

“人民”如何被看见： 后农奴制语境下对列宾《伏尔加河上的纤夫》的再研究

孙文昊（东北石油大学艺术学院硕士研究生）

李宝伟（东北石油大学艺术学院副教授、硕士生导师）

摘 要：1861 年农奴制改革并未解决俄国实质性的社会问题，反而催生了“形式解放、实质依附”的后农奴制困境，“人民”的定位与俄国的道路选择由此成为当时知识界的核心命题。列宾创作的《伏尔加河上的纤夫》，长期被国内学界简化为“阶级批判的现实主义范本”，相关研究多停留于形式美学赏析与泛化的阶级叙事解读，既未将作品置于 1860—1870 年俄国民粹主义兴起、斯拉夫派与西方派论战的具体思想语境中，也未厘清列宾的视觉建构如何参与了当时关于“人民性”的公共讨论。本文主要从三个维度展开研究：其一，还原改革后俄国“人民”话语兴起的思想语境，厘清列宾创作的问题意识来源；其二，拆解作品对“人民”形象的视觉建构逻辑，分析其如何通过群像叙事、身体符号与空间隐喻，既打破了学院派的精英叙事，又解构了官方主导的伏尔加河民族神话；其三，梳理作品的早期接受史，阐释其如何从一幅绘画作品转化为俄国思想界争论的公共媒介。

关键词：列宾；《伏尔加河上的纤夫》；人民性；后农奴制；视觉建构

《伏尔加河上的纤夫》是列宾的成名之作，也是俄国巡回展览画派批判现实主义的标志性作品。自 1873 年首次公开展出以来，这幅作品便成为解读 19 世纪俄国社会的核心视觉文本。国内学界对其研究已持续半个多世纪，大致可分为三个阶段：第一阶段为 1950—1970 年，受苏联文艺理论与国内意识形态语境影响，研究聚焦于阶级批判维度，将作品定义为“对沙皇专制与农奴制残余的血泪控诉”，形成了从苦难到压迫再到反抗的固定解读框架；第二阶段为 1980—2000 年，随着国内美术史研究的美学转向，学者开始关注作品的构图技法、人物塑造、色彩语言等形式本体问题，完成了基础的艺术本体分析；第三阶段为新世纪以来，图像学方法的引入推动研究走向深化，学者开始探讨作品的符号隐喻、叙事策略与社会史内涵，部分研究也触及了作品与巡回画派艺术理念之间的关联。

本文对两个贯穿全文的核心概念作明确界定：其一，后农奴制，特指 1861 年农奴制改革后，俄国形成的“形式解放、实质依附”的特殊社会形态，其核心特征体现为：农奴制的人身依附关系被废除，但村社制度、土地赎金制度形成了新的经济依附，封建专制残余与早期资本主义剥削交织，底层民众陷入制度性的生存困境，是本文研究的核心历史背景；其二，人民性是 19 世纪俄国文艺思想与社会思潮的核心范畴，经由别林斯基、车尔尼雪夫斯基等革命民主主义者的理论阐释，以及民粹主义思潮的进一步发展，其内涵从“民族性”延伸为对底层民众生存状态、精神世界的关注，并强调艺术与社会现实的深层关联，是列宾视觉建构的核心思想锚点。

基于此，本文跳出形式分析和阶级批判的传统研究框架，将作品重新置于 1860—1870 年俄国的社会史与思想史语境中：既通过严谨的视觉

细读，拆解列宾的图像建构逻辑；也通过一手史料的梳理，还原作品的创作语境与早期接受过程，以期重新定位这幅作品的艺术史价值与思想史意义，同时弥补国内现有研究的不足。

一、解放的幻灭：1861年改革后的后农奴制困境

列宾《伏尔加河上的纤夫》（以下简称为《纤夫》）的创作，与农奴制改革后俄国的思想转向直接相关。这场被沙皇政府称为“伟大改革”的制度变革，并未成功，反而催生了独特的“后农奴制”困境，也彻底改变了俄国知识界的议题设置与艺术界的创作方向。

1861年2月，亚历山大二世签署《废除农奴制法令》，宣布农奴获得人身自由，可通过赎买获得份地。这场自上而下的改革，本质上是贵族地主阶级与专制政府的妥协产物，其制度设计从一开始就充满了不彻底性。根据法令规定，农民获得的份地面积比改革前耕种的土地面积平均减少30%—40%，且优质土地几乎全部被地主保留；农民需向政府缴纳高额土地赎金，本金加利息需在49年内还清，年均赎金远超土地的实际年产值。更关键的是，改革保留了传统的村社制度，农民的份地归村社集体所有，村社负责向农民征收赎金与赋税，农民未经村社允许不得擅自离开土地，人身自由依然受到严格限制^[1]。

