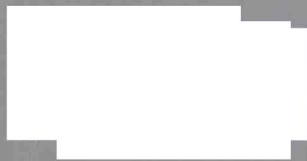


云南

历代壁画艺术





云南历代 壁画艺术

云南民族
美术全集

王海涛 主编
云南人民出版社
云南美术出版社



图书在版编目(CIP)数据

云南历代壁画艺术 / 王海涛主编. — 昆明: 云南美术出版社、云南人民出版社, 2002.12
(云南民族美术全集)
ISBN7-80586-926-X

I. 云... II. 王... III. 壁画—作品集—云南省
IV. J228.6

中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第094268号

摄影编辑 张 刘 唐世龙

责任编辑 彭 晓 王玉辉 向云波

装帧设计 彭 晓 王玉辉 向云波

责任校对 杨 斌 郑涵匀 罗丽霞

云南历代壁画艺术

王海涛 主编

出版发行 云南人民出版社
(昆明市环城西路609号)
云南美术出版社

制 版 深圳兴裕印刷制版有限公司
印 刷 深圳中华商务联合印刷有限公司
开 本 850 × 1168 1/16
印 张 27.5
印 数 1—3000
版 次 2002年12月第1版
印 次 2002年12月第1次印刷

ISBN7-80586-926-X/J·537

定 价 398.00元(带盒装480.00元)

版 权 所 有 · 翻 版 必 究

云
南
历
代
壁
画
艺
术



Yunnan Wall Paintings From Previous Dynasties

云南民族美术全集

总顾问

王天玺 尹俊 梁公卿

顾问

贺全礼 贺光曙 胡廷武 徐发苍 王晋元 李忠翔 姚钟华

总监制

贺全礼

总策划

胡廷武

监制

周文林 吴垠 欧阳常贵 方绍忠

主编

李昆声

副主编

彭晓 吴垠 张永康

云南历代壁画艺术

顾问

熊正益 李昆声 张永康 李锡

主编

王海涛

副主编

彭晓 杨成忠 张立

编委

(以姓氏笔划为序)

王玉辉 王海涛 方绍忠 陈琦 张立

张刘 李锡 杨成忠 周文林

欧阳常贵 和桂华 胡廷武 赵丁丁

赵耀鑫 唐世龙 彭晓 董增旭

撰文

(以姓氏笔划为序)

王海涛 李忠翔 杨成忠

高静铮 梁钰珠 彭晓

摄影

王海涛 和桂华 张刘 张晓源

唐世龙 彭晓 杨成忠 杨杰

英文翻译

杨利美 李东红

英文审校

华思文

(Dr. Steven Laurits Watkins)

目录

CONTENTS

云南历代壁画艺术漫步 李忠翔 (3-11)

壁韵千秋——云南古代壁画简述 王海涛 (12-15)

A Review of Yunnan Wall Paintings From Previous Dynasties, By Li Zhongxiang(3-11)

Brief Discussion of Yunnan Wall Paintings From Previous Dynasties, By Wang Haitao(12-15)

墓室壁画 Tomb Chamber Painting(16-25)

昆明官渡云山村东汉墓室壁画(19) 昭通霍承嗣东晋墓室壁画(20-25)

崖窟壁画 Cliffside Fresco(26-71)

剑川石宝山石钟寺摩崖壁画(29-32) 剑川沙登箐石窟壁画(33) 晋宁观音洞洞崖壁画(34-61) 晋宁洗澡塘洞崖壁画(62-63) 剑川石宝山宝相寺摩崖壁画(64-71)

殿堂壁画 Temple and Palace Hall Painting(72-227)

剑川沙溪兴教寺壁画(77-95) 丽江白沙大宝积宫壁画(96-167) 丽江白沙琉璃殿壁(168-175) 丽江白沙大定阁壁画(176-197) 丽江束河大觉宫壁画(198-215) 丽江木土司老宅木板壁画(216-219) 丽江指云寺木板壁画(220-225) 丽江玉峰寺木板壁画(226-227)

藏传佛教壁画 Tibetan Buddhist Wall Painting(228-267)

祥云水目山水寺塔壁画(231) 中甸中心镇藏经楼壁画(232-251) 德钦飞来寺壁画(252-265) 宁蒗永宁扎美戈寺壁画(266-267)

南传上座部佛教壁画 Hinayana Buddhist Wall Painting(268-325)

沧源广允缅寺壁画(272-289) 勐海勐遮曼宰龙狮寺壁画(290-301) 其他地区南传上座部佛教壁画(302-325)

道观壁画 Taoism Temple Wall Painting(326-387)

巍山巍宝山文昌宫壁画(329-333) 巍山巍宝山长春洞道观壁画(334-369) 石屏罗色庙壁画(370-381) 禄丰黑井大龙祠壁画(382-386) 其他类型壁画(387)

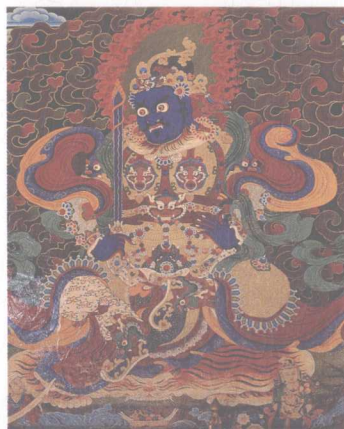
图录(388-431)

墓室壁画(390) 崖窟壁画(391-396) 殿堂壁画(396-411) 藏传佛教壁画(412-416)

南传上座部佛教壁画(416-423) 道观壁画(423-431)

Plate Contents (388-431)

Tomb Chamber Painting(390) Cliffside Fresco(391-396) Temple and Palace Hall Painting(396-411) Tibetan Buddhist Wall Painting(412-416) Hinayana Buddhist Wall Painting(416-423) Taoism Temple Wall Painting(423-431)



巍山巍宝山长春洞大殿遍
绘道教壁画，可以说是一座较
为完整的道教绘画博物馆。这
是大殿顶棚两侧的部分壁画。



云南历代壁画艺术漫步

李忠翔 中国美术家协会理事、中国版画家协会副主席、国家一级美术师

1800多个春秋,相对于个体生命而言,是何其漫长、何其久远,但相对于宇宙时空的无限,又是何其短暂的一瞬。当我坐在此画册美术编辑的电脑屏幕前,移动鼠标,数百幅历尽艰辛搜集来的云南历代壁画图像,从眼帘前徐徐闪过,一幅幅精妙的画面,回荡着千余年遥远的绝响,伴随着历史的沉重感与岁月的深厚感,在审美的愉悦和震撼中,使我不由自主地发出声声赞叹。作为一个在云南生活了40多年的画家,曾较长时间参与对云南历代壁画的发掘、考察、临摹和研究,此时,我似乎又漫步在散落于云南纵横山川之间的历代壁画长廊中,千百年来构建的美的历程历历在目。今天,这些艺术的瑰宝终将集结出版,坎坷地跋涉与艰辛地探寻终于有了结果。

