



抗战主题美术创作何以代代接力

□ 尚 辉



到前线去(版画 1932年) 胡一川 作 中国美术馆藏



地道战(油画 1951年) 罗工柳 作 中国国家博物馆藏



太行铁壁(中国画 1984年) 王迎春、杨力舟 作 中国美术馆藏

以“人民必胜”为主题的“纪念中国人民抗日战争暨世界反法西斯战争胜利80周年美术作品展”近日在中国美术馆开展以来，引发社会各界的广泛关注。人们徜徉在展厅，通过一幅幅画面再度走进烽火硝烟的抗日战场，从作品中感受14年抗战的艰苦卓绝，感受抗日军民的气壮山河、感受血与火浇灌的民族精神。如果说艺术创作也是一种生产力，那么，抗战时期美术创作的呼唤、鼓舞和抗战作为历史题材的美术创作所折射的时代思想印迹，则不断雕刻了这个民族最宝贵的奋发精神，并为这个曾积贫积弱的国家的再度崛起提供了源源不断不断的精神动力。

或许，这正是这些美术作品让观众产生的审美共鸣。这种审美是刚健的、奋勇的、厚重的，乃至悲壮的、崇高的和伟大的，这是此前中国美术创作史中较少呈现的艺术力量。抗战美术作为中国美术走向现代的拐点，其审美感知与审美表现背后所解决的，是艺术作为时代之镜的创作课题，是艺术为谁而创作的根本问题，是艺术创作主体与受众之间如何建立深层关联的深刻命题。抗战美术点亮了中国美术的现实主义创作道路，抗战主题美术创作的历久不衰也彰显着这条道路对抗战精神、民族精神的不断体认与时代赋值。

作为“号角”与“武器”的抗战现场美术

在抗战爆发的第一时间，新兴木刻成为了揭开抗战美术篇章的利刃刻刀，成为了唤起民族救亡的“号角”和刺向日本侵略者的“武器”。震惊中外的九一八事变在上海《大公报》披露之后，江丰就敏锐迅捷地创作了《九一八》日军侵占沈阳城《日军侵华暴行》等黑白木刻。作为一种文艺武器，新兴木刻似乎就是为抗战而播种的。由鲁迅倡导的新兴木刻运动始自1931年8月17日在上海举办的“木刻讲习班”，而江丰就是这个讲习班亲炙鲁迅的13名学员之一。此前，作为中国左翼美术家联盟执委，江丰积极从事进步美术活动。其参与筹建的“上海一八艺社研究所”得到鲁迅关爱，鲁迅在《一八艺社习作展览会小引》中，为那些揭露黑暗的作品写下如此感言：“这是很幼小的。但是，惟其幼小，所以希望就正在这一面。”

抗战木刻之所以能够站在抗战文艺前列，与鲁迅思想光芒的引领分不开。这些作品可能尺寸小、题材小，却思想深、传播广，锐刀劲笔无不彰显了版画家滚烫的爱国热血。他们的作品将揭露化为呼喊——野夫《号召》(1932)、胡一川《到前线去》(1932)、赖少其《民族的呼声》(1935)和沃渣《救国声中》(1935)等。在中国美术馆中央大厅，落睛之作就是李桦的木刻《怒吼吧！中国》(1935)。这是抗战时期流传最广的美术图像，也是中国现代美术名作。画面以明快而简约的单线塑造出怒吼的中国人形象，成为中华民族不屈凌辱、奋勇抗争的精神镌刻。

观众在这些已发黄变脆的木刻画面上，还能看到版画家以第一视角刻画的抗战前线激烈的战斗——胡一川《卢沟桥战斗》《游击队》(1937)、古达《八路军东渡黄河坚持华北抗战》(1937)、李少言《一二零师在华北组画之渡黄河》(1940)、李桦《保卫大长沙》(1943)，尤其是范云《大战平型关》《白晋路被袭战》《关家垴歼灭战》(1944)、艾炎《平型关》《火烧阳明堡飞机场》(1944)等对“平型关大捷”“百团大战”等重大战役的刻录。这些作品的纪实性都具有第一视角的特点，画面中军民形象的朴实、战斗场面的真切，无不体现了此后难以复制的在场性。沃渣以毛泽东、朱德为原型创作的《红星照耀中国》(1930年代)寓意了中国共产党是全民族抗战的中流砥柱。

