



## 中国农民形象的阶段性特征 The Scalar Characters of Chinese Peasantry

●徐虹 Xu Hong

农民形象是中国人形象谱系中最重要、最普遍的一支，它贯穿于中国现当代美术史的各个阶段之中。这使得现当代美术史充满关于农民形象的评论和描绘。每当社会有较大的变动时，农民形象往往成为一种符号，一种标志，演绎不同话语体系和观念系统，并作为价值和意义的标准。

农民作为一个多棱镜，既折射中国社会百年变迁的轨迹，同时也提醒人们，作为一个占人口比例最大的群体，是如何影响了中国社会的进程，包括美术史进程的。

### 一、以传统社会观念和审美习惯为基础的农民形象

诗意的农民形象——传统中国绘画中的农民形象，大都出现在农事中，如耕织、渔猎、采樵等。一般以两种方式呈现，一是有关劳动过程和农事季节关系的叙述，二是抒写心情，寄情山水的文人写意。前一种方式通过留传的壁画、画像、砖和工笔绢帛作品，看到的按季节和农事过程排列的画面。这一类作品具有审美性，但更重教化作用。第二种方式往往表达文人画家对田园生活的向往，显示远离世俗烦恼的理想情境，表现高逸超脱的精神境界。这类绘画常用比兴的方法，寓情于景，借景抒情，用充满人生感慨的想象，描绘他们心目中的农村生活，所以，画中的农民形象往往只是一种符号的象征，尤其是当文人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。

这两种类型的绘画中，农民的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、从事劳动的身姿，以及人物所处的环境、如田园、山林、桑陌、茅舍……组成想象中的农村景色和身处其中的人物。

### 二、现代国家和民族叙事中的农民形象

现代中国的国家和民族诉求，需要有对应的“人民”形象。按照革命叙事中的“人民”概念，往往与最有意愿改变自己处境的人群联系在一起，成为革命的动力。而人口占绝大多数，占有生产资源较少的农村人口，尤其是较贫困的人口，必然成为革命总动员的对象，并成为革命的主力军。

受“五·四”新文化运动和“普罗文学”思潮的启发，20世纪20至30年代艺术家们发出“到十字街头”、“到人民中去”的口号。这也成为改变中国传统艺术面貌的具有冲击性的举措。画家们除了将眼光投向边远地区的人物风貌之外，更多地“面向现实”，希望艺术能起到“干预生活”的作用。年轻的艺术家开始描绘“底层人物”的形象，以揭示他们的命运，并进而联想到如何改变苦难中国、苦难民族的命运。

关心“底层人物”的精神，改变他们的命运，以融入建设现代民族国家的主流话语之中，成为这一时代文艺作品的主要特征。

在毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》精神指引下，解放区的画家们自觉改造世界观，将深入农村，向农民学习，视为革命文艺工作者必修的基础课程。解放区的革命文艺方针解决了文艺工作的对象问题，也明确了农民在革命中的位置。画家们将表现农村生

活和塑造新型农民形象，以达到“团结人民，教育人民，打击敌人，消灭敌人”的目的，作为他们创作的首要任务。

现代国家和民族叙事中的农民形象，大致有三种类型：

1、苦难象征——20世纪20年代中期以后，赵望云在华北地区写生，每日将画稿寄往大公报连载，并出版《赵望云农村写生集》。他描绘农村的生活状况，尤其描写遭受水灾之害的乡村、城镇百姓的痛苦生活，其新闻效应大于艺术作用。从这些作品看，画家对农村的苦难、贫穷等问题描述，远远超过对审美的表现。战争期间关于流亡、灾荒等作品（在木刻中有较多的表现）都属这一类。王悦之的《弃民》(油画)表现了以农民形象为代表的“底层人物”的“无家可归”状态。这类想象进一步演绎，构成“救国救民”的主题。可以看到，受启蒙思潮影响的画家，将个人苦难和民族苦难视为一体的模式，将农民和“国民”合二为一，视农民的精神成长为整个民族精神成长的过程，改变农民的处境和现状，以成就“民富国强”的发展目的。

