当引起美术史界的重视。

中山大学冯原将文艺工作者跟政治游戏规则之间的关系定义为“唤起一回应”模式，他从根本上否定了文艺创作是一种自主性的或我行我素的行为。毛泽东时期是最具有唤起——回忆模式的典型性的。他也强调了毛泽东时代的艺术体制的形成、建构与运作机制。指出文艺工作者在创造作品时所依据的可能并不是切身感受，而是在一个非常复杂的情境中对各种利害关系判断之后作出的选择。通过对阶级斗争中有关土改运动的一个题材《血衣》的图象和创作过程的分析，他指出文艺行动者努力营造的视觉真实感，在很大程度上受制于政治意识形态的意志，而文艺作品又凭借其特有的叙事模式为构建意识形态刻意表达的象征观念贡献不可小觑的力量。任何宣传来源于现实生活的视觉艺术其要点在于发明一套视觉叙事的技术手段，借助于革命现实主义的技术手段，政治意志得以隐藏在任何一个人物表情和道具符号之中。此时艺术的最大作用无非是让政治隐身于艺术之后，让这个精心表达出来的世界看上去就像是真的一样。要通过专业艺术工作者的创造，政治规则才能转化成文艺的各种表现形式，转化一旦完成将比政治经济学更有效地注入到我们心目中。

此外，四川美院的邹建林从叙事的角度对罗工柳的革命历史画“地道战”进行了分析，指出叙事模式是革命或政治意识形态要进入具体的美术作品所必须经过的一套特殊的代码转换的形式之一。《地道战》所表现的不仅是罗工柳个人对抗日战争的回忆，也不仅是对革命文献所做的简单图解，个人主体被集体主体所取代，以“集体”或“人民群众”的名义来讲述革命故事；艺术家的主观立场受到克制，转而以一种准客观的态度来描写“现实生活”或“历史事件”；图象背后还应该有一个关于革命的总的叙事模式，我们称之为“革命总叙事”，因为预设了一个革命毕胜的结局，所以倾向于以一种乐观主义的态度来理解革命和战争。在这个过程中，艺术家个人的实际体验在某种程度上受到抑制。

深圳雕塑院孙振华谈论了“毛泽东时代雕塑中的身体政治”，从身体的文化政治学角度对毛泽东时代雕塑中的身体政治进行了系统分析，指出这一时代雕塑的身体政治寓含着神圣感、理想性和去肉身化；苦难、愤怒和仇恨意识；反抗、暴力和尚武精神。身体政治的叙述方式则是：政治身份决定身体的姿势和力量；身体的自然性服从于身体的象征性；身体造型追求富于戏剧性的舞台效果。

中国艺术研究院郑工宣讲了题为《美术对“科学”的误读——1949—1965年中国美术之现实主义》的论文，指出1949年后，中国社会主义“新”美术对“科学”的误度，就在于从“主义”的学说中寻找“科学”的规范，在政治的统摄下寻找“科学”的内涵。

五.

对“革命的美术”与“美术的现代性”问题学者们展开激烈的论证，广州美院李公明以毛泽东时代美术中地主—农民题材为中心，探讨了革命美术中“阶级”和“怨恨”这两个相互间密切关联的问题。中山大学杨小彦将毛泽东时代的美术（1942—1976）看作为一种革命美术，他指出研究一种革命的美术的目的是研究控制观看世界的一种次序，这种次序是如何建立的，来源、效果和意义。革命的概念要转换成一种视觉的修辞术，

这个视觉才能被我们读解，或观看。他提出一个概念“权力的隐形”，革命是一种暴动和社会变革的方式，隐形中世俗美学在起作用。因此伴随着革命，艺术的展开会同时构建一个革命艺术的解释框架，这种解释框架我们可以把它称之为一种“世俗的美学”，为“视觉的修辞术”提供一个合法性的解释。此外他提出革命艺术本身三个模式：一. 领袖模式，必须符合两个概念：1. 亲切—关怀2. 威权—有指导性。二. 敌我模式：1. 诉苦模式。2. 斗争模式。诉苦模式被斗争的是敌人，斗争模式正相反，被迫害者是英雄，迫害者是敌人。但两者中心人物位置不变。诉苦模式所要表达的重要概念是动员，而斗争模式所要表达的重要概念是不屈。三. 人民模式：1. 等级概念（1）工、农、兵的身份等级。（2）与中心人物构成一种疏密的关系。当领袖出现，人民不是主体而是作为一种衬托。3. 毛泽东“为工农兵服务”的概念没有确立以前以及文革后的阶段，为迷惘模式。

