

全民创作时代 专业美术何为

■王进玉

今天我们谈论美术,已经无法回避一个基本现实:美术正在从美术馆、职业画室、专业院校等的小圈子,走向每一个人的手机屏幕、社区空间、日常生活。数字媒介特别是自媒体的发达,极大地降低了创作门槛、传播门槛、欣赏门槛。因此近几年美术领域最真实的变化,莫过于创作权力下沉:社区美育、市民画室、企业艺术社团等的大量出现;外卖员、快递员、保洁员、环卫工人、网约车司机等群体的业余美术作品频繁被关注。他们大多没有接受过系统训练,也不讲复杂术语,不追求展览等级,就以最朴素的视角、最纯粹的热爱、最真实的状态在画自己的生活、情绪、所见所感。

支撑这一切的,其实是三个“门槛消失”:材料门槛消失,画材越来越便宜易得;教学门槛消失,网络上的免费教程随处可见;发表门槛消失,随便发一条视频或图文就等于做一次“展出”。人人都可创作,人人都是艺术家,曾经是先锋艺术观念的宣言,今天已然成为日常现实。

但全民创作一热,业内就很容易产生焦虑,专业美术的身份和价值也会面临重新定位:大家都能画、都能发、都能火,我们学这么多年专业还有意义吗?专业美术会被边缘化吗?它还有不可替代的价值吗?笔者的回答是肯定的:专业美术不会被大众创作边缘化,反而会更重要。因为业余创作和专业美术,它们的功能完全不同:业余创作重在参与、表达、治愈、日常审美;专业美术重在创新、深度、体系、文化引领。一个拓宽美术的“社会地基”,一个树立美术的“专业高峰”。没有地基,高峰悬空;没有高峰,大众美术容易停留在低水平循环。

所以专业真正的风险和危机,从来不是来自大众,而是来自自身:自我封闭,只在小圈子里玩一些所谓的形式

构成、笔墨游戏、小情小调等;迎合市场,谄媚资本,什么好卖画什么,放弃思考,失去独立判断;回避问题,重复套路,不深究、不探索、不创新……须知,只要专业能够坚守住自己的品格与价值,就永远不会被边缘、被替代。

那么在这个全民创作时代,在新大众文艺蔚为大观的今天,专业美术到底何为?笔者认为其核心价值可概括为四点:一、做审美启蒙者。把专业知识翻译成大众能明白、易理解、不排斥的语言,进社区、进学校、进企业、进平台等,让大众不只会画,更会看、会懂、会审美,把全民创作从模仿练习引向自觉表达。二、做艺术标高的树立者。在语言、形式、材料、观念等方面持续探索,保持先锋性与实验性,为整个行业提供标准、高度和方向,避免全民创作陷入同质化、低水平重复。三、做时代与文化的发声者。用专业能力回应社会议题、记录时代发展、讲述现实故事,承载价值理想,让美术不只是好看,更要有立场、有情感、有温度、有分量,发挥好精神引领和文化认同的重要功能。四、做健康生态的守护者。尊重原创、反对抄袭、规范市场、守住底线,不让全民创作变成流量收割、流水线造假、商业炒作等的工具,努力维护整个美术生态的良性运行。

简单说就是,大众把美术带进生活,专业将美术推向高度。所以面对大众持续高涨的参与和创作热情,笔者的观点是,全民创作不会必然让专业美术边缘化,专业自我封闭、价值迷失,才会彻底被冷落、被质疑、被诟病。

因此针对这种情况,我们该做的不仅要实现所谓的主体共生,即专业做引领、做高度、做标准;大众做活力、做基础、做生活。彼此互相尊重,互相学习,互相支持,互相成就。除此之外,还要努力实现价值共生,也就是在整个创作过程中,不只要市场效益,更要社会效益;不只要



东明艺术社区系列展现场

大众喜欢,更要艺术水准、品位格调。而未来健康良好的美术生态,也应当是这样的格局:大众有活力,专业有高度,市场有秩序,社会有审美。在普及中提高,在开放中坚守,在对话中引领。唯有如此,美术才能在数智时代真正成为有重要价值与实际影响的艺术,真正成为有温度、有高度、有广阔发展前景的艺术。

(作者为中国文艺评论家协会理事)

更正

本报总第1688期第2版刊发的《文物信息的全面公开是最好的“防腐剂”》一文中,因作者笔误,将“巢湖”写为“芜湖”,特此更正,并向相关机构及广大读者致歉。

敦煌藏经洞唐五代花鸟画残片的图式与风格考论

■赵静泽(哈尔滨师范大学美术学院)

自1900年敦煌莫高窟藏经洞开启以来,数以万计的古代文献与艺术珍品重见天日,其中大英博物馆与法国吉美亚洲艺术博物馆的敦煌流散藏品尤为引人瞩目。事实上,中国花鸟画在唐五代时期迎来了走向独立的关键节点。相比于敦煌壁画中高度图案化的装饰纹样,藏经洞出土的绢、纸及麻布本花鸟残片,不仅在媒材上接近中原卷轴画,更展现出强烈的写生倾向。

一、出土语境与题材特征的世俗化转向

敦煌莫高窟第17窟作为特殊的历史密室,内部不仅堆积着正统佛教典籍,更包含了大量画工粉本、废弃佛幡以及未能定稿的绘画小品。它们最初的功能各异,或为佛幡附属装饰,或为经文引首插画,亦有不少是民间画师构思大尺幅壁画而留下的独立画稿。这种非正式的创作状态使画师能适度摆脱严苛的宗教束缚,流露出更为自由的笔墨情趣。

