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

20世纪以来中国绘画中的农民形象

http://www.msppj.com 作者:中国美术批评家网 专稿 时间:2006-11-17 12:55:00

文/徐 虹

中国 “以农立国” ，75%以上的人口在广袤的田野上劳作生息；中国的社会结构、政治模式以及文化形态，都和这一状况有密切的联系。农民的生存状态、心理状态从来是古代中国社会稳定与发展的决定性因素。近百年的历史经验也证明，农民在中国革命和现代化建设进程中，仍然发挥着不可忽视的重要作用。

20世纪80年代的改革开放，带给中国农村以改变旧有结构和释放新潜力的机会。当代中国社会将“三农”问题，看作政治、经济和社会结构转型的关键。中华人民共和国国民经济第十一个五年规划纲要中明确提出：“发展现代农业、增加农民收入、改善农村面貌、培养新型农民、增加农业和农村投入、深化农村改革……坚持把发展农业生产力作为建设社会主义新农村的首要任务”。

中国传统艺术是植根于农耕文化的艺术，关注乡土、农耕，是中国古代诗文绘画的传统。但直接描绘农民形象的绘画作品却相对稀少，古代绘画史中所著录与农民有关的作品，大都以“豳风”、“击壤”、“踏歌”、“醉归”的形式出现。近百年来，随着中国各个阶层对农民问题的关注，文艺创作中有了越来越多的农民身影。而表现农民的感情、精神和命运的美术作品，构成了20世纪中国美术的重要篇章。

半个多世纪以来，中国美术家们以农民的形象、生存状态和他们所处的位置来印证各历史阶段中的社会环境，同时也反映农民对中国社会演进所发挥的影响。尽管描绘农村生活和农民形象的作品在不同历史阶段显现的特征各不相同，在特定的历史阶段，某种绘画形式占据主导地位——譬如抗日战争时期，由于物资的匮乏，画家们主要采用版画或年画形式进行创作。因此20世纪30—40年代留存的主要是版画和年画作品，描绘农民形象的油画和中国画相对较少；写生和速写较多，大型绘画创作较少。而新中国建立以后，油画和水墨画成为表现新时代的主要画种，农民作为绘画中的主体形象得到较充分的显现。20世纪80年代以后，油画和中国画中农民题材的作品从内容到数量都有较大的变化。

作为表现中国人的生活方式和精神状况的艺术，农民和农村从来是中国现代绘画的重要描绘对象。1945年毛泽东发表《论联合政府》,在论述中国文化运动的主要对象时指出："农民——这是现阶段中国文化运动的主要对象。所谓扫除文盲，所谓普及教育，所谓大众文艺，所谓国民卫生，离开了三亿六千万农民，岂非大半成了空话？"而他《在延安文艺座谈会上的讲话》提出的"为什么人"的文艺方针，又给新中国文艺工作者理解和把握农民这一主题以及由此外延的一系列概念提供了一个理论基础。因此，如何通过艺术作品来揭示中国社会变化和发展的规律，寻找反映中国社会现实的现象与本质，已经成为研究和评价20世纪中国美术作品的重要依据。

一

结合中国社会变迁，对20世纪中国农民的叙述和描绘大致可以从几方面作比较分析：形象——容貌与个性；生存状态——土地与家园；社会地位——社会演进与历史变迁。"容貌与个性"表现中国农民的个体形象，探讨农民个人的性格与内心世界；"土地与家园"表现人与环境的关系，探讨中国农民的生活状况以及他们在生产、生活中的心境；"社会演进与历史变迁"表现近百年中国社会剧烈动荡、变革中农民的位置以及他们对中国社会演进的影响。三者都是一定历史情境中的农民形象的表现，但又互相不可替代，第一部分突出作为人的容貌和农民身份特点的关系，其中既有历史变迁留下的烙印，也有相对稳定的性质，从中可以看到作为中国人的一些气质和特征。第二部分表现艺术家对农村生活的体验、认识和想象。在历史演化的同时，不同地域的农村环境和文化也保留了它的特殊性，以及它对农民生活和个人气质的影响。第三部分直接反映中国社会变化，比如战争、土地改革、合作化、文化大革命、改革开放等重大事件与农民的关系。由于对这些事件的表述无法脱离特定历史情境的局限，这些作品中的农民形象大都被赋予某种想象的故事情节和内容需要，因此更具有戏剧性的效果和夸张的特点。

