

太少。自20世纪30和40年代以后，特别是自新中国成立的50和60年代以后，中国美术才真正开始了成就卓著和辉煌的大发展时期。且无论是中国画、油画、雕塑、版画、水彩和水粉等各种画种，都呈现出一派既出高水平的人才，又出高质量的艺术作品的喜人景象。而且为改革开放以来的新时期美术发展奠定了坚实的基础。因此，20世纪中国美术的成就，是任何人都抹煞不了的。某些前卫美术理论家想全盘否定中国近现代美术史的就是徒劳的。

(2)消解党的文艺指导思想，搞乱美术家们的思想观念：某些前卫美术理论家，厚颜去充当美国中央情报局对中国进行思想和文化颠覆谋略的政治推销员。“我们应消除文学和艺术的社会本质，使艺术家疏远它，使他们不想去描写和了解人民群众内部发生的事情。让文学、戏剧和电影都来表现和颂扬人的最鄙劣的情感，我们要千方百计地支持和鼓励那些往人的意识里灌输崇拜暴力、色情和叛变行为的思想，简言之，灌输崇拜各种不道德行为的思想的所谓艺术家。”用西方资产阶级腐朽和没落的政治价值观和文艺观来腐蚀我们的美术家。看看当代中国美术界的现状，就足以说明西方敌对势力的文化战略业已起了作用，确实产生了一些负面和消极的影响。

令人感到触目惊心和不可思议的是，在由党和政府出钱、靠亿万纳税的人民纳税的钱办的，理应是宣传和坚持马克思主义和社会主义意识形态的阵地的某些报刊，却蜕变成了某些前卫美术理论家们可以肆意地攻击和贬损党的文艺方针和政策，可以任意与党中央宣传部门按照马克思主义、毛泽东思想和邓小平理论来领导文艺的战略方针唱反调的工具。如在1994年第8期《江苏画刊》上，一位前卫美术理论家公开鼓吹要利用“政治波普”来“消解政治神话”，要利用现代派艺术来“反抗国家意识形态”。他写道：“中国的文化环境复杂而又特殊，其与众不同之处是意识形态依然存在。仅此一点，就足以证明反抗的必要性。八九后的政治波普和玩世绘画，正是在这个基点上延续新潮美术，正是波普消解政治神话，玩世绘画嘲弄社会理想，其意义无疑建立在意识形态的针对性之上。但从世界范围看，这只是东西方冷战，属于中国个案，所以成为潮流，得力于海外画商和西方人士的操作，其投合处乃是西方人权的需要。……于是现代派艺术在其扩散过程中又成了反抗国家意识形态的手段。”因此，决“不赞成搁置意识形态之雅见”，必须号召“社会精英在‘滔滔者天下皆是’的社会风气中挥动的否决之手”，使“艺术在今日中国不只是反抗的武器”，更是“推动人类社会朝着‘不是最不好’的方向发展”那些的“手段”。

在一段时间里，邓小平同志1979年在第四次全国文代会上，代表党中央所重申的必须坚持的马克思主义文艺理论原则，成为某些前卫美术理论家们主要攻击的目标。如邓小平同志重申：“我们要继续坚持毛泽东同志提出的文艺为最广大的人民群众、首先为工农兵服务的方向。”“我们的社会主义文艺，要通过有血有肉、生动感人的艺术形象，真实地反映丰富的社会生活，反映人们在各种社会关系中的本质，表现时代前进的要求和历史发展的趋势，并且努力用社会主义思想教育人民，给他们以积极进取、奋发图强的精神。”邓小平同志又说，我们的文艺“要塑造四个现代化建设的创业者，表现他们那种有革命理想和科学态度、有高尚情操和创造能力、有宽阔眼界和求实精神的崭新面貌。要通过这些新人的形象，来激发广大群众的社会主义积极性，推动他们从事四个现代化建设的历史性创造活动。”“雄伟和细腻，严肃和诙谐，抒情和哲理，只要能够使人们得到教育和启发，得到娱乐和美的享受，都应当在我们的文艺园地里占有自己的位置。英雄人物的业绩和普通人民的劳动、斗争和悲欢离合，现代人的生活和古代人的生活，都应当在文艺中得到反映。”

事实上，鼓吹要从中国社会主义和马克思主义意识形态中“出走”的前卫美术理论家栗宪庭先生，却坠入了西方资产阶级意识形态的陷阱中去了。历史就是这样捉弄人。是坚守追求真善美的艺术信念和意志，还是崇尚和提倡丑恶的邪念和歪理，这种斗争是水火不相容的。著名前辈蔡若虹先生说：“真善美和假丑恶的无休止的搏斗，是我们社会主义时代的特征。美术界的一切有识之士都会很好地把握住这个特征。”

(4)亮出反“官方艺术”的旗号，去乞讨西方资产阶级官方的欢心，心甘情愿地去甘当西方敌对势力企图“西化”和“分化”中国美术界的马前卒。近几年来，在中国美术界，人们常常能听到一些前卫美术理论家自我标榜地宣称：“和中国官方美术当然应该采取不合作态度”，“我对于官方举办的美术展览不感兴趣。”“我才对‘官方美术’活动不买帐呢！”“官方提倡的美术不值一谈。”俨然摆出一副与“官方美术”势不两立的架势。这是当代中国美术界的一股很时髦、且很值得注意认真研究的一种思潮。

其实，在当今世界上，无论在东方或西方的任何国家，都有由该个国家的政府或党派所提倡的“官方美术”，以我们的某些前卫美术理论家最崇拜的“样板国家”美国为例，其作为美国政府所提倡的“官方美术”，并不把批判美国政府、批判美国民主党和共和党的“政治波普艺术”，并不把类似我们的某些前卫美术理论家所提倡的“吃人”、“割肉”、“虐杀动物”和展览死尸，当作美术馆所提倡的“官方艺术”。西方国家的媒体将中国前卫美术家搞的批判中国社会主义制度，批判党和党的领袖的“政治波普艺术”，把中国行为了艺术家“吃人”、“虐杀动物”和展览死尸当作“艺术”进行炒作，那是要利用这些“艺术”来反对“中国的官方艺术”，而他们自己是不要这些“艺术”的。如果在西方国家的大庭广众中去搞“吃人”、“虐杀动物”的一类所谓“艺术”，警察会干涉的，人权主义者和动物保护主义者是会公开提出抗议的！

可是，邓小平同志的上述创造性地发展了马克思主义文艺理论，在某些前卫美术理论家们的眼光之中，都成为了应当否定的“过时的共产主义教条”。都成了应当从艺术家们心目中消失的“崇高原则”。某些前卫美术理论家公开嘲笑党倡导的弘扬社会主义主旋律，肆意贬低极描和歌颂社会主义革命和建设的文艺新风，那就更加放肆了：“什么贴近时代，什么反映改革的伟大成就，什么歌颂人民的火热生活等等……不过是歌功颂德、粉饰太平的塑料花”，是“从维护现存秩序的规定出发”的、“希望艺术家捐出朝拜的供品，而这一切，都隐藏在一个美妙动听的口号下：所谓创造出符合伟大时代的‘大作品’，不过是“制造出一批又一批视觉垃圾”(《江苏画刊》99年3期)。

