

A HUNDRED-YEAR FRESCO WORKS IN CHINA

中国百年 壁画

侯一民 主编
李化吉

中国建筑工业出版社
CHINA ARCHITECTURE & BUILDING PRESS

中国壁画百年

中国建筑工业出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国壁画百年 / 侯一民, 李化吉主编. —北京: 中国建筑工业出版社, 2004

ISBN 7-112-06426-0

I. 中... II. 侯... III. 壁画—作品集—中国—现代 IV. J228.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 027920 号

中国壁画百年

侯一民 李化吉 主编

*

中国建筑工业出版社出版、发行

新华书店经销

北京方舟正佳图文设计有限公司制版

北京华联印刷有限公司印刷

*

开本: 787 × 1092 毫米 1/8 印张: 48

2004 年 4 月第一版 2004 年 4 月第一次印刷

印数: 1-3000 册 定价: 480.00 元

ISBN 7-112-06426-0

TU · 5674 (12440)

版权所有 翻印必究

如有印装质量问题, 可寄本社退换

(邮政编码 100037)

本社网址: <http://www.china-abp.com.cn>

网上书店: <http://www.china-building.com.cn>



中国壁画百年

主 编

侯 一 民
李 化 吉

副 主 编

张 世 彦
曹 淑 勤
尚 立 滨

书名题字

张 仞

篆刻治印

侯 一 民

版式设计

曹 淑 勤

装帧设计

蔡 宏 生

责任编辑

张 振 光
王 雁 宾

序

侯一民

中国是世界上具有辉煌历史的壁画大国，留下了足资骄傲的遗存，成为世界文化中的瑰宝。

壁画的产生总是随着一个时代的信仰，人文追求，政府的扶持而发展的，以宗教为主要内容的壁画，至有清一代已趋极度衰落。

20世纪上半叶，中国处于战乱和动荡之中，完整的壁画制作已成风毛麟角。但是20世纪又是中国走向新生的伟大时代，在人民革命，抗击侵略的生死斗争中，曾出现过大批绘制在泥墙板屋上也应认作“壁画”的作品。它们出自革命的美术工作者和无名战士之手，它们也随着战火迅速地被毁掉了，但那强烈的时代色彩和人民抗争的精神，仍使我们心动。

新中国的建立，壁画创作本应具有了发展的生机，也出现了一批由著名艺术家精心创作的大型壁画；但由于文化设施与建筑规模的限制，与观念上的制约，没有能放开艺术家的手脚，仅存的一些作品也多被覆盖。

不能忘记的还有一个1958年的“全民壁画运动”、“大跃进”、“超英赶美”、“人有多大胆地有多大产”的召唤，人心荡激，几年间几乎是全国城乡、厂矿，无处不是壁画；可惜这只是一堆脱离实际的昙花一现，留给我们的只是浮夸之风在艺术上值得记取的教训，它是沉重的，但却是宝贵的。

重振中国壁画大国的雄风是几代艺术家之梦。粉碎“四人帮”以后，国内出现了难得的安定局面，政治的稳定，经济的振兴，各方面建设的上马，壁画的春天在70年代末，乘改革开放的东风终于到来了。一批新老艺术家，以泉涌般的热情，依靠深厚的艺术功力，和民族文化底蕴，融汇八方成果，在实践中学习，以鲜明的时代性和鲜明的民族性取得了为世界瞩目的成果。这批新壁画的问世被认为是“中国国势走向昌隆的象征”。

从70年代末至今，过去20余年，壁画创作虽历经波折，但从总体上却是以逐浪之势得到了稳健的发展，它已从机场、宾馆、饭店走向多种公共设施、公园、历史纪念地，走向营造城市文化环境的广阔空间。无论在规模、文化内涵、题材、形式、材料工艺等诸多方面，都呈现着百花缤纷的态势。近年落成的多处“全景画”，更成为重要的爱国主义教育基地。尽管壁画的发展还面临着许多问题，但客观事实说明，时代需要壁画，人民欢迎壁画，壁画存在着无限发展的生机。

面对新世纪，壁画如何以其特有的影响力，鼓舞动员人民，投身于建设中国特色社会主义宏伟事业之中，“促进全民族思想道德素质和科学文化素质的不断提高，为我国的经济发展和 社会进步提供精神动力和智力支持”。我们面临着如何才能与时俱进的新课题。

壁画的生命在于它的时代性与人民性。壁画是大众的艺术，它是直接面对千百万人民群众的，壁画应成为时代的强音，壁画家的小我要融入为广大公从服务的大我之中，以强烈的责任感，以精品力作奉献人民，并从中找到和确立自己独立的艺术个性。

壁画是环境的艺术，营造当代大环境的文化形象，研究壁画与环境的存在关系，在广阔的土地中发挥创造性的思维，是新时代的新课题。

壁画的民族气派，民族精神，是我们得以存在的根基，但传统不是凝固的模式，不是样式的僵化，面对现代人，人民需要新鲜活泼的新语言。如何建立东方壁画大国的风貌，解决好继承与创新的关系，在为时代为人民的前提下包容一切有益的文化营养，则要以开放的心态探讨创新之路。

创时代之新，创人民之新，创民族之新，这是我们的新使命。

壁画是成就大家的摇篮，历史上有过吴道子、米开朗琪罗，我预祝也会有当代的吴道子、米开朗琪罗的诞生。

中国壁画的衰落与复兴

李化吉

从来论述壁画，都以中国是一个有悠久壁画传统的民族国家，尤其会提到引为骄傲的莫高窟。可是今天当我们检讨近百年壁画发展时，前50年可以说是一段空白，几乎找不出有较高艺术价值的作品。这就是美术史上常说的“壁画衰退末期”。惟一的认真绘制的壁画是北京紫禁城里长春宫的《大观园图》。它完成在1900年前后，因为慈禧太后爱读《红楼梦》，命宫廷美术装饰机构“如意馆”的画师画工绘制，又以其“艺术价值不高”受到美术史家的漠视。如果与清代众多寺庙的平庸低劣壁画比较，甚至包括太平天国忠王府在内，这幅壁画仍是超出当时一般水平，可以说是现存最后一件传统壁画典型作品。另外一个系统是藏传佛教壁画，以西藏布达拉宫、罗布林卡及北京雍和宫中的一些作品为代表。其绘制方法和内容均沿袭传统，没有创新变化。布达拉宫的画师强巴，20世纪80年代曾任西藏美协主席，雍和宫画师申毓成、王定里都在中央美院、中央工艺美术学院任教。这就是20世纪初的中国壁画现状。

自晋唐（4世纪~9世纪）壁画走上峰顶，至晚清、民初（20世纪上半叶）濒临谷底，壁画画种从美术史记载、论述领域完全消失，壁画家从画家行列除名。到20世纪下半叶方逐渐复苏，80年代以后又出现复兴征候，重新得到美术史的认同。这个由盛而衰，由衰而盛，走入低谷走出低谷的历程中有些议题，如衰退何时起始，怎样衰退，又是如何复苏复兴？史论家多谈得简略，近十几年来在读书学习中，有些感受思考，很想谈出，得到指正。

