

IMAGE IN THE NEW ERA

SHANG HAI BIENNIAL EXHIBITION

新时代的形象

“上海双年展”

清水敏男

世界正处在巨大变化当中。虽然任何时代，世界都在变化，但是今天这些变化发生得更深刻。身处其中，我们很难测量这变化的深度。也许这是后人的事吧。我们只知道我们确实活在这变化当中。比如，当你目睹上海大街上过去十年所发生的变化，就很容易感觉到这期间的沧海桑田。

那么，这些变化到底意味着什么呢？在上海街头出现了高大建筑、四通八达的高速公路……这些表面现象背后的更本质的变化是什么？

每次来上海，我都深刻地感觉到，上海越来越有世界性大都市的特性和气氛，就和东京、纽约、香港、巴黎、伦敦、法兰克福、曼谷、马尼拉、新加坡、台北、汉城等一样。这些城市都是各个国家或地域的中心，她们共同的特点就是“速度”。

在这些城市里，汽车、地铁、摩托、电视、手机等交通工具和传达信息各种媒体很发达，发展的节奏也很快。而且这种速度以后还会不断加快。人类的历史就是追求物质和信息速度的历史，这么说并不夸张。

物质和信息的运输传达高速化在城市与城市之间也很明显。飞机把世界各地连通而形成了网络化。每个城市里，机场是最重要的设施。世界已开始一体化，世界正变成一个市场。

在世界一体化的过程中，最大的事情就是因特网的出现。因特网在信息高速化、扩大化以及获取信息的方便性上，起到了革命性的作用。它不仅发挥了传达信息的功能，而且标志着人类已实现了通过网络将世界连接起来的理想。

各个城市共同拥有了一样的速度，依靠在城市的内部和外部所形成的巩固的网络传递物质和信息。在网络世界中，每个城市间已不存在很大的优劣差别。过去，纽约、巴黎确实是世界的中心，今天它们已失去了往日的力量。而世界各国都有了她们自己的中心城市。

文化从先进的欧美地区向落后地区侵略的时代已经结束了。文化的力量已不再只属于某些强势的城市或国家，而属于网络。所以，今天各个城市以自己的地域文化为基础，同时通过网络积极地吸收外来文化，从而创造出了具有独创性的新文化。今后，城市间的优劣将由她们能否创造出属于自己的新文化来决定。

在上海耸立的高层建筑群的背后，存在着这种世界性的结构变化。就是说，今天的上海已经完全跟世界性的网络连接了。在这个城市举办第三届上海双年展，邀请世界各地的当代艺术家，标志着上海的巨大变化。这次展览可以说是上海变化理所当然的成果。当代美术表达的是现代人的精神状态、愿望和理想。网络化世界的人们渴望共同分享这些信息——精神的信息。

我已说明现在世界各地的城市已不存在过去像纽约、巴黎所拥有的优势或优劣差别。但是我想，某些城市仍具有很大的发展潜力，上海是其中之一。因为上海有着培养多样化、融合价值观的传统和气质。城市的发展潜力是依靠其信息产业为先导的。上海从中国近代史至今一直保有现代化城市的地位，就是因为她有着汇集和吸纳世界信息的突出能力。

综上所述，现代世界已经不是欧美城市的强势时代。她宣告以欧美世界为代表的近代世界价值观已不再是唯一的选择。现代世界已经开始寻找适应新时代的新价值观。在这种情况下，世界等待着我们喊出新的声音。过去十年的美术界，开始寻找适应新时代的新价值观。在这种情况下，世界等待着我们喊出新的声音。过去十年美术界，开始关注非洲、亚洲、中南美洲、大洋洲，或北美当地艺术家，那些以前被忽视的艺术和艺术家。这也算寻找新时代的新的价值观的一种广泛的心理认同。

在这一系列的行动中，世界十分关注中国艺术中所传达出的价值取向，人们期待着历史悠久的中国在突破近代价值观的基础上获得新东西。如果我们只是接收中国带来的东西，并不意味着我们就获得了新思想。在网络上，通过各个价值观的混合交流，能否产生出适合新时代的新价值观？我想，作为进行这种交流、融和的城市、上海是最合适的。在上海，从内往外，从过去到未来、从未来到过去，超越时间和空间的不同价值的潮流像漩涡般地融合在一起，充满着活力。

在任何时候，美术都表达着时代的精神。很多东西当时人们可能注意不到，但过了一定的时间后，人们会发现美术作品的诞生和时代有着密切的关系。已经跟世界性的网络连接的中国也有自己的表现。这就是物质和信息的高速传送。只是人们还没有观注到这现象而已。不，也许敏感的人已经注意到了。

时代的普遍性表现很重要。通过这些人们会发现自己、认识自己。我们的人生是什么？我们活在什么样的时代？我们理想的未来是什么样子？通过美术，人们就会认识这些。有时候，通过具有普遍性的美术，人们会发泄共同的时代压力，作出共同的反应。作为现代人共有的时代性场合，美术馆开始扮演越来越重要的角色。世界各地的美术馆接待着很多观众。在周末，人们逛美术馆，在美术作品中寻找自己在这个时代的影子。

开头我说过，上海已经在物质和信息上完全与世界性的网络连接了。上海双年展标志着这种现象终于开始涉及到美术。同时，通过在上海的不同价值观的互相接触，开拓诞生新文化的可能性的时机成熟了。而且，这不仅仅是艺术家和理论家的事，更重要的是通过这次双年展，将有更多的普通市民去美术馆，他们会得到不同于以往的新鲜感受。如果这次的展览会吸引更多的人去参观美术馆，拉近美术和百姓的距离，我将感到荣幸。

这次上海双年展得到了很多朋友、工作人员和有关机构的合作协助才得以举行的，在此谨表示真诚的感谢。



阿B日记(摄影) 周啸虎(我院毕业生)



无题2000之一(油画) 谢南星(我院毕业生)

RECOLLECTIONS OF THE
CREATION OF THE RENT
COLLECTING COURTYARD

《收租院》创作回忆录(上)

撰文：王官乙

讨论：龙德辉 伍明万 隆太成等

文字处理：岛子



一、走向农村 雕塑革命

成都西郊52公里，大邑县安仁镇有座刘文彩的地主庄园。占地7万余平方米，建筑面积达21055平方米，分南北相望的两大建筑群，历时十余年陆续建成。南部俗称老公馆，北部俗称新公馆，由一条长320米的道路相连，老公馆是刘文彩的住所，由7道大门、27个天井、3个花园、180余间房屋组成，布局错综复杂、迂回曲折，形象地印证着蚕食土地、扩建庄园的进程，新公馆则是布局规整，配置对称的建筑。1949年中国人民解放军挺进四川，在抵达前一个多月，62岁的刘文彩因严重肺病死去。

1950年由进军西藏的解放军将庄园保护下来，后作为西藏军区驻川办事处。

1958年“大跃进”期间中央文化部提出“县县办博物馆”的精神，四川省文化局提出“关于大邑县地主刘文彩，在剥削和压迫农民方面，在我省较为突出，决定将该庄园保留，设立大邑地主庄园陈列馆。”即由政府从军队接管过来，进行筹备，将老公馆陈设复原公开展出。

