遵义会议（油画，1997年） 沈尧伊 作

南昌起义（油画，1959年） 黎冰鸿 作

■关 注

历史画是人们历史记忆的组成

□尚 辉

历史画不仅珍藏于美术馆里，而且成为人们历史记忆的一个部分。

近来，央视一套开播的“美术经典中的党史”节目，唤起了人们对我党百年历史中一些重大节点的重温，也让人们对那些储存在记忆中的红色美术经典心生感慨。从黎冰鸿的《南昌起义》、王式廓的《井冈会师》，到李宗津的《强夺泸定桥》、艾中信的《红军过雪山》，再至蔡亮的《延安火炬》、石鲁的《转战陕北》和董希文的《开国大典》等，人们对党的奋斗征程的记忆与其说是写进教科书的党史故事，毋宁说是这些画面在人们记忆中的形象储存。

应当说，除非研究历史的学者，大多数人对历史的认知多出于某种感性记忆，尤其是出于美感的记忆。如诗歌、散文、小说、音乐和绘画等给予人们的情感或形象印记，要远远深刻于那些纯文献在脑海中的存储。这其中，历史画给予人们的历史记忆或许更为优先。因为它把历史的特定时空有效地转换为了一个平面瞬间的叙事。而历史画的创作难度，也便体现在如何能够把一章历史故事、一段历史时间、一个历史现场等，压缩并转换为一个历史瞬间。上述那些经典历史画均产生于20世纪五六十年代。那是一个将苏联现实主义绘画引进中国而开启中国历史与现实题材美术创作的高潮时期。为了将历史时空有效地转换为一个平面瞬间，画家在如何选择富有寓意的事件情节，如何制造画面上富有戏剧性的人物关系，如何从历史叙事到史诗重铸等方面，已形成了一整套的历史画创作方法与艺术理论。因而人们在重温那些历史画时所产生的久违之感中，实际也夹杂了许多对那个时代历史画创作方法与审美追求的感味。毕竟，那是一个用理想主义的激情去描绘历史的时代，历史画作里无不充满了那个时代对历史的理想精神重塑与英雄主义阐释。

历史画中这种理想精神的退热，缘于20世纪80年代在国内兴起的西方现代主义艺术浪潮，表现自我、个性解放和语言自立的追求等终于压倒了对历史宏大叙事的审美追求。一方面，滤去英雄主义色彩对历史真实的还原成为历史画新的艺术追求，如沈尧伊的《遵义会议》中开始出现此前被遮蔽的彭德怀、林彪、刘少奇、邓小平、博古、李德等人的形象，历史人物终于被还原到历史现场，体现了新时期实事求是思想路线的时代之风；另一方面，微观叙事成为历史画创作打开新思想的另一条路径，斩获第七届全国美展金奖的邢庆仁的《玫瑰色回忆》，以抒发延安知识女性那种略带忧伤情感的玫瑰色记忆，替换了蔡亮的《延安火炬》那种明朗欢快的基调。即使像沈嘉蔚的《红星照耀中国》那样宽广的画面，也刻意把领袖与将领们掩藏在抗日民众之间，显现出那个时代反思历史的平民史观。虽然，历史画创作已在现当代艺术兴盛之势中显得有些“落寞”，但上世纪八九十年代历史画所叠加的历史记忆都无不镌刻了思想解放的时代烙印，历史画创作更多地转化为历史题材绘画创作，而历史题材已演变为画家表达的一种现实情绪，或一种当下人文精神的历史意象，而不是对确切史实的如实描绘。

新世纪以来，随着国家综合实力的攀升以及民族复兴促成的文化自信，书写中华民族复兴大业的视觉史诗成为一种国家行为。先后或正在推进的“国家重大题材美术创作工程”“中华文明历史题材美术创作工程”“一带一路国际美术创作工程”“国家主题性美术创作项目”和“庆祝建党百年大型美术创作工程”等，既体现了这段时期国家出巨资“订制”历史画的市场化操作模式，也在历史画创作选题上呈现出描绘中华历史全景，或表现新中国成立以来重大历史事件的全覆盖特征。而在历史画创作的艺术追求上也显现出结合了前两个时期历史画创作特征的综合性，艺术面貌丰富多彩。但现当代艺术思想的活跃，也对美术家创作历史画的价值提出了挑战。客观地说，对历史画创作认识的混乱，也在很大程度上影响了历史画创作的艺术质量。这些创作普遍存在画幅单纯求大，其体量超出作者所能驾驭的范围；人物群组缺失戏剧性结构，形象刻画缺乏真切的塑造感，日常化叙事显现了严重的照片化既视感；以及把选题作为主题，造成图解历史事件而丧失诗性审美这个历史画之魂等现象。这些创作问题的症结既与美术界长期盛行的重观念轻技艺的创作心理有关，也来自对图像时代造型艺术价值疑虑的理论困惑，更来自崇尚微观叙事、排斥宏大叙事这种偏颇的艺术理念。