盛唐时期是中国壁画顶峰期已是公论，傅抱石说：“就表现形式而言……整个唐朝，基本上属于壁画的年代，卷轴画还不是一般的普遍形式。”北宋以后，山水画、卷轴画开始占据主流地位，一直延续到近代。壁画突然退出主流地位，逐渐跌落末位，至明以后竟然“了无痕迹”。

画种的发展本来是平行的，不该相互排斥，在中国似乎例外，与欧洲美术史比较，会明显地感到这种历史现象的不正常性。因为在欧洲，人物画一直是主流，没有受到风景画的压抑，壁画一直在发展中，始然受到重视。暂不论文艺复兴，近代的戈雅、德拉克罗瓦、莫奈、克里木特、马蒂斯、毕加索……这些一流画家都曾热情地参与壁画创作。而中国自北宋以后，哪一位主流画家创作过壁画呢？试举两组东西方同时创作的著名壁画作品，看看状态之不同：明代法海寺壁画作于1439年，安吉利柯（意·1387~1455年）的《受胎告知》作于1438~1439年，明代稷益庙壁画作于1507年，米开朗琪罗的《创世记》作于1508~1512年。一面是传世艺术大师，一面连姓名都不留的工匠（查出姓名也是五百年以后）；一面正处于创作日趋兴盛，一面是此后近五百年没有作品出现。欧洲教堂保存大量壁画珍品，中国寺庙则是如此罕见。这是因为壁画在中国受到打击，而在欧洲则受保护。

传统壁画大部分在寺庙（或教堂）里，内容是宗教性的，画家受宗教方委托、雇用，不是独立的，画的载体是建筑，建筑归宗教所有，因此宗教在社会中的位置、能量是建筑规格的决定因素。在东方、西方都是如此，由于东西方历史进程的巨大差异，使各自壁画兴衰命运完全不一样。

古代欧洲，国家很多，但基督教是“国教”，是统一的“基督教化的世界”。教皇“至高无上”，连国王也接受其至尊的地位。教廷拥有大量土地、资产以及施政、执法、审判的“准政治权力”，甚至不能容许异教徒存在。直到1929年，欧洲才“否定教廷对世俗的权力”，保留一个教廷国家。这种历史，中国是没有的，布鲁诺的火刑，教皇为拿破仑加冕之类的事，中国也不会发生。中国没有“国教”，没有佛教化，佛教没有独立性。中国崇佛狂潮时期，南北朝有过皇帝（南朝）、太后（北魏）“出家舍身”做僧尼的事，但佛教与世俗皇权的斗争都是长期反复，小到和尚见皇帝是否下拜的争论，大到无情镇压的“灭佛”运动。但“会昌灭佛”（583年）和一百年后的“显德灭佛”（955年）最终都以制度化、政策化加以解决，教权服从皇权。如限制寺庙规格、数目（建庙必须由中央政府批准）、僧道的身份证书（度牒）必须经政府核准（甚至考试）之后方颁发，否则是非法。佛教没有独立组织，由中央专管部门（僧纲司）领导。佛法必须服从国法，不能干预世俗法律。所谓“五代之世，实六朝以来，佛法拯衰之候也”（汤用彤），经历代整治，佛教等宗教已成为世俗政府管理监督的民间组织，延续至今。这是与西方完全不同的社会结构与历史背景。

据记载：北周（573年前后）首都长安的寺庙有四千所，全国僧尼三百万，占人口十分之一。唐会昌五年（843年）统计，全国大小寺庙四万四千多所，僧尼四十多万。当时所谓“造寺不止，枉费财者数百亿。”“制过宫阙，穷奢极侈，画绩尽工。”会昌灭佛运动，除保留几十座寺庙，其余一律拆毁，财产充公，除少数僧尼，一律强迫还俗，拒绝者处死。建筑、经卷、雕塑、绘画全部销毁。论令一出，“天下夺，至于屋基，耕而刈之”，恐怖气氛可想而知，这场运动，对中国社会、文化、思想、艺术影响深远。仅就壁画而言，是空前的毁灭性浩劫。当画家面对前辈经典，加上自己呕心沥血的作品随着建筑土崩瓦解，顿时化为泥土，毁于一旦，他们的心态可想而知。我曾在“文革”中，走进不久前被夷为平地的著名大寺，画着壁画的残壁还屹立在瓦砾之中，自己联想“灭佛”时，壁画家们面临全国到处如此景象，那绝望、悲伤、心灰意冷的情感该是如何？

有人说“灭佛运动”过后，壁画又有恢复，例证是北宋大相国寺与玉清昭应宫的修建，其中有许多画家参与。其实这是仅有的个别现象。由于造寺规格严格限制，资金来源缺乏及其他社会因素的历史背景，很难举出第三座类似



1 永泰公主墓



2 懿德太子墓之一



3 懿德太子墓之二

建筑的工程。事实上，壁画创作的条件与机遇急剧减少，宋至晚清，近千年中，再没有画家投入壁画创作的记录。遗存的壁画真迹，因是画工绘制，从未得到主流承认，不能见诸史料记载。

会昌“灭佛运动”是突发的，对壁画作品是灭绝性的，完成的过程非常短暂，所谓“毁于一旦”，艺术原作无法恢复，对画家创作热情也不可重振。这种衰败是突然的，不是逐渐的衰退，如此冰雹打落的枝叶，与自己枯落的过程不一样。俞振华说：“（灭佛）之后，虽有恢复，然比如会昌以前，尚相差甚远……两宋佛画，却呈凋萎之状。”应该说853年会昌灭佛，是壁画衰落的标志和转折点。

壁画被打击的范围，并非仅限佛教，“显德灭佛”也把道教包含在内，然后波及整个重要建筑中，壁画装饰很快被其他形式替代，虽不是用拆毁的极端手段，而是温和地改换设计方式。重要的壁画载体，有三种类型，最重要的是寺庙，其次是宫殿，第三是陵墓。宫殿、陵墓，属于最能体现艺术高度、制作水平的壁画载体。壁画在这两类生存空间中的命运同样是可悲的。宫廷壁画的历史，远早于寺庙，秦代咸阳宫遗址还有残壁实物存世。唐代吴道子，李思训画大同殿嘉陵江图，是著名的典故。在唐代该是存在的，但到了北宋，宫廷壁画就开始（或已经）被贴裱形式的山水画所代替，光献太后（1015~1079年）因为宋英宗喜欢李成的山水画，“尽购李成画，贴成屏风。”还特别召李成的孙女进宫，来鉴别作品的真假，果然发现了伪作，并作了更换。宋神宗（1068~1085年）喜欢郭熙的山水画，“一殿专背（背）熙作。”哲宗即位，从新装修，把郭熙的画揭下来丢在库中。邓椿的父亲偶然发现，裱裱“画壁”的工人用“旧绢”擦桌子，拾起一看，原是揭下来的郭熙原作。可以看出宫廷中直接绘制在墙上的壁画形式，已经变成介于卷轴与画壁之间的可贴裱的绘画形式，卷轴画中至今还沿袭“中堂”、“条屏”等名称。在明代修建紫禁城的记载中，没有壁画形式，至清代连贴裱绘画的形式也没有，代之以工艺和书法。古代陵墓壁画，文献中也有记载，现存实物不少，如北齐娄睿、永泰公主墓、懿德太子等墓室壁画都属珍品，至少是高手之笔。足见当时对墓室壁画的重视。在宋代帝陵中没有听说装有壁画。明、清两代皇陵已发掘多处，更是全无壁画踪迹。官宦以下的世俗人物的墓室，即使装有壁画，大都水平很差，价值很低。