这就导致了改革之后极具讽刺性的社会现实：农民摆脱了对地主的人身依附，却陷入了对国家与村社的经济依附，从农奴变成有自由之名、无自由之实的破产农民^[2]。俄国经济史数据显示，19世纪70年代，欧俄地区的农民，仅份地赎金一项就占家庭年收入的绝大部分，再加上赋税、兵役等负担，绝大多数农民处于入不敷出的状态。大量破产农民被迫离开土地，进入城市及内河航运业，成为靠出卖体力为生的无产者，伏尔加河上的纤夫正是这一群体的典型代表。

伏尔加河作为俄国最长的河流，承担着全国

70%以上的内河货运量，是俄国粮食、原材料外运的核心动脉，也是俄国官方叙事中“民族精神的摇篮”。但1860—1870年，伏尔加河航运业的发展并未带来劳动方式的革新，反而因商业资本的介入，形成了一套极为残酷的剥削体系。当时的航运承包商普遍采用包工制雇佣纤夫：承包商先与货主签订运输合同，再将拉纤工作转包给包工头，包工头以极低的价格雇佣纤夫，经层层盘剥后，纤夫完成一次往返伏尔加河的拉纤工作，到手薪酬不足合同款的10%^[3]。

改革的幻灭直接引发俄国知识界的思想转向。19世纪60年代之前，俄国知识界的核心争论，是斯拉夫派与西方派关于“俄国该走什么道路”的分歧；而1861年改革后，无论是坚持西方道路的自由派，还是强调俄国传统的斯拉夫派，都不得不面对一个核心问题：改革并未改善底层人民的处境，俄国的社会矛盾反而愈发尖锐。正是在此背景下，民粹主义思潮迅速兴起，成为19世纪70年代俄国知识界的主流。民粹派知识分子认为，俄国未来不能走西欧资本主义的老路，而应该扎根于农民村社传统，直接过渡到社会主义；“人民”（即农民与底层劳动者），不仅是被同情的苦难者，更是承载俄国未来、具有道德纯洁性的主体。1873—1874年，民粹派发起了著名的“到民间去”运动，数千名青年知识分子脱下西装，换上农民的衣服，深入乡村，向农民宣传革命思想，试图唤醒底层民众的反抗意识^[4]。

这场思想转向，也直接推动了俄国艺术的范式变革。1863年，皇家美术学院的14名毕业生发起“十四人起义”：他们放弃一系列丰厚的条件，拒绝参加以神话题材为主题的金质大奖竞赛，彻底挣脱了传统学院派的桎梏；在米亚索耶多夫等人的建议与带领下，他们最初在圣彼得堡租下一间住宅，成立了圣彼得堡自由美术协会，计划以“合作社”形式建立内部互助群体。这一意图迅速引发青年艺术家的广泛响应，也回应了车尔



图1 《伏尔加河上的纤夫》伊里亚·叶菲莫维奇·列宾 布面油画 131 厘米 × 281 厘米现藏于俄罗斯国家博物馆
(图片来源: 俄罗斯国家博物馆官方网站)

尼雪夫斯基在《怎么办?》中提出的、基于新型人际关系构建劳动公社的思想。他们主张艺术应脱离学院派的古典主义桎梏,直面俄国的社会现实,关注普通民众的生存状态。19 世纪下半叶,“巡回展览画派”正式成立,其核心宗旨是让艺术走向民间、直面社会现实生活,其创作以现实主义手法刻画俄国平民生活的景象。青年艺术家对社会新事物、新现象具有高度敏感性与反思性,他们基于社会观察者的视角,以一种平等且关切的态度来表达观点。正因如此,巡回画派的创作能够在流动展览中引发强烈的社会共鸣,开启重视风俗画创作的全新阶段^[5]。

列宾的《纤夫》正是在这一社会与思想语境中诞生的。1870 年,26 岁的列宾刚从皇家美术学院毕业,他与朋友一起前往伏尔加河写生,原本是为了寻找“诗意的俄罗斯风景”,却被纤夫群体的生存状态深深震撼。在随后的两年里,列宾两次重返伏尔加河畔,在特维尔、萨马拉等地长期停留,与纤夫们同吃同住,深入访谈他们的人生经历,完成了上百幅人物速写,积累了大量创作素材。在回忆录《如烟往事:列宾回忆录》中,列宾写道:“我对纤夫们的偏见彻底消失了,我在他们身上看到了人性的光辉,看到了俄罗斯人民