1959年春节开始接待观众。1962年陈毅元帅题写了“地主庄园陈列馆”馆名。

二十世纪六十年代初，为了贯彻毛泽东“千万不要忘记阶级斗争”的指示，加强阶级教育，调用艺术手段。陈列馆于1961年组织一些小学老师用石膏刻小人装在小布景箱内，制成地主的《百罪图》，但效果不佳，感染力不强。同时还制作了几台真人大小的模型，以木塔架，扎上稻草，头部塑造石膏上彩，手脚在真人身上用蜡调制，穿上真衣，暴露地主罪行。如“做狗道场”、“马拖老农”、“背磨沉水”以致刺眼割耳等，感染力有所增加，由于不能长期保存，有的过份恐怖，吓得有的观众不敢观看。再后来，美工人员与民间艺人合作1米多高和真人大小的彩塑，有“张二嫂怒砍丈田弓”、“宋木匠巧改刘家斗”、“九龙镇罢耕”、“杀人霸产”等，配以彩绘背景，效果又进了一步。

1964年上半年，为了抵消庄园原样陈列腐朽奢侈生活的负面影响，地主庄园陈列馆提出利用庄园背后的收租现场，陈列出地主收租用的工具，大斗小秤和飞轮风谷机，“让实物说话”。展出一段时间，1000多平方米的两个四合院，几件收租用的实物工具于观众没有感染力。这才提出了作塑像的想法。

陈列馆人员经过调查，第一次设计由两个狗腿子（家丁，农民称狗腿子）守在大门，农民进来交租，一大群农民和过斗人讲理的验租，以及算账时管账先生拍桌子吓得农民作揖求饶等。第二次稿修改为一家人去交租，经过验租过斗和算账。过程比较明确，一家人在交租过程中反复出现几次，有如一幕一幕戏剧进程，两次设计都由川剧演员扮演拍照。后来又提出可以打破一户农民交租的局限，但还没有具体设计方案。计划在国庆节搞出来，任务繁重而时间迫切，设计和塑造的工程量大，陈列馆正式美工能做雕塑的只有1人，还有一位借调人员和临时工作的民间艺人，无法完成，于是请四川美院派人支援。

四川美术学院雕塑系师生在五十年至六十年代已经创作出许多反映工人农民生活以及革命斗争的作品，在全国美展和在北京举办的四川雕塑展览中受到广泛赞扬。也曾接受过不少社会创作任务，其中包括彩塑。使他们感到困惑的问题是：“如何更好地为几亿农民服务？过去称雕塑是“美术中的重工业”下不了乡，农民看不到，即使看到也不懂。如何让雕塑艺术普及到广阔的农村天地？雕塑又称“歌颂性的艺术”，如何为阶级斗争服务？曾作过多种设想：一是多搞小型雕塑，像货郎一样，自己挑担子下乡到集上展览；二是组织工作组，到乡里村里就地创作、就地展出，搞完又到别的乡村去；三是到乡村去修新“土地庙”式的村史牌，长期保留。寻求农民喜闻乐见的形式，走民族化和革命化的道路。

1965年5月11日地主庄园陈列馆向四川美术学院发函，请求派人支援，美院党政领导和雕塑系负责人非常重视，认为庄园地处农村，是雕塑创作和雕塑教学革命的好地方，也是为农民服务的良机。但四川美院从组织关系上不能直接应邀前往，四川美院在专业上属中央文化部领导，在行政上属四川省文化局领导，因此派创作教研室主任专程前往研究，主动和陈列馆人员一道到省文化局汇报要求，改由省文化局向四川美院发函。在人员安排十分紧张的情况下，打破常规，决定由雕塑系主任教师带应届毕业生作为毕业创作教学，教师除指导学生外，也直接参与创作，完成这次任务，并通知正在农村参加“社会主义教育运动”的该班师生提前返校。5月24日美院再去函催促，函中“希你馆急速请省文化局用正式公函将此任务下达我院，以便庚即安排教师带学生前去你馆正式进行工作，希火速办理为荷！”。未等到省文化局正式公函到达，27日即召开前往人员的思想动员会，并决定增派一名教师参加。师生们向院党委递交了保证书，还在校内进行张贴和广播，以示决心。6月2日打起铺盖奔赴大邑。为了认真搞好此次创作和教学，从学校的动员会直到任务结束，除完成了全部雕塑作品，还认真作了几本教学日志和会议记录。

1965年6月4日，两个美院教师，五个美院雕塑系毕业班学生到了地主庄园，会同地主庄园陈列馆两个美工（一个由美院附中毕业于峨眉电影厂作过美工、从事雕塑，一个刚从西南师范学院绘画系毕业分配到温江文工团转调来馆还未做过雕塑），一个文化馆干部（曾在四川美院进修过绘画，借用任在庄园从事绘画和雕塑），一个半农半艺的民间艺人，（临时在庄园作雕塑）“会师”组成了一支特殊的集体创作队伍，后来三个小学教师和一个守馆员也临时协助作道具等工作。美院师生迫不及待地参观豪华奢侈而又阴沉恐怖的高墙深宅和空荡的收租院，之后，创作人员又深入调查访问，听那些苦大仇深的农民讲述，看还活着的刘文彩的总管家、五姨太太和狗腿子。因为交不够地租，农民被逼得家破人亡、妻离子散、逃债要饭、抓丁抄家、坐牢等诸多惨景浮现脑海，感情的浪涛涌进心头。正如过去在群众中流传的民谣“雕梁画栋全是白骨堆起，山珍海味尽是血泪泡成”，“收租院鬼门关，交租好比上刀山”，“风谷机响，地主黄金万两，农民眼泪长淌”；“租债比山高，压断穷人腰”；“地主手中算盘响，佃户头上杀人刀”。

附近的农民仔细给我们讲述刘文彩在收租时的各种细节，如何验租、风谷、过斗和算账、农民的穿戴、地主、狗腿子、管账师爷和“刮刮匠”、“风风匠”的特征。临时请来为我们塑像踩泥的廖大爷也是刘文彩的长工，为我们揉棉花泥的李大姐曾是刘文彩的丫头，天天一起工作，成了我们的“顾问”。

在整个收租院的创作过程中，还不断地访问和听农民讲述，边作边改并增加内容。通过调查访问，不仅给我们提供许多素材资料，丰富的情节和人物，同时也逐渐使我们的立场、观点和感情产生了变化。

用什么形式？用什么方法？如何运用民间艺术？我们一起对地主庄园已有蜡像和彩塑进行了讨论、研究，认为彩塑比蜡像好。我们征求农民的意见，也说彩塑比蜡像穿真衣的好。因为蜡像有些缺点：第一，蜡像的身体是用稻草扎的，形体不准而且老鼠在里面吃草做窝，参观时有时蹦出一支老鼠来；第二，

动作大的人物很难表现，如风吹跑动（风谷机前将有此类人物），需要用衣纹的飘动去表现，真衣服始终是下垂的，即是说，不能利用衣纹表达动态并有助于表情的生动：第三，时间久了，在真衣上布满灰尘，不便清除，因此决定用等人大彩塑作《收租院》。

彩塑方法和在学校常用的方法不同，如果泥塑后翻制石膏作假铜假石效果，这在地主庄园无论从经费和效果上都行不通，一百多个塑像也不知作到何年何月，彩塑是中国传统民间方法，在庙宇中见过不少。这种方法花钱很少，不经过翻制工序，速度快，群众喜闻乐见，正适合当时提倡的“多、快、好、省”精神。

