

用图像再现人们世代传颂的美好

——关于中华创世神话和历史题材创作的若干思考

施大畏

面对即将与公众见面的这批作品——“中华创世神话”项目五十余幅主题作品，我不由得浮想联翩。

我对于历史题材美术创作的关注，发端于三十多年以前。1986年，我创作了第一幅大型历史画，以大平天国末年的故事为主题。著名作家王安忆与我做了一次对话。她是语词犀利的人，盯住问，为什么要画历史题材，你究竟想做什么？记得我是如此概括的：“我希望我的东西有容量，这就是我到历史里找题材的原因，我迷恋恢宏的画面，有崇高感的画面，历史有这个能量，历史是将人类活动积压浓缩之后的体现，这就是我要做的。”

直到现在，回味当时急中生智的应答，我依旧洋溢着激情，那是我内心的真实表述，也展现了作为一个画家的个性。当我正视整面墙大小的宣纸，目光通向遥远的过去，我确实获得了创作的快感。有人不无挖苦地评论说，我的英雄主义情结太重。我不否认，我的创作有英雄主义的倾向。不过，我不是盲目歌颂无敌于天下的人物，我常常从苦难和悲剧中寻找推动历史发展的力量。英雄人物经口口相传被再塑造，我愿意用图像再现人们世代传颂的美好。

我和朋友们决定投入“中华创世神话”这个庞大题材的创作，是长期文化考量的自然而然的结果

当一堵墙被我用白纸上并企图画上些什么的时候，事情就这样开始了。从何落笔，起首落什么，事先并不知道，常常是呆坐半天，目光在虚无的空间延伸，努力地与想象中的古人对话，等待“灵光”奇妙地闪现。比如画《南京·1937》时，当宣纸拼接成四米乘四米的体量展开时，正中的地方，纸有点皱，于是便落笔勾出一个骷髅。创作的开始看似有些偶然，就像原始人涂抹眼前的世界，是本能，也是蓄谋已久的自然性的掌握，恰恰相反，更多时候，历史给人一种“天降奇祸，笼罩四野”的苍茫感，而画家所做的，更像是一个犹疑不安的“拾荒者”，试图在历史的荒野中寻找一些散落的碎片，建构对历史的理解和看法。

历史是什么？历史画应表现什么？这是一个令人困扰的问题。当你觉得对历史有所把握时，一些晦暗不明的东西就会越发困扰你。为此，我想起瓦尔特·本雅明笔下“牧人们”似乎单纯的工作：“在某处若是发生了值得纪念的事，牧人就会将诗句留在一块岩石、一个石子或者一棵树上以将其铭记。”

在某种意义上，我们现在从事的依旧是“牧人们”的工作。画作便是“一块岩石、一个石子”或者是“一棵树”。我们描摹，但是不仅仅满足于描摹，表达成为我们更迫切的工作。绘画在本质上是

情感表达的需要。就像石器时代的壁画，是原始人为了得到神灵的注目；希腊人需要为英雄树名，使雕塑得到发展；欧洲人需要为真人“照相”，于是发展了肖像画。我们描摹历史，不是为了表达对历史逝去的哀悼，我们哀悼的是生命，并且试图寻找历史起落沉浮中的哲学意味。

历史以沉重的叹息予人反思的力量。所以，赫罗说，充分理解过去，我们可以弄清现状；深刻地认识过去的意义，我们可以揭示未来的意义；向后看，就是向前进。

经历了多年的思考和研究，我和朋友们决定投入“中华创世神话”这个庞大题材的创作，并非心血来潮，更没有商业的计算，是长期文化考量的自然而然的結果。

对于中国历史题材的探究，持之以恒，目光慢慢深入，越走越远，进入了中华文明的开端，中华文明的本源。

大约在1996年，我创作了一幅《大禹的传说》。大禹，作为上古的英雄人物，他的丰功伟绩，遍布后来被称之为“神州”的版图，其时间跨度，正是中华文明从“神话传说”向“民族国家”转型的重要阶段。不是大禹的个体有多少呼风唤雨的本事，其实是人们怀念那个时代的民族精英力量，他们既要敢于面对凶险的大自然，也要理顺原始部落的利益争夺。顺着大禹再往前探索，渐渐走到了天地混沌初开的时光，为什么不塑造文明原初的英雄代表呢？那种冲动不可抑制，大约在2001年，最后形成的作品是《开天》，把传说中“开天辟地”的盘古作为图像的核心，创作过程充满了高山仰止的激情。

