

# 향토미술의 개념과 중국사회의 변천

乡土美术中的观念与中国社会的变迁

저우웨이진(북경 중앙미술학원 인문학원 교수)

- I. 향토미술의 개념과 범위
- II. 향토미술의 여러 단계
  - 1. 향토사실주의
  - 2. 향토미술에서 서북지역의 농민과 농촌
  - 3. 지속된 향토미술의 농민 노동자 형상
- III. 침묵: 중국의 향토 사회와 농민

## I. 향토미술의 개념과 범위

본문에서 언급되는 향토미술이란 도시미술에 대한 상대적 말이다. 여기서 주목되는 것은 중국미술의 발전사적인 관점에서 볼 때 20세기에 들어오면서 비로소 현대적인 의미의 도시미술이 생겨났다고 보는 것이다. 아마도 중국고대미술사에서 등장한 <청명상하도>와 같은 작품은 도시미술이라는 범주에 넣을 수 있을 것이다. 이는 당시의 시대적 배경이 되는 도시생활의 면모를 작품에 그대로 반영했기 때문일 것이다. 그러나 또 다른 관점에서 도시미술의 범주에 넣을 수 없는 것은 바로 도시라는 현대적 개념을 고대에 적용시킬 수 없기 때문인데, 즉 인류의 현대화가 곧 도시화 속에서 발전되었기 때문에, 결국 이는 인구가 도시로 집중되면서 신속하게 팽창되어 만들어진 산업혁명 이후의 산물이기 때문이다. 이러한 점에서 중국의 향토미술은 20세기의 현대화 과정에서 만들어진 것으로 현대도시라는 대립된 개념 속에서 얻어졌던 그 자체적인 의미만 있을 뿐이다. 즉 중국고대미술사에서 나타난 작품에서 향토미술로 간주되는 그림은 역시 현대도시라는 선 개념과 후 시각에 따른 것이다. 페이샤오통(費孝通, 1910-2005)이 1940년대에 강의한 『향토중국』은 후에 출판되었는데, 이는 현대도시사회를 참조하여 나

온 것이었다.<sup>1)</sup> 이때 페이샤오통은 도시인과 향촌인을 대립시켜 서술했다.

20세기 중국미술사상 향토미술은 1949년 신중국이 성립되기 전에 출현했고, 신중국성립 후 마오쩌둥(毛澤東)시대에는 중국공산당의 지도에 따른 문예이론에서 농촌, 농민, 노동자가 등장하는 작품이 나왔지만, 실제로 향토미술과 대립된 도시미술이라는 개념은 존재하지 않았다. 이는 당시 미술계와 학계가 농촌이라는 제재와 산업이라는 제재만을 미술작품으로 간주했기 때문이다.

앞서 간단히 언급한 속에서 20세기 중국미술사 안에서 향토미술 작품은 특정한 미술 장르로 분류되고 있는데, 그 시기는 1949년 전과 1978년 이후에 나타난 미술을 말한다. 이러한 점에서 볼 때 도대체 어떤 사회 조건이 어떤 개념적 특징을 만들고 또 어떤 예술 형태가 향토미술을 만들었는지는 매우 흥미로운 문제이다. 그렇다고 본문의 목적이 향토미술의 개념이 무엇인지 파악하는 것은 아니고, 개혁개방 이후 향토미술의 개념과 변화 발전의 고찰을 통해서 향토미술이 지닌 광범위한 파생 문제를 다루고자했다.

## II. 향토미술의 여러 단계

필자는 개혁개방이후 향토미술의 출현과 발전에 대해서 말할 때 본 의미에서 크게 세 가지 단계로 나눌 수 있다고 본다. 1단계 1970년대 말부터 1980년대에 이르는 시기의 향토사실주의미술, 2단계 1980년대 중기에 일어난 서북지역의 향토 제재의 미술, 3단계 1990년대 시장경제와 함께 흥기된 도시에서 노동하는 농민을 대상으로 표현한 향토미술 등이다. 이러한 단계에 따라 본문에서는 주로 향토미술의 출현과 그 변화의 개념 및 근원을 살펴보고자한다.

### 1. 향토사실주의

문혁이 끝난 1978년은 중국사회와 미술에서 볼 때 마오쩌둥 시대에서 덩샤오핑(鄧小平) 시대로 전환했고, 새로운 시대의 목표는

---

1) 费孝通『乡土中国』, 生活, 读书, 新知三联书店(1985年6月) 참조.



도 1. 뤼중리, <부친>, 유화,  
216×152cm, 중국미술관,  
1980

11회 중전회를 통해 ‘두 가지 있었던’ 과거를 부정하는 것이었다. 중국미술 역시 이에 따라 다양한 모색의 국면을 맞이하게 된다. 향토사실주의 미술은 바로 이러한 개혁개방 초기에 일어난 것이고, 이를 이어 상흔미술(傷痕美術), 성성회화(星星畫會) 등의 중요한 미술현상이 등장하면서 폭 넓은 관심과 치열한 토론이 이루어지게 되었다. 향토사실주의 미술은 뤼중리(羅中立, 1948-)의 <부친>(도 1), 천단칭(陳丹青)의 <서장조화>(도 2), 허뽤링(何多苓)의 <춘풍은 이미 깨어났다>(도 3) 등으로 대표된다.

뤼중리의 <부친>(도 1)은 이 시기 작품 중 가장 중요한 작품으로 농민의 형상을 가장 잘 묘사한 것으로 유명하다. 이 작품은 거대한 크기로 제작된 것으로 극사실 기법으로 고통스런 인물의 표정을 묘사하여 중국농민의 형상을 충실히 표현한 것이다. 이는 당시 ‘8억 중국인의 부친’이라는 농민상으로 인식되면서 또한 치열한 논쟁을 불러왔다. 사오양더(邵養德)는 뤼중리의 농민화를 가장 고통스럽고 가장 추악한 그림이라고 하며 중국농민의 진실한 생활과 부합되지 않는다고 했다. 이러한 사오양더의 관점에 대해 사오다전(邵大箴)은 상반된 견해를 제시했다.<sup>2)</sup> 사오다전은 <부친>의 예술적인 가치는 바로 중국 농민의 진실한 생활을 묘사한 것에만 있는 것이 아니라, 중국 농민의 근면 소박한 미덕을 노래한 것에 있다고 했다. 이는 당시 <부친>을 둘러싼 여러 평가라는 점에서 두 사오 씨의 쟁점으로 전개되었다. 그러나 역사적인 정황에서 볼 때 사오다전은 <부친>에 대한 평가 주도적인 위치를 차지하게 되었고, 그 이유는 그의 개념은 당시 역사적 조류에 더욱 잘 부합된 것으로 문혁과 그 미술에 대한 부정이었던 것이다.

