

太平天国藝術

太平天国藝術

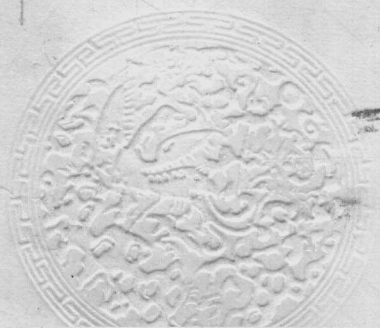
南京太平天国紀念館編

ИСКУССТВА ТАЙПИНСКОГО ГОСУДАРСТВА

АЛБОМ СОСТАВЛЕН МЕМОРИАЛЬНЫМ МУЗЕЕМ ПАМЯТИ
ТАИПИН ТЯНЬГО В НАНКИНЕ

THE ARTS OF TAIPING TIENKUO

COMPILED BY
THE NANKING MEMORIAL HALL OF TAIPING TIENKUO



江 苏 人 民 出 版 社

НАРОДНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО ЦЗЯНСУ
THE KIANGSU PEOPLES PUBLISHING HOUSE

太平天国藝術

南京太平天国紀念館編

✧

江苏省书刊出版营业許可証出〇〇一号

江 苏 人 民 出 版 社 出 版

南 京 湖 南 路 十 一 号

上海菸草工业印刷厂印制图片 江苏新华印刷厂印制正文

南京前进印刷厂装订 江苏省新华书店发行

✧

开本 787×1092 耗 1/6 印张 44 图画幅数 114

一九五九年九月第一版

一九五九年九月南京第一次印刷

印数 1—1,000

統一书号: 11100·95

定 价: (甲)一百二十元
(乙)一百一十元

責任編輯 陈元定 繆詠禾

装帧設計 徐凤廖

責任校对 赵 瑾 饒欽珩

序

这一集“太平天国艺术”，共收有壁画、~~彩色画~~、~~板画~~、雕刻、繡絲、刺繡六种。

太平天国对文化艺术事业是很重视的。在天京設有繡錦营、繡錦衙担任繪壁画和刺繡等工作；設織营、典織衙担任織繡絲、織緞工作；設鐫刻营、鐫刻衙担任鐫刻工作。在中国封建社会里，各种艺人是被賤視的。到了太平天国时代，他們受到了国家的尊重，在国家的組織领导下进行集体生产，得以充分发挥艺术劳动的积极性与創造性。因此，在艺术方面取得了很大的成就。就壁画一項來說，只天京一地，在陷落被焚七日之后，还残存一千多处。可以想見太平天国文化艺术的繁荣昌盛了。

从一八六四年太平天国首都天京失陷，到一九四九年新中国成立的八十五年中，太平天国艺术，遭受到无数次战火及反动統治者的破坏，几已蕩然无遺。解放后，由于党和人民政府的重视，人民羣众对革命文物的爱护以及文物工作者的努力，太平天国的艺术作品才陸續被发现。虽然現在所发现的这一些，不可能完全是它的代表作品，但这部分艺术遗产，可以說是“凤毛麟角”，非常值得我們重视的。

太平天国艺术是解放后才逐渐被发现的，目前还只是做了鉴定工作，专门的研究工作还待进行。因为这不仅触及到艺术本身的问题，而且它是与整个太平天国的革命历史不可分割的。因此，这里只能把其中几个主要问题提出來，供讀者研究参考。

第一，太平天国艺术不准繪人物的问题。这是太平天国艺术中的一个主要问题，也是一个很复杂的问题。太平天国的革命是农民革命，利用上帝教作为发动革命的工具。所以它在艺术政策方面，就根据“上帝最恼是偶像”与“十誡”中“不可作什么形象”的教条，提出不准繪人物的