(3)把真善美贬为“保守与过时”，视假丑恶为前卫艺术的“创新”。向往和追求真善美是人类的天性，用艺术作品创造真善美是艺术对人类和社会应尽的神圣责任。可是，这些年来，少数前卫美术家和理论家，却将追求真善美视为“保守”和“过时”。那么，他们要提倡的又是一种什么样的“艺术”呢？少数前卫美术家们“创作”的又是一种什么样的“艺术”呢？我们不妨对它们作些分析：在题材内容上“得力于海外画商和西方人士的操作，其投合处乃是西方人权的需要”，利用“政治波普艺术”丑化社会主义制度、丑化党和人民领袖；风格形式上追求“极端、狂野、恶心、辛辣”以“自虐、残暴、毁灭性的语言，以生肉、尸体、动物、人为载体”(台湾《艺术新闻》2000年12月)，其“目的在于穿透说教背后的元权力制度，以免受其残害”(《江苏画刊》99年4期)的“精英艺术”。于是，某些前卫美术家裸体枯牛肚、“展死尸”、“吃死婴”、“割人肉”、“杀生灵”等灭绝人性的残暴和丑恶的行为，均被罩上“艺术”和“文化”的光环，招摇过市，甚至荣

登圣洁的艺术审美宝座。这其实是一种与美术根本不搭界的非艺术和反艺术的错误思潮，是一种变态和有害的美术中的邪教。广州有位资深老美术家将当代中国美术界所客观存在的将美术变成丑术、流行的非艺术和反艺术的种种不良倾向，归纳总结为当下“中国前卫艺术”的“新六法”：(1)不怕在国内曲高和寡，只求洋人拍手称赞；(2)作品内容荒诞怪异，才有艺术深度；(3)形象扭曲与丑陋，才是艺术风格；(4)人物表情笨头傻脑，目光呆滞，才是深沉和有哲理性；(5)神同怪胎与弱智，方见艺术气质；(6)画面让人看了不知所云，才是“与国际接轨”的“艺术杰作”。这“新六法”生动而又形象地打中了当下中国美术界所存在的西方“后现代主义”思潮的要害。某些男女前卫美术家爱画令人看了恶心的怪胎式的人物，可是男前卫美术家找老婆却要找月饼牌式的美女；女前卫美术家找的丈夫需是蔡国庆式的美男子，这说明他(她)们的审美观念是“二元”化的，画怪胎，是要强迫别人看，自己却并不欣赏。这说明他(她)们审美观的虚伪，如果他(她)们找怪胎式的老婆或丈夫，天天生活在一起，不是更能触景生情，创作出更多怪胎式的艺术么？

某些前卫美术理论家将那些怀着恶意丑化社会主义制度、丑化党和党的领袖的“政治波普艺术”，被视为是使他们“走向世界”，“与国际接轨”的“精英艺术杰作”。某些前卫艺术家们为了实现他们的“走向世界”和“与国际接轨”的梦想，将希望寄托在外国驻华大使馆夫人、外国画商和策展人身上，按照西方某些人对艺术作品所要求的“特有的政治倾向和艺术口味标准”，到处搜寻有关社会主义中国的政治符号、政治标识、领袖形象、解放军和人民警察，甚至包括普通中国人的形象，经过前卫艺术家挖空心思加以丑化和漫画化，使其成为具有反讽、嘲弄、调侃、令人感到恶心与丑怪的特色。如将毛泽东同妓女画在一起，调侃地将毛泽东像画在花布上的《招手》；丑化解放军的《我爱麦当劳》、嘲弄和调侃地表现白毛女和杨白劳大吃麦当劳的《我爱麦当劳系列》，别有用心地宣传一种崇美的殖民心态；象征人民币是敲骨吸血的产物，用人民币、肋骨、血和玻璃组合而成的装制作品《一个童话》；寓意揭露中国人民从孙中山到毛泽东，都是没有头脑、没有思想、空洞的雕塑《衣钵》等等。用这些从政治上贬损和批判当代中国社会主义政治制度，政治体制的非常政治化，非常意识形态化的所谓“政治波普艺术”，去讨得外国使馆夫人、外国画商和西方筹展人的欢心。以牺牲社会主义祖国的国家和人民利益为代价，去换取西方资产阶级的钱袋服务，这哪里还有什么“清高”可言？且他们的这些所谓的“艺术创作”活动，大都要公开通过传媒进行炒作，根本不是什么地下活动，只有炒作得让老外知道了，才能去获取所谓在“国际上的走红”。如前卫美术理论家栗宪庭就招认：“西方媒体对走红的艺术家以及对他们的宣传、评论多热衷于政治因素看，说明了其走红的原因，即与中国意识形态对立的西方意识形态在起着作用；这在某种程度上使中国新艺术陷入不同意识形态对立、冷战和冷战刚刚结束这个纷杂的国际政治大背景的陷阱中”(见吕澎著《中国当代艺术史》第359页；栗宪庭文《从国家意识形态出走》)。栗宪庭所说的这种在国际上的“走红”，“在国际社会取得令人瞩目的成就”，按照正直的中国艺术家来理解，实际上是在国际上丢人现眼，是出卖社会主义祖国的奇耻大辱！

事实上，鼓吹要从中国社会主义和马克思主义意识形态中“出走”的前卫美术理论家栗宪庭先生，却坠入了西方资产阶级意识形态的陷阱中去了。历史就是这样捉弄人。是坚守追求真善美的艺术信念和意志，还是崇尚和提倡丑恶的邪念和歪理，这种斗争是水火不相容的。著名前辈蔡若虹先生说：“真善美和假丑恶的无休止的搏斗，是我们社会主义时代的特征。美术界的一切有识之士都会很好地把握住这个特征。”

(4)亮出反“官方艺术”的旗号，去乞讨西方资产阶级官方的欢心，心甘情愿地去甘当西方敌对势力企图“西化”和“分化”中国美术界的马前卒。近几年来，在中国美术界，人们常常能听到一些前卫美术理论家自我标榜地宣称：“和中国官方美术当然应该采取不合作态度”，“我对于官方举办的美术展览不感兴趣。”“我才对‘官方美术’活动不买帐呢！”“官方提倡的美术不值一谈。”俨然摆出一副与“官方美术”势不两立的架势。这是当代中国美术界的一股很时髦、且很值得注意认真研究的一种思潮。

其实，在当今世界上，无论在东方或西方的任何国家，都有由该个国家的政府或党派所提倡的“官方美术”，以我们的某些前卫美术理论家最崇拜的“样板国家”美国为例，其作为美国政府所提倡的“官方美术”，并不把批判美国政府、批判美国民主党和共和党的“政治波普艺术”，并不把类似我们的某些前卫美术理论家所提倡的“吃人”、“割肉”、“虐杀动物”和展览死尸，当作美术馆所提倡的“官方艺术”。西方国家的媒体将中国前卫美术家搞的批判中国社会主义制度，批判党和党的领袖的“政治波普艺术”，把中国行为了艺术家“吃人”、“虐杀动物”和展览死尸当作“艺术”进行炒作，那是要利用这些“艺术”来反对“中国的官方艺术”，而他们自己是不要这些“艺术”的。如果在西方国家的大庭广众中去搞“吃人”、“虐杀动物”的一类所谓“艺术”，警察会干涉的，人权主义者和动物保护主义者是会公开提出抗议的！