现存中国美术馆藏品中较早的画农民形象的作品，是王悦之《弃民图》（1930）和唐一禾《祖与孙》（1939—1944）。艺术家通过愁苦潦倒的人物形象，表现底层人民朝不保夕的艰难生存状况。也可以将《弃民图》中的人物看作是城市中的无业流民，但按照30年代城乡情况分析，当时有大量的农民流浪到城市，因很多找不到工作而成为无业流民。从画中人物的着装和道具看，这更像是一个流浪到城市的农民形象。而作者题的"弃民"一词，明确地表示这个形象所涵盖的对象以及定义。唐一禾画中人物同样如此，从老人的手臂和青筋暴露的大手，小孩的发型、着装看，这祖孙俩好像是为了生计乞讨、流落他乡的农民。但有意味的是，这两幅画中的人物容貌和神情都显出一种"人穷志不短"的气质，虽然画家希望通过自己的描绘来引起观众对他们处境的同情，但也可以看到画中人物有一种倔强和自尊的神情流露在外。所以，这两幅作品与其说是画农民，不如说是对当时中国社会民众的写照以及艺术家个人感情的真实流露。它们和传统绘画中的农民形象相比，显然具有更大的感染力和更明显的现实喻指。

这一时期有不少画家走向农村，去描绘富有个性特征的农民形象。吕斯百的《农民肖像》（1938）是画家在战乱中由东南沿海城市到四川后所画。画中人物自然的神态和精干朴实的个性，显然与完全凭概念和想象的作品有所不同。涂克的《贫农老大爷》（1942）、力群的《饮》（1941）、戎戈的《老人像》、彦涵的《老羊倌》等，也都是画家走向广阔生活后的成果，对农村现实的直接接触，使得他们所塑造的农民形象富于个性特征，神态亲切，并抓住了人物形象的地域特征。

新中国建立后，罗工柳的《延安人》（1957）、王式廓的《马大爷》（1957）、蔡亮的《陕北老农》（1976）、阎文喜的《喀什农民》（1980）等肖像，仍然具备憨厚、朴实、勤劳等传统农民的气质，但也更多了一些自信、果断、强悍、快乐、幸福等和新时代“主人翁”有关的特质。刘文西的中国画《山姑娘》（1984）、《祖孙四代》、温葆的《四个姑娘》（1962）等作品突出了农民在新的社会环境里的理想气质。这显然与社会变迁中农民社会政治地位和对农民的定义变化有关。尤其是关于在文学艺术作品中要表现正面人物，要以歌颂为主的要求以及评价标准，使得如何使农民形象具有“当家作主”的主人翁性质，成为画家创作时必须首先考虑的问题。许多作品在这方面取得明显成绩，如靳之林的《公社书记》（1974），它具有妇女翻身解放获得社会地位以及农民获得社会主体性政治地位的双重内涵。

改革开放初期最引人注目的农民形象是罗中立的油画《父亲》（1980），由此引出了一场关于真与假和美与丑问题的讨论。很显然，这幅作品显示了一种求“真”意愿，这种“真”不仅仅将看到的现实表象真实地描绘出来，比如布满皱纹的皮肤、缠着破布的手指、粗糙的手指甲、皲裂的嘴唇、发黄的粗布以及粗瓷碗里黄褐色的茶水……画家以照相写实主义的手法精细地描绘出这一切；更重要的是画家通过这些现象表达了对中国农民生存状态的深刻了解——对他们的处境、愿望以及存在问题通过自己的画笔以真实的表达。从此以后，有关中国农民的形象表现有了更宽广的空间，有了多种角度和形式，在所谓的“美”与“丑”之间有更大的间性空间，可以是描画农民的艰辛和远不富裕的现状，也可以表现他们安于平凡生活的满足；既可以运用写实的手法和现实主义的视角处理情节性题材，也可以用表现的手法和浪漫的抒写予以夸张和概括。徐彦州的《七嫂》、《八叔》（1987）、李宝峰的《岁月》属于前者，王亥的《春》（1979）、朱维民的《黄昏》（1981、）梁岩的《日浴》（1983）就属于后者。

可以说，艺术作品中的农民形象，显示了艺术家和农民的精神联系，艺术家通过描绘农民的容貌和情状，使农民的思想感情愿望和利益在艺术作品上得到反映；同时也显示了社会通过艺术家的创作来表达对农民的想象、理解和期待。