오늘날의 시점에서 본다면 또 달리 재고해야 할 문제는 바로 그 진실은 과연 무엇인가이고, 또 의식 형태를 거치지 않고 바로 자연상태의 진실을 볼 수 있는가하는 점이다. 이 문제에 대한 대답은 부정적이다. 그러면 왜 당시 사람들은 진실하다고 평가한 <부친>에 동의했던 기본 개념은 무엇인가? 그 실제 당시 상황에서 말이다. 농민 모습이 진실하게 표현되었다거나 그렇지 않다고 하는 것은 문제의

2) 邵養德, 「创作欣赏·评论—读〈父亲〉并与有关评论者商榷」, 『美术』第9期(1981年). 邵大箴, 「也谈〈父亲〉这幅画的评价」, 『美术』第11期(1981年).



도 2. 천단칭, <진성>, 유화, 75×50cm, 1980



도 3. 허뒤링, <춘풍은 이미 깨어났다>, 유화, 95×130cm, 중국미술관, 1967

관견이 아니며, 중요한 것은 그 의식형태와 관련이 있다. 왜냐하면 현실생활 속에서 어느 시기를 막론하고 힘겨운 생활을 하는 농민도 있는가하면 또 행복한 생활을 누리는 농민도 있다. 개혁개방 이후 사람들은 보편적으로 문혁미술이란 가공되고 허위적인 현실주의 예술이라고 인식하고 있는데, 이는 이상화된 농촌과 농민의 모습을 그려왔던 시대 상황에 따른 것으로, 힘겹고 고생스런 생활을 했던 농촌과 농민을 은폐하기 위한 원인이었다. 따라서 미술가는 그러한 농민의 모습을 선택하여 표현한 것이고, 일반적으로 말해서 도시에 상응한 생활에 따라 진실하다는 요소가 들어간 점에서 본다면, <부친>은 중국 농민의 생활상을 반영한 진실된 작품이라는 것은 조금도 잘못된 판단이 아니다. 그러나 반드시 주의해야 점은 이처럼 진실되었다고 하는 시각에 당시 사람들 모두가 동감했는가에 있다. 당시 주류적인 의식형태는 인도주의 관점에서 더욱 영향력을 있었고, <부친>의 예술적인 역량은 진실된 생활 외에 보다 더 예술가의 인도주의적인 정신에서 나온 것이라는 점이 중요하고, 이는 중국의 하층 사회의 농민 생활을 동정하고 숭양했기 때문이다.

천단칭의 <서장조화>는 그가 중앙미술학원에서 대학원생 시절 제작한 졸업 작품이다.(도 2) 여기서 뚜렷한 점은 천단칭은 도시의 지식인을 숭배하고 선망하는 시각에서 서장의 유목민의 호방한 성격과 자연적인 인생을 감상하는 태도로 묘사하고 있다. 이점이 바로 천단칭의 <서장조화>가 뤄중리의 <부친>과 다른 점이며, 또 천단칭

이 서장 유목민을 동정한 것이 아니라, 선망과 숭양하고 찬미한 것이라는 점이다. 이는 마르크스주의 입장에서 보면 인생을 현대 자본주의 사회의 시각에서 상당히 색다른 이론이었기에, 당시 <서장조화>를 개념과 사상적으로 지지했다는 데에 분명한 의의가 있다.

허뽀링의 <춘풍은 이미 깨어났다>(도 3)는 농촌의 여자 아이를 묘사한 것으로 이 아이의 슬프고 우울한 시각에서 바라봤을 때 청춘기의 여자 아이의 복잡한 심리의 정서를 느끼게 한다. 이 작품은 수법 상 미국 화가 화이스의 영향을 받았는데, 허뽀링 자신이 이 작품을 통해 서정적인 방법을 찾았다고 했다. 허뽀링의 <춘풍은 이미 깨어났다>와 비슷한 유형의 작품은 허자잉(何家英)의 공필화 <열아홉의 가을>이다. 이 역시 농촌 처녀의 성장과정을 표현한 것으로 청춘과 생명에 대한 느낌을 나타내고 있다. 마오쩌둥 시대에는 미술가의 붓 끝에서 모두 환하게 웃음을 띤 표정에 태양처럼 빛나게 표현해야만 하는 유형화된 여성 농민상만이 존재하였다. 그러나 이 두 화가의 작품에서 보인 여성 농민상은 바로 새로운 시대의 예술을 의미하며 한 개인의 생명과 체험을 중시하는 표현으로 나타난다.

1980년대 향토사실주의 미술이 등장한 원인은 여러 가지 있지만, 가장 직접적인 원인은 문혁에 대한 전면적인 부정에서 나온 것이다. 마오쩌둥의 말대로 문혁미술을 옹호하려면 향토사실주의 미술은 존재할 수 없다. 구체적으로 말하면, 향토사실주의 미술은 문혁미술을 부정하는 것으로, 개념적으로 말하면 마오 시대에 줄곧 비판된 인도주의와 인성론인 것이고, 마오 시대를 반대한다는 것은 특히 문혁 시기 유행한 계급투쟁이라는 점이다. 1978년부터 1984년까지 학계에선 인도주의와 인성론에 관한 논의가 7년 동안 이어졌다.<sup>3)</sup> 향토사실주의 미술은 이러한 대 논의의 영향을 받았을 뿐만 아니라, 이 논의 속에서 시각예술적인 방식으로 직접 참여하여 개혁개방 이후 새로운 계몽문화와 구분되지 않을 정도로 중요한 요소였다. 예술이라는 각도에서 보면, 향토사실주의 미술의 형태적인 특징은 문혁미술의 ‘三突出(인물은 정면인물로 돌출시키고, 정면인물 중에서 영웅인물을 돌출시키며, 영웅인물 중에서 주요 영웅인물을 돌출시킨다는 창작의 원칙을 일컬음)’, ‘紅光亮(인민의 모습을 묘사하는 방법으로 붉은 광채로 환하게 그려야한다는 것)’, ‘高大全(영웅을 표현하는 방법)’ 과 같은 방식이었다. 주지하는 바와 같이 문혁미술

3) 『大争论-建国以来重要论争实录』下册, 珠海出版社(2001年4月), pp.215-245.

의 방식에서 중국 농민 역시 영웅으로 묘사되어 찬양되었고, 농민 모습은 태양처럼 밝고 환하게 또 건강하게 그림으로써 사회주의 체도의 우월성을 증명하려했던 목적에 부합한 것이다. 그러나 문혁미술의 방식을 부정하려는 목적을 드러내기 위해서 향토미술은 의식적으로 중국에서 상대적으로 낙후한 가난한 벽지와 그 곳 농민의 생활상을 선택하여 묘사의 대상으로 삼았다. 이는 미술가가 실제로 그들을 직접 묘사했다는 점에서 문혁미술의 방식을 부정했던 것이고, 또한 인도주의 동정을 환기시킴으로써 자연적인 인생 회귀의 보편성을 격발시키는 효과에 목적을 두고 있다.