几百年来，所有大型重要建筑物装饰工程项目中，壁画形式已消失殆尽，偶见的寺庙作品，虽然可以看见传承画派的风格，多是复制前人粉本，因循墨守，缺乏创造提高，一代不如一代的退化，仅仅依靠“画工高手”，也难有回天之力。全面衰败已成无可挽回的定局。

“灭佛”封杀了壁画客观生存环境的发展空间。接着关于壁画家身份如何定位的价值观争论，则是第二次打击。自北宋至元明，持续数百年。从评价壁画画家的区别，扩大到画院画家，这本是一个美术界业内的争论，但意义深远，特别对壁画的命运，攸关生死！

对画工的歧视，作为一种社会观念是畸形的，有时并分不清“工”和“家”。从事诞书榜到阎立本池，被当作“躬厮役之务”。画家也自视为“辱莫大焉”的事，直到明朝文征明进史馆工作，馆内的翰林仍说“奈何画匠辱我木天（即史馆）”，可见社会歧视并未消除。但在行业内部，曾有区别。唐以前画家画工同作壁画还是正常的，张彦远说：“名手画工，有同兰菊，共芳竞秀。”到北宋，邓椿才提出“深鄙众工”的观点。并说由于壁画是“众工”贱役范畴，画家参与是可耻的事，李公麟不作壁画是“恐其近众工之事”降低自己的身份。但是，第一个在壁画家中要区分“画工”的，是苏轼。他在（1061~1062年）所作《王维吴道子画》诗中，定吴道子为“画工”。对唐以来，推吴道子为“第一”的定论，提出异议重新评价，选择一个最顶尖的壁画家“开刀”。话虽含蓄、委婉，观点是肯定的。吴王两件作品，一大一小，一是佛教巨幅主题画《佛灭度》，

一是装饰类的《竹石图》。而苏轼的标题有意把王维放在前面，崇王抑吴的倾向性很鲜明。诗中说：“吴生虽妙绝，犹以画工论，摩诘得之于象外，有如仙翻谢樊笼，吾观二子皆神俊，于维也敛无间言”；对王维“无间言”，两点生是“画工”，等于有“间言”。吴生在当时和以前还没有人把他列为“画工”之列，而是“古今独步”（唐·张彦远），“百代画圣”（宋·郭虚），惟一的“神品、上”（唐·朱景云），画坛第一，至于王维列在“妙品、上”（第八名）。在山水画评价方面是“始于吴、成于二孝”，王维列在以后的名单中。苏轼要颠倒这种评价标准。以他的地位，颇具震撼力，常为后世树文人画论者所援引。明董其昌说是“玉言哉！”文人之画自王右丞始？《历代名画记》苏轼批评吴道子的论断，后来响应的并不多，重要人物是米芾：“（李公麟）喻吴生，终不能去其气，余乃取颇（怪怪）高在，不便一笔入吴生！”李公麟极力与“画工”划清界线仍难免受讥讽，连一笔都不能和吴道子“沾边”，可见痛鄙之深！

米芾更明白地贬低人物画，“大抵人物牛马，一模拟似，山水模皆不成，山水心匠，自得处是也。”唐以来崇尚人物画，“佛道人物，今不及古。”（北宋·郭若虚）画人物，自然要求严格造型能力，正是壁画的优势，因此“形似”也是被批判的焦点之一。米芾遵循苏轼的审美原则，“论画以形似，见与儿童邻”，“世之工人，或其曲直其形，而至于其理，非高人逸士，不能辨。”所以“画工气”“儿童水平”始终是冷嘲热讽的两顶“帽子”。清王文诰说：“吴、王之学，实自此分支……吴道玄虽画圣，文人氣息不通，摩诘非画圣，与文人氣息通……自宋元以来，为士大夫画者，瓣香摩诘则有之，而传道玄衣钵者，则觉无其人！”

到了南宋，郑刚中用这个审美标准，对另外两个唐代名家进行品评，阎立本：人物画家，被朱景玄评为“神品·下”。张彦远“论名价品第”“可斋中古，则尉迟乙僧，吴道玄，阎立本是也。”郑虞：山水画家，评为“能品·下”。这在以前，阎郑似乎也是两个不能齐肩并论的画家，郑刚中说：“先虞而后立本，无题。何则？虞高才，在诸儒间，如赤霄孔翠……立本……人物……是鱼能摹写穷尽，亦无佳处……故胸中有气味者，所作必不凡，而画工之笔，无神观也！一个胸中有（文人）气味”，一个是“画工之笔”。苏轼、米芾、郑刚中选中有定论的人物画、壁画首席画家吴道子、阎立本进行批评，有意识地抬高文人画，绝不是偶发议论。当时，崇尚人物画、学习吴派的“画坛名家”依然威风不减。宋刘道醇《圣朝名画评》（约1080年）仍以“人物门第一”，“山水林木第二”排到名次，可见打破定论，并非易事。“抑吴”并未得到弘扬，究其原因壁画正处在弱势、不利的困难境地，竟疲惫到连庇护自己价值的力气全都没有了。

北宋贬低“画工”价值还没有触及画院，到南宋，庄肃便把画院也概括在“画工”之列。“画院”是自五代以来，逐渐完善。要求严格绘画造型训练制度化的画家群体，有改试分科、学习、晋级的规定，有些“学院派”味道的御用画家机构、画师们指定任务、命题作画，是有政府薪俸、级别的职业画家。邓椿说画院待诏与官吏待遇接近，不以众工待也。只说“一时所尚，专以形似”，强调“师承”，“度”，接近“众工之是，不能高也！”所以，仍是有所区别。到南宋，争论深化，把“待诏”也入“众工”。庄肃列南宋画家“上卷，缙绅暨诸僧道士庶，下卷，画院众工”。元、明沿袭这种分卷法。“宋画院众工凡作一画，必先呈稿本，然后上真所画……皆是元名”，被称“院体”、“画工”、“画手”、“众工”贬至，说他们只求“形似”“务工求巧”，后来争论激化，与这种“批判众工扩大化”有关。

山水写意画家，多是官僚、知识分子；所谓“士夫”、“文人”、“士大夫”，倡导个性、气韵、人格独立，具有高层次文化修养和审美意识。但他们是业余画家，缺乏专业造型训练，往往片面贬低“形似”和基本功的作用。画工们社



