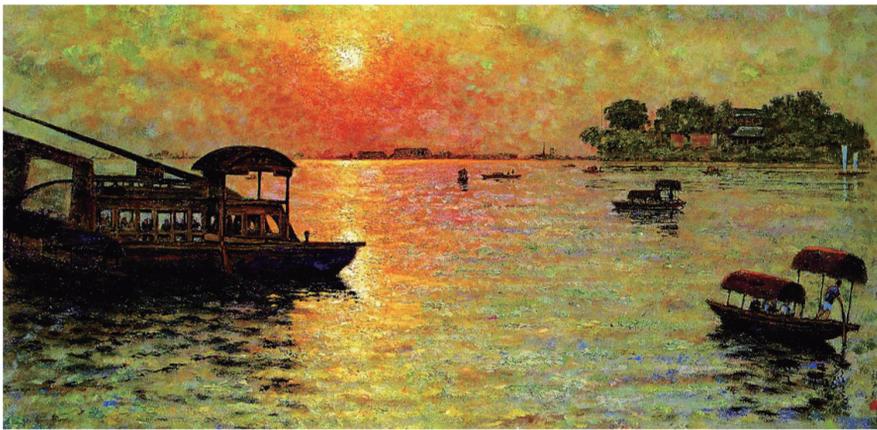


# 革命历史题材催生经典美术创作

□陈履生



在党的“一大”会议上 陈逸飞 邱瑞敏 作



南湖 颜文樑 作

自1949年新中国成立以来的革命历史题材美术创作中,表现建党历史的作品是其中特别重要的一类。因为这些作品表现的是中国共产党革命历史的起点,表现的是对新中国历史产生根本性影响的重要历史事件。源于此的“星星之火”造就了后来革命的燎原之势以及新中国的成立与发展,其间累积的是百年历史的沧桑巨变。

然而,由于1921年建党初期的历史资料及相关图像的稀缺,在美术创作上就表现出了这类题材特有的难度,使得一段时期之内,不少美术家对之望而却步。反观同样有着资料稀缺问题的“长征”题材,作品非但数量多,内容也非常广泛,涵盖了长征题材的方方面面,其中不乏获得全国美展金奖的佳作。原因在于,“长征”题材有着非常具体而丰富的历史内容,如抢夺泸定桥等著名战役及翻雪山、过草地等艰苦历程,其中有许多都是无名英雄。因此,虚构人物及历史氛围并不影响历史真实。所以相较而言,“建党”题材的创作需限定在具体人物和具体场景之上,其难度可想而知。尤其在上世纪50年代初,人们大都只能通过有限的资料和图像去了解历史。不管是在上海,还是在嘉兴,都有关于场景、与会人员、相互关系以及具体细节等问题,如何获得这些具体的内容和图像资料?应该说困难很大。除了原始资料缺少外,还缺少支撑画面的具体细节资料,包括人物的举手投足等应如何设计。将作为革命故事的语言表述转变为具体的形象画面,无疑需要那些具体的与会人员的形象细节,且这一形象又必须定位在1921年。然而在中国共产党创始人中有许多并没有1921年照片的情况下,画家的创作如何能得到广泛的认同?实际上这还是一个如何还原真实的问题。在历史的真实“再现”缺少形象依据时,画家创作所还原的“真实”,也就是形象的历史感就非常重要。这或许就是重大革命历史题材美术创作的首要问题。

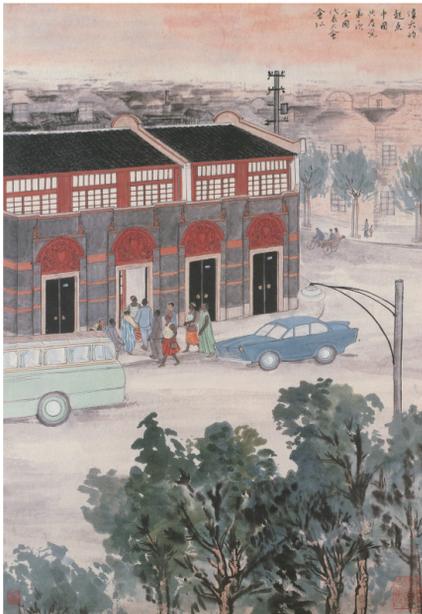
新中国成立70年来,很多美术家都在努力排除万难来面对建党题材,陆续创作了一批优秀美术作品,表现出了几代美术家对于这一题材创作的热情。为此,许多画家深入到上海兴业路76号(原望志路106号)和嘉兴南湖这两个“一大”会址,不断地去写生、收集资料,琢磨题材内容的相关方面。这些创作表现了不同时期的画家对于建党题材的理解和认识,也反映了在历史发展进程中这一题材创作的不断深化。从历史发展的角度,可以看到当代美术创作,特别是革命历史题材美术

