

The contemporary challenges for historical paintings

历史画的当代挑战

山东艺术学院美术学院讲师、中央美术学院博士后 | 刘海平

DOI:10.13864/j.cnki.cn11-1311/j.004839

摘要: 中国现代历史画的发展,既学习了西方历史画的方法,也运用中国画的材料和技法,表现的是中国的历史事件和人物,呈现出的应该是中国人的历史观。当代历史画的创作面临着新的挑战,当代历史事件的视觉呈现和传播方式,具有数字化和图像化等特征,某种程度上改变了历史画的创作者和观众对历史的感受方式。当代历史画的发展,仍然应该以现实主义的态度,追求历史的真实感,用历史画表达历史观。中国当代艺术的发展,本应涵盖对历史进行严肃的思考,历史画的当代视觉特征也构成了对这种题材的历史性挑战。

关键词: 历史画 历史真实感 历史观 非亲历者

回顾艺术发展史,可以发现,艺术史也可以被理解为人通过图像不断与历史建立关系的过程。在这个过程中,在长达几百年的时间里,历史画一直扮演着重要的角色。本文试图讨论历史画和中国现代历史画的发展,以及历史画在当代面临的挑战和机遇。

一、历史画概念厘析

一个首要的问题是,历史画到底应该如何理解和定义?艺术史中明确的历史画分科,出现在17世纪的欧洲。《新编牛津艺术词典》中对历史画的定义是,“History Painting,历史画表现处于重大历史事件中,或处于道德训诫情境中的(多个)人物……历史画一词,源于拉丁语和意大利语的historia,该词有故事和叙述之意;(历史画)表现真实历史事件,也表现传说和文学中的题材;出自《圣经》、希腊神话、但丁或莎士比亚著作的场景,通常属于历史画范畴。出自世俗小说的场景,即使画的是画家本人之前时代的场景,也被认为是风俗画。在欧洲大陆学院派理论中,历史画被认为是最高等的门类,……它的地位不仅源于其目标的崇高,也因为它是绘画中最难掌握的门类”。^[1]这个定义反映出欧洲历史画的一些主要特点。一、历史画的分科是按照主题而非风格划分。二、欧洲的历史画,主要表现圣经故事、希腊神话、古代历史故事或者文学中的历史故事,而不是与作者同时代的事件。三、历史画是欧洲学院主义艺术中最高级的门类。

中国对历史画的定义与欧洲历史画的定义不同,《中国大百科全书·美术卷》对历史画的定义是,“Historical Painting,以历史事件为题材的绘画。广义上包括神话传说、宗教故事为题材的绘画,有时还包括描绘与作者同时代事件的绘画。成为历史画题材的事件,往往是该民族众所周知的大事,并常常有民族英雄出场,画家在表现上,一般者呈现理想化、典型化的方法”。^[2]需要注意的是,中国现代历史画的概念,除了包含与欧洲历史

画相似的宗教和神话题材以外,更指出了对于与作者同时代的当代事件的表达,以及理想化和典型化的处理方法。

从中西方对历史画的不同定义中,我们至少可以看出两个问题:第一,历史画在西方艺术史上,曾经有着非常重要的地位。第二,中国和西方对于历史画的主题和创作方法,有不同认识。事实上,中国的现代历史画从来不表现欧洲历史画中最重要圣经故事和古希腊神话,中国的现代历史画更重视表现真实的历史事件和人物。

欧洲从文艺复兴以来,开始出现表现某一历史事件的大型绘画,并且奠定了历史画的崇高地位。例如意大利文艺复兴早期画家乌切洛(Paolo Uccello, 1397—1475)的作品《圣罗马诺之战》(组画,三幅,约1435—1455)即表现了与艺术家所处时代非常接近的当代的历史事件和人物。真正的历史画的概念和画科在(美术)学院中的确立,是伴随着欧洲古典主义艺术理论的形成而确立的。17世纪,法国艺术史家和艺术理论家乔瓦尼·彼得罗·贝洛里(Giovanni Pietro Bellori, 1615—1696)建立的古典主义艺术理论体系,把理想美作为艺术家的目标,拉斐尔(Raffaello Sanzio, 1483—1520)和尼古拉·普桑(Nicolas Poussin, 1594—1665)成为西方古典主义的典范。17世纪后期,法国的学院主义理论体系,确立了历史画的最高地位和等级^[3],明确了历史画超越其他种类的最高级别。历史画被认为是最高贵最高级的绘画。

