

民族认同与新中国黄河图像话语的建构

李夏 屈健

摘要 图像作为一种叙事手段与记忆媒介,与文本、影像、声像等审美形式在“民族—国家”的认同形塑以及民族共同体的建构中具有重要意义。新中国黄河图像作为中华民族的视觉化表征,参与整个民族国家形象的塑造以及集体价值的确证。在救亡压倒启蒙的时代,“黄河—母亲”的隐喻成为中华民族的象征符号,促进民族统一与融合。嗣后,新中国黄河图像作为承载中华民族集体记忆的媒介——记忆场,涵括家国命运、抗争进取、人文情怀等不同意蕴的民族精神。依照“图像叙事—记忆—认同建构”的理论逻辑,黄河图像话语的建构借黄河图像唤起社会个体之集体记忆,增进个体对集体的情感认同、文化认同、身份认同,实现中华民族共同体的形塑。新中国黄河图像话语的研究,不仅凸显出黄河图像之于中华民族共同体的价值与意义,而且也为人构建人类命运共同体提供了理论资源。

关键词 新中国美术;黄河图像;民族精神;集体记忆;民族认同;民族共同体

中图分类号 G206 **文献标识码** A **文章编号** 1672-7320(2023)05-0047-11

基金项目 中宣部文化名家暨“四个一批”人才自主选题资助项目(334042000001);第三批陕西省“三秦学者”创新团队支持项目(2022)

自然风景的河流及其符号化、图像化、声像化、影像化表征,民族精神的铸造,主体身份的认同,这几方面互相关联,即物质河流与文化河流“联结着深层的民族文化和民族审美意识,反复地暗示着民族的过去,也预示着民族的未来情感走向”^[1](P269),关涉民族精神的表达与民族共同体成员身份认同的建构。黄河作为中华民族的符号象征,涵括了民族的文化记忆,对黄河形象的文学、声像、影像以及图像等不同审美形式的表征成为一种文化现象。譬如《将进酒》《登鹳雀楼》等诗词,《保卫黄河》《黄河大合唱》等歌曲以及《黄河绝恋》《黄河喜事》等影片均建构起黄河与中国历史、文化、记忆之间的内在联系。

民族的艺术是民族政治价值和文化精神的典型样本,由艺术品可判断其身处民族的性质。揆诸新中国美术创作历史,黄河作为艺术表达的母题,成为艺术家竞相书写的对象。艺术家运用黄河图像叙事表达不同的理念,譬如傅抱石《黄河清》、关山月《长河颂》、吴冠中《天际黄河》、黎雄才《黄河三门峡》、范迪安《塞上黄河》等不同时期的黄河创作,形成了新中国黄河图像不同维度的话语言说和审美表征。黄河作为建构国家形象与民族认同的审美资本,目前对其研究大多聚焦于文学、影像层面,从图像维度鲜有讨论。为弥此阙,笔者自拟“黄河—母亲”^①这一联合词,表达黄河图像与民族认同的关系。一些艺术作品,或以黄河为表现内容,或以黄河为图像构成元素,本文将选取这样的作品为研究对象,细绎新中国成立以来黄河美术与民族认同的互动关联,揭橥黄河美术参与民族认同建构的图像逻辑。

一、“黄河—母亲”:中华民族的象征符号

民族认同作为民族生成的内在驱动力,体现着群体成员对族群归属与民族文化的社会意识。民族也

^① “黄河—母亲”联合词,表达自然的黄河延伸出文化精神的母亲,含摄从纯粹的自然河流到文化母亲的意义赋予过程。

需要不断强化民族认同来维系民族团结,推动民族自身的发展。自然风景与关于自然风景的符号表征是民族认同的重要感性因素,在现代民族认同的建构过程中,“风景也成为建构‘想象共同体’文化政治的重要媒介”^[2](P80);同时作为隐性意指的名词,如人文主义地理学者段义孚所言,自然风景“不仅仅是人的物质来源或者要适应的自然力量,也是安全和快乐的源泉、寄予深厚情感和爱的所在,甚至也是爱国主义、民族主义的重要渊源”^[3](PXII)。风景的价值不只在它能被感知的物理样貌,还在于物理环境和人类经历之间的联系及互动创造的联想价值,“每个社会的渊源和过去都是有故事的,而这些故事总是在空间中发生,常常与某个特定的地点和/或景观互相联系着”^[4](P282)。黄河作为中华民族的象征符号,一方面,自然黄河以生命之水孕育了中华民族成长,所谓“黄河宁,天下平”,其安危关乎国家兴亡与民族生存;另一方面,黄河作为一个有效的话语符号,承载着民族价值理念,与长江、泰山等自然景观一道用来比附民族国家身份,构成人文地理景观与民族文化意识的交叠。

熔铸到自然风景里的国家形象、历史关联、文化意识成为艺术家关注的焦点,衍生出关涉黄河符号的艺术品,旨在用符号性的精神黄河对物质性的地理黄河进行图像化表征。譬如杜键的油画《在激流中前进》(1962),描绘船工戮力同心搏击于黄河浊浪中,奔腾跌宕的激流与一叶几近倾斜的扁舟,透射出强烈的动感,构图饱满均衡,笔势苍劲雄浑。作者在《我怎样画〈在激流中前进〉》中谈及小时学唱《黄水谣》的感受,“一种觉醒的、要求解放的民族感情,好象那时就和黄河联系在一起了”^[5](P15),汪洋恣肆的河水寓意人民历经的艰辛,展现百折不挠的民族气节。石鲁国画《逆流过禹门》(1960),有同样的民族情感,依据以情写景的原则,墨色和花青、赭石、朱砂混用产生冷暖色调渐变,描画黄河漩涡湍急与两岸崖石峻峭的意境;俯视构图更表现黄河游荡不羁与豪宕空阔,让观者清晰地感受到代代先民在惊涛骇浪中慷慨前行的浩然之志。

20世纪初,面对国家内忧外患的境遇,在救亡主题压倒启蒙主题的时代语境中,黄河开始被明确誉为中华民族的母亲河。抗战时期,黄河作为母亲河,成为唤醒全民救亡图存的有效触媒与情感纽带。有学者指出,“黄河是风、水、土的合力巨作,是天作地合,如阴阳,如父母,如伟大的受孕、化育和成长,为中华文明的诞生铺就天然的产床……这片世界上最大的农耕文明区域,见证的正是至柔又至刚的黄河母亲的伟大”^[6](P5),除从自然地理层面将黄河作为母亲的象征之外,“在中国历史上,黄河及沿岸流域给人类文明带来了巨大的影响,是中华民族最主要的发源地,中国人称其为‘母亲河’”^[7](P1),这些话语显现了黄河与中华民族间的内在关联,黄河成为民族的象征,即“黄河是祖国的母亲”^[8](P1)。