人们看到，美国政府拿出米来作“样板”，代表美国的国家利益，宣扬美国精神，表彰美国的爱国主义，要全世界各个国家学习和效仿的美国“官方艺术”，如电影《巴顿将军》、《阿甘正传》、《空军一号》和《拯救大兵瑞恩》；在美国南科罗拉多州的一座大山上，用写实的手法雕刻美国历史上四位最具影响力的总统的巨大头像的《美国国家纪念碑》，根据第二次世界大战中，美军解放琉璃岛的一张历史照片而创作的雕塑《解放琉璃岛纪念碑》，为了宣传美国“侵略有理”的强盗逻辑而建立的雕塑《越战纪念碑》等，都鲜明而又强烈地体现了美国政府的官方政治。我们既不见美国的艺术家对此提出不赞成的意见，也不见我们的某些前卫美术理论家去进行反对和批判，这是令人感到奇怪和费解的。为什么对中国的“官方艺术”就要另眼相看，而对美国的“官方艺术”却可以认同呢？其实，中国的“官方艺术”与美国的“官方艺术”，在本质上都要代表官方的利益和意志，在这一点上，它们之间是相同的。它们之间的根本区别是：中国的“官方艺术”是与人民的利益相一致的，中国的“官方艺术”是要为社会正义和人民服务的，而美国的“官方艺术”则是要为美国资产阶级的利益服务的。某些前卫美术理论家嘲讽和冷落中国的“官方艺术”，却去亲近和崇拜美国的“官方艺术”，并按照美国官方的中央情报局对中国所实施的文化战略，来批判、贬损和否定中国的“官方艺术”，这说明某些前卫美术理论家们的思想观念确实是“转型”了，这也是一个很值得研究和深思的问题。透过现象看本质，标榜自视“清高”，扬言要与中国的“官方艺术”分道扬镳的某些前卫美术理论家，原来在这方面并不那么高尚与纯洁。(下转49页)

## 当代德国画家

尼奥·奥克  
Neo Rauch

“某处风景，蓝天上浮着两朵巨大的云，如果用电缆把它们连在一起，左边那个大点的更象游乐场里逃出来的膨胀的怪物，要么就是一块南极洲的浮木在它的归航中”。这是一个隐喻，也是辩证的结构法，出现在Heiner Müller对Neo Rauch绘画的评述中。

Neo Rauch，作为当代德国青年主流画家的一员，出生于1960年，在Leipzig读了9年绘画(1981-1990)，现仍居于Leipzig。他的具象作品日前不但赢得了商业上的巨大成功，作品本身也获得首肯，当观者观赏作品时，观众的好奇心不断遇上陌生的语汇，持续不断的片断隐藏着精神上的动荡不安，在众多元素中寻求单一，这使人困惑的冒险正是Rauch最为丰富多彩之处。

当代最流行的手法：漫画式的波普，拼贴表现主义，超现实主义，达达主义，如电影分镜头一样的画面都能在Rauch的绘画中一窥端倪。

在这貌似杂乱无章的元素下，有这样一些东西吸引人们一看再看：费解戏剧性，抽象，梦魇，凝滞，内在张力。

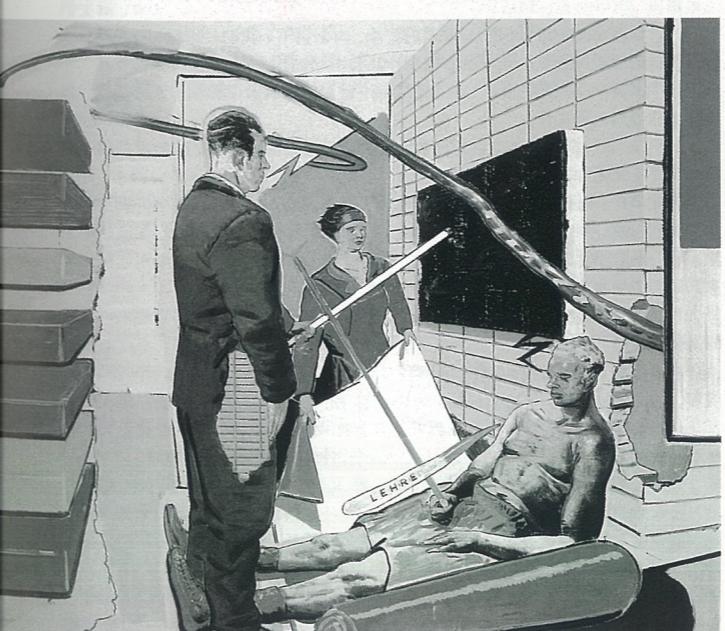
Rauch的作品看上去就象想象的东西或是照片的碎片拼贴在一起。他运用了传统架上材料——油画描绘了从剧情到收费站。从工厂内部到加油站，大坝、核电厂以及全景式的高速公路，从预制板构建的现代街区到兵营，机房和军事设施，工业建筑，从商店到放映室这类少见于画作的风景类型。画中人象是从新版本人类型书上弄下来的，无一例外做着某种动作，密谋、买卖、窃听、等待、打信号、设计，几乎都象在找寻什么。人物被放在不确定的事件中，不遵照传统结构画面的逻辑，而是运用蒙太奇手法被强制性地重组在一起，不断转化的场景和视点或许为了达到辩证的冷冰冰的状态，有时甚至类似一个白日梦般的寓言。

当人们追随画面上的场景或片断，并以日常的某种经验加以比照，只会感到陌生，过去混合了将来，熟悉混入了虚妄的迷宫。大量运用红、黄、蓝、纯色的画面成为一个处心积虑的计划，一场野心勃勃的控制，探索着记忆，描绘着动作和经验，类型和场景设计让观众游离于叙事的片断和颜色的抽象中，当这种新的图式逻辑重组了庞杂的今日世界，当真实性产生危机时，Rauch的作品在叙述与情绪的游移不定中解构了观者的固有概念。

## ● 历史的逻辑

对Rauch来说，艺术意味着带着历史入画，同时发明一个机械的，不断发展的世界，由于东德社会主义体系的崩塌，原有价值观受到挑战，东西德合并的同时，集体主义经验碰上了资本主义游戏。在绘画上，社会主义的现实主义与资本主义的理想主义开始混合，这些对立的现实构成某种奇怪的梦想和图式，在这个清醒的世界里，一切服从于经济法则，在集体主义时代为了明确描绘一个新世界的秩序所拥有的这一切技术手段并不适用于这个竟取利润的西方世界，也许这些都是Rauch画中的核电厂，钢缆和其他形而上的对象呈现某种对立因素的原因。Jean Bau drillard：“历史不再是某事件的发生，不再是调查事件发生的目的，不再是绝对死亡的最终梦想，历史崩塌于倾刻间，耗尽于感官主义，历史回到它自身，隐于当下的事件中”。

Rauch画中的人物象被某种外来的力量所控制，无法逃脱。身份角色暧昧不明，象一个发条装置，姿式僵硬，穿着六七十年代的衣服。尽管他们都在笨拙的修补，但对他



## CONTEMPORARY GERMAN PAINTER NEO RAUCH

Translated by Zhuang Weijia

们的世界形不成任何真正的改变，这个机械的过程完全呈现出停滞的状态，与其说有圣像般的凝固和陌生感，不如说因为集体的萎缩而至使个体枯干到只剩下了壳，他们的行为按照某种朴素的，但具有视觉冲击力的形式来安排。画面中的每一个都表现得秩序井然而僵硬，这是为什么——“食人妖在时间密不可分时死亡。”潜伏在虚幻的笨拙中的Rauch画中的主角是工作中的历史的叛离者。