措施，以反对宣扬封建迷信的人物画。因此，在我们所发现的太平天国壁画、彩画、年画中，都是不绘人物的。例如南京堂子街“防江望楼”壁画，按诸常理，望楼之上，应该绘有战士，望楼之下的一列战船上，也应该绘有战士，江上民船，又应该绘有船夫；但是，画面上却没有一个人影。战士是革命人物，船夫是劳动人民，他们都不能见之于画面，这就可知，太平天国不只是一般地不准绘封建迷信的人物，而是不准绘一切人物，连自己的英雄人物与劳动人民都在内。有人怀疑太平天国后期是准绘人物的。就我们所知，这也是一种误解。大家知道，苏式彩画是以故事人物画为主要内容的，而苏州忠王府的三百四十六方彩画，根据一九五九年所作的第三次鉴定，可以肯定为太平天国原画的三百方中，没有一方人物画；其余四十六方中，在大殿前檐横枋上的四方山水画，点缀有几个小的人物，据老年彩画艺人说，这在彩画工人的“行语”中，称做“赠景”，是不算人物画的。又据建筑家的鉴定，这几方彩画根本不是忠王府原来的彩画。苏州忠王府是太平天国后期的一座大建筑物，所绘彩画却突破苏式彩画的常规，不绘人物。这就可知，太平天国后期并无准绘人物的事。不过，太平天国不准绘人物的规定，并不是贯彻得很彻底的。如安徽绩溪曹氏支祠的壁画“太平军攻城图”绘有人物，便是一例。但这是加入太平天国阵营里面的广东天地会队伍所绘，画面上的“粤东同义”大旗便是铁证。这与太平天国规定的避讳制度一样，虽经三令五申，而在领导人物中如英王陈玉成、忠王李秀成的文书里面，还不免有失检违犯的情况。但这总是个别现象。我们必须分清主流与个别现象。太平天国艺术不绘人物，这是主流；失检或违背规定，乃是个别现象。两者不能混淆，更不能以个别现象来否定主流。所以，即使将来发现太平天国个别有人物的绘画，我们也断乎不可根据它来否定太平天国不准绘人物这一个事实。作为农民革命的太平天国革命，在艺术上采取不准绘人物的措施，去反对宣扬封建迷信的人物画，在当时的阶级斗争中，曾起着巨大的作用。但是，也正由于受着这一教条的束缚，使它的绘画题材，局限于山水花鸟和翎毛走兽等方面，而不可能绘画自己的英雄人物与劳动人民，以新人新事来歌颂革命，更好地教育人民。这就使得那一壁采取现实主义方法创作的“防江望楼”壁画，因没有人物而减低了画面上的革命气氛；使得以“英雄会”为主题的年画，不可能绘出英雄聚会的雄伟场面，而不得不费尽苦心，借鹦鹉和熊在柳树下聚会来作象征。太平天国利用宗教为武器进行革命斗争，固然收到很大的成效，但是另一方面，也必然受着宗教的束缚，

使它不可能繼續向前发展。太平天国在艺术方面是这样，在其他方面也是这样。这就是农民革命的局限性。我們对太平天国不准繪人物这一个規定有了明确的認識，就有助于对太平天国革命性质的了解。

第二，太平天国对文化艺术遗产的接受問題。太平天国对艺术提倡什么，反对什么，有着很明确的态度。在形式方面，提倡壁画、彩画、年画。中国古代，在宫苑、祠堂、寺院、道观的棟梁堵壁上，多繪以彩色画，輝煌喬丽，是中国古代建筑的特色之一，为中国人民所喜爱。到宋代以后，地主阶级提倡卷軸画，壁画轉入衰落时期，而太平天国却承繼了中国古代壁画的傳統，提倡壁画、彩画、年画，而不采取为地主阶级所爱好的卷軸画。太平天国的新建筑只是很少数，今天发现的南京堂子街、如意里等处壁画，都是在地主原来挂卷軸画的地位繪制的。这就是太平天国以壁画代替卷軸画的明証。在內容方面，以前封建統治阶级，利用壁画、彩画、年画这几种为人民所喜爱的艺术形式，繪上封建迷信的人物画來欺騙和麻醉人民。太平天国反对这种为封建統治阶级服务的人物画，提出不准繪人物的措施，而代之以山水花鳥和翎毛走兽画。这就可見太平天国对文化艺术遗产，是經過批判接受并为广大劳动人民服务的。它承繼了对革命有利的部分，拋棄了对革命不利的部分，并且有所发展。現存的太平天国艺术，可以充分地說明这一点。

第三，对太平天国艺术的看法問題。首先，我們必須从政治和艺术的統一的观点来看。毛主席“在延安文艺座談会上的講話”里論到文艺批評的标准时指示我們：“各个阶级社会中的各个阶级都有不同的政治标准和不同的艺术标准。但是任何阶级社会中的任何阶级，总是以政治标准放在第一位，以艺术标准放在第二位的。”又說“我們的要求則是政治和艺术的統一，內容和形式的統一，革命的政治內容和尽可能完美的艺术形式的統一。”因此，我們对太平天国艺术的評價，也应该根据上述标准。例如在楊柳青发现的那一批太平天国年画，它以花鳥山水的新內容，对抗当时繪刻封建迷信的旧年画；以“百无禁忌”的新思想，繪落花滿地与蠍子、蜈蚣等凶虫，来扫蕩“吉凶宜忌”的迷信思想。虽然它的艺术性不一定很高，但具有鮮明的为革命斗争服务的政治目的。其次，我們要評價太平天国艺术，必須根据当时的历史条件，从农民革命这一个角度出发，然后才可以衡量出它的真正价值。这不但对一般的作品应该这样看，就是对那一壁被称为优秀的现实主义創作的“防江望楼”壁画，也应该这样看。望楼是当时革命軍事上最主要的防御建筑，

在保卫天京、保卫长江方面，发挥了重要的作用。壁画的作者，打破常规，把历来认为最难处理的高层建筑作为主要形象，安排在画面最重要的位置，使它在整个画面上，成为主题思想最集中、形象最突出的部分。在望楼之下的江边，又绘有一列飘扬着太平天国旗帜警戒敌人的战船，经过这样的陪衬点缀，使防江这个主题，显得内容格外丰富，表现格外有力。这是反映了现实的尖锐的军事斗争的一面。同时，大江上还绘有扬帆下驶的民用船只，它又反映了社会安定交通如常的繁荣景象的一面。这一壁画面，把当时革命首都天京军事斗争的时代特点和经济繁荣的景象，集中地反映了出来。可以说，作者在太平天国不准绘人物制度的束缚下，已经发挥了他（或他们）的高度的创作能力。在当时山水画崇尚主观、“打倒形似”的气氛里，突出地采取了现实主义的制作方法，这对当时的山水画起了革命的作用。因此，它在近代的中国绘画史上，具有头等重要的意义。虽然这一壁反映现实的创作没有绘上人物，是一个很大的缺陷，但是如果我们从当时的历史条件去衡量，而以今天的要求来要求它，那就会抹煞太平天国艺术的真正价值。