黄河母亲属于隐喻结构,通过拟血缘关系来映射个体和民族之间的关系,筑造个体的民族想象与民族认同。乔治·莱考夫在《我们赖以生存的隐喻》中指出:“隐喻的本质就是通过另一种事物来理解和体验当前的事物”^[9](P3)。黄河母亲的本质是将母亲与儿女的血缘关系和情感体验转迁到黄河与国民的关系上,让后者关系变得更好理解。社会是由血缘所维系的家庭、家族等关系扩大而成的类亲缘共同体,民族的形成也以此为伊始,藉由人格化民族形象建构个体与民族之间的想象关系,更容易产生血缘族属的归属认同,并随民族的生成而巩固民族认同。国民对民族血缘关系的认同,实质是民族认同具体化的缩影,召唤个体内心的亲情伦理构建家国大爱,搭建民族共有的意义空间与集体认同。这一隐喻频繁见诸文艺、政治、社会领域,通过不断地整合、定型逐渐形成“超稳定结构”^①,完成由“母亲—孩子”到“国家一个人”的转义过程。何鄂雕塑《黄河母亲》(1986)的造型由母亲和男婴构成,形成了黄河与炎黄子孙的隐喻关系;幼儿在母亲的臂弯中嬉戏,勾勒出中华民族与中华儿女血肉相连的亲情;雕塑底部借用新石器时代的河湟彩陶上的鱼纹和水纹,暗示民族文化源自黄河流域。

①“超稳定结构”是金观涛、刘青峰提出的一个概念,主张中国历史的整体性发展过程中存在一个“超稳定结构”,使得中国历史能够在长时段保持稳定状态。本文借用“超稳定结构”来表示“黄河—母亲”在100多年的历史中形成了一个“超稳定隐喻结构”,黄河与母亲之间的转义已经成为中华民族个体的无意识观念。这一超稳定隐喻结构塑造着人们的民族认同、情感认同以及文化认同。

利用黄河母亲涵纳的文化隐喻与图腾象征创作,在叙事中嵌入意识形态要素,图像符码的文化意象与审美新意引导观者领悟隐伏于图像背后的民族意识与价值信仰。譬如王西京国画《黄河,母亲河》(2013)截取黄河壶口为母题,以物我冥合的意象为本,结合写实和写意、现实主义和浪漫主义的手法,营造黄河气吞万里的审美意涵。他在《感悟与追求——〈黄河,母亲河〉创作札记》中谈到多次赴青海、甘肃等地采风,感受黄河脉络,找寻大河的表现形式,“作为绘画的意象和主题,黄河的景观之美与民族历史文化内涵,与时代精神的投射是同一的,完满表现这种同一是画作的关键所在”^[10](P155)。他将对黄河的亲身体验与观察置入“黄河——母亲”的图像隐喻之中,使画作渗透被万物的审美情感。另有陈忠志国画《黄河儿女》(1977)、刘文西国画《黄河子孙》(2004)、蒋志鑫国画《母亲的咆哮》(2004)、王万成国画《黄河母亲远古颂》(2021)等,都是描绘黄河母亲与中华儿女之间隐喻关系的图像表征。

此外,存在于黄河图像中的黄河意象是黄河文化的象征符号。“民族是人们在历史上形成的一个有共同语言、共同地域、共同经济生活以及表现于共同文化上的共同心理素质的稳定的共同体。”^[11](P294)民族以文化为聚合,文化以民族为载体;中华民族依托于黄河文化,且国民对黄河文化有强烈的归属感,然后才会将其置于情感、归属、意识等范畴内,积淀为恒定的情感结构。人是符号的动物,人类所处的世界是一个符号化的世界。黄河是带有数千年历史印记的符号,国民对这个共享的根源性符号高度认同。黄河作为个体与集体共同熔铸的中介,架起国民和民族认同的桥梁。黄河文化认同表征着人们之间或个体同中华民族之间对共同文化的确认,其中包括了文化符号、价值理念、思维模式和行为规范等现实的依据。黄河文化作为民族徽记是历经长期的社会实践、文化发展以及经验事实而凝结的标识系统,是建构中华民族认同的意义基石。黄河文化孕化大一统大融合的社会思想、同根同源的民族心理,熔铸了变革图强、兼容并蓄的民族品格,延续了中华儿女血脉相承的民族根脉。艺术家利用黄河文化符号的意义结构来创作,通过图像语言对黄河进行具象的表征,图像背后镌刻着中华民族的精神内核和文化意义,观者和绘画的关系不只是简单的视觉观赏,而是深层次地在审美过程中完成个人和民族的情感共鸣与精神交流。同为作品《黄河魂》,周韶华和关山月迥异地图绘黄河。周韶华国画《黄河魂》(1981)是用艺术呼唤民族之魂的力作,在20世纪80年代参观西安碑林博物馆时,看到两尊古代雕塑石兽辟邪,他获得了创作灵感。秉持“振兴中华”与“走向世界”的理念,他以大写意的手法,刻画雄立于壶口翘首远眺黄河水的醒狮背影。醒狮代表威武和英勇,象征中华民族创造历史的生命力,大面积的色块涵蓄着黄河的深邃之魂。相比这种偏重抽象意义的表现,关山月国画《黄河魂》(1995)选择壶口瀑布作为描绘对象,针对实景,偏于具象化提炼和概括,画面中水流从高处坠下与石崖交错出现,突出黄河自然景象的壮观,经由黄河文化意象“金涛咆哮醒雄狮”的点题,象征中华民族的移山倒海之力。