## 2. 향토미술에서 서북지역의 농민과 농촌

제6회 전국미술전람회에서 湖南 출신 화가인 허다텐(賀大田)이 묘사한 황토고원의 작품 <뿌리>가 금상을 뒀다. 이는 향토미술이 지닌 목표에서 전향한 것으로 문혁을 부정하고 반성했던 점에서 전 중국문화를 반성하는 계기로 방향을 전환시켰다는데 그 의의가 있다고 본다. 대략 1980년대 중기부터 시작된 향토사실주의 미술에 이어서 서북 지방의 농민과 농촌이 미술에서 중요한 표현대상이 되었다는 것은 분명 미술에서 ‘西北風(서북 지방의 풍조)’을 만들었다. 당시 문화의 뿌리 찾기에 열렬한 풍조와 맞물린 文化熱과 뿌리 찾기 풍조의 대상은 문혁과 그 미술에만 있는 것이 아니라, 전 중국문명의 의의와 가치라는 문제에 있었다. 이렇게 전향된 원인은 개혁개방 초기 스스로 봉쇄된 30년의 중국이 서구세계를 향해 개방되자 대부분의 사람들 중 특히 지식 엘리트층에서는 전반적으로 흥분과 격동된 분위기였다. 그러나 서구에 개방된 7년 동안 발달한 서구세계와 강대한 서구문화 역식 중국 지식인에게 압박과 근심을 주었다. 이러한 역사적 정황에서 미술계는 문혁과 그 미술을 돌이켜 보게 되었고, 서구문화의 충격 아래 중국문화가 세계에서 어떤 의의와 가치가 있는지를 재고해 보기 시작하였다. 향토미술에서 ‘서북’이라는 제재는 문화면에서 볼 때, 이러한 반성적인 면에서 시각 형상을 다루게 된 것이다. 이 지역은 중국역사상 漢唐 盛世期の 중심지로서 강성했던 중국 문화의 지리적 특징을 지니고 있다. 따라서 서구문화의 강렬한 충격을 받은 미술가들은 서구문화에 대항하기 위해 중화민족의 새로운 이미지를 진흥시키는 자극제로 이 지역을 사용한 것이다.



도 4. 덩팡, 〈배 끄는 사람〉, 유화, 133×160cm, 1984

향토미술에서 비교적 일찍이 서북 지역의 제재를 다뤄 유명해진 미술가로 덩팡(丁方)과 상양(尙揚)이 있다. 덩팡은 1980년대 ‘대영혼’의 대표적인 화가이며 그 작품은 생명의지와 종교적 역량을 강조하고 있어 표현주의적인 예술성을 나타내고 있다. 이러한 예술 개념과 언어는 덩팡의 작품에서 바로 서북 지방의 황토고원을 원형화하고 있다. 일찍이 1980년대 초 덩팡은 여러 번 서북 지방을 탐사했고, 예술 양식상 당시 향토사실주의의 영향을 받아 배대한 강렬

한 서사적 특징을 지니고 있다. 훗날 그는 황토고원이야말로 자신의 작품에서 문화적인 특징과 생명의지, 종교 역량을 표현하게 이른다. 상양의 초기 작품 역시 향토사실주의 미술의 범주에 속하며 그 대표작으로는 <황하의 배 끄는 사람>(도 4)가 있다. 이 작품은 러시아의 移動派와 같은 예술의 영향력을 볼 수 있다. 이 작품에 이어서 상양은 황하에서 황토고원으로 바뀌 표현하였고, 그 기법 또한 사실주의에서 서북 지역의 현대주의 예술을 가지고 표현하는 쪽으로 전향했다.

1980년대 중기, 중국의 지식인들은 서구의 강대한 문화의 압력을 받아 中西 문화의 차이와 우열에 대해 쟁점적인 논의를 벌였고, 이때 문예계는 약속이나 한 듯이 모두 서북 지역의 황토지로 눈을 돌렸다. 서북 지방은 미술가들에게 중국문화의 뿌리를 찾는 지방이 되었다. 만일 이러한 예술 사조의 개념적인 근원은 어떻게 보면, 근현대 이후 미술사에서 중국미술이 명청대의 쇠락기와 한당의 성세기라는 관점과 관계가 있다는 것을 발견할 수 있다. 여기서 주목되는 것은 시각 예술의 서북풍이며, 이는 미술에서 서북의 농촌과 농민 형상을 가지고 신성화된 한당의 역사와 문화를 신성화시킬 수 있었다면, 영화 분야에서 서북풍은 민속적인 방향으로 흘러 간 것이다. 이 점에서 볼 때 1980년대 중기에 출현한 서북풍은 서구문화의 충격에 대항한 일종의 특수한 방식으로 도전과 영합이라는 상반된 의미를 지닌다.





도 5. 신동왕, <성성>, 유화, 150×160cm, 1995



도 6. 랑쉬, <도시민공>, 파리강, 1999~2000

### 3. 지속된 향토미술의 농민 노동자 형상

1990년대 이후 가장 중요한 예술 현상은 新世代의 출현이다. 신세대 예술가인 류샤오둥(劉小東)은 1996년 <滄章>을 제작했다. 이 그림에서 도시에 흘러 들어와 막노동하는 농민은 옷통을 벗고 상반신이 드러난 채 기차에 앉아 있는 모습으로 묘사되었다. 이 작품에서 묘사된 분위기와 막노동의 농민상은 마치 도시의 침입자로서 이질적인 존재로 그려졌다. 중국의 시각 예술사의 각도에서 본다면 신세대 예술은 향촌에서 도시로 전향하고자 하는 목표와 동시에 또 다른 새로운 형태의 농민상 즉 농민노동자상의 등장을 예고한 것이다. 농민노동자를 표현했다는 점에서 향토미술이라는 범주에 들어 갈 수 있지만, 어떻게 보면 도시미술의 범주에 넣어야 한다. 이는 적어도 향토미술의 연장선에서 달라진 장르로 보아도 전혀 문제되지 않을 정도이다.

개혁개방 이후 할당 생산을 이어온 책임제도는 농촌의 노동력을 해방시켰고, 또 신속하게 발전하는 도시 건설에 대중 노동력이 밀집된 형태의 공장과 기업이 출현하면서 농민들은 도시로 나아가 막노동을 제공하게 되었다. 대대로 토지에 의지해왔던 중국 농민들은 일종의 ‘農民工’이라는 특수한 신분을 얻게 되었다. 과거 지리적 공간 상 도시와 농촌으로 구분지어진 대립은 개혁개방 이후 도시 공간으로 들어오면서 일종의 새로운 사회 구조를 형성하였다. 농민공은 중국의 급조된 사회 변천의 산물로서 미술가들의 관심을 끌게 되었다.



