



搜索

j 搜索拙风 j 搜索网络

## 四川画派与乡土文化的现代性

作者：何桂彦 来源：Tom

### 引言

20世纪80年代初，四川美院在“伤痕”和“乡土”两个时期出现了一批影响中国画坛的艺术家，由于这批艺术家在艺术风格和作品的精神内涵的表现上有着某种相似性，当时的理论界将他们统称为“四川画派”。实际上，四川美院油画领域曾出现过两个创作高峰，一个便是“四川画派”时期，时间大致是在1979年到1984年间，以高小华、程丛林、何多苓、罗中立等为代表，创作了《为什么》、《1968某年某日雪》、《春风已经苏醒》、《父亲》等一批在中国现代美术史上最有里程碑意义的作品。另一个高峰大致从1993年开始，在其后的五六年时间里，四川美院出现了一种与“伤痕”、“乡土”迥然不同的创作模式，这主要以“中国经验展”和“陌生情景展”为标志，以张晓刚、叶永青、忻海州、钟飙等艺术家开始注重作品对本土文化“中国经验”的表达，以及对都市文化和个人生存体验的“陌生”化表现。如果说，八十年代初四川美院的创作主要围绕着农村的现代化和“乡土文化的现代性”展开的话，那么九十年代的创作则向“都市化”和对“都市人格”的表现方向拓展。如果说，八十年代初的乡土绘画离不开地域文化的滋养的话，那么九十年代的创作则置身与一个全球化的现代都市语境中。尽管四川美院不同时期的创作都有着内在的发展脉络，但从文革结束后，如果要从四川美院新时期创作中找一个起点的话，那无疑便是乡土绘画了。

### (一)

四川的乡土绘画集中体现在1979到1984年间的创作中。八十年代初，尽管当时中国美术界已出现了许多以表现农村生活为主题，且充满乡土气息的作品，例如陈丹青的《西藏组画》、袁运生以云南少数民族为素材创作的首都机场的壁画，以及八十年代初贵州美术界出现的大量版画，但是，无论从规模和作品的数量上看，四川的乡土作品都最具代表性。1979年，国家为庆祝中华人民共和国建国三十周年特地举行了全国美术作品展，四川乡土绘画最早引起国内美术界关注便是从这次展览开始的，在当时全国82件获奖作品中，四川美术学院的作品就占10件之多。这十件作品是：油画《一九六八年×年×日雪》（程丛林作）、《雨过天情》（王大同作）、《为什么》（学生高小华作）、《春》（王亥作）、《我爱油田》（高小华作），水粉画《西藏寄情——怀念纳木湖》（黄唯一作）等六件作品获二等奖。雕塑《泼水节》（学生谭云作）、《玉碎》（王官乙作）、《新苗》（朱祖德作），油画《您永远活在我们心中》（夏培耀、简崇民作）等四件作品获三等奖。1980年3月，文化部、共青团中央、全国美协发出“关于举办‘第二届全国青年美术作品展览’的联合通知”。1981年1月，“第二届全国青年美展”评选揭晓，全部获奖作品共153件。四川省为获奖最多的省，共14件，其中四川美院获奖作品为9件。四川美院获奖作品有：一等奖1件，油画《父亲》（罗中立作）；二等奖3件，宣传画《神圣的职责》（孙鹤作）、木雕《初生牛犊》（何力平作）、油画《藏族新一代》（周春芽作）；三等奖5件，油画《父与子》（朱毅勇作）、油画《生命之光》（王嘉陵作）、油画《再见吧·小路》（王川作）、油画《手》（杨谦作）、漆画《皇帝的子孙》（卢军作）。如果说，“建国三十周年美展”表明四川乡土风格的萌芽的话，那么“第二届全国青年美展”意味着四川乡土绘画开始走向成熟，尽管这些作品

### 热门文章

陈醉：人体模特儿与裸体艺术源于生活、高于生活  
张彦水墨山水写生的追求（图）  
当“中国君子”面对裸体艺术怎样看美术反映生活  
对中国画艺术发展的几点思考  
钟涵：写实油画问题提纲  
从社会学角度看上海“画家村”  
吴冠中的大美与不美  
中国绘画艺术创新与发展的思考