这时候，遇到了文化跨界交流碰撞的机会。作为一个画家，即使已经对历史，对中华文明的本源，产生了浓厚的兴趣，但是，我没有相应的学术基础，没有更加广阔的视野。我仅仅是凭画家的直觉，来组合故事元素，构造想象中的原初场景。

2003年，全国政协十届会议时，我和著名导演吴贻弓、著名学者赵昌平朝夕相处。他们对我的新作《开天》有浓厚的兴趣，话题由此展开，先是点评作品的优劣得失，接着说到作品的内涵，后来，思路大开，谁先拓展的，已经记不清楚，总之是离开了《开天》这一幅具体的作品，往远古朦胧的历史全面进发。三个人越谈越兴奋。吴贻弓广阔的文化视野，赵昌平深厚的历史学功底，把交流引入全新的天地。“中华创世神话”，这个主题终于跳了出来，顿时，我们三个人激动不已。当时的核心想法：西方的创世神话，家喻户晓，连中国的许多孩子也知晓。中国的文化素材，在“创世”这一块并不缺啊，为什么没有系统整理，为什么民众只知道几个零星的故事，且知之不详？

我们意识到，这个文化项目的浩大和艰难，不是画几幅画，写几篇文章能够实现。于是，我们想到了共同的朋友孙颖，他既是作家，又在出版界担任领导，有组织文化项目的的能力，因此，决定邀请他一起来做这件事情。

当然，仅仅靠我们几个文化人的微薄之力，要把项目全面实现，几乎不可能。事情反复折腾多年，直到2016年，

中共上海市委宣传部决定把“中华创世神话”列为重点文化工程，动员全市文化学术各界力量参与，才终于有了像模像样的框架。

艺术有历史感就厚重，没历史感就单薄。努力绘出中国文化的精气神，自己的精气神也提升了

在“中华创世神话”美术创作启动阶段，众多艺术家坐下来交流时，有一个想法是相通的，觉得这是中外艺术对话最合适的题材。每个民族，除了没有记载，难以查考的，其文明之初，必然有创世神话这一段，其中，美术元素留存的内容最为丰富，包括岩画等等。不过，真正经后世整理而影响深远的，是西方创世神话，其主体是大量诞生于文艺复兴时期的美术创作。知己知彼，方能立于不败之地。我和朋友们，对于西方创世神话的美术作品，花了大量时间予以研究。

西方创世神话题材，在诞生之初选择的是非写实手法，随解剖学、透视学等新的科学在文艺复兴时期的兴起，逐渐转向写实主义，并一直持续到19世纪。这一阶段的作品，由于其美术语言的简明易懂，使西方创世神话变得家喻户晓。到了19世纪末20世纪初，在现代主义思潮审美影响下，此类题材又出现非写实的趋势，一波三折。

与西方“历史画”相对应的概念，中国古代称为“人物故事”。大致来说，中国的历史画传统，滥觞于先秦时期，勃兴于汉代，繁荣于唐代，中兴于宋代，至明清则渐为衰变。从西周初年的“武王、成王伐商图”及西周早期到南北朝时期的《女史箴图》、唐代的《历代帝王图》、《韩熙载夜宴图》，北宋的《清明上河图》以至明清的《康熙南巡图》、《苏武牧羊图》等，可谓流传有序。“五四”以后，西方素描造型技法的引进，逐渐形成了新的历史画传统。徐悲鸿可以说是现代中国历史画的奠基人。他的历史画作品《愚公移山》、《田横五百士》等，寄托了对社会现实的悲悯和民族精神的呼唤。新中国成立后，在国家的号召支持下，出现了革命历史画创作的高潮，董希文的《开国大典》、罗工柳的《地道战》、石鲁的《转战陕北》、侯一民的《刘少奇和安源矿工》、詹建俊的《狼牙山五壮士》、靳尚谊的《毛主席在十二月会议上》等是这一时期的代表作。总体来说，从写意到写实，中国历史画走过了一段较长的发展历史。