但是,欧洲学院主义的历史画也不是一成不变的。到18世纪,欧洲历史画开始出现直接表现当代事件和人物的作品,例如美国画家本杰明·韦斯特的作品《沃尔夫将军之死》(1770)。但是总体来看,当代事件和人物不是欧洲历史画的主体。欧洲历史画一般不直接表现当代历史,而是借助古代历史、宗教和神话故事,以寓意画的方式表达创作者的历史观或哲学观念。

中国古代绘画和西方古代绘画(例如壁画和镶嵌画)中,虽

然没有一个“历史画”的明确定义，但是有许多表现历史人物、历史故事与神话的作品。中国古代历史故事画的创作方法也是多种多样的。唐代的《步辇图》表现了作者闫立本所处时代的真实历史事件和人物，是对当代重大历史事件和人物的直接表现。而宋代李唐的《采薇图》则采用了与欧洲学院主义历史画相近似的、借古喻今的寓言画方式，通过表现古代历史故事和人物，表达作者对当代历史和现实的观点与态度，其实是作者本人的历史观的表达。

中国现代意义上的历史画，始于19世纪末油画重新传入中国，以及20世纪早期中国现代美术院校教育体系的建立。之后，历史画的创作逐步在中国展开并取得了巨大成就；其中最具有代表性并且影响深远的，是徐悲鸿（1895—1953）和蒋兆和（1904—1986）的中国现代历史画的探索。中国现代历史画的发展，至今已有近百年的发展历程。总结一下中国现代历史画的特点，可以发现，中国现代历史画既使用西画的材料，也使用中国画的材料；既采用欧洲古典主义绘画的造型方法，也采用中国画的技法；主题不是欧洲的圣经故事和希腊神话，而是中国古代历史故事或当代历史事件。

徐悲鸿先生的历史画创作，借鉴了欧洲学院主义历史画的方法，用借古喻今的方式，通过表现古代历史故事表达他对当代中国历史和现实的观念和期望。例如《田横五百士》（1928—1930）、《徯我后》（1931—1933）、《愚公移山》（1940）都采用了这种学院主义历史画常用的寓言画的方式。徐悲鸿先生把欧洲的历史画，改造为中国的现代历史画，他既使用油画的材料，也使用中国画的材料，表现的主题是中国的古代历史故事和人物，创作出现代中国的历史图像和寓言，也表达出了他的历史观。蒋兆和先生的《流民图》（1943）是中国现代历史画的发展中，第一件直接表现当代历史事件和人物的大型现实主义历史画，而且采用的是中国画的材料。从此以后，现实主义的态度和创作方法，就成为中国现代历史画的主要特点。

二、以非亲历者为创作主体的历史画创作

不论在欧洲还是中国，历史画都要表现古代或当代历史事件，塑造众多的人物。那么，历史画的任务，是否就是创作一个“真实的”历史图像？现实主义的历史画，如果要令观众信服和感动，令观众相信此画是对某一历史事件的真实表现，那么追求“真实感”就是创作者不能回避的任务。

历史画创作者要追求和实现的历史真实感，应该至少包括两个方面：第一，物理层面的真实。第二，感情和精神层面的真实。追求物理层面的真实，要求创作者对历史事件和人物进行调查研究，还要处理好历史画的图像与历史文献的关系等问题。历史画创作者们不遗余力地在这个方面作出了艰苦的努力。但是更复杂的问题是，历史画的创作，如何在情感和精神层面追求和实现“历史的真实感”？对这个问题的回答，也将是历史画的创作者表达自己的历史观和时代的历史观之间关系的问题。历史画的