4 永乐宫壁画

会地位低，专业训练层次也低，艺术上提高的难度大，受到指责，有口难辩，没有发言权。画院画家不同，有一定文化修养，专业水平高，有严格训练的基本功，是以画为生的职业画家，弱点是听命皇家，创作自由、分畦审美、意识都受到很大的制约。他们受到清高自命的业余画家的轻蔑，不是没有原因的。他们的“软肋”被士大夫画家击中了。但他们是“内行”，回击的优势是拿出专业造型训练为标准。明王元贞说：“唐至宋，画山水得名者，类非画家者说，而多出于缙绅士大夫。”宋、元时，称缺乏训练，没有能力而又做技能工作的人叫“隶家”（隶、劣、戾通用，至今民间还叫“劣把”），有专业能力叫“当行”（现在还有“内行”、“行家”、“里手”之分），于是反击的“帽子”称呼便是“隶家”。“你叫我‘众工’，但我是‘内行’而你是‘隶家’，没有真本事，假充内行。不懂装懂而已！这种反击的‘战法’不是‘画工’所能胜任，他们与文人们不在一个‘平台’层面上，画院画家虽处在下风，也不平等（南宋待诏最高待遇，特敕至国子监博士为止）。后有条件著书立说，见论文字，但冷嘲热讽轻蔑对轻蔑的做法，还可以做得出。而这种浓重的市俗气息，很不文雅的称呼，足以使士大夫恼怒，但也切中自己的‘软肋’。这场‘众工’与‘隶家’的争论想必很激烈。

这场争论，始自南宋，士夫派高扬意趣，受到画院派以“隶家”头衔反击，也显得无可奈何？元赵孟頫问陆舜举，如何是士大夫画？答“隶家画也”，子昂曰“然”。明高濂与屠隆都引文“士气者，乃士林中能做隶家画品”，化贬为褒。明沈颢反问说：“今见画之简洁高逸，曰士大夫画也，以为无实诣，实诣指行家画法耳！……不知王维……辈皆士大夫也，无实诣乎？行家乎？”似乎是“士夫派”也是“行家”？

从重视“画工”到重视画院画家，性质已变为画家内部的对立、分歧，焦点仍不离“工”字。董其昌说画院画史“愈工愈远”，而且是“落邪”竟至连“画”字也避讳，改称“写”似乎会引起与画院派混淆，所谓“观其曰写不曰话者，盖欲胜尽画工院气故耳！”“如何是士大夫画？曰只一‘写’字尽之。”

画院画师、民间画工的抗争是软弱的，曲折的，社会地位低，发言权小；士夫画家位居显赫，著书立说，是社会主流，画论、画史全是主流观点。“隶家论”只在画史上诵下谈口的斑痕。画院画家参与壁画创作，也视同画工，自然不被看重。法海寺壁画失于记载，对它价值的肯定，不过是距今50年前的事。

这场画界内部的争论，历宋、元、明三朝，几百年时间，结果，壁画完全失去生存空间，连带人物、工笔也遭到株连，虽然时或出现杰出作品，终无补于全局的落败。这里不谈壁画、文人画、院体画、工笔、写意的得失优劣、是非曲直，如此漫长的历程，获得优越地位与沦落不公正待遇之间，所形成的强烈对比，怎能不影响各自的发展与成长。到20世纪上半叶，中国壁画正在这个轨迹上走进衰落的境地，原本是并行的大道，此时连羊肠小路也如此蹒跚难行。

如果说壁画的最低谷在20世纪这100年，恰恰转机也在这100年，所谓“山穷水尽，柳暗花明”，现代中国壁画的出现不是偶然触发，有几个主要因素值得思考。

敦煌的发现。对传统绘画的认识，唐以后长期以来，几乎从不涉及壁画，那是《考工记》，建筑工程范畴内容。吴道子也只是抽象文字描述，对传统壁画价值没有讨论的实际意义。卷轴画才是惟一的代表。重新评价壁画是莫高窟再现人间之后的事。正好百年前，1900年5月，敦煌石窟藏经洞的发现，结束了对中国壁画艺术的轻视、淡忘和误解。从此，新疆西域石窟、汉唐墓室、元明寺庙……真迹的陆续考察，才填补了美术史、文化史的空白。

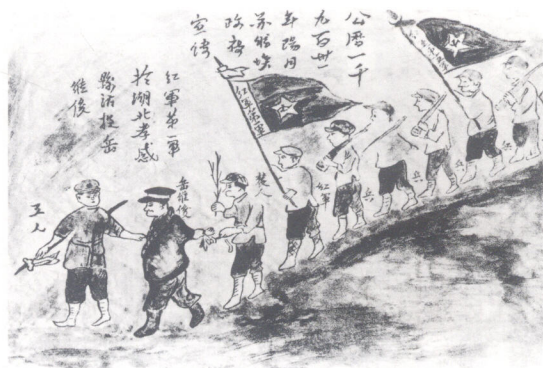
1907年，英国人斯坦因到敦煌“考古，探险”，1908年法国人伯希和接踵而至。一经公布，震动世界，当中国人猛醒时，美国人华尔纳已经剥揭了20多幅壁画珍品，并将图片资料在伦敦展示，时为1935~1936年，正是国家多灾多

难之时。等到中国画家亲身走进敦煌石窟，直接感受祖国珍宝时，已到20世纪40年代。这是一个应该记住的年代——中国画家重新走进已经失去的壁画艺术领域。在烽火连天的抗日战争岁月，除去艺术认识之外，这行动还要勇气和意志，1942年张大千、常书鸿，1943年董希文等一批画家，骑着骆驼，带着油灯住进沙漠中的洞窟，潜心临摹、研究。他们是最早直接从传统壁画触动创作思考与实践的画家。董希文则成为现代中国壁画启蒙意识的先行者，1945年他离开莫高窟后，在油画创作和教育上取得巨大成就，他的民族化主张中，敦煌传统占着很重要的地位。中央美术学院学生去敦煌实习成为教学必修课，与董希文的倡导分不开。1958年，董希文创办壁画工作室，就是从学习敦煌入手，早期油画杰作《牧羊女》显示敦煌启示的光彩。他曾说：“中国壁画传统是悠久的，继承这个传统，是为了我们今天的生活需要。今天的艺术领域……应该扩大到建筑上去，壁画作为纪念碑性的艺术，是永久性的，这种形式还有广泛接触群众的特点，现代壁画随着建设的发展，一定要大大的发展。”讲这段话，过去了近50年，那时，现代壁画不过刚刚起步，他也提出并倡导壁画创作，传统与现代必须结合的原则。敦煌的发现，激发了中国画家参与壁画事业的热情，对中国壁画意识的苏醒产生巨大的启示性，是中国画家树起复兴信念的主要因素之一。