### 推荐文章

鸥洋：意象油画探索20年有..  
王西京：美在对生活的自然和谐  
陈燮君：中国当代写实油画的..  
中国当代油画创作中的图像修..  
身体与情色：九十年代以来中..  
雕塑艺术与城市文化  
孙克在“何水法2002年福..  
中国当代美术堕落的模式——..  
中国绘画艺术创新与发展的思考  
油画的危机还是油画家的危机

并不全都以农村生活为表现的题材，在风格上也并不均是乡土风格，但1984年的“第六届全国美展”却是四川美院乡土绘画的颠峰时期。在此处展览中，四川美术学院共有50件作品入选，硕果累累，成绩斐然。其中，获铜奖的作品有雕塑《杜甫》（叶毓山作）、《醉》（余志强作）、油画《基石》（龙泉作）、《山村小店》（朱毅勇作）；获优秀奖的作品有：油画刘虹的《朝阳》、马一平的《乡村艺术家》、秦明的《游行的队伍》、程丛林的《码头的台阶》；漆画沈福文的《金鱼》、林萱的《启明星》；水粉黄唯一的《蜀江水碧》；雕塑伍明万的《节日》、郭选昌的《创造》、谭云的《草原》、孙闯的《摇》、刘威的《阳光·空气》、何立平的《新春乐》；版画江碧波的《远郊》、代加林、龚玉的《岁岁年年人不同》；国画李文信的《新缘》；连环画白德松、胡名德《熊猫的故事》。显然，就当时的美术界而言，四川乡土绘画作为一个群体所凝聚的力量是当时中国美术界其它地域和个人所无法比肩的。

四川绘画之所以能以群体的方式在中国美术界崛起，这与四川美院创作的发展脉络和传统有着密切关系。乡土绘画的出现首先跟四川的伤痕美术紧密相连。1979年，以高小华的《为什么》、程丛林的《1968某年某日雪》、罗中立的《忠魂曲》等作品为代表，标志着四川伤痕美术的崛起。其后，这些作品对于四川美院的创作产生了巨大的影响。一方面，伤痕美术意味着文革结束后，一种不同与文革创作模式的新风格出现了，这为新时期四川美院创作的起步来说迈出了关键的一步。另一方面，“伤痕”作品的精神有着多重的含义：反思与批判的融会，文化记忆与生命拷问的交织，这不仅强化了作品的历史性，而且流露出对生命意义的思索。同时，艺术家在以自身情感的表现为依托，唤起了艺术对个体的尊重，对生命的敬畏，重塑了艺术的批判力量。尽管“伤痕”美术是国家意识形态的产物，但对于四川美院而言，这种对“人道主义”的呼唤和对现实的关注却成为了之后四川绘画最重要的人文传统。八十年代初，随着国家将工作的重心从政治领域转向经济建设，在新的文化环境下“伤痕美术”也开始出现了新的变化，即由理性的批判转向对个人情感的关注。这种新的创作倾向集中体现在以王亥、何多苓、王川等为代表的四川美术学院的一批年青艺术家身上。他们的作品体现的是“伤痕作品”的另一种精神趋向——忧伤。实际上，“伤痕美术”先后呈现出两种创作状态：一类是以高小华、程丛林等为代表的“反思文革”，另一类则是以王川、何多苓等为代表的“知青题材”。尽管他们都属于“伤痕美术”，但艺术家们在题材的选择、情感的表现、创作观念上都有所不同。然而，正是这两种创作方式在80年代的中国现代艺术史上起到了承前启后的作用。“伤痕美术”的出现是一个重要的突破，它表明中国艺术开始突破“文革美术”单一的创作模式和“假、大、空”的情感表现，重新建构新时期的艺术方向。以高小华、程丛林等为代表的“反思文革”的艺术创作的意义不仅在于表现了艺术家的良知和自觉意识，而且在对历史灾难进行大胆批判的同时，恢复了生活和历史的真实。而后期以王川、何多苓等为代表的“知青题材”的创作其意义在于，艺术家们打破艺术为政治服务的藩篱，关注人内心世界的需要，并遵循人性的基本要求，寻求一种适合情感表现的个性化语言。虽然，“伤痕美术”的批判和表现仅在有限的“反思”主题中展开，但是艺术家们在恢复了对社会的真诚观照，认识了西方各种绘画语言之后，便开始逐步探究绘画的本体语言和发掘主体意识的表现之上。同时，“知青题材”向“乡土绘画”嬗变只有一步之遥，因为不管是王川的《再见吧·小路》、王亥的《春》，还是何多苓的《春风已经苏醒》、《青春》等作品，都是围绕着农村生活而展开的，只不过在作品的精神基调上侧重的是对知青生活的怀念，因此作品充满了个人的“忧伤”气息。但是，正是这批作品为后期乡土绘画的出现铺平了道路，此后，作为叙事背景在农村成为了艺术家直接表现的主体，而先前个人的“忧伤”情绪已被对农村生活的歌颂所代替。这种转变集中体现在罗中立创作的《父亲》一画中。《父亲》是艺术家知青生活经历的产物，但是，这位被称为“父亲”的农民却能成为中国农业化时代的一个缩影，因为罗中立正是本着“我想要的就是要给农民说句老实话”、“我要为他们喊叫”、“我顿时感到把我的全部想法和情感都说出来了”的朴素的人道主义关怀，使得《父亲》流露出最真实的情感。这种情感不同与文革时代对英雄和伟人的狂热歌颂，而是对近距离现实生活，以及平常最为真实的情感体验的尊重和肯定。《父亲》一画实现