创作目的和意义，可能也正在于此。

从创作者的角度来看，“历史的真实感”至少可能包含两个方面：一、历史人物置身于某一历史事件中，他们的真实情感和感受。二、历史画的创作者对历史事件和历史人物的真实认识和感受。当然，从观众和公共生活的角度来看，历史真实感的问题将更为复杂；至少应该包括公众的接受和传播，对历史的再认识等相关问题。本文暂且不讨论历史画的公共性问题。上述两方面对“历史真实感”的追求和表达，当然不能基于凭空想象，只能基于对历史事件和人物的深入了解和研究。但是在这个过程中，历史画创作者可能面临很多困难与挑战。首先，历史事件亲历者的感受，创作者可能很难知晓；其次，创作者的认识和感受，也需要不断认知和重建；最后，创作者还必须以视觉形象的方式，形成自己独特的艺术表达。

从创作者与历史事件的关系来看，有必要区分开历史画创作者的两种类型。第一种，创作者本人就是历史事件的亲历者。第二种，创作者不是历史事件的亲历者，这种情况更为常见。

当历史画的创作者就是历史事件的亲历者时，他们的历史画创作，往往在物理层面和情感强度上，都具有强大的真实感和说服力与感召力。例如，法国艺术家德拉克洛瓦（Eugene Delacroix, 1798—1863），作为“七月革命”的亲历者，有对这场革命的直接观察和感受之后，创作了表现这段当代历史的名作《自由引导人民》（1830）。此画也体现出，19世纪以后，伴随着浪漫主义思潮的进一步发展，欧洲历史画对崇高感的追求和表现英雄的诉求。欧洲历史画，在19世纪和20世纪现代文化和艺术的形成过程中，逐步消失在了现代主义艺术浪潮中。19世纪新古典主义和浪漫主义的历史画，几乎成为欧洲历史画的绝响。俄罗斯和中国的现代历史画，主要表现古代和当代的历史故事、民族英雄，或者具有崇高感和悲剧性的革命故事和人物。

中国现代艺术家古元（1919—1996）的木刻版画《减租会》（1943），是古元作为乡村政府的文书，直接参与土地改革和村委会工作后，以自己的亲身经历为依据创作的作品。此画虽然尺幅不大，但是精彩地表现了创作者亲身经历的这段当代历史。对于陕北农村各种人物形象、性格和特征，不同的人土改中的不同态度和表现，古元有着真实而深刻的认识和感受。画中的众多人物，虽然不是著名历史人物或英雄，却有代表性的典型人物——他们是土地改革的参与者，是改变中国历史的无名英雄。《人桥》（1948）是古元作为随军画家，亲自参加淮海战役时，根据自己在战场上的所见所感创作的作品^[4]。作为亲历者，古元根据对真实历史事件的观察和感受，表现了冬寒之夜，战场上激烈的交战，无名战士们的勇气和牺牲精神。所以《减租会》和《人桥》虽然尺寸不大，但是从主题和内容来看，表现了重大的历史事件，表现的是作者同时代的当代历史事件和人物，可视为中国现代的现实主义历史画力作。《自由引导人民》《减租会》《人桥》这样的作品，具有强烈的历史真实感和情感张力。不仅

因为它们是亲历者对历史事件的真切表达，也是因为创作者在作品中鲜明地表达了自己的历史观。这些亲历者创作，可以让我们从中读出他们对历史的信仰和期望，对当代现实的热情和梦想。

但是，作为亲历者的创作者，在历史画中追求和表现的历史真实感，也仍然是艺术的真实，而不是绝对的真实。作为亲历者的创作者，还是要依据自己的所见所感，进行总结、加工和提炼，通过主动的设计和安排，把人物和形象进行典型化的处理，集中或删减，最终形成一件艺术作品。历史画创作，没有必要追求百分之百的物理真实，更重要的是历史观的提炼和表达，是对真实历史感受的展现。

我们不能总是期望优秀的艺术家亲自参与重大历史事件，然后再创作出伟大的作品。在通常情况下，历史画创作者不是历史事件的亲历者。作为非亲历者的创作者，对过去或当代的历史事件，往往没有第一手经验，需要借助二手材料，通过认真研究和丰富想象进行理解和表现。当然，创作者可以通过亲历者的讲述，以及亲历者留下的文字和图像等资料，了解历史事件和人物的特征与感受。再通过创作者的剪裁、加工和设计，借助艺术的想象和表达，把亲历者的感受和创作者的感受这两个方面都呈现在历史画的创作中。在这个创作的过程中，历史画的创作必然涉及“记忆”和“表达”两方面的问题。