二、家国·抗争·人文：民族精神的黄河图景叙事

民族文化是形塑民族精神的核心要素。只有形成了较为稳定的民族文化,才能出现相对统一的民族精神。“人类受多种事物的支配,就是:气候、宗教、法律、施政的准则、先例、风俗、习惯。结果就在这里形成了一种一般的精神”^[12](P305),此处提到的“一般的精神”即“民族精神”,“在国家内表现它自己,而且使自己被认识的普遍的原则——包括国家一切的那个形式,——就是构成一国文化的那个一般原则。但是取得普遍性的形式,并且存在于那个叫做国家的具体现实里的——那个确定的内容就是‘民族精神’本身”^[13](P52),民族精神是民族文化的精华,是对民族共同体内部成员思想观念、亲族伦理、心理特征等内容的反映与升华。“每个民族都拥有它特殊的‘精神’,即它思考、行动和沟通的方式,而我们必须致力于在它被掩盖或遗失的地方,去重新发现那种独一无二的精神和那种特殊的认同”^[14](P94)。民族精神作为非物质性的存在,更多是一种观念与力量,寄存在文字、图像等历史流传物中,需要通过对这些历史流传物的阐释,重新发现隐含在其中的内在精神。在新中国黄河图像中,黄河形象便被语境化、被赋予多元的精神意义。通过对其内涵的解读,可以透析民族的精神风貌、价值理念乃至整个民族生存方

式的变化,如赵望云、古元、陈逸飞等大批艺术家创作的经典黄河图景,形成家国命运、抗争精神、人文情怀等黄河图像中民族精神的不同主题。

(一) 家国命运:基于忧患意识的图景叙事

家国命运乃是中华民族精神的重要内核,其以“天下一体”为逻辑基础,“以忠孝一体为价值凝练,以经邦济世为社会实践方式,追求‘天下太平’的价值理想”^[15](P68)。家国命运之转折多生发于国土丧失或国势衰微的紧要关头,仁人志士出于对民族强烈的情感认同,为拯救民族危亡而上下求索,“苟利国家生死以,岂因祸福避趋之”“我自横刀向天笑,去留肝胆两昆仑”都是其传神写照。关系到民族命运的重大历史事件都能在既定条件下激发出民族精神。面对寇深祸亟的危局,人们的民族意识空前高涨,使得中华儿女形成同仇敌忾、万众一心、精忠报国的民族精神。民族精神作为集体主观活动的精神产物,它的存在且被投射为物质世界中的镜像,必需依托现实世界的实在象征或物化载体。新中国时期涌现出众多动人心魄的黄河画卷,如彦涵油画《八路军东渡黄河深入敌后》(1957)、钟涵油画《东渡黄河》(1978)、张明堂和赵益超国画《东渡黄河》(1978)、高泉油画《东渡黄河》(1995)及高民生国画《东渡》(2000)等,这些黄河图像描述中国发生的革命事件,反映国家的动荡与变革以及亡国灭种危急之时所展现的革命精神。人们对黄河图像的凝视与观照,能够激发保家卫国的情感和以血肉之躯战斗的精神。

新中国成立之初,艺术家忧国忧民,纷纷从革命历史背景出发,在历史画中借景咏志,一泻胸中豪情。早期黄河美术创作往往以民族经历的具体历史事件为中心,以领袖和平民为表现对象,采用写实手法,旨在建构真实的图像叙事空间,强化军民忧患悲壮、天下为公的理念。在诸多描绘烽火连天的黄河作品中,黄河虽只是以文化地标作为叙事背景,但与前景呼应形成强大气场,表达人民誓死抵抗的革命精神。如石鲁国画《东渡》(1964)取材于毛泽东从陕北东渡黄河进入华北的战略事件。作者选用俯瞰视角,一艘巨大的渡船从画面左下方入图行驶于黄河上,战士和船夫躬身发力渡河,毛泽东昂首挺立于船头指引革命航船。雄浑壮阔的黄河占据整幅尺寸约1/2,生动地展现了“黄河之水天上来”的动势,以金石般的用笔、半空杀纸式的气势凸显领袖的高瞻远瞩和博大胸襟,彰显中华民族的豪迈志气。再如艾中信油画《东渡黄河》(1959)和《夜渡黄河》(1961)是风格、题材接近的姊妹篇,特别是《夜渡黄河》以独特的视角、宏阔的立意和精湛的技法,表现刘伯承、邓小平率领中国人民解放军晋冀鲁豫野战军渡河跃进的历史壮举。作者选取月明星稀的夏夜突出夜袭这一场景氛围,右上角两颗照明弹具有点睛作用。全景式构图记录冲锋陷阵的大部队和肃穆寂静的黄河,笔触深沉,将战士浴血奋战、舍生取义的民族气节烙印在大河上。诸如此类的还有姚天沐国画《乘胜前进——1948年毛主席东渡黄河》(1978)、冯远国画《保卫黄河》组画之《百年家国耻》《义勇军进行曲》《北定中原日》(1984)、秦文清油画《挺进大别山·过黄泛区》(2009)等,黄河在这些作品中作为民族精神的象征物,从不同角度记载党史国是,浓缩党和人民休戚与共的深情大爱。

还有一些图像侧重表现流亡的难民和抗战的军民群像,艺术家在创作中寄托襟怀,描绘沿岸百姓哀鸿遍野、流离失所的悲惨生活。如詹建俊、叶南的油画《黄河大合唱——流亡·奋起·抗争》(2009)采用三联画形式,左侧展现饱受欺凌的妇孺、船夫等老百姓民不聊生的情景,描绘中华民族所遭受的磨难;中间描述音乐家洗星海伫立壶口瀑布前奏响民族乐章,唤醒民族奋起呐喊;右侧刻画抵御侵略,英勇作战的军民群像,象征坚强不屈的精神。作品将人物和黄河融合得相得益彰,笔触粗犷豪放,表现了黄河作为见证者目睹中华民族从流亡到反抗的历程。杨力舟、王迎春国画《黄河三联画》(1980)以《黄河怨》《黄河在咆哮》《黄河愤》寓意苦难、斗争、希望,以象征性手法通过黄河激流的奔腾气势和与风浪搏击的船夫的英勇顽强,表现了中华民族的精神魂魄。黄河直接与革命主义、民族精神的表意融为一体,具有家国命运的特指精神指向。综而观之,与黄河相关的革命史实成为艺术家创作新中国美术图景中黄河视觉象征的突出主题。

(二) 抗争精神: 基于开拓进取的图景叙事

对人民大众战天斗地、不畏险阻、艰苦奋斗的抗争精神的彰显是新中国黄河图像话语的又一特征。面对大自然带来的生存危机,“人本为境遇所支配之动物,外界之状态,其有力于人性之养成,匪浅鲜矣,故国土之地形,往往影响于民族特性之发达”^[161](P427),在与自然殊死搏斗的实践中,多重因素的作用使民族精神增添新的因子,艺术家未曾间断地描绘黄河的模样,与时俱进地表现新的主题,在20世纪五六十年代社会主义建设时期,黄河图像中的抗争精神大致可分为人与自然灾害间之斗争、国家水利建设两类。