创作的发展与变化。这些作品既可以反映不同历史时期的美术创作特点,又可以看到美术发展过程中的衍变。

具体来看,这一题材的创作主要有国画和油画两部分,实际上是从山水(风景)和人物两个不同角度,反映了对于建党题材的美术创作、展览的需求。国画基本上都是在山水画的范围内表现与这一题材关联的建筑、红船以及自然环境,因为时间久远,加上1949年之后新中国建设的日新月异,建党会址周边的自然环境发生了很大变化,许多“新”的建设和改造覆盖了往日的痕迹,所以,这类美术创作如果要还原过去的真实景观及氛围就更加困难。所以,国画家们在自己的理解和认识的基础上,结合传统山水画的笔墨,利用虚实处理,使一些作品很好地把握住了历史和现实之间的关系,并在建筑以及周边环境的处理上尽可能地还原历史的氛围和意境。当然,其中也有一些是基于历史图像的利用,如上海“一大”会址及南湖;还有根据当事人的回忆,如嘉兴南湖红船。这种利用或许跨越了不同的历史时期,但是又在整个整体的地理范围之内,比如像“一大”会址所处的上海城市环境氛围,有历史的,也有现实的,包括后来又转移到嘉兴,在创作中必须面对这些特别的不同切入点。因此,作为山水画的表现往往只能选择其一,更多的则需依靠观者基于历史的理解和延伸。作为山水的表现可以非常自然地规避具体而复杂的人物和人物关系,也避开了会议的许多具体内容,表现出国画创作的特点:使建筑与红船像符号一样,或者像山水中的点景一样。这也反映了一代名家钱松岳、陆俨少、朱纪瞻等在这一时期创作上的特点。从中人们可以看到国画家以中国传统的笔墨与现实和历史的契合,他们所表现出



南湖留胜迹 朱纪瞻 作



伟大的起点 陆俨少 作

来的自己对这一题材或具体景观的认识,不管是以求实为基础,还是根据自己的理解去装饰历史的内容,都让人们看到了一栋普通的建筑或一条普通的船所承载的神圣使命。

另一方面,在油画作品中,颜文樑所画的南湖红船像他画的其他风景画一样,只不过在色调的处理上能够看出寄予希望的心情。与国画相比,油画的“写生”往往不像国画那样能够更自然地处理景观,所以,当南湖的风景成为一种特定主题的创作,就失去了写生的“自然”。同时期很多油画家在这一题材创作方面的缺席,则是因为创作上面临的挑战与更严密

的要求。

当建党题材的美术创作聚焦于历史中的具体人物和情境之上,就表现为重要的突破。面对各种可能性,画家的创作都是基于自己对历史人物的不同理解,包括形象、具体位置、相互关系,以及人物的正反背侧等,所组合的是过去图像中所没有展现的最初的建党历史。这些作品表现的是中国共产党第一代领导人的第一次重要会议,它们专注于人物、人物关系以及环境氛围的营造。画面中人物表情的凝重、庄严、坚毅、信心,都昭示了中国共产党革命事业未来的前景。在这个百年历史的过程中,起点中的特定环境通过油画的语言来营造,表现了特殊历史时期的特定氛围,显现了还原历史场景更接近真实的优良。如1977年,陈逸飞、邱瑞敏首先打破禁区,创作了《在党的“一大”会议上》,这是以上海“一大”会场为基础的创作,显现了作为上海画家的责任和机会。该画并没有画出全部的与会代表,只画了6个人,其中正在讲话、站立的毛泽东是画面的焦点。作者巧妙地取其一角表现,既突出了重点,又避开了表现全体与会代表的难度。无疑,这一创作有着鲜明的时代特色,同时也反映了转折时期美术创作的突破以及浅尝辄止。