## ● 95-98年的Rauch

我们能从构造出的脆弱的当下回溯到社会化大生产时代，工业文明的早期遗迹，他通过当代人的想象再创了来自于三十到五十年代时期的审美趣味。经典的场景被信息和处于极度紧张氛围中聚精会神的人所代替，人物、空间、建筑等元素以发狂般的杂乱冲撞在一起。这些视觉元素的杂糅小心地显现出暴力，为了寻求他坚持的世界观在他作品中有所反映，他罗列了世界上令人困惑的碎片并赋予它们新的想象。

在多元素的空间里，“我寻求捕捉事件或然发生前的瞬间。”在这些画里有什么要发生？人们和目标站在危险要降临的巅峰，——一场灾难只能通过延期来避免。正在这时，就为此时，每一个投向画面的凝视都能使暂时的平衡一触即发。有人可能总结说Rauch在预言人类的命运，就象他总让他画中的角色在法律之门前等候一样，然而他画的内容并不局限于绝望。他所运用的色彩象摊开的照片一样，加剧了主角固执地处于等待中的荒诞的紧张感。但他们到底在等什么？作为某个场景中的角色，他们在等待能够进入某个确切的故事，作为人类的表征，就在寓言中的此时此地，他们在等待一个能够判断他们存在的未来。“每一个比喻仅仅是乡愁的借口”。作为社会整体和国家的一个元素，他们等待着自我能力的复制——否则就仅是工业目标上的复制。Neo Rauch的角色正等待着动作，因为他们既不能铭记，也不能忘却，因为他们为了某个特定的时刻而出现，而那个既永恒又突如其来时刻可能永远不会到来。

## ● 98年后的Rauch

“时间象空间一样被折磨至死。时间在枪倒下”。(诗出波德莱尔)。从1998年开始，Rauch精确的涉及这一主题。“令人难以忍受的自然主义”。画架在这张画中既是框架，又是窗和画的叙述者。在画上方三分之一处，画面被分为二，象电影里的想象处理，视线被集中于画架上的一个点。画面上半部显得很有秩序，下半部则密布着象射击的标靶一样的圆点。前面很显著的男人枪击了那个已经支离破碎的人形，不只一颗子弹偏离了目标——目标就是这张画本身。这种相互关联的想象，精确地构造了“令人难以忍受的自然主义”，我们不需委拉斯贵兹和马格利特来帮助认识Rauch，画架中的这些人物象在校学生一样摆放着桌子，凝视着瞬间而至的命运。波德莱尔在他现代主义的寓言中，当他的冥想取笑他缺乏技巧时，他说：“看那儿的那个漂亮洋娃娃，翘着鼻子看来如此傲慢，让我们想想她是你，他说着闭上了眼睛扣动扳机，洋娃娃的头中弹落下”。在画布前的每一次射击都是人类在命运的阴影中舞动和飘浮的抽象。这幅画可以被看作为Rauch的寓言，从时间到空间的转换，就象他在1998的“模特”一画中，人物被扭曲成板状——当然他们也很惊讶——讲述了一个关于人类、现代主义和模特的新的故事。

在此过程中，呈现了一种三、四十年代商业摄影的美感，作为一种早期的自然的摄影，不可避免的展示了某个时间段的瞬间，Rauch的人物的现实主义来源于这个时期。这时照片中的个体往往以揭示社会命运的形式出现。但Rauch把这些故作榜样状的教条的荒唐看作是真正具有普遍意义的教条，当不能用言语阐释时，就采取拒绝的姿态。

在他的“教条”一画中，一个人用白教杆指着一块黑画布，一个女人背着一张画站在画面中心位置，凝视着这个男人的所指，手上抓着或许是地毡的未卷完的物品一角，物品与她的衣服同色，地毡上面是白色的，与教杆同色，上面躺了位年青人，半倚在浅色砖墙上，身上仅穿着短裤，靴子(或袜子？)，冰冷、僵硬、无血色，也许死了。他的手上也拿着一根指示棒，象幻影的延伸，直指着教师，并触到了后的教杆。(在他的其他作品中，这种交叉的十字形所带来的紧张感也能看到，接触是一种暗示)这三个不同角色的调和形成了“教条”奇怪的关系网，在交叉的两个条形物中间形成了绝对几何状的平衡。斜倚的男人右侧墙转角处一个洞里，一根失重的电缆蛇一般钻出来进入了画面，它象具有某种能量般的冲画面上方一个大裂痕而去，赋予了画面空间感。紧张的感觉来自于画面左侧一摞整齐码放的红、黄、蓝的未知物以及垂直的红、白色块，右面不规则的黑色块。这幅画完全神经错乱。它凝固了让人烦闷的某种存在。气球状的字句——“教条”悬浮于年轻人灰色的躯体上，象最后一缕呼吸。一小块的黑色之字形在他头的上方连接着黑画布，象不祥之兆。未知物侵入了这里的空间，在具象艺术与抽象艺术的难以言明之处。此画提供了艺术史的样本。

在以上涉及的对话中，Rauch感到自己“有点像那个请出租车司机每两公里停一下的印第安人，以便于他的灵魂能够随行。”这很好的表现了他对待每一次创作的态度更象一次旅行。指明了在石化的模特和人类的残余物之间，世界惩戒性的解体。Rauch的画达到了世界的可描述性的边缘，观察者的凝视呈现为一种审阅和讽喻。这就是现代主义的主题，被Adorno称为的“被遗忘的人类”。人类的进步进入了自身湮灭的悖论中，Rauch用无数次的尝试勾勒出了偏狭的个体的存在，审视着他或她的麻痹热望。

在Rauch名为“枪”的画作中，枪打下的包括观念、批评家、画商、历史学家和博物馆馆长。宏大的姿态军事化的感染力，抓住事件发生一刹那的紧张，回忆由此看来，架上绘画作为一种传统的艺术语言对自身的探索并未结束。

(庄维嘉编译)

## RECOLLECTIONS OF THE CREATION OF THE "RENT COLLECTING COURTYARD"

# 《收租院》创作回忆录(下)

撰文：王官乙  
讨论：龙德辉 伍明万 隆太成等  
文字处理：岛子

地主刘文彩是收租院里唯一按真人塑造的人物，把他安排在中堂算账的地方，形成两个阶级强烈对立和尖锐斗争的场面。他在作品中的形象，是一个满口人义道德、心比豺狼还狠的人，手拿佛珠，一副伪善面孔，在农民的反抗面前不禁吃了一惊，后退半步，表现他外表如狼似虎，内心虚弱的本质；刘文彩的保镖中有土匪头子，他腰插双枪，站在刘文彩的身后；抓住青年农民的是反动军官和袍哥。这些人的出场是为了反映刘文彩的身份及其社会势力的，不是一般的保镖。他的总管家当时还在狱中服刑，已是虚胖的胡子老者，我们没有按其真人塑造。