了四川油画从“知青题材”向“乡土绘画”的过渡。1982年，罗中立在毕业展览上展出了最新的《故乡组画》，可以说这批作品是四川乡土绘画的真正开端。这批组画描绘的是大巴山区人们的一些日常如“吹渣渣”、“翻门槛”、“屋檐水”等生活场景。此时，罗中立改变了早期那种讲究细腻刻画的超级写实手法，开始从人物形象的逼真性转向对生活真实的内心体验，从对农民生活的描写转向对农村文化的关注。创作思路、表现语言的改变不仅增强了《故乡组画》的绘画性，而且也使罗中立创作中的生活化倾向越来越明显。

正是罗中立的《父亲》和其后的《故乡组画》开辟了四川八十年代的乡土风格，其后四川美院出现了一批以乡土和农村题材为对象的作品。例如，朱毅勇的《山村小店》、周春芽的《藏族新一代》、杨谦的《手》等。这些作品让观众无法抹去对逝去岁月的回忆，无法回避对淳朴、勤劳、平凡农村生活的关注。由于艺术家们真实的情感和个性化的艺术表现，让有过文革经历的一代人无法释怀，那浓郁的乡音、难忘的乡情，那坚韧贫苦的生活，那顽强的生命力曾是他们自身经历的印记，也是中国三分之二劳苦大众的现实人生。杨谦、顾雄的作品没有伤痕，没有痛苦，作者将善良、辛勤的农村生活转化为一种优美的图式，借此表达对农村生活的歌颂。马祥生、陈卫闽《尼柯赫的婚礼》从表现尼赫族人民重新过上幸福生活，来譬喻一个新时代的崛起。由此，四川乡土画派将知识分子的热情和对艺术的真诚转向对现实生活的关注，其中饱含着质朴的人道主义关怀和对劳动人民的礼赞。这是一种新的现代文化意识，这是对文革结束前艺术领域对农村社会和农村生活那种颂扬式的、浮夸式的、虚假的描绘方式的背离。四川的乡土绘画回归了艺术的真实，强调了艺术的真诚，并将艺术表达与艺术家对真善美的渴求完美的结合了起来。乡土绘画的崛起，一方面是“反思文革”为其提供了契机，使得反思历史、述说苦难、抚平创伤成为经历过文革和知青生活那代人的共同主题。另一方面则是四川美院地处西南，地域文化的滋养让艺术家的作品总与脚下这片土地有着生生不息的联系。