二

对农村日常生活景象的描绘，再现农村生活状况，成为20世纪中国美术史中最富有感情色彩的部分。

在中国传统绘画中，画家描绘农村生活往往用比兴的方法，那就是寓情于景，见景生情，用充满人生感慨的想象，描画他们心目中的农村生活。文人画家们带着对田园生活的向往，描画远离世俗烦恼的理想情境，表现自己高逸超脱的精神境界。这一类绘画中的农民容貌和个性特征，往往不很清晰，我们只能通过画中人的衣着，从事劳作的身姿，以及人物所处的环境，如田园、山林、桑陌、茅舍……组合成想象中的农村图景。所以，古代绘画中的农民是由他们所从事的职业，所处的环境来定义的。当文人士大夫画家将自己的情怀和人生理想融入一幅耕读图或垂钓图中时，画中穿蓑衣的把犁者很大程度上就是文士的自我写照。可以从齐白石的《农耕图》中看到传统文人画表现农民的方式和他们所了解的农民身份特征。而更多时候这些作品中的农民形象作为一种文化符号，既表达一种精神的理想境界，也表达一种关于“ 民”的概念。这里的“民”是指“普天之下，莫非王土，率土之滨，莫非王臣”的王国的所有“臣民”，既有农民的内

容，因为中国的“民”的组成绝大部分是农民；同时也用以指代中国的社会状况，表示全体民族的命运——国泰民安还是哀鸿遍野。这两种叙述农民的传统，一直影响到以后中国艺术家关于农民题材的思考习惯和创作模式。

20世纪20年代中期以后，在五四新文化运动和“普罗文学”思潮的启发下，艺术家们发出了“到十字街头”、“到民众中去”的号召，开始尝试用写生的手法描写劳动人民的生活。当时赵望云曾经在华北地区写生，每日将画稿寄往《大公报》连载，共150幅，并出版《赵望云农村写生集》。他描绘底层百姓生活状况，尤其是描绘遭受水灾之害的百姓痛苦生活，其新闻效应远远大于画作本身。抗战时期，许多画家到西北和西南边远省份写生。赵望云、常书鸿、董希文、庞薰琴、吕斯百等人的农民肖像以及边远乡镇的写生作品，成为画家走出象牙之塔，深入底层表现民众的创作成果。而在陕甘宁边区的画家们，响应毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》精神，自觉地改造世界观，将深入农村，向农民学习视为革命文艺工作者必修的课程。画家们将表现农村生活和新型农民形象作为他们的首要任务，并且自觉地将配合党的政治思想、文艺宣传的任务融入到解放区的生产、革命斗争之中。

目前我们能看到的描绘农村生活的作品，大都是上世纪50年代以来的绘画，而油画部分是1978年以后的较多。这可能和建国以来油画家将主要力量投入表现革命和建设主题，集中展现社会变革的宏大题材有关。韦启美的《模范饲养员》、周正的《麦收》、朱乃正的《金色的季节》、董希文的《千年土地翻了身》、张文新的《间苗》、李焕民的《初踏黄金路》、赵宗藻的《田间》等，画面具有浓厚的抒情性，表达了画家对农村生活的美好想象。即使比较艰苦的农业劳动和简陋的生活条件，也被描写成生意盎然和富有诗意的画面。在形式上，油画家发挥了光影强烈和色彩浓郁的特点，画面强调色彩的明朗对比，如红、绿、黄。这一方面符合中国人喜爱热闹色彩的习惯，一方面也突显了乡村阳光强烈的特征，以此营造亲切和欢快的气氛。在以人物为主的画中，画家对农民的艺术诠释具有突出的时代特征。如韦启美的《模范饲养员》，画面主要人物是一位饲养员，他正站在牲口圈前，让城里来的记者照相。这两个人物的衣着差别鲜明，饲养员头扎毛巾，衣着朴素而鲜明，周围的农民神情欢悦。而那位记者身着长风衣，西裤皮鞋，侧面隐在阴影里……这件作品以无可挑剔的立场、态度和视角，描绘了新社会劳动人民的形象。而知识分子既是宣传者，又是学习者的喻意，也表现得恰到好处。绘画风格也向“工农兵”喜闻乐见的通俗性靠近。