中国历史画的重要缺陷，在于没有充分发育创世神话这一块。中国古代的《山海经》，包含了很多神话与传说。你仔细去看，里面的绘画，数量不算很少，但是不具备详细叙事的功能，属于零星

的过程，在文艺复兴之后又不断发展，是几百年的历史，我们不能期望在短时期内一蹴而就，我们仅仅是铺路，把这件文化大事做出一个开头。同时，方法上也做了变通，先着手创世神话的连环画创作，让每个艺术家充分发挥创造力，不求风格的一致，然后拿到社会上听取大众的想法。有了这个铺垫，后来在五十余幅主题画基本定稿的今天，我们相信，这依然是一个开端，是为中华创世神话创作的繁荣做铺路石而已。

在我看来，画家是用手思想的人。绘画的过程，比较像技术性含量较高的劳动，再多的想法，到了画面面前都得让步于落笔的一起一收。毕加索曾经说过这样一句话：“艺术本身不变，而是人的思想在变。”假如一个艺术家改变了他的表现风格，恰恰说明他观察现实的方式发生了变化。

在从事“中华创世神话”创作之前，我已经开始不断思考中国画创作的长处与短处，并且探求创作的变化和创新之路。在参与创世神话创作的十几年来，我的认识逐渐清晰起来。

我的好友、著名音乐指挥家谭利华曾向我讲述乐曲中和声的重要性，拿普通乐曲与和声充沛的乐曲进行比较，差距可想而知。我的理解，所谓“和声”，就是把生活的丰富性尽量糅合进创作。艺术问题相通。中国的美术创作源远流长，墨色宣纸融合运用，抽象语言发达，走在世界美术创作的前沿。但是，中国的绘画，特别是明清以来主流的文人画，以小桥流水、孤鸿自许为基调，少见宏大作品，没有长江大河的气势。这个问题，是当代中国美术绕不过去的难题。



▲朱新昌《创世神话》

散漫的形象——其实，它的文字也过于简单而没有充分承担叙事的作用。我们从这里出发，弄清楚了几个问题：

古典文献属于中华创世神话的美术作品，像其文字作品一样，未经系统整理开发，没有规模性的创作，因此不可能对民众产生很大影响，这是与西方创世神话的最大区别。未经系统开发的文化资源，基本属于原初自然状态的素材，蕴藏丰厚，但需要花功夫梳理，指导创作的方法和理论也亟待建立。

上述两点，对于希望弥补中华创世神话的文化缺口，进行大规模美术创作的画家们，形成很大的挑战。工作开始初期，画家们坐下来屡次研讨，竟然有无从落笔之感。艺术手法上，到底以文艺复兴时期的写实为标杆，还是参照后来的抽象非写实一路？光是这个具体的技术问题，就争论不下。

后来，逐步取得统一的认识，使创作得以全面铺开，是从认知上解决了难题。首先，西方文艺复兴是相当长时期的过程，在文艺复兴之后又不断发展，是几百年的历史，我们不能期望在短时期内一蹴而就，我们仅仅是铺路，把这件文化大事做出一个开头。同时，方法上也做了变通，先着手创世神话的连环画创作，让每个艺术家充分发挥创造力，不求风格的一致，然后拿到社会上听取大众的想法。有了这个铺垫，后来在五十余幅主题画基本定稿的今天，我们相信，这依然是一个开端，是为中华创世神话创作的繁荣做铺路石而已。