胖和瘦，也是要作阶级分析，狗腿子有胖子，农民没有胖子，只有壮汉。瘦也各不相同，瘦是一种生理现象，如第一段背向观众监视农民交租的狗腿子。他的瘦和劳动人民的瘦不同，他的瘦是生活的糜烂，日暮夜寐所致；农民的瘦是挨饥受饿缺乏营养所形成，狗腿子的瘦要瘦得使人感到厌恶，而农民的瘦要瘦得使人感到同情。狗腿子不劳动，在体态上骨骼小，背弯驼。胸平凹，小肚挺出；脸部由于长期抽鸦片烟，皮包骨，手指细长，留有长指甲，像“鬼爪”一样，站在侧面呈“S”形，瘦弱单薄的身子穿着宽大的绸衣，没有臀部肌肉，后面裤子吊下起了横形皱纹，狗腿子旁边的狗是农民建议加上的，他们说是两种“看门狗”，和农民对比，反映的是两种人格两种生活。

对情节和人物的分寸把握需要适度。在牢房内外，不能团聚，这情节来源于一个农民的回忆，不过她是女儿每天送饭到牢房，改成两个女儿在牢外守着，母亲被关在牢房内，母亲的动作曾修改过四次，最初作的是妈妈站在牢房里，低着头凄楚地看着自己的两个女儿，使人感到母女间不亲切，很平淡，本已上的粗泥，推倒重来，改为妈妈跪下来，伸手摸着女儿，好象在说：“儿啊！我们生活好苦呀！”这样母女关系是紧密了，但却软在一堆，哭着一团，又感到太软弱了，后来又改为妈妈伸出一只手，指着刘文彩大骂；但又过火，最后才改成两手抓住监栏摇晃，像是要把牢房推翻，愤怒的目光射向刘文彩，这样分寸就比较恰当，感情也比较内在含蓄了。

对于塑造人物比较得心应手，因为作者有的出身农民，有的家在农村，而且都经历过旧社会，还有着长期下乡的生活底子，我们创作地就在农村，形象多的是，赶集是农民集中的地方，要求创作人员去赶集，带着自己所塑造形象的需要去，带上速写本画速写，有时也请陈列馆摄影师带着唯一的一部旧盒式相机一道去，收集形象。

在塑造阶段正是农民交公粮的时候，很多农民推着鸡公车，挑着箩筐，成群结队，路过收租院大门。我们经常打开大门，实行开门创作，让农民进来看我们塑像，听他们议论，有时也主动征求意见，农民中有适合的形象就请他当模特，一般都很乐意，在过去农民是不愿意的，因为迷信说，塑像的人看了你，将把你的灵魂带走，现在看法不同了，他们说：“这不是塑神仙鬼怪，是塑我们自己的事情”，有一次来了十几个中青年农民看见我们将他们的朋友作为模特雕像，问他在干什么，他自豪地说：“他们取我的相貌”，显得十分得意。我们曾经访问过的重要苦主，还经常请他们来仔细观看提意见。

有一次赶集，已经散集了，集市的一个角落，发现两个小姑娘，靠着一个空背兜，大的约七八岁，正扒在背兜上打瞌睡，小的约二三岁疲惫地呆望着，大概是他们的妈妈，触动了我们的灵感，赶快拍照，用到了在牢房外等候母亲的两个小女孩身上，守着空背兜，特别是小女儿还不懂事，呆望着母亲的神态就来源于此，只是大女儿改为哭泣了。

有人问这样多的各种人物，用过模特没有，我们说，用了，而且用得不少，可能数以百计，但不是学校教室里那样的模特。即使这样，也不是全照着塑，而且参考、记忆、综合。

### III 轰动全国 影响世界

我们在远离城市的农村搞雕塑，一心想的是为几亿农民服务，让农民看到看懂，看好，从来就没有想过《收租院》会到北京展览。

8月24日，在我们塑逼租一段时，四川省美协负责人李少言和四川美院的沈福文教授（代表学校）来看望和了解，回去以后向全国美协和四川美术学院领导作了



汇报。为了搞好《收租院》，本已毕业分配到云南和甘肃的五位毕业生，学校通过省际联系留下继续创作到底，最后还将分配到云南的三个学生转分配到地主庄园陈列馆工作。

9月13日，在创作的最后阶段，全国美协负责人华君武、王朝闻在李少言陪同下来到庄园，还带来北京《人民日报》、《光明日报》以及出版社的记者。他们看了《收租院》泥塑雕像以后，十分高兴，非常重视，说《收租院》是一颗“原子弹”！这样的形象比喻，意味着评价的高度和将要产生的影响力的广度。他们当场决定要在北京展出，并要大力宣传。

经过三个多月的奋战已近尾声，我们强烈地感到此次任务对创作和教学的革命性影响，请学校将刚入学的雕塑系一年级学生带来实习，体会雕塑的社会作用，再回校上课，两位老师带着5位刚入学的新生于9月15日到达地主庄园。9月底基本塑完，10月1日国庆节，为了满足观众要求，决定预展，成百上千的农民早已传说开来，他们奔走相告，纷纷涌进收租院参观，我们作者混在人群中看反映。

10月2日上午出现了一个动人的场面：几个身穿蓝布新衣，手柱竹棍的老太婆走进收租院，其中一个看了几眼，举起手中竹棍朝第一段中的狗腿子打去，我们连忙上前制止，她愤愤地说：“今天我要打他几棍，他们整得我们穷人好惨啊！”我们连忙说：“这是泥塑，不是人”，她还不罢休地说“泥塑我也要打几棍才解恨！”这六个老太婆是从几十公里以外的崇庆县羊马公社来的，她们听说这里塑了《收租院》，其中还有刘文彩和收租狗腿子的像，一辈子只知道给刘文彩交租，也不知刘文彩和刘家庄园是什么样子，结伴要来看一看，死了也甘心，每人作了一套蓝布新衣，走了三天才进了这座庄园。于是我们请她们给观众讲一讲，说也奇怪，他们边看边讲，从未看过这些泥塑，居然把交租、验租、风谷、过斗、算账、逼租等情节讲得头头是道，一点不差，最后还总结式的说“这是说的我们的书，唱的我们的戏。”

预展三天，观众两万多人。以后，我们一面进行最后的加工整理，一面继续让人参观，首先是驻在附近的军队，军队十分重视对战士的教育，这些战士大都来自农村，对他们自己或者他们的父母在旧社会的情景还记得犹新。

我们在栏杆内塑像，他们在栏杆外参观，听教员讲解，每次讲到逼租一段时就控制不住，放声大哭。有的当场昏倒、互相搀扶；有的高呼口号“牢记阶级苦，不忘血泪仇，将革命进行到底！”……就在收租院现场，他们开起了控诉会，战士们纷纷控拆旧社会地主给他们家庭带来的苦难，声泪俱下，我们一边塑，一边听，一起流泪，思绪波澜起伏。从来没有想到作品会引起如此大的反响。

10月8日，四川美院领导王咸威到现场，他对师生的教学和创作十分满意，鼓励师生作好最后的工作。

10月13日，全国美协副主席著名雕塑家刘开渠来，认为这是雕塑史上的一次革命，并正式通知准备去北京展览。

在此期间，电影制片厂来拍电影，出版社准备出版画册，四川大学历史系将学生带到收租院，作为讲授中国现代史的课堂，因为半封建半殖民地社会在这个地主庄园和收租院里生动而深刻地得到典型反映。大学生、中学生和小学生到这里来上课。不久，中小学就把《收租院》正式编写入课本中。