20世纪是中国画家向西方学习的决定性阶段，李叔同、李铁夫、徐悲鸿等先后去国外求学，油画、版画、漫画等，都是从前中国没有的画种。但欧洲的壁画并没有在中国引起重视，起到巨大震动作用的却是墨西哥“壁画运动”。里维等人，没有复制、照搬欧洲壁画表现形式，而是结合民族传统和进步思想内容的创新。相当长一段时间墨西哥“壁画运动”成为一种榜样，但在中国没有那样的气候。墨西哥画派的影响，在张光宇、张仃等早期作品中还能流露得出来，等到1978年，张仃领导首都机场壁画创作时，还特别放映一部表现墨西哥壁画家奥罗斯柯的故事的影片，对激励这个创作集体确实起了很大作用。1958年，在中央工艺美术学院，张光宇、张仃成立壁画工作室，进行了系统的教学，他们怀着复兴中国壁画的雄心勃勃的设想，在当时的社会背景下，作为启蒙家，呼唤了下一代画家的使命感，功莫大焉，值得敬佩。他们创出的吸收民族、民间艺术与西方现代表现相结合的现代民族装饰绘画，真是现代壁画中，被传承发展的重要流派。

董希文、张光宇、张仃三位倾心倡导壁画复兴的大师，受制于时代社会背景，董希文、张光宇都没有在壁画创作上展开他们的理念，只有张仃在壁画复兴中，发挥了领导和开拓作用。在20年代至70年代这50年中，真正意义上的壁画创作实践为数不多，但是壁画类型的创作在50年之前，在专业画家参与下，曾经出现过。北伐时期、红军时期、抗日时期，一批画家走上革命道路或投入抗日活动。他们虽然没有从事壁画事业的志愿，但为了革命与抗日，在建筑物上绘制宣传鼓动内容的壁画，这是非常时期的特殊画种，多是用简单的工具、材料，在短时间内绘制完成，很难持久保存，内容的时间性也强。但其重要意义在于，自此以后，在中国重新恢复了由画家直接参与而不再是由画工绘制壁画的活动，从而结束了几百年来，中断了的画家参与壁画创作的历史和画家鄙视壁画的时代。在这一批老一代画家中，除了张光宇、周令钊始终投身壁画运动之外，像倪貽德、王式廓、叶浅予、冯法祀、力群、罗工柳、辛莽、唐一禾等著名画家，都参加到这个行列之中。可惜一些传世作品，连图片资料也属凤毛麟角。1938年，武汉黄鹤楼大壁画《全民抗战》是这类作品的代表，全由画家参加，现在仅存一幅照片复制品，成了珍贵的历史艺术资料。

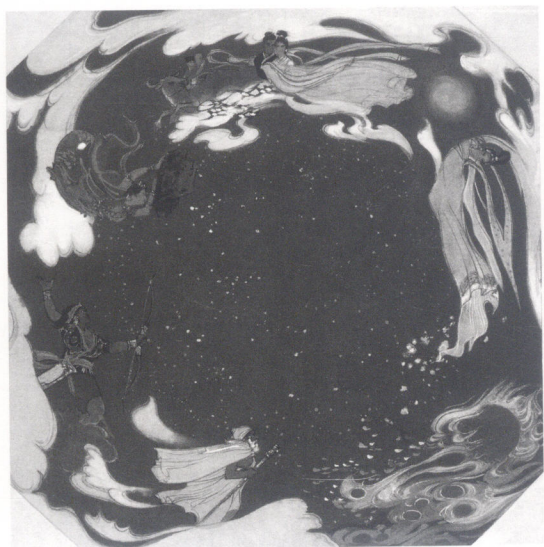
20世纪50年代以后，有了新的大型公共建筑，建筑家、室内设计家尝试壁画装饰，邀请画家设计、创作，这时开始有了早期的中国现代壁画，绘制、工艺制作、环境设计都是严肃认真的，倾注了画家们的心血。如北京天文馆中



5 粉碎“第一次围剿” 1931年



6 龙女 张光宇 1932年



7 北京天文馆穹顶画 吴作人 艾中信 1956年



8 吴作人先生为农民壁画题诗 1959年

的穹顶画、中国历史博物馆大厅的镶板画是吴作人、艾中信、周令钊、黄永玉的作品，艺术性、绘制水平与先前带有政治宣传鼓动性的“急就章”壁画作品相比，自然不能同日而语，是真正意义上的壁画。这期间的壁画屈指可数，至今保存的也寥寥无几，如《北方早春雪中的梅花》，显示着从启蒙进入到萌动阶段。

敦煌的启示、墨西哥的榜样、画家对壁画的参与，是启蒙期出现的重要因素。

20世纪70年代后期，中国社会处在大转折的交叉点，首都机场壁画的完成，似乎是意外获得的自由空间，在“汉室兴亡，在此一举”精神驱动下，以“复兴壁画”为己任，壁画家的长期梦想终于实现。人们对壁画形式有一种陌生感，因为它与长期习见的模式大不相同，像一颗突然爆炸的新星，产生巨大震动波。它的震撼效应还由于艺术观点所处的先锋位置，在表现、形式、题材等方面所引发的思考，给其他画种带来的助推作用。即使当时还壁垒森严，把握全局的“主流”意识，也对之表现出极大的宽容，周扬在《全国文代会报告》中突出地给予表彰。这是壁画家蓄积已久的能量，一次集中释放，从而确立了壁画自身存在的定位和价值，成为“壁画复兴”的象征。因此，多年来，对“机场效应”还存着怀念情结。其实，这是由于历史沉积和时代背景所反衬出来的异彩现象。如果不是“文革”十年压抑所造成的文艺凋零，恐怕会是另一番情景。无疑，1979年是中国壁画复兴的标志和转折点。

1978年，中央美术学院和中央工艺美术学院先后设置壁画系和壁画专业。其他各地也组织创作、教学群体，许多分属不同画种的画家投入创作热潮，一时风起云涌，不断有突破性力作问世。艺术表现、制作手段兼容并蓄的特色，得到充分发挥，形成空前规模的艺术实践行动，成果相当可观。“壁画是否会昙花一现”、“中道夭折”的疑团，迎刃而解。许多短暂的起落、反复，难以构成壁画生存的障碍。随着社会发展，大型公共建筑设施不断增多，壁画拥有了更广阔的生存空间。

1978年至今20多年，创作实践至为宝贵，可以总结许多经验。这个过程也受到各种质疑和推测，特别是壁画的前途和存在价值，从各种角度，能听到许多的论证。壁画作为一个有生存权的本体，对各种指责、推论应该有独立的判断。比如“现代建筑中不需要壁画”这种存在于建筑界中的一个流派的观点，作为一家言，在现代壁画复兴之前，已经存在了多少年，然而壁画并没有受到阻碍，还是发展起来了。但是，并不能因此就提出“现代建筑都应该装壁画”的论点。现在又有人预言推断：绘画（当然包括壁画）都将消亡，证据是西方有的美术学院也在“取消”绘画专业。对此类危言耸听的话，大可不必认真。其实预言地球毁灭的人，也在舒适地安排自己的生活，不选自杀的路。对待艺术观、创作、学术上的分歧，须各自在实践中验证，而不要用“排他”的办法来反证。片面否定的教训，在中国壁画沉沦千年的经历中，已经饱尝滋味。幸好现在的“纷纷议论”，还没有构成危机和威胁，至于外部环境的干扰，大概每个时代都存在，幻想等待安宁环境方能创作，恐永远也不会得到，“壁画复兴”就是这样走过来的。只能靠自觉地实行自我完善，战胜自身弱点，抵制不良干扰。历来艺术家都是以这种方式 and 姿态击败来自各个时期的外来压力和诱惑，走上自我成功之路的。