此次展览还让观众看到了国画、油画、漫画、宣传画等丰富的作品种类，在那个画材匮乏、环境恶劣的烽火岁月，艺术家们是如何创作出这些现代美术名作的？展览作品徐悲鸿的国画《会师东京》，以“狮”谐音“师”，以怒吼的群狮象征中国和反法西斯同盟，他们会师于东京寓意抗战必胜。此作构思于1942年的桂林，1943年，画家在重庆遭敌机偷袭之际于防空洞里的煤油灯下完成，这敌机轰炸下的创作亦见证了艺术家的信念与预见。唐一禾的油画《七七号角》(1940)用写实语言结合象征手法，表现了一群奔赴抗战前线的青年学生。而司徒

乔抱病创作的油画《放下你的鞭子》(1940)，记录了当时中国著名演员金山和王莹在马来西亚为侨胞义演的情景，体现了爱国华侨的抗战热情。高剑父用《难童》《白骨犹深国难悲》等抗战国画，来确立他“以血肉长城的复国勇士为对象”的“现代画”观念。应当说，抗战唤醒了美术家对艺术社会学的深刻体认，他们不再沉湎于小画室“为艺术而艺术”的创作理念，而是奔向前线、走向民众，把画笔刻刀作为献身抗战的“号角”和“武器”，在表现人民这个艺术大画室之中去开启现代美术的新篇章。

抗战史诗的英烈雕刻

抗战胜利并不意味着抗战主题美术创作的停止。一方面，抗战胜利是中国近代历史上第一次抗击外敌入侵的完全胜利，抗战的恢宏画卷以及抗战中涌现出的无数可歌可泣的英烈不断激发美术家的创作激情，抗战历史成为中国现代美术最富有民族精神的题材富矿；另一方面，人民战争思想、党在领导全民族抗战中的中流砥柱作用，也需要通过艺术再现凝固为国家历史记忆。

与抗战时期急绘而就式的美术创作所体现的现场性、召唤性不同，和平年代的抗战主题美术创作更着力体现艺术创作的史诗特征，更强化对无数英勇献身、坚韧不拔的英烈形象的雕刻塑造。此次在中国美术馆中央圆厅正中陈列的雕塑《人民英雄纪念碑——抗日游击战》，就是人民英雄纪念碑基座浮雕之一。人民英雄纪念碑基座镶嵌了10块浮雕，用10个历史瞬间的主题创作高度浓缩了自1840年以来，中华儿女为争取民族独立和解放的奋斗历程。《抗日游击战》就是这一恢宏史诗的厚重篇章之一。浮雕通过青纱帐这个典型环境，刻画了抗日游击队战士挖地道、埋地雷、奋勇向前的战斗场面。这块由辛莽绘制草图、张松鹤创作的浮雕，借鉴了中国传统雕塑的某些元素，在有限空间还加入了青松、高粱等细节，使浮雕成为现代写实与传统意象相统一的典范。作品表现出的史诗性就像纪念碑本身传达的意义那样，石块的质感、厚重的体量、冲锋的造型与苍劲的线条，把14年艰苦卓绝的抗战历史铭刻在国家历史记忆之中。

显然，抗战历史的再现不是现场细节的记录，而是艺术真实的再度创造，它需要艺术的反复打磨，也体现了构思的精巧与主题的提炼。1938年到达延安并进入鲁迅艺术文学院美术系学习的罗工柳，未久即参加了“鲁艺木刻工作团”开赴晋东南根据地。他采用民间年画形式创作的《实现政治民主》《坚持团结，反对分裂》等作品，是其时广大民众需求的审美思想武器。作为一位经历过抗战烽火的画家，他于1951年创作的第一幅油画《地道战》即成为抗战美术最经典的作品之一。该作曾数易其稿，人物原型来自冀中游击队的写生，甚至画面中观察敌情的瞭望孔的位置与大小，都曾接受过当年民兵的建议。《地道战》画作的成功在于对即将发生的富有战术意义的地道战情节及瞬间的设计，这是20世纪五六十年代现实主义油画创作的审美追求，生动地诠释了艺术真实经历了怎样的

再创造过程。

对英烈形象的塑造可以说是抗战主题最富有生命质感的雕刻，许多英雄壮烈牺牲的场景通过亲历者的回忆或民众口口相传的想象性描述得以流传，而艺术创造的人物真实则体现了合理的虚构以及这种虚构中凸显的英雄主义精神。詹建俊的油画《狼牙山五壮士》并未刻画壮士如何英勇跳崖，而是把他们的坚毅无畏具象化为屹立雄壮的峰峦，“坚不可摧”的意象表达是作品对壮士的精神塑造。王盛烈的国画《八女投江》(1990)也没有呈现女战士们在最后一刻毁枪投江的细节，而是将她们相互搀扶的体态建构为稳固的金字塔，处于“塔尖”的冷云托举着八人中最小战士的身躯，女战士们向追敌射出了最后一颗子弹，对英勇顽强的战士形象的塑造让作品贲张铁血精神。