(一)

云南壁画,具有悠久的历史。如果不把大约3500年—2000年前的云南沧源岩画、元江它克岩画等原始岩崖画(云南岩崖画将另有专集出版)统计在内的话,现考证云南最早的壁画当属昭通的东晋霍氏墓室壁画(在笔者写此文时,得知昆明市博物馆最近在官渡区云山村发掘的一东汉古墓中又发现了一处墓室壁画,这样算来,云南壁画的历史可上溯到东汉时期,比东晋又提早了100多年。由于此墓尚在进一步挖掘之中,有关结论还未最后确定,姑且仍以昭通霍氏墓室壁画为准)。云南壁画源远流长的传统和独特的风格,是中华民族绘画史册中重要而辉煌的篇章。在胡蔚本《南诏野史》中便有记载:“世隆之母,佑妃也。出家号师摩矣。尝随佑至罗浮山城建一寺,于南壁画一龙,是夜龙动,几损寺,妃乃复画一柱锁之始定。”元代郭松年在《大理行记》中说:“州(今大理凤鸣镇)之北行数百步,地极明秀,蒙昭成王保和九年(公元834年)有高将军者,即此地建遍知寺。其殿壁绘画于今罕见,意非汉匠名笔不能造也。”由此可见云南壁画在唐宋时的水准。这些宝贵的艺术遗存,在历尽沧桑和无数磨难之后,终于在20世纪中期迎来一片光明,受到各级人民政府的保护,除拨款修缮部分濒临坍塌的壁画殿堂外,还组织一些艺术家前往现场临摹研究。1957年,纳西族著名画家周霖、水彩画家李伟卿等人受委派曾对丽江壁画进行过调查和临摹。他们一手举着油

灯,一手捏着画笔,伫立于高架之上,沉浸在庙堂的昏暗之中,潜心品味着古人的杰作……可惜工作开始不久,便因层出不穷的运动而中断。特别是十年浩劫,云南历代壁画遭到大规模的破坏,许多珍贵的古代壁画被糊上了大字报,或者被刷上了石灰浆,更有甚者则连同着古建筑一道荡然无存了。当我们爬山涉水、走村串寨去寻觅壁画的踪影,面对断壁残垣上满目疮痍的痕迹,真有说不出的痛心和感慨。今天能集结于此画册中的云南各地壁画,已是幸存下来的很少一部分了。

云南,众多的民族、多样的自然生态与参差的社会历史形态,是造就其复杂文化类型的内因。从大范围看,云南地处西亚东部三个特色迥异的自然地理接合部,是东南亚南传上座部佛教(原称小乘佛教)、汉传佛教和藏传佛教三大佛教的交叉点;又处于中原汉蜀农业文明、青藏氏羌农耕文明以及东南百越稻作文明交汇的边缘。在这条多元文化交织的历史长河中,急流竞涌、融合吸收,从而成为既有同一性、相似性和兼容性,又有多元性、多样性和独特性的滇文化。它经历了古滇青铜文化的辉煌,爨文化的兴衰,南诏、大理国佛教文化的显赫,以及明清以来汉文化的覆盖。云南历代壁画艺术的历程,正显示了这样一个既统一又多样的形态。王伯敏先生在《中国绘画通史》中说:“各个民族的文化艺术,不仅有各自的内涵与特点,在历史的发展中,还有相互渗透交错以至同化的情况。如果只给予各个‘分割性’的评价,必然会失却中华民族文化的整体全貌。反之,只顾到多民族文化的整体全貌,又会失却多民族国家所具有的各民族文化艺术的个性与它的特殊性。绘画艺术史,不是某种技术进步的历史,它是人们思维方式、价值观念、审美趣味以及民族性格变化的历史。”本文希望循着这样的思路,从艺术研究的角度,以比较的方式,从亲历现场的直观把握出发,谈一点对云南历代壁画的感受。或许作为画家,面对壁画现场的实感会更专业一些,所引发的思考,会更实在一点,进而少些不知所云的虚玄。

(二)

1978年深秋,我曾前往滇东北重镇昭通,工作之余去看已从昭通西北20公里处的后海子迁入昭通中学校内

的东晋霍氏墓壁画。沿着电筒的光照，爬过低矮的通道，进入石条砌成的墓室，在恍惚的灯光下，斑驳的石灰墓壁上，断断续续的黑线勾勒出诸多形象，在黑线内平涂以赭石、土黄和少许的草绿、青蓝色画面呈现在眼前——这就是距今1600多年、与东晋大画家顾恺之(公元345年—406年)的绘画差不多是同一时期的霍承嗣墓壁画(公元376年—396年)。魏晋南北朝是一个征战



昭通东晋霍承嗣墓室壁画

频繁、社会动荡不安的时期，但也是中国哲学、宗教、文艺等经历重大转折而思想异常活跃的时期——绘画上名家辈出，画理画论确立，奠定了中国绘画理论与技法的基础。地处中国西南边陲的昭通、曲靖等地，其文化艺术在古滇文化的基础上，融汇沿秦五尺道、蜀滇古驿道传来的中原汉蜀文明，诸如中原青铜制式、石雕、石刻以及书法绘画等技艺，形成灿烂的爨文化。作为爨文化艺术遗存的霍氏墓壁画，是云南迄今发现极少的墓室壁画之一，其构图、形象较为完整清晰，它填补了从新石器时期的沧源岩画至南诏、大理国时期的《南诏图传》、《宋时大理国描工张胜温画梵像》之间云南美术史中的一段空白。

霍氏墓壁画无论从绘画的手法，布局构图的处理以及所使用的形象素材来看，与中原汉蜀诸多墓室壁画、石刻等相比较，有许多相同又有其独特之处。线条，是中国绘画造型的基本手法。从新石器时代的崖画、彩陶画到春秋战国时的帛画，可以看到中国绘画语言——线的逐步形成。线在绘画中的充分运用，是中国历代画家从三度空间的体面关系中创造出来的抽象产物。霍氏墓壁画用毛笔着墨、以线条勾勒造型、而后平涂设色的手法，已具备了中国绘画的基本特征。虽其用笔简朴古拙，线条不怎么生动，造型较为粗率，形象不甚准确，但却抓住了形象的基本特征和大体大貌：画面中墓主人正襟危坐、雍容威严，众侍臣武士簇拥尾随以及各种物品、房舍等均画得一目了然。从布局构图上看，霍氏墓壁画运