以上提出的几个主要问题，只是一些十分浅薄的见解，错误之处，敬请读者批评指正！

罗 尔 綱

一九五九年八月于南京

ПРЕДИСЛОВИЕ

Данная серия по искусству Тайпин Тяньго состоит из шести разделов, представляющих собой: фрески, цветные картинки потолочной живописи, гравюры на дереве, скульптуру, технику тканья кэ-ссы (глазета) и искусство вышивки.

Тайпины уделяли особое внимание делам культуры и искусства. В Небесной столице были созданы специальные учреждения, как-то: Сюцзин-инь («Батальон декоративно-украшательной техники») и Сюцзин-ия («Резиденция по делам декоративно-украшательной техники»), которые занимались делами по писанию фресок и по вышивальной технике; Чжи-инь («Ткацкий батальон») и Чжи-ия («Резиденция по ткацким делам»), которые занимались делами по технике тканья кэ-ссы (глазета) и тканья атласа; Цзаньке-инь («Гравюрно-резьбовой батальон») и Цзаньке-ия («Резиденция по гравюрно-резьбовым делам»), которые занимались делами скульптуры и резьбовой техники. В феодальном обществе Китая мастера любой области искусства, все были подвержены презрению и оставались без какого-либо общественного положения. При тайпинах их положение изменилось: они были в почете и в центре внимания Тайпинского государства. Они были организованы в коллектив, они под непосредственным руководством правительства Тайпинского государства и при условиях коллективного труда проявляли большую активность и изобретательность в искусстве, благодаря чему искусства эти при развитии же революции уже имели блестящие достижения. Это видно хотя бы лишь по одной фресковой живописи: в одной только Небесной столице, даже после семидневного большого пожара и истребительского разрушения при ее падении, все же сохранились в виде фрагмента тысяча и более фресок. Это говорит о том, в каком расцвете и прогрессе находилась культура и искусство Тайпин Тяньго.

С 1864-го года, в каком пала столица Тайпинского государства Тянькин (Небесная столица), вплоть до 1949 года, года основания Нового Китая, в течение 85-ти лет эти искусства Тайпинского государства, переживши неисчислимые бедствия от многочисленных войн и пожаров и неперечислимые покушения со стороны реакционного господства, почти что были окончательно уничтожены. После освобождения, благодаря особому вниманию и заботе, оказанных им со стороны Партии и Народного Правительства, благодаря глубокой любви к революционным реликвиям со стороны широких народных масс и поддержке ими, благодаря последовательным усилиям работников, трудившихся в области исторических памятников—эти искусства в виде отдельных фрагментов и отдельных остатков произведения и изделия как редкостные уникалы все же были постепенно добыты и обнаружены. Произведения же эти, которые теперь удалось добыть или обнаружить, хотя, быть может, и не являются полным представителем всего искусства Тайпинского государства, в целом или его части, все же они как наследство искусства, доставшееся нам, весьма ценны для нас и достойны особого нашего внимания.

Однако ввиду того, что работа по постепенному выявлению искусства Тайпинского государства лишь только начата после освобождения, и теперь в этой области лишь сделана установительная работа, то работа по специальному изучению искусства Тайпинского государства в целом еще остается впереди, так как такое изучение не только связано с вопросами самого искусства Тайпин Тяньго, но и находится в неразделимой связи с его революционной историей в целом. Следовательно, в области искусства Тайпин Тяньго также имеются многие вопросы, требующие изучения от нас. Из этих вопросов мы сочли нужным представить на усмотрение читателей некоторые основные вопросы, которые следуют ниже.

Первый—это относительно того, что в искусстве Тайпин Тяньго воспрещалось изображение человеческой личности.

