

# 时代语境下中国乡土油画的变迁 1966-1989

畅轩博

苏州大学，江苏苏州，215000；

**摘要：**中国的乡土油画，在建国初期曾短暂的出现繁荣的局面。之后“文革”又对中国美术的发展造成了极大的破坏。“伤痕风”之后，20 世纪 80 年代初乡土油画又一度兴盛于中国画坛并走向主流，成为当时中国油画的代名词。本文以 20 世纪 60 年代至 80 年代为区间，聚焦于时代语境下社会发展对中国乡土油画的影响。

**关键词：**乡土油画；伤痕美术；罗中立；陈丹青；何多苓

**DOI:**10.69979/3041-0673.25.03.034

## 1 狂乱与荒诞（1966-1976）

1966 至 1976 年，是中国狂乱与荒诞的十年，中国爆发了无产阶级文化大革命。这场革命首先是从文艺界开始的，随后波及到了美术界。自 1949 年新中国成立后，中国的油画创作便长期处于为政治服务、为人民服务的导向之下，承受着一定的政治高压。在这一时期，油画紧密贴合国家建设与社会发展的需求，成为传播主流价值观、展现时代风貌的重要媒介。

到了“十年”时期，社会环境发生巨大变化，油画更是彻底沦为政治的附庸，完全成为一种宣传工具。美术领域也呈现出独特的景象，歌颂和赞美毛泽东的作品如潮水般涌现，铺天盖地地占据了整个美术界。几乎所有的美术工作者都积极响应号召，投身到以歌颂毛泽东为主题的创作工作中。这些油画作品大多以中国共产党以及中国革命的重大历史事件为背景，将毛泽东的形象作为核心主体进行刻画。党旗、光芒以及象征革命热情的“红海洋”等元素，成为衬托毛泽东形象的主要符号，通过艺术化的表现手法，强化了对领袖的歌颂与赞美之意。此外，赞美和歌颂英雄主义也是“文革”期间的重要题材方向，主要以历史题材与现实题材两条路径展开。在历史题材方面，创作者们回溯革命战争年代的英勇事迹，展现先烈们为国家独立和民族解放而英勇奋斗的精神；在现实题材中，则聚焦于社会主义建设时期涌现出的先进人物与模范事迹，以此激励广大民众投身于国家建设之中。

在这种大的时代背景下，乡土主题的油画在此时被“文革”美术淹没在了政治洪流中。“文革”美术就是政治美术，“文革”油画就是政治宣传品。但在文革期间，也由于毛泽东的“广阔天地，大有可为”的号召，出现了知识青年上山下乡的新事物，知识青年在农村接受再教育并为农业建设作贡献的绘画开始出现，知青绘画在“文革”中也成为一个中国画坛上的特殊景观。也

正是这一批曾有过上山下乡、农村生活经历、熟悉生活在社会底层的农民的知识青年，为后来文革结束后出现的“伤痕美术”与“乡土绘画”的形成起到了一个铺垫的作用。

## 2 伤痕风与乡土情（1977-1989）

1977 至 1989 年，是我国社会发展的重要阶段，也是我国文艺发展的重要阶段。从 1976 到 1978，是中国美术从文革时代向新时期的延续与过渡，依旧没有摆脱政治的束缚，没有突破文革的创作模式。直到 1979 年，“伤痕美术”和“乡土美术”两种绘画潮流的出现，表现了新一代艺术家用批判现实主义的手法对文革美术创作的彻底否定，才将延续文革的那种公式化的绘画赶出历史舞台，完成了从文革中粉饰生活到直接面对现实生活的转变<sup>[1]</sup>。在这样的历史转折时期，一代新艺术家登上了历史舞台。“伤痕美术”的核心创作者，大多是那些曾响应时代号召、奔赴乡村与边疆的上山下乡知识青年。他们亲身经历了“文革”的动荡与上山下乡的艰苦岁月。这一艺术潮流，是他们对亲身经历的时代的真切回应，生动展现了那一代人在“文革”与上山下乡双重洗礼下复杂的心路历程。从艺术理念来看，“伤痕美术”是对现实主义的虔诚回归，追求真实的艺术表达。他们通过描绘普通人在时代洪流中的苦难、挣扎与坚韧，让艺术重新触碰到生活的真实质地，唤起人们对那段历史的深刻反思，也让艺术回归到关注人性、反映社会现实的本真轨道。“1980 年后，随着社会思潮的变化，文艺思潮也在发生变化，一度盛行的“伤痕美术”逐渐被 80 年代初兴起的“乡土美术”所代替。”<sup>[2]</sup>从严格意义上说，“乡土写实”绘画的兴起，堪称是对“伤痕美术”以及过往“文革”期间片面追捧重大政治题材与主题这一现象的有力反拨。随后出现的“伤痕美术”，虽然开启了对那段特殊历史的反思与控诉，打破了艺术创作的沉闷局面，但在某种程度上仍局限于对伤痛过往的回顾。