如果把历史画作为前现代艺术而划出现当代艺术范畴，这显然也就否定了这种绘画创作的当代价值。的确，美术界就有不少学者对当下创作历史画的当代性意义提出质疑，认为这是种过时的绘画。其实，在一些信奉美国当代艺术学说的评论家那里，不止历史画已经进入历史暗箱，就是绘画本身也已失去了当代意义。在一些艺术理论家那里，总爱把科技进步的阶梯替换为艺术进化的阶段，似乎照相机的发明就把绘画的叙事性扔给了照片；仿佛进入数字图像时代，手工绘画就失去了当代性价值。这无异于说，进入电声时代，声乐就成为前现代艺术；步入智能机器人时代，舞蹈就成为非当代艺术等。其实，艺术的本质从来都是通过人类的各种器官而形成的富有审美性的精神产物，离开了人这个艺术创造的主体，再先进的科技媒介或手段都不能成为艺术本体，更不能把技术媒介的变更作为划分古典、现代或后现代惟一的代际依据。

历史画是绘画之中注重历史叙事的一种绘画。既然是绘画的叙事，那就不是文学的叙事，不能要求绘画像文学描述那样，通过一段文字描写来述说故事的起承转合。历史画的叙事总是力求寻找某个历史瞬间，并通过造型艺术形象来暗示这个故事的原委与终结。被喻为决定我党生死存亡的遵义会议，开了几个通宵，会议决议是在激烈辩争中艰难诞生的。而要把这么丰富的事件内容表现在一幅画面上，几乎是不可能的。但沈尧伊的《遵义会议》并没有完全展示会议如何进行激辩的场景，而是通过人物群组的设计，表达了遵义会议决议形成的以毛泽东、周恩来、张闻天等人为新的中央核心，博古、李德等左倾路线的执行者从中心开始被边缘化的历史暗示。此作的叙事并不是用时间讲述事件的过程，而是以平面视觉中心与视觉边缘的有效设计来制造画面的形象隐喻。这一方面表明，绘画并非不能叙事，而是要体现绘画性叙事的独特性；另一方面表明，即使遵义会议留存下了珍贵的影像，那一定也不能替代这幅历史画所表达的丰富历史意蕴。因为，影像即便很珍贵，却只能是会议某个角度的瞬间记录。令历史遗憾的是，有关遵义会议乃至整个红军长征，几乎都没有留下任何记录性的影像。仅从这个角度是否也能够说明，历史画的当代价值具有一种超越性呢。

绘画对于历史的叙事，从来都是通过造型形象来表达的。或者说，绘画叙事最基本的元素是绘画造型的形象性。《遵义会议》这么复杂的历史细节，均通过一个个人物形象的鲜活塑造而得以直观呈现。它具体到了那个时期画中每个人物形象的真实性、人物表情与体态所揭示的他们每个人的个性心理。画面中人物的形象是真实的，但这种真实是通过艺术家对形象素材的搜集、理解和再创造而表现的“真实”。从这个角度讲，每位历史画家都是为历史重建图像的学者，它要求艺术家既要做历史的功课，也要做还原历史的艺术的功课。这里，避免不了每位艺术家主观情感的流露，避免不了艺术家作为时代代言人而集中体现的那个时代对历史的认知与解读。正像20世纪70年代彭彬反映遵义会议的画作《走向胜利》那样，把走出遵义会议小楼的毛泽东画成画面惟一的主角，无疑体现了时代对虚构历史图像的权力决定。此后，刘向平创作的中国画《遵义会议》把这场争辩激烈的会议转移到会场外，形成了对与会者在走廊休憩场景的描写，甚至把会务、警卫等工作人员都置于这个历史时空。它体现了新时期那种刻意将重大历史场景替换为日常化描写的审美转变。对这个关乎我们党生死攸关的历史事件，每个不同时代的画家都绘制了不同的历史景观，而这些历史景观都深刻表明了不同历史阶段对历史瞬间的重构。艺术的当代性并非单纯是媒介或方法的当下性意味，更深刻地指向了当代人对历史的重新赋值与再度诠释。