当革命历史题材美术创作发展到21世纪,浙江画家何红舟、黄发祥于2009年创作的《启航——中共一大会议》,将视点移到了嘉兴的南湖。他们没有继续在开会的层面上表现这一题材,而是打破常规,转移了大家关注会议场景的惯常,把创作视线引向户外,将与代表登船的船作为画面的构思立意。在画面所凝聚的那一瞬间,既表现了与会代表从上海赶来的行色匆匆,又有他们回眸相望时对安全的警觉。这之中既有对过去的回顾,也有对未来的憧憬。画面定格的一瞬间过程中的群像,像纪念雕塑一样,让人们看到了历史与创作、审美与表现。

“建党”作为美术创作的一个经典表现题材,其代表性的创作一方面是基于以美术创作还原一个历史过程或历史瞬间,同时,又把它定格在这一瞬间中的具体内容之上。因此,在这样一个特定时空的表现中,这些优秀美术作品为后人还原了一段形象化的历史。显然,画家的创作不是历史学家的考据,也不是历史的文字说明。因此,何红舟、黄发祥的创作让人们看到了在进入新世纪以后对这一革命历史题材创作的新可能。在新的时代氛围下,画家可以更加理性地对待历史,也可以更加感性地去表现历史,所以,才能够基于历史的真实来还原历史。尽管这其中依然有画家对于历史的理解和认知的局限,但人们可以看到在表现一段缺少参照的历史中,艺术家通过自己的“创”和自己的“作”所建构的历史画面,依然能够获得观众对于它的真实性的信任。

中国共产党的百年历史画卷中,建党题材作为开篇之作,其创作的演变表现了革命历史题材美术创作的发展过程。今天的创作因为社会文化环境的变化而不同于上个世纪,画家可以更多地从艺术本体语言中处理艺术和历史之间的关系,解决题材与表现之间的问题。何红舟、黄发祥的创作虽然没有“红光亮”,也没有“高大全”,但人们依然可以看到他们所表现的中国共产党早期领导人的伟岸。作品所表现出的为后人所敬仰的伟岸,还有能够为今天所继承的“红船精神”,让人们看到了图像的意义和价值及其独特的审美魅力。从1949年以来,革命历史题材美术创作是一个历史的发展过程,其中过去与今天的关系和影响,所表现出的形成经典题材和经典作品的内在逻辑,对于今天的革命历史题材美术创作有着重要的参考意义。

2019年秋天莫言访问日本,回国后,写了七首七古长诗,其一《东瀛长歌行》,其二《鲸海红叶歌》,描绘了作家一段特殊的旅程,寄托了忧时济世的心绪。诗作语言沉郁激越,声色交融,波澜起伏,那些俗语新词,清新爽秀,寓目难忘。

莫言以行草书录了《东瀛长歌行》,140行的长诗一字一、一句句写到纸上,另外的美学韵致清晰可感。

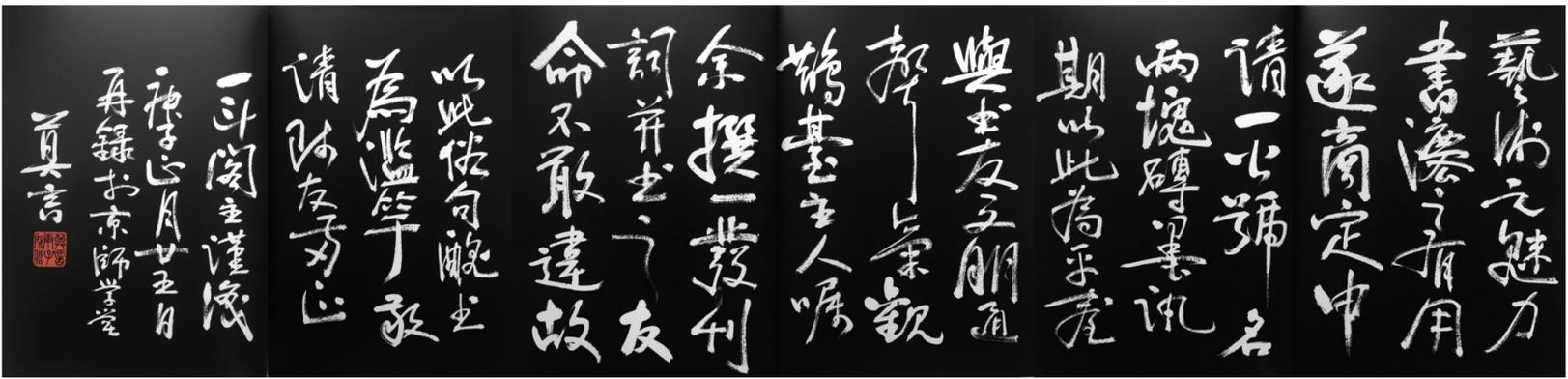
我关注当代作家书法久矣,莫言的书法道路一直在我的视野之内,我希望他的毛笔书写能带给我们新的人生启示和艺术愉悦,从中看那字迹如何跳跃、聚散,演变成新的文化审美。