## （二）

但是，“乡土绘画”在经历了短暂的辉煌后，四川美院的油画创作便迅速地跌入了低谷。这是为何？显然，乡土绘画的式微有着内在的政治、文化、经济方面的必然性。八十年代初期，中国政府在经济体制改革上采取的一系列措施对此一时期的文化产生了巨大的影响，艺术也不例外。和西方的现代化进程是从城市的改革出发不同，中国的现代化建设首先是从农村开始的。文革结束后，“家庭联产承包责任制”的实现意味着新时期中国现代化进程的开始。这种新的方式标志着毛泽东时代以来，以极左的，如通过“大跃进”、“人民公社”等方式来实现国家现代化道路的结束。按照毛泽东的思路，集体公有不但可以克服资本主义固有的剥削本性，而且集体化的模式更容易提高生产效率。但是，这种借助社会公有方式来实现国家现代化的发展策略收效甚微。由于公有制自身存在的问题，由于缺乏有效的竞争机制，通过社会公有的方式来实现现代化实际上违背了经济发展的客观规律，如果按照这种方式，不仅在经济领域会失败，而且文化的现代性也不能实现，文化必将走向单一，艺术也会沦落为意识形态的工具，丧失自身的独立性。显然，毛泽东时代的经济和文化政策尽管良好的愿望是实现国家的自强和文化的繁荣，在经济上超越西方现代化的成就，但它们本身却具有反现代性的现代性特质，与经济现代化和文化现代性自身的内在规律是相冲突的。

实际上，整个八十年代的经济改革，都是在调整毛泽东时代反现代性的现代性策略，开始逐步的向西方的经济模式学习，只不过这时的步伐并没有达到1992年后的发展速度。十一届三中全会以来，“家庭联产承包制”的实施实际上开始肯定个人私有财产的合法性，同时，以家庭为代表的生产方式也意味着对竞争机制的引进。但是这种现代化的进程仍然是在一个有限的范围展开的，并没有涉及到整个国家经济体制改革，以及上层建筑内部结构的全面调整。正是在这种大的时代背景下，文革后中国文化所需求的

现代性道路不同与西方在都市现代化背景下的现代文化模式，而是与农村经济改革相伴而出现的，并适应农村现代化的乡土文化。从某种意义上说，四川的乡土绘画成为了这一时期文化现代性的重要表征。由于中国的现代化改革首先是从农村开始的，所以，中国新时期文化的现代性并不体现在都市文化领域，这和20世纪30年代以上海、广州为代表的都市文化的现代性有着本质的区别。同样，和西方现代化初期的印象派绘画表现大都市里中产阶级的休闲生活不同，中国文化的现代性则主要由能反映农村现代化进程的乡土绘画来体现。四川画派把握住了这个历史机遇，因为四川乡土绘画所彰显出来的积极、乐观的进取精神，以及对农村生活的歌颂是和当时的时代精神是完美契合的。乡土文化的现代性是中国政府结束文革时代那种“极左”路线后，重新开辟和寻求现代化变革时的症候。它的价值在于反映出国家在农村实现“家庭联产承包责任制”等一系列改革措施后，一种不同与文革文化的新的文化方向。对于八十年代初，中国的现代化进程来说，乡土文化所代表的现代性特征也就是当时中国文化寻求现代性建设极为重要的部分。对于中国这样一个传统的农业大国来说，乡土的现代性标志着八十年代初中国现代化进程的开始，其重要性自不待言。换言之，乡土文化的现代性是中国现代化进程中文化现代性的先声，而“四川画派”正好体现了中国在八十年代初，从农村现代化到实现工业的现代化的发展进程中，一种先进的、具有现代性的文化精神。