蒋家王朝的覆灭（油画，1977年） 陈逸飞 魏景山 作

四渡赤水出奇兵（油画，2016年） 邵亚川 作

有关中国人民解放军占领南京总统府、有关1949年10月1日开国大典，历史都留下了弥足珍贵的镜头，影像对历史瞬间记录的真实性永远都非历史画所可比拟。但人们对这两个历史瞬间的记忆可能更多的还是定格在了董希文的《开国大典》和陈逸飞、魏景山创作的《蒋家王朝的覆灭》上。绘画艺术的历史定格超越了历史镜头纪实的感染力，这或许还表明了绘画造型形象与纪实影像看似相近，但其实是两个相互独立的形象系统。当代美术家、批评家常易将这两者相互混淆，这可能也是削弱历史画艺术表现力的重要原因。董希文的《开国大典》将广场上游行队伍和天安门城楼上观礼的中央人民政府首脑设计在一个画面上，这是现场任何角度都不能拍摄到的画面。画家在此不止巧妙地修改了画面上的视平线，抽掉了一根廊柱，更重要的是通过对毛泽东等形象的塑造，将人们心目中的毛泽东等领袖形象融化于再现写实之中。也即，这种看似写实的造型，其实处处都充满了艺术家自己对形象的理解、想象和完型。所谓写实并非照相瞬间的某个角度的机械记录，而是艺术再造的艺术真实。这正是所有那个现场的新闻图片都不能机械地搬上画面的缘由。而《蒋家王朝的覆灭》不仅富有寓意地设计了换旗这个虚构的情节，而且将升旗、敬礼的那一组战士形象塑造得如同雕塑一般坚实，其造型之完美、体量之厚重，也都非纪实摄影所具备。这同样表明了绘画造型和照相图像的形象区别。

再现性无疑是历史画的基本叙事属性，但这并不妨碍它对现代主义艺术语言的汲取。创作于2016年的邵亚川《四渡赤水出奇兵》对于红军佯渡赤水进行的浪漫主义的水天一色的火光渲染，和井士剑等《飞渡泸定桥》对攀缘在13根铁索上的红军战士强攻泸定桥的表现性幻化，都携带了新时代历史画创作的艺术痕迹，它们将象征、表现和超现实等现代主义艺术语言和历史表现的崇高精神完美地结合在一起，更充分彰显了魔幻、隐喻、震撼等当代视觉文化特征。尽管再现历史和表现历史在呈现形态上有较大的语言区别，但这两者的共同性都不是对历史现场某一瞬间的机械记录，而是体现了艺术家对历史进行的审美性的重新发掘，是当代人文精神在历史中的回响，是当代审美创造在历史中的结晶。法国历史画先驱普桑通过古代历史题材表达了他所处的时代对古典主义的致敬，德国新表现主义代表基弗的个人叙事却无不流露出那一代人对二战历史深痛的反思，他们表现的历史实际上都是现实思想的反射，而无论古典主义、表现主义其实都反映了现实审美的时代潮流，二者并不存在艺术的进化与否。

今年年初美国大选权力交替之际发生的冲击国会一案，让人们随着冲击者进入国会，看到了这个国家权力象征的国会大厦，其气宇轩昂的内部陈设均以历史画所构。的确，展陈在纽约MOMA的那些让艺术评论家津津乐道的过于个人化、娱乐性的当代艺术，都难以承受这座大厦的权力之重，只有历史画能够为这座大厦增添历史的厚重感和权力的威慑性。历史画在此已成为建筑空间镶嵌国家历史记忆的窗口，历史画的当代性便在于它能够永久地介入现实时空，而不存在所谓的艺术史的过去式。在中国共产党建党百年之际，那些已经成为经典的党史画作和人们正不懈创作的历史画面都将成为人们历史记忆的有机构成，甚至这些经典历史画早已成为了人们最形象的历史记忆。

■艺 谭

20世纪中国美术与牛的现代内涵

□郝 斌

古往今来，在中华文化文艺创作的历史中，爱牛、重牛、颂牛的“牛文化”“牛艺术”一直有着独特的审美意味与精神指向。“老黄牛”“孺子牛”“拓荒牛”“初生牛”等各有不同之“牛”题材美术创作，无不体现了中华民族传承千年的精气神。特别是进入20世纪以来，此类创作更是以多样的表达展现了时代变迁对社会与人的影响，赋予了这一题材美术作品以崭新的现代内涵。