10月下旬，《收租院》大型泥塑完成后，原来准备做彩塑，上彩看法不一，有的主张上重彩（民间都是重彩），有的主张上淡彩，有的主张不上彩。上重彩估计不会有好效果，因为114个人物，上重彩以后，必定抢夺视像，影响雕塑的朴素感。淡彩，估计效果会好，但必须试验，为慎重起见，暂时不上彩色，只在泥塑上喷上了一层褐色的胶片漆，这是上彩必须先喷涂的一道工序，同时它接近泥色又有润泽感，效果不错。大部分作者忙于上北京，上彩暂停，就这样保存至今。

这部大型泥塑群像决定到北京展出，不能搬动，因为塑像已用石板固定在地面上，展览只能复制和用照片。作为艺术作品，取什么名字或标题呢？没有想过。到北京展览没有名字标题是不行的。什么“恨”，什么“泪”，什么“岁月”之类都觉得不理想，全国美协负责人华君武说“就叫《收租院》吧！”

中国美术馆把最重要的中央展览大厅用于《收租院》，将所拍照片放大到真人大小，再复制几组共40多个泥塑人物，在展厅的高级水磨石地面上搭40公分高的

土台。在现场复制，方法完全和原作一样。参加复制的有北京中央美院、北京建筑艺术雕塑工厂、天津泥人张工作室的雕塑家和四川部分原作者共同进行即使在北京，也要保持和劳动人民的感情联系，为此创作人员还到时传祥的掏粪队参加劳动。

从11月初开始筹备，由40多个真人大小的泥塑和大型照片组成的展览，到12月13日就准备好了，但由于这个展览影响太大，必须做周密的安排，如记者拍照、采访、外国使馆和特殊观众要安排在开放以前，直到12月24日正式开放。

在此期间，文化部和全国美协还召集全国各省分会、美术院校校长及部分系主任、有关出版社负责人开会，让我们介绍经验体会，并探讨由此引发的创作、教学问题。

1965年12月24日《收租院》在北京的展览正式开幕，观众参观之踊跃，新闻舆论之重视，不说绝后，确是空前。

开幕的当天和以后几天，首都各大报纸都以《收租院》为中心。《人民日报》、《光明日报》、《解放军报》、《中国青年报》、《工人日报》、《北京日报》，都是头版头条或头版重要位置刊登消息，用整版或几版的篇幅刊载《收租院》的泥塑照片，甚至连画稿也刊登了一整版，还有接二连三的文章和通讯报道。有的国家级报纸还为此发表评论，1965年第6期《美术》杂志几乎成了《收租院》的专刊。

观众参观踊跃程度难以形容，中国美术馆内外都是人山人海，展览期间北京已是隆冬季节，但展厅内还是热气腾腾，开足了通风设备空气也很混浊，一队队观众只能在讲解员的带领下在展厅内停留半个钟头左右，无法细看也无法回头重看，更不能象平时看美展那样欣赏了。

可以从当时中国美术家协会编写的展览简报中看到展览盛况：“《收租院》泥塑展出以来，受到广大观众的热烈欢迎，这当然是一件好事，但观众的迫切需要和展览厅所能容纳的人数之间形成了尖锐的矛盾；在业务上也将美协、美术馆大批人力卷了进去，造成压力很大。自1965年12月24日开幕以来，截至1966年1月30日为止，30多天共接待观众240404人（即平均每天8000人左右，闭馆期间接待的首长、外宾及特殊照顾的观众未计在内）。开始登记团体票的第一天，就来了1000多个单位。由于团体票登记很困难，就更增加了星期日售个人票的紧张，许多工厂、学校在星期六下午就派人来排队，等候购买第二天早晨八时半发售的个人票，他们轮换值班，一直排一整夜的队，我们虽再三劝说，排队的人仍是有增无减，考虑是否晚间加场两小时。”《收租院》自展出以来，到3月6日为止，共接待观众473500余人，需要看这个展览的总人数估计当在200万左右，现在还不到四分之一。这个问题须研究解决！”

个人票极少，每人限购两张，观众用棉被裹身，双脚原地跳动取暖，连春节都在冰天雪地里通宵排队购票。

在展厅内有许多动人景象，来看展览的大部分是工人、农民、学生、军人和政府机关工作人员，实际上大都是农民或农民出身。中国是个穷国，刚从封建社会脱胎出来。解放才十多年，对旧社会，对地主收租和剥削压迫还记忆犹新，家家都有是一部血泪史，《收租院》引发了他们对旧社会的恨和对新社会的热爱。

来自西藏农奴出身的观众大概有惨痛的经历，参观时也在哭泣。

有一批盲人来参观，当时我们也在场，看看他们怎么参观，盲人们听着解说员讲到盲人老农被地主逼租、强迫卖相依为命的小孙女去作地主的丫头时，就痛哭失声。因为这些盲人和泥塑中的盲人命运和感情相通，交织在一起了，他们伸出手，要求摸一摸这个可怜的农民，解说员问“可不可以让他们摸一下？”我们感动得热泪盈眶，连说可以，让他们每人摸了一下那没有体温的盲人农民的身躯。

党和国家的领导人看了美协送去的照片，彭真等亲临参观，朱德元帅和将军们兴致勃勃地看了展览。郭沫若看了四次《收租院》，写了三次诗。关在狱中的国民党战犯也参观了展览。

北京的展览观众如何踊跃，在四川省大邑县地主庄园的《收租院》也一样盛况空前，有的还请来农民在收租院内诉苦。据1966年3月16日《四川日报》报道，自《收租院》1965年10月开放以来，从全国各地特别是成都市和附近县前往参观的人数已达50多万人。其中有500多位四川大学的学生，利用寒假，从成都步行60公里去参观；音乐学院的教师创作《收租院》歌舞并谱写收租院展览的音乐。广东省石湾的陶瓷艺术家到现场去复制50厘米高的小型陶瓷《收租院》，成套烧制向国内外出售。经过报刊、电影、电视、广播的宣传，有的地方太远，不能到北京和大邑参观，要求拍成照片供当地展览。仅到1966年1月底为止，就有3000多个单位订购照片，东北边陲的伊春一县，就购了200多套。在中国960万平方公里的土地上每个角落，《收租院》真是家喻户晓，人人皆知。

作品如此成功，报酬从未想到，连出差补贴都没有。如此强烈的反响，观众的赞誉，这就是最高的奖赏，比金牌和钱财还贵重。

收租院的确如“原子弹”，强烈的冲击波辐射全国，刮起一阵泥塑风，在它的影响下，不仅北京、上海、武汉、西安等地也复制《收租院》展出，1966年3月在北京参加复制《收租院》的作者又由全国美协和中国革命博物馆主办，在中国美术馆内塑了《县委书记的好榜样——焦裕禄》几组泥塑。四川美院雕塑系部分师生在完成《收租院》以后，紧接着到四川省汉源县大树公社塑了反映翻身农民新面貌的《大树新愚公》，中央美院和鲁迅美院在西藏拉萨塑了《农奴债》；广州美院在广

州塑了《圣婴院》，鲁迅美院教师在阜新作了《矿工泪》……。

台湾，当时对大陆的画册是禁止的，但有人偷运，竟然使台湾许多艺术家得到收藏。

《收租院》在北京展出时曾安排了一次专场，邀请各国大使馆的人前来参观，这些代表着各色人种各个国家的人看了以后很激动，当时就有包括欧、美在内的七八个国家邀请《收租院》去他们国家展出。