用了中国绘画独特的空间处理方法，尤其从汉画像石刻艺术中吸取了打破固定时空的横带式构图，将三度空间平面化，以上下左右的平列来表现远近空间，以云纹二方连续图案将壁画分为上下两层：上层画想象中的天国，传说神话之物；下层画墓主人及侍从等人间生活场面，以连环画的方式，将多种情节、多种场景随横平式构图展开，将视野的时间顺序与视线在空间中的延展巧妙结合起来——此种移动的视点和随内容需要而展开的主观性极强的布陈方式，是中国绘画表现手段的又一重要特征。墓壁上方以青龙、白虎、朱雀、玄武形象来示意对东西南北四方神偶的崇拜，系道家之说；祥云、莲花以及墓主人像特别大，而侍从人像特别小的安排，则明显受佛教说法图的影响，这些都可以看出与当时汉蜀和中原宗教文化的渊源关系。此壁画独特之处在西壁，所绘数列人物：上列武士13人手持首刀，中间两列22人，裸头跣足，留尖形辫发伸于额前，即谓“天菩萨”，身披毛毡“察尔瓦”，似彝族先民打扮，是目前考古资料中所见彝族服饰最早的绘画形象。这一描绘与《华阳国志》、《南中志》记载的“汉夷部曲”的历史记载相印证，具有民族学、历史学上的重要意义，十分珍贵。

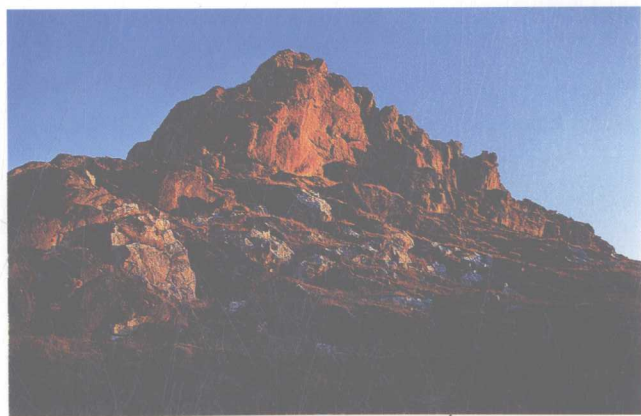
(三)

相当于魏晋南北朝时期的云南爨文化，经历了三四百年的兴盛后，终于衰败了。另一个文化的高峰则异军突起——建于唐宋时期的南诏、大理国文化艺术，以其独具特色的面貌，开始展现在云岭苍洱之间。位于滇西部的大理，苍山之下、洱海之滨，沃土千顷、村落棋布，从公元8世纪到13世纪的500多年间，这里曾在唐宋王朝的扶持下，建立过“南诏”、“大理国”等国家形式的地方民族政权。唐宋时期，国家统一，政治、经济、文化都进入中国封建社会最灿烂辉煌的时代，尤其在宗教、艺术方面大胆开放，融汇创新，各种艺术勃然兴起，蔚为大观。佛教艺术由于经济的繁荣，进入空前的全盛期，敦煌佛教壁画也发展到艺术的顶峰。唐代的菩萨造像已摆脱了南北朝的厚重笨拙，变得轻盈华丽，场面壮观宏大。南诏、大理国时期的文化艺术，在原有的民族文化基础上，学习和融合了中原高度发达的艺术技巧，同时吸收了藏传佛教以及印度佛教一些造型和绘画的手法，进而达到升堂入室的境界。流传至今的《南诏图传》(公元899年)、《宋时大理国描工张胜温画梵像》(公元1180年)、《维摩诘会图》(公元1118年)规模宏大，人物生动，技艺精湛，遵循中原绘画传统，在“曹衣出水、吴带当风”之间又渗融了吐蕃绘画的严谨与富丽(遗憾的是上述三件杰作一在日本，一在中国台湾，一在美国，

(四)

公元1253年，元世祖忽必烈率十万铁骑南下，“元跨革囊”轻取云南，大理国灭亡，由此结束了长期以来云南割据的局面。公元1276年正式建立元朝云南行中书省，为“云南省”命名之始。自此，云南的政治、经济和文化中心由滇西大理的洱海一带转移到滇中昆明的滇池之滨。元王朝尽管崇尚佛教密宗，但在元统治的近百年间，再也没有出现过像南诏、大理国时期那样恢宏的佛教艺术成就，但还是兴建了不少佛塔、经幢，绘制了不少寺观、洞窟壁画。1998年10月，我曾随同云南省文物管理委员会和昆明市博物馆的考古专家们一道，去到昆明近郊晋宁县上蒜乡南3公里处的观音山。沿着蜿蜒小路登上山腰，在一石灰崖溶洞中，分上下两层的岩壁上，绘有数以百计的神佛造像，大的高约1米，小的不足0.3米。由于年代久远，又缺乏必要的保护，画像多有剥落，有的为后人添补重绘，遭到人为的破坏，绘画水准也参差不齐——这就是晋宁观音洞壁画。据考古专家介绍，此洞壁画宋（大理国）、元、明、清各时代的都有，但以元代最多。在距观音洞不远处，前有南诏时期的大黑天神石将军石雕，后有元代盘龙寺宏大建筑群，是一个跨度近七八百年的宗教艺术整体构架。观音洞中由于光线太暗，相当部分壁画所在的崖壁难以攀援，许多精彩画面难以看清。观音洞壁画的规模，其形象的生动多变，表现手法的丰富，色彩的光怪陆离，线条勾勒的自然随意等，让我赞叹不已。

与元代山西永乐宫壁画、明代北京法海寺壁画以及



晋宁观音洞外景

明清云南丽江白沙壁画相比较，观音洞壁画既非有统筹安排的行为，也不是某大家族代代传承的祭祀供奉，而是纯民间的、公众性的、更为自由的业余画工的作品。从内容上看，是佛教显宗、密宗、巫教与道教杂糅，仙界、人世、佛神与鬼杂糅的集成，不似永乐宫等



剑川石宝山石钟寺摩崖壁画

不易见到)。云南目前尚可看到的唐宋绘画，有祥云县水目寺塔壁画，可惜年久失修而大部脱落；再就是绘于大理剑川县石钟寺崖壁上的《菩萨行列图》，此图作于南诏晚期，绘有菩萨全身像5尊，为云南现存最早的佛教摩崖壁画。1982年春，笔者曾爬上壁画所在的十数米高的崖龕，勾描轮廓、对临赋彩。壁画在天然崖龕中，虽然雨露不易浸及，游人不易攀援，但千余年岁月的风吹日晒，致使石面风化，壁画线条色彩多有褪变剥失。从远处整体观赏，虽然线条的作用较弱，但色块构成的大形体仍然很清晰，眉目神情虽已模糊，可见身体略呈倾扭，双臂交于胸腹间，半裸跣足，体态丰腴丽质，气度雍容典雅；全身饰以缨络，飘带轻垂，火焰纹为身光图案，足踏祥云，轻盈飘然于山石灵崖之间，寓静于动，满壁生风，给人以浪漫气息。壁画的勾勒线描虽脱落而断断续续，但线的变化、粗细、刚柔仍可看得出来，运笔自如流畅，富于表现力。全画以墨线勾勒为主，在极近处细看，某些部位也用色线，如有的菩萨的眉毛胡须是用石绿线勾勒；色彩以暖色朱砂、赭石为主调，适当以石青、石绿染配服饰，形成冷暖色的对比，色彩明净谐和，整体统一又富于变化。总之，剑川石钟寺壁画给人感觉是十足唐风，基本沿袭了敦煌壁画线描勾勒与渲染着色相辅相成的中国传统工笔重彩方式。