2000年春 于北京

20 世纪中国壁画探溯

张世彦

上篇 流迹扫描

20 世纪的多数年份华夏大地灾难频仍。从清末的国势颓败，到辛亥革命后几十年的动荡混乱，到新中国建国初期的百废待兴，都对壁画这种与社会生活和公众审美密切关联的艺术品种带来不同程度的负面制约。但终于在世纪末叶“文化大革命”结束后出现令人欣慰的转机，伴国泰民安之势，中华壁画古国、大国崭露了壁画中兴的曦色。

一、持续香烟的前 50 年

从清末到 1949 年中华人民共和国建国的大约 50 年间，中国壁画的状况远逊于其他画种。

文献记载中所见，最早的壁画大约是 20 年代北伐战争期间的战地宣传壁画。以梁氏鼎铭、中铭、又铭兄弟为代表的画家们在行军途中，画了一些伸张革命大义，鼓励战士斗志的壁画。现在，这批作品既无实物存世，又少照片留迹，对于它的基本状况人们几乎乏善可述。但这批壁画不仅是 20 世纪最早的中国壁画，而且内容直插当下现实生活，比起传统壁画弘扬佛法的主题中对于平民起居的偶有涉猎，它显然高扬了现代社会关怀人类自身的文化理念。

30 年代初曾有工农红军歌颂革命斗争胜利的壁画出现。

张光宇于 1932 年为上海国际大饭店所作《龙女》，表达了遭列强欺凌掠夺国难当头的忧患意识和捍卫民族尊严、独立的社会责任感。尽管是饭店内装饰墙壁之用，画家的艺术诉求并没有限止于感官的赏心悦目。另一幅是次年张云乔所作《血战宝山路》。描写商务印书馆一带十九路军将士和上海民众与日军激战的情景。60 年后画家又复制四份，分置沪、京、穗和旧金山各抗日纪念馆，留下可视图形的历史见证。

1937 年抗日战争爆发后，服务于军中的 20 多位画家倪貽德、王式廓、冯法祀、周令钊等在黄鹤楼下画了一幅巨大的壁画《全民抗战》，宣传国共两党捐弃前嫌团结一致合作抗日。此画完成后一个月武汉沦陷，日军立即毁坏此画。唐一禾、钟灵、徐灵、李本田、解耕筹、张冠球、黄鉴等和新四军、22 集团军的画家们在河北、河南、察哈尔、山西、湖北、湖南、四川、广东、广西等地和工农红军北上长征途中画了大量的急就草成的胶绘壁画，揭露日军烧杀掳掠的残暴罪行，鼓动中国军民团结抗战。其中也有少量用油画颜料精心绘制。这些壁画多采取宣传画、漫画的形式，在当时发挥了很好的战斗作用。

前半世纪的壁画作品为数甚少，却大多有高扬的主题。这固然直接起因



1 烧杀掳掠的日本强盗



2 响应中共的六项要求 1946 年

于艺术家在关乎民族存亡的危难时期唤起民众奋起抗争的良知和责任,其实也是悠久的“文明载道”、“诗言志”的中华文艺传统的延续。

1942年,留学归国的油画家常书鸿奔赴西北荒漠,开始了对敦煌壁画等文物的艰苦卓绝的保护研究工作。其妻女以及画家董希文夫妇、周绍森夫妇、李浴、潘潔兹、段文杰等也一道参与。1700年来我国各时代的壁画宝藏,从此结束了被外国人鼠窃狗盗的历史。

50年的时间跨度里,中国壁画的全部活动屈指可数,珍贵如凤毛麟角。但幸而还有这么多,中国壁画史的这段时间才不致成为空白。它细而不断地延续了中华大国壁画香烟的历史价值和功绩,不可抹杀。

二、稍有起色的中间30年

1949年中华人民共和国建立,在新政权下生活,中国人民精神面貌焕然一新。但最初30年间,国内政治运动从未间断,国外敌对势力时有边境骚扰。壁画这种大制作、大消耗、大影响的公共艺术就很难大规模出现。

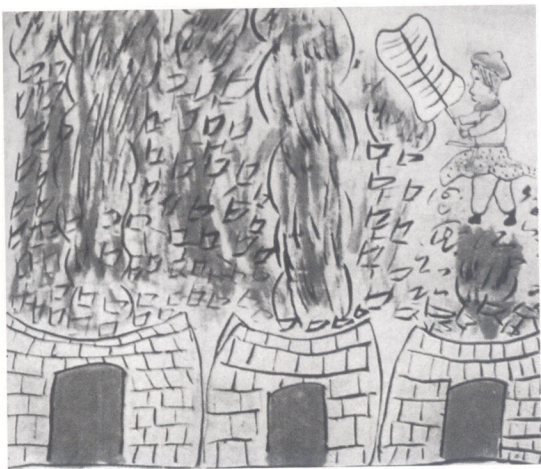
天安门广场人民英雄纪念碑上有八幅石雕壁画,是刘开渠、王临乙、滑田友等八位顶尖级雕塑家所作,画家董希文、彦涵、吴作人等参与作构图稿。人物造型极尽西法写实之能事。其位置排列则依中国古法,不拘自然序列,随构思立意进入人为序列中。今天读来,仍得时宜而颇有亲切之感。

其后,北京50年代的一批公共建筑物中,70年代的两家涉外服务建筑物中,以及外地60年代的个别小型公共建筑物中,出现了几幅壁画,是新时代建筑壁画的发展之始。吴作人、艾中信于北京天文馆大厅穹顶所作油绘壁画《中国神话》(1956),描写夸父女娲嫦娥牛郎织女遨游太空。陆鸿年、王定理、周令钊、黄永玉等在民族文化宫和中国革命博物馆分别绘制了三幅壁画,表达了对民族团结、人类进步的美好期望和热情赞颂。姚发奎和岳景融为桂林展览馆作了两幅小壁画。“文化大革命”中政治风云诡谲莫测之时,彦涵、阿老、邓澍、张国藩、乔十光、岳景融、张世彦、秦龙等人为北京国际俱乐部、北京饭店作了四幅壁画。后期画家们直接面对“四人帮”随从的逞威肆虐、刁难挑剔,步履之间险象环生,终日惶惶不安。但画家们深知壁画上墙机会得来大为不易,而持守事业良知克尽厥职,努力在无可奈何的负面制约中把自己的才华智慧发挥至最佳状态。