的灵魂。他们不是麻木的苦力,而是有思想、有尊严、有痛苦的活生生的人。”正是这段田野调查式的创作准备,让列宾的作品脱离了当时风俗画对底层群体的猎奇式描绘,也超越了感伤主义的同情表达,成为对“俄国人民”的一次深度视觉建构^[6]。

二、《伏尔加河上的纤夫》对“人民”的具象化建构

1873 年列宾完成的《伏尔加河上的纤夫》(如图 1),画幅高 131 厘米,宽 281 厘米。在这幅作品中,列宾彻底打破了 19 世纪俄国绘画塑造底层形象的传统,以极具冲击力的视觉语言,完成了对人民的具象化建构。这种建构并非对底层群体的符号化描绘,而是通过群像叙事、身体符号与空间隐喻的三重设计,既呈现了后农奴制时代底层民众的生存困境,也赋予了人民丰富的精神内涵与主体地位,同时解构了官方主导的民族叙事。

(一) 反史诗的群像:从“底层符号”到“有生命的个体”

列宾将 11 位纤夫分为三组,让人物沿着伏尔加河河滩以前密后疏的斜线队列排布,队列横贯整个画面。队列最前方的第一组,是整个队伍的核心,也是列宾着墨最多的部分。居中的领头人卡宁,是列宾花费最多心血塑造的形象——他原

本是一名神父，因教会改革失去了职位与生计，最终沦为纤夫。列宾在速写中写道：“卡宁的脸，有荷马一样的深邃，有俄罗斯人民的全部坚韧与隐忍。”画面中的卡宁，额头布满皱纹，眼神深邃而平静，即便被纤绳压弯了脊背，仍保持着精神的尊严；他的身上既有被生活磨平的疲惫，也有未被磨灭的人性光辉。卡宁的左侧，是身材魁梧、头发蓬乱的农民，他肌肉紧绷、牙关紧咬，眼神里带着未被驯服的愤怒与反抗欲；右侧的年轻水手，双眼圆睁、眉头紧锁，满是对剥削的不满与不甘。

第二组人物，集中呈现了底层群体的代际困境，也是整个画面中最具悲剧张力的部分。头发花白、手持烟袋的老人，一生都在伏尔加河上拉纤，漫长的劳作磨去了他所有的棱角，只剩下麻木与疲惫，他眼神空洞，仿佛已经接受了自己的命运。而他身旁的少年拉里卡，是整个队列中最年轻的纤夫，他第一次从事这份工作，纤绳深深勒进稚嫩的肩膀，疼得他佝偻着身体，眉头紧锁，眼神里充满了痛苦、茫然与对命运的反抗。

第三组人物，是被生活彻底击垮的底层人：因战争致残的退役士兵、患病步履蹒跚的劳动者，以及垂头丧气、闷头前行的纤夫。他们已经失去了反抗意识，甚至失去了对痛苦的感知，只剩下麻木的、机械地前行。

值得注意的是（如图2），画中几位纤夫的艺术形象被故意放大，成为视觉的焦点与观者视线最先停留的核心位置，并且每一位人物的面部神情和肢体姿态都饱含紧张感与痛苦感——紧绷的肌肉线条、被汗水浸透的衣衫、难以掩饰的疲态，这些元素共同构建出极具冲击力的视觉语言。这些纤夫来自不同的社会阶层，有着完全不同的人生轨迹：破产的神父、退役的士兵、失去土地的农民、破产的手工业者，他们原本有着不同的人生，却在1861年改革后的社会变局中共同坠入被剥削的深渊，最终都沦为了伏尔加河畔的纤夫。列宾通过这一群像建构，清晰地传递出一个核心认

知：纤夫的苦难并非个体的悲剧，而是整个制度的悲剧，是后农奴制时代俄国底层民众的共同命运。

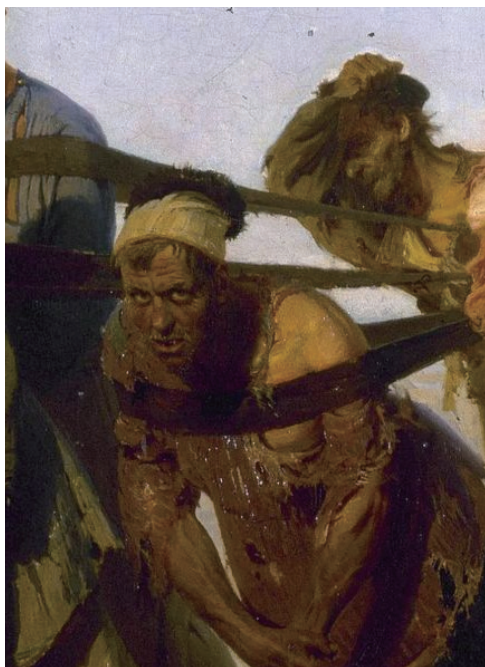


图2 《伏尔加河上的纤夫》一角

更重要的是，列宾没有将这些纤夫塑造成“被同情的弱者”，而是赋予了他们完整的主体性。在他的画面中，纤夫不是供精英阶层怜悯的对象，而是拥有独立思想、情感、尊严与愤怒的“人”。这种对底层个体的尊重与深度刻画，恰好呼应了19世纪70年代俄国知识界对“人民”的关注——民粹派知识分子试图走进人民、了解人民，而列宾则用画笔，让整个俄国社会看到了“人民”真实的样子。