壁画那么庄重、肃穆、严谨的完整美。由于观音洞壁画绘制的时间跨度从宋到清，如此漫长的时间，不可能是某几个画工带着一帮徒弟完成。由于各个时期画工的技巧素质水平参差不齐，审美趣味大相径庭，这就赋予观音洞壁画艺术极为多元和多样化的面貌：造形稚拙，变形夸张，有的像漫画，有的像儿童画；线条漫不经心、随心所欲、自然生动，色彩重重叠叠、随性所至；有工笔重彩层叠的渲染，有勾勒平涂淡彩的写意；有没有明确边缘的没骨设色，有勾勒后的设色渲染；有渲染后的勾勒，有没骨法的随意，亦有多层重叠后色泽间的透露。线条用墨线、色线和白线勾勒，特别在某些画中，以很轻松的高古游丝描，画在凹凸不平的崖壁上，形成金石味十足的线描韵味。色彩由于长时间的剥蚀、崖石的不平以及历代多次的反复添加、相互渗透交融，形成丰富的肌理，使色感绮丽、五彩斑斓，但又深厚沉着更富于绘画性。观音洞壁画具有小品性，更富生机活力，是一种随意的、朦胧的、残缺的美，是民间画工从代代相传的粉本桎梏中解脱出来更富自我独立创造意识的表现，是重彩绘画中的写意之作，创造了宗教壁画中另一种高品格的审美境界，透露出平淡、自然、含蓄的意蕴。这是我面对观音洞壁画感触最深、最为其打动的美之所在。此次画册选编了大量观音洞壁画中的精彩局部，让我大开眼界，大饱眼福，弥补了在现场看不到、看不清某些部位的遗憾。此外，在距观音洞几里之遥的晋宁洗澡塘，还有几处零散的洞窟壁画尚在发现整理中，其时代、艺术风格与观音洞相近。

(五)

1982年春，我沿着崎岖山道，从剑川石宝山石窟前往山下的古镇沙溪。一路林海松涛，艳红的马樱花在风中摇曳，美不胜收，脑海里尚在回味石宝山石窟那仪态万端、镂刻精湛的南诏、大理国石雕艺术。在不知不觉中来沙溪坝子中一座古柏苍松环绕的大庙前，这里有被灰尘烟垢掩盖多年的兴教寺明代壁画——在此之前曾多次寻问该寺壁画尚存否，回答都是已毁。该寺建于明永乐十三年（公元1415年），原大殿内四壁均绘有金碧辉煌的壁画，明代著名诗人杨慎曾到此一游并种树赋诗，可见当年兴教寺的声名。此寺500多年来保存基本完好，1966年10月始遭破坏，之后改作学校或它用。当我来到殿堂前，呈现在我眼前的状况为之黯然：除柱子外，墙的下半部几乎全被捣毁，残留下的几壁不是被石灰浆乱七八糟地刷过，就是鼠粪蛛网挂于大字报残片之间；抬头仰望四五米高处幸存的墙壁，透过尘土和炊烟熏迹，隐约可见壁画痕迹。正如杨慎诗曰：“蛛丝虫网

日调坏，赏者何人护者谁”。感慨一番之后，我同白族画家杨郁生选了曾做过厨房的一角墙面，扫去尘土，用水略加清洗，随即透出了十分精彩的画面，再从供销社购来塑料薄膜覆盖其上，以毛笔拷贝下来，没想到此图竟是该寺残存壁画中最为杰出的《太子游花园图》。带着这张描稿和在当地的调查，我们向省文化部门递交了《关于兴教寺明代白族壁画的调查报告》，对该寺的兴建者、壁画年代、作者、艺术成就以及组织抢救性临摹等



剑川沙溪兴教寺壁画

问题提出了意见。有关部门对此极为重视，于同年夏调集20多名画家，对兴教寺壁画作了为时两个多月的临摹，共临得壁画11幅，约百余平方米。由此，兴教寺从一个弃庙成为了省级文物保护单位，兴教寺壁画也因此从险遭绝迹到重放光彩。

中国绘画从新石器、先秦到明初，其发展历史2000余年，自中国绘画的高峰唐宋到明初也有六七百年历史，为明代绘画奠定了深厚的传统基础，使明代的绘画进入总汇前人、研究前人、师古人寻本源的时期。文人画之山水、花鸟，笔墨趣味颇受重视，而人物画则进展缓慢，囿于宋元传统。人物画更多还是民间画工为庙堂需求而努力为之，并留下了大量的精品杰作。明代壁画中北京法海寺、河北毗卢寺、四川宝梵寺、云南兴教寺等寺庙壁画都具有高超的艺术水准——结构恢宏，形象生动，线条苍劲，设色辉煌，技艺精湛，风格严谨。兴教寺壁画特别值得一提的是，画上除写有供养人名、绘制年月外，还写有画工姓名，如正殿东壁《释迦涅槃图》右侧题记中有：“剑川沙腿乡甸头禾村画工张宝”，正殿后厅所绘《地藏菩萨像》上题有：“大明永乐十五年（公元1417年）岁次丁酉夏六月信士杨庆敬绘画工张宝”等题记，确切记载了该寺壁画作者为白族画工张宝。我们在该寺兴建者、剑川土官昭信校尉杨惠的墓碑上看到刻有“孝子土官百户侯杨忠偕弟杨求、杨禄”等人名外，碑文末尾刻有“画匠张宝”的名字。此碑碑头有佛像装饰纹样，极为精彩，为张宝雕刻。墓碑立于明景泰元年庚午夏六月（公元1450年），由此可知在洪武至景泰年间确有张宝其