앞서 언급한 류사오둥 외에 농민공을 표현한 화가로 신둥왕(靳东旺), 왕홍젠(王宏劍), 량쉬(梁碩), 장천추(張晨初) 등이 있다.

신둥왕이라는 이름을 낸 작품 <성성>(도 5)은 1995년 제작한 것으로 도시와 농촌 사이에 놓은 농민 무리가 길가에서 휴식을 취하는 정경을 묘사하고 있다. 이 작품은 한 쪽의 현실주의를 드러낸 것으로 객관적인 입장의 중립의 의미로도 볼 수 있다. 이 작품의 분위기 상 유사한 작품으로 그는 1996년에 제작한 <흐린 날, 구름이 걷혀서 맑음>이 있다. 이 작품에서 신둥왕은 비교적 큰 변화의 인물을 만들었는데, “잘못인줄 알면서도 잘못을 저지르는” 식의 조형 방식으로 흐리멍텅하고 순박한 모습의 농민공을 묘사하고 있다. 왕홍젠의 유화 <陽關三疊>은 신둥왕의 작품처럼 동일한 기법으로 도시로 가는 도중(기차역 대기실)의 농민 모습을 묘사하고 있지만 작품 묘사의 분위기에서 본다면 이들은 도시로 가는 중인지 귀향하는 중인지 알 수 없다. 하지만 이러한 도시와 농촌에서 유리된 농민상이야말로 ‘농민공’이라는 개념을 잘 나타낸 해석이라고 본다.

량쉬는 조각가로서 신둥왕, 왕홍젠 등과 달리, 오로지 농민공의 형상만을 조각하여 이름을 낸 미술가이다. 그의 대표작은 <도시 민공>(도 6), <이삿짐센터>, <농민 팔형제 패션> 등이다. 량쉬의 작품에서 농민공은 이미 이동 중인 농민이 아닌 양복을 입고 적극적으로 도시 생활을 하며 도시 건설에 참여하는 새로운 신분의 농민으로 등장한다. 만일 신둥왕, 왕홍젠, 양수의 작품에서 더 많이 농민공의 생활을 묘사했다면 장천추의 작품 <상인, 관료, 학생, 노동자, 농민>은 분명한 가치 판단을 띠고 있을 것이다. 이 작품에서 작가는 선명하고 농염한 정도의 색채를 사용하여 전후로 배열하는 방식으로 현 사회의 각 계층이 처한 다른 사회적 지위를 표현했고, 그의 이러한 방법은 중국 사회의 각 계층을 분석하는 것과 다름이 없다. 사실, 장천추가 보여준 ‘상인, 관료, 학생, 노동자, 농민’에서 보여준 ‘새로움’이란 마오쩌둥 시대에 대한 상대성임은 말할 것도 없다. 장천수의 작품 <상인, 관료, 학생, 노동자, 농민>에서 농민 모습을 한 여성을 볼 수 있고, 아울러 배열과 형상의 특징에서 그 여성은 가장 끝에 가장 낮게 배치함으로써 우리는 당면한 현 사회문제에 대한 의문과 고민을 어렵지 않게 발견할 수 있다. 그의 작품에서 암시하는 농민의 개념은 마오 시대의 영웅이 개혁개방 시대에는 사회 밑바닥을 생활하는 주변인이 되었다는 것으로 드러난다.

1990년대 시장경제의 개혁이 시작되면서 중국 사회의 빈부 차는

더욱 벌어지면서, 지식층 안에서는 신좌파와 자유주의자들로 나뉘어 중국 사회문제에 대한 논쟁이 일게 되었고, 이 두 파는 사회의 공정, 공평과 경제적 효율 등의 문제를 논쟁의 초점으로 부각시켰다. 사실 농민이 사회 하층으로 떨어지고, 시장경제 개혁의 수혜자는 가장 적은 극소수에 지나지 않는 현실은 개혁 주체에 따른 경제 효율의 극대화 제도로 설계된 생산 구조가 낳은 결과이다. 따라서 이 때 농민공의 모습을 표현한 향토미술은 분명 어느 정도 신좌파의 사상의 영향을 받았다고 생각되고, 또 역사적으로 일찍이 있었던 민본주의에서 약자의 편에 섰던 전통을 구현한 것이라고 본다.

### Ⅲ. 침묵: 중국의 향토 사회와 농민

위에서 언급한 내용에서 볼 때, 개혁개방 이후, 중국의 농민과 농촌을 그린 미술 작품들은 계속 연장되어 발전해 나갔음을 알 수 있다. 만일 농촌의 풍경과 민속적인 경향을 띤 향토미술이 모두 하나로 얘기된다면, 이 장르를 거대하게 팽창되어 있지 않았을까 생각한다. 필자는 역사발전이라는 시각에서 세 가지 다른 향토미술을 고찰의 대상으로 선택하고자했는데, 주로 이들과 중국사회의 변천 속에서 만나는 문제들이 서로 밀접하게 얽혀있다고 생각했기 때문이다. 바꿔 말하면, 향토미술은 이 시기의 반성과 중요한 의의 그리고 가치가 있다고 하지만, 그 의의와 가치에 따른 것이 아닌 그 자체적인 문제가 없는지 반드시 고찰해봐야 한다.

개혁개방 시대 향토미술은 시대정신에 대해 여전히 지식인들의 정신으로 대변되었고, 향토미술에서 표현 대상이 된 중국의 농촌과 농민은 객체로서 오히려 침묵 속에서 아무 말도 없이, 단지 표현되어졌을 뿐 스스로를 표현할 수 없었다. 인류사회사와 예술사에서 농촌사회와 생활 속의 농민은 당연히 자신의 문화를 지니고 있었고, 또 자신의 방식대로 자신의 바람과 의지를 표현해왔다. 즉 이는 흔히 말하는 민간예술과 민속문화였던 것이다. 그러나 중국역사상 국가와 정부의 관방 체제 속에서 농민 자신을 표현한 것은 마오쩌둥 시대에 와서 비로소 실현되었다고 할 수 있는 데, 당시 역사적 조건 아래서 중국공산당은 줄곧 농촌과 농민의 文藝를 표현함으로써 중국 농민의 진정한 대변인이 될 수 있었다. 이러한 목적은 마오쩌둥 시

대의 문예가 한 편으로 농민이 표현의 중심이 되어 사회주의제도에서 주인공의 지위를 긍정하는 것이다. 또 다른 면에서 아마도 더욱 중요한 것은 마오쩌둥 시대 문화 기구인 행정조직의 시스템 속에서 대다수의 아마추어 농민화가들이 성장했고, 여기에 농촌으로 하방한 회화적 재능의 지식청년을 포함시켜 말하면, 그들은 자신의 생활을 묘사하고, 자신의 바람까지 표현하였다는 점이다.