在我国古代美术作品中，“牛”或被认为是生肖瑞兽、通“灵”神兽，寓意吉祥如意或借之镇邪避灾，如作为随葬品出现在墓葬中的《十二生肖俑》；或被视为与人共同劳作的伙伴，寄托着人们对于农桑丰收、美好安定生活的向往，如唐代画家韩滉创作的《五牛图》；又或被理解为古代文人追求隐逸野趣的牧牛生活的精神意象，如明代沈周的《卧游图册——水牛》等。

进入20世纪，随着中国社会的现代转型和革命历程，艺术家对“牛”的精神价值的认识和理解也在发生变化，并鲜明地体现于中国美术的视觉塑造中。尤其是在20世纪前半期的革命语境下，牛更被赋予了不同于传统的、与抗战现实和革命精神相呼应的崭新意蕴。如张乐平的《逃难图》（1944年），就刻画了农民一家五口牵着牛羊逃难的情景。位于画面中心的瘦骨嶙峋、背井离乡的黄牛既是对农民苦难生活的真实写照，也传达了对侵略者的强烈控诉。同时期，在革命圣地延安，胡一川则创作了另一件著名作品《牛犋变工队》（1944年），反映了延安军民在日军“大扫荡”背景下开展大生产运动的恢宏场景。作品画面构图呈对角线延伸，三组牛犋纵向排列，以热火朝天的激昂气势进行着耕地作业，黄牛们脚下的土地以苍茫之势绵延开来，完美表达了集体化生产方式所迸发出的生产激情。这幅作品曾悬挂于毛泽东在延安的会客厅之中，成为延安形象、延安精神的象征。古元的《牛群》（1940年）也是延安木刻的一件代表作品，作者通过对农民家中牛群的刻画，表达了延安翻身农民的新生活及其对家畜的朴素情感。作品刻出以后，古元还分赠给当地村民，乡亲们看后有人还能认出画中刻的是谁家的牛，新兴木刻艺术在陕北农民中间开始受到欢迎。

1949年10月1日，新中国的成立开辟了中国历史的新纪元，革命理想开始转化为美好生活的现实。李可染1951年创作的《新分黄牛牵到家》中，一头在土地改革中分配的黄牛牵到了农民自己家中，两个孩童对这一新家庭成员倍感新奇，用青草跟黄牛玩耍，预示着美好富足的新生活即将开启。此外，李可染创作的系列牧牛图亦可谓经典，作品塑造了美好诗意的家园，如《牧归》（1960年）中，树荫下池塘边一位戴着红领巾的牧童正在牧牛的惬意场景，就表达了对和平富足的新生活的赞美。

牛群（黑白木刻，1940年） 古 元 作

牛犋变工队（版画，1944年） 胡一川 作

开荒牛——献给深圳特区（铜，1984） 潘 鹤 作

藏牦牛也成为当时一个崭新的创作题材。在董希文的《春到西藏》（1954年）中，远方新开发的公路上一辆红色的汽车驶过，马达的声音惊动了前景中正在劳动的藏族姑娘；中景部分有耕牛正在犁地劳作，所谓“春牛耕春”，画面配以美丽的西藏景色，共同谱写了一曲歌唱解放、建设新西藏的宏丽赞歌。不久，董希文又创作了另一件著名作品《千年土地翻了身》（1963年），画家以朴素的画风和真挚的情感表达，表现了西藏农奴翻身做主人，在自己的土地上耕耘的喜悦心情。正如他自己所说：“被犁头翻起的新土闪闪发光，熟褐色的湿土、可可色的干土需经形象加工，使它们散发出难以形容的芳香。”画面中，那牛角高扬、雄健激昂的藏牦牛及其翻出的乌金般的黑土地，与远方广袤高耸的雪山构成了鲜明对照，体现出对西藏民主改革后崭新社会图景的热情赞颂。也是在此意义上，同期刘开渠的大理石雕塑《牦牛》（1960年），也恰塑出了一座庆贺西藏迈入民主改革新时代的雄伟纪念碑。