日本侵华战争给中国人民造成了难以抚平的民族之痛。反思历史、揭露真相在20世纪八九十年代汇集为一种新的抗战美术主题，涌现了周思聪的国画《矿工图》组画(1980—1983)、李自健的油画《1937·南京大屠杀》(1991)和陈鹤铭的国画《历史的定格》(1993)等影响深远的作品，而创作于1984年的王迎春、杨力舟《太行铁壁》和胡悌麟、贾涤非《杨靖宇将军》等则汲取了现代主义艺术的养分，探索抗战主题的时代审美特征。这些作品都突破了传统意义上的场景再现，画面上的时空穿越也彰显着和平年代在回望历史中铭记国殇、永固国之梦的民族意识。

走向复兴的宏大叙事

抗战主题美术创作的历程像一条始终涌动着时代主旋律的河流，对抗战历史不同侧面、不同角度的主题阐释，也无不都是这一时代思想河流的映射。曾获第七届全国美展金奖的国画《玫瑰色的回忆》(1989)，对奔赴延安的知识女性的描写充满了青涩与浪漫，这是延安版画中罕见呈现的情愫。对成长于和平年代的艺术家而言，这一题材创作带来的挑战，与其说是还原历史的困难，毋宁说是如何认识历史真实并确立正确历史观的大课题。从这个角度讲，抗战主题美术创作的代代接力，也表征着以美术创作对抗战历史的不断澄清以及从中不断获取和平发展启示的精神探求。抗战主题美术创作的持续与深入，正是以宏大叙事实现了为民族复兴不断续写恢宏巨构的历史使命。

有关抗战历史的视觉重建，总能够在真实还原中得到恢宏叙事的补偿与探求。比如，“平型关大捷”是八路军首次集中较大兵力对日军进行的一次成功的伏击战，打破了日军不可战胜的神话。当时，即便在极其简陋的创作条件下，有关“平型关大捷”的美术创作就有江丰《平型关连续画》(1938)、范云《大战平型关》(1944)和艾炎《平型

关》(1944)等，木刻以“在场性”的便捷对战役进行了真实呈现。1959年，中国革命历史博物馆再度组织革命历史画创作，由任梦璋、杨为铭完成的油画《平型关大捷》，虽沿用范云木刻中的地形处理手法，并以俯视视角较完整地呈现了伏击战的激战场景，同时也因地形限制而缺乏对战斗整体气氛的表现。2009年，“国家重大历史题材美术创作工程”中孙浩的油画《平型关大捷》则取景于谷底，将八路军“子弹打光拼刺刀”与日军肉搏刺杀的壮烈场面尽收眼底，有种身临其境的视觉震撼。此作跳出对平型关特有地形的描绘，而着眼于在有限空间迅速歼敌的战斗瞬间特写，其借助当代图像经验对战士搏杀时生命状态的深度揭示，也体现了现代主题创作对视觉表现力的探索。

1945年8月15日，日本无条件投降，这一刻成为抗战美术定格中最令人振奋的历史瞬间。那一天，重庆市民连夜涌上街头敲锣打鼓庆祝胜利，爆竹声震耳欲聋。那一夜，58岁的丰子恺则痛饮酣醉，他以漫画《胜利之夜》勾画了一家四口欢庆的情景。“这一幕”也成为那一夜无数家庭难忘时刻的缩影。1959年，应中国人民革命军事博物馆邀请，蔡亮创作了油画《延安火炬》。胜利之夜，延安军民打起火把漫山游行的欢腾景象在画作中再现，其情节设计与对火炬光影、人物群像的塑造，无不在线交错的艺术创作中灌注了不同时代、同一种情感中蕴含的浪漫诗情。2004年，陈坚完成的油画《公元一千九百四十五年九月九日九时》则以还原历史的理性笔触，再现了1945年9月9日9时，中国战区日军投降签字仪式的庄严时刻。画面上，除了普通士兵，几乎每个历史人物均根据原型进行了再度刻画，他们的穿戴、现场的旗帜和桌椅均通过视觉文献考证而得。2021年，张永根据最新的党史、军史研究成果创作了油画《1945·高邮受降》，填补了我军接受日军受降历史视觉呈现的缺憾。这四幅画作对“胜利时刻”不同历史场景的再现，揭示了抗战主题美术创作不断深入的必要性——对历史真实的抵达没有终点。