위에서 언급한대로 향토사실주의 미술의 일정 부분을 긍정하는 비평가의 입장에서 볼 때, 실로 중국 농촌사회와 농민생활의 정황을 잘 반영한 점 보다는 향토사실주의 미술의 의의와 그 소재가 어디에 존재하는가의 여부일 것이다. 그러나 이 보다 더욱 중요한 점은 여기에 편승한 인도주의적인 개념일 것이고, 이러한 개념은 당시 이중적인 목표를 획득했다고 볼 수 있다. 첫째, 향토사실주의 미술에서 농촌과 농민을 동정(사회 하층민으로 있었던 신분)과 찬미(현대문명의 이질적인 순박한 인생이 아닌 근면선량한 인격)의 대상으로 향토 미술에 전과 확대시켰다고 볼 수 있다. 둘째, 향토미술은 문혁과 그 미술을 부정하면서도 문혁 시기 유행했던 계급투쟁의 개념적인 역량으로 나타내고 있는데, 이는 개혁개방 시대의 정신과도 일치된다. 앞서 언급한 향토미술에 있어서 서북 지역의 농촌과 농민의 모습은 한 당 성세기의 중국을 표상화하는 데에 편승하여 서구문화의 충격에 대응하고자 했고, 이로써 당시 문화열과 뿌리찾기열의 중요한 문화적 상징이 되었던 것이다. 그러나 문제는 앞서 언급한 향토미술에서 농민이 주체였는가 일 것이다. 자세히 관찰해 보면, 진정으로 반성해 볼 때 이 속에는 농민 자체는 존재하지 않았고, 그들은 여전히 침묵과 무언, 그리고 익명으로 있다는 사실이다.

1980년대 향토미술에서 농촌과 농민의 비주체성은 1990년대 농민공을 표현한 향토미술의 단계를 거치게 된다. 이 때 농민은 비로소 진정한 중국사회의 하층민의 생활을 한 모습으로 미술작품에 드러난다. 아마도 사회학적인 의의에서 이 둘 사이에는 일종의 논리적 관련이 있다고 말할 수 있으며, 이 뜻은 뒤중리가 1980년대 초에 제작한 <부친>에서 알 수 있듯이 음력 설날에 거름을 쳐야하는 농민, 그런 생활에서 여전히 존재할 뿐이며, 또 대략 추측되는 것은 그림 속의 농민은 자신의 아들 혹은 손자는 아마도 도시로 나가 건설 현장에서 막노동 혹은 공장에서 일용직 노동으로 생계를 꾸리고 있을지도 모른다. 본 연구는 또 다른 각도에서 이와 같은 사실을 증명하고자했는데, 그것은 향토미술에서 진정한 주체가 결코 농민이 아

나라는 점이며, 향토미술이 갖는 흥미로운 문제는 중국 농민과 농촌 자체가 직면한 실제적인 문제와 아무 관련이 없다는 것이다.

비록 예술은 정치와 달리 직접적으로 사회개조적인 기능을 담당하지 않지만 상징적인 형식은 만들어 졌는데, 즉 한 시대의 정치적 의도를 반영하여 당시 사회의 경향을 쫓고 있는 셈이다. 따라서 본 논문에서는 개혁개방 이후 중국사회의 변환에 따른 각도에서 서로 다른 시기의 향토미술과 그 개념을 시각적인 입장에서 해석하고자했다.

번역: 문정희(한국미술연구소 책임연구원)

투고일: 2008 9. 30 / 심사완료일: 2009. 1. 28 / 게재확정일: 2009. 2. 22

#### 주제어(Keywords)

향토미술(Local Art), 농민형상(shape of peasants), 개념(concept), 사회변천(social transition), 향토사실주의 (Local Realism)

## 참고문헌

- 费孝通, 『乡土中国』, 生活、读书、新知三联书店, 1985.6.
- 邵养德, 「创作·欣赏·评论-读〈父亲〉并与有关评论者商榷」, 『美术』第9期, 1981.
- 邵大箴, 「也谈〈父亲〉这幅画的评价」, 『美术』第11期, 1981.
- 费孝通, 『乡土中国』, 生活、读书、新知三联书店, 1985.
- 高名潞, 『中國前衛藝術』南京:江蘇美術出版社, 1997.
- 劉勇, 高化民 主編, 『大爭論-建國以來重要論爭實錄』下冊, 珠海:珠海出版社, 2001.
- 邵养德, 「创作·欣赏·评论-读〈父亲〉并与有关评论者商榷」, 『美术』第9期, 1981.
- 邵大箴, 「也谈〈父亲〉这幅画的评价」, 『美术』第11期, 1981年.
- 易英, 『學院的黃昏』, 長沙:湖南美術出版社, 2001.
- 中國社會科學哲學研究所, 『人性人道主義討論集』, 北京:人民出版社, 1983.
- 鄒躍進, 『新中國美術史』, 長沙:湖南美術出版社, 2002.
- 『大爭論-建國以來重要論爭實錄』下冊, 珠海出版社, 2001.4.
- 『美術研究』第1期, 北京:中央美術學院, 1981.1.

邹跃进(北京 中央美術學院 人文學院 教授)

本文以中国改革开放之后的乡土美术为研究对象，主要讨论了乡土美术发展的三个阶段及其代表性的艺术家和艺术作品；对支持和影响不同阶段的乡土美术的观念进行了阐释。

改革开放之后乡土美术的出现和发展，就其本身而言经历了三个大的发展阶段。即七十年代末到八十年代的乡土写实主义美术；八十年代中期兴起的以西北为题材的乡土美术；九十年代市场经济兴起之后，以进城打工的农民工为表达对象的乡土美术。

乡土写实主义的美术就是改革开放之初，即伤痕美术。改革开放之后，人们普遍认为文革美术是假大空的虚伪现实主义艺术，原因之一就是它用理想化的农村和农民形象，遮蔽了生活在艰难困苦之中的乡村和农民。从观念上说就是用毛时代一直受到批判的人道主义和人性论，来反对毛时代，特别是文革中流行的阶级斗争观念。

在上世纪八十年中期，中国的知识分子感受到西方强势文化的压力，不约而同地把眼光投向了西北。借西北的乡村和农民形象，神圣化汉唐的历史和文化来神圣化中国文化。这作为回应西方文化冲击的一种特殊方式，标志着乡土美术的转向，那就是从关注对文革的否定和反思上转向对整个中国文化的反思。

进入九十年代之后，一个重要的艺术现象是新生代的出现。从中国视觉艺术史的角度看，新生代的艺术标志着从表达乡村到描绘都市的转向，同时也预示了另一种新型农民形象——农民—工形象——的出现。过去以地理空间为界限的城乡对立，在改革开放之后也进入城市空间之中，形成一种新的社会结构。上世纪九十年代开始的市场经济改革，加大了中国社会贫富之间的差距，由此导致知识界的新左派和自由主义者对中国社会问题的争论，其中社会公正、公平和效率成为两派争论的焦点。事实上，农民被置入社会底层，成为市场经济改革中受益最少的人群，正是改革者为了追求经济效率最大化的制度设计产生的结果。此时表达农民工形象的乡土美术，在一定程度上反映了新左派的思想影响，也体现了历史上早有的民粹主义关注弱势人群的传统。