1978年的十一届三中全会以后，中国进入了改革开放的新纪元。“大包干”“真理标准问题讨论”“恢复高考”等举措，使一股改革开放的春风席卷了中华大地。何多苓的《春风已经苏醒》（1981年）就极为敏锐地把握到了这股春风。画面中，静静卧在草地上直视远方的牧牛似乎与前面的女孩一样，显得那么弱小、忧伤，一同渴望着春风带来的新消息、新希望。透过这幅作品，何多苓开启了不同于罗中立的《父亲》（1980年）、陈丹青的《西藏组画》（1980年）之乡土写实主义的另一个创作面向，表达了画家对乡土生活中个体生命、情感以及人性之复杂丰富的深切体悟。类似的作品还有孙为民的《歇晌》（1984年），画面中一头黄牛安静地卧在一所洒满阳光的温馨的农家庭院，画家在日常化生活的敏感捕捉中，表达了对乡土纯真与自然的向往。同样是1980至1990年代，吴长江的多幅石版画《西藏组画》也表达了对藏民朴实淳厚的风土人情的关注，蕴含了画家深沉的精神感悟。此外，杨尧的《牛、农民、土地》（1981年）也是一件颇具精神厚度的作品。画面中，那头横跨画面低头沉默吃草的黄牛的雄伟姿态，那蹲坐在草地上的农民淳朴憨厚的背影，以及远方肥沃广袤的土地，构成了相互倚靠的紧密关系，似打开了中华民族文明史诗的视觉画卷。画家通过大胆简洁的构图和明快浓烈的色彩，赋予了那头沉默雄健的黄牛以中华民族精神的永恒象征。

1979年，党中央、国务院批准广东、福建在对外经济活动中实行“特殊政策、灵活措施”，决定在深圳、珠海、厦门、汕头等地试办经济特区，深圳这个沉寂多年的小渔村终于被犁开荒，翻开了新的篇章。潘鹤的青铜雕塑《开荒牛——献给深圳特区》（1984年）便生动刻画了改革开放后创建特区的时代伟力。作品塑造了一头身体前倾、肌肉紧绷的公牛正猛烈拉动着身后盘根错节的树根的情形，构成了破土开荒的一幕历史图景。邓颖超同志在深圳看到这件雕塑作品后非常感动并评价说，《开荒牛》不仅是深圳特区的标志，也是共产党的标志：拔掉穷根、埋头苦干。

改革开放以后，少数民族题材美术创作也迅速崛起，“牛”尤其是藏牦牛形象成为画家描绘民族风情的塑造对象。如吴作人的《藏原放牧》（1981年）中在草原上快乐奔腾的牛群，乔十光的《青藏高原》（1984年）中雄伟健硕、淳厚安详的妇人和牛群，孙景波《阿佤山人》（1980年）那奏乐前行的人群和牛，都充满着轻松、明朗、欢乐的情调以及对原始生命律动的感知。这些作品中独特的形式语言、强烈的装饰色彩、抒情的艺术风格在当时都给人以耳目一新的感觉，最大程度地满足了人们对审美的追求。这些作品表征了艺术本体和审美本体的回归，预示着艺术春天的到来。此后，以牛为形象主体的少数民族题材美术创作继续发展，又产生了许多优秀作品，如杜滋龄的《牧场之冬》（2009年），刻画在风雪弥漫的高原环境中牧民与牦牛、草原相互依存、天人合一的生命境界。他曾感慨，西藏“更为人称道的是有一群拥有坚定信仰、幸福快乐的藏族同胞。吾自画藏族生活已廿余载，深感藏胞之质朴、毅勇，古老的藏族文化、宗教、医术，都是吾之倾情感动的，西藏——大美的西藏”。

新时期以来，牛题材还演绎出艺术与科学“对撞”互融的创新激情。1989年，应著名科学家李政道之邀，李可染创作了斗牛图《核子重如牛，对撞生新态》，以两头牯牛猛烈相抵的画面，表现李政道为他描述的重离子碰撞的科学奇观。画面中，两牛以蹄蹬地，四角相抵，牛尾高扬，正斗得难解难分，气氛惊心动魄，体现出强烈的视觉冲击力，就连李政道观后亦发出“何等生动”的赞叹。2007年，在李可染诞辰百年之际，这幅作品中二牛相抵的形象被转塑为一座雄伟的青铜雕塑矗立在清华大学科技园。通过这一艺术形象，科学家们深刻地体会到“造物聚合成变之妙机”，并引申到“科学与艺术互融之理念，并昭万化之幽玄”，进而“彰巨擘之泽润，嘉创新之勋业，励群英之勤恪”。

概之，传统中国延续了数千年的牛题材美术创作，自现代以来已逐步形成了新的牛文化和牛艺术。20世纪美术作品中的牛，往往联系着劳动、土地、丰收、家园的想象和表达，也寄寓了画家的革命理想、个体情感以及精神追求。艺术家们在创作上孜孜以求，也持续更新着我们今天对牛文化的认知和艺术感悟。其中所体现出的崭新内涵、革新精神，也将继续激励着艰苦奋斗的力量、迎接挑战的信心以及开拓创新的激情。