首先亲历者要把自己的记忆和感受，转译成语言、声音或文字，以传递给创作者。创作者再通过自己的观察和体会，借助研究和想象形成自己的认识和判断。之后，创作者再把他人的表述和自己的感受，转译为历史画。如果亲历者的记忆和感受是第一个层次，他的语言和表达将是第二个层次，创作者的感受和判断将是第三个层次，创作者的形象表达则是第四个层次。在这些层次之间，会产生信息和感受及诸多距离和间隔。历史画的创作者，就需要在这些距离和间隔之间，不断进行填充与弥合。但是这些距离和间隔，以及对它们进行弥合的过程，正是历史画创作的挑战和激动人心之处。艺术创作的力量和价值，也恰恰体现在这个不断进行填补、弥合和转译的过程中。这个过程，也是创作者的历史观得以梳理和建立，逐渐清晰和明确，最终把历史观图像化的过程。

三、历史画与历史观

在当代历史画创作中，我们将越来越难以有机会与历史事件的亲历者进行面对面的交流。除了亲历者的口述和其他直接相关的辅助资料，创作者对历史事件的认识和理解，往往需要通过各种文字和图像资源进行修正和清理。小说、戏剧、电影中的文字和图像资源，也有可能成为历史画创作的辅助来源。许多早期的现代历史画，由于已经进入了当代人的历史记忆，成为历史图像的一部分，也会成为当代历史画创作的来源。

从物质角度来看，历史事件的亲历者虽然可能故去，但是他们留下来的物质遗产和历史活动空间，都是当代人认识过去历史事件和人物的重要资源。然而，在历史画的创作中，更重要的

是创作者本人历史观的建立和表达。创作者的历史观，既与个人的也与集体的历史记忆和感受紧密相关。创作者的历史记忆和历史感受的梳理，不仅是一个感性的过程，更需要自觉和主动地进行理性的研究和反思，积极地用图像厘清和建构自己的历史观。通过搜集和研究与历史事件相关的各种素材，在感性的个人记忆与感受和历史事件蕴含的历史真实之间建立联系。从这个角度来说，历史画的创作，是创作者的历史观建立和接受检验的一场挑战。完成一件历史画，创作者在体力、思想和情感上，都要付出极大的努力。在追求历史真实感和历史画的创作过程中，需要不断地把创作者本人的观念、感受和想象与各种和历史事实及相关素材进行连接，与历史发展的脉络相连接。历史画创作，不仅是历史事实的表现，更是从物质升华到精神动力的一个过程。

波普科夫（1932—1974）的作品《父亲的军大衣》（1970—1972）不是某个历史事件或历史人物，而是创作者本人的历史记忆和感受。这件作品既表现了作者对于过去的历史事件——苏联卫国战争的记忆，也表达了作者当代的历史观——20世纪70年代的俄罗斯青年共有的历史记忆和可以分享的家庭记忆。画中的主体人物，是艺术家本人的形象，他把已经去世的父亲穿过的军大衣穿在自己的身上，同时在观看和抚摸大衣的袖口。画面背景中，出现了多个如同幻影般身着玫瑰红传统服装的俄罗斯妇女形象。这些女性形象和逝去的父亲，都代表了创作者对卫国战争和战争的亲历者们的亲切记忆。虽然创作者本人作为俄罗斯的青年一代，不是卫国战争的亲历者，但是这件作品真实地表达出了创作者对过去的历史事件和事件亲历者——父亲以及父亲的同代女性的记忆、感受和想象。

这样的历史记忆和感受，既属于个人、属于家庭，也属于民族、属于历史。作者通过这件作品，进行追忆和表现的历史事件和历史人物，既是艺术家的父亲一个人，也是整个一代俄罗斯青年对前一代人以及前辈们参与的历史事件的记忆和感受。其实，对于当代人来说，比起已经远去的历史亲历者的感受和真实事件本身，我们自己的历史记忆和感受，可能更为强烈和真实，也更容易触及和表现。