为了更好地学习和运用民间传统泥塑，创作组人员到成都去拜访了一位姓蔡的民间艺人，人称“蔡泥人”。后来又去一个已被遗忘的角落——城隍庙参观，那里已被视为封建迷信的禁地封闭起来，不准看，更不准朝拜进香，我们是经过政府批准，为了塑好收租院才允许从布满灰尘和蜘蛛网的竹席围栏钻进去参观的，在成都这座城隍庙里，有很多泥塑，分组连续地塑造了作恶败德之人在地狱中过鬼门关，受各种刑法，其中有表现忘恩负义和作恶的人戏剧性情节，如“活捉王魁”，当王魁的前妻自杀以后阴魂前来捉拿他时，手提他的衣领，王魁吓得全身瘫软，塑得十分生动，还有一组表现阴间地狱中的“铁围城”，那是关着大鬼小鬼的地方，鬼从城门缝中挤出来，只有几个小鬼头，既生动又含蓄，以少胜多，感到铁围城中还有成千上万的鬼。

我们当中的民间艺人是一个半农半艺的雕塑家，也会演川戏，生角旦角都能演，在他的故乡也塑过这种像，这些都是他的拿手好戏，眉飞色舞地给我们讲述，对我们启发很大，农民不是把刘文彩比做地狱里的“活阎王”吗？把收租要过的几道关称作“鬼门关”吗？那些凶神恶煞的判官、牛头马面不是很像凶残的狗腿子吗？联系大足石刻中也有一组一组的十八层地狱、连环组雕“父母恩重经”和“牧牛图”，边看边议，对构思构图有很大的启示和帮助。

接着，我们又去成都附近的新都县看罗汉堂，重点研究罗汉的形象刻划，收租院将有一百多个人物出现，如何做到不雷同，突出个性和相貌特征就十分重要，五百罗汉的动态，表情都各具特征，但当我们进一步细看，就能发现还是有雷同的人物，但民间雕塑家抓住一些重点人物刻划，凸显个性，有些脸型相似的人物隔有一定距离，就不显其雷同了。它启发我们在收租院中安排人物时，每一段中必须要有几个重点人物，如剧中的主角，避免相似年龄和表情的人成堆地在一起，以利于人物刻划深刻而又多样的效果。

四川美院雕塑系教学体系和创作方式基本上是西方的，师生们从1954年起一直在研究云南筇竹寺500罗汉彩塑和大足石刻，出版画册，还进行了大规模的临摹和翻制，目的是在创作上走一条雕塑民族化的道路，这一次机会来了。

经过半个多月调查访问、参观学习，讨论研究，构思设计方案日臻成熟，6月23日正式动工，为了节省财力物力，因地制宜，就地取材，到集市上购买用得上的柴禾，作塔架用。泥就是收租院外田土里的泥，稻草就用隔壁农民的稻草，每个塑像成本才花几元人民币。我们用领导、作者、群众“三结合”的创作方法，倡导“取长补短，能者为师”，请民间艺人表演，只见他将一块石板打两个洞，木桩一插，稻草一绑，再将石板埋入地下，一尺多长的草泥糊出了大型，棉花细泥制作的表面，嵌上眼珠。民间艺人过去是用植物的黑色果实作眼珠，现在是玻璃烧制的。他的表演很精彩，技术娴熟，手法利索，衣纹理得有规律，来龙去脉很清楚，似乎塑的衣服可以脱下来。但我们这些来自美术学院的教师和学生有点疑惑，黑色眼珠与整个雕塑是否协调，在学校用的是两种方法，一种是将眼珠瞳孔挖成洞状，让光影产生瞳孔感觉，另一种是洞也不挖，作半球状，以免破坏体感。但农民群众说是“有眼无珠”，“没有神光”，实实在在嵌进一颗黑珠，看起来有点不习惯。在表演一个在风谷机前行走的农民时，风吹在农民身上，飘起衣纹，十分柔软，质感像绸缎，不像农民的粗布烂衣，大家开玩笑说这个人物像八仙过海中的神仙，而且他作人物，大都没有骨骼肌肉关系，没有力度和农民的真实感，这是他长期塑佛像菩萨和才子佳人的原因。

我们认真地进行了分析研究，开现场会讨论，认为应保留镶嵌眼珠，因为对眼神光泽很有好处，又有特点，对刻化人物的表情有利，农民反映又好。对人体解剖结构关系是学院学习西洋的长处，应当用上来，才能充分表现农民的身体骨骼肌肉，形象才可能深刻。帮助民间艺人学习解剖新知识，他也十分虚心，经常阅读我们带去的解剖书，看我们做肌肉骨骼。农民的衣纹必须是粗布烂衣，而民间艺人善于作绸缎，就安排他去作地主和狗腿子的衣服，正好发挥他的长处。洋为中用，古为今用，中西互补，各取所长，互相学习。不管是中国的、外国的、古代的、现代的、“为我所用”，只要对表现内容有利，让农民看懂看好为基本标准。遇到难点，就学“中西医结合”的办法进行“集体会诊”。

为了加快进度，采用类似流水作业的方法，即将搭架、上大形粗泥、上细泥刻划和统一整理分阶段交叉进行，上完一段粗泥，等它自然风干，去作另一段，然后返回再作这一段，人员服从安排分配，不按包干制，分配时发挥每个人的特长，当然，重点人物的深入刻划和整理必然落在教师和能力强的人身上。这样，就很难说哪一个人物是由某一个作者全部完成的。

对于在美术学院受外国艺术熏陶的教师和学生来说，不同于我们习惯的单体的欣赏性雕塑，也不同于纪念碑式的群体雕塑，它从雕塑和碑座上走到地上来和观众站在一起，感到兴奋而又新鲜。因为是第一次到农村收租现场完成这样的创作任务；第一次创作这样的宏伟规模的雕塑；第一次表现正面人物和反面人物在一起的大型连环叙述性群像；第一次采用“土”、“洋”结合的办法；第一次这样多方面的人在一起集体合作。这么多的第一次，既面临经验不足的压力，也意味着创新的可能。温江地委宣传部长马力曾鼓励我们说“这样流派那样流派，你们来一个工农兵派！”“大胆干，干不好充其量是一堆泥，推倒又重来！”在创作的时候，全国正掀起学习毛主席著作的高潮，我们也认真学习毛主席著作，向解放军学习。学习中国人解放军的过硬作风，使创作队伍革命化和军事化，纳入庄园的民兵编制，每天六点钟起床上课和民兵训练，白天工作，晚上联系个人的思想实际和工作实际，讨论研究创作中的问题，使创作集体拧成一股绳，形成一股劲，要集体革命事业，不要个人私心杂念，解决思想上的问题，扫清创作中的障碍，打消一切顾虑和框框，大热暑天，艰苦奋斗，大胆创新。

对于学生，除正常参加创作外，任课教师还单独对他们进行必要的讲授和教学活动。

二、现场设计 开门创作

收租院现场是一个四合院，形成一个回字形长廊，中间是天井地坝，刘文彩收租时有七八台风谷机在天井内风谷，正南方有一道大门，是农民运送地租来的进口，东北方有一道门通往庄园的内院，院内北偏西一点有一间房子，管账先生在那里面算账。收租时是杂乱的，人群错乱，农民进来，门口有狗腿子监视，在院内大门不远有人检查送来的稻谷是否合格，还摆着一盆水，抓一把谷子（水稻）丢在盆里，如有浮起的谷子即不合格，然后拿到院坝中的风谷机上去风。一般农民用的风谷机是木制的，刘文彩使之半机械化，加上了飞轮（自行车脚踏的链条和轮子），由于风力特别大，吹出来的好谷子，不准农民拿走，再用大斗（木制的衡具）过量，刘文彩的斗刻有“星记”字样（因为刘文彩又名刘星廷），比一般的斗大得多，在交租过程中，还随时额外盘利，量完发给竹签。由农民将已过完斗的谷子倒进刘文彩的粮仓，再拿着竹签（上面写有数量）去账房算账，管账师爷坐在房内翻阅农民的名册和应交的数量，农民