20世纪50年代末期“大跃进”期间,由上而下发起了“诗画满墙”运动,波及全国城乡各地每个偏隅角落,每一个美术爱好者都提笔上墙画壁画。相当一部分壁画的内容主题附会了当时流行的虚假浮夸风,画面上颜料低劣,绘制也多简陋粗糙,很难产生传世作品。而且运动转瞬即逝,持续了不到一年,就得到由上而下的制止,竟烟消雾散踪影全无。它留迹青史的价值,各家莫衷一是,太抵在存弃取舍两可之间。奔波于生计前沿与艺术悖缘的普通公众能够如此大规模地直接参与公共艺术的创作绘制,纵使在那个年代显得多么生硬做作,终究是对潜藏于普通公众间的艺术才华和智慧的一次善意释放,是把创造和享用艺术资源的机会和权利向普通公众开放的一次空前尝试。

1958年,中央美术学院和中央工艺美术学院在张光宇、董希文、张仃的主持下,同时建立了壁画工作室,开始培养专门的壁画人材。这两个我国最早的壁画专门机构,虽然于一年后和七年后先后撤销建制,但它所培养的30多位学生中的一部分在30年后成为中国当代壁画事业的中坚骨干。先驱们当年的远见卓识和不倦教诲,终能功成事立。

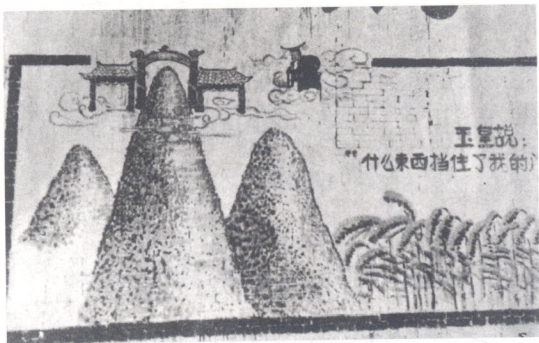
新中国建立至“文化大革命”结束、拨乱反正开始的30年间,中国壁画虽有佳作问世,但总体业绩与同时其他画种相比,与壁画的既往辉煌相比,有些差强人意。作品的数量有限,对社会文化生活没有产生更大的影响。仍然只能看作是为中国壁画的未来发展接续香烟的一条细线。这条细线相当强韧相当重



3 火焰山



4 捉迷藏



5 玉皇说:什么东西挡住了我的门?

要，它为20世纪末叶中国壁画中兴铺垫了伏笔，预埋了酵母。

三、激流勇进的后10年

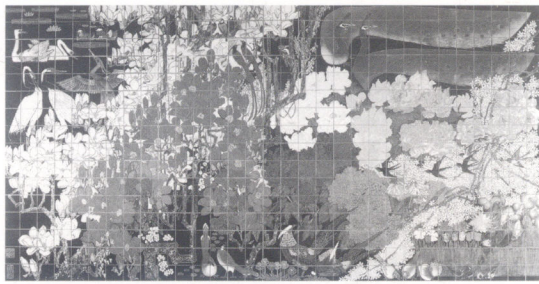
20世纪70年代中期“文化大革命”结束，经过两年万马齐喑的沉闷，出现了拨乱反正的振奋。政治局面趋向安定，经济建设出现复苏，文化空气开始松动，多年魂牵梦萦于壁画的中国艺术家立即迫不及待地着手于中国当代壁画事业的春播。在丰厚超拔的中国壁画传统滋养下，中国画家历来对于在墙上画大画、抒大情、扬大志怀有极浓郁的情结。一旦世道稍见安定，便纷纷摩拳擦掌，一展身手为快。

侯一民得到文化部黄镇部长和中央美术学院江丰院长的支持，在中央美术学院油画系内成立由七个人开局的壁画小组。小组接受了人民日报社、中国医学科学院肿瘤医院、华都饭店等壁画工程委托，完成了《百花齐放》（侯一民、邓澍，1979年）、《黄山奇峰争秀》（梁运清，1979年）、《漓江清湛》（张世彦，1979年）、《山河颂》（王文彬，1980年）、《花果山》（秦岭、高宗英，1980年）等壁画，开始了他们早期的惨淡经营。为荷兰和香港的酒店所作的《大观园》（张世椿、张世彦，1980年）、《丝路情》（侯一民、邓澍，1981年）等则开了中国壁画装置于境外的先河。中央美术学院的画家们为了画花、画黄山、画漓江、画黄河、画大观园……都先去实地对景体察和写生，胸中手上有了充足的积累和底气，才动手创作，使画中形象的刻画有足够的可信度和深度。这是他们多年实行的传统做法。他们在釉绘、漆绘、瓷嵌等陌生领域的探索 and 开发，也为中国当代壁画材料技艺的发展作出最初的贡献。这批作品都是分散经营，出现虽早却没有产生即时的较大反响。各位成熟的艺术家都曾殚精竭虑，这些壁画大多都是开拓初期的精品。

张仃接受了国家民用航空管理局的委托，为新建北京首都国际机场候机楼绘制了一批精美的壁画。他组织了以中央工艺美术学院教师为主的几十人的创作队伍，辛勤工作一年多，完成了《哪吒闹海》（张仃，1979年）、《森林之歌》（祝大年，1979年）、《白蛇传》（李化吉、权正环，1979年）、《巴山蜀水》（袁运甫，1979年）、《民间舞蹈》（张国藩，1979年）、《科学的春天》（萧惠祥，1979年）、《生命的赞歌——欢乐的泼水节》（袁运生，1979年）、《黛色参天》（张仲康，1979年）、《黄河之水天上来》（李鸿印、何山，1979年）等壁画。这个壁画群问世，以它数量多、幅面大、艺术水平高、风格面貌新的群体优势擂重鼓摇艳旗，打开了我国壁画的中兴局面，影响深远，功不可没。这批壁画的题材内容宽泛轻松，以神话故事、民俗风情、河山草木为主，而不拘泥于与时政密切相关的重大主题。这批壁画的艺术形态是由中国绘画传统走出并具有现代意味的装饰画风，与三五十年内中国绘画主脉源自西方的写实画风迥然不同。这是对画坛既往定势的突破。其意义在于它揭开了80年代中期中国绘画走向广开思路、多方探撷的序幕，为此后真正实现百花齐放的局面落下最早的一笔浓墨艳彩。

中央工艺美术学院的画家们在完成首都国际机场的壁画创作之后，立即又为北京燕京饭店创作了一批新的壁画：《岁寒三友》（祝大年，1980年）、《飞天》（常沙娜，1980年）、《精卫填海》（权正环，1980年）、《智慧之光》（袁运甫，1980年）、《丝绸之路》（严尚德、谷麟，1980年）等，延续了首都国际机场壁画群的作风和影响。