与《父亲的军大衣》相似，闻立鹏的《红烛颂》（1979）也同样真切地表现了创作者的历史记忆和感受。但是与《父亲的军大衣》不同的是，作者在《红烛颂》中直接塑造了历史人物闻一多的形象。而《父亲的军大衣》中出现的，是当代的记忆者和创作者的形象，父亲的形象没有真的出现，从而使此画表达当代记忆的意味更为明显。不论采用哪种方法，这两件作品都真实地传达了当代历史画创作者们，对过去的历史事件和历史人物的记忆和感情。如何在历史画创作中，对似乎纷乱而感性的历史记忆和感受，进行梳理、选择、表达和重建，其实也是创作者的历史观得以视觉化的过程。

20世纪70年代出现的这些历史画，或者严格意义上来说，可以称为新型的历史人物画。它们之所以感人至深，能让观众体

会到强烈的历史真实感，并不是因为创作者是历史事件的亲历者，甚至也不是因为作品表现了某个具体的历史事件；而是因为这些历史画（历史人物画）表现了创作者真实的历史记忆和感受。创作者本人的历史记忆和感受，也可以说是第一手的“历史经验”。这些作品比较早地预示了20世纪后期，现实主义历史画在当代的一种发展方向——当代人历史观的表达，当代人历史记忆和感受的真实表达。这样的作品，由于专注于表现创作者的记忆和感受，可能显得比较个人化或主观，因而也与关注和探索人物个性和心理的人物画或肖像画有相似之处。但是仍然不可忽视这些历史画（历史人物画）具有表现重大历史事件和历史人物的强大作用。

这两件作品的内容和形式，既不是17世纪以来欧洲学院主义历史画的寓言画方式，也与社会主义现实主义历史画面貌有所不同。它们既具有人物画或肖像画刻画单个人物和探索心理状态的特征，又专注于对（创造者的）历史记忆和历史感受的表达。走入21世纪的中国当代历史画的创作，可以从这两个例子中看到一种方向，除了用现实主义的方法构建出一幅当代历史画，也需要主动地用绘画构建当代人的历史观，用绘画表达真实的历史记忆和历史感受。

当代历史观的表达既包含对过去的重大历史事件和历史人物的表现，也包含对当代人的认识、记忆和感受的表现。其实，对于当代人来说，比起已经远去的亲历者的感受和历史事件本身，当代的历史记忆和感受，可能更加强烈和真实，也更容易触及和息息相关。这两件颇为特殊的历史人物画作品，提示我们思考现实主义历史画在当代要承担起的重任——用绘画呈现历史记忆，用图像重建历史观。

四、历史画的当代挑战

在时间的推移中，当代历史画创作与过去历史事件的时空间隔只可能越来越大。这种时空间隔不应该成为历史画创作的障碍，而可以成为历史画不断发展的动机和动力。对历史的认识、记忆和感受，需要不断更新、深入和重建，也需要不断创造出新的历史图像。回顾20世纪中国的现代历史画创作，很多优秀的现实主义历史画和具有浪漫主义因素的历史画，都充满了创作者的真实感情并且具有高超的艺术转化能力。社会主义现实主义历史画有很多优秀作品，珠玉在前，如何超越它们？也将是当代历史画创作的一个不小的负担。例如《开国大典》《狼牙山五壮士》等许多历史画，已经成为当代人认识历史和记忆历史的图像来源。我们坚持以现实主义的态度关注和表现历史与现实，坚持运用现实主义的方法，创造出新的历史图像。一方面，虽然难以回避前代优秀历史画的影响；但另一方面，如果转换思路，主动地用图像重构历史，用历史画严肃认真地研究和思考历史，用图像建立和表达当代人的历史观，将永远有可为的空间。

在表现过去的重大历史事件时，创作者往往要依赖历史文献和自己的想象，不可能有亲历者的第一手经验。那么对于正在发

生的当代历史事件，当代的创作者就一定能亲历吗？实际上，当代发生的许多重大历史事件，虽然在时间上与创作者同时存在，但往往发生在不同的空间中；创作者仍然需要像对待过去发生的历史事件那样，通过第二手的资料去了解当代历史事件。在图像化和媒介化的当代，历史画的创作者往往像大多数人一样，需要以图像化和媒介化的方式来了解和“经历”历史。当代人“参与”历史的方式和形成历史记忆与感觉的方式，往往在相当程度上都依赖于媒介的传播，并且具有均质化、即时、共享和非个人化的特点。当代人对当代历史事件的了解、观看、记忆和感受，越来越多地呈现出图像化、新闻化、片段化、均质化和非个人化的特点。