（二）身体的叙事：剥削的物证与精神的韧性

在《纤夫》中，人物的身体是列宾叙事的核心载体。既有研究多聚焦于身体细节所呈现的“苦难”，却忽略了列宾身体叙事的双重性：他既通过身体的创伤细节，将抽象的制度剥削转化为可感知、不可辩驳的物证；也通过身体与神情的刻画，展现了俄国人民在极端压迫下的精神韧性，这正是列宾超越同时代创作者的关键。

福柯在《规训与惩罚》中指出，身体是权力运作的场域，社会制度的压迫、规训与剥削，最

终都会具象化为身体的创伤与异化^[7]。列宾以近乎人类学的精准度，刻画了纤夫身体上的种种创伤，让制度的剥削变得肉眼可见、触手可及。画面中最具冲击力的符号，是深深勒进每一位纤夫肩胛的纤绳——它绝非单纯的劳动工具，更是后农奴制时代束缚底层民众的制度隐喻。高额的赎金、严苛的雇佣关系、失衡的分配制度，都浓缩在这根纤绳里：它牢牢地捆住了纤夫的身体，也困住了他们的人生。列宾精准地刻画了纤绳在皮肤下压出的凹痕，以及纤夫为缓解疼痛而佝偻的脊背、紧绷的肌肉。这种身体姿态，正是专制制度与资本剥削在肉体上的直接投射。

列宾对身体创伤的微观刻画，更让作品的批判性获得了不可辩驳的力量：被汗水浸透、磨得千疮百孔的粗布衣衫，盐渍在衣服上浸出的白霜，长期行走于河滩而磨穿的鞋底，常年浸泡在河水中而变得灰白肿胀的脚踝，因长期重体力劳动而变形的脊柱。甚至还有极易被忽略的细节：队列中第九位纤夫，因长期重体力劳动患上了疝气，只能悄悄用手托住下腹，艰难地跟随队伍前行。这些细节并非列宾的艺术虚构，而是他在伏尔加河畔长期观察与写生所得的真实记录，每一处细节，都是制度剥削的物证。

但列宾的身体叙事，从未停留在呈现苦难的层面。他在刻画身体创伤的同时，也始终在捕捉纤夫身上的精神韧性：即便是在最极致的压迫下，这些纤夫依然未完全失去人的尊严与精神力量。卡宁深邃的眼神里没有麻木，只有对命运的隐忍与对生活的思考；年轻水手的眼神中，是对不公的愤怒与反抗；即便是少年拉里卡，在痛苦之外也有着对命运的不甘。这种对“苦难中的韧性”的刻画，恰好呼应了当时民粹派的经营理念：俄国人民不是需要被拯救的弱者，而是承载着俄国未来的力量。

列宾的这种身体叙事彻底打破了两固化的底层形象：一种是学院派绘画中被美化、诗意化

的劳动形象，另一种是感伤主义作品中被矮化、物化的“苦难符号”。他既不美化劳动的残酷，也不矮化劳动者的尊严，而是以客观而充满人文关怀的笔触，呈现底层劳动者身体与精神的双重状态，让“人民”的形象变得真实、立体、可感。

（三）从民族神话的解构到制度困境的视觉呈现

列宾在画面中构建了多组尖锐的空间对立，而这些对立绝非单纯的形式设计，而是对当时俄国主流民族叙事的解构，也是对后农奴制时代制度困境的视觉呈现。其中最核心的，是伏尔加河的空间隐喻，以及近景与远景的叙事对立。在19世纪俄国的官方叙事与民族主义话语中，伏尔加河是“俄罗斯的母亲河”，是俄罗斯民族精神的象征，是俄国民族认同的核心符号^[8]。当时的诗歌、绘画与官方宣传中，伏尔加河始终与“诗意、辽阔、伟大的俄罗斯民族”绑定在一起，是俄国民族神话的核心载体。而列宾在《纤夫》中，彻底解构了这套民族神话。