Это один из основных и самых сложных вопросов в то же время в искусстве Тайпин Тяньго. Тайпинская революция, как революция, проводимая крестьянами, использовала божество в качестве орудия для мобилизации масс на революционную борьбу, потому она в искусстве проводила политику на основе принципа «Божеству особо ненавистен идол» и догмы «Не допустимо создавать ни какой-либо фигуры», помещенной в «Десяти наставлениях», которая в виде мероприятия выдвинула «Запрещение рисовать человеческой личности». Это мероприятие было направлено против живописи с человеческими фигурами, изображающей эпизоды из жизни феодалов и проповедывающей феодализм. Этим и объясняется то, что среди обнаруженных нами тайпинских фресок, цветных картинок, новогодних-лубочных картинок нет ни одной, на которой изображалась бы человеческая фигура. Так, например, фреска «Наблюдательная башня для обороны речного берега» со стены на улице Танцзытай в Нанкине не содержит в себе ни одной человеческой личности, хотя по правилам обычая, казалось бы, что на башне должны быть изображены воины, на военных судах же под башней, выстроившихся в линию, — также бойцы, а на лодках, плавающих на реке, — лодочники. Если воины, как люди революционного лагеря, и лодочники, как трудовой народ, и то не изображались на фреске, то отсюда следует, что тайпины запретили изображать не только личности феодального и суеверного характера, но и вообще личности, безразлично кто бы он ни был, включая своих героев и трудовой народ. Однако существовало предположение у некоторых, что, якобы, тайпины в последние годы разрешили изображать человеческие личности. Такое предположение, нам кажется, необоснованное. Как известно, цветные картинки живописи сучжоуского стиля отличались именно тем, что основное их содержание посвящалось истории из жизни и изображениям человеческой личности, однако из 346 цветных картинок потолочной живописи этого стиля во дворце тайпинского верного князя Чжунвана в Сучжоу, согласно заключениям троектарного их обследования нами в 1959 году, можно с убедительностью утвердить, что среди 300 картинок, которые являются бесспорными оригиналами Тайпинского государства, нет ни одной с изображением человеческой личности. Хотя на 4-х из остальных 46 картинок, находящихся на перекладинах переднего навеса главного зала и представляющих собой пейзаж, и фигурировали несколько мелких человеческих изображений, но, по словам мастеров этого искусства преклонного возраста, они не считаются фигурами человека, а по жаргону мастеров этой живописи называются «Цзенцзинь» (украшение природы). Кроме этого, по обследованию архитекторов, эти картинки вообще не являются оригиналами тайпинского периода. Дворец Чжунвана был одним из крупнейших сооружений позднего периода Тайпинского государства, если написанные на нем цветные картинки потолочной живописи, вопреки традициям стиля этой живописи, не имели ни одной человеческой фигуры, то факт этот уже говорит о том, что не было вообще того, чтобы тайпины в поздние годы допустили писать человеческие фигуры. Однако, следовало бы еще отметить, правила такого запрета не всеми тайпинами придерживались последовательно. Так например фреска «Атака города тайпинами», написанная на стене домашнего храма Цауевых в Дзичи, именно является такой, на которой были изображены фигуры человека, так как она была написана бойцами присоединившего к тайпинам отряда кантонского общества «Неба и земли», о котором ярко свидетельствует изображенное на фреске знамя с надписью «Юэдунтуний» (Боевая дружина восточного Кантона). Такое явление аналогично с явлением нарушения табу-запрета законом употребления отдельных слов в официальных бумагах ради уважения к Небесному царю (например запрещение употреблять слова, повторяющие или совпадающие с именем членов царского дома Небесного царя и т. д.) со стороны князя-героя Иньвана Чен Юй-чена и верного князя Чжунвана Ли Сю-чена в их официальных бумагах по причине спешности или небрежности. Следовательно, эти отдельные случаи, как исключения частные, не представляют собой основное положение вещей. Нам необходимо различить, что представляет собой главное и что — частное, которых нельзя смешивать воедино, тем более не следует пользуясь частными случаями, отрицать главное. Основным течением в искусстве Тайпин Тяньго является то, что не изображаются фигуры человека. Если даже в будущем будут обнаружены отдельные произведения с изображением человека, то все же они, как частные и исключения, не могут послужить поводом для отрицания то, что является основным в искусстве Тайпинского государства. Тайпины как водители крестьянской революции своим мероприятием в виде запрета изображать человека нанесли удар живописи, изображающей человеческие фигуры для проповеди феодализма и суеверия. Мероприятие это сыграло свою активную роль в классовой борьбе, однако оно, проводимое, как догма, сковывало также живописное искусство, которое

вынуждено было в своих сюжетах ограничиваться лишь рамками изображений природы, цветов и птиц, перистых и животных, и т. д. В результате этого оно лишилось возможности отображать образы своих героев и трудового народа, и воспевать революцию изображениями новых людей и новых подвигов, с тем, чтобы еще эффективнее воспитывать народных масс в духе революции. Так фреска «Наблюдательная башня для обороны речного берега», сотворенная реалистическим методом искусства, из-за отсутствия изображения живых людей, значительно бледнела революционным духом, чем то, если бы она была с изображениями героев-бойцов. А фреска «Слет героев» вместо того, чтобы изобразить сбор настоящих живых героев революции, собравшихся со всех концов света на революционную борьбу, в соответствии с ее непосредственной и основной темой, вынуждена была изысканно-обременительным косвенным методом через образы попугая и медведя, посредством их созвучия, только лишь символически намекнуть на тему таившегося в сюжете содержания. Используя религию как мощное оружие для революционной борьбы, тайпины хотя и достигли больших успехов, но с другой стороны, религия же эта сковывала революцию не давая ей развиваться как следует вперед. Именно такое же положение и создалось в искусстве и в других областях, что ярко говорит об ограниченности крестьянской революции. Отдавая себе ясный отчет в вопросе о запрете тайпинами рисовать человека, мы смогли бы легче проникнуть в суть дела революции Тайпин Тяньго, как крестьянской революции.