应当说，新时代抗战主题美术创作更加注重凸显视觉新质的创造。人们在这些作品面前的现场体验更加强烈震撼。这些作品尺幅巨大，与真人等比的画中英烈已融入观众人流。通过画面，人们与其说是阅读历史，毋宁说是走进历史，又从历史反观现实、走向未来，在历史与现实的进出之间，似乎始终荡漾着一种凝重、激越而高昂的情绪，让人们对曾经发生在那片广袤家园上艰苦卓绝的惨烈战争有了更加深切的体认，也对古老民族迈向复兴之路的信念更加坚定。这或许就是抗战主题美术创作为何常画常新的缘由。这些作品不仅承载了中华民族独立与解放的厚重历史，其中积淀的时代思想文化亦镌刻了一个民族牢记历史、生生不息的奋斗足印与精神史诗。

(作者系中国美协理论与策展委员会主任、国家重大题材美术创作艺委会委员)

刻画人物内心撕裂般的痛苦与理性抉择之间的强烈张力，并揭示出，弗朗索瓦之死是一种被抉择的结果也是一种必然的结局。这种处理，凸显了选择本身的沉重以及附着其上的生命难以承受之重。

如果说，1997年该剧的演出是带领观众初探世界经典，那么2005年版则穿透了英雄主义的表象而更接近人性本质，到了2014年版，作品已经受住了各方检验，被观众誉为“经典中的经典”，再到此次重排，导演又给予了剧中所有角色以更多、更深刻与更平等的关注，包括反面人物亦展现了更多细节，充分利用其在戏剧冲突中的“阻力”作用，从不同视角发掘情境中对抗、角力、撕扯的要因，其导演手法更为极致也更具思辨性。

剧末，为了更贴近人物心理，导演在设计三位游击队员准备赴死前的肢体动作时，要求三位演员“靠得更近些，彼此倚靠着，像一座山一样”，从而细腻地表现出人物面对死亡时内心的极致孤独，“我们中没有外人了，只有我们等待离去……”这看似微不足道的肢体语言，却传达了角色在直面死亡时的本能、绝望与勇气。

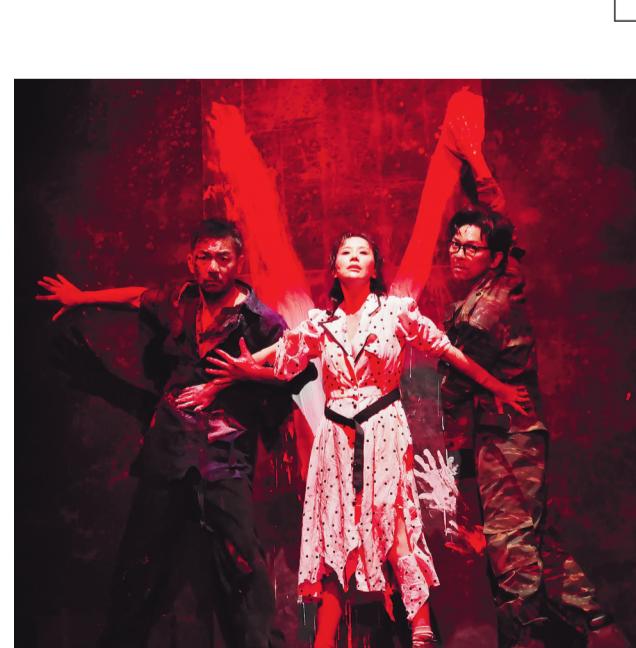
此次重排，对剧中法西斯分子的内心也有了更进一步的深挖与塑造。如对朗德里约在审讯室里每一次暴怒的呈现，都是对其内在虚弱的暴露与揭穿。收音机里，反法西斯同盟国军队推进的消息令他大为恐慌，而这种情绪的表现在他醉酒后的独白中达到顶点，并与楼上游击队员们直面死亡的清醒形成了鲜明对照，无论是克洛谢理性包装下的残暴，还是贝勒兰用麻木掩盖的怯懦，都深刻地揭示了：法西斯分子才是精神被彻底囚禁的困兽。在导演的引领下，演员的每一次挣扎、沉默、呼喊乃至崩溃都汇成了不断重复的精神叩问：在尊严与苟活、背叛与坚持、卑下与崇高的选择面前，生命将迸发出怎样的力量与光辉，谱写出怎样深沉而悲怆的生命颂歌。