画面的远景中，伏尔加河河面宽阔，平静悠远，晴朗的天空下，河岸的轮廓在雾气中若隐若现，呈现出一种宁静、辽阔的诗意。但这种宁静，与近景中纤夫们在灼热的河滩上艰难跋涉的苦难，形成了尖锐的、极具讽刺性的对立。列宾通过这种对立，彻底颠覆了伏尔加河的民族神话：这条被称为“母亲河”的河流，并没有滋养俄罗斯人民，反而成为资本与专制制度剥削人民的工具。

更具批判性的，是画面中“劳动与成果的割裂”。在纤夫队列的后方，河面上的货船挂着鲜艳的旗帜，船身明亮华丽，与纤夫们破旧、灰暗的衣衫形成了刺眼的反差。这艘华丽的货船，正是纤夫们用自己的身体拖动的对象，他们用自己的健康与生命，支撑了俄国的航运业与商业流通，创造了巨大的经济价值，却完全无法享受自己的劳动成果。这种视觉对立直接呈现了剥削者与被剥削者的结构性对立，也戳破了俄国官方宣传的



图3 《近卫军临刑的早晨》瓦西里·伊万诺维奇·苏里科夫布面油画 218 厘米 × 379 厘米现藏于莫斯科特列恰科夫美术馆
(图片来源:俄罗斯特列恰科夫国家美术馆官方网站)

“改革带来繁荣”的近代化幻象：俄国航运业的发展、经济的增长，最终的受益者是贵族、商人与专制政府，而创造这一切的底层劳动者却陷入了持久的贫困与苦难。

列宾还借助构图设计强化了这种压迫性的空间感受。他刻意压低了地平线，将天空比例压缩到画面上方的三分之一处，让纤夫们的身影占据画面的核心区域，同时也让整个河滩如同一条缓缓收紧的绞索，让观者感受到一种无处可逃的压抑感。这种构图，恰恰隐喻了后农奴制时代俄国底层民众的生存困境：他们被制度牢牢困在固定的轨道上，无论如何挣扎，都难以摆脱被剥削的命运。

三、路径的分野：同期现实主义底层叙事的对勘与定位

19 世纪是欧洲批判现实主义艺术的黄金时代，无论是俄国的巡回画派，还是西欧的现实主义艺术，都将目光投向了底层群体的生存境遇，但不同的社会语境与思想背景，催生了截然不同的叙事路径。将《纤夫》置于同期现实主义艺术的坐标系中进行对比，不仅能厘清列宾创作的独特性，更能揭示艺术叙事与社会思想语境的深层关联。

（一）巡回画派内部的批判路径差异

作为巡回展览画派的标志性作品，《纤夫》最

核心的独特性，在于它彻底摒弃了当时俄国现实主义创作中常见的“历史隐喻”与“象征抒情”路径，直面当下的社会现实，以具象的视觉语言，回应了时代最核心的思想命题。

巡回画派的现实主义创作，大致形成了三条核心的批判路径：第一条是以苏里科夫为代表的历史画路径，通过对俄国历史事件的重述，反思专制制度的内在矛盾。其代表作《近卫军临刑的早晨》是以 1698 年彼得大帝镇压近卫军历史事件为核心，借助历史事件反思专制制度，属于历史性现实批判，与现存矛盾保持距离。《近卫军临刑的早晨》（图 3），选取的是 17 世纪末彼得大帝镇压近卫军哗变的历史事件，彼得大帝最终镇压了哗变的近卫军，并在莫斯科克里姆林宫外将其处决^[9]。苏里科夫并非机械地再现史实，而是将自身的思想立场融入创作之中，他站在历史的高度，以鲜明的构图和丰富的色彩，揭示了两大阵营人物的鲜明特征，具有浓厚的俄国特色^[10]。但是在具体对比中，《近卫军临刑的早晨》则集中描绘群体与个体的戏剧化冲突，以历史事件的瞬间为重点，通过临刑前对峙形成戏剧化冲突，间接地指向暴力制度和精神对抗，其中带有间接的仪式化属性。大帝、军队和围观民众等多是历史



图4 《弗拉基米尔路》伊萨克·伊里奇·列维坦 1892年布面油画 79厘米 × 123厘米现藏于特列恰科夫国家美术馆
(图片来源：俄罗斯特列恰科夫国家美术馆官方网站)

符号，情感更侧重对悲壮与反抗的表达，画中个体特征被宏大历史事件所弱化。这种“借古喻今”的创作路径，虽然也具有强烈的批判性，但它始终与当下的现实矛盾保持着一定的距离，个体的命运最终被宏大的历史叙事所覆盖，其核心是对俄国历史道路的反思，而非对当下底层生存状态的呈现^[11]。