与之不同的是,几乎同期登场的“乡土写实”绘画,则实现了艺术创作的一次重大转向,真正将艺术的笔触精准地落回到现实生活之中。它以一种更为细腻、更具情感温度、更生活化、更深层次地挖掘和展现生活的真实面貌。它的出现,使得绘画真正回归到现实主义的艺术道路上来,以罗中立的《父亲》为代表的一批优秀作品相继问世,真正标志着一个新的时代的开始。

20世纪80年代,是中国乡土油画发展的高峰期。不同于50年代和文革期间描写农村生活题材美术作品,80年代兴起的乡土美术的着眼点“主要不在歌颂‘莺歌燕舞’的生活,而在于从人道主义的观念出发,比较客观地描绘农村中的真实存在,不回避现实生活中落后的一面。”与文革时期“高大全”的表现模式相比较,“‘乡土美术’具有‘小苦旧’的特点:小是指题材小,人物地位小,是普通的农民;苦,是指他们的生活状况苦;旧,是指环境和面貌旧。”<sup>[3]</sup>罗中立的《父亲》和陈丹青的《西藏组画》是乡土美术的代表作。他们的出现,是乡土美术思潮崛起的标志。

改革开放后,中国的社会环境发生了较大的变化。彼时,改革的浪潮率先在农村奔涌而起。家庭联产承包责任制的推出调动了农民的生产积极性,农民们的收入显著增加,生活条件得到极大改善,农村的经济面貌焕然一新。这些变化为乡土油画的创作提供了丰富的素材和广阔的土壤。在思想解放与文化交流的浪潮下,中国油画家们开始将目光投向广袤的乡村大地,试图通过画笔描绘乡村的自然风光、人文风情以及时代变迁下乡村的新面貌,表达对乡土的深厚情感和对时代变革的感悟。乡土人物与风景画在这一时都进入了快速发展期。20世纪80年代,中国油画形成了以四川美术学院如罗中立、何多苓、程丛林、艾轩、朱毅勇、周春芽等为代表的乡土现实主义画家和以陈丹青、孙为民、王沂东为代表的中央美术学院乡土现实主义画家。

罗中立的《父亲》创作于1980年,是乡土人物油画中重要代表作品。在《父亲》之后,他从“伤痕”转向了“乡土风情”。《父亲》以其刻画贫苦老农形象的真实性和强烈的视觉冲击力震撼了中国。罗中立借鉴了照相写实主义手法,把老农的肖像放大到类似“领袖像”的尺寸,老农的面部、手部的褶皱和汗珠,以及作为艰苦生活标志的老年痣,均细致地予以描绘。1982年,罗中立完成了一幅幅具有浓厚乡间生活气息的作品——《故乡》组画系列,彻底摆脱了“伤痕”而走向“乡土写实”。“如果说,《父亲》展现的是农民的艰辛和逆来顺受的状态的话,那么《故乡》组画却使罗中立回归到农民的普通生活中。”<sup>[4]</sup>除了《父亲》《故乡组画》

外,罗中立还创造了如《岁月》《年终》《春》《新月》《喂食》等其它一些表现大巴山农民生活的作品。但在邵大箴看来,“这些乡土作品的社会意义和艺术价值不容否定,但艺术震撼力却有所削弱,究其原因,可能是作者失去了对创作者来说最珍贵的东西——生活感受。在这之后,他画的许多情节性乡土绘画,又有过分风格化的缺陷,而缺乏强烈地生活气息。”<sup>[5]</sup>但无论怎么看,在罗中立的灵魂深处,始终深深扎根着人道主义精神,这一精神如同一条坚韧的丝线,毫无间断地贯穿于他艺术创作的全过程。从最初拿起画笔,到一幅幅作品惊艳问世,对人的生存环境的深切关怀,以及对农民命运的深入思索,始终是他创作道路上坚定不移的核心主题。

陈丹青的《西藏组画》也是乡土人物油画中的重要代表作。早在1976年他的《泪水洒满丰收田》似乎就透露出了画家对少数民族的兴趣。这种兴趣一直延续到了1980年他完成的创作《西藏组画》。《西藏组画》由7幅独幅画作组成,包括《进城》之一、之二,《母与子》《牧羊人》《洗发女》《康巴汉子》和《朝圣》等,描绘的都是普通的藏民,展示的少数民族那种粗犷和过去“不入画”的形象冲击着统治画坛的工农兵形象。值得一提的是,在20世纪70年代末的“法国19世纪农村风景画展”展出的油画也对陈丹青产生了重要影响。他偏爱柯罗和米勒。通过这次展览,在他的内心产生了一种追求法国写实主义绘画的强烈愿望。在陈丹青看来,《西藏组画》就是要画的和米勒一样——追求心目中的法国写实主义。<sup>[6]</sup>