排着队逐个进行，在交租和算账过程中常常发生争执，因此各种悲剧就发生了，交不够地租，就采用各种手段逼着补交，这些悲剧既发生在收租院内，也发生在收租院以外。

刘文彩的土地上万亩，遍及几个县，每到秋收季节，很多地方设有收租点，每年收租粮食达数百万公斤，这个收租院是刘文彩庄园内的收租点，是很多的收租点中的一个。

交租收租，在中国两千多年的封建社会中似乎是理所当然的。中国河南省的汉代墓和高大邑不到一百公里的广汉汉墓中的画像砖上还清楚地刻下当时的收租情形，但到了二十世纪四十年代刘文彩向农民收取高额“铁板租”，往往高达当年产量的80%，无论天灾人祸，“均不得迟交亏交”，不但经济剥削，还施以政治迫害，手段之残酷，引发的悲剧之多，惊心动魄，罄竹难书。它不是一家一户，是一个阶级受压迫，受剥削；要从一个收租院联想整个旧社会，交租——验租——风谷——过斗——算账，这条线是事务性的，具有易于把握的写实性和叙事逻辑，但通过这条线表现什么？那就是实质性的思想性的线，从苦难到走向斗争，从拼命到革命，从低潮到高潮，从自发到自觉，从量变到质变，来龙去脉，前因后果，因

此将一家人分组交租改为众多不同农民交租和将带有政治迫害性质的“逼租”结合进行，使构思更加深刻，情节更加丰富，联系更加紧密了。

对待这一历史题材，总的指导思想就是站在今天，回忆昨天，为了明天。即是站在今天的高度，用今天的观点去审视过去表现过去，目的是为了人民不忘记过去，建设更美好的明天。不停留在图解式的模型上，要做成艺术性的大型群像雕塑创作。

利用现场是这次创作的一大特点，它不同于展览厅，如何运用？情节和人物众多，生活中的情节很多，哪些用哪些不用？人物要排满收租院需要一百多个人物，相当于军队编制中的一个连，如何安排？

庄园美工组设计图，简单展示了收租过程，总人数有一个排，只能占全部面积的三分之一，大量群众“演员”（即等候者）也无“戏”可演。

我们发动全体创作人员思考、设计，用10天左右拿出初稿，每人拿一套，拿不出一套，拿一个情节一个人物也好，原有设计能用上的就用，但必须通盘考虑，然后大家集体讨论，进行编排和梳理。

第一次大讨论就是七嘴八舌，争论不休。

有人提出拆账房，理由是这样可以贯通一气不受账房的阻塞，也好把算账一段安排在正中，这是全场的中心，阶级矛盾的焦点。否则，这里不能形成高潮。反对拆账房的理由是拆除可惜了，破坏了现场，让管账先生坐在里面，农民在窗口等候也别有特点。

刘文彩出不出场？主张出场的人认为刘文彩是地主阶级的代表人物，虽是大地主也可能到收租院查看，他的出场矛盾斗争才能达到顶点，同时他的出场还要尾随一帮人，保镖、丫环之类，可以使情节和人物更加丰富多彩，他不出场就缺了反面主角，很难满足观众的心理愿望。反对刘文彩出场的理由是：他是大地主，手下还有总管家、管家、管账、狗腿子等各种层次的下属，用不着他来收租院，他身体虚弱，整天泡在麻将桌和鸦片床上，出门乘车坐轿，不可能到这尘土飞扬汗臭臃肿的地方来。

对几个转弯拐角和两扇门以及几根柱子大家都认为难以处理，有人建议封闭东北方的门，统一成砖墙，锯掉几根挡住观众视线的柱子。有人说这要慎重，锯了柱子房屋就危险，能不能利用柱子，把坏事变好事，变不利为有利呢？这使大家的思想活了起来，把利用柱子作为一个小专题难点给予专门考虑。

最初的设计中没有抓丁抄家，后来把两个争夺铁锅和被子的狗腿子，改成伪保长和士兵。这样一来社会关系就不同了，因为保长、乡长，以至县长、军队、黑帮会、土匪都为刘文彩所左右，围着他转、为他效劳，生活实际确是这样。因此由单一的狗腿子变成十一种反面人物，站在刘文彩旁边保镖的就是反动军官、土匪头子和袍哥、打手、有“账房师爷”那样高级的狗腿子，也有“刮刮匠”（主管过斗的人）那样的中级狗腿子和“风风匠”（摇风谷机的人）那样的低级狗腿子。各式各样的反面人物出场，既反应了复杂的社会关系和阶级本质，也丰富了人物形象。刘文彩是典型人物，收租是典型事件，收租院是典型环境，以特殊体现一般，以一当十，才能从一个收租院联想到整个旧社会。

当然，也有一些情节由于不够典型或难以表现而取消，如验租中用一盆水检查，用雕塑表现不适合。在人物处理上有人建议让刘文彩的姨太太也出场，作成捏着鼻子，闻不得汗味瞧不起农民的样子。有人建议让男狗腿子提着鸟笼玩，女的玩猫狗，还有人建议一个农民逼死了，一条狗正在吃这具尸体等等，经过讨论认为，一个妖精十八怪的女人在算账中出现会喧宾夺主，引人发笑，细节的处理不当，也会破坏悲剧气氛和严酷的阶级斗争。

在“风谷”中，如何表现风，有人建议内装一台鼓风机，让观众真的感觉到有风，大家认为这种“真实”反而不真实，因为摇的人不能动，只听机器声，反而影响观众的情绪和思路。这不是雕塑艺术的特长，用人路过被风吹的挡风动作和衣服飘动来表现比较好。

利用现场，房屋、门、柱、地面都是展品的一部分，为了更加真实，人物也决定用真人大小，站在地上（现在站在有60公分高的土台上是因为1966年水灾漫进收租院而升高的），在内容和形式上有一定的制约，情节的选用不能超越现场和收租事件的可能性，现场利用得好，变缺点为优点，柱子用不着砍掉，设计了一个老太婆交租后拖着空口袋，靠在柱子上，突破了一根柱子，其它也好办了，就解决了这个障碍，把柱子用活，变坏事为好事。北门也不用关，反而要开着，将逼租中拉奶妈一组摆在那里往里拉，里面又抬着死人出来，活的拉进去，死的抬出来，门也用活了，通过这道门把收租院和腐朽奢侈的内院也联系起来，扩大了表现和联想的空间。

三个墙角的处理，验租时的西南墙角，因验租不合格，两兄妹在墙角筛谷子，还有一对老人在靠墙等候，过斗时的西北墙角将墙壁改为粮仓，两个农民打着萝筐正在上仓，逼租后的东北墙角是临时牢房，这是将另一个收租点发生的事用到这里。为了使《收租院》更连贯，形成一部同一时间同一地点不同人物连环的有行进顺序的统一格局，拆去账房的隔墙，贯通一气，将算账一组安排在“中堂”让刘文彩出场。

经过一个星期的出主意想办法，构思设计大体方案出来了，那是一个既无小样模型又无完整画图的设想，小样模型或画完整的设计图的老办法要用很长时间。办法是我们十多个人自己当“演员”，在现场排练，权当各种角色，摆摆位置，设想动态，构图就出来了，分段分组找到中心情节和主要人物的位置，一组到另一组由过渡人物进行自然地衔接，围绕“主角”安排“配角”，我们自己“排演”以后，请附近农民来排演了一次，我们就从“演员”的位置换到了“导演”的位置上。