但是，此一时期乡土绘画背后的文化现代性仍然是有局限的，它并不能代表中国整个现代化进程中文化现代性的所有追求。毕竟乡土文化仅仅是整个文化体系中的一个分支而不是全部，因此这注定了乡土绘画的衰落。具体而言，尽管乡土绘画具有了文化现代性的部分特征，但它并没有向现代主义阶段发展。换句话说，按照西方文化现代性和现代主义的理论来理解，文化现代性真正的实现，在于能建立一个独立与政治、经济领域的文化体系。而这个文化体系集中体现在现代主义的美学精神中，即艺术能通过艺术本体的独立来捍卫艺术家主体的自治，从而保持艺术对其它两个系统的批判力。乡土绘画的问题在于，它无法进入到纯粹语言的建构阶段，因此在艺术形态上它无法实现向现代主义方向的转变。同时，由于乡土绘画处于国家意识形态的直接或间接的控制之中，因此它很难保存自身独立的批判性。正是由于乡土绘画缺乏现代艺术与生俱来的批判性，所以它根本不可能真正达到现代艺术的高度。同时，更深层的原因是，和西方的现代文化进程不同，中国新时期文化的现代性建设并不是以西方那种“民主、自由、平等”等启蒙哲学的概念而孕育产生的，而是从1976年到1979年间，中国政府至上而下的文革反思思潮中发展过来的，它从一开始便具有自身的历史局限性和实用主义的色彩。这正是中国现代化进程中，文化现代性与西方最重要的区别之处。西方文化现代性是在独立、自律的系统中发展起来的，它并不依附于政治和经济系统，更不依附于政府。相反，中国文化的现代性则是国家文化政策的产物，它与国家意识形态有着密切的关系。尽管乡土的现代文化意识是整个中国文化现代性中重要的组成部分，但它是中国政府至上而下进行经济体制改革时的产物，它总是处于与国家意识形态下整个文化现代性的妥协和对抗中，因此乡土文化的现代性仍然无法克服自身的问题。

用批评家高名潞的观点理解，中国的文化现代性是“整一”的现代性，它和西方“分裂”的现代性不同。而所谓“整一”的特征在于，这种文化现代性是国家意识形态的产物，它本身并不能独立于政治、经济系统而存在，相反，它必须被纳入整个国家的文化结构中才具有自身的意义。正是由于“乡土的现代性”并不能独立于整个文化现代性系统，所以当国家一旦调整新时期的政治、经济、文化政策时，它便不再具有先前的活力。1983年，当国家提出反对政治上的“资产阶级自由化”和文艺上的“精神污染”后，八十年代初那种对自由、民主和对西方现代主义文化的追求随即便进入了沉潜状态。显然，在这种文化背景下，乡土现代性自身的缺陷暴露无遗。尤其是1985年1月1日，当中共中央国务院发表《关于进一步活跃农村经济的十项政策》时，这是一个信号，它表明中国以城市为重点的经济体制改革即将全面展开，城乡之间相互促进、协调发展的新局面将会出现。换言之，这个文件标志着中国现代化进程的工作重点将由农村转入城市，从农村经济体制改革向市场为主体的工业体制改革的迈进。这就意味着，先

前的“乡土文化的现代性”将失去自身的优势地位，因为新的社会、经济语境需要建构一种新的文化现代性。

正是在从农村经济体制改革到以市场为主体的工业经济体制改革的转变中，理论界关于“文化启蒙”的呼声在全国此起彼伏，各种文化思潮也粉墨登场。这是八十年代中国文化现代性建设中充满悖论的地方。一方面，中国要实现现代化，提高国民生产总值，改善人民的生活水平。同时，中国又要主动寻求与西方的对话，为与西方的平等交流搭建一个良好的平台。另一方面，由于新的经济体制改革需要一种新型的文化与之适应，但是中国之前并没有一种以资本主义市场方式相适应的现代文化，于是中国必须向西方学习。既然中国的市场经济体制改革是向西方学习和借鉴的产物，那么文化上自然也应当面向西方。所以，“八五时期”西方各种现代文化受到了知识分子的普遍欢迎，各种现代艺术思潮和西方现代民主观念也一并传入中国。在文化领域如此，在美术领域同样如此。由于乡土绘画并不能反映工业现代化时期的各种艺术观念，所以“新潮美术”旋起了学习西方各种与工业文明相关的如“立体主义”、“未来主义”、“超现实主义”等现代风格的热潮。问题正在于，当西方的民主自由主义观念被知识分子深入的接受后，文化观念的冲突将在所难免，因为当时中国的改革仍然是至上而下的，现代文化的建构仍然在国家的有效的控制范围内，知识分子强烈的文化启蒙愿望只能在极为有限的领域展开。同样，当西方现代派的各种风格传入中国后，西方的与中国的、现代的与传统的立即进入一种冲突与对话、砥砺和互渗的状态中。最终，这场持久的民主思想的论争和文化观念的对抗最终演变为北京的“八九”事件；而轰轰烈烈的“新潮美术”也在“八九现代艺术大展”后慢慢地推出了现代艺术的舞台。