21世纪的历史画的创作越来越多地面临着图像化和媒介化的信息传播，对人们观看和经验历史的方式造成了重大改变。由于数字化信息和图像借助网络的传播，使其数量变得极其巨大，传播速度也极快；对大多数人来说，基本可以在一个平面上共享这些图像和信息。历史的记忆和感受在当代越来越图像化，而不再是文字的，也缺少亲历者才有的身体经验和情感体验。当代历史画的创作者，对这些变化要有清醒的认识，它们也是当代历史画面临的巨大挑战之一。但是，公平地来看，其实每一代人甚或每一个人，在不同的时间和空间中，总是需要以不同方式对历史进行认识和感受。虽然这些认识和感受，不一定像亲历者那样直接和真切，但是也具有当代的特征和个人的真实性。对历史的认识，总是需要随着不同时代变迁，不断进行修正和重构。历史画的创作者作为历史图像的创造者，总是需要在图像逐步生成的过程中，认知、建立和表达自己的历史观。

当代历史画的创作方式和角度应当是多样的。既可以采用现实主义的方法，也可以采用经典的寓言画方式，在材料上既可以使用架上绘画的材料，也可以进行拓展为多种手段技法的综合运用。在当代历史发展的变动不居中，必然要求我们对过往的历史不断重新进行研究和思考；并且以图像的方式，表达出当代对历史的新认识和当代人的历史观念。

历史，既需要以文字形式出现的书写和记录，也需要图像的记录和表达。历史，既有全景式的宏大叙事，也有集体的、家庭的和个人的历史记忆与感受，也包括片段式的历史记忆和历史符号。某些历史图像和符号甚至会成为一种强有力的召唤结构，唤起我们对特定历史事件的记忆和感觉。从个人经验来说，历史既可以是读到的文字，也可以是听到的声音，某些特定的话语，或者看到和碰触的物品，甚至是关于空间、色彩、画面和气味的某种记忆。历史以各种方式不断被我们感知和记忆，同样我们也可以多种方式，对历史进行叙述和表达。

作为历史的产物的个人，对历史的参与、感知和记忆方式是多角度、全方位进行的。那么通过绘画对历史进行的研究、思考和表达，也可以用多种方式全方位地展开。当代历史画的创作者主体大多是历史事件的非亲历者，历史画的创（下转第22页）

漆材料模拟综合材料的质感、肌理。杨永嘉《绳墨》综合了多种材料——水墨、金属、现成品，尝试从架上形态走向装置形态，体现出不同材料、形态的跨界与融合。

纵观第六届全国青年美展，抽象方向的创作基本都跳出了形式主义范畴，在构建当代艺术本体语言层面有了各自的推进，整体呈现出青年艺术家在后艺术史时代对抽象艺术概念的全新认知与定义。

三、观念性创作方向的多元发展

本届展览在观念艺术领域体现出的青年艺术家的最新探索，实际主要是指广义上的艺术在观念性领域的发展。纵观今年第六届全国青年美展各个板块，无论在传统的油、版、雕板块还是在综合材料、插画、连环画板块都出现了对艺术的观念性探索，主要有以下三个方向。

第一，从观念形态到观念实质的转型。严格来说，观念艺术从达达主义开始强调观念因素比形式因素更重要，如今某些流行的观念艺术却走向了反面——成为一种毫无问题意识的空洞形式。在本届青年美展中，观念方向的创作现状更多体现出重新赋予观念以实质性的尝试。如蒋龙的《皮囊》并不是在形式层面探索观念的扩展，作品的观念形态并不突出，是一具没有任何辨识度的木质人形皮囊，但是其思想内涵支撑起了作品的观念特征，即思考外在表象与内在实质之间的关系。

