◎笔墨流金四十年之⑦

中国壁画具有丰厚的历史积淀，同时，壁画又是一门直接面对社会公众的艺术，体现强烈的时代性和民族审美精神。近代中国壁画曾一度衰落、沉寂，新中国成立后，一代代优秀艺术家不断呼吁、倡导壁画的复兴，这个转折的契机终于在1979年到来了。

《中国壁画》丛书

# 高堂粉壁图辉煌

齐 喆

《万国来朝》

《抗震壮歌》局部

## 壁画复兴的大幕拉开

1979年10月，首都机场壁画群创作完成，这成为中国壁画复兴进程中的标志，壁画界积聚多年的能量在这次创作中集中爆发，作品中的创新精神影响了整个中国画坛，也形成了社会大众对壁画艺术全新的认知与认同。其中，《哪吒闹海》《白蛇传》《泼水节》《森林之歌》《巴山蜀水》《科学的春天》等成为中国壁画复兴进程中最早的一批奠基性作品。几乎与此同时，1979年夏至1981年春，远在湖北宜昌的唐小禾和程犁历时两年，完成了他们的首幅壁画《楚乐》并一举获得了第六届全国美展金奖。同一时期，还相继涌现《百花齐放》《创造·收获·快乐》《丝路风情》等优秀作品。应该说，大江南北的壁画家共同拉开了中国壁画复兴进程的大幕。这次壁画创作的热潮自上世纪70年代末延续了整个80年代，广泛而深刻地影响了中国艺术界并辐射社会大众，吸引了张仃、侯一民、李化吉、祝大年、袁运甫、唐小禾、袁运生等一大批各个画种最优秀的艺术家投身其中，在“文革”后美术界百花齐放的繁荣局面中也可谓独领风骚。这次壁画复兴不仅停留在创作领域，还同时带动了各大美术学院壁画学科与专业的建设和开展，中央美术学院、原中央工艺美术学院率先开办壁画专业，到本世纪初，全国设有壁画专业教学的高等院校已有40多所。应该说，壁画前辈们一下子就抓住了从创作到教学，从历史文脉到学术创新的核心问题。这个阶段涌现出的一大批优秀壁画作品，成功地吸引了社会大众的高度关注，由此展开了一次关于公众审美教育的普及活动，让社会大众第一次近距离感受壁画的艺术魅力，其开拓性意义已经在中国美术史上留下浓墨重彩的一笔。

转眼间，40年已经过去了，40年前壁画前辈提出的一部分问题今天或许已经不具有典型意义，但是40年前那批壁画作品所包含的气场之大、心境之纯、艺术语言之精深，时至今日仍然足以震撼我们。那一代投身壁画艺术的大家身上有一种强烈的历史使命感，这种使命感让他们进入了一种 “纯粹”的创作状态，也让他们的壁画作品表现了中国一种崭新的文化面貌。

进入20世纪90年代后，随着市场经济的迅速发展，由于壁画和经济的关联较多，一些壁画家不太容易保持相对纯粹的状态，这段时期，虽然壁画创作数量庞大，看起来一派繁荣，但艺术质量每况愈下，画种魅力渐趋微弱。如何能让我国的壁画事业可持续地繁荣与发展，一批有雄心的壁画家开始沉下心来思考，他们直面壁画界的新问题，以真诚的创作态度、开阔的艺术思路、精到的绘画与制作功夫，全身心投入到壁画创作中去，期待创作出一批新的令人信服的作品，重新引起社会大众的关注与共鸣，进而创造出一套属于中国当代壁画的新系统。

## 摆脱“补壁”的被动命运

壁画与建筑的关系显而易见，建筑为壁画提供了依附的场所，壁画提升建筑的文化艺术内涵并使建筑的文化价值更加完整。随着中国城市建设的井喷式发展，壁画本应同步繁荣，但遗憾的是，当下部分建筑师过分强调建筑的独立性与单纯性，有些缺乏美学修养的建筑师甚至武断地认为，他们设计的建筑中不再需要壁画。

而我们看到的现实状况是：机场、高铁站、城市广场、酒店等公共建筑，建筑风格与装修材料呈现高度雷同倾向，常常让人在一瞬间不知身处何方。城市急需能够让大众直接感知并影响大众文化生活的艺术形式，而壁画从它诞生之日起，就义不容辞地承担起了这一任务，除了现实的空间环境，现代壁画艺术还可以利用作品与人文环境之间的相互作用，展现由壁画产生的空间视觉美学及心理效果。