黄河是母亲河,也是一条桀骜难驯的患河。在黄河之滨,百姓饱受河水泛滥、泥沙淤积、河堤决口等灾害袭扰。据史书记载,“历史上黄河大迁徙共有7次,在4230年间堤防溃决约1580次,造成巨大灾难。黄河洪水波及的范围北至天津,南到南京,泛滥面积达25万km²,对中华民族的农耕文明造成极大威胁”^[17](P29)。黑格尔认为:“助成民族精神的产生的那种自然的联系,就是地理的基础”,这种基础“是一种主要的、而且必要的基础”,“是‘精神’所从而表演的场地”^[13](P85)。与黄河相依存、求生存的过程中,中华儿女不屈服于命运和外在环境,养成蹈厉奋发、迎难而上、攻坚克难的民族精神。此种精神在石鲁国画《黄河两岸度春秋》(1971)、何海霞国画《禹门天险》(80年代)、安正中国画《归船》(1985)、漆晓勇油画《黄河颂》(2020)等作品中得以清晰展现。这类作品常见的图像布局是将船只置于黄河之上,人物的渺小和黄河的雄伟形成对比,反衬劳动人民自强不息、人类挑战生存极限与探触生命意志的精神追求。其中谢瑞阶国画《中流砥柱》通过中西方绘画技法的结合,将咆哮如雷的恶浪敲击崖石、人物在水中勇敢划行的场面表现得恰如其分,用以小搏大的方式画出大气磅礴之势,彰显中华儿女的坚韧刚贞。在谢瑞阶的黄河绘画中,“画水之法实多虚少,除远景水之外,近景、中景之水画得较满,同一幅画中水的变化有七八种,其画水的形式表现出了黄河或奔腾澎湃、咆哮汹涌,或浪击千石、惊涛拍岸,或一泻千里、百折不屈的刚烈性格,突出了黄河之水的‘形’、‘性’、‘神’,在形式和气势上超越了古人”^[18](P139)。

另有描绘黄河纤夫、船工等河边人物的黄河图景。刘岷版画《黄河纤夫》(1955)、刘健健油画《不尽黄河千古流》(1979)、钟涵油画《河上晌午》(1982)等作品,画中人物散发着齐心协力的划桨精神、负重前行的执著精神和同舟共济的集体精神,表现了人与自然、命运抗争的图景。又如刘文西国画《黄河纤夫》(2000)以群像式的宏大场景描绘黄河船工身处逆流用力拉纤的场面。人类原始劳动力逾越自然的束缚,浑身散发着悲壮的人格魅力,画中颤笔白描的衣着与船夫黝黑的皮肤形成强烈对比,潜藏着人和自然的精神张力关系。钟涵油画《密云》(1987)描绘乌云滚滚下,黄河船夫与恶劣的自然条件进行英勇抗争的生动画面,画中浓重的底色与少许亮色的鲜明对比,凸显了苍凉又不失雄浑的力量感。再如李晓林版画《黄河的传说》(2001)刻画黄河老人四肢张开直立在船上的健硕形象,表现出气壮山河的伟力。类似作品还有张元油画《黄河纤夫》(1984),尚扬油画《黄河船夫》(1981)、《爷爷的河》(1984),刘世铭雕塑《黄河船工》(1990),段正渠油画《黄河船夫》(2005),郭北平油画《不尽黄河》(2007),等等。

新中国成立后大规模的水利建设开创了黄河治理的新局面,在诸多表现黄河治理的图像中彰显了开拓进取的民族精神。如自“1950年黄河下游第一次大修堤开始、1951年‘引黄灌溉济卫’第一期工程开工、1954年120余位国内外专家组成勘察队对黄河进行全面勘察、1957年三门峡水利枢纽工程正式开工、1958年黄河位山水利枢纽第一期工程开工、1959年三盛公黄河水利枢纽工程开工等”^[19](P62)。当民族所处的时代风向和现实条件发生转变时,除了带来器物层面的变化,还会造成民族精神的更新。艺术家深受社会主义建设热潮的感召,黄河图像的表现内容呈现为征服自然、歌颂国家建设成就,衍生了治理黄河的新主题。这一主题通过描绘投身社会主义建设的人物及场景,讴歌建设美好家园的民族奋斗精神。如吕斯百油画《又一条桥通过黄河》(1957),赵望云国画《黄河系列·黄河勘测》(1959)、《黄河系列·建设工地一角》(1959)、《黄河系列·建设三门峡电网》(1959),何海霞国画《驯服黄河》(1959)等作品,反映人民不畏荆棘载途前往黄河岸边支援建设,顽强拼搏,重整河山的新风貌,此期的黄河精神属于社

社会主义建设的实践产物。尤以谢瑞阶国画《黄河三门峡地质勘探工程》(1955)、吴作人油画《三门峡工地》(1956)、李桦版画《征服黄河》(1959)最为著名。谢瑞阶运用山水和人物结合的表现手法,刻画如火如荼的勘探工作图景,黄河的万顷波澜烘托勘探工人吃苦耐劳、甘于奉献的精神。李桦对焦现代化的机械设备,以严谨有力的刀法刻画建设者劳作的场景,让人感触到新中国现代化的工业力量。吴作人则以画刀推捻颜料,表现水流的回旋之态,突出了黄河河道蜿蜒沸腾的险峻,两岸石壁峭立,位于山脚、岛上的建设者洋溢着乐观主义精神。当黄河景色和祖国建设出现在同一画面时,人们排除万难、扭转乾坤的气概被阐扬得淋漓尽致。我们也可从吴作人油画《三门峡·中流砥柱》(1956)、《三门峡大坝工地一角·人定胜天》(1959)、《黄河三门峡工程队宿营处》(1959),钱松喦国画《三门峡工地》(1960),刘宝纯国画《三门峡水电站大闸》(1971)等三门峡水利枢纽工程的作品中,看到热烈的生产场景与建设景观,窥见新中国社会主义建设时期黄河图像的精神取向和表现方式。