本文认为改革开放之后的乡土美术，虽然是以中国乡村和农民为表达对象的，但这个对象在作品并不是主体，而是沉默、无语和匿名的。原因在于中国乡村和农民的边缘化进程，与中国社会的变迁几乎是同步的，由此证明了从一开始，乡土美术并没有真正成为农民的代言人，而是另有政治和艺术的诉求。



〈원문〉

## 乡土美术中的观念与中国社会的变迁

邹跃进(Zou, Yue-Jin) 北京 中央美術學院 人文學院 教授

- I. 乡土美术的概念与范围
- II. 乡土美术的几个阶段
  - 1. 乡土写实主义
  - 2. 乡土美术中的西北农民和农村
  - 3. 延伸：乡土美术中的农民工形象
- III. 沉默：中国的乡土社会和农民

### I. 乡土美术的概念与范围

本文所指的乡土美术是相对于都市美术而言的。值得注意的是，在中国美术发展史上，只有到了二十世纪之后才有现代意义的都市美术。也许我们可以把中国古代美术史上的《清明上河图》说成是都市美术，因为它反映了当时历史条件下的城市生活状况，但有一个原因使它仍然不能归入都市美术的范畴，那就是都市是一个现代概念，它与人类现代化中的都市化进程相关联，是工业革命之后，人口迅速向城市集中的产物。从这个角度看，中国的乡土美术也是在二十世纪的现代化进程中产生的，因为它只有在与现代都市的对立中才获得自己的意义。即使我们把中国古代美术史上的一些作品划入乡土美术的范畴，也是因为有了现代都市的立场和眼光的缘故。费孝通在上世纪四十年代讲授和写作《乡土中国》时，也是以现代都市社会为参照的。用费孝通自己的话说就是城里人与乡下人的对立。<sup>1)</sup>

在二十世纪的中国美术史上，乡土美术在1949年新中国成立之前出现

---

1) 参见费孝通《乡土中国》，生活，读书，新知三联书店1985年6月第1版。

过，而在新中国成立之后的毛泽东时代，由于中国共产党领导的文艺，尽管有表达农村，农民和工人，厂矿的作品，但在事实上却既没有乡土美术的说法，也没有都市美术的概念，原因是当时的美术界，学术界认为只有农村题材和工业题材的美术作品。

从上面的简短论述中，我们会发现在中国美术史上，乡土美术作为一个特定的美术范畴，只出现在特定时段中，即二十世纪的1949年之前和1978年之后。从这个角度看，到底是什么样的社会条件，观念特征，艺术形态使乡土美术成为可能，本身就是一个值得探讨的问题。当然，本文的目的并不是探讨什么是乡土美术的概念，而是要通过考察改革开放之后的乡土美术的观念及其演变，讨论乡土美术所包含的更为广泛的问题。

## II. 乡土美术的几个阶段

我认为改革开放之后乡土美术的出现和发展，就其本身而言经历了三个大的发展阶段。即七十年代末到八十年代的乡土写实主义美术；八十年代中期兴起的以西北为题材的乡土美术；九十年代市场经济兴起之后，以进城打工的农民工为表达对象的乡土美术。在这一节里，我将主要讨论导致乡土美术出现和发展变化的观念及其根源。

### 1. 乡土写实主义

文革结束后的1978年，是中国社会和美术从毛泽东时代进入邓小平时代的开端，其标志是十一届三中全会的召开和对“两个凡是”的否定。中国美术也因此而出现了多元探索的局面。乡土写实主义的美术就是改革开放之初，继伤痕美术，星星画会等重要艺术现象之后引起广泛关注和激烈讨论的艺术倾向。乡土写实主义美术以罗中立的《父亲》，陈丹青的《西藏组画》，何多苓的《春风已经苏醒》为代表。

罗中立的《父亲》(图1)是这一时期最重要，最著名的描绘农民形象的作品。它以巨大的尺寸，超级写实的手法，描绘了一位表情苦涩，憨厚老实的中国农民形象。这个当时被认为是“八亿中国人的父亲”的农民形象，一出来就引起了激烈的争论。邵养德认为罗中立把农民画得太苦，甚至太丑了，与中国农民的真实生活不符。邵大箴则针对邵养德的

观点提出了相反的看法。邵大箴认为《父亲》的艺术价值就是因为它不仅描绘了中国农民真实的生活，而且也歌颂了中国农民勤劳朴实的美德。这就是当时围绕《父亲》的评论所展开的二邵之争。<sup>2)</sup>但在当时的历史情境下，邵大箴对《父亲》的评论占据了主导地位，原因是他的观念更符合当时的历史潮流，即对文革及其美术的否定。

从今天的角度看，有一个问题是值得我们去追问的，那就是真实到底是什么？有没有一个不通过意识形态的中介就能看到自然状态的真实？回答是否定的。但为什么当时的人们又坚持用真实作为评价《父亲》的中心概念呢？其实在当时，农民形象的真实与否，并不是问题的关键所在，重要的是与意识形态的关联。因为在现实生活中，在任何时候都有生活艰苦的农民，也有生活幸福的农民。改革开放之后，人们普遍认为文革美术是假大空的虚伪现实主义艺术，原因之一就是它用理想化的农村和农民形象，遮蔽了生活在艰难困苦之中的乡村和农民。所以，艺术家选择表达哪种农民形象，一般而言，都会有相应的生活依据和真实的成份，在此意义上说，把《父亲》说成是真实的反映了中国农民的生活状态的艺术作品，无疑不是一个错误的判断。但必须看到的是，这种真实观之所以能成为当时人们的共识，是因为当时的主流意识形态-----人道主义观念-----更有影响力，《父亲》的艺术力量，除了来自真实的生活之外，更重要的还来自艺术家的人道主义精神，那就是对生活在中国底层社会的农民的同情和崇敬。

陈丹青的《西藏组画》是他在中央美术学院读研究生时的毕业创作。(图2)很显然，陈丹青是用城市知识分子崇拜和羡慕的眼光，来描绘和欣赏西藏牧民豪放的性格与自然的人性的。这正是陈丹青的《西藏组画》不同于罗中立的《父亲》的地方，那就是陈丹青没有对西藏牧民的同情，而只有羡慕、崇敬和赞美。当时讨论的马克思主义关于人性在现代资本主义社会被异化的理论，在一定意义上赋予《西藏组画》以观念和思想上的支持。