Второй—это о наследовании Тайпинским государством наследия культуры и искусства. Тайпины к искусству подходили с самым ясным и точным отношением: выступали против чего, стояли за что—все было как-бы перед лицом. Формы, поощряемые тайпинами с особым вниманием, были фрески, цветные картинки, новогодние-лубочные картинки. Из них цветные картинки в виде живописи на потолочных стропилах и перемычках в зданиях дворцов, домашних храмов, церквей и монастырей, отличающиеся своей особой яркостью и красотой, издревле представляли собой одну из оригинальных характерных черт архитектуры древнего Китая и были одной из излюбленных форм широких народных масс. После династии Сун (960—1279 гг.) помещичьим классом стала поощряться живопись в свитках, в связи с чем фресковая живопись начала вступать в период своего упадка. Тайпины, наследовав лучшие традиции фресковой живописи древнего Китая, начали усердно содействовать ее развитию и в то же время поощряли и цветные картинки, и новогодние-лубочные картинки наряду с фресковой живописью, не ограничиваясь формами, излюбленными помещичьим классом, как живопись только в свитках. При тайпинов, новых дворцовых зданий было сооружено сравнительно мало. Такие здания, как на улице Танцзыгай и на улице Жуили в Нанкине, где имелись произведения фресковой живописи тайпинского периода и обнаружены только лишь после освобождения, были бывшими помещениями помещиков. Тайпины занявши эти помещения, на стенах, где прежде висели живописные свитки, создали фрески. Этот факт свидетельствует о том, что тайпины склонены были к тому, чтобы фресковая живопись была поставлена на место живописи в свитках. Эти излюбленные народом формы искусства господствующими феодалами раньше использовались для обмана и анестезии народа: содержания их были ограничены сюжетами суеверных феодальных легенд и фигурами из буддизма и даосизма. Но тайпины для борьбы с этими феодальными порабощениями введя «запрещение писать человеческие фигуры», заменили их содержания изображениями природы, цветов и птиц, перистых и животных, и т. д. Это ясно говорит о том, что тайпины в отношении наследования культурного наследия проводили линию критического преемства и линию превращения искусства в достояние широких масс трудового народа, в результате чего и получилось так, что все, что полезно революции, было унаследовано, а все, что вредно, было отброшено. Более того, все, что было унаследовано, в процессе революции получило дальнейшее свое развитие. Все искусство Тайпинского государства, доставшееся теперь нам, полностью и убедительно доказывает это.

Третий—это о нашем подходе к искусству Тайпинского государства. Мы должны, прежде всего, подходить с точки зрения единства политики и искусства. Товарищ Мао Цзэ-дун в «Выступлениях на совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани», говоря о критерии в литературной и художественной критике, указал нам, «каждый класс в каждом классовом обществе обладает своим особым критерием, как политическим, так и художественным. Однако любой класс в любом классовом обществе всегда ставит политический критерий на первое место, а художественный—на второе». И далее указал: «Мы же требуем единства политики и искусства, единства содержания и формы, единства революционного политического содержания и по возможности совершенной художественной формы». В отношении

искусства Тайпин Тяньго мы должны подходить именно с таким же критерием в его оценке. Возьмем к примеру серию новогодних-лубочных картинок Тайпинского государства, обнаруженных в районе Янлюцзи города Тяньцзиня. Эти картинки своими новейшими содержаниями, посвященными темам жизни цветов, птиц и темам естественной природы выступили против таких, которые посвящались темам феодальной истории и суеверным темам из буддизма и даосизма. Они, руководствуясь новыми идеями «Долой всякие религиозные предрассудки», изображали землю, наполненную опавшими листьями; изображали скорпион и дубляк навозный, которые в феодальном обществе считались насекомыми зловещими. И все это было направлено на уничтожения суеверных взглядов на вещей вроде «Быть беде, если натолкнётся на зловещее» и т. п. Они по художественному оформлению, быть может, и не очень высокие, но они насыщены мощной и горячей политической направленностью, они выполняют непосредственную задачу революционной борьбы. Кроме этого, при оценке искусства Тайпинского государства, необходимо еще учесть исторические условия данного периода и не упускать из виду, что эта была крестьянской революцией. Лишь таким образом мы сумеем усмотреть в этих произведениях их действительно ценные качества. Так мы должны подходить не только ко всем обычным произведениям этого искусства, но должны так же относиться и к прославленному как выдающееся реалистическое творчество произведению этого художества—«Наблюдательной башне для обороны речного берега». Башня эта представляла собой одно из важнейших оборонительных сооружений революционной войны. Она сыграла важнейшую роль в обороне Небесной столицы, в обороне побережья Янцзы. Автор фрески «Наблюдательной башни для обороны речного берега», нарушив традиционные нормы, поместил в самое главное место всей картины, как главную фигуру, именно то изображение высотного сооружения, которое обычно считалось невозможным быть в таком сочетании. Благодаря этому, это сооружение, занимая самое главное место на картине, стало центром всего сюжета и тематики, стало самой выпуклой частью всего изображения. Под башней раскинулись по реке в линию боевые суда, над которыми развевались знамена Тайпинского государства: они были нацелены против вражеских боевых судов. Такое оттенение и приращение к основному предмету, значительно обогатило содержание композиции, сделало изображение особенно выразительным. Картина отображала существующую в реальности ожесточенную борьбу революционной войны—это с одной стороны. С другой же стороны—она отображала мирную и процветающую обычную жизнь: курсируют транспортные лодки, гражданские, с полными парусами, что означало полный порядок в транспорте и спокойствия в жизни жителей и общества. Словом, характерные черты революционной столицы Тяньцзиня (Небесной столицы): период революционной борьбы и период мирного экономического развития, что было в реальности,—все целиком, в соединении воедино, было отображено на ней. При условии «запрещения изображать человека», которые сковывали как-бы руки художников, автор (или авторы) этой картины проявил действительно небывалую силу творчества, в высоком художественном уровне которого не может быть никакого сомнения. Мы можем смело утвердить, что эта картина есть одна из прекраснейших реалистических произведений. Следует еще особо отметить, что по истории живописи позднейшего периода Китая, эпоха автора этой картины как раз была эпохой, когда господствовало в живописи течение, которое стояло за субъективизм и проповедовало «долой сходство в образе», можно представить себе, сколько и каких усилий потребовалось автору, чтобы он смог пробиться из этой атмосферы господствующего субъективизма. Ценна она еще тем, что автор ее не только пробился из этого окружения, но и сразу же с особым отличием принялся за реалистический метод творчества, который сыграл революционную роль в пейзажной живописи тогдашнего времени. Она имеет первостепенно-важное значение в истории живописи Китая поздних периодов. То, что на ней не было изображено людей,—это, конечно, большой недостаток, но если подойти к ней без учета исторических условий, в которых создавалась она, и лишь требовать от нее согласно нашим сегодняшним требованиям,—это также было бы несправедливо и помешало бы нам усмотреть в ней действительно ценные.