在北京展览时，参观的外国人很多。日本一个女雕塑家放弃了在北京参观的所有项目，反复几次来看。她说：这些作品使我非常吃惊，简直不可想象！我做一个头像也要有模特，日本的美术学院学四年，四年都是做模特儿。你们这样搞集体创作，在日本是不可想象的，我们也搞过集体创作，做到中途打一架就散了，因为日本现在还不是你们这样的环境和条件，只有社会主义国家才能这样做。她临时要求在泥塑上按个手印，表示她的感情作个纪念，还包了一点泥、棉花和稻草，她说：带回去让日本艺术同行看一看，就是这些东西创造了奇迹。

智利著名艺术家万徒勒里多次观看，并做了很大努力，将《收租院》照片在智利展出，他说：参观的人很多很满意，很有意义。

瑞士一个大学艺术历史系的学生来信，特别欣赏《收租院》，需要了解《收租院》的详细情况，共开列了四个方面78个问题，请作者帮助解答，以便撰写以《收租院》为题的博士论文。

在欧洲，1972年德国卡塞尔四年一度的艺术文献展，策划人认为《收租院》是当时世界上的最新最现代的艺术，邀请作者去复制展出，但因文革封闭未能办到。

以卡塞尔大学美术学院莱勒·卡尔哈德教授为首的《收租院》研究小组极力推崇毛泽东文艺思想和《收租院》，他们在德国统一以前，通过空中走廊多次飞往柏林国家图书馆查阅资料，研究组的一名依法·安德烈的女学生搞毕业创作，将《收租院》制成大幅丝网版画。团结在教授周围有数百名学生，掀起了教学改革和艺术改革的活动，受到西德当局的干涉，引发外地学生的声援，闹了一阵学生运动。这个小组20几年不断进行研究和组织活动，多次到四川美院和地主庄园，将大型的版画图片《收租院》通过各种渠道带往国外展出，一位不莱梅市的医生参加医疗队去非洲也带了一套去宣传，问他为什么？他说“因为那里还有刘文彩！”。1991年，这所大学还特别聘请《收租院》一位作者前往该校任教授；1996年，这个学校一位女学生玛蒂娜·艾地的博士论文也是论《收租院》。她和斯文还受《收租院》的启发，创作了一套反映失业者和下层人民生活的雕塑《等待》，雕塑如真人一样放置在人群中，在卡塞尔市中心和汉堡市展出。

1972年德国卡塞尔文献展策划人27年以后，于1999年在策划意大利威尼斯48届艺术双年展的时候，念念不忘《收租院》，总想圆《收租院》参加展览的梦。由旅美中国艺术家蔡国强请人复制，取名《威尼斯收租院》参展，获得该展国际大奖，此事引起有识之士的警觉——国际著作权法、第三世界文化身份认同及后殖民主义等诸多方面的问题，足见《收租院》所产生的巨大而深远的影响历久弥新。

1996年4月24日在重庆四川美术学院和大邑地主庄园召开《收租院》国际学术研讨会，国内外与会专家学者对《收租院》进行了深入分析，认为它是新中国美术史上的重要作品，百年美术经典之一。在世界美术史上也应有一定地位。

地主庄园也在起着变化，文化大革命当中，地主庄园陈列馆改名为大邑阶级教育展览馆，文化大革命以后又恢复地主庄园陈列馆的名称，并于1980年定为四川省文物保护单位，将《收租院》用玻璃墙保护起来，配上灯光和通风设备，1996年更名为“大邑刘氏庄园”，连同《收租院》公布为全国重点文物保护单位。

### IV “文革”旋涡 几度修改

1966年3月，中国美术馆的展览空间承受不了观众的空前火爆，集中包括全国美协在内的所有工作人员都难以接待每天近万人参观，迁到故宫继续展出。《收租院》一撤出，充斥展厅的是满目的大字报。“山雨欲来风满楼”，“文化大革命”的风暴就要来了。

按故宫造反派的意见，要把《收租院》放在紫禁城的中轴线上，甚至提出占领太和殿，理由是“皇帝就是最大的地主，要扫除封建帝王的威风！”故宫博物院领导是文物专家，以保护文物为由不同意，造反派说他是封建老朽，封建卫道士，双方争论起来，还好，听了我们的意见，决定在中轴线上又不破坏文物空地神武门，亦即故宫后门城楼上。展出几个月以后观众要求全套复制。此时故宫已由军队保护，全套复制的地址定在皇帝祭祀祖先的奉先殿。

这次全套泥塑复制的时间是1966年9月，始于红卫兵大串连之际。参加复制的有中央美院和中央工艺美院等单位的教师、专业雕塑家和学生，原作者有3人参加，在塑到结尾时，提出结尾没有表达当时造反派的常用口号“革命无罪，造反有理”的精神，于是改为夺了狗腿子的枪，举起共产党的旗帜，将原作中最后一个人的动作保留，但手中提的不是扁担，而是一支步枪，体现“夺枪上山闹革命”的主题。从此，开始了对原作不同方式的修改，给《收租院》加上了革命的尾巴。

过了半年多，1967年3月，也是造反派互相进行武斗的时候，中国对外文化联络委员会组织了一次复制《收租院》出国展览。那是根据陈毅外交部长提出，周恩来总理批准的外事活动。本来是应包括欧、美的七八个国家的邀请而作的，但当时说出国展览，首先只能去阿尔巴尼亚和越南，因为“文化大革命”中我国与资本主

义和修正主义国家之间没有文化交流，那时世界上只有这两个国家是同志加兄弟，这次复制借用紫禁城考状元的地方文华殿进行。参加这次复制的其中有部分原作者和四川、北京、上海的专业人员。本意是按原作复制，有人提出不应是复制，应该是修改，争论了20几天不能动工，这时极左思潮达到顶峰，有的说《收租院》有严重问题，不符合毛泽东思想，甚至是大毒草，工场内出现了“砸烂《收租院》！”的大标语，外交部、文化部都已瘫痪，陈毅被揪斗，无法请示，对外文委的人也不敢说个“不”字。尽管有不同看法，挡不住造反恶浪，将毛主席语录“那里有压迫，那里就有反抗和斗争”这句本来是泛指旧社会阶级斗争的，套在《收租院》每个人物和情节中衡量，按当时的政治逻辑推论下去，必须是在中国共产党的领导下进行斗争，而且必须是武装斗争，武装斗争又必须依靠中国人民解放军，要突出“枪杆子里面出政权”，砸烂旧政权，建立新政权。还要在“无产阶级专政条件下继续革命”，高举毛泽东思想的伟大红旗，将革命进行到底。泥塑不足以表现时，用文字代替，如背景上写“枪杆子里面出政权”，画红旗和毛泽东闪光的红太阳等。如此重大而众多的政治内容加在结尾中，势必空洞概念，一个人物或两个人物就要负荷一个政治公式。犹如一首歌既左又高的尾声也必然要修改前面的起音和中间的音调，第一段开始就加进一个伪兵武装逼租，许多悲惨的农民改为抬头怒视，瞎子老农也举起卖身契对天控诉，也不管两个刘文彩重复出现合不合理，刘文彩本来在解放前夕已死去，为了解恨，活捉了刘文彩。“革命”的尾巴变成了毛泽东阳光普照。将第一段改名为“逼租”，原来“算账”后的逼租改为“迫害”，再加“造反”、“夺权”两段。这个大手术：总共有99个人物，减少原作人物48个，改动19个，新作37个，原作基本未动的仅26个，经过半年的“复制”，翻制成石膏像，用轮船运往阿尔巴尼亚。1968年4月26日阿尔巴尼亚最高领导人恩维尔·霍查出席开幕式，在他的要求下，这套作品留下长期展出。因此，越南展出只复制了几个雕像，其余均为照片。吸引了大量观众，包括从战争前线赶来参观的人民军战士。