解决建筑与壁画疏离的问题，必须由壁画家和建筑师双方共同努力，两者进行有效的对话和沟通。从壁画家来说，要掌握建筑潮流，更要对建筑空间、材料的适合性深入了解，而壁画家最有效的说服理据，当然还是创作出与建筑完美结合的典范性壁画作品。要创造新的经典，就要求壁画家寻找自身擅长的主题阐释方式，让壁画的构图与造型语言抛弃程式化的表达，主动引领大众的审美倾向，创作一批新的具有典范性的壁画作品，让它们成为建筑中的核心、亮点，从而和一些缺乏艺术装饰的空间形成强烈对比。同时，壁画家要树立起更强的主体意识，侯一民先生常说：“壁画是强者的艺术。”近些年，壁画界的有识之士已经开始意识到这一问题，围绕着“如何在限定性中展现壁画家的自主性和对公众审美的引领性”展开了讨论。我们希望达到的目标是让壁画成为建筑文化不可或缺的组成部分，成为建筑的点睛之笔，摆脱壁画在一个阶段只是“补壁”的被动命运。

## 在继承中贯注时代生机

中国新时期的壁画创作已经有了40年的积累，观念的不断更新带来了壁画面貌的极大丰富性。越是在这种时刻，壁画家越应该思考这样一些问题：当我们面对丰厚的历史传统，面对多样的现实社会时，我们要选择表现什么？壁画家的创作又提升了什么？纵观近40年来中国的壁画创作，既有以传统写实语言表现重大历史题材的，也有偏重形式美探索，以装饰风格表现各民族和地域风情的，既有以抽象形式单纯展现材料本身的物质美感的，也有以象征性手法和当代建筑融合统一的，品种多样，风格各异。但在一段时期内，中国建筑界似乎受到西方当代建筑语言很大影响，很多被动适应这类建筑的壁画与中国壁画传统产生冲突。如果中国当代壁画家有足够自信的话，就应当以中国人的关注视角，建立一套属于自己的语言系统。中国艺术讲究“言有尽而意无穷”，表现在壁画作品中，则呈现为含蓄、深远、凝炼的风格，这才是我们民族独特的文化传统和审美特征，这些优秀的传统如何才能在当下中国的壁画创作中较好地保留下来？

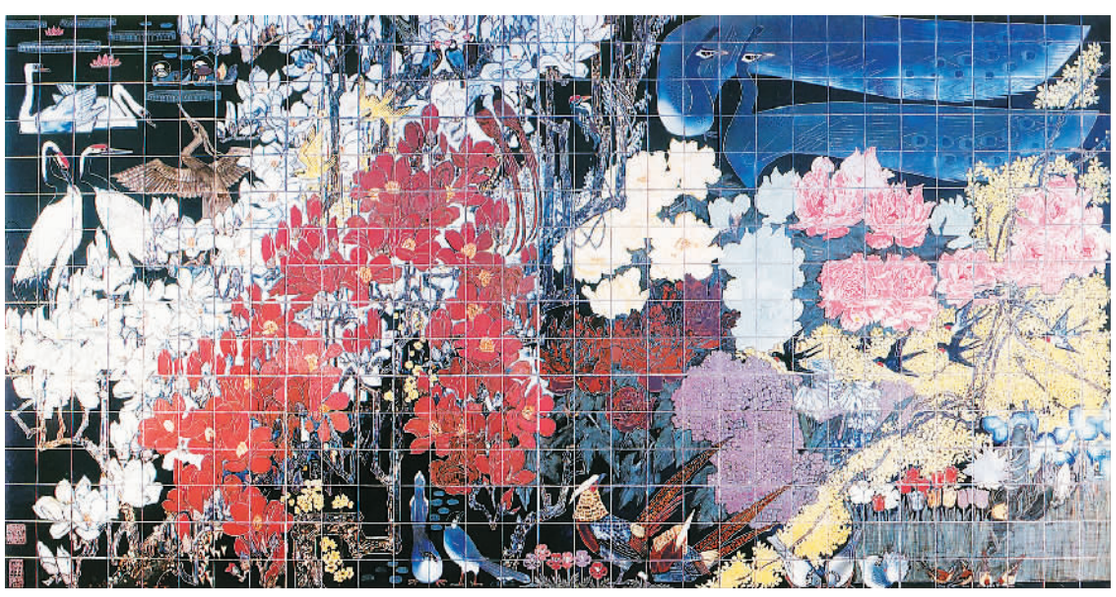
如果我们认同壁画艺术肩负着凝聚民族心理、振奋民族精神的功能，那么，当代壁画就不可能割断本民族文化传统的血脉，它不应是简单的说教和观念的图解，也不应回避当代社会大众心理中真实的追寻。壁画体现的不应仅仅是一个具体事件，而应具有更加广泛意义的精神性传递。近年来，新一代壁画家面对新的要求、新的挑战，已经开始以中国传统文化为依托，接受社会巨变所带来的新兴事物以及由此而来的更广的思维空间，激发自己的想象与创造力，创作出了一批令人耳目一新的壁画作品。如表现中国历史的大型作品《赤壁之战》《万国来朝》《一代天骄》《淮海战役》《抗联之魂》等，具有时代感的优秀作品《南京地铁一号线壁画群》《北京地铁六号线壁画系列》《抗震壮歌》《劳动者之歌》《祖国颂》等。这些壁画作品突破了诸多桎梏，提升了中国当代壁画的审美品格，代表了中国当代壁画创作水平，建立了题材、形态、材料与现代空间之间的桥梁，将壁画推向不断发展的更高点。