人。遥想 500 多年前，在云南剑川沙溪这么个边远闭塞的穷乡僻壤，竟出了一位技艺如此非凡的白族画家，实在值得大书一笔。他较之欧洲文艺复兴以达·芬奇为首的三杰、明代以沈周为首的明四家的时代均早。我禁不住会想到，早他不过 200 多年的大理国白族大画家张胜温(国宝《宋时大理国描工张胜温画梵像》的作者)与这个张宝有没有什么渊源关系？是家族传承或是粉本辗转相授？但可以肯定，是与白族从南诏、大理国以来在艺术方面的优秀传统一脉相承的。剑川这个地方可以说荟萃了白族先民在造型艺术方面的精华：石宝山石窟艺术、摩崖壁画、剑川木雕、木刻板画、民间工艺品以及满山遍野的墓道石刻艺术等等。有如金字塔底座般雄厚的群众艺术作铺垫，造就出张宝这样一位民间艺术家的杰出代表，是不足为奇的。

兴教寺大殿正门上方，绘有《降魔释迦法会图》。此画画场面宏大，人物众多，表现佛与魔斗法的情景：如来趺坐于莲台，神情稳沉，强而不露；两力士分跪须弥座下，手托莲台；两侧分立四大天王，头顶佛光，彩云缭绕，手执法器；下有 8 个形象凶恶的妖魔，剑拔弩张，向如来挑战；此外还绘有武士、贵妇、侍役、奴婢、车马、祥云等，穿插交错，层次井然，主谓分明，繁而不乱。佛的庄重安祥，天王的英姿威武，力士的遒劲强悍，魔头的嚣张虚弱……均神情各异、刻画入微；色彩晕染丰厚，线条挥洒自如，颇具宋代李公麟笔意。《太子游游园图》在大殿南侧室墙面，下部已毁，仅残存上部，述说佛为太子时游花园的 6 个故事。虽是佛经故事，画面绘的却是明代现实中上层贵族的生活写照，所绘国王、太子、文武百官、男女侍从偕以世俗人物为范本，惟妙惟肖；配景的苍松、崖壁、巨石、云水烟波、亭台楼阁均入法度。尤为突出的是构图布局，6 个故事 6 个画面，以松石、云水烟波穿插分割，构成主次有序、繁简得当、既分离又协调的整体、既自然又和谐的完整画面，没有半点牵强之感。此种方法在唐宋绘画如《韩熙载夜宴图》、《清明上河图》、敦煌壁画中均有使用：打破某一固定时空束缚，将不同时间地点的场景组合成既分离又联系的若干画面，波折起伏，变化井然，充分运用了中国传统绘画的巧妙构图法则；技法上衣纹勾勒、运笔抑扬顿挫、变化丰富，线条潇洒流畅、功力深厚；皴、擦、点、染技法娴熟，设色渲染继承了宋代工笔重彩画传统，圆润、厚重而生动；使用沥粉堆金、贴金技法，画面富丽堂皇，由于岁月久远，又显得深沉浑厚。凡此种种，我以为张宝的功力修养不在张胜温之下。

如果天气晴朗，站在剑川县石宝山的海云居北望，可以看到百余公里外，晶莹巍峨的玉龙雪山矗立于群山之上，山麓中的丽江坝子便是纳西族聚居的地方。丽江是滇西北的门户、通往川藏的茶马古道途经之处。明代初期纳西族土司阿甲阿德因附明有功，被明王朝赐姓“木”，并授丽江世袭土知府，自此木氏家族从明洪武、永乐直至清初“改土归流”的 300 年间，一直称雄滇西北，其间修建了许多庙堂寺观，绘制了大量宗教壁画，其中尤以丽江白沙壁画最为著名。

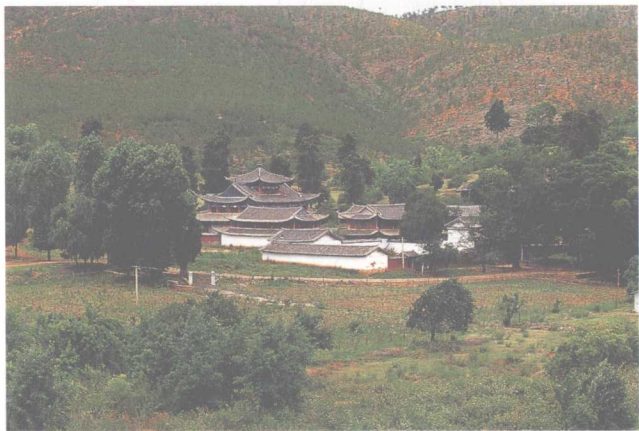
丽江白沙壁画形成的过程，大体与木氏家族势力的兴衰史一致，前期历 7 代修建琉璃殿等 4 处，后期历 5 代修建大宝积宫等 7 处。壁画题材、内容和艺术风格，前后有别。前期壁画主要以汉传佛教显宗、道教经典为依据，绘有释迦佛、观音、文殊、普贤、势至四菩萨以及罗汉、护法，供养天女和道教神祇武将等，和内地元明佛寺壁画一样，佛道杂糅；艺术手法遵循宋元传统，庄重肃穆，统一中求变化，色彩金碧辉煌，线条如行云流水，画风严谨。属于前期的束河大觉宫壁画，东壁《圣母图》共绘 34 尊神佛，圣母端坐莲台，围以圆形光环，上有宝盖缨络，赴会诸多天释、菩萨、天神等分别立于左右上下列 3 行，在赴会的统一主题下，采用对称向心构图，排列秩序井然。诸神仙菩萨形象、性格、表情各异，间有四首顾盼，神将威猛，天女柔媚，形成统一中的变化。此画虽然在大构图上与中原《帝释梵天图》相似，但又自有特点。永乐宫、法海寺壁画在渲染赋色之后，又重勾了一遍线条，特别是永乐宫壁画那粗宽的兰叶描，充满劲健与气势的力量感，勾勒的线条成为巨幅壁画的骨架，线的力度、线的粗壮、线的疏密，形成永乐宫壁画雄强豪放的整体风格，是线条统帅着色彩的严谨。而丽江壁画，线条的作用则不是很突出：第一，线