1978年以后，中国社会政治文化环境发生了巨大变化，描绘农村风情的作品多了起来，表现乡土生活的平实和自然，代替了盛行一时的夸张和矫饰。在80年代寻根和乡土风的影响下，描写农村生活的油画作品更强调真实性，如张洪祥的《村头》（1981）、常勇的《选种》、李自刚的《好日子》、何珊瑚的《拾穗》、王克举的《晌饭》等。这段时期，画家们也开始了恢复抒情和想象田园生活的传统，作品主观象征性增强了。他们描绘的乡村生活的油画传达着朦胧含蓄的心境，以情感和内涵精神的多义性感染观众。同时也从不同角度和层面，想象农民日常生活平凡而富有情趣的一面。如张国龙的《高塬》、（1984）、王玉琦的《田野》（1984）王岩的《春风吹来的时候》（1984）藏尔康的《八九雁来》（1984）、陈一峰的《喜遇》、王宏剑的《辽阔的天空》（1985）、丁昆、毛本华的《沙风》（1987）、宫立龙的《收苞米秸子》（1992）等。80年代出现的这类作品，在表现形式上更为自由，比较注重环境和气氛的烘托，人物姿态和构图也取动态而富于变化。这些变化对于艺术形式的拓展和艺术家更为自由的表达开启了通道，而他们画中对农村和农民主题的个性化的演绎，也留给观众较多的思考和

回味余地。

相对油画的凝重和沉厚以及一贯重视具有历史和社会性的“重大题材”，中国画在描绘农村生活时显得比较轻松和自由。五十年代中国画的改变主要在于接近现实生活。许多中国画家改变不食人间烟火的艺术习尚，一改传统文人画的孤芳自赏和冷逸超脱。他们开始关心现实社会生活，潇洒自然地表现人间生活情趣，同时积极靠拢主流意识形态。方人定的《初生的小牛》(1956)等作品，是这一时期有代表性的作品。描绘农村人物的中国画，在形式语言和生活情趣上都有较大的突破，尤其在素描、速写写实造型与传统水墨晕染勾勒结合的基础上描绘人物，取得显著的成绩。方增先的《粒粒皆辛苦》，黄胄的《赶集》……可以看作这一时期农村题材的代表作品。新中国文艺对于反映农村生活作品的最基本的要求，是要表现社会主义农村新貌，表现新中国农民的幸福生活。在这种要求和评价标准前，中国画作品虽然比较亲切和富有情趣，但对于创作题材和内容的多种诉求，在一定程度上限制了中国画家多方位的艺术探求，也束缚了中国画家对传统水墨形式的充分发挥。

文化大革命结束以后，中国画家的创作思路日益开阔，他们从姊妹艺术和外来艺术中获取观念和艺术上的启发，在发挥传统技法形式的表现力方面更有明显的进展。在相当长的时期内被冷落的山水、花鸟画，重新回到中国画的中心位置，但表现现实人物的作品，仍然以前所未有的新角度、新构思使观众耳目一新。王秦生的《故乡》（1984）、刘永杰的《过年》（1984）、王有政的《捏扁食》（1986）、田黎明的《土地》（1989）、石景昭的《乳汁颂》等作品，虽然只是新时期中国人物画成绩的一小部分，但这些作品以形式语言与情感氛围的和谐，被描绘对象的气质与画家艺术气质的相通相契，使观众获得特殊的亲近和满足。

三

20世纪百年之内，中国社会经历了剧烈的变革和动荡。从辛亥革命、土地革命、抗日战争、解放战争到新中国建立后的土地改革、农业合作化、大跃进、公社化、文化大革命直至改革开放，这些过程，必然出现在以农民为主体的美术作品中。农民的处境和心态既与社会变革、动荡息息相关，又在变革和动荡中保持了群体身份特征和个体性格色彩。而在有关农民与社会变革关系的描绘方式上，个体更多的要从属于群体特征，而群体的感情倾向则要符合社会叙事的要求，比如，莫朴的《清算》（1948），群体情绪的慷慨激昂形成一种斗争氛围，表示贫苦农民终于可以向剥削者清算历史性的欠债，画面灰暗色调渲染了声讨的沉重情境。同类作品还有宋秉衡的《逃难》（1940）、古元的《减租会》（1943）、江丰的《清算斗争》（1944）。而程瑞珍的《红榜》（1964）则突出翻身农民的喜悦之情，画面一片红色，个个人物喜笑颜开。表现农民当家作主的作品还有杨之光的《一辈子第一回》（1954）、杨红太的《战报传来的时候》（1964）、姚有多的《新队长》（1964）、亢佐田的《红太阳光辉暖万代》（1972）等。

最能代表20世纪中期社会气氛的作品是1964年孙滋溪画的《我们和毛主席在一起》（又名《天安门前留个影》）作品对称的构图，显示一种装饰的富有民间艺术趣味的样式，而人物的表情因为要照相而笑意盎然。这种样式虽然不是这件作品所独有，但它确实将这种样式发挥到极点。文革时期的许多绘画作品，实际上是这一类作品的模仿。对称、平衡加装饰趣味，“红、光、亮”的技法处理以及体格健康，兴高采烈的群众簇拥着领袖的样式，成为60-70年代中国油画的流行图式。赵友萍的《听毛主席话》