附近生产队的队长听说他们来“演”《收租院》，十分乐意，带领十几个农民，包括老头和小娃，自己带上萝筐背兜等道具，还抬来风谷机，这等于“演”他们自己的历史，其中年纪稍大一点的都给刘文彩交过租，当排演第一段婆媳孙女一起交租时需要一个小姑娘，演媳妇的妇女叫她的女儿来演孙女，小女儿在一旁看“戏”，叫她来演，害羞地扭捏着，她妈妈就说：你呀！娇惯了，我像你那么大的时候，已经给地主交租了！”小女孩终于扮演了这个角色。农民还扮演了在算账时提一支鸡讲情，很生动真实，但因不合算账时的气氛而取消。

6月14日，上级派彭县川剧团来帮助我们排练，他们是真正的演员，能作出各种动态表情，还穿着地主和农民的服装，如正式演出一般，虽然有些装腔作势，但真正的角色是出在我们的手下，拍下照片以供参考，同时把它剪接起来形成长卷设计图，配上构思构图说明，供上级审看，那也是我们的总设计图。当然，在塑造过程中又在不断修改。

为了让所有创作人员能掌握总体结构和每一段的基调，我们简约地用几个字或几句话进行概括，以宜于每人去记忆和操控。

总体安排：交租是低潮，在验租、风谷、过斗直至算账达到高潮，再转入“逼租”中的低潮，在逐渐上升一个更高潮，即在“怒火”中走向革命斗争。

第一大段被迫交租规定为“苦中有恨，以苦为主”，主要表现农民的劳累悲苦，由于情节单纯，容易流入一般，提出防止一般化。第二大段验租盘剥规定为“奸中有恶，以奸为主”，主要表现地主的刁难盘剥，由于风谷过斗的过程提出防止事务化，成为一般图解。第三大段算账逼租规定为“悲中有恨，以悲为主”，主要表现地主的迫害，农民的悲惨遭遇，由于情节性强，提出防止停留于说明情节，第四大段走向斗争规定为“仇中有悟，以悟为主”，主要表现农民觉悟到走向革命斗争，由于情节不具体，内容易空，提出防止概念化。这四个规定四个防止既保证了整体的连续性也保证了每段的相对独立性和多样性，既有联系也有区别，使开头、发展和结尾脉络清晰，有故事性，同时又要求重要情节和主要人物要能抽出来单独欣赏，蕴涵深刻和耐看。

收租院里原来安排四大段，后改为交租、验租、风谷、过斗、算账、逼租、怒火七段，从众多的情节中筛选，26组情节，人物共114人，82个男人，32个女人，其中有17位老人，18个少年儿童，正面人物96个，反面人物18个，还有一条狗。在108件道具中，为了增加真实感或因塑造有困难，采用真道具50多件，如风谷机、鸡公车、桌子、椅子、木斗、草帽、扁担、萝筐、竹棍、绳子等。收租院围廊底线总长118米，塑像总长度中线72米，底线97米。

这次创作，很像演戏，这部戏有故事情节，有主角有配角，有开始有结尾，有低潮有高潮。我们自己是雕塑工作者，又很像是编剧、导演和演员，是自编自导自演的一出戏，只不过是设计和塑造的形象代我们演出。

有了大气势，成败的关键在于有没有丰富深刻的情节和动人心弦的人物刻画，主角、配角和细节都至关重要。

情节安排以交租的过程为线索，分中心情节和辅助情节，如正在验租、过斗、算账的地方为中心情节，在一旁等候议论或作有关事情的为辅助情节。

每个人物不是孤立的，必须与全局和周围有机联系组合，符合总的基调和节奏，然后对他进行深入分析，把握内心世界和外部特征，我们称为“内外分析”。这样，人物无论分工给谁去塑，都能把握住并能主动发挥，不至于闹“个人突出”。

走进收租院看到的第一个人物，是因交不够地租把一支老母鸡也塔上的孤老太婆，由于她是第一个，应该具有指示性和引导性，所以她环视喧闹的收租院，望着算账的地方，惶恐不安，内心独白“这是什么世道？”而收租院最后一个壮年就是总结性的，同样是回头看算账的地方，愤怒和仇恨，内心独白是“有我们和你算账的时候！”这里隐含着提示，即走向革命斗争（走出收租院几十公里远的邛崃山上就有共产党领导的游击队），所以他左手提的扁担就应当作步枪来看待，开始一个是弱者，最后一个强者，首尾呼应。