丽江白沙大宝积宫壁画

条较细，多为铁线描；第二，线有墨线，有色线和金线；第三，线有平面的，有用沥粉堆起来的凸线，加之大面积的深色和铅粉氧化后变黑了的底色，尽管仍是线描勾勒出形象，但黑色线在黑底色上，作用完全被淹没了，黑底衬托出来的是以朱砂、金黄、紫灰等暖色与少许的石青、石绿等形成的明亮辉煌效果，是一部以红黑为主调，色彩极为突出而丰富的交响乐章，是线条融进了色彩的响亮。后期壁画，藏传密宗绘画的影响渐强，从内容到形式兼收并蓄，既有汉传显宗，又有藏传密宗，且杂糅道家；有密宗精细严谨的曼荼罗画风，气势阴森，又有纳西东巴画的古拙粗犷。属于密宗的，如保存最完整、内容最丰富、绘画技巧最精妙的大宝积宫（明万历年间，公元1573年—1619年）壁画，既有密宗大黑天神、大宝法王、黄财神、绿度母、降魔祖师等，又有道教的天、地、水三宫，文昌、真武、四天君、风雨雷电四神等，还有滇密和显宗内容。元明以来，内地佛教壁画中，佛道杂糅现象有之，但同时掺和密宗则是丽江壁画的特色。在丽江壁画中，除将佛、观音、道教诸天神、密宗三金剛等绘于一图外，还绘有乐舞、木作、纺织、打铁、砍柴、杀猪等百工诸神，千姿百态、栩栩如生，人物性格鲜明，形象生动自然，透露人间世俗生活气息，此乃民间画工们对现实情怀的自然流露，人性多于神性。艺术上，丽江壁画场面宏大、气势磅礴，融汉藏壁画技巧于一体，汉、藏、纳西风格交融荟萃，相得益彰，各臻其妙。大宝积宫南壁所绘《孔雀明王海会图》（图98），画有神佛100余尊，气势恢宏、内容复杂，但构图有序、统一和谐，庄重肃穆中又富于变化，很得中原佛教艺术之法度；皴、擦、点、染在用笔用色上，颇具宋元绘画的韵味；衣褶飘带的处理勾勒在“曹吴”之中；沥粉、堆金、贴金技法娴熟；线条以铁线描为主，精细缜密，突出装饰效果，显然受密宗壁画影响。特别在孔雀明王像的须弥座下，绘有“坛城”图案，是显宗佛绘中罕见的。壁画中所绘大黑天神，造型雄强，色彩沉重神秘，阴森气氛慑人心扉，画风上与常见“曼荼罗”画的精细纤秀之风迥然不同，是在黑底上以白线勾出轮廓，以红、蓝、绿、黄等原色渲染，再勾以金线，强烈飞动，笔力粗犷，有很强烈的艺术感染力。现存丽江壁画中，除明永乐时期的白沙琉璃殿壁画外，大都呈现大面积的黑底，神佛菩萨们的头光、背光光环也是黑色，仔细观察，发现那黑色中透出的色彩极为丰富：有偏暖的黑，有偏冷的黑，有透红、透赭色的黑，有透青绿的黑，说明当初并非都是黑色，至于这黑色是当初画成这样，或是后来铅粉氧化变黑，或是因多年烟熏所致，已无法获考。现在这黑色却成为丽江壁画色彩上的一大特点，烘托出很响亮的色彩效果，既富丽辉煌，又古雅浑厚。

我曾多次去丽江，每次必看白沙壁画，然而由于殿内光线昏暗，每次观赏后都感到遗憾：那精彩的壁画中，总有相当部分在阴影的笼罩中，手中的电筒光实在太微弱了，光圈所能照亮的部位太有限了，加之许多部位太高，不可能攀援上去细看，因此，每次的观赏都有一种恍惚不清的感觉。此次为出版本画册，出版社的摄影编辑们费尽心力，不仅将那些场面宏大的壁画拍下来，还拍摄了大量壁画的局部、细部，其中许多局部细部画面也收录在此画册中，属于首次出版面世。当我在电脑屏幕上逐一调出印前版式细看，精彩之至，让人拍案叫绝。如大宝积宫壁画中红衣菩萨全身像，体态优雅，面容衣



丽江指云寺外景

着配饰得体；线条与色彩融合自然、洒脱，风韵万端。不像永乐宫壁画中的神女，显得严肃、矜持。丽江壁画绘制时间长达300多年，并分布于十多个庙堂，从题材内容到艺术风格，变化多种多样，显然不可能是某一画工或一批画工所能完成。据多种记载，作者有江南汉族画工马肖仙，有藏族画工古昌，有白族画工杨德和，有中原来的张道士以及纳西族画工“画匠田”等。遥想四五百年前，在这玉龙大雪山下的“蛮荒”之地，汉、藏、白、纳西的画工们，以其长期而艰辛的创造，煞费苦心的构思，以多民族艺术交融而凝成这朵瑰丽的民族艺术之花，至今仍光彩夺目，屹立于世界历史文化遗产之林。

（七）

南传上座部佛教（又称小乘佛教），在产生它的本土印度，因异教入侵，于公元8世纪—12世纪就消亡了，但它像一块抛进水面的石块，击起的波纹向四周扩散，波圈中心虽然早已平静，但波圈仍在不断传递。中国最西南角的西双版纳、德宏、临沧、思茅等地，是以傣族为主的多民族聚居地，傣、布朗、阿昌、德昂等民族所信奉的南传上座部佛教，便是在这扩散的波圈中。在那风

景如画的美丽村寨,差不多都有缅寺、奘房(傣族佛寺)。傣族古系百越,为南方水乡文化民族,战国至两汉时期逐渐南迁,直到南北朝时期,才在今日西双版纳等地,建立傣族的第一个政权。虽然南传上座部佛教在东南亚诸国辗转流传,于7世纪时已经传入西双版纳等地,但真正在傣族地区流行,大约在13世纪左右,到傣族创制了用贝叶刻制经文的贝叶经书的出现,南传上座部佛教才逐渐形成规模,真正光大繁盛已是16世纪明代的事了。傣族壁画艺术与佛教的广为传播和崇拜是分不开的,与佛寺建筑在傣族村寨的普遍构建也是分不开的。同时,在傣族生活中还留存着原始多神教和祖先崇拜的残余,佛教在这儿浸染了浓厚的原始民俗色彩和地域特色。尽管傣族佛寺建筑已有四五百年历史,但由于多系以木质材料为主体的建筑,在热带、亚热带潮湿气候中易于腐朽,因此,现在保存下来的佛寺壁画,大都不会早于清代,为19世纪至20世纪中期的作品,诸如沧源县的广允佛寺壁画为1828年左右绘制,勐海县的曼宰龙佛寺壁画绘制约为1868年左右,澜沧县下允佛寺壁画作于1860年左右,德宏姐东奘房壁画为1945年左右的作品。傣族佛寺壁画作者多为寺庙僧侣或村寨中有一定绘画技能的农民,真正的专业画工较少,此种非职业性,给傣族佛寺壁画带来绘画的随意性,纯朴自然、笔意简拙、情趣隽永是傣寺壁画的艺术特色。傣族佛教壁画,大都以佛教经典为内容,掺杂一些多神教的民间传说以及世俗生活题材。有《佛本生经》故事,如菩提树下佛的诞生、萨垂太子出游、三魔斗法、六象朝拜、舍身饲虎、舍身贸鸽、鹿王本生、释迦涅槃等等;有宣扬因果报应的《天堂地狱图》,有以民间故事《娥并与桑洛》、《召树屯》等为题材的壁画。这些壁画中除释迦牟尼外,其他人物、房舍、庭园、器物等,无不以现实生活为范本,有的将土司头人生活场景当作描绘佛寺壁画的依据,画有宴饮、狩猎、出巡、乘象、舞蹈等,有着浓郁的傣族乡土气息。如在一幅《舞与宴饮》的壁画上,画面上半部画了一排