（1964）表现的是领袖与农民的关系，可以看到在画面重点突出领袖人物和群众簇拥着他们领袖的结构处理。而这种样式到了文革后期，发展得更加完备，可以将70年代初张自嶷的《铜墙铁壁》作一个比较。这幅画上的领袖人物形象在四周留有空间的浅色背景中显突出来，他的对面是一群参加战争、扎着羊肚白毛巾的年轻农民，他与他们亲切交谈。由他们手中的土枪、长矛和担架交叉的对角线将视线导向他们身后正在翻越山坡的蜿蜒而来的农民队伍。由此完成这件作品的主题——领袖和农民的关系；领袖和农民与中国前途与命运的关系；领袖与农民与战争的关系。画中农民的神情、体格、精神状态是以往中国农民形象中较少见到的，没有贫苦和劳累造成的身体变化，他们就象是运动员式的体型，气宇轩昂身强力壮，作为中国战争的主力形象——农民的地位和作用在这里得到最充分的诠释。郭全忠的《千言万语》（1973）、周思聪的《人民和总理》（1979）则对领袖与群众的关系作了更生动的艺术处理，尤其在人物之间感情的交流上有细腻而含蓄的表现。但领袖人物的“救星”模式则一如既往。

相对于上述作品中的政治化倾向，一些具体场景中的农民形象和环境一起，显得比较亲切和自然，如焦心河《缝寒衣》（1938）、洪波《参军图》（1947）、王式廓《改造二流子》（1947）、力群《选举图》（1948）、姜燕《翻身游行图》（1948）、潘天寿《杭县农民争交农业税》（1950）、李子厚《入仓》、王琦《把粮食卖给国家》（1954）、林锴《牲口入社》（1956）、宋吟口《绣和平鸽》（1956）、张文新《入社去》、吴作人的《农民画家》（1958）、高潮《走合作化道路》（1959）、李习勤《社干会上》（1962）、范扬《支前》（1984）等。这些作品既表现了中国历史演变过程中社会对农民的定位和期待，同时也表现了农民在特定历史情境中的劳作和状态。

在描绘农村生活的当代作品中，关于妇女的叙事方式值得注意。妇女作为母亲、妻子的角色虽然隐约可见，但更多在学习文化和参加生产中显示中国妇女在新社会的地位以及社会对她们的新的期待，比如扫盲和参加社会政治活动，参加劳动养活自己……这是清末民初以来维新派人士和知识精英们构想的民富国强的方案之一。解放区的版画创作和建国后有关社会主义建设题材的作品，着重选取有关妇女解放和社会进步命题。张晓非的《识一千字》（1944）、郭钧的《讲新法接生》、姜燕的《考考妈妈》（1953）、汤文选的《婆媳上冬学》（1955）程瑞珍的《红榜》（1964）、宋贤珍的《她们在成长》（1964）等，从不同方面体现党和人民政权所拟订的新型妇女前进路径。

50至70年代的绘画作品中，农民是作为革命斗争和革命政权的主人翁出现的，这种政治化的叙事，到70年代末有所变化。在80年代的作品中，虽然大的背景依然是中国社会的历史性变化，但农民已作为改革开放的开拓者和受益者出现在气势磅礴的画面上，詹建俊的《潮》（1984），戴恒扬、刘国才的《在希望的田野上》（1984），王少伦的《1978·11·24日小岗》（1992）从不同侧面发展了这一主题。

詹建俊和戴恒扬的作品显然富有强烈的象征意味，主题明确地展示新时期的农民将有新的生活前景。画面上的农民形象高大健壮，“道具”和“背景”极富象征意味。《潮》背景的新春柳树如绿色波浪，翻腾飞舞，与画面人物一起组合成激情澎湃的旋律；《在希望的田野上》通过鼓劲吹号的农民形象和铜管乐器的质感，以及阳光下物象的流光溢彩，营造了一种充满强烈节奏的画面和音响效果。回应了“新时代的号角”和“时代奏鸣曲”等革命经典用语习惯。它所表现的对中国农民和中国社会变迁的乐观态度，确实反映了中国人对改革开放的前景充满着激情与憧憬。