乡土主题的人物油画除了罗中立和陈丹青之外,还有何多苓的人物作品。美国画家安德鲁·怀斯的作品在80年代被介绍到中国来。他的清新的写实画风受到我国青年画家的欢迎。一些青年画家借鉴甚至效仿怀斯的手法,来表达内心的某些孤寂情绪。在借鉴怀斯画风的画家中,成绩最为突出的便是何多苓。但他不停留在怀斯画风表面的模仿,而是深入其里,着眼于理解其精神。1982年,何多苓创作了油画《春风已经苏醒》。“如果说在《我们曾唱过这支歌》中,人道情感被附着于一种朦胧的回顾的话,那么在这幅曾经颇为轰动的《春风已经苏醒》里,人道情感却明显地复杂化了。”<sup>[7]</sup>作品明显的是受到了美国画家安德鲁·怀斯的启发。让一个小女孩坐在一片冷灰的草地上,这主题无疑让人想起《克里斯蒂娜的世界》。事实上,怀斯的那种“感伤的现实主义”对何多苓有着尤为重要的影响。画家本人也曾毫无掩饰的表达过对怀斯喜爱和模仿。但严格意义上来说,这幅作品与怀斯的《克里斯蒂娜的世界》在情感与思想的表达上存在着差异。毕竟,《春风已经苏醒》描绘的

是一位身处中国茅草地的中国女孩，其背后所承载的文化内涵、时代背景以及创作者想要传达的情感思绪，与怀斯的作品有着本质区别。而且仅仅用“感伤的现实主义”也并不能概括这幅作品所呈现的基调与风格。除了《春风已经苏醒外》，何多苓的《青春》也是他的重要代表作之一，画中女孩的形象被画家置于大自然中，置于被她的手所耕耘的而与之结合的土地上，发黄的军便装、挽起的裤腿、赤脚穿着凉鞋——这种带有烙印的衣服成为了具有特定时代的形象，成为了艺术家“我们时代”的形象。毫无疑问，这个纯真的、穿着旧军服坐在荒野上的女孩，成为了这个时代最动人的形象之一。除了上述作品外，《带刺的土地》、《天空下的孩子》、《老墙》等也是何多苓在 80 年代的乡土人物的作品。

这一时期乡土人物作品还有丁方的《抗旱》《收获》《纤夫》，朱毅勇的《山村小店》，尚扬的《黄河船夫》《黄土高原母亲》，周春芽的《藏族新一代》《剪羊毛》，张晓刚的《暴雨将临》《天上的云》，艾轩的《歌声离我而去》《没有风的下午》，王沂东的《古老的山村》等。其实，在 1981 年的年底，随着何多苓和丁方的出现，乡土写实绘画在其内部发生了转变，这种变化实际上是“乡土写实”由其外部表达的纯朴和粗犷向一种带有内省的深入。丁方的《城》系列的创作就是这种转变的作品，探讨东方文化地理和本土化的宗教精神的结合。尚扬的《黄土高原母亲》亦是由外而内省的作品，艺术家从对黄土高原和黄河的特殊认识，转变成对中华民族文化和民族精神的关注。相较于乡土人物画外，风景在 20 世纪 80 年代也有发展。他们当中的大部分画家经历过知青岁月，目睹过农民生活的艰辛，这些生活经历为他们的创作提供了良好的素材。这一时期的乡土风景的代表画家及作品有孙为民的《农家十月》，尚扬的《黄河五月》，朱乃正的《青海长云》，罗尔纯的《红土》《在西双版纳的土地上》《凤凰花开》，吴冠中的《鲁迅乡土》等作品，对 20 世纪 80 年代风景油画的发展起

到了积极的推动作用。

### 3 小结

虽然乡土油画在一定程度上是对过去“文革”时期美术的逆反，借助“乡土”来摆脱曾经的政治高压对美术的压迫，强调在创作上融入艺术家个人情感的重要性，正如“‘乡土’并不是目的，而是艺术家摆脱写实主义‘形’和‘色’的束缚而强调个人感觉的载体……其实，在所有的‘乡土写实’绘画中，艺术家所描绘的并不是生活本身，而是人类最纯朴的本性，并且融入艺术家对生活的理解，这才是‘乡土’的真正意义所在。”<sup>[8]</sup>

### 参考文献

- [1] 刘淳. 中国油画史[M]. 北京：中国青年出版社，2016. 6
- [2] 中国油画学会. 新时期中国油画论文集[C]. 广州：岭南美术出版社，2005. 11
- [3] 中国油画学会. 新时期中国油画论文集[C]. 广州：岭南美术出版社，2005. 11
- [4] 刘淳. 中国油画史[M]. 北京：中国青年出版社，2016. 6
- [5] 中国油画学会. 新时期中国油画论文集[C]. 广州：岭南美术出版社，2005. 11
- [6] 吕澎. 20 世纪中国艺术史[M]. 北京：新星出版社，2013. 1
- [7] 吕澎. 20 世纪中国艺术史[M]. 北京：新星出版社，2013. 1
- [8] 刘淳. 中国油画史[M]. 北京：中国青年出版社，2016. 6

作者简介. 畅轩博（1996），性别，男，民族，汉 籍贯，山西省运城市 单位及职称/职位，苏州大学硕士研究生在读， 研究方向，西方画