数年前我就曾写道,莫言有广泛的艺术趣味,于书法,他是一位热情的欣赏者,也是一位勤奋的创作者。近年来,莫言墨迹愈发频见于报刊和书法展览,被人们称为文人书家的代表人物之一。《文艺报·新作品》中的“团结湖”栏目当年就由莫言书写,疏朗、生动的行书体现着书写者丰富的心灵,与一位作家对毛笔书写的厚意深情。沈阳地铁的“工业展览馆站”也由莫言题写。6个朴实、厚重的行书凸显于工业展览馆站的走廊,“莫言题”三个字醒目而结实,受邀题写地铁站名时莫言还没有获得诺贝尔文学奖,选择莫言,是选择他对书法的敬意与热爱。莫言的书法属于书法审美的另一条途径,即营造趣味性的同时,更多考虑的是一位作家当下的心情和感受。换句话说,莫言的书法写的是经历和人格。

随着莫言书法的影响更为广泛,他开始从最初的趣味性营造向法度靠近,他以超乎寻常的努力改变自己书写的惯性,向传统书法的纵深处挺进。楷书、行书、草书……他的书法已与几年前的书写拉开了距离。这种变化有目共睹。

从2018年秋《笔墨生活——莫言墨迹展》到2019年莫言与友人共同推出的微信公众号“两块砖墨讯”,莫言书法有了新的转型。“抛砖自然为引玉,创新且莫逾法度。”莫言开始收敛自己的笔墨形态,从传统碑帖中找灵感,与专业书法家交流,实现了新的突破。“两块砖墨讯”的另外一个“主人”王振是书法家,“墨讯”记录了两个人切磋书法的过程。在“两块砖墨讯”的创刊号上,莫言写道:“我和王振深谈艺术之魅力,书法之有用,遂商定……以此为平台与书友互通声气。”

向着传统书法的艺术领地,莫言出发了。正是因为对书法艺术的敬意,莫言写字有了新的尺度和规范。在《东瀛长歌行》中他写道:“愿把吾等涂鸦字,贴上此号求点评。……国学浩瀚如海洋,书法万变随造化。穷我毕生微薄力,祈盼老树发



## 从“名人字”到“文人字”

——莫言书法近作读后 □张瑞田

新枝。”莫言敢于自嘲,这是中国文人最大的自信。莫言笑对批评,及时吸纳不同意见中的积极力量;莫言真诚,缘于生命深处的书法之爱,是他对民族文化的尊崇。因此,他的毛笔书写开始向“文人字”转变了,那根富有生命温度的线条特别清晰,一笔一画以作家的文化智慧,描绘了另外一个世界。

唐代张怀瓘曾说:“昔仲尼修《书》,始自尧舜。尧舜王天下,焕乎有文章。文章发挥,书道尚矣。”“论人才能,先文而后墨。羲献等十九人,皆兼文墨。”

先文后墨,是书法创作的根本。书法是综合艺术,它与文学、宗教、祭祀、雕刻和书写者的生命情感构成了一个整体,仅仅从一个角度理解书法一定是片面的,甚至是错误的。当代书法的书写与文辞过于强调书法的视觉化功能,甚至对书写文辞的精神内涵视而不见或难以把握,自然影响当代书法的艺术价值。文辞是书法基石,不能确定“基石”的位置和价值,此后的工作危机无时无刻不在。

莫言《东瀛长歌行》书法长卷文墨兼优,既是一首有思想内涵、人生况味的七古长诗,也是一件有生命激情、笔墨浑然的书法作品。第一,诗歌与笔墨有了合理的结合。《东瀛长歌行》以写实风

格淋漓酣畅地抒发了作家济世爱国之情怀,意趣悠悠,是一首“慷慨以任气”的感兴诗。莫言书写自己的诗作,熟知诗句中的冷热、轻重、大小,这成为他书写过程中的情绪导向,因此,这件书法长卷如音乐般,节奏分明。莫言以作家身份执着追求书法艺术,展现了中国古代书论所要求和推崇的书法创作理念。第二,莫言醉心于书法的研读和临习,他曾说:“我是希望通过书写,唤起大家对写字的热情。”“中国传统文化最主要、最集中也体现在对汉字的书写上。”