在反映社会变革带来的农民心态变化方面，大部分画家改变了类型化和概念化的表现方式，有个性化和具体化的趋势。许多作品画面简洁、含蓄，只有将它放到当时的社会心理环境里，才能得到充分的索解。何多苓的《春风已经苏醒》（1981），画一个纯朴的乡村放牛少女，坐在正在返青的草坡上，以希望与迷惘交织的心情眺望远方。在整个社会挣脱极左的阶级斗争教条，通过“反思”回归“乡土”的语境中，这件作品恰如其分地表现了社会心理的现实状态。以后很多反映农村生活的作品，都沿用类似的模糊、多义，但内涵丰富、意味隽永的方式。

在20世纪大部分时间，中国画家笔下的农民形象已经固定为一些特定的表情，比如“愁苦”和“仇恨”，“欢笑”和“幸福”等。这实际上是画家在不同历史环境中努力贴近“主旋律”的表现。人们借助农民形象表述了社会愿望。大体看，画中的农民有个体的表情和性格特点，更有群体身份特征。但总体是概念大于个性描述；情节大于性格刻画；群体的身份认同大于个体生活情境；政治层面上的意愿表述大于艺术形式的转换和提炼。

四

本次展览的第二部分是邀请展。一批最有影响的当代画家描绘在他们视域里和心目中的农民形象及其生存状态。仍然围绕“容貌与个性”、“土地与家园”、“社会演进与历史变迁”三个主题来观察。

与过去相比，当代农民题材作品的最大变化是艺术家个人的社会责任感和人文关怀的增强。画家在农民形象中注入个人对当代农民问题的观察和认识，并尽量寻找相应的形式来表达自己的观念和态度。与20世纪前期艺术家走向边远乡村，速写式的描写农民不同点是，在当代画家的笔下，农民不再是被观看的客体形象，不再只是需要传统文化习惯定义的农民；与20世纪中期的农民形象也不同，那种作为民族、国家和社会变迁中当家做主人的新农民形象，仍然是按照某种政治话语塑造出来的形象，实际上脱离了作为个体生命存在的农民。“他”作为社会标志的象征存在，大大高于“我”作为个体生命的实际存在。

经过80年代对历史的反思和向现实的回归，当代绘画中的农民形象的个体特征大大增强了。作为被观看、被同情和被标榜的“他者”有一定程度的淡化。当然由于习惯的主流话语，这种叙述和描绘的立场不会在短时间内改变，但要看到他们作为社会的角色已经有了深刻的转变。画家笔下的农民不再是体现某种意识形态的载体，而是想方设法能让他们存在于真实的社会位置，以此来揭示中国当代社会中农民的现状和性质。这种认知的出现，是中国画家经过数十年来不断地主动或被动地与农民共同承担世纪的风风雨雨之后才获得的。那种共同经历的感受对中国知识分子是刻骨铭心的，他们能从中认识中国社会，认识农民，也认识自己。于是当代画家表现农民也等于表现自己。只有在当代文化语境中谈中国农民问题，才可能将农民当作主体而不是“他者”。因为农民问题已经真正成为中国社会演进中的关键问题，农民问题和中国每一个人包括画家自己不可分割，农民也就不再是“他者”而是与“我”重叠。关心农民问题也就是关心我自己的问题。有了这样的感情认同，才可能使画家从自己的内心出发去描绘农民，发出自己的心声。从更深的意义层面看，经过差不多一个世纪的艰难曲折地与农民“结合”的历程，当代中国画家对农民的理解和认知，其丰富性和深刻性超过了以前任何历史阶

段，作品的思想含量和情感丰富性也超过了此前那些阶段。

冯远的《远山》组像，外表朴实沉厚，感情含蓄而耐人寻味。曾经的知青经历，对农村生活感同身受的体验，对农民现状和命运的深切关注，使他的作品具有精神深度。水墨和素描结合的表现方法，使得画中的农民形象朴实无华，却因水墨的用笔而张扬出个性化的情感。看得出在真实与艺术表现之间，冯远首先追求的是真实，真实的显现生活艰辛与人性尊严的个性化表现。而画家自己的个性，却融入形象的选择和表现上的分寸感把握之中。

徐唯辛的《农民工李国富肖像》组画，明显地表现了一种对历史的态度。他以暗房技术的构想来表达对农民在历史时空中显现与消失的过程——巨大的头像从模糊至清晰，又从清晰到模糊的顺和逆的过程。随着静止的平面上展示的时间流动和人物容貌的隐去与凸现或凸现与隐去，描述出社会和个人对待历史的态度，容易发生兴趣也容易淡忘——一件真实的事件和一个真实的人作为时间性存在，很容易淹没在动态的社会历程中。农民工李富国作为一个人确实存在，尽管画家给他画了近3米的巨像，但作品却呈现一种隐忧——为人物和事件在记忆中淡化，在历史中消失而担忧，这使画面在看似平静中酝酿着不安。