这批残片在题材选择上深刻折射出世俗审美与佛教教义的交融。植物图式主要涵盖折枝牡丹、莲荷与海棠等。莲荷在残片中的造型已从北朝的图案化平涂转向对花瓣纹理的生动描摹;而唐代中原推崇的牡丹传入敦煌,标志着世俗人情调开始大面积侵入神圣的佛教艺术空间。禽鸟题材同样迎来了写实主义的觉醒。残片中频现双禽对话、寒鸦栖枝等形象。鸚鵡虽在佛教本生故事中有渊源,但在部分残片中,其宗教象征意味有所淡化,画工的重心更多地转向了对羽毛质感与动态姿态的写实刻画。残片中更出现了禽鸟与花卉有机组合的复合题材,有别于早期壁画中孤立的散花与飞鸟,残片中的禽鸟伫立枝头,花叶随之产生重心偏移。这种花鸟相依的构图模式,打破了二维图案感,初步确立了古典花鸟画折枝构图的营造法则。

二、材质介入与技法表达的微观审视

面对不同材质的承载特性,敦煌民间画工展现出极强的适应性与创造力。以大英博物馆藏花鸟组合纹丝织

残片(MAS.920.a)为例,该织锦底色多为高饱和度的深鲑红与暗绿,纹样由圆形与菱形网络中的鸟与花构成。鸟体与花瓣以数种色纬交替组织,产生类似绘画中平涂提亮的层次感。丝织品对微小色块的精准表现,为花鸟团窠的精致化提供了物质基础。

大英博物馆藏绢本彩绘鸟纹残片(MAS.1128)则更接近传统卷轴画。画面以墨线勾出向中央火焰宝珠飞翔的飞鸟,外缘辅以花叶。绢料经纬细密,使淡墨起稿、矿色平涂与同类色晕染的唐五代设色范式得以实施。石青、石绿、朱砂等矿物颜料在绢面形成覆盖力较强且略带透明的色层。在确立轮廓时,画工在结构关键部位沿用了源于西域传统的劲挺铁线描,而在羽翼、枝叶等灵动部位则引入了中原枝叶描式的柔性线条,形成刚柔并济的复合线描体系。

纸本与麻布残片则呈现出另两类笔墨趣味。大英博物馆藏纸本设色画《骑凤像》(1919,0101,0.166)中,凤凰羽翼的处理因纸张纤维疏松、吸水性强而出现轻微晕散。画师不再完全依赖色块平填,而是通过花青、赭石与墨色的叠加表现羽毛的蓬松感,形成了类似后世水墨花鸟破墨与积墨效果的雏形。而在粗疏的麻布载体上,如法国吉美博物馆藏唐代《香炉狮子凤凰图》,画师采取了因材施艺的简化策略,以粗犷铁线勾勒凤凰躯干,省略内部细节,依靠色块对比强化装饰效果。这种追求形大势备的民间智慧,使画面的象征意义远观亦清晰可辨。

三、丝路交汇下的文化转译与画史坐标

藏经洞花鸟残片所呈现的材质运用与技法特征,并非偶然为之,而是敦煌宗教图式世俗化、中原主流绘画审美西传及时代水墨风气共同作用的结果。将其置于同期花鸟画流变体系中,其深刻的画史坐标便清晰可见。在早中期壁画中,莲池水鸟多处于边缘位置,造型趋于图案化处理以服从宗教铺陈。而在独立残片中,禽鸟与花木被从经变画背景中剥离,占据了画面视觉中心。部分残

片中的禽鸟呈现出转颈、振翅等具有瞬间感的动态,与早期壁画中较为静态、图案化的鸟类形象形成对比,体现出画工对生命状态的关注。

同时,残片展现了中原宫廷绘画范式的西传与在地性改造。唐五代中原花鸟画已臻成熟,折枝构图与写实风尚不断向西辐射。部分残片中飞鸟斜向穿插的布局,与中原折枝花鸟大片留白的逻辑高度一致。但受限于民间材质属性与作坊效率,敦煌画工并未完全复制中原主流绘画的精工细密,而是采取简化细部、强化轮廓的折中策略,形成浓丽而不琐碎的独特风格。

此外,纸本残片中对水墨材质的运用,在现象层面与晚唐五代逐渐兴起的对墨色表现力的关注形成了一种有趣的平行关系。这表明,在唐末五代,对自然物象的超越单纯色彩模拟的表现方式,并非仅存在于后世被理想化的文人圈层中;敦煌画师在日常绘制中,同样以朴素、实用的方式探索了水墨媒介的潜能。

长久以来,早期花鸟画史的探讨多受限于宫廷院体与文人野逸的二元叙事,而藏经洞残片以实物形态证明了在西北边陲,同样存在一个活跃的民间绘画生态。这些作品以独立成景的折枝空间取代了刻板的对称团窠,为“晚唐至五代是传统花鸟画全面走向成熟的关键时期”这一论断,提供了来自西北边陲的珍贵实物佐证。

四、结语

敦煌藏经洞出土的唐五代花鸟画残片,不仅是丝绸之路视觉文化交流的珍贵遗存,更是考察中国早期绘画史的一批关键实物。对藏经洞花鸟残片图式与风格的探讨,不仅为重构唐五代花鸟画“宫廷—文人—民间”的多元发展脉络提供了无可替代的实物明证,也深刻揭示了民间工匠在跨地域图像转译中的能动性与其创造力。这批历经劫难的残片,将持续在美术史与文博研究的交叉领域中,释放出持续的学术价值。