在讨论中华创世神话的创作时，我由此体验到其中爱因斯坦和毕加索之间的逻辑关系。从具象到抽象，与其说科技解放了绘画，不如说科技解放了心灵。以比较的眼光来看中西方绘画艺术，中国绘画的观察方式注重抽象写意，而西方则倾向于写实。这和中西方文化的差异是分不开的。中国的文化，信奉天人合一，感悟着人和自然的关系，抽象表达物象，形成中国视觉艺术的审美定式。西方注重人自身的力量，形成他们具象的表现手法。然而，当爱因斯坦和毕加索同时诠释了时空交错的定义，对时空的认知自然地进入了二维时代，东西方认识世界的视角不期而遇，终于有了某种意义上的重合。殊途同归，绘画艺术发展到今天，东方或西方，并非是一个“非此即彼”的二元论选择，而是意味着一个更为开放的视野。

这也是我和我的朋友们在创世神话实践中的全新体验。

文艺复兴已经把造型的震撼力推到极致、顶峰，造型的资源已耗尽，我们必得另辟道路，以线条、块面、色彩的分割和对比来占领视野，这就要建立比具象的自然逻辑性更强大的形式。中国画发展源远流长，我们的祖先给了我们丰富的“家当”，是宝贵的财富，同时也在一定程度上也是一种限制。有限制必有探索，有探索必有发展，这也是时代对中国画家提出的新的考验。

宣纸是中国画的载体之一。线条是中国画安身立命之本、最重要的手段，它其实合乎绘画的二维本质，依赖其划分区域。并且，“线”非常富有表现力，“线”的造型与“一线两面”的认识，无疑是中国画的精髓。油画也有线条，但是并不像我们这样依赖。油画注重素描，色块是其有力的表现手段。如果说“线”是我们引以为傲的资本，相比之下，中

在总结创世神话的连环画成书时，有画家感慨，努力绘出中国文化的精气神，自己的精气神也提升了。在全国政协会议上，我有过一次发言，说了“抓住人性最本质的东西，用国际性语言讲故事，把中国神话讲给世界听”。这个体验，是和不少画家交流出来的。我们不需要过分仰视西方的艺术，我们可以平等交流。他们好的风格（比如厚重大气）我们可以学习，我们的长处（比如抽象灵动）继续发扬光大，中国的美术创作，天地广阔，山高水长。

绘画艺术发展至今，东方或西方，并非“非此即彼”的二元论选择，而意味着更为开放的视野。“创世神话”就是打开对话的契机

二十世纪初，随着爱因斯坦划世纪的论文发表以及毕加索《亚威农少女》的问世，相对论与立体主义分别在空间和时间的意义上再次革新了人们观察世界的视角。英国学者阿瑟·米勒的专著《爱因斯坦·毕加索》论述了爱因斯坦和毕加索两个伟大的灵魂在时空的相遇，他说：“绘画上立体主义和爱因斯坦相对论同时出现不是偶然的，都是一种思想革命。”

在讨论中华创世神话的创作时，我由此体验到其中爱因斯坦和毕加索之间的逻辑关系。从具象到抽象，与其说科技解放了绘画，不如说科技解放了心灵。以比较的眼光来看中西方绘画艺术，中国绘画的观察方式注重抽象写意，而西方则倾向于写实。这和中西方文化的差异是分不开的。中国的文化，信奉天人合一，感悟着人和自然的关系，抽象表达物象，形成中国视觉艺术的审美定式。西方注重人自身的力量，形成他们具象的表现手法。然而，当爱因斯坦和毕加索同时诠释了时空交错的定义，对时空的认知自然地进入了二维时代，东西方认识世界的视角不期而遇，终于有了某种意义上的重合。殊途同归，绘画艺术发展到今天，东方或西方，并非是一个“非此即彼”的二元论选择，而是意味着一个更为开放的视野。

这也是我和我的朋友们在创世神话实践中的全新体验。

文艺复兴已经把造型的震撼力推到极致、顶峰，造型的资源已耗尽，我们必得另辟道路，以线条、块面、色彩的分割和对比来占领视野，这就要建立比具象的自然逻辑性更强大的形式。中国画发展源远流长，我们的祖先给了我们丰富的“家当”，是宝贵的财富，同时也在一定程度上也是一种限制。有限制必有探索，有探索必有发展，这也是时代对中国画家提出的新的考验。