无数创作实践证明，中国的壁画家只能依靠本国辉煌的文化传统，同时关注当代社会生活，把对历史的继承与现实的创造结合起来。中国壁画精神力量的源泉，恰恰来源于当代精神与古老传统的相逢、碰撞与对话的过程，来源于对中国传统文化的吸收。用现代人的眼光，对于西方现代文化的借鉴，应立足于民族审美心态的现实性。只有这样，中国当代壁画才可能同时吸收古代文化与现代文化的精华，以本时代艺术家的思想和技艺，重新建构出一个充满时代感的画面。这样的壁画，才能振兴民族文化，复兴民族艺术，展现东方古国的现代精神，并最终以这种精神鼓舞整个民族。

**（作者为中国美术家协会壁画艺术委员会秘书长）**

（本版图片除注明外，均由中国美术家协会壁画艺术委员会提供）

《哪吒闹海》



《百花齐放》

中国画继承与创新⑧

# 花鸟画的意趣

雍文昂

在中国画的创作传统之中，“花鸟”一般被认为是与“人物”“山水”并称的一类重要画科。但值得注意的是，古人论画往往更加重视“人物”与“山水”，而将“花鸟画”置于相对次要的地位。如东晋时期的画家顾恺之就曾说：“凡画，人最难，次山水，次狗马，台榭一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也。”宋代的董逌又说：“顾恺之论画以人物为上，次山、次水，次狗马、台榭，不及禽鸟。”可见，在绘画理论的发展初期，“花鸟”作为一种独立题材，一度并未进入人们的视野。其后，随着绘画科目、门类的进一步细化与发展以及绘画审美观念的转向，“山水画”逐渐占据了主要的位置。如元代画家多归隐山林，画作更是多以山水隐居为题，又如明代的屠隆曾在《画笺》中说：“画以山水为上，人物小者次之，花鸟竹石又次之，走兽虫鱼又其下也。”唐志契则在《绘事微言》中说：“山水第一，竹树兰石次之，人物花鸟又次之。”及至清代，虽花鸟名家辈出，但占主导地位的仍为“山水”，清代的郑绩在《梦幻居画学简明》中就认为：“画家应以山水为主，山水必须将天地浑涵胸中……即人物、花鸟、兽畜，尽在图中，以为点景，必如是方可谓之有成。”不难看出，古代画论在涉及到“人物”“山水”“花鸟”的排序问题之时，“人物”“山水”的次序或有颠倒，但“花鸟”则始终居于末端。然而，虽然花鸟画在古代论画者眼中看似并不重要，但自唐代独立成科以来，花鸟画的创作却经久不衰，并逐渐成为了人们最为喜爱的绘画题材之一，究其原因，则应是由“花鸟画”自身的审美意趣所决定的。

宋代画家郭熙在其画论著作《林泉高致》中曾谈及画花、竹与画山水之间的区别，他说：“学画花者以一株花置深坑中，临其上而瞰之，则花之四面得矣。学画竹者，取一枝竹，因月夜照其影于素壁之上，则竹之真形出矣。学画山水何以异此？盖身即山川而取之，则山水之意度见矣。”意思即是说，画花鸟虫鱼、竹树兰石等物，可以对所画对象进行全方位、多角度的观察，而画山水则无法纵览其全貌。郭熙说：“山水，大物也。”那么相对而言，花鸟自然为“小物”，将一株花置于深坑之中从高处俯视，将一枝竹投影于素壁之上感受其形状，都是在物理空间上可以实现的观测，而这样的观测一般又可反复进行，有时甚至可以对所绘对象的尺寸比例等进行计算。一方面，由于花鸟画所绘对象的“小”以及全方位、多角度观察的可能性，使得人们在创作花鸟画之时，对所绘对象的真实感有了更高的要求；另一方面，拥有逼真的视觉效果，但不具备写意价值的画作，又不是中国绘画所追求的审美指归。因而，中国花鸟画创作所追求的意境，其实是“以小见大”，是画家将自我的情感、品格与审美对象融通交汇，最终实现物我相融的境地，进而化育出更生动、更完美的意象的过程。正如齐白石在表达其绘画创作观念时所说：“妙在似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世”，相信此中的“似与不似之间”，正是花鸟画的意趣思维所在。

花鸟画的“妙”，“妙在似与不似之间”，中国历代的花鸟画家在创作的过程中，都追寻着“似与不似之间”的维度，秉持着心与物化的理念。其中如徐渭、八大山人等，更以轶世之才，集先贤之大成，为后来者广拓了视野。他们用寥寥数笔，将变化万千的花鸟世界，与自身的际遇感怀相连。在他们的画作中，一花一鸟、一竹一石都蕴含着无穷之妙用，升华出飘逸动人画境的同时，更让后世的观赏者为之流连赞叹。

八大山人山水花鸟册之二，上海博物馆藏

◎作品

王瑞丰书