就革命美术与艺术的现代性问题，王南溟指出：以前艺术从来没有独立过，开始是从属于宗教，后来从属于文学，只有到了现代主义的现代性之后它获得了独立，艺术有自身的语言系统从事创作，不需要依赖任何社会利益集团，而成为一个独立的思想领域，与它的社会构成一种独立的批判关系。但毕竟早年艺术还有归属，前卫艺术既然不从属于任何东西，一个关键在于，它可以被任何利益集团去争夺，谁争夺了这种艺术，这种艺术就为谁服务。这里就涉及到现代性对前卫艺术独立性的保障问题，当一个社会没有实现社会现代性时（三权分立是基础），这种艺术肯定是不独立的。这就解释了为什么革命美术在社会主义土壤中才成为一种美术。从审美现代性角度来说，我们要分析背后的生产机制是什么，与社会构成独立的关系呢？还是被任命做这个事情？这样我们就可以把革命的艺术与现代性的艺术区分开来，革命的艺术始终与现代艺术有关，但这是一个把现代艺术引向非独立的观点。当前卫艺术丧失了现代性的最基本保障，就变成了依附于强权党派，革命艺术就成为党派艺术。

六.

此外与会学者还就各种艺术形式展开了更为广泛的美术史研究。中央美院的王中旭论述了国画传统在新中国政权下的阐释及国画的转换（1949-1966）。清华美院周爱民以在延安文艺座谈会召开期间，延安美术界出现的“马蒂斯之争”为线索，结合抗战的时代环境以及毛泽东的文艺思想对延安木刻的现代性问题展开思考。广州美院谭天将毛泽东像章纳入美术史范畴加以讨论。指出像章的产生可以追溯到中国人佩带吉祥物、图腾。像章的历史渊源和审美心理，具有一种护身符的意义，表现一种身份、信仰。隐藏在毛泽东像章后最原始的一种意识是对领袖的崇拜以显示自己的忠心、表示自己身份、信仰，最后也化为一种祈福和避祸的心理寄托。此外，中央美院的黄继谦与南京师范大学马琳分别围绕延安时期毛泽东视觉形象制造的历史与毛泽东时代前期政治宣传画进行了分析；华南师范大学姚玳玫阐述了民国时期月份牌年画对50年代新年画的影响。指出民国时期月份牌年画和延安年画，呈现出不同的价值取向，包含着“城市——商业”群体与“乡土——政治”群体间不同的文化想象、价值认知和话语取向诸内容。新中国成立后，延安年画的路子和方向被肯定和推广，占据主流地位，月份牌年画则悄然隐退。但作为一种已经植根于城市的艺术，它对50年代新年画的转型和构型，始终作为新年画的对立面和参照物产生着潜在影响，两种年画的互动体现出两种“大众”话语、图式的对抗、妥协和互为渗透转换的情形。广州美院的胡斌就宣传画中革命接班人形象进行了分析，阐述了接班人形象塑造的模式及文学、电影对其影响，并分析这种图像话语与新中国青少年接班人意识教育及成长模式间的关系。民族大学的吴雪杉论述了文艺作品在

毛泽东时代的婚姻话语建构中所发挥的作用。通过对《马锡五同志调解诉讼》到《刘巧儿》系列作品的分析，揭示了从法律事件到戏剧文艺转换中所发生的结构性变化：地主与劳动英雄在婚姻关系中逐渐形成对立，婚姻也进入到阶级斗争的话语秩序中，成为国家意识形态渗透入个人生活的重要途径之一。此外香港的张颂仁与宜昌博物馆徐旭等人也分别发表了论文。

研讨会中，中央美术学院人文学院院长尹吉男就美术史学的研究方法进行了强调。此外，余丁就将“毛泽东时代美术”纳入一个美术史的范畴的合法性与其他学者交换了意见。

会议形成了一个很好的学术交流与思想交锋。此次研讨会是有史以来第一次大规模、集中地讨论毛泽东时代的美术，希望通过这次展览和研讨会能够将毛泽东时代的美术纳入到一个新的史学范畴，为毛泽东时代美术的呈现与系统地研究、讨论奠定一个新的起点。

（转载自《美术观察》2005-9·第120期）

• 网友评论

注：网友发表的任何文字只代表个人观点，不代表本网站立场！ 用户名：

确定