Ставя на усмотрение читателей перечисленные выше вопросы, оговорюсь, что высказанные мнения лишь поверхностные и, быть может, ошибочные, и позволяю себе ожидать критику и советы со стороны читателей, за которые буду весьма признателен.

Ло Эр-ган. Август 1959 года в городе Нанкин

P R E F A C E

This volume contains a collection of six branches of the art of Taiping Tienkuo, namely, wall-painting, coloured painting, wood-engraving, sculpture, k'o ssu (woven silk), and embroidery.

In the time of Taiping Tienkuo, art and cultural enterprises were held in high esteem. In the capital Tien Ching, a "Battalion of Embroidery" and a "Board of Embroidery" were set up to take charge of wall-painting and embroidery work; a "Battalion of Weaving" and a "Board of Weaving" to supervise the weaving of k'o ssu and satin; a "Battalion of Sculpture" and a "Board of Sculpture" to look after carving and engraving. In the feudal society in China, workers in all branches of industrial arts were treated with contempt. But in the time of Taiping Tienkuo they were honoured by the government, and under the guide of the government they participated in collective production so that they were able to fully display their initiativeness and originality in their work. Hence, brilliant achievements were made in the sphere of art. In so far as wall-painting is concerned, in Tien Ching alone, more than one thousand pieces survived the great fire lasting seven days after the fall of the capital. From this it is not difficult to imagine how art and culture flourished during the period of the revolution.

During the 85 years from the fall of the capital of Taiping Tienkuo in 1864 to the founding of the People's Republic in 1949, the works of art of Taiping Tienkuo suffered from the devastation of innumerable wars and the destruction by the reactionary governments, and were almost entirely lost. After the liberation, owing to the great attention paid to them by the Party and by the Government, owing to the love and care of the people for them, and owing to the efforts made by our art workers, a number of these works of art have been rediscovered. What has been rediscovered may not be representative of the whole of the works of art of Taiping Tienkuo, yet it constitutes a rare and precious portion of the heritage of our national art which deserves our special attention.

As these works of art of Taiping Tienkuo have been rediscovered bit by bit only in the few years since the liberation, only the work of verification has been done, but a special research into them remains yet to be carried out, because it not only concerns the question of art in itself but is inseparable from the entire history of the revolution. Therefore I am going to mention only a few important questions for our readers' attention.

1. How is it that no human figures are depicted in the paintings of Taiping Tienkuo?

This is an important question in connection with the art of Taiping Tienkuo, and a very complex one at that. The Taiping Uprising was a revolution of peasants, who made use of their worship of God as a means to start the revolution. So they based their cultural policy upon the creed that "God detests idols most" and upon one of the ten commandments: "Thou shalt not make unto thee any graven image," and they formulated the rule that the painting of human figures be forbidden as a counter measure against the human figure paintings which preached feudalistic superstitions. Hence no human figures are to be found in all the wall-paintings, coloured paintings and New Year pictures that have been rediscovered. Take for example the wall-painting entitled "Watch Tower for River-Defence" at Tang Tze Street, Nanking. In a watch-tower, as a rule, warriors would be painted, and in the warships below the watch-tower, there would also be warriors, and in the junks there would be junkmen, but in the painting not a single human being may be found. Warriors are revolutionaries and junkmen are working people, yet they do not appear on these paintings. From this we know that in the time of Taiping Tienkuo, not only was prohibited the painting of all characters of feudalistic superstitions, but also was forbidden the depicting of all human beings including their own heroes and working people. Some people have doubts