此期的社会实践内容异于过去的革命战争,既要传承家国情怀,也要培育与时代演进相匹配的民族精神。人与自然灾害间的斗争、国家水利建设的黄河图像正是当下时代的印记,堪称一个崭新时代民族精神的审美表达,传递出两方面意义:一方面表现人类与严酷的自然环境抗衡,“人定胜天”的信念与征服黄河的决心;另一方面演绎社会主义建设的美好征程和崇高理想。人类发挥主观能动性改造自然的同时,利用自然联系生产实践,谋求均衡发展,使新中国发生翻天覆地的变化,呈现一派欣欣向荣的景象。毋庸置疑,其背后依托的正是人民对社会主义理想的热切期望和为之奋斗的进取精神。

(三)人文情怀:基于与物为春的图景叙事

伴随国家的现代化,黄河图像更侧重表现另一重精神内涵——人文精神。“人文精神是一种普遍的人类自我关怀,表现为对人的尊严、价值、命运的维护、追求和关切,对人类遗留下来的各种精神文化现象的高度珍视,对一种全面发展的理想人格的肯定和塑造”^[20]。随着改革开放日益深化,民族精神的发展路向必然与时偕同,既保留传统精神的基元,又在蜕变中开创出新境界,更多地关怀人的主体意识,呈现出浓郁的人文情怀。黄河图像的创作和艺术实践也不仅仅拘泥于对革命历史及国家建设的表达,而是跨越以往的藩篱。黄河作为一种自然美的象征,成为独立的审美对象,彰显民主开放、锐意创新的人文精神和对本土关注的情怀,这是对黄河风景的重新发现。范迪安、靳之林、苗重安、王克举等艺术家关注黄河景观本身,黄河景观的图像凸现主体个性精神的觉醒。创作者将个体的主观意识、生命体验融入关于黄河风景的图像化展示之中,隐喻性地显现人文话语。在“人—自然—社会”的复合维度中,用极具主体情感的绘画语言表达自我思想和审美取向,刷新黄河图像的主题内容与艺术形式,建构个性化的黄河文化符号,传达与物为春的生态理念。

表现人文情怀的黄河图像分为描绘黄河局部和黄河整体的两大类。描绘黄河局部的图像多表现黄河本身及黄河沿岸风物,取材广泛,蔚为大观。譬如赵望云国画《黄河系列·夕阳河滩》(1959)、刘国松国画《黄河水流泱泱》(1983)、戴士和油画《黄河·正午》(1985)、马树青油画《黄河嫁女》(1985)、忻东旺油画《大河情》(1992)、王胜利油画《黄河谣》(1996)、苗重安国画《万里黄河千古流》(1998)、靳之林油画《乾坤湾残雪》(2005)、许江油画《黄河黄》(2020)等。画家们不再将黄河作为某种外在价值的载体,而是审视生态伦理,聚焦于黄河景观的自然属性,记录黄河绽放的时代精神。通过诗意地描绘黄河的自然美,体现天地人和谐共处的关系,渗透了天人合一、超然物外的人文精神,此期黄河自然景观蕴含的精神又多了新的指代。

在以黄河本身作为审美对象的黄河图像中,艺术家大多选取黄河的浪涛、浊流、河床、壶口、岸景、河段等景观作为描绘对象。代表作品有谢瑞阶国画《黄河春雷鸣》(1979),关山月国画《源流颂》(1990)、《壶口观瀑》(1994),靳之林油画《黄河古河槽之一》(2001)、《黄河激浪》(2006)、《雪后黄河大写意》(2008),范迪安油画《黄河冰凌》(2017)等。艺术家前往黄河流域写生,领会黄河之美,借诸笔墨表现万里黄河或险峻、或温驯、或旖旎的自然万象,黄河在画家笔端形成千姿百态的奇景,并向更为深邃的意境

拓展。张振学国画《生生不息》(1984)运用写意笔法描绘黄河的惊涛澎湃,气势撼人。画面近景湍流,以奔放的线条勾勒,泥喷水涌,逶迤百折。中景黄河激浪,浑厚凝重,势不可挡。画面远景大雁北归,横跨河面,预示黄河解冻春已至。题跋“一把黄土塑成千万个你我,静脉是长城,动脉是黄河,五千年的文化是生生不息的脉搏”,是对黄河景观的升华,阐发了黄河文化承载的生生不息精神。

以黄河沿岸的风物为审美客体的图像作品,表现范围含括黄河和沿河两岸的村落、民居、山坡及人群等风物,题材多样。如林岗油画《黄河两岸》(1965)、杨晓阳国画《黄河的歌》(1983)、孙景波油画《黄河古道》(2012)、翁凯旋油画《天下黄河之炳灵寺》(2018)、谢森油画《黄河人家》(2019)、刁勇油画《岸边》(2020)等。其中,方济众国画《黄河龙门口》(1960)将河水、山岩、树木、索桥等物象在画中错落有致地呈现,充满灵动而又广袤的黄河形象跃然纸上。这些画作,将黄河沿岸风物与人的生存处境有机融合,以折射民族的精神情怀。艺术家积极探索艺术的创作理念和画面线条、笔墨、肌理等表现形式,以敏锐的感知力,描画黄河两岸人民生机盎然的生活新貌,讲述新时代变迁中的黄河故事,更加关注作品的精神内涵和展现个人的人文思考。力群的版画《黄河人家》(2003)刻画黄河岸边的民居建筑,展现一派祥和安宁的气象,版画语言简练,色调鲜艳明快,黄河将画面分割为两部分,上方群山交错,下方则重点刻画沿岸百姓居住的村舍,最为显眼的是那几株盛开白花的梨树,无言地诉说着黄河岸边人们朴素恬静的幸福生活。

描绘黄河整体的图像,由数件作品组成画幅,全面地展现黄河自然景象。王克举油画《黄河》长卷(2019)是这类鸿篇巨制的代表,作品由101幅画面串联组成连环画式的结构,叙述黄河的自然景象,类似于电影的蒙太奇,形成关于黄河的整体叙事。作者选取黄河由源头星宿海,流经炳灵寺、乾坤湾、壶口等直至东营入海口的30余处景观,以纯粹的抽象色块和不拘形似的写意笔法展现黄河万古奔流的生命律动,使观者深切感受完整的黄河景象。描绘黄河整体的图像,以黄河地貌、四季变化以及自然人文为画面内容,旨在赞美黄河汇纳百川的精神与厚德载物的品格。艺术家将对黄河文化的领悟寄于笔墨,再现黄河自然景象,凭借黄河形象来反映民族的历史。人文与自然交汇涵育了历史悠久的中华民族,有鉴于此,艺术家选取的创作对象既有黄河自然景观,也有与黄河相关的历史景观,自然与人文交织的黄河图像,暗喻了中国悠久的文化传统。黄河图像作为人文精神的集中体现,承载了不同的艺术样式记录,担负了述说民族历史的功能。它营造出深邃的民族情感,诠释黄河以生命之水哺育中华儿女的本义。黄河作为中华民族的发祥地,见证了历史的各个发展阶段,内蕴人文精神的黄河图像,为读者感悟民族历史形成民族认同提供了上佳的切入路径。