北京人民大会堂敏于艺术信息的感应，自云南厅开始，选择壁画作为各个高大宽敞的省厅装修的主要艺术手段。持十多年间，完成了《美丽、富饶、神奇的西双版纳》（丁绍光，1980年）、《石林春晓》（蒋铁峰，1980年）、《葵乡》（蔡克振、卓德辉，1980年）、《沃土——灿烂的文化》（李坦克，1982年）、《陇原春华》（姜溥义、杨鹏，1982年）、《丝路友谊》（段兼善，1982年）、《长白山



6 百花齐放 侯一民 邓澍 1980年



7 黄山奇峰争秀 梁运清 1980年



8 漓江清湛 张世彦 1979年



9 山河颂 王文彬 1982年



10 花果山 秦岭 高宗英 1980年



11 丝路情 侯一民 邓澍 1981年



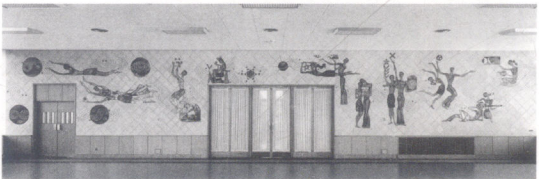
12 哪吒闹海 张仃 1979年



13 森林之歌 祝大年 1979年



14 长白山的传说——天池仙女 黄金诚 1983年



15 科学的春天 萧惠祥 1979年



16 大兴安岭秋色 穆家骥 1980年



17 唐人马球图 张世彦 1983年



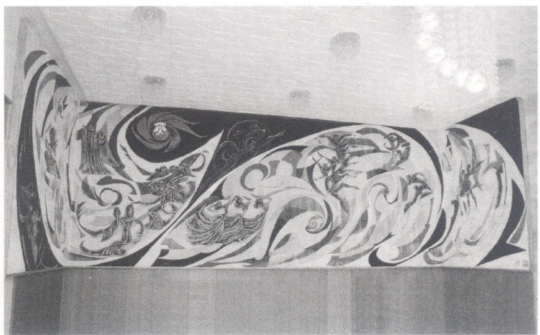
18 长城万里图 张汀 1984年



19 血肉长城 侯一民 1989年



20 源远流长 李化吉 1987年



21 旋律 李化吉 1989年



22 白云黄鹤 周令钊 陈若菊 1984年

的传说——天池仙女》(黄金城, 1983年)、《扎西德勒图——欢乐和藏历年》(叶星生, 1985年)、《雅吉节》(诸有韬, 1986年)等, 题材都是本地的风土人情或者大好河山。画家心系本地父老重托, 又是为国家最高权力机关创作, 自是精心构思、精心绘制。这批壁画都是优质作品。

勃兴初期, 率先进行壁画创作的还有北京地区两大学院之外的画家, 其作品《大兴安岭秋色》(穆家骥, 1980年)等装置于外省。

北京的画家在最早的开拓之后, 充分施展自己的艺术优势, 一鼓作气又创作了一些壁画装置于北京的一些公共建筑物, 有《创造·丰收·欢乐》(刘秉江、周菱, 1982年)、《唐人马球图》(张世彦, 1983年)、《长城万里》(张汀, 1984年)、《晨晓——日月星辰》(严尚德, 1984年)、《燕山长城》(张汀, 1985年)、《中国天文史》(袁运甫, 1985年)、《四大发明》(彦东, 1985年)、《海底世界》(史旋、李葳、曲健雄, 1985年)、《丝绸之路》(侯一民、邓澍, 1987年)、《源远流长》(李化吉, 1987年)、《绿了春原》(陈若菊, 1987年)、《卢沟桥事变》(何孔德、毛文彪、崔开玺、高泉等, 1988年)、《血肉长城》(侯一民, 1989年)、《旋律》(李化吉, 1989年)、《云水》(李林琢, 1990年)、《长城万里》(袁运甫, 1990年)等。还有一些壁画装置于外省: 《狩猎》(李化吉、汪滋德, 1983年)、《射日奔月》(李化吉、权正环, 1983年)、《天坛春晓》(高宗英, 1983年)、《故宫》(洪波, 1983年)、《雪长城》(张世彦, 1983年)、《黄鹤白云》(周令钊, 1984年)、《江天浩瀚》(楼家本, 1984年)、《黄鹤史话》(孙景波, 1984年)、《黄鹤楼的传说》(戴士和, 1984年)、《海底世界》(周苹, 1985年)、《人·自然·生存》(郝海飞、秦鹏霄, 1985年)、《映辉》(楼家本, 1986年)、《意志·追求·理想》(杜大恺, 1986年)、《文明的飞跃》(袁运甫, 1987年)、《莽昆仑》(吴作人、李化吉, 1990年)、《咸阳·咸阳》(秦岭, 1990年)、《凝韵图》(孙景波, 1990年)、《梅兰芳菲》(唐薇, 1990年)等。

80年代全国范围内逐渐形成了几个壁画家的群落, 除了中央美术学院和中央工艺美术学院为首都北京的两个群落, 还有堪称壁画大省的辽宁省、山东省、湖北省。这些群落和其他省份的零散画家, 10年的时间, 完成各种题材、材技、风貌的壁画有千幅之多。

辽宁的画家起步较早, 1982年起也有壁画精品问世。《乐女游春图》(许荣初、赵大钧, 1982年)、《棒槌岛的传说》(徐加昌、任梦璋、祝福新, 1983年)、《春风·生命》(许荣初、赵大钧、宋惠民, 1985年)、《和平与发展》(许荣初, 1990年)等, 是其中主要作品。此时, 以鲁迅美术学院教授们为主的一个艺术家集体完成了《攻克锦州》(宋惠民、许荣初、高泉等, 1989年), 揭开了我国全景画后来称雄世界的序幕。东北三省以辽宁省为主逐渐形成了一个壁画家的群落。

湖北壁画与辽宁差不多同时开始。80年代也有数量可观的壁画精品。《楚乐》(程犁、唐小禾, 1982年)、《峰峦夹江》(尚立滨, 1983年)、《赤壁之战》(蔡迪安、田少鹏、伍振权、李宗海, 1983年)、《火中凤凰》(唐小禾、程犁, 1985年)、《新世纪协奏曲》(陈人钰、王琰, 1986年)、《望海》(陈禄寿, 1987年)、《华夏戎诗》(唐小禾、程犁、蔡迪安、查世铭等, 1988年)、《武当山印象》(蔡迪安、田少鹏、查世铭、伍振权, 1987年)、《关羽在荆州》(徐勇军, 1987年)、《中国古代四大发明》(李全民、石萍, 1987年)、《荆楚节俗图》(李也青、杨健, 1989年)等。

山东也是壁画大省。济南的山东艺术学院、山东工艺美术学院和山东师范大学美术系的教师们相继创作了《孔雀公主》(张宏宾, 1983年)、《范仲淹》(楚启恩, 1984年)、《舜耕历山》(张一民, 1985年)、《济南名士多》(张宏宾, 1985年)、《人·自然·生存》(郝海飞、秦鹏霄, 1985年)、《踏歌行》(张宏宾, 1986年)、《春山绿曲》(刘青砚、宋丰光, 1986年)、《泰山的传说》(赵勤国, 1986