on this point and say that in the later period of the revolution, the painting of human figures was permissible. So far as we know, this is a misconception. Every body knows that the coloured paintings in the Suchow style usually and chiefly deal with stories taken from literature and history and with human figures. But according to the verification of the coloured paintings in Lord Tsung's Residence at Suchow for the third time in 1959, we can say definitely that out of the 346 paintings only 300 are originals, and that of these original paintings none contains human figures. Among the other 46 paintings on the crossbeams under the fore eaves of the Grand Hall, there are only 4 landscapes with tiny human figures as ornaments. According to the opinion of some veteran painters, the insertion of a few tiny human figures in landscapes should not be considered as equivalent to the painting of figures; it is merely, in the jargon of these painters, "an embellishment." And in the opinion of some architects, these 4 coloured paintings are not originals. In Lord Tsung's Residence, a large building erected in the later period of the revolution, the coloured paintings depart from the common practice in the Suchow style, and deal with no human figures. This further proves that in the later period of the revolution the painting of human figures was still forbidden. We must know, on the other hand, that the government order which forbade the painting of human figures was never thoroughly enforced. For instance, human figures are to be found in the picture "The Attack on the City by the Taiping Army," a wall-painting in the family temple of the Tsao's at Chihchi. But this was painted by the warriors of the Heaven and Earth League of Kwangtung who had joined the Taiping army, as we may see from a banner in this picture bearing the characters "Yue Tung Tung Yi" ("We, the people of East Kwangtung, support the Revolution!"). This is comparable to the disregard of the government order for avoiding the use of the personal name of the Heavenly King. Though repeated injunctions were given by the government, yet violations of the order were even found in the official dispatches of such leaders as Lord Chen Yu-cheng, Lord Tsung, etc. This is, however, an individual case, and a distinction must be made between the general practice and an individual case. Human figures are not depicted in the paintings of Taiping Tienkuo; this is the general practice, while any violation or disregard of the rule is exceptional. These two are not to be confused with the other, and what is more, an individual case should not be employed to disprove the general practice. Even though some other paintings with human figures should be rediscovered, we should not accept them as testimony against the fact that the painting of human figures was forbidden in the time of Taiping Tienkuo. Being a revolution of peasants, Taiping Tienkuo adopted the measure of forbidding the painting of human figures as a counter-measure against those pictures which preached feudalistic superstitions, and this prohibition exerted a great influence upon the class struggle at that time. But owing to this restriction, the subjects for the paintings were limited to landscapes, flowers and plants, birds and animals, and thus it was impossible for the painters to paint their own heroes and working people or to sing the praises of the revolution by depicting new men and new things to educate the people. As a result of this restriction the wall-painting "Watch-Tower for River-Defence," a work of true realism, appears weak in revolutionary atmosphere. That is why in the New Year picture "A Gathering of Heroes," the painter, instead of representing a magnificent scene of the gathering of heroes, had recourse to the use of symbols by depicting the gathering of parrots and bears under the willow trees. In the time of Taiping Tienkuo the use of religion to carry on the revolution did produce great results, but religion also had its restrictive influence and hampered the progress of the revolution. The same was true not only in the sphere of art, but also in other spheres. This is due to the limitation of a revolution of peasants. A clear understanding of the injunction that the painting of human figures was forbidden in the time of Taiping Tienkuo will help us to know better the nature of the revolution.

2. How did Taiping Tienkuo act toward cultural heritage?

What was to be promoted and what was to be fought against in art? The attitude of Taiping Tienkuo towards art was a very firm one. In the point of form, what was promoted included wall-paintings, coloured paintings and New Year pictures. In the days of old, it was characteristic of the Chinese architecture that on the beams and walls of the imperial palaces, family temples and Buddhist and Taoist temples were painted pictures in vivid colours and the mass of people had a great liking for such pictures. In the Sung dynasty, paintings in scrolls were made much of by the landlord class, therefore wall-painting was on the decline. But the government of Taiping Tienkuo carried on the old tradition of

the Chinese wall-painting by promoting wall-paintings, coloured paintings and New Year pictures instead of the paintings in scrolls which the landlord class loved. Not many large buildings were erected in the time of Taiping Tienkuo. The wall-paintings rediscovered at Tangtze Street, Ju-I Lane, etc. were painted there in the time of Taiping Tienkuo to replace the scrolls hung by landlords in their residences. That is a proof that in the time of Taiping Tienkuo wall-painting took the place of painting in scrolls. In point of content, the ruling landlord class formerly made such popular forms of art as wall-paintings, coloured paintings and New Year pictures serve their own purpose by filling them with figure subjects dealing with stories of feudalistic superstitions in order to deceive and intoxicate the people. In fighting against such paintings which were designed to serve the landlord class, the government of Taiping Tienkuo adopted the measure of forbidding the painting of human figures and promoted the painting of landscape, flowers, birds and animals. This shows that Taiping Tienkuo did not accept the old cultural heritage without discrimination and that it took over only that part of the heritage which was of use to the broad masses of the people. In other words, to develop its own art and culture it took over what was of advantage to the revolution and discarded what was detrimental to it. The best illustration of this point may be found in these extant works of art of Taiping Tienkuo.