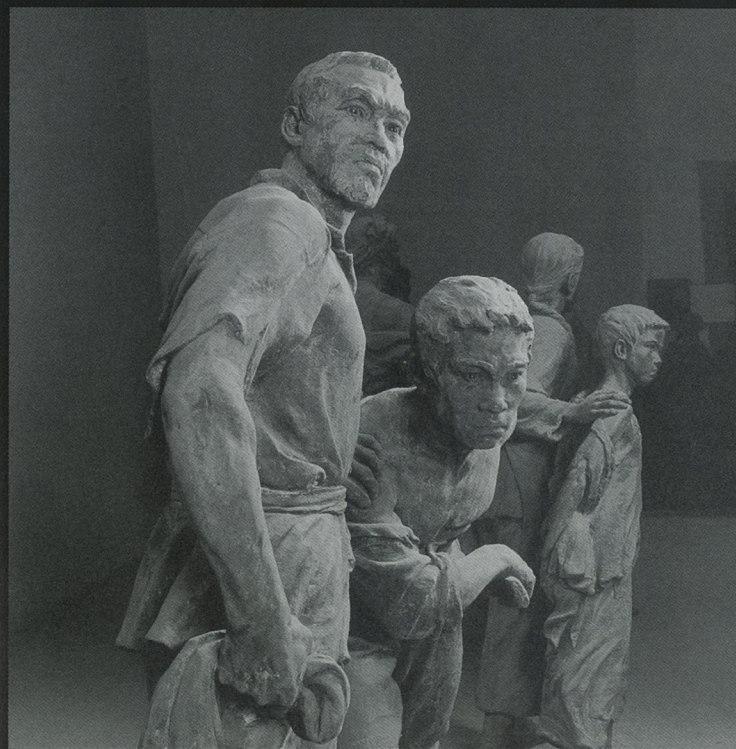
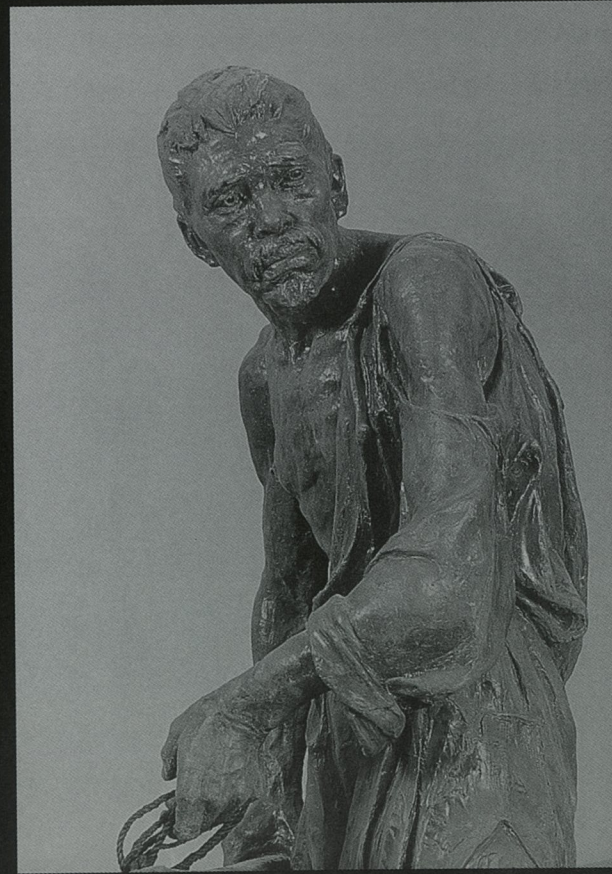
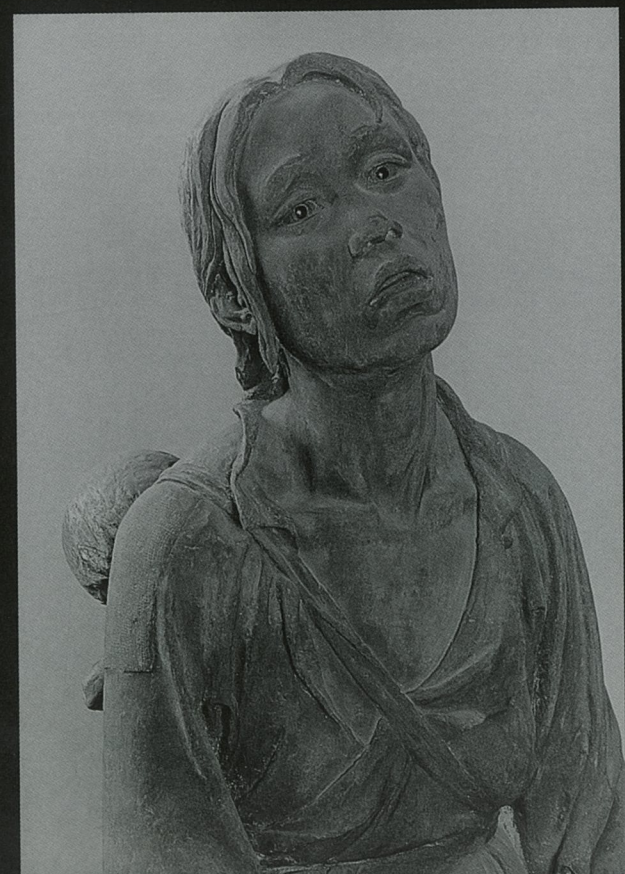
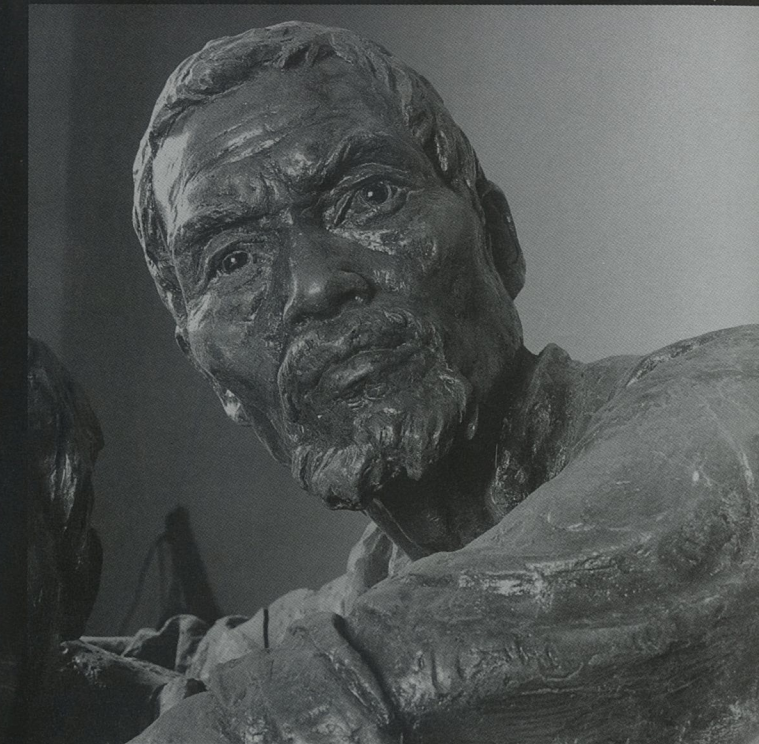
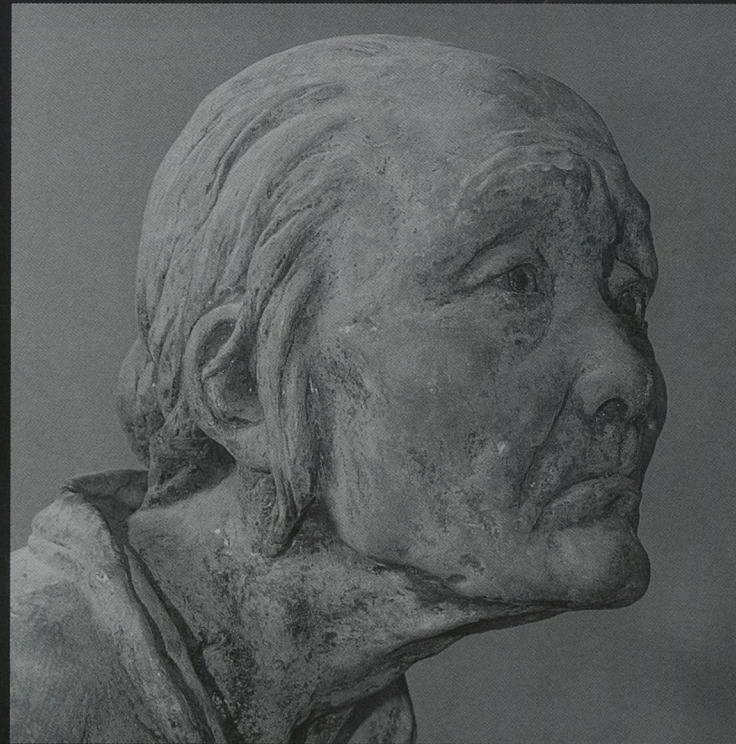
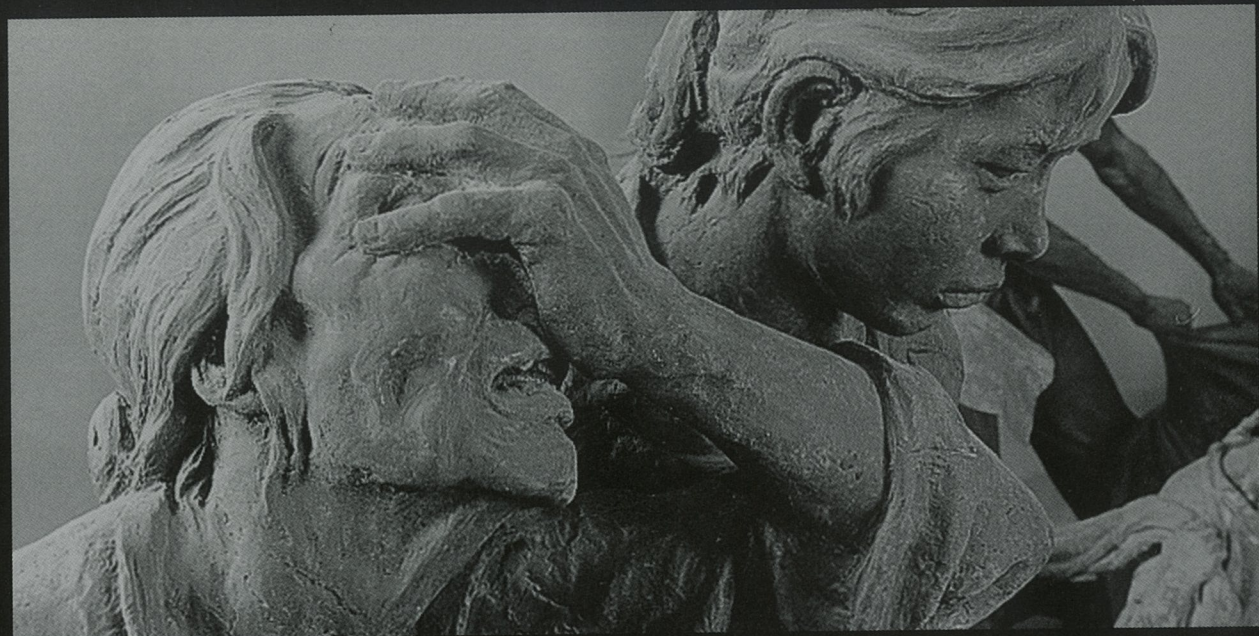
第一段“交租”中的情绪是压抑的，怕狗腿子和狗，恨只能偷偷地恨。拖儿带女的寡妇是个主角，从动态到衣纹都作了精心安排，她放下那半袋粮食，饥饿劳累已使她处于呆滞和麻木状态，骨瘦如柴的孩子摇着妈妈的双手要饭吃，她似乎没有听见，直挺挺的站着，背上的小孩将头埋进了她的背，是饿是死不知道。她那张开的口和无神的眼，散乱的头发，下垂的手，为了表现这个人物的神态，她身上的衣纹做得又松又软又下垂，使这个虽然是站着的女人全身瘫软。没有“表情”胜过表情，这需要大静。她和在“风谷”中捧着谷子愤然质问的表情就截然不同，老农青筋暴突，血管鼓胀，衣纹飘飞，这需要大动。