第二条路径是以列维坦为代表的风景隐喻路径，通过自然景观的刻画传递对社会现实的批判与反思。其代表作《弗拉基米尔路》(图4)完全摒弃人物刻画，仅以道路、天空与荒草构建出压抑氛围的空镜头，以自然景观代替人物刻画，将底层大众的形象被列维坦转化为空间中的缺席者。画家深入刻画了这条西伯利亚流放者的必经之路：荒芜的道路、压抑的天空、无尽的远方，共同构成了极具悲剧性的空间隐喻，暗示了俄国专制制度下底层民众的苦难与绝望。画面以空间场景为核心，通过象征性的流放道路，矛盾指向模糊，仅传递出社会压迫的无差别性，在叙事中呈现出抽象与隐喻的特点。这一创作路径完全依靠自然景观的象征性完成批判，其表达含蓄而抽

象，观者需具备一定的文化背景才能读懂画面背后的隐喻。

而列宾选择的是第三条路径，也是最具革命性的路径：直接聚焦农奴制改革后当下社会底层的生存困境。面对经济制度这一社会矛盾，他不依赖象征隐喻或历史回溯法，而直接对准现实中未解决的阶层矛盾问题。作品以劳动场景为主线，通过绳子、船只、河流等符号直接指向隐性的制度性剥削矛盾，劳动者创造航运的经济价值，却无法享受其经济发展带来的成果，叙事呈现出直接而具象的特点。将抽象的社会矛盾，转化为可感知、可共情的视觉形象。

《纤夫》在巡回展览画派中的独特性，在于摒弃了历史题材的间接性、象征性与抽象性，以当下真实的劳动场景为切入点，将阶级压迫转化为可感知的身体叙事，让矛盾从概念变为可触碰的视觉艺术形象。并且始终围绕“人民”这一核心命题，而这正是19世纪70年代俄国思想界的核心议题。苏里科夫的历史画，思考的是“俄国的专制制度从何而来”，而列宾的风俗画，则追问“俄国的人民正在经历什么，俄国的未来在哪里”。

这种对当下现实的直面、对人民的深度关注，正是列宾创作的核心价值，也为巡回画派的现实主义创作树立了全新范式。

（二）与西欧现实主义底层叙事的本质分野

西欧的现实主义艺术同样诞生了大量聚焦底层群体的经典作品，其中米勒（Jean-Francois Millet）的《拾穗者》、杜米埃（Honoré Daumier）的《三等车厢》与《纤夫》形成了最具代表性的对照。但由于俄国与西欧在社会结构、转型阶段、思想语境上存在本质差异，作品的叙事内核、批判指向与创作立场形成了根本性的分野。

米勒的《拾穗者》与《纤夫》同样聚焦底层劳动者的劳动场景，也都传递了对底层群体的共情，但二者的创作立场与批判指向截然不同。米勒的创作扎根于法国乡村的农耕生活，他本人长期生活在农村，对农民的生存状态有着深刻理解。如图5所示，画家在《拾穗者》的构图中融入了自身的观念，让地主收割与贫民拾穗两个行为同时发生，这似乎带有一种挑衅意味，暗示了在剧烈变动的社会中，直接威胁乡村资产阶级私有财产的不稳定因素。在《拾穗者》更早的原型《八月拾穗者》（1851—1852）、《拾穗》（1852—1853）中，前景中的三位拾穗者与背景的收割场景非常接近；而在《拾穗者》中，三位拾穗者已不直接在收割者的阴影下拾穗，他们的工作以一种有序、平静的方式完成^[12]。作品更侧重对农民生存韧性的共情记录，传递苦难中的诗意，并未将批判性的矛头直接对准制度剥削，而更像是对底层生存状态的温情观察。米勒的创作核心虽暗含了对土地分配不公的批判，但这种批判是含蓄而间接的，从未直接指向法国的社会制度本身。而列宾的创作从一开始就摒弃了对劳动的诗意化美化，他没有刻意渲染劳动的“尊严”，而是直面劳动的残酷性与剥削的本质；他的核心目的并非呈现一种田园式的生存状态，而是揭示这套制度的不公与残酷。画面中没有诗意，只有沉重的

现实；没有温情的凝视，只有对制度的尖锐批判。这种差异的根源在于二者所处的社会语境截然不同：米勒所处当时的法国，资本主义制度已基本确立，他关注的是工业文明冲击下传统乡村与农民的命运；而列宾所处时代的俄国正处于后农奴制时代的转型困境，其创作直接介入了关于俄国未来道路的思想争论，批判的矛头直接对准了俄国的专制制度与不彻底的改革。