三、新中国黄河图像与民族共同体的形塑

民族精神既表现为本民族当下的精神状态,也表现为一种历史记忆。记忆是人类自我身份的核心。简言之,社会由过去的历史记忆和当下社会现实组成。记忆作为一种活态的文化,“不仅是过去留在人们心中的图像,它还会转化为活的文化基因,渗透和融化在一代又一代人的精神世界和文化传统中,永远伴随人类社会的延续”^[21](P4)。个体精神层面的记忆可能会随着身体的消亡而湮灭,但外置的记忆总是存在于特定物质性图像媒介或人类物质性实践活动中。关于黄河的图像表征为民族记忆的储存提供了一个场所,即“记忆之场”^①。“民族是一个想象出来的政治意义上的共同体,即它不是许多客观社会现实的集合,而是一种被想象的创造物”^[22](P2),黄河图像既是运载记忆内容的实体媒介,也持有支撑回忆和民族认同的价值作用。通过黄河图像叙事的记忆生产形式上溯历史,将对民族精神与本源等的追问植入当下社会语境,与观者的生命情感和价值准则产生共鸣,有助于建构民族共同体。

^① “记忆之场”是皮埃尔·诺拉记忆理论的一个专业术语,指的是记忆所系之场所,记忆不仅存在于主体的精神层面,而且存在于人类记忆的外化之物——文本、图像、影像、仪式、建筑、纪念日等都属于记忆的外置场所。

(一) 询唤或建构:黄河图像与民族集体记忆

集体记忆是一个民族的共同精神财富,经由图像、文本等物质性记忆媒介存在于个体之中。即“尽管集体记忆是在一个由人们构成的聚合体中存续着,并且从其基础中汲取力量,但也只是作为群体成员的个体才进行记忆”^[23](P39-40),个体往往是通过与文本、影像、图像等审美形式来建构主体的记忆;黄河图像以符号表征和多重叙述建构集体记忆,正是这些具有某种“历史物质性”的记忆媒介或记忆载体将集体记忆置入个体记忆之中,并扩大到中国人的代际认同,最终成为集体记忆的承袭物。“集体记忆在本质上是立足现在而对过去的一种重构”^[23](P59),在这特定的记忆中过去存活着,现在形成着。艺术家甄选、重构乃至润饰过去的历史事件,在当下语境中重新编织与重构,黄河图像转化为一种审美意识形态和文化资源,锻造当代性的国民。储存在黄河图像中的新中国集体记忆大致可分为三类:革命记忆、改革记忆和景观记忆。

革命记忆承载着民族的苦难,这类黄河图像所呈现的是历史事件的内在意义,更是一种参与当下认同建构的审美资源。“在民族的记忆中,苦难通常要比胜利更有价值,因为苦难要求责任、号召集体的奉献”^[24](P19),黄河图像运用人造物象或行为景象呈现史诗性叙事,表现那些为救国而捐躯的民族英雄们以及铭记民族的历史辉煌,将功勋战绩隐喻于时代的主流意识中巩固群体认同。正如安东尼·史密斯所主张的,民族认同使得从族群基础产生或遗留的记忆、象征以及传统不断延续,使族员在面对未来的挑战时能够团结一致,勇往直前。陈逸飞油画《黄河颂》(1972)描摹一个红军战士手持步枪,精神抖擞地站立在黄河边,黄河在他脚下狂涛奔涌。这凸显了革命战士的高大形象。作者将个人情感记忆升华为对革命记忆的缅怀或追述,集中表达以“具体的人”为观照的英雄主义,让观者通过联想感受战役的悲壮。“地点可以超越集体遗忘的时段证明和保存一个记忆。在流传断裂的间歇之后,朝圣者和怀古的游客又会回到对他们深具意义的地方,寻访一处景致、纪念碑或者废墟。这时就会发生‘复活’的现象,不但地点把回忆重新激活,回忆也使地点重获新生”^[25](P13)。黄河不仅是实指的战争地点,而且是连接古今、抚今追昔的精神媒介。黄河图像在表现原始或重大历史事件乃至革命记忆总貌的过程中,革命记忆信息转换成图像媒介后,与当今群体敬仰铭记的情感体验和鸣,赓续革命谱系。如金小民油画《北上·北上》(2020)由上百个浴血奋战的英雄人物构成画面场景,将人群形成三角构图,强化渡河的动感,编织出昔日的英雄风貌,无疑是对革命记忆的无声诠释。历史事实进入记忆时,俨然被转换成象征,指涉过去巩固社会思想的意义并为未来的期冀与行动发挥力量。对历史事物的回溯是一种“以史为镜”的有效手段,重温对昔日荣光的历史回忆,使历史和现代有机链接产生连续性,强化社会主体的共情关联。

在黄河图像话语中,亦裹挟着对社会改革阶段记忆的询唤或建构。艺术家以真实的叙事策略进行艺术创作,将观者拉回被遗忘的年代,构筑“我当时在场”的精神想象,“重新唤回的时间似乎仅仅指出了—一个先验的家园和一种永恒的存在。但在事实上,它指出了另外一个尘世:叙述者过去的世界通过回忆而变得可以感知,并且通过艺术而可以与他人交流”^[26](P108-109)。改革开放后,对记忆的认知内聚在社会主义建设时期的集体奋斗以及取得的成就,黄河图像则以改革和创新为主题,不断鼎新改革记忆的时代精神,在当代视野观照下钩织出积极响应国家号召的劳动者为美好生活奋斗的责任感和使命感,如苗重安国画《龙羊峡的黎明》(1984)、范迪安油画《李家峡水库》(2020)、华杰国画《黄河滩区——胜利欢歌》(2020)、王梦彤国画《建设中的刘家峡水电站》(2021)等,将改革记忆和新时代精神气象借助黄河图像创造性地审美再现出来,述说中华民族在实现民族伟大复兴征途上折射出的时代图景,使观者对于历史与传统有深细的感知。黄河图像肩负起了国家意识形态与话语体系的文化职能,隐藏着对社会政治意义上的认同的承认。