在“逼租”中的盲人老农和孙女也是重要主角，这在开始设计时是没有的。盲人已经够可怜了，他还要种田，我们曾了解到好几个盲人种田的情况，这个瞎子老农只剩下一个相依为命的小孙女，因交不够地租逼着他卖掉小孙女，他左手拿着卖身契，手腕搭了一条空口袋。此时的盲人老农心如刀绞，又悲又恨，悲的是耽心孙女今后的遭遇，恨的是地主逼得他骨肉分离。为了解决老汉的造型，我们分析了从生活中得来的素材，发现要表现双目失明不是把眼一闭就行了，一切动作都应有特点，因为是瞎眼，下巴朝前，总好像是用下巴看东西，所以颈子伸得特别长，走起路来不像有眼人那样放心，脚尖先着地，试探着走。他恨地主，很想睁开眼睛看看，但又睁不开，所以眉向上提，眼眉之间的距离比较宽，眉头收缩，刻骨仇恨使他咬紧了牙，嘴唇颤抖，两颊的咬筋很明显，他不是普通的盲人乞丐，而是劳动者，因此体型上骨架要大，手大而粗糙，生活的摧残加之上了年纪，肌肉发达而松弛，给他穿了一件破衣，露出右臂，头戴一顶破而软的草帽，增加了盲人的特点和佝偻的身躯弧线。按平常盲人习惯是手扶在小孙女肩上或小孙女牵着竹竿，但在此时，小孙女也伤心得边走边哭。牵着刚交了租的空口袋，既表达了收租特点，更使构图富有变化。

配角，塑得好可以变成“主角”。一个坐着等候验租的姑娘，这本是不足轻重的角色，所以让从未作过雕塑只学过绘画的美工人员去“习作”。我们将集中收集到坐在扁担上的姑娘，移植过来，并安排成背向观众，加之塑造得有灵气，使她别具特色了。在第一台风谷机里边有一位将谷子倒进风谷机的青年，这是一个事务性的配角，安排去塑造这个人物的8月13日新加入创作队伍的一位作者，他经过思考，主动建议改为一个小姑娘，这小姑娘还没有风谷机高，身体瘦弱，踮起脚举手将谷子倒进风谷机，加之塑得好，十分可怜，比起原设计的一般性人物深刻动人多了。

细节，是人物深入刻画的重要组成部分，也反映作者对生活的观察积累和运用。推着木制的独轮车（俗称鸡公车）的老农已经步履蹒跚，那笨重的运输工具已经倾斜，双脚张开与轮子成三角形以求重心的稳定，这种鸡公车在我们塑像时还时常见到，就在收租院门外路上吱吱咯咯作响，他全神贯注，但由于饥饿劳累已经站不住了，在他的额头上用稻草扎了一个圈，稻草拴成疙瘩向前伸出，这个细节是农民提出以后做的，因为双手握住车把，不可能去擦汗水，额头上的汗水顺着稻草圈流向尖端再往下滴，不会流进眼睛，这是农民的土创造，也表现了农民的艰难和凄苦。在风谷和过斗之间有一组母女抬萝筐，那母亲的右臂上的衣服已经烂得无法加补丁了，打了一个结；又如等候算账中边走边数签的老农穿的上衣，农民不容易作一件长衫，长衫破了，剪成短衫，袖子破了剪成无袖短衫，这些都反映了农民的贫困和凄楚。（待续 2001年1期）





回顾与前瞻

——为“中国百年版画展”而作 王琦

中国版画有上千年的悠久历史，但本世纪三十年代以前的版画仍然是复制版画，自1931年起，由鲁迅倡导的新兴木刻，才开始了我国有创作版画的史页，到现在已经度过了七十年的岁月。新兴版画和古代复制版画不仅在制作技术上有很大差异，而且在作为艺术的功能与现实意义上也有质的区别。新兴版

画从它诞生那天起，便和中华民族的解放事业紧密相关，与广大人民群众的命运血肉相连，它是中国革命文艺的一个重要组成部分，是三十年代左翼美术的主力军。版画家是以艺术家和革命战士的双重身分出现在历史舞台上，毫不含糊地以艺术作为战斗的武器，在思想教育战线上发挥了巨大的作用。七十年来，新兴版画都是在人民大众火热的斗争中成长、发展和壮大的。

这次在重庆版画节举办的版画百年回顾展，具有十分重要的意义。可以让人们看到新兴版画七十年来艰苦历程和取得的光辉成果，同时也可以让我们从中吸取宝贵的历史经验，为今后版画的发展和走向获取有益的借鉴与启示。

新兴版画的发展历程大体上可分为四个阶段。从1931年到1937年是萌芽时期。1937年到1949年是成长时期。1949年到1966年是繁荣时期。1976年到现在是转型时期。

萌芽时期的版画正在起步，少数从事版画创作的艺术青年，不但缺乏良好的绘画基础，更不谙熟版画的制作技术，所以在艺术上显得比较粗糙幼稚，而且还存在有相当洋化的作风。但在内容上却紧密地联系着当时的社会现实，表达了当时广大人民群众的理想和愿望，真实地反映了下层劳动人民挣扎在饥饿线上的悲惨生活和他们的反抗斗争，而且这些作品都是作者用自己的真情实感刻划出来的，所以在画面上洋溢着不可抑制的激情，这是艺术创作的生命，也是使当时的版画能在广大群众中产生强大感染力的主要原因。我认为，当时的版画带有强烈的“人民性”和鲜明的“时代性”，这是不容否认的，所不足的：一是由于接受外国版画影响较多，作品还不够“民族化”；二是艺术上还不够成熟，因此也谈不上“个性化”。