正是“八五新潮”的兴起之际，也是四川的乡土绘画淡出美术界之时；正是在八十年代中国现代化的进程中，当农村的经济体制改革让位于以工业为主体的市场经济改革时，“乡土的现代性”被“新潮美术”对各种现代主义的营建所代替。当然，乡土绘画的衰落跟自身所存在的问题也有关系。它在早期政治批判和形式主义的创作模式中耗尽了热情，其批判意识异于以经济建设为中心的主流意识形态，而古典主义写实手法传递出的恬美的生活画面逐渐蜕变为唯美主义的风情画。旅游者的眼光、唯美主义的色彩、诗意化的乡土、怀旧感的情绪成为这类作品的共同特征。对于乡土绘画的式微，诚如美术批评家王林所言，“‘生活流’仍缺少艺术所具有的生命意识。这是立足于城市文化的观照，不可避免地带着文化隔膜，因为这只是文明对愚昧的呼唤，只是先进对落后的同情，只是一种文化对另一种文化的俯瞰和抽取，缺少该文化圈中生活者自身的生活活力和价值观念。”[1]实际上，即使到了八十年代末期，四川美院具有乡土风格的创作脉络都一直在延续。这一时期同样产生了许多重要的作品，如高小华的《彝族》系列、庞茂琨的《苹果熟了》、翁凯旋的《老城》系列、阎彦的《三月的凉山》等。但是，正是因为“乡土的文化现代性”让位于“八五时期”对西方现代文化的学习，四川的乡土绘画开始进入了沉潜状态。当然，这里并不是说四川的乡土绘画没有了自身的价值，而是要说明，在中国的现代化进程在从农村推向城市时，作为国家意识形态在文化现代性的选择上，乡土绘画以及乡土文化的现代性也不再适应新时期的文化和艺术政策了。乡土绘画所遭受到的责难除了自身存在的问题外，同时也反映出中国新时期的艺术与政府之间复杂而微妙的关系。

### （三）

乡土文化的现代性重新焕发出自己的活力是90年代中后期的事，对于四川美院乡土绘画的复现来说，这离不开罗中立、陈卫闾这两位艺术家的贡献。在罗中立90年代的作品如《赶集》、《渡河》、《巴山夜雨》，陈卫闾的《小洋楼》、《菜地旁边的房子》等作品中，人们又重新体会到乡土绘画的力量。这是一种全新的“新乡土”风格。

新潮时期，罗中立便选择了沉默，这一沉默就是整整十年。因为在他眼里，如何回

避乡土中的唯美主义和商品化倾向，如实地将乡土生活饱含的生命意志融入艺术家自身的血液，如何让乡土更贴近生命的原始状态，自然成为他这阶段必须解决的课题。于是，他在自我的否定、自省，以及对自身文化生命的尊重中，将早期对历史记忆的追寻与对大巴山的怀念衍变为对原始生命的尊重和个体生存意识的拷问——这一切都体现在他九十年代创作的作品中。此一阶段，早期充满唯美色彩的写实手法被一种强调直觉性和书写性的表现方式所取代。拙笨的线条、参差错杂的笔触，艳俗的色彩以及刀划斧劈的肌理强化了作品那种质朴古拙的原始性和原生性。而那些最平常、最不值得描绘的农村生活场景，如半夜起来撒尿、过河、躲雨却流露出一种原始的生命力。生活的单纯和怪诞的习俗，生命的强悍和夸张的情感，这一切构成了一幅幅山野味极浓的民俗画。不难看到，罗中立已从早期集体的共性表达过渡到个性图式的营建，而地域性的生命复现则升华为现代文明进程中对原生态生活的尊重。此时他笔下的乡土不是以都市人的眼光对农村生活充满田园浪漫色彩的想象，而是真正贴近农民生活和农民文化，述说着一种不同于当代主流文化或者说都市文化的生存经验。