2、国家和民族的象征——底层民众苦难的叙事，可以转换为对民族和国家的比喻。比如，以受难的农夫或农妇的形象，隐喻土地、家园、国土和民族的受难。抗战时期和土地改革中出现的大量版画、宣传画，其中所描绘的农民和城市底层人物的形象，如遭受日本侵略者的杀戮、侮辱，横尸江河、田野的景象，以及农民武装对抗侵略者的情节；农民参军，农妇支援前方抗战等。和苦难象征比较，抗战时期的艺术更多着眼于家园和国土的沦陷与民族的危亡，画中农民的形象更为明确地和“国土”联系在一起，与前一类具有启蒙理想，关注农民乃至“国民”整体“素质”的表述有了区别。40年代后期的版画和宣传画，描绘了“减租”、“清算”、“斗霸”、组织农民政权的场面。民族矛盾被阶级矛盾所代替，“家仇国恨”发展成为武装夺取政权，革命斗争的“动员令”，也为解放区和新中国的艺术发展方向，设定了合乎逻辑的前提。

3、革命的符号——整合了从底层人物，尤其是贫苦农民形象发展起来的叙事象征；以及从国家、民族演绎而来的“解放”和“斗争”的符号体系；以启蒙造就新的国民精神为开端，结合民粹主义无条件崇拜人民的信念影响，构成和“夺取政权”的革命目标相一致的文艺思想。这一模式滥觞于延安时期，到新中国建立以后普遍化。艺术创作的任务，也从“夺取政权”自然转换到“巩固政权”。绘画作品中的农民形象一改“苦大仇深”模式（虽然有作品继续反映“苦大仇深”，如《血衣》、《收租院》，但目的不再是颠覆现有的制度，而是为了巩固政权），而变为建设新中国的主人翁模式。这类作品发展到极端，便越来越具有符号的象征意义，而越来越少农民形象的特征。在人物形象上既没有启蒙叙事中农民群体原有的气质，也没有了解放区农民朴素与乡土关系密切的群体特征，而更多显现的是高大完美，斗志昂扬，充满政治激情，具有领导才能，像电影明星和运动员一样有着完美外形的，穿着农民服装的形象，他们往往象征着革命乘胜前进的气概。

### 三、多样性和当代性问题情境中的农民形象

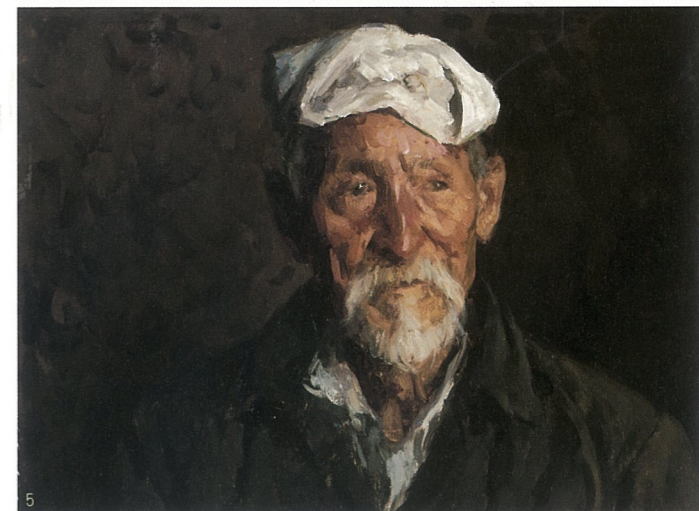
1、人性的复归——80年代改革开放带来的艺术变化，首先在于人性的复苏，包括对于“文革”的反思，对于人的前途和命运的再思考。而集中反映农民形象变化的，是罗中立的《父亲》。一个如祖辈和父辈的形象，说“他”作为人性回归的象征，不仅仅在于这件

作品所表达的农民身份特性，因为“他”仍然是一个代表性的农民形象，一个具有象征意义的人物。可以和20世纪前期吕斯百、唐一禾画中的农民形象比较，他们作品中的理性启蒙加上理想主义的色彩也在《父亲》中体现，比如对现实中农民生活状况的“如实”反映，画中农民形象的亲和力，土地与民族的联想等。由于《父亲》的出现是经历过半个世纪历史变迁，尤其是经历过将农民形象当作标签、符号的阶段，所以，那种不厌其烦地描写细节的手段，在今天看来，就成为一种“有意味的形式”，它强调了农民的现实境况。而且赋予农民以视觉上的“高大”，有一种彻底改变习惯中农民形象的意愿，从而也改变了人们有关农民的观念。因此，80年代农民形象是以农民的身份复归，以及形式语言的探索，来确认艺术上的人性复归之路。