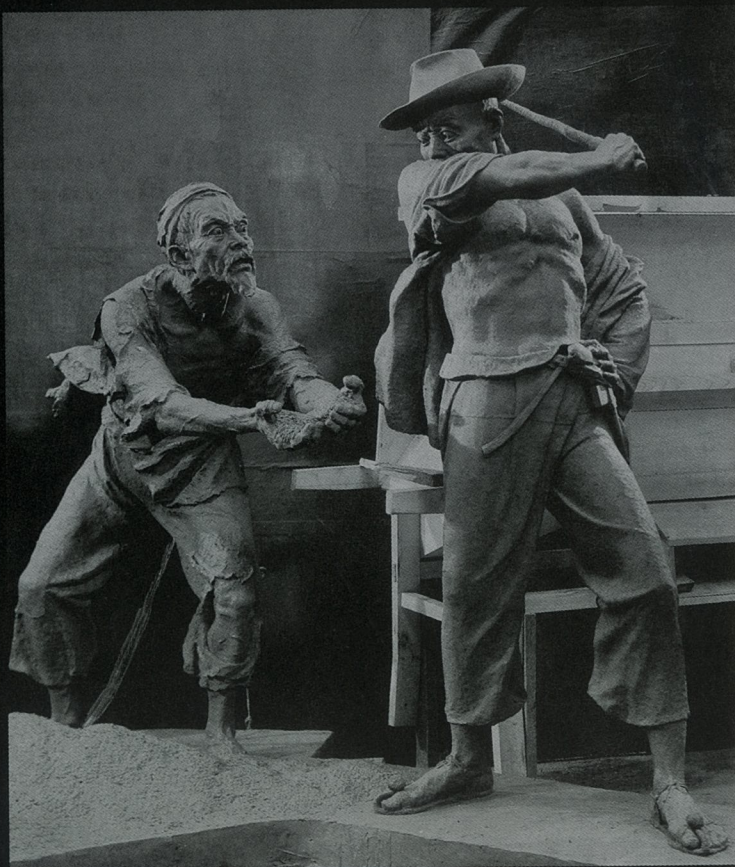
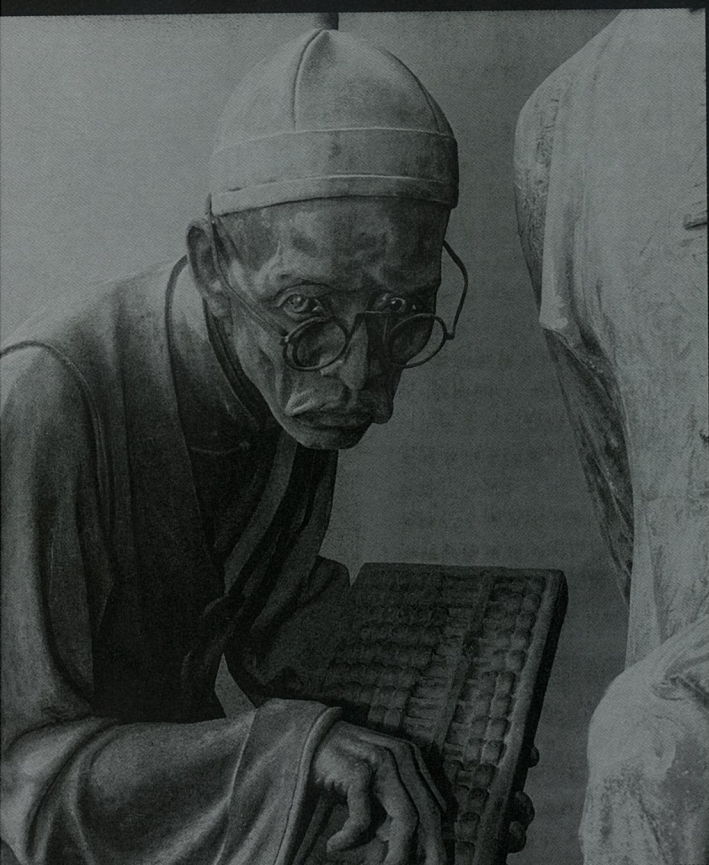
初期的版画创作是开放的，不是封闭的，由于当时的作者大多是出自杭州艺专、上海美专和广州美专的学生，他们都接受过西方现代派艺术的影响，特别是德国表现派的影响，这种影响在广州现代版画会成员的作品上尤为显著，所以萌芽时期的版画一方面吸取了苏联版画的现实主义精神，另一方面又吸取了西欧现代派艺术的营养，这就使我国的新兴版画从一开始就在艺术上获得比较全面发展的良好条件，在前进的道路上少走一些弯路。

当时没有成套的版画理论，指导版画创作的人不是美术家和美术理论家，而是作家鲁迅，鲁迅以通信方式给版画家的作品进行具体的指导，从创作方法到表现形式、制作技巧，都发表了十分精辟的见解。他教导当时的青年版画家如何正确地看待外国作品和我国古代美术遗产，如何克服版画创作上的公式化、概念化倾向，如何以严肃认真的态度对待自己的创作。鲁迅的宝贵意见至今仍然有很大的现实意义。

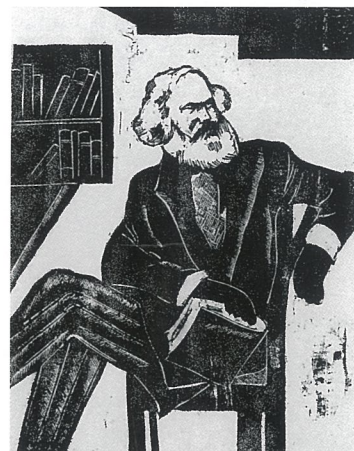
当时没有统一的全国性的版画组织，只有分散的各个地区成立的版画团体。所以鲁迅殷切地期望有一个全国性的版画组织，以便于集中力量，发挥集体的作用，更好地推进版画运动的发展。这种愿望到鲁迅逝世后的1938年才在武汉实现。

抗日战争时期和解放战争时期是新兴版画的成长时期。这段时期的客观环境和社会条件，给版画的长足发展提供了必要前提，战争年代兵慌马乱的生活与物质条件的匮乏，使具有“虽亟勿忙，顷刻能办”特点的木刻版画，在各种报刊、书籍以及其它出版物上，成了其它画种所不能代替的必需品。木刻原版可以代替昂贵的金属制版，连以黑白线条为主要表现形式的漫画，也以木刻制版代替，如抗战时期，还出现“漫画木刻”的新品种。在国统区是如此，物质条件更缺乏的解放区就更不用说了。这时期解放区的美术界，木刻成了一枝独秀的鲜花，其艺术成就也显得更加辉煌，影响及于国内外。

这时期有了全国性的组织，最早是1938年，在武汉成立了“中华全国木刻界抗敌协会”，首先揭起“抗战美术”的大旗。后来于1941年皖南事变后，这个组织被国民党非法解散。接着在1942年初，又在重庆成立了“中国木刻研究会”，负责推动全国的木刻活动。到抗战结束后，于1946



收租院人物造型



马克思像(木版) 刘山见



到前线去(木版) 胡一川



前线军民(木版) 刘仑



山乡歌声(木刻) 江牧



烧毁地契(木版) 古元



攻读(木版) 李焕民



小站(木版) 吴凡



鲁迅与新兴木刻(木版) 谢梓文