关于黄河的景观记忆在民族集体记忆中也扮演着重要角色。记忆本质是以场所为导向的,历代祖先依傍黄河繁衍生息,劳动创造,会对黄河留有存于物化世界中的原始自然记忆。抛却黄河的地理向度,因其特定的空间指向成为民族认同场域和集体记忆场所,黄河风景的独立性与自然化涉入政治和文

化身份网络的构建之中。西蒙·夏马强调特定风景与集体记忆之间的密切关联,认为森林、村庄、山脉、河流等都凝聚了深切而独特的历史记忆,对于这些风景的体认势必唤起共同的群体身份^[27](P30)。黄河地点本身对集体记忆的建构有着指涉效应,例如周韶华国画《狂澜交响曲》(1981),赵振川国画《九曲黄河》(1988),宋雨桂、王宏国画《黄河雄姿》(2016),包泽伟油画《天下黄河》(2018)等,均直接描绘黄河自然风景,成为观念外化以及重构的审美对象,参与贮存集体记忆,凝聚中国特定的群己观念。黄河作品是对自然黄河的再现,黄河景观是一种社会和主体身份赖以形成和民族观念得以传达的文化表征,不仅关乎社会政治、民族观念,也与国家话语耦合一致。黄河图像作为文化遗产与植入历史记忆的中间媒介,通过凸现符号载体的深层意指,建构认同的共生性叙述空间,唤醒社会成员的景观记忆,转化为民族认同。在黄河图像中通过记忆场所化或场所记忆化的方式,把景观记忆与自然生态并置纳入图像叙事之中,社会成员可以通过图像想象人与自然的关系,唤起自身与他者相互认同,将自身纳入中华民族共同体的建构之中。

(二) 记忆与情感:身份认同与民族共同体的建构

黄河图像作为记忆的存储器给记忆提供媒介场所,主体通过与图像的互动实现个人认同和集体认同。艺术家通过对历史事件的重构与对历史记忆的现时化处理,使黄河图像具有民族身份确证和情感结构建构的双重价值。黄河图像将个体生命知识体系、历史记忆以及认知经验等内容进行连缀、提炼、编码与传输,在图像话语的深层形态中重新激活记忆。藉由黄河图像引发的回忆表现为召唤新的感知生产行为,使得隐藏在主体记忆中的情感得以释放,借助当下的图像媒介获得关于过去的经验,将其贯穿自我整合之中,对个体产生强烈的情感影响力,厘清自我与世界、群体与民族的关系,继而肯定集体身份。

情感作为情绪和认知的心理产物,需由外在触媒来触发,黄河图像既可储存历史记忆,也能引发当下对历史的回忆。黄河图像通过具象的图式文本、美学表达、思想阐释等暗喻形式,将记忆转换为鲜活的回忆,触及人们深层的情感,唤起民族成员的文化记忆和情感自觉。就古达版画《八路军东渡黄河坚持华北抗战》(约20世纪40年代),李少言版画《黄河渡伤员》(1949),吴为山雕塑《义勇军进行曲——聂耳》(2009),王辉油画《黄河岸边》(2019),卢晓峰国画《黄河人家》(2020),贺成、贺兰山国画《东渡——八路军全面出师抗战》(2020)等而言,其中关于“苦难”“解放”“赞美”“幸福”“自由”的主题,表达的是人民的共同情感,黄河图像浓墨重彩书写的文化记忆与主体的情感经验展开对话,建立情感联系和诉求,增强群体情感的内化效应。黄河“作为记忆媒介显示出不可移动的坚固性的特点,它为逝去的回忆提供了一个感性的和牢固的倚靠,是一个没有此时的此地,它既不描绘也不想象任何东西,而是把一个不在场的东西的痕迹带着或多或少的激情标志出来”^[25](P476-477),成为观者在绘画意境中的情感认同的记忆标识,在黄河图像中接受者通过对往昔的内在体认,夯实个体经验,从认知到认可、再到认同的交互建构,驱动共鸣性情感认同,完成由表层结构到深层结构的转变。黄河图像的象征性通过情感转换使之转化为实际力量,个体认识到自身归属于特定的民族群体。群体成员会加深自己的民族情感,例如爱国、忠诚、牺牲、奉献,等等。认同出自高度自觉的情感,只有国民自发的赞同、认可、拥护民族,民族才能经受时间的碾盘和巨锤,经年不息地发展。

个体的情感因素以及情感架构决定其存在的范畴,身份认同包含情感介入,例如身份感、归属感、自豪感和地位感等。身份认同的核心,简言之是关于自我本源的意义,在反思“我是谁?我从何处来,到何处去?我们是谁?”等哲学命题的过程中,建构“我之为我”“我之有别于他人”的源头与价值,个体对于自我角色、身份和地位的界定,其根本是处理“自我”与“他者”的关系。通过差异性对照,判断自己的类属,黄河图像通过审美形式及内容将中华民族内部的不同个体紧密联系在一起,在黄河图像的审美与观照中巩固对自身民族身份的认同,建构起与民族内部其他个体之间相同的情感结构,实现情感的相互认同。黄河图像所建构的身份认同,具体呈现为社会主体对自我存在与归属的一种确证,以求得他人的接

纳与中华民族共同体的认可。“所有文化中的人们都是通过文化濡化的过程形成他们的反思性自我形象,包括文化身份和民族身份。经由社会化的实际经历,个体获得了原生文化和民族群体的价值观、习俗规范以及核心象征符号的意义”^[28](P41),通过黄河图像中的革命记忆、改革记忆以及景观记忆,人们主动将自己归属于中华民族。对个人主体及存在意义而言,记忆被内置到黄河图像的象征框架进行正当化处理,以一种可被察觉的方式被个体接收,个体的身份及其与所属民族的同一性借助黄河图像而得以确认。“身份认同是由自我与社会之间的互动形成的。主体仍然有一个内核和本质即‘真正的我’,但是这个‘真我’是通过和外在文化世界的不断对话以及这个世界所提供的身份来形成和改变的”^[29](P597),认同在个人和共同体之间的辩证法中产生,以意义组织为导向,经个体的自我意识不断优化既存认同结构和对行为的内在检查,成员主体身份既是“所是”的状态,也是“生成”的过程。