图5 《拾穗者》让·弗明索瓦·米勒 83.5 厘米 × 111 厘米 布面油画现藏于巴黎奥塞美术馆（图片来源：法国奥塞博物馆官方网站）

杜米埃的《三等车厢》与《纤夫》同样聚焦底层群体的生存困境，揭示了社会的阶层分化，但二者的批判焦点存在本质差异。《三等车厢》以弱势阶层为创作对象，通过平凡人物反映现实社会，既展现了法国当时底层人民的真实图景，也鞭笞了社会的黑暗面，呈现普遍现实的“丑”。从美学层面看，它是用现实“丑”表现真实质朴之美，用内在的情感美取代古典主义的理性美和浪漫主义的幻象美，其审美表达深深植根于社会背景与画家的个人情感之中。

而列宾的《纤夫》则聚焦前工业时代的传统劳动形式，通过这种落后劳动制度的存留，批判农奴制改革后封建残余与资本主义萌芽交织的经济体制，成为俄国近代化转型不彻底的视觉铁证，

其批判指向俄国特有的社会转型困境，地域针对性更强。批判的核心是俄国特有的后农奴制困境，是封建专制残余与资本主义萌芽交织形成的特殊剥削制度，是俄国不彻底的近代化改革带来的结构性矛盾。这种批判具有极强的时代针对性与地域特殊性，回应的是俄国独有的、无法照搬西欧经验的社会困境。

通过对比可见，西欧的现实主义底层叙事更多的是人文主义关怀与对工业文明的反思；而以列宾为代表的俄国批判现实主义，从诞生之初就与俄国的社会变革、思想争论深度绑定。艺术对列宾而言，从来不是单纯的审美表达，而是介入现实、参与思想讨论、推动社会变革的工具。这种强烈的现实介入性与思想针对性，正是《伏尔加河上的纤夫》区别于同期西欧现实主义作品的本质特征，也是其不可替代的艺术史价值所在。

四、《伏尔加河上的纤夫》的早期接受史与意义生成

一幅作品的历史价值从来不是由创作者意图单方面决定的，而是在传播、接受与讨论的过程中不断生成和丰富的。《纤夫》之所以能成为俄国批判现实主义的里程碑，不仅在于列宾精湛的艺术表达，更在于它在 19 世纪 70 年代的俄国突破了艺术边界，成为不同思想派别争论的公共媒介。

1873 年，《纤夫》在巡回展览画派中公开展出，立刻引发了俄国社会的巨大震动，不同立场、不同派别的群体对这幅作品做出了截然不同的解读，形成了一场关于作品、关于底层、关于俄国社会的公共讨论。

俄国民主主义文艺批评的核心人物斯塔索夫是最早为作品奠定解读基调的人。他在展览后发表的评论中盛赞《纤夫》为“俄罗斯绘画史上最伟大的作品之一”，直言列宾“没有美化，没有撒谎，把俄罗斯人民的真实生活完完整整呈现在了画布上”。斯塔索夫的评论绝非单纯的艺术评价，其核心目的是借助《纤夫》的影响力，推动“艺

术面向现实、面向人民”的民主主义文艺主张。这不仅确立了作品在俄国批判现实主义美术史上的核心地位，更让列宾的视觉建构成为文艺界回应社会现实的标杆。

对于 19 世纪 70 年代的民粹派知识分子而言，《纤夫》成为了他们宣传人民苦难、推动社会变革的重要视觉载体。民粹派在发起“到民间去”运动的同时，也在各类民间刊物、传单中大量引用这幅作品的图像与评论，将纤夫的苦难作为后农奴制时代农民困境的集中体现，以此唤醒民众的反抗意识。在民粹派的解读中，这幅作品不仅呈现了人民的苦难，更展现了俄罗斯人民的韧性与力量，而这正是他们所坚信的俄国未来变革的核心动力。可以说，《纤夫》的传播与民粹主义思潮的兴起形成了相互推动的关系：作品让更多人看到了底层的苦难，而民粹派的宣传则让作品的影响力突破了艺术圈，进入了更广泛的公共领域。

与之相对的是俄国保守派与官方阵营对作品的批判与否定。皇家美术学院的保守派评论家认为，列宾的这幅作品“丑化了俄罗斯的形象，将底层的肮脏与苦难搬上画布，是对艺术的亵渎”；沙皇政府的官方媒体也批评其片面放大了社会的阴暗面，否定了改革的伟大成就，甚至将其污蔑为煽动性作品。保守派的批判恰恰从反面印证了作品的冲击力：它戳破了官方构建的“改革繁荣”幻象，让专制制度的阴暗面暴露在公众视野中。