头顶水罐的傣族妇女,下半部画了一群饮酒且谈笑风生的妇女形象,完全是一幅极为生动的生活速写;如《礼佛乐图》,以几个婆婆起舞者为中心,有伴乐者、观看者,舞蹈画得极富节奏韵味与动感;再如《出殡图》,虽然是画大比丘圆寂出殡的过程,在送殡行列中,除抬棺人外,有少数僧人,主要部位画了化装成孔雀的舞蹈者、敲象脚鼓、打芒锣和群众舞蹈的场面,送殡人群手挥各种花草,在下葬处莲花低垂,送殡人以手蒙面以示哀悼——这完全是一幅傣族民俗风情画。我曾在孟连一座不大的缅寺外墙临摹过一幅《释迦牟尼说法图》,约有5平方米大,据说是该寺庙的老佛爷在20世纪40年代所绘,有近百个人物,几十种动物。其中的释迦牟尼被画成傣族传说中的英俊王子,端坐画面中心的亭子里,四周画了傣族诸多土司头人和夫人、侍从的形象,他们打着洋伞、身背盒子炮,还画了十几只虎身人头可爱的女性怪物,据说这是老佛爷为告诫小和尚“女人是老虎,不可亲近”的创造。此外还画了身披长发,抽着烟斗的高鼻子洋枪队,画了各种傣式建筑,变形的热带花草树木、孔雀、猴子、麒麟、牛马、龙鱼等,整幅画上已经没有半点神灵宗教的气息,完全是傣族地区20世纪中期现实生活的写照,与极富想象力的神话天地相糅合的创作。我在临摹它的时候,深为其十分自由随意的拙朴稚气所吸引,为那种不拘一格的浪漫主义风貌的视觉冲击力所打动。

德宏风平地区的奘房壁画,将《西游记》、《封神榜》的某些故事情节画成壁画,《隋唐演义》中的秦叔宝、尉迟恭等也画上了壁画。很明显,自明清以来,特别是近百年来,中原汉文化对云南地域的覆盖以及市民通俗文艺在傣族地区的传播与影响,多民族文化间的交融,是中原文化与东南亚文化碰撞的独特表现。在傣族寺庙中,还可以看到以刻版雕孔后的漏印壁画,傣族称为“金水”的菩萨图案,如《舞菩萨》、《献花菩萨》等,在人物造型、动态处理以及人物花草的变型、与建筑物的组合装饰上,有着明显的南亚曼荼罗艺术风格。

南传上座部佛教壁画在绘画手法上大致分为两类:疏体与密体。疏体多用毛笔勾勒,然后平涂淡彩,以线描为主体框架,色彩简单、明朗、洗炼,有写意画的趣味。密体先用毛笔勾勒后设重色,反复晕染,细密严谨,富丽堂皇,属工笔重彩类;在构图上既非交点透视,也不是散点透视,很像汉画像砖石刻的横平式构图;形象的交错、铺排、穿插完全按画面需要填充,构图自由饱满,极富节奏韵味。有的壁画尽管场面宏大,情节复杂,人物众多,但有条不紊;常以花草树木来分割隔离画面,以粗线将画面分割成若干不规则的块面,各绘其事,不受时间、空间和内容的约束,分述多种情节、多种场面于同一画面。



沧源广允缅寺外观

南传上座部佛教壁画虽然以线描为主要造型手段，但是线描的品格、趣味与内地传统绘画中的线条有着本质的差异：它不追求线条的抑扬顿挫以及起笔、运笔和收笔的内在要素与变化，没有中国传统绘画中线条的多种描法，而是简单的、平面的、轮廓性和装饰性的；画中人物靠大的动态来表情达意，注重整体的组合效果，使人一目了然，但缺乏深入细致的形神变化，缺少人物的个性特征，有的造型像漫画，夸张变形，稚拙天真，很少神佛的威严，更多的是人世间的生机。此外，西双版纳与德宏两地的壁画，在题材上虽有不少共同处，但仔细比较，仍可看出德宏的画风更单纯粗犷，色彩更浓艳强烈，有的近乎于没骨画法。傣族是个很爱美、很会装饰美化生活、酷爱艺术的民族，其壁画艺术的浪漫气息与他们生活在热带、亚热带，一个如童话般的大自然环境有着必然的关系，也和他们所信奉的宗教教派有关。独特的傣族壁画艺术，是他们辛勤创造、广收博蓄的结晶，是中华艺术之林中异彩纷飞的花朵。

(八)

滇中彝族支系众多，居住地分布全省各地。过去认为其美术才华主要表现在衣饰、挑花及漆工艺等方面，绘画较为少见。近几年来，经多方考察，有不少新的发现。云南大理巍山彝族回族自治县，古为南诏发祥地，有很多古代艺术遗迹。现在可以看到的壁画，是在巍山城南巍宝山道教寺庙建筑群中保存下的一些清代壁画，其中巍宝山文昌宫文龙亭桥墩上所绘4幅壁画仍清晰可见，尤以桥墩西北面的《踏歌图》(100cm × 117cm)引人注目。该壁画约绘于清乾隆二十四年(公元1759年)，距今已200多年，保存至今，实属难得。此画画的是节日时彝族男女相会，40余人围成一圈，踏地而歌，笛、芦笙、三弦、响板伴之，其服饰与今日彝族相近。据《滇游续笔》记载：“夷俗，男女相会，一人吹笛，一人吹葫芦笙，数十人环绕踏地而歌，谓之‘踏歌’。”此图构图、线描勾勒、略施淡彩等诸多技法与中国传统绘画相同，详实而生动地描绘了18世纪中期当地彝族风情习俗的景象，难得可贵。

此外，在巍宝山山麓，建于清乾隆时期的道教寺观长春洞中，其大殿天棚、四面墙壁以及观内诸多庭院、门廊、通道、亭台的墙面上，尚存大小壁画近百幅。描绘内容庞杂，有玉皇大帝、天宫道教诸神、八仙故事、二十四孝，还有三国演义故事，以及山水、花鸟、人物等，艺术手法多样，不是一个时期、一批人所绘制。大殿天棚部分，以红、黄为主调，色彩浓艳浑厚，富丽堂皇，造型古拙，线条勾勒不甚突出，色彩效果强烈，具有民间