段建伟画的是当今受到现代生活影响的年轻一代农民，他们的脸庞和身姿，他们的服饰和发型，是城市人通过进城打工的农民而早已熟悉的。但画家将这些形象置于乡村空旷安静的天空下，人物表情安详平静，似乎还有一些淡淡的忧伤。这种忧伤并非有明确的指向，却改变了对农民的概念化处理，使人物的内心世界显得丰富。段建伟的作品不完全是描绘现实生活中的具体个人，有些人物动作富有象征意义，如《麦子》，画中妇女手持麦穗。但这种象征性不是简单的标签或空泛的口号样式，相反，因为人物形象的特殊处理和提炼，显示了画家对农民精神的认识和感受。这也表现在画家赋予人物形象独立和真实的精神品格上。

由于多角度多层次地探索，当代绘画中的农民形象往往具有多义性，王晓辉用水墨绘就巨大老农肖像《太行秋阳之一》，表现出一种苍茫如地表的永恒感；晁海画的农民浑然如一团水墨，似乎整个世界都运行其中；苏新平《农民肖像》凭着对人物内心世界的把握，表现深度的思想和情调。从绘画形式语言看，梁岩《衣食父母》更多地吸取了照片和招贴的意味，而趋于平民化；王迎春《农乐手》从民间艺术和立体主义的结合中发展出简爽明朗的形式；袁武《北方秋天的肖像》有意截取画面，形成动态的新结构；康书增《喀什葛尔》的线条则富于装饰性，这些尝试都为农民形象所具有的多样文化内涵和审美效果带来丰富的表现可能。从某种程度上看，正是对形式多样化的执著追求，防止了艺术教条和陈旧的社会观念限制绘画艺术的创新。

在表现农民和土地、家园的关系方面，一些作品继续保持乐观的象征性，演绎土地家园与民族的理念。也有不少画家抒发中国文化对乡土的眷恋和对淳朴生活的向往，如王有政的《乳之河》、赵奇的《在村口》、王迎春的《回娘家》、刘大为的《丰收图》、戴信军的《信天游组合》、郑艺的《共享和平》、莫合德尔?亚森的《阳光地带》、赵培智的《家园·2》、孙为民的《收土豆》等。王宏剑的《天下黄河》、段正渠的《黄河传说》、姚熔华的《家园》、王榆生的《黄河》、罗江的《毕摩·祭》等作品在保持中国文化习惯的乡村叙事模式的同时，发展出一种更粗犷和狂放的乡野意象。在他们的作品里，乡土田园不再只是生于斯长于斯的家园，在更大意义上它是人存在着

和感受到的生活本身，并与原始的活力和生命力想象相连。在这里，土地和家园再一次被赋予象征性的意义，但已不是政治宣传和动员所需要的话语或企图改造农民的文化话语，而是艺术家带着激情想象和感动的生命存在，同时也是对农民存在方式的肯定和赞美。这也可以看作当代环境中，相对于都市文化批判的对乡土文化的重新审视和肯认的倾向。

相对于上述比较理想化的土地与家园的叙述，也有一些作品表达了乡土生活中出现的变化，以及对这些变化的思考。如杨力舟的《烈属》、南海岩的《尘》、王宏剑的《冬之旅》、陈桂香的《守望家园》、吴山明的《家园》等。这些作品表现了对土地和家园的苦涩艰辛地守望，对历史变迁和人的命运的无法预测的茫然，都说明处于社会变化中的农民与乡土和家园的关系和认识，已经突破一边倒的乐观描述，明显增加了疑虑与思考的因素。谢东明的《乡间生活》中对乡土陌生化的表现，潘晓东的《喜宴》和《小镇新春之二》夸张地突出拥挤喧闹的农村，张立宪《沸腾的黄土地》对乡土情境的戏剧性渲染，都鲜明地表现了一种与传统概念中宁静抒情的田园诗相去甚远的境界。也说明当代画家作品中理性因素的增强。