(作者系青年编剧)

话剧《死无葬身之地》

让“经典中的经典”再焕新生

□ 张 健



话剧《死无葬身之地》剧照 塔苏 摄

剧舞台时空的锻造上。剧中，那间阴暗闭塞的牢房，成为了一个巨大的存在主义隐喻——一个自由被极度压缩、剥夺的“极限情境”的具象化。这也是此次重排版在舞台空间设计上的

重要突破。“楼上是炼狱，楼下是地狱”，阁楼“炼狱”中，游击队员在精神煎熬下进行着自我审判。弗朗索瓦的恐惧、吕茜的撕裂在此发酵；楼下“地狱”审讯室中，朗德里约等人的暴行与怯懦暴露无遗。此次全新启用的粗粝纱幕成为打通上下空间的关键介质。被刻意保留的墙壁肌理、灯光投射形成的斑驳阴影……透光的纱幕使上下空间光影流动——楼下刑讯室的红光渗入阁楼，阁楼挣扎的剪影则映入楼下地狱，打通的两个空间形成了视觉语言的互文隐喻。

空间的压迫感与窒息感在此次重排版中被刻意强化。导演利用狭窄舞台的设定与调度，迫使演员身体时刻处于紧张、对峙或蜷缩状态，让观众能直观感受到游击队战士被囚禁中，随时可能遭受酷刑的窒息感。

更为精妙的，是导演对戏剧节奏的掌控。那些被精心设计的漫长的“静止时刻”，成为人物酝酿情感的“增压舱”和展现思想激烈碰撞却无法言说的无声战场。在沉默中，恐惧在蔓延，决心在凝聚，人性也在经受着最严酷的考验……这种高度克制的节奏处理，使作品又保持了一种萨特式的理性审视。

比起之前版本，此次重排版的重要贡献在于，穿透了原作的哲学框架，触摸并放大了其中深沉的人道主义内核。

首先是弗朗索瓦之死。剧作中，少年弗朗索瓦死于战友之手这一情节，以往常被处理成英雄主义的悲歌。然而这一版的解读却指向了剧作深刻的悲剧性内核与哲学诘问。在导演的引导下，演员的表演剥离了一般性的情感宣泄，而着力于

近日，由查明哲重排导演的萨特经典剧作《死无葬身之地》，在中国国家话剧院剧场与观众再度见面。正如查明哲所说，萨特的剧作不仅属于历史，更属于每一个需要自我辨认的时代。重排，是一场当代创作与经典深度碰撞的艺术实践，更是一次对戏剧与现实关系的再思考、再探索。

从1997年“初探”的锐利，到2005年“深掘”的凝重，再到2014年典藏版的“淬炼”，《死无葬身之地》每一次的复排、重排，都像一次艰难的攀爬。查明哲不仅仅是在复刻一部萨特名剧，更是将萨特的存在主义哲学进行了情境化、本土化的艰难“改造”。透过充满张力的舞台空间，构建了一座让观众直面“选择之痛”与“存在之重”的“人性实验室”。

在查明哲的创作图谱中，“形象种子”是统摄舞台美学的核心引擎。在此次重排版《死无葬身之地》中，他再度锚定“悬崖上，一群生灵在腥风血雨中，向千仞绝顶攀爬，向万丈深渊跳跃”这一创作意象，“深掘有哲思的内涵与人物、精造有意味的形式和情境”。在尊重原作的前提下，更凸显了对当代观众审美与思辨能力的信任。

查明哲深谙萨特笔下人物的困境——他们被抛入一个被彻底剥夺自由与安全感的“极限环境”。这对演员提出了近乎悖论的要求：一方面，他们需以自如的状态在台上表演，另一方面，极限环境的设定又让每个人物是不舒服、不松弛、不自然的。要呈现这种矛盾的“真实”，演员需以极其扎实的表演技艺作为支撑，才能精准演绎出规定情境下人物的挣扎与抉择。同时，极端情境中演员的身体控制也强化了舞台的戏剧张力。比如饰演被捕的游击队员卡诺里的演员，被要求在巨大痛苦面前保持一种近乎“雕塑”的静止：“就像雕塑一样，根本不动……上刑都不喊，没有动静。”与之形成对比的，是剧中游击队员昂利最终无法忍受酷刑的“喊叫”。这“喊叫”被赋予了超越生理痛苦的哲学象征意义，象征着昂利徒劳的挣扎与失败。

查明哲对萨特的深刻理解，还淋漓尽致地体现在他对该