第二，传统语境到当代语境的观念转向。本届展览典型的例

子是对“自然”概念的探讨。“自然”概念在中国古代思想史中象征着哲学本体，如《道德经》所讲的“道法自然”，在中国古代绘画史中成为文人山水画底层思想。无论是作为哲学范畴的自然，还是作为山水载体的自然，在当代语境下都成为已完结的概念，无法直接生效，从而需要对传统的“自然”概念进行当代语境的转换。本届展览中卢虢的《浅山》转换了传统文人看待自然的视角，用局部拼接的方式构建出概念化的自然，而非传统意义上整一性的自然。郑大秋的《假山记》、邹皓云《波中万古生幽石》、陈红宇《观山》则把山水转化为可以把玩的物象，相对于卧游山水的传统文人理想，倾向于建构概念化、客体化的自然概念。

第三，叙事性作品的观念化探索。传统的图像叙事强调故事的连贯性，而观念化的叙事则不再遵循一种线性的逻辑，而是打乱叙事线索，突显观念与思想在艺术中的支撑作用。这一特点在以叙事为主的插画、连环画板块中的出现更具意味，出现了淡化叙事，强调观念反思的创作趋向，如王静静《迷失的一代》、许俊平《乌托邦系列作品》等，虽然不能归于观念艺术形态，但与以往的插画连环画拉开了明显的距离。

以上提到青年艺术家在观念方向的创作，强调思想、观念作为支撑作品的内核，从而体现作品的认知功能。在这些作品里，青年艺术家都从原来的视觉逻辑中挣脱出来进入观念逻辑，体现出年轻一代在观念创作方向的锐气与潜力。

上接第17页《历史画的当代挑战》一文

作是对历史的研究和思考，以及自我历史观的表达。这既需要伸展触角去接触非常丰富的领域，也不排斥新材料、新方法和新观念的运用和表现。历史由于永远存在于我们的记忆和感受中，所以不会成为过去，而永远与当代有关。历史画所表现的历史，应该是综合的历史——既是对过去的历史的认识和表现，也是当代历史观的梳理与表达。当代历史画的创作，要求创作者借助各种资源研究历史，建立自己的历史观并且对之进行视觉化的呈现。以其如斯，当代历史画也会以视觉图像的方式，再次进入历史，形成新的历史记忆。

上接第20页《一种审美范式的潜在性转向》一文

新的生长点。

对于一个展览的评价与判断，在我个人看来，首先要将其置于一种“历时性”的维度之中，对其各自板块的源流、发展，从文化内涵到形式语言上进行梳理，强调其“独特性”的生长脉络；同时，更为重要的是，将其置于“共时性”的维度之中，作为一个整体进行观照。其重要的启发意义，在于它往往并不是以一种所谓的“独特性”来对抗“普遍性”的过程，而是在历史的变迁和差异之中，重新界定“普遍性”的分析框架。正是在这种重新界定的“普遍性”的框架下，新的元素被不断重组，新的词汇被不断发

参考文献

- [1] 伊恩·希尔韦尔斯 编.新编牛津艺术词典[M].王方,等译.北京:人民美术出版社, 2015.
- [2] 《中国大百科全书》总编辑委员会 编.中国大百科全书·美术卷[M].北京:中国大百科全书出版社, 1991.
- [3] 温尼·海德·米奈.艺术史的历史[M].李建群 等译.上海:上海人民出版社, 2007: 19-20.
- [4] 刘海平.古元——人民的美术[C]//《江山红遍——新中国美术60年访谈录1949—2009》.北京:人民美术出版社, 2009.

明，新的标准也在不断地被创造与生成。而我们也正是在此关系中，重构自我与当下、与传统之间新的关系与视角……

也正是基于此，我们再来重新审视此届青年美展，在它所显现出的理性的研究性的创作表达里，恰恰暗含了一种审美意识、创作态度、文化立场的潜在性转向，这种转向的一个鲜明特征是在对东西方传统文化的吸收与当代性转换的同时，突出对“本土化”资源的梳理与挖掘，在抱有充分的文化自信的同时，持有一种“传统文化立场”，强调一种“传统文化基因”的当代呈现，进而在此基础上展开关于重建中国美术范式的尝试与努力。