《纤夫》的接受史清晰地展现了艺术作品如何突破审美边界，成为公共讨论的媒介。列宾通过具象的视觉语言打破了文字壁垒，将原本仅存在于知识分子讨论中的“人民”“改革困境”等议题，转化为所有观者都能直观感受到的现实。无论是贵族、知识分子、普通市民，还是不识字的底层民众，都能通过画面感受到纤夫的苦难，进而对俄国的社会现实产生反思。这种公共性既是巡回画派“艺术走向民间”理念的完美实践，也让艺术真正成为了推动社会认知变革的重要力量。

五、结语

《纤夫》的艺术史价值早已超越一幅风俗画的范畴，它是俄国思想困境的视觉表达，也是俄国批判现实主义艺术的巅峰之作。本文的研究，将作品重新嵌入后农奴制改革后的社会与思想语境，通过对创作语境、视觉建构、同期作品对比及接受史的系统分析，得出以下结论：

列宾的创作并非对底层苦难的简单记录，而是对1861年改革后俄国思想界核心命题的视觉回应。农奴制改革的幻灭，催生了人民话语的兴起与民粹主义思潮的传播，列宾通过伏尔加河畔的田野调查，以画笔完成了对俄国人民的具象化建构，直接参与到当时关于俄国未来道路的核心争论之中。

画家以极具革命性的视觉语言，彻底打破了俄国学院派的艺术传统：他用反史诗的群像叙事，让底层个体从符号转变为有生命的主体；以双重性的身体叙事，既呈现了制度剥削的物证，又保留了劳动者的精神韧性；通过空间隐喻的设计，解构了官方主导的伏尔加河民族神话，戳破了俄国近代化的幻象。这种视觉建构让作品的批判从表层的苦难呈现，深入到对俄国制度性矛盾的揭示。

通过与同期现实主义作品的对勘可发现，《纤夫》的独特性，在于其强烈的现实介入性与思想针对性。不同于西欧现实主义的人文关照，也不同于巡回画派其他艺术家的历史隐喻与象征抒情，列宾直面当下的社会现实，让艺术成为介入思想讨论、推动社会变革的工具，这正是俄国批判现实主义最核心的精神内核。作品的历史意义在传播与接受的过程中生成：它突破了艺术边界，成为当时俄国公共讨论的媒介；不同思想派别对它的解读与争论，使其影响力远远超出了艺术圈，成为推动俄国社会反思的重要力量。

时至今日，《纤夫》依然具有重要的启示意义。它证明了真正的现实主义艺术，从来不是对现实的机械复刻，也不是对底层苦难猎奇式的展示，

而是以深刻的历史洞察为根基、以精湛的艺术语言为载体，直面时代的核心命题，关注人的生存状态与尊严。列宾用画笔告诉我们，艺术从来不是象牙塔里的审美游戏，它可以拥有改变社会认知、推动历史进程的力量，这正是这幅作品跨越时代与国界，至今仍具震撼人心力量的根本原因。

参考文献

- [1] [俄罗斯] 瓦·奥·克柳切夫斯基. 俄国史教程：第5卷[M]. 李建, 刘祖熙, 译. 北京: 商务印书馆, 2013.
- [2] [苏联] 列宁. 俄国资本主义的发展[M]. 中共中央党史和文献研究院, 译. 北京: 人民出版社, 2024.
- [3] [俄罗斯] 鲍里斯·尼古拉耶维奇·米罗诺夫. 米罗诺夫俄国社会史：十八世纪至二十世纪初(上下卷)[M]. 张广翔, 许金秋, 译. 济南: 山东大学出版社, 2006.
- [4] [波] 安杰伊·瓦利茨基. 俄国思想史[M]. 刘文飞, 译. 南京: 译林出版社, 2024.
- [5] 孔祥雯. 革新意识与思想觉醒——俄国巡回展览画派的早期实践活动与审美图景[J]. 山东师范大学学报(社会科学版), 2024, 69(2): 127-137.
- [6] [俄] 列宾. 如烟往事：列宾回忆录[M]. 殷涵, 田彬, 译. 北京: 东方出版社, 2007.
- [7] [法] 米歇尔·福柯. 规训与惩罚[M]. 刘北成, 杨远婴, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2003.
- [8] HARTLEY J M. The Volga: a history of Russia's greatest river[M]. New Haven: Yale University Press, 2021.
- [9] 田军. 解读苏里科夫《近卫军临刑的早晨》中的悲剧色彩[J]. 作家, 2015, (14): 211-212.
- [10] 于润生. 俄罗斯历史画中的道路选择——以苏里科夫历史画创作为例[J]. 油画艺术, 2015, (3): 73-81.
- [11] 毕小松. 俄国巡回展览画派之艺术作品探析[J]. 美与时代(中), 2021, (5): 89-90.
- [12] 盛葳. 米勒的《拾穗者》：从基督教到大革命[J]. 美术观察, 2020, (3): 84-90.