宣纸是中国画的载体之一。线条是中国画安身立命之本、最重要的手段，它其实合乎绘画的二维本质，依赖其划分区域。并且，“线”非常富有表现力，“线”的造型与“一线两面”的认识，无疑是中国画的精髓。油画也有线条，但是并不像我们这样依赖。油画注重素描，色块是其有力的表现手段。如果说“线”是我们引以为傲的资本，相比之下，中

国画的颜色实在不怎么够用。科技的进步给予创作更多的可能性。朱乃正先生教我用水溶油画颜料，宣纸上一试果然不错。归根结底，宣纸才是我们最大的家当。一切有利于创作的手段都可以借用。

中国画和油画之间，有突破界限的可能，同时也有必须坚守的立场。“突破”与“坚守”，这个话题，展开来论述会有许多分支，这里只能打住了。

如果说要在中国绘画和其他各国绘画之间找到一个“共振点”，“创世神话”是打开对话的契机。西方有气宇非凡的宗教画，我们也应该有精彩的神话绘画。与希腊神话严密的体系相比，中国古籍的记载相对零散，但是呈现了中华民族的魂魄。如果说希腊神话对于世界的描述是好奇和激情的，那么中国神话则偏向冷静与沉思，尤为显著的是它的尚德精神。

中国神话碎片式的记录、遥远的诗意以及强烈的悲剧意识给予后人无限想象和浪漫情怀。当我们以“重述”的意识进入古代神话系统，通过对古代神话历史图景的描绘，再现人对自然的抗争和在抗争中迸发的扎根于土地的力量，以此建构与西方世界的平等对话。

我认为这样的对话是可能的。无论是盘古开天、大禹治水、后羿射日抑或是鲧和夸父的故事，我们看到了人对命运的抗争和不屈不挠的勇气。

我是一个英雄崇拜主义者。在他们身上，无论是豪迈，还是悲情，都令人动容。尤其是后者，更给人一种恒久的遗憾和唏嘘。我画《大禹的传说》，我看到了大禹治水的胜利，更看到了大禹治水所要付出的沉重代价以及这种代价的意义。甚至，这个代价的意义还要追溯到大禹的父亲鲧，所以我又画了《鲧的故事》。在神话系统中，鲧的故事要更为丰富和完整。据《山海经·海内经》记载，鲧是上界的天神。天帝以洪水惩罚世人，鲧怜悯世间的苦痛，决心平息洪水，偷取天帝的至宝“息壤”来治水。不幸的是，洪水快要平息时，天帝发现了息壤被窃，派人在羽山将鲧杀死并夺回了剩余的息壤。

鲧的故事，很容易使人联想到希腊神话中的普罗米修斯，因为为人偷取火种，而被天帝囚禁在高加索的山顶，遭受恶鹰啄肝和风雨雷电的惩罚。

鲧和普罗米修斯都代表了神话中自我牺牲的英雄形象。对普罗米修斯来说，忍受磨难是他对抗的方式；而鲧的方式则更为彻底，死亡也不能消灭他的意志，为了完成治水的强大愿望，鲧的魂魄久久徘徊不去，经过三年之久，他的身体里竟然逐渐孕育了新的生命。这个新的生命就是将代替鲧完成治水事业的大禹。

这是我钟爱从英雄人物身上寻找力量的原因。虽然在同不可战胜的厄运的搏斗中毁灭了自己，但他的心灵却因此变得无比高尚。

瓦尔特·本雅明有一本论艺术的《朝向灵光消逝的年代》。在本雅明看来，艺术作品“一旦不再具有任何仪式的功能便只得失去它的灵光”，他担忧机械复制时代艺术作品“灵光”的消逝。我想，忠于艺术创作的基本规则，具备深邃洞察历史的目光，是通向“灵光”的唯一途径，也是让艺术重新焕发灵光，让大众喜欢优秀作品的正确道路。

(作者为上海中国画院院长)



▲马小娟《精卫填海》