对于罗中立而言，“新乡土”与他早期的“乡土”在思路上一脉相承的，但从他对过去样式化倾向的矫正来看，此时罗中立开始真正将自己的文化思考融进了农民生活和农民文化，并站在他们的立场去言说和踪迹生命本真状态中潜藏的生命意识。而这正是新乡土风格所体现的一种新的文化现代性特征。

陈卫闽在乡土风格中有过短暂的停留，1982年他与马祥生创作的《尼柯赫的婚礼》便是对文革结束后尼柯赫人民开始新生活的描绘。八十年代后期，他创作了一批具有强烈表现主义色彩的风景画，这和他早期处理乡土题材的方式不同，作品的精神表现与乡土时期对农村生活的歌颂拉开了距离。在这些作品中，他无意用细腻的笔法去描绘田园的优美和禾苗在风中摇曳的婀娜多姿，相反落笔猖狂有力，甚至用刮刀直接将颜料“堆”上画面，或许正是这种近似狂热、原始的画风才能承载自己的情感表现。90年代初期，他放弃了先前的表现主义风格，开始从对外界自然的表现回归对内心世界的关注，基于文革的历史记忆，他力图表现六十年代人那种苦涩、凝重、焦灼的内心世界。在那些格子状的画面中，我们看到各种熟悉的静物：红五角星的军帽、旧式水壶、奖状、油灯、手风琴……，就单独一件来看，它没有任何特别之处，当用厚重的颜料，焦灼的笔法，略显笨拙的技巧来表现时，画面映射的精神含量和沉重的历史感让观众无法回避。每一件物品或许都有一个故事，看是随意的、琐碎的、零散的符号更是一个时代的见证。90年代中期，当许多的艺术家开始寻求新的艺术观念来建立当代的个性化语言时，而陈卫闽近似“保守”地又重返“乡土”。在这批“新乡土”风格的作品中，早期作品的情感的表现性被乡土那种安详与宁静的氛围所取代。这批作品深受波普风格的影响，表现手法显得通俗而大众化。艺术家无意在语言和技巧上过多地追求绘画性，相反强调的是作品的图式特征，以及笔下图像所具有的社会学意义。

就九十年代“新乡土”所体现出的文化现代性观念来说，这和八十年代的乡土绘画所代表的现代精神既有其内在联系，也有着本质的区别。联系主要体现在，乡土绘画的创作一直在四川美院没有中断过，从早期的“伤痕”美术开始，四川艺术家对地域文化的关注，以及对乡土题材的创作都饱含着质朴的人道主义关怀和对农村生活的礼赞。其区别在于，八十年代的乡土绘画更多的是当时中国现代化改革过程中，一种代表农村经济体制改革时在文化上体现的现代乡土意识。这种乡土观念更多的偏向于歌颂而不是反思，更多的是迎合国家意识形态而不是真正的进入到农村文化的内核，因为当时的艺术家对乡土的描绘赋予了太多的浪漫气息和理想主义色彩。而九十年代的“新乡土”并不是国家意识形态的直接产物，它有着艺术家创作的自发性和更多的文化学意义，其中最重要的特征便是对九十年代以来都市现代化的反思，尽管这种反思常常是以个人化的视觉方式所呈现出来的。罗中立曾说自己是一个农民艺术家，自己的根也永远跟“大巴山”相连。当陈卫闽谈到自己对乡土题材的回归时，他说：“每一个艺术家都有纯粹的个人经验，改革开放以来，变化最大的仍是农村，我想用一种更直观、更笨拙、更通俗

的手法去表现他们。”显然，罗中立对乡土的依恋跟自己的生活经历有关。同样，即使陈卫闽不想用太多的社会学理论去阐释自己的作品，但他对田园的守望同样具有精神上的穿透力。