黄河图像经记忆的活化和革新,利用图像叙事模式建构民族认同,成为审美意识形态的历史文本及精神文本,开辟铸牢民族认同和民族共同体的新方向。关涉民族文化的图像、文本、影像等是情感、身份以及文化直接的寓所,统摄或支配族群成员的意识形态,也是民族共同体的基核。民族共同体作为“人们在历史上形成的有共同语言、共同地域、共同经济生活以及表现于共同的民族文化特点上的共同心理素质这四个基本特征的稳定的共同体”^[30](P286),“建立在有关人员的本能的中意或者习惯制约的适应或者与思想有关的共同的记忆之上的”^[31](P2),黄河图像储藏着中华民族共同体千百年来的历史记忆,共同体成员在对图像的观照中激发的回忆引起成员之间的情感共鸣。个体通过情感认同与文化认同,上升到身份认同,基于“图像叙事—记忆—回忆—情感/文化/身份认同”的情感逻辑,借助观者头脑中建立的情感与身份想象,在认同话语体系中增强自身主体的共识与认同,使之在中国式现代化的历史逻辑与现实实践中凸显自我,自信地屹立于世界民族之林,在悠远的历史回望与时代的洪流中,重新形塑中华民族共同体的面貌。

参考文献

- [1] 陈丽琴等. 壮族当代小说民族审美导论. 北京: 民族出版社, 2010.
- [2] 李政亮. 风景民族主义. 读书, 2009, (2).
- [3] Yi-Fu Tuan. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1974.
- [4] Jan Penrose. Nations, States and Homelands: Territory and Territoriality in Nationalist Thought. *Nations and Nationalism*, 2002, 8(3).
- [5] 杜键. 我怎样画《在激流中前进》. 美术, 1963, (6).
- [6] 韩子勇. 黄河、长城、大运河、长征论纲. 北京: 文化艺术出版社, 2021.
- [7] 韩敏虎. 黄河流域民歌艺术研究. 长春: 吉林出版集团股份有限公司, 2021.
- [8] 王维屏, 胡英楣. 伟大的黄河. 上海: 新知识出版社, 1955.
- [9] 乔治·莱考夫, 马克·约翰逊. 我们赖以生存的隐喻. 何文忠译. 杭州: 浙江大学出版社, 2015.
- [10] 王西京. 感悟与追求——《黄河, 母亲河》创作札记. 美术观察, 2014, (2).
- [11] 斯大林全集: 第2卷. 北京: 人民出版社, 1953.
- [12] 孟德斯鸠. 论法的精神: 上册. 张雁深译. 北京: 商务印书馆, 1961.
- [13] 黑格尔. 历史哲学. 王造时译. 上海: 上海书店出版社, 1999.
- [14] 安东尼·D. 史密斯. 民族认同. 王娟译. 南京: 译林出版社, 2018.
- [15] 张倩. “家国情怀”的逻辑基础与价值内涵. 人文杂志, 2017, (6).
- [16] 张枬, 王忍之. 辛亥革命前十年间时论选集: 第1卷(上册). 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1960.
- [17] 王亚华, 毛恩慧, 徐茂森. 论黄河治理战略的历史变迁. 环境保护, 2020, 48(Z1).
- [18] 汪俊林. 大度有容 百折不屈——谢瑞阶及其“黄河组画”. 文艺研究, 2009, (2).
- [19] 李惠子. 人民的黄河: 20世纪50年代水利运动中的黄河图景与观念形塑. 中国美术, 2021, (6).

- [20] 陈言. 叶朗: 人文精神的坚守与呼唤. 人民日报(海外版), 2001-01-02.
- [21] 冯惠玲. 档案记忆观、资源观与“中国记忆”数字资源建设. 档案学通讯, 2012, (3).
- [22] 本尼迪克特·安德森. 想象的共同体: 民族主义的起源与散布. 吴叡人译. 上海: 上海人民出版社, 2016.
- [23] 哈布瓦赫. 论集体记忆. 毕然、郭金华译. 上海: 上海人民出版社, 2002.
- [24] Homi K. Bhabha. *Nation and Narration*. Abingdon, Oxon: Routledge, 1990.
- [25] 阿莱达·阿斯曼. 回忆空间: 文化记忆的形式和变迁. 潘璐译. 北京: 北京大学出版社, 2016.
- [26] 耀斯. 审美经验与文学解释学. 顾建光、顾静宇、张乐天译. 上海: 上海译文出版社, 2006.
- [27] Simon Schama. *Landscape and Memory*. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1995.
- [28] Stella Ting-Toomey. 文化间的交流. 上海: 上海外语教育出版社, 2007.
- [29] Stuart Hall. The Question of Cultural Identity. // Stuart Hall, David Held, Don Hubert et al. *Modernity: An Introduction to Modern Societies*. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers Inc., 1996.
- [30] 斯大林全集: 第11卷. 北京: 人民出版社, 1955.
- [31] 斐迪南·滕尼斯. 共同体与社会——纯粹社会学的基本概念. 林荣远译. 北京: 北京大学出版社, 2010.

National Identity and the Construction of the Yellow River Image Discourse in New China

Li Xia (Northwest University)

Qu Jian (Xi'an Academy of Fine Arts)

Abstract As a narrative method and a medium of memory, image is of great significance for shaping the identity of "nation-state" and building a national community along with text, video, acoustic image and other aesthetic forms. As a visual representation of the Chinese nation, the Yellow River images of the new China participated in the shaping of the image of the entire nation-state and the confirmation of collective values. At the time when salvation overwhelmed enlightenment, the metaphor of the "Yellow River - mother" became a symbol of the Chinese nation which facilitated national unity and fusion. Later on, the image of the Yellow River in new China, as the medium of collective memory of the Chinese nation, or a memory field, contains the national spirit with different connotations, including the destiny of the country, spirit of enterprising, and human care. In addition, based on the theoretical logic of "image-based narration - memory - identity formation", by virtue of the interpellation and observation of memory, the image of the Yellow River, by arousing collective memory in social individuals, enhances individuals' affective, cultural and national identity with the collective, to build the community of the Chinese nation. Thus, the study of the discourse of the Yellow River image in new China not only highlights the value and significance of the image of the Yellow River to the community of the Chinese nation, but also provides a theoretical resource for building a community with a shared future for mankind.

Key words fine arts in new China; yellow river images; national spirit; collective memory; national identity; national community

■ 收稿日期 2022-11-04

■ 作者简介 李 夏, 西北大学文学院讲师; 陕西 西安 710127;
屈 健, 文学博士, 西安美术学院美术史论系教授, 中国文联特约研究员; 陕西 西安 710065。

■ 责任编辑 何坤翁