### 2、现实主义问题意识

“现实主义”问题在中国是一个“各自表述”的话题，20世纪30年代以来，“左翼”知识分子坚持“现实主义”的立场和态度，强调

- 1、肖像2号 油画 苏新平
- 2、农民李富国肖像之一 油画 徐唯辛
- 3、预约 油画 杜晓东
- 4、塬上 油画 张祖英
- 5、延安老农 油画 靳尚谊





艺术要对社会现实进行揭露和干预，提倡“为人生的艺术”。而到了延安以后，开始提出“为工农兵服务”和在评判标准上的“喜闻乐见”。于是，表现解放的农民形象和解放区的新风尚结合的歌颂型创作，开始占据上风，并成为新中国的艺术主流。关于现实主义的问题意识，“批判型”只能出现在解放以前，或者关于“不要忘记阶级斗争”的题材之中。到了80年代，随着对文革的反思，现实主义就成为文艺界反思历史的话题。关于“实践是检验真理的唯一标准”的讨论，使得更多的艺术家直接面对现实的农村问题。当时有许多作品主要表现农民和土地问题，农民的精神状态，以及教育、生产、生活资源的匮乏。而且在人物形象的选择和表现上，出现了富有个性和具有个体特征的人物形象，这些人物形象似乎与我们日常生活中的所见具有更贴切的亲切感。和民国时期的启蒙不同，这一时期很少出现盼望农民精神成长的主题，对困窘和边缘的描绘占据了主流，以至于有人呼吁要“向前看”，实际上这是中国现实主义在新时期语境中问题意识的回归。

### 3、当代文化语境中的农民问题

90年代以后，农民题材作为现实主义创作和形式语言探索，被进一步整合入当代文化问题之中，并集中反映在农民和土地关系、农民的精神状态、农民进城以后的境遇之中。而这些和农民有关的问题，在当代中国的文化背景下，是和全球化问题、都市化问题、弱势群体问题、环境问题以及与现代人的精神有关的寻找精神家园等等话题结合在一起。这一阶段绘画中的农民形象，体现了多样态和不同意识指向的倾向，核心问题是全球化进程中，中国社会的变化速度和人的适应过程。作为现实主义的传统，农民形象是伴随着一些具体社会问题出现的，是对社会现实的质疑，比如艾滋病、贫富差异、农民工权益、拆迁、城乡差异、沿海与内陆差异等等。所以，这一时期绘画作品中作为农民形象的“他”，不再是具体的或局限于农民身份的“他者”，更多的具有了一种和“我”重叠的形象，因为“我”已经不再是早期那个居高临下的，关注如何去除“国民”劣根性的启蒙者；也不是那个在想象中崇拜农民，按农民的形象改造自己的“知识分子”；也不是为农民代言的先知先觉者，而是看到了农民问题与每一个中国人，与“我”密切相关，“我”和“他”共处同一空间、同一环境之中，“他”的困境，必然和“我”的问题紧



密关联，“我”不能与社会现世脱离……所以，描绘农民实际上是思考中国当代最敏感和最迫切的问题。农民形象，作为中国人形象谱系中的最重要的一支，继续发挥着富有时代特征和人文精神的传统。这时期的农民形象和过去的相比，观念的强调大于形式的创造。而在绘画语言上，具象和表现手法居主流地位。油画以写实形态为主，水墨画以表现形态为主。这既是描绘具体人物形象的要求，也与具象和表现更容易传达画家的观念有关。

1、黄河船夫 油画 段正渠  
2、明天·多云转晴 油画 忻东旺  
3、维族老人 纸本水墨设色中国画 刘大为



## 西安宣言 Xi'an Declaration

关于建立图像时代美术批评模式的意向书

公元二零零六年十月，京、沪、苏、浙、鄂、渝、川、粤、深、滇、辽、陕艺术批评家和传媒代表，聚会西安，探讨视觉艺术批评的新模式，宣言如下：

二十一世纪传输技术和制像方式带来了全新的文化景观，图像已经成为全球文明进程中备受关注的对象。新的时代需要传达精神的新方式，也需要艺术批评的新模式。所谓模式，是指一个文化时期人们广泛使用的文体。不同的模式来自不同的文化背景：题跋模式与点评模式缘于中国的卷轴画与线装书，论文模式源于欧洲的印刷技术。