巍山巍宝山文昌宫文龙亭外观

绘画特色。“廿四孝”图、八仙、三国故事及山水、花鸟图等，更似专业画工之作，颇具传统绘画法度，线条勾勒娴熟，布局构图主次分明，色彩淡雅清逸，有明清文人画品味。此处壁画整体感觉与巍宝山文昌宫文龙亭下的《踏歌图》等画风较为接近，且在绘画技巧上更高一筹。巍山县城是云南目前尚未被“开发”破坏而保存较为完整的明清古城，1995年我曾在此城中寻访过20多个老宅院，其建筑中的雕梁画栋、木门窗栏等各个细部，及整个庭院的构架穿插，让我仿佛走进了《金瓶梅》书中描绘的明代宅院，尤其在庭院后楼上的佛堂里，除去雕刻十分精美、玲珑剔透的佛龛外，佛龛两侧的墙面，均以大幅绘画、书法装裱于墙面作供奉，融宗教与艺术于一体。由此可想而知，巍宝山上那些古刹名观中的壁画、彩绘的出现，是有着深厚而广泛的社会基础和历史、文化艺术底蕴的。鉴于明清之际汉文化对云南的覆盖，故巍山地区的壁画、绘画风格主要是受中原画风影响。

彝族壁画尚须提及的，还有滇南石屏县冒合乡五爪山上的罗色庙中绘有为纪念彝族明末土司袞知州马赫奴功绩的壁画。此庙为当地彝族、傣族等少数民族共同修建于清道光二十五年(公元1845年)。正殿三面墙上绘有壁画9幅，以连环画的形式，描绘当年马赫奴征战故事，分“出师”、“拒敌”、“凯旋”三部分。该壁画所绘事件发生在明末，而建庙、绘壁画于清中，故壁画中的官员与士卒等在服饰等方面，出现明清混杂的情况。在画法上，虽然也用了勾勒赋彩之术，但又自有特色，线条随意，造型稚拙；人物重叠没有空间，也没有近大远小的变化；色彩以青绿、朱砂、紫橙为主调，没有粉本为参照的痕迹，更没有什么宗教崇拜的气息，系当地民族画工自出其意、随意性很强的民间绘画。可惜，此庙壁画大部在“文革”中被石灰覆盖，现仅能看到不多的局部。此壁画对研究当时、当地少数民族的政治、服饰、礼制、武器等历史状态，提供了珍贵的资料。

最近，又在楚雄彝族自治州的千年古盐镇黑井，发现建于清雍、乾时期供奉施盐水女龙王的大龙祠壁画。在祠堂正大门上方残存壁画8幅，绘以道教神仙（八仙）故事，人物造型优美生动且有个性，线条勾勒潇洒自如，颇有飘飘欲飞的动感；色彩淡雅别致，很有文人画风情趣。可惜，殿内壁画皆已荡然无存。

滇西北的迪庆藏族自治州，是藏族聚居的地方，与西藏山水相连，同族同信仰同习俗。此处数百年间曾修建了一批藏传佛教寺庙，其中尤以香格里拉（原中甸县）松赞林寺（归化寺）规模最大，堪称康巴地区三大喇嘛寺之一。可惜十年浩劫，该寺成为一片废墟，寺中绘有大量气氛森严、雄强威猛的密宗壁画，也随寺庙一道灰飞烟灭。近20年来，寺庙逐渐重建，重绘壁画，但其艺术水准和精致程度，特别是密宗壁画的神秘气氛，距昔日壁画远矣。在滇西北的宁蒗县永宁地区尚保存有清代小喇嘛庙扎美戈寺，23年前我曾临摹过大门两侧的天王像。近年前往观看，已成模糊幻影，天王飘然而去。维西县的寿国寺尚存藏传佛教壁画数幅，但水准较为一般。此外，还有德钦县东竹林寺、飞来寺的壁画，其风格与西藏大多数寺庙壁画相似，且都在近年内经过重绘，已失去往日的风采，只有香格里拉（原中甸县）藏经楼内还有一些壁画尚未涂抹重绘。



香格里拉（原中甸县）中心镇藏经楼外观

中国壁画历史，除绘于天然岩壁上的原始岩画崖画外，自有建筑出现以后，就有了壁画。据记载，孔子观周之明堂，见《周公辅成王图》，说明壁画至少已有2000余年历史。中国壁画除宫廷、殿堂外，还有墓室、石窟、寺观等壁画。由于中国建筑以土木结构为主，不像西方、中亚的建筑以石材为主，易受毁损，故中国历代诸多建筑与壁画大都未能保存下来。且自隋唐以来，中国绘画的发展逐渐衍化为两大流派、两种不同的审美追求：一是“铺锦列绣”、“雕缛满眼”的工笔重彩体系；一是“初

发芙蓉，自然可爱”的水墨体系。特别到元、明、清以后，文人水墨画在中国画坛确立了主导地位，以绢本、纸本为绘画依托材料，以卷轴为基本展示形式，由此大量画家脱离了建筑墙面而另谋高就。而工笔重彩的一支则由民间画工继承与发展下来，主要为宗教寺观宣扬佛道而绘制壁画，他们或由师徒一个班子，或一家人传承，以名家画稿为粉本，辗转相授。云南历代壁画发展的脉络，完全印证了这一过程。

云南历代壁画千余年的传统，为我们留下无比丰富的艺术遗产，同时也成为当今云南画家取之不尽、用之不竭的艺术源流。一方面云南现代壁画艺术有如此多元、多样而丰厚的传统可资借鉴、研习，以古为今用、推陈出新而大展宏图。另一方面，云南画家在临摹、收集古代壁画过程中，一面向古人学习传统技法，同时为了追摹古壁画历尽沧桑的氛围和斑驳效果，创造和发展了一些新的技法，诸如使用高丽纸，揉纸法，纸的前后施色、透色、干色飞白与湿色透染等。当年参与云南历代壁画临摹的一些画家，后来成为云南现代重彩画派的骨干，他们将临摹壁画中研习到的诸多技法，运用于现代重彩画创作中，实际上是对壁画传统的学习、继承、借鉴与创造，由此可以看到云南现代重彩画有着深厚的传统底蕴。为了使云南现代壁画以及现代重彩画更加发扬光大、推陈出新、百花齐放，我认为有必要对云南历代壁画艺术多元化、多样化的艺术风格、品味、审美情趣以及多种技法作深入的研究，将云南历代壁画——重彩绘画的优秀传统继承下来，推动云南现代重彩画的进一步发展。云南人民出版社、云南美术出版社费尽移山心力，出版这本较为全面、系统地介绍云南历代壁画艺术的画册，不仅有着宏扬传统的历史价值，更有继往开来的现实意义。

2001年8月
撰于赤甲山庄

附注：

有关参考书目、文章、作者、出版者等相关资料索引已统一安排在本书结尾处，此处不一一列出。