当然，问题仍没有如此简单。1985年左右，当中国政府将经济体制改革从农村转向城市后，农村改革中一直存在的问题并没有得到彻底的解决。尤其是1992年以来，随着国家进一步的改革开放，市场经济的快速发展以及都市现代化所取得的辉煌成绩几乎完全掩盖了农村改革中遗留的问题，例如，农村经济体制的不合理、农产品价格过于偏低，乡镇企业的生态破坏……。其实，这些问题就一直存在。当诸多的问题汇集在一起时便引发了种种危机：城乡贫富差距加剧，农村人口流失、大城市的民工问题……等等。而由这些问题所带来的严重后果都在2000年左右集中显现出来，最终的结果便是中国政府将解决“三农”问题当作了未来工作的重点。显然，在急速的改革开放的二十多年时间里，中国在对现代化以及都市乌托邦的追逐和建构中，乡土文化的现代性价值是不能被抹杀的。毕竟，中国是一个古老的农业大国，中国文化的根也在农业文化之内，也许只有真正完全地实现农村文化的现代性转变，中国现代化的任务才能最终完成。

同时，当代艺术的使命正在于面对社会——文化——经济系统时不能失语，能够对当代周遭的各种现实提出问题。“新乡土”绘画的意义便在于艺术家的视觉是面对农村的，是对农村问题和农村生存状态的真实反映。如果说罗中立早期的作品，《吹渣渣》、《翻门槛》、《屋檐水》是一个点，那么后来的《赶集》、《过河》、《躲雨》、《晚归》便将农村生活连成一跟线，将这原生态的缩影转换为当代多元生活的景观。同样，陈卫闽的作品更注重对农村现实生活的记录，这种记录除了在图像上反映为对农村生活环境的再现外，其内部还包括商业、政治、大众文化对农村公共生活空间的侵蚀，从社会学的角度看，陈卫闽笔下的农村跟“乡土”的情怀并没有太多关系，更多的是充满了“折中”、“多元”、“戏拟”的后现代主义色彩。这些作品实际上能为中国追求现代化的建设中，提供一套完全不同与都市文化的精神参照系和农村生活模式的生态报告。尽管我们在现代化建设的进程中取得了卓越的成就，但十亿农民的生存状态和生存需要，更是当代艺术不能忽略也不应忽略的领域。“新乡土”作为当代绘画的重要组成部分，应该有它在社会学和文化学上的价值。因为艺术存在的理由便在于它能否面对人、关注人和表现人，包括那些依然生活在农村的人们。

总体而言，四川画派的“乡土风格”既是时代的产物，也是集体文化记忆与地域性生存经验的展现；它既体现了八十年代初，中国现代化变革中文化现代性的先锋性，也凝聚了四川艺术家对农村生活的热爱以及朴素的人道主义的情怀。在九十年代的“新乡土”创作中，早期的乡土意识已从集体的共性表达衍化为艺术家个性图式的建立，地域性的时代表征已升华为人类现代文明进程中对原生态生活(即朴素的农耕生活和真诚的原始情感)的尊重和怀念。在文化精神的向度上，“新乡土”具有对九十年代现代化变革的反思特点，对农村的关注提供了一个审视中国现代化成就的视角，从某种程度上讲，这种方式的直接后果便是对八十年代中期以来，急速发展的都市现代化的重新考量和思索。同时，“新乡土”也是一种对八十年代初“乡土绘画”的自觉地回应。乡土的现代文化意识是中国现代化进程的文化起点，而乡土精神则是当代知识分子寻求失落的精神家园的终点。四川的乡土风格除了表现为艺术形态的不同特征外，其重要的文化价值则在于体现了中国在现代化进程中，农村社会的变迁以及乡土文化的现代性。

[1]王林：《与艺术对话》，长沙：湖南美术出版社，2001年11月，第一版，第123页。

2006年11月25日

## 相关链接

- 易英“四川画派”学术回顾展代前言（作者：易英）

## 发表评论

用户名:  密码:  匿名发表:  注册新用户

评论:

发表评论

[关于拙风](#) | [联系方式](#) | [广告服务](#) | [版权声明](#) | [欢迎投稿](#) | [友情链接](#) | [网站设计](#)

版权所有: 2005-2007 拙风文化网 粤ICP备06013051号

电子邮箱: wenhua13@126.com 拙风文化系列QQ群 技术支持: Thirteen Studio

Copyright © 2005-2007

www.wenhua.cn.com

All Rights Reserved