视觉艺术在文明进程中的作用不可替代；与之相关的艺术批评，作为相对独立而自觉的文化力量，有着特定的责任和功能。对视觉艺术批评的新方法、新模式的探索，落到了艺术批评家这个群体身上。长期以来，视觉艺术批评文本的样式单一，它同其他文字文本一样，日益变得冗长和费解，正在蜕变为印刷版面的填充物和图像的附庸，成为被人漠视的信息。这种批评文本同新时期的生活方式和阅读期待不合，很难体现自身的功能，很难对当代艺术和当代精神产生影响。

中国历来注重诗文同图画的并置、互补与互渗，注重观看和阅读的统一。这一传统熏陶和造就了中国人的视觉文脉。在图像时代来临之际，中国批评家有义务复兴和改造古老的感觉特征，让批评文本可读可解可思可赏，使批评焕发新的活力。尽管本宣言不能为这个目标提供答案，更不能提供标准答案，但却能表达愿望，敦促新型而开放的批评模式的诞生，让新的模式进入视觉艺术媒体和艺术教育，进而对艺术的表现和展示方式直至批评精神的推进带来启示。

二零零六年十月于西安美术学院

## Contemporary Fine Arts Criticism Pattern·Xi'an 西安·当代美术批评模式

●整理：王陆健 郭延 Recorded by Wang Lujian Guo Yan

中山大学传播设计学院教授杨小彦：

《西安宣言》的起点我是非常赞同的，我们非常需要一种模式推动我们对视觉环境和背景的理解。整个人文学科的艺术批评，可能还是更多地沉浸在习惯里面，用很多大词汇，很多新概念，使我们的美术批评流于空乏。批评里面的骂风现象可以说现在的确存在，一骂成名，被骂的人出名，骂的人也出名，这种现象愈演愈烈。我觉得可以提倡尖锐的学术文风，但是要有底线和原则，希望有逻辑性、理论背景和说服力，尽量减少涉及人身攻击和更大规模的谩骂。

四川美术学院教授王林：

《西安宣言》表述中有一个非常核心的内容“批评模式及批评文体”，对此我提出质疑。讨论批评模式的问题，应该纳入对批评思路的讨论。在我们《西安宣言》上面，连批评思路、批评思想这个词都完全不出现的话，这是一个非常大的缺陷。应该广泛地借鉴传统批评理论的成果、西方批评理

论的成果，还有当代文化研究成果。在中国美术发展的过程中，中国美术在某种意义上说就是批评最好的案例，是分析的对象。我们的批评界当中，还有一种现象，就是过多的表态式的批评。很少有非常深入的分析，常常对些问题点到为止，变成一种对现象的表态。我觉得应在美术界更多地提倡深入的分析研究和讨论。

《美术家通讯》副主编冯博一：

从五四以来，有两条比较重要的线索，第一条是为人生而艺术，第二条是为艺术而艺术。五四以来，中国文化的主流一直是文化激进主义，在艺术当中主要表现的就是为人生而艺术，这一直伴随中国文化的发展。这种激进主义被官方异化为一种意识形态，还在影响当代文化的发展，尤其是90年代一直到现在，这还是一个主流。很多前卫艺术家都是挑战传统，批判现实，或者采取很极端的方式。但是随着中国全球化和市场化进程，中国高速的经济发展已经和五四以来的现代性形成了完全不同的历

史背景和社会形态，所以“为人生的艺术”原来承载的沉重艺术使命，逐渐在削弱和消解。这种纯艺术，为艺术而艺术的创作不会在未来的几年，或者在以后，被遮蔽的潜流上升到主流。我个人认为策展批评是一种新的批评话语方式，相对于以往的传统批评，有一个最大的特点，他是由一个展览作为批评的视觉支撑。这种视觉支撑本身比传统的简单的著书立说，在杂志上发表文章，通过图片来表达自己对当代艺术，或者是对艺术史的认识和理解，有一个最大的特点。专业媒体的艰辛和纸质媒体的特性，更加反映了当代模式的改进和改革，不管批评模式如何改变，媒体可以有多种样式，但是专业性赋予的责任感和精神因素应该确立。

深圳美术馆艺术总监鲁虹：

第一点，谈道德的批评家，批评家出于友谊和商业原因，进行没有价值的吹捧。第二点，具体在艺术批评方法上，是重文献、重观念、轻图像、轻艺术家作画的技巧。从