这次修改，误认为是新的革命样板，上海、西安、武汉，全国各地相继照此复制，有的地方再加以发挥，如瞎子老农复明，小孙女当上“赤脚医生”等。

1968年，外文出版社用多种外文出版了《收租院》画册，向世界发行，其照片内容大部分是四川大邑地主庄园原作，又有故宫1966年9月复制修改的“夺抢上山闹革命”结尾，还有1967年3月在极左思潮时修改的“造反夺权”“继续革命”，两个结尾，搅在一起。外国人和国内一些人大都是看了这本混杂的画册才认识《收租院》的。本是“文革”前的创作，被误认为《收租院》是“文革”中的典型作品。

1970年，四川省革命委员会召集作者到大邑对原作进行修改，理由是出国展览的修改是江青肯定的，周总理批准的，要对准中央口径。我们以亲自经历的名义解释这次修改与江青和周总理无关，也说不服他们，站在收租院内看到原作将被强迫命令修改而毁掉，如何下得手！只要保住原作怎么办都可以，在别的地方，怎么改都行。经过复杂而又曲折的斗智，在隔壁另一个小收租院将故事继续塑下去，犹如演戏上本接下本，增塑了明灯指路——武装造反——开镣解放——活捉阎王——建立政权——继续革命。我们取名增塑就不是修改，也可以说是反修改的“修改”，避免了修改和毁坏原作。

1972年，在重庆市劳动人民文化宫内，再次进行复制修改。那时极“左”思潮开始降温，但并未消退。认为出国展览那一套修改过多，调子太高，肯定了原作是



好的，只是受了收租院现场的局限，没有表现党的领导和农民的斗争。仍然集中修改结尾：吸收大邑增塑“明灯指路”中工人向农民宣传毛主席的教导，接着是砸斗抗租，发展到武装抗租，活捉刘文彩，最后出现解放军和农民游击队会师，从牢房中救出农民，特别突出一个从牢房里救出的妇女，虽然减去了“砸烂旧政权、建立新政权”，“继续革命”等内容，但仍未摆脱《收租院》加上政治概念的尾巴。

1973年，完成重庆文化宫的复制后，为了解决许多地方和国外要求能搬动巡回展出的《收租院》。四川省政府拨出30万元专款，成立“四川省《收租院》复制再创作办公室”，由四川美院和四川美协领导挂帅，调集原作者和四川美院雕塑系师生及少数业余作者前后41人，在四川美院内十分严谨认真地进行一次复制再创作，要求精益求精，千锤百炼，作一套无懈可击的《收租院》，在如何提高问题上，大家认为有三点。一、形象更加深刻；二、解剖结构更加准确；三、艺术技巧更加讲究。这几点是针对原作人物形象的，因为原作赶时间，细致推敲不够，有些人物背后没有作细，只照顾面向观众一面，经不住前后左右，特别是背后观看，有些粗糙，这一套是为了易地或国外展出，展厅不再是四合院，可以更加精炼。这是最后一次复制，也是最好的一次。

关于结尾，始终是缠绕我们的问题，这次也设计了两个简短而有爆发力的方案：一个是群众抬大木头撞地主大门；一个是农民抬尸闹公堂，但后来认为既不协调也无必要了。原作结尾是含蓄而又完美的，终于甩掉了“尾巴”。

如果要再提高，最怕的是没有激情，心中无数，缺乏形象积累，为了解决好这个问题，作者们再次深入到生活中去，到大邑县访问农民，又到四川北部山区收集农民形象，因为那里的农民形象还保留了原来的特征。还访问曾经领导过农民斗争和游击队的人。

为了搞得更好更有把握，部分作者于1974年到北京中国美术馆，选择十来个重点人物试作，目的是想直接听取各方面的意见，回来后全面展开。

为了把人物刻画得更好、更深刻，艺术上更加到位。对每个人物逐个分析，找出应当保留和应当修改的地方。认真研究，仔细刻画，高度精炼，达到个个耐看，取消一个人不行，加进一个人也不行。易地展出不一定是四合院，所以精减了原作占据角落和不必要的人物。（如牢房内就有坐着吊着的5个人物被减去）总共塑造人物100个。能适应易地展览。

本来是在“文化大革命”前创作的《收租院》，经过十年“文革”的风雨，几度修改，从狂热到冷静，犹如在风浪的旋涡中转了一圈，没有沉下去，旋回原位，并且更有价值了。在精心塑造的一套《收租院》即将完成的时候，“四人帮”垮台，“文化大革命”也结束了，这套“新版”《收租院》采用玻璃钢为基体，表面镀铜处理，1976年获得四川省科技成果二等奖和文化部科技奖励。由于材质的不同和塑造上的精到与泥塑原作相比，另有特色。在四川美术学院美术馆展出，受到外宾高度评价。在美院展出各类现代雕塑，最受称赞的还是《收租院》。

这套作品的一部分于1987年运往加拿大多伦多市，作为中国文化节的展出内容，后来又运往日本展览，受到普遍欢迎和赞扬。

（本回忆录由《收租院》原作者之一，四川美术学院教授王官乙撰写。原作者四川美术学院教授龙德辉、伍明万、隆太成等参加文本讨论。四川美术学院美术评论家岛子最后作文字处理。）

# 互动·弥合 INTERACTION & MERGING

selection of works in Exhibition “Chilies from Chongqing” in Germany

## ——我院“重庆辣椒”赴德国、欧洲展览部分作品选



上：渡河 1998 布面油画

90×130cm 罗中立

左：召唤 1998 布面木炭、油彩

130×97cm 钟飙

右：上海 1998 布面油画

130×97cm 钟飙

“重庆辣椒”是四川美术学院与德国卡塞尔美术学院在2001年的一个重要的学术交流项目，该展策展人为卡塞尔大学教授、美术评论家乌苏拉·潘汉斯女士。潘汉斯教授十分热爱中国，为筹展三次来华，为“重庆辣椒”的成功举办倾尽全力。潘汉斯教授对四川美院活跃的学术氛围和多元化的创作格局印象深刻，她力图通过这个展览所呈现的丰富性与包容性较立体而全面地反映当代中国美术发展的真正趋向。“重庆辣椒”于6月25日至7月15日在德国中部的美丽山城卡塞尔市举办，展馆为闻名遐迩的“文献展”所在的火车站展览馆。“重庆辣椒”展出了包括雕塑在内的共计150件作品，该展受到德国美术界的普遍关注，许多著名艺术家、评论家前往参观。四川美院16位艺术家获邀参加了展览开幕式，并集体前往威尼斯参观“双年展”。展览期间中德国艺术家进行了多方面学术交流。双方均认为这次两校间的交流活动十分成功，是非常有意义的。