“写字的热情”源于莫言对传统文化的理解,自“白话文”推广之后,又加上硬笔书写工具的广泛使用及计算机文字处理系统的普及,中国人“写字的热情”受到了影响。莫言这代人是在经历过新中国的“困难时期”和文化大革命时期而成长起来的,在那些厚今薄古的政治鼓噪中,传统文学、书法、绘画,以及建筑、碑刻等都遭到了严重破坏。上世纪80年代改革开放以后,人们追寻历史文化真相,怀想先贤秉笔习书的场景,无不怦然心动。莫言也是其中之一。他不否认“我们”写的有很多问题,也有很多人不喜欢,但大家都来写,自然会有新的景象。这样的书学观念是正确的,也是值得深思的。

当代书法的“去文学化”一直让我焦虑。书

法是阅读的艺术,从手札、文稿,到摩崖、碑刻,文字承载的内容是书法最初的光辉。书法进入“展览时代”,从思想教化到精神审美,书法的文化结构出现变化,书法的功能性、实用性、精神性,被欣赏性、礼仪性、功利性等取代,暴露出诸多问题。首先是书法家文化形象的变化,以往的文人退出了历史舞台,改变了知文知书、先文后书的文化生态。当代“书法家”可以不是“文人”,甚至可以是半文盲。于是我们看到了可怕的现象,有人鼓噪书法家不读书,认为书法作品的成功与否与文辞没有关系;更有甚者宣称,写了错字、白字的书法作品依然是“优秀”的书法作品。当书法不在意文辞的深浅与对错了,所谓书法就是一个人用毛笔书写的“字迹”,而不是字的墨韵之“意”和文辞之“境”,由之,我们看到了中国书法的危机。

对于书法的当下处境我们无能为力。“竞技书法”或者说“展厅书法”不应是书法艺术的主流。由文人主导和推动的知文崇文的书法创作理念会改变当下书法创作的格局,在一定意义上加强当代书法创作的文化内涵与人格魅力。莫言的书法长卷《东瀛长歌行》就是很好的例子。

经过长时间的读帖、临习实践,莫言书法有了长足进步。他的长诗《鲸海红叶歌》中有涉及书法的四句诗:“中华文化之要义,数来数去数写字。捻指转腕毛参差,裹锋铺毫两由之。”从后两句诗中,我感受到了莫言对书法的痴迷,对书法技术要素的重视,以及他“继承传统莫推诿,重任在肩舍我谁”的文化理想。学习书法需要循序渐进,克服局限,从而实现超越。莫言以其对

书法艺术独有的直觉和长时间的书写经验,意识到“回归”的必要:回归传统、回归书法艺术的内涵、回归文人心态。他寻找“捻指转腕”的特殊感觉,破译裹锋与铺毫的不同笔法,研究草书的符号特点,体会书法大开大阖、敬正相生的用笔规律,开创了一条有传统依据、有形质美感、有个性特征、有生活趣味、有美学思考的书法创作之路。

作为书法作品的《东瀛长歌行》其笔法的丰富性一目了然。作品行笔爽利,有腾骧纵逸之气,起伏跌宕,显现形质之美;牵丝映带,有神来之韵,不饰雕琢,洋溢筋骨之强。莫言将诗歌与书法置于同一个艺术维度,以语言艺术的生命体验和书法艺术的抽象表达再塑“诗书”传统,陶铸自身性情,成为当代文人书法的表率。这也是《东瀛长歌行》从“名人字”的窠臼里化蛹成蝶的具体体现。《东瀛长歌行》笔歌墨舞、气韵贯通,准确的字法和节奏分明的章法透露出创作者的精妙构思。每行七八字、十字不等,恰到好处字数可以让作者在行距的轴心线随着诗意和情绪进行自由摆动,偶然出现的长笔画增加了作品的灵动感,调剂了视觉空间,或安静陈述,或墨法变化,让读者、观者从中得到各自的审美需要。《东瀛长歌行》的跋语书卷气氤氲可感。相对而言,这是一段长跋,如同一通陈情叙事的手札,即兴而生,顺势而为的字词搭接更为灵活、自然,书写内敛、风骨凌厉、枯质润泽,可独立存在,也是有独立审美价值的书法作品。

书法是让人观赏的,也是让人阅读的,莫言的《东瀛长歌行》兼具这两种价值。