何多苓的《春风已经苏醒》(图3)描绘了一位乡村女孩的形象，从她那充满惆怅和忧郁的眼神中，我们能感受到一位进入青春期的女孩内心的复杂情绪。这幅作品在艺术手法上受到美国画家怀斯的影响，何多苓自己认为通过这幅作品找到了抒情的艺术方法。与何多苓的《春风已经苏醒》具有类似倾向的是何家英的工笔画《十九秋》，它也是表现一位

---

2) 邵养德《创作·欣赏·评论——读〈父亲〉并与有关评论者商榷》，刊登在《美术》1981年第9期上。邵大箴的《也谈〈父亲〉这幅画的评价》刊登在《美术》1981年11第期上。

乡村姑娘在成长过程中，对青春和生命的感受的。在毛泽东时代，艺术家笔下的女性农民形象已经类型化，如表情总是喜笑颜开，阳光灿烂。因此，这两位艺术家笔下的女性农民形象，就具有了新时代的艺术意义，即对个体生命体验的重视和表达。

在上世纪八十年代，乡土写实主义美术产生的原因是多方面的，但最直接的原因来自对文革的全面否定。套用毛泽东的话说：凡是文革美术拥护的，就是乡土写实主义美术反对的。具体言之，乡土写实主义美术对文革美术的否定，从观念上说就是用毛时代一直受到批判的人道主义和人性论，来反对毛时代，特别是文革中流行的阶级斗争观念。从1978年至1984年，学术界关于人道主义和人性论的讨论持续了七年，<sup>3)</sup> 乡土写实主义美术不仅受到这一次大讨论的影响，而且用视觉艺术的方式直接参与了这次大讨论，成为改革开放之后新启蒙文化中不可分割的重要组成部分。从艺术的角度看，乡土写实主义美术的形态特征是反文革美术的“三突出”，（一种创作原则，指在所有人物中突出正面人物；在正面人物中突出英雄人物，在英雄人物中突出主要英雄人物），“红光亮”（描绘人民形象的方法，要画得红、光滑和明亮），“高大全”（塑造英雄的方法）的模式。众所周知，在文革美术模式中，中国农民也是作为英雄来描绘和歌颂的，农民形象充满阳光、色彩鲜亮，健康向上，目的是为了证明社会主义制度的优越性。然而为了达到否定文革美术模式的目的，乡土美术有意识地选择了中国相对落后的穷乡僻壤及其农民的形象和生活作为描绘的对象，这意味着艺术家只要如实描绘他们的所见，就可达到否定文革美术模式，唤起人道主义的同情，激发回归自然人性的陌生化艺术效果的目的。

## 2. 乡土美术中的西北农民和农村

在第六届全国美展上，湖南画家贺大田描绘黄土高原的作品《根》获得了金奖，从某种意义上说，它标志着乡土美术的转向，那就是从关注对文革的否定和反思上转向对整个中国文化的反思。可以这样认为，大约从上世纪八十年代中期开始，继乡土写实主义美术之后，西北的农民和农村成为美术中重要的表现对象，很显然，美术中的西北风，与当时

---

3) 参见《大争论——建国以来重要论争实录》下册，珠海出版社2001年4月第1版，第215——245页。

兴起的文化热中的寻根思潮有关系，而文化热和寻根思潮思考的对象则不仅是文革及其美术，而且是整个中国文明的意义和价值的问题。导致这一转向的原因是，在改革开放之初，闭关自守近三十年的中国，在对西方开放之后，绝大部分人，特别是知识精英，在总体上是兴奋和激动的。但是对西方开放七年之后，发达的西方世界和强势的西方文化也给中国知识分子以压力和焦虑。

正是在这一历史情境中，美术界开始从反思文革及其美术，转向思考在西方文化冲击下，中国文化在世界格局中的意义和价值的问题。乡土美术中的西北题材，从文化的角度看，就是这种反思在视觉形象上的表达。这是因为作为中国历史上汉唐盛世的所在地，西北具有象征强势中国的文化地理特征，从而使其成为受到西方文化强烈冲击的美术家们抗衡西方文化，振兴中华民族的一种新的想象的刺激物。

在乡土美术中较早以表达西北题材而著名的艺术家有丁方和尚扬。丁方是八十年代“大灵魂”的代表性画家，其作品强调生命意志和宗教力量的表达，具有表现主义的艺术倾向。(图4)这种艺术观念与语言，在丁方的作品中，则是以西北的黄土高原为原型的。早在八十年代初，丁方就多次赴西北考察，在艺术风格上，也受到当时乡土写实主义的影响，具有较强的叙事特征，只是到后来，黄土高原才在丁方笔下成为文化的象征，生命意志和宗教力量的表现。尚扬早期的作品也属于乡土写实主义美术的范畴，其代表作是《黄河船夫》，从这一作品中可看到俄国巡回画派对他艺术的影响。继《黄河船夫》之后，尚扬从黄河转向了对黄土高原的表现，表现手法上也开始从写实转向对西方现代主义艺术的借鉴。

在上世纪八十年中期，当中国的知识分子感受到西方强势文化的压力而对中西文化的差异和优劣进行争论和讨论时，文艺界则不约而同地把眼光投向了西北的黄土地，西北也因此而成为美术家寻找中国文化之根的地方。如果考察这种艺术思潮的观念根源，我们会发现它与近现代以来美术史界对中国美术的一种认识-----明清衰落和汉唐强盛-----有关系。在艺术风格上则与二十世纪以来一直推崇汉唐雄风息息相关。值得注意的是在视觉艺术的西北风中，如果说美术是借西北的乡村和农民形象，用神圣化汉唐的历史和文化来神圣化中国文化的话，那么在电影中，西北风则具有民俗化倾向。从这一角度看，上世纪八十年中期在艺术上出现的西北风，作为回应西方文化冲击的一种特殊方式，包含着不同的意味：挑战与迎合。

### 3. 延伸：乡土美术中的农民工形象

进入九十年代之后，一个重要的艺术现象是新生代的出现。新生代艺术家刘小东在1996年创作了《违章》。这幅作品描绘了进城务工的农民，光着上身坐在一辆汽车上的情形。从作品描绘的情节和作品的形象中，我们都可以看出在艺术家的笔下，这些进城务工的农民，就犹如城市的入侵者和异质的存在者。从中国视觉艺术史的角度看，新生代的艺术标志着从表达乡村到描绘都市的转向，同时也预示了另一种新型农民形象-----农民工形象-----的出现。尽管在艺术分类上，表达农民工的美术作品是属于乡土美术的范畴，还是属于都市美术的范畴，可以进一步讨论，但至少我们可以说它是乡土美术的一种延伸和变异应是没有问题的。

改革开放之后，包产到户的联产承包责任制解放了农村的劳动力，而迅猛发展的城市建设，众多劳动力密集型的工厂和企业的出现，则为农民进城打工提供了条件。世代依附土地的中国农民，因此而获得了一种特殊的身份：农民工。过去以地理空间为界限的城乡对立，在改革开放之后也进入城市空间之中，形成一种新的社会结构。农民工作为中国急剧社会变迁的产物，也引起了艺术家的关注。除了上面提到的刘小东之外，表达农民工的艺术家还有忻东旺、王宏剑、梁硕、张晨初等。