3. How should we make an estimate of the art of Taiping Tienkuo?

First of all, we must examine it from the viewpoint that there is unity between politics and art. In his "Talks at the Yen'an Forum on Art and Literature", Chairman Mao, in speaking of the criteria of art and literary criticism, teaches us: "Every class in a class society has its own political and artistic criteria. But all classes in all class societies place the political criterion first and the artistic criterion second." Again he says: "What we demand is unity of politics and art, of content and form, and of the revolutionary political content and the highest possible degree of perfection in artistic form." Hence, in judging the works of art of Taiping Tienkuo, we must base our comments upon the criteria mentioned above. For instance, the New Year pictures rediscovered at Young Liu Ching contained the new content of flowers, birds and landscape, in contrast with the old New Year pictures which dealt with stories of feudalistic superstitions. The Taiping Tienkuo painters had "nothing to avoid or to fear", and in this spirit they painted pictures like "The Ground Covered with Fallen Flowers," and evil-foreboding insects like scorpions and dung beetles, thus to sweep away the superstitious ideas about "what is lucky or unlucky, proper or improper." Though not very high in artistic quality, these pictures had a definite political purpose, that is, to serve the people.

Next, in estimating the art of Taiping Tienkuo, we must take into consideration the historical conditions of the time, bearing in mind the fact that Taiping Tienkuo was a revolution of peasants, for only then can we see the true value of that art. Not only should we so estimate the works of that art in general, but the same should be applied also to the wall-painting entitled "Watch-Tower for River-Defence," which has been widely accepted as an excellent work of realism. A watch-tower was very important for military defence during the revolution; it played a tremendous role in the defense of the capital Tien Ching and the Yangtze River. Departing from common practice, the painter of this painting did what many other painters failed to do, by making the tall structure of defense the chief object of interest and placing it at the foreground so that it became a spot in the picture where the theme was revealed in its most concentrated form and the images were the most conspicuous. Beneath the watch-tower, there were a number of warships flying the flags of Taiping Tienkuo and keeping a sharp lookout for the enemy. With these additional touches, the theme of the picture—the defense of the river—became richer in content and more forciful in expression. This was a reflection of one phase of the reality, the phase of intense military struggle of the time. On the other hand, there were junks in full sail going down the river. This was reflection of another phase of the reality, the phase of social security and prosperity. This wall-painting was designed to reflect in a concentrated form both the characteristic features of the revolutionary capital during the military struggle, and the conditions of economic prosperity. We may say that the artist or artists who painted this picture displayed his or their power of artistic creation to the fullest extent in spite of the restrictions. At a time when subjectivism was held in high esteem in landscape painting and the slogan of "Down with the formal resemblance!" was in vogue, the artist or artists revolutionized the landscape painting by adopting the method of realism. This is of prime importance in the history of modern Chinese painting.

Though it is a grave defect that in this work of art no human beings are depicted, yet we should fail to give a true estimate of the art of Taiping Tienkuo if we should pay no attention to the historical conditions of the time but to try to make the painting conform to our own demands of to-day.

The questions mentioned above are based upon what I know of the art of Taiping Tienkuo. Any criticisms from our readers are heartily welcome.

Lo Erh-kang.

Nanking

August, 1959

目 录

第一部分 壁 画

防江望楼	1
山亭瀑布	2
云带环山	3
江天亭立	4
鹤寿图	5
柳蔭駿馬	6
双鹿灵芝	7
孔雀牡丹	8
鹿鹤同春	9
綬带蟠桃	10
丛林楼阁	11
鸳鸯荷花	12
太獅图	13
茅亭远帆	14
魚藻图	15
金獅戏球	16
枫林秋色	17
梧桐白鶴	18
荷花双鷺	19
桃树蜂猴	20
綬带双栖	21
松鶴图	22
金龙屏門	23
溪亭归犢	24
虎豹图	25
獅象图	26

麒麟图	27
鹤鹿图	28
花鳥小猫	29
双兔图	30
鸳鸯图	31
双寿图	32
太平軍攻城图	33
太平軍进军图	34
大凤图(残存羽毛)	35

第二部分 彩 画

双獅戏球	36
双獅戏球 蜂猴图 松鼠葡萄	37
松溪双虎	38
柏鹿同春	39
海鷹双猿 花石麒麟	40
凤凰牡丹 凤凰牡丹	41
蕉石双鸡 松竹孔雀	42
蒼鷹捕雀 八百遐齡	43
荷花双燕 翠鳥朱果 梅花四喜	44
双鵠鸡冠	45
桂棠报喜 八百寿眉 綉球鸚鵡 薇菊鵠鵠	46
柏枝綬帶 紫薇黃鶯 荷花翠鳥 桃花双燕	47
桂菊綬帶	48
双鵠献寿 双鵠献寿	49
花蝶 花蝶 花蝶 金魚	50
竹蝶花籃 蝙蝠番蓮 云蝠 彩蝶花果	51
紫薇梧桐	52
紅芙蓉花 牡丹梅花 雪竹山茶	53
秋色滿园	54
梅花 兰石 菊石 花竹 杞菊	55
兰竹 兰竹 菊石 松竹	56
荷花紅蓼	57