在“社会演进与历史变迁”和农民命运的关系中，当代画家更多地将目光投射于中国农村的结构性变化、中国农民的身份变化和关于农民与农村的传统观念的变化。值得注意的是画家对当代农村的问题的认识基本上站在人文关怀的立场上，强烈地表达出对社会变迁中农民问题的敏感性。而这种敏感也是基于对农民现状的关切和状态的担忧，显示当代环境中的农民问题已成为最具中国特色的文化问题。这种强烈的关注的底下一方面仍然是延续了将农民和国家与民族命运关联的文化定式（与当代世界大国的文化表现可作对比），另一方面也说明当代有关社会进步和农民的关系的叙述有了相当大的变化。作为画家个人可以比较自由地发表自己的观点，表达自己的态度。在叙事方式和基调上，体现在主流话语的框架里保持自己的基调。在表现手法上，除了写实手法继续占主流之外，也产生一些新的表现方法。这也显示在自由和多角度地表现农民的同时，画家也将自己放在事件进程中留待时间的拷问。

农村基层政治生活的变化是值得关注和思考的重要历史进程，郭全忠《选村官》、《农民问题》、《农村民主会》；吴云华《村民大会》等作品，和描绘30年代以来的中国农村社会变革的绘画比较，可以看到画家更多的笔墨和心情放在农民个体形象本身。他们的姿态和由这种次姿态传达出的一种精神倾向。这里已经很少看到戏剧性的表演和故事情节的演绎，画中农民的个性表达说明作为每一个个体的农民在一起商讨他们自己所关心的问题时，仍然保有独立的身份和精神份量。在这些画里也可以看到形式的重要作用，这种新的形式拒绝故事性和概念性的安排。画家在表达农民个性的同时，也表达了自己的观念和感情倾向。

表现当代农村中人与人关系的作品，有曹新林的《一方水土》、《村委会》，孙犁的《暖阳》、《秋阳》等。这些作品具有亲切的温情，从人物的表情和精神状态以及他们所处的环境组合上，传达着一种既保有个性，又求大同存小异的乡村社会关系。

许多作品抓住了农民和当前社会的关系以及农民在当代社会所处的位置等敏感问题，有意识地表达了画家对这些复杂问题的观察角度和看法。表现农民和社会问题的有毕建勋的《惊蛰》；表现农民和城市关系的张国辉的《山城夕阳》、《山城风景》、谭丽娜的《小小专业户》、张立柱的《走出槐堡》；表现民工生活的有忻东旺《装修》、

《明天晴转多云》、梁占岩的《太阳每天升起》、张江舟的《边缘地带》等。除了《惊蛰》一画表现出明显的疑问和批判外，其他作品都表现出画家复杂的心情。例如关于农民进城的问题，一方面表现了现代化过程中人与环境的紧张关系，而这种紧张在中国更突出地表现在农民与土地，农村与都市化的矛盾之中。画家一方面通过描绘农民在城市的处境，表达了都市化造成的社会失衡，同时也流露出温暖的人情关切。显然这与纯粹从政策层面去演绎和解释农民和城市关系问题有相当差异。差异之一是画家往往站在人和人性的立场，带有个人感情地去解释眼前出现的有关农民的现象与问题。

有意思的是陆庆龙《惑》和杜晓东《预约》，对农民境遇变化的两种绝然不同的现象的表现和解释。前者几个蹲在地上进城干活的民工，他们的服饰和蹲地的姿态表明他们原有的身份。他们抽着烟，脸朝着前方一副困惑不已的茫然神情，在他们背后是现代化的城市。而后一幅画表现的是先富起来的农民。他们身着皮夹克，脚蹬皮鞋和旅游鞋，身材明显地由于过多饮食而显得过于壮硕。他们打着手机，暴发户式的踌躇满志溢于言表。这两件作品可以表示在城乡变迁中农民状况的复杂性。过去那些对于农民和农村的定义，已经不完全适用。比如在西北一些贫困地区的农民令人忧虑的现状和区域地理环境的限制，相对应的是沿海大城市郊区的农民“先富起来”的现状和令人羡慕的地理位置。两者之间的对比和差距，已经超过中国历史上有关贫富和阶级的所有区分和定义。这已经成为当代画家无法回避的现实问题。

由于画家在表述农民和社会演变的关系时必须表现当代农民的形象，他们的精神状态以及当代农村的环境和社会对农民与农村的定义，所以“社会演进与历史变迁”是与“容貌与个性”、“土地与家园”这两种视角有着同一基础，是同一情景中观察、表现农民的不同角度。其中，农民形象的变化，既表明了画家在形式上自由的探索和变革的态势，也表明了当代文化环境中画家的思考和感情的投射方向。更表明了中国农民本身正在发生的巨大变化。

• 网友评论

02

555 2007-1-4 09:23:00

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

Copyright 2005 中国美术家批评网 版权所有 鲁ICP备05039331号 鲁ICP备07004965号
E-mail:msppj@163.com 联系地址：北京昌平区立汤路188号北方明珠大厦3号楼1208室