忻东旺的成名作《诚城》(图5)创作于1995年，描绘了一群处在城市与乡村之间的农民正在途中休息的情节，从某种意义上说，《诚城》属于一幅现实主义的作品，立场客观而又中立。与《诚城》在情节上具有类似性的一幅作品，是他1996年创作的《阴天，多云转晴》。在这作品中，忻东旺在人物造型上有了较大的变化，“将错就错”似的造型方式，使其笔下的农民工形象多了一些呆滞木讷的成份。王宏剑的油画《阳关三叠》，与忻东旺的作品一样，同样描写身处途中(火车站候车)的农民，但从作品描绘的情节看，我们无法分辨他们是进城还是返乡，但是这些游离在城乡之间的农民形象，正是对“农民工”这一概念的最好诠释。

梁硕是一位雕塑家，与忻东旺、王宏剑不同的是，他是专门雕塑农民工形象而出名的艺术家，其代表性作品有《城市民工》(图6)，《搬家公司》，《时尚农民八兄弟》等。梁硕作品中的农民工已不是身处途中的农民，而是穿上西装，主动融入都市生活，参与都市建设，认同新的身份的农民。如果说忻东旺、王宏剑，梁硕的作品更多地是描述农民工的生活的话，那么张晨初的作品《新商，官，学，工，农》，则带有鲜明



的价值判断。在这一作品中，艺术家用色彩的鲜艳程度，位置排序的前后方式，表达了艺术家对当代社会各阶层所处的不同社会地位的看法，仿佛是用艺术形象展开对中国社会各阶层的分析。其实我们都不难明白，张晨初所谓的“新商，官，学，工，农”之“新”，无疑是相对于毛泽东时代而言的。这样，当我们在张晨初的作品《新商，官，学，工，农》中，看到农民形象是一位女性形象，并且在排序和形象特征方面，她都处在最后和最低的位置上时，我们从中也就不难看出作者对当代社会问题的思考和质疑，因为在《新商，官，学，工，农》中暗含着如下的观念：在毛时代，农民被描绘成改天换地的英雄，在改革开放的时代，农民则成了真正生活在社会底层的边缘人。

上世纪九十年代开始的市场经济改革，加大了中国社会贫富之间的差距，由此导致知识界的新左派和自由主义者对中国社会问题的争论，其中社会公正、公平和效率成为两派争论的焦点。事实上，农民被置入社会底层，成为市场经济改革中受益最少的人群，正是改革者为了追求经济效率最大化的制度设计产生的结果。据此我认为，此时表达农民工形象的乡土美术，在一定程度上反映了新左派的思想影响，也体现了历史上早有的民粹主义关注弱势人群的传统。

### Ⅲ. 沉默：中国的乡土社会和农民

从上面的讨论我们可以看到，改革开放之后，描绘中国农民和乡村的美术作品一直在延续和发展，如果我们把那些带有风情和民俗倾向的乡土美术都包含在这一论题中的话，那么乡土美术的队伍就会极其庞大。而笔者之所以从历史发展的角度选择三个不同时期的乡土美术作为讨论的对象，主要原因是它们与中国社会变迁中遇到的问题息息相关，换句话说，在这些乡土美术中，包含着对这个时代的反思而具有重要的意义和价值，然而必须看到的是，它也并不因其意义和价值而没有自身的问题。

改革开放时代的乡土美术对所处时代的反思，仍然只是知识分子的反思，中国的乡村和农民作为乡土美术的表达对象或客体，却是沉默和无言的，它们只能被表达，而不能表达自己。在人类社会史和艺术史上，乡村社会和生活于其中的农民当然一直有自己的文化，并以自己的方式表达自己的愿望和意志，如我们通常所说的民间艺术和民俗文化。不过

在中国历史上，以国家和政府的官方形态，让农民自己表达自己，大概只有在毛泽东时代才成为了现实，在当时的历史条件下，中国共产党一直致力于通过表达农村和农民的文艺，能成为中国农民的真正代言人。为此目的，毛泽东时代的文艺，一方面以农民为表达的中心，并充分肯定他们在社会主义制度中的主人公地位，另一方面，也许是更为重要的是，在毛泽东时代，文化机构以行政组织的工作方式，培养了一大批农民业余画家，也包括当时有绘画才能的上山下乡知识青年，让他们描绘自己的生活，表达自己的愿望。尽管从今天的角度看，我们会说，毛泽东时代描绘农村和农民的作品，完全是意识形态支配下的产物，我们仍然无法知道农民的真实想法，但即使如此，我们也不可否认农民和农村在当时美术中的主体地位。

我在上面谈到，在一些肯定乡土写实主义美术的批评家看来，真实反映中国乡村社会和农民的生活状况，是乡土写实主义美术的意义之所在。然而在我看来，更为重要的是它所承载的人道主义观念。事实上，这种观念在当时获得了双重指向：一是使乡土写实主义美术中的乡村与农民成为同情(身处社会底层)和赞美(没有被现代文明异化的纯朴人性，勤劳善良的品格)的对象，增加了乡土美术的感染力；二是使乡土美术具有了否定文革和文革美术中流行的阶级斗争观念的力量，从而与改革开放时代的精神相一致。我在上面也谈到，乡土美术中的西北乡村和农民形象，因承载着汉唐盛世的中国观来回应西方文化的冲击，从而使其成为了当时文化热和寻根热中的重要文化象征。但问题是在上述的乡土美术中，农民是主体吗？如果我们仔细观察，认真反思，我们就会发现其中并无农民本身的问题。农民和乡村仍然是沉默，无语和匿名的。

在上世纪八十年代的乡土美术中，正是乡村和农民的非主体性，把我们带到了九十年代表达农民工的乡土美术阶段。在此时，农民才真正以生活在中国社会底层的形象出现在美术作品中。我们也许可以说，在社会学的意义上，两者之间有一种逻辑上的关联，我的意思是罗中立在八十年代初期创作《父亲》前看到的那个在春节期间掏粪的农民，不仅其生活的境遇现在仍然存在，而且我们还可以大胆地猜想，他的儿子或孙子也许正在城市的某个工地或某企业打工为生。我认为这从另一个角度证明了这样一个事实，那就是在乡土美术中，真正的主体并不是农民，乡土美术真正感兴趣的问题，也与中国农民和乡村本身面临的实际问题无关。

在我看来，虽然艺术不是政治，并不承担直接改造社会的功能，但它

作为一种象征形式，则能反映一个时代的政治意图，进而折射出当时的社会走向。这就是我在本文中从改革开放以来的中国社会变迁的角度，解读不同时期的乡土美术及其观念的视角和立场。