

北京法海寺明代壁畫

中國古典藝術出版社

署



F086/2406

北京法海寺明代壁畫

編輯出版：中國古典藝術出版社
北京東總布胡同10號

責任編輯：秦嶺云
攝影：陳 淵
美術設計：曹 洁

制版印刷：北京美術印刷廠

裝 訂：北京新華印刷廠

發 行：新 華 書 店

北京市書刊出版業營業許可證出字第069號

開本：787×1092 1/4 印張16 3/4

統一書號：T 8029·72 定價：18.00元

出版說明

我国历史上遺留下大量的壁画作品，这是我国历史文化財富极重要的一部分。北京西郊石景山模式口翠微山麓法海寺的壁画，是我国明代的著名壁画之一。

一切宗教艺术是一切剝削者社会經济基础之上的上层建筑的构成要素。法海寺壁画是佛教艺术，它正是我国旧社会剝削阶级从精神上奴役劳动人民的武器，是巩固剝削阶级对人民群众的政治統治的一种手段。一切宗教艺术是相应的社会物質生活条件的反映，虽然它以虛幻的荒誕的歪曲的形式反映出来，但它在一定程度上反映了一定历史时期的社会面目。因此，法海寺壁画是研究我国社会发展史的一种很重要的資料。

法海寺壁画是我国劳动人民（民間艺术家）經年累月长期劳动的成果，是杰出的艺术創造，它是值得我們非常珍貴的繪画遺產。对于发展我国民族繪画传统来說很有学习和参考价值的。为了使广大讀者能欣賞和研究这著名的壁画，我們特將其輯成专集出版。并刊入了秦嶺云同志所写的：“北京法海寺壁画艺术的源流和成就”一文，他对法海寺壁画仅作了一些初步的研究，尚須大家进一步探討研究的。

中国古典艺术出版社編輯室

北京法海寺壁画艺术的源流和成就 (代序)

从可以征信的我国古代文籍記載来看,大約在公元前六百年前后的时候,在我国南北各地的殿閣庙堂的牆壁上,附丽繪画,已經形成風气。那些“明堂”、“先王之庙”和“公卿祠堂”中的壁画,所表現的内容——山川、風物、神話传说、历史故事、人物肖象,具有了鮮明的主题思想和創作意图。当时的詩人屈原、教育家孔子都曾經在这些气派宏伟的画壁前面流連讚嘆过,可見距今二千多年以前,我国壁画艺术水平已經相当高了。这就使我們有理由相信,中国壁画艺术絕不是开始于春秋战国时期;應該肯定,壁画發展到了春秋战国时期,已經超过了初萌的状貌,到了抽枝發芽欣欣向荣的青春期了。

根据“楚辞‘天問’”和“孔子家語”中簡短扼要的描述看,那些作品在现实生活中發生了所謂“成教化,助人倫”的作用。同时在艺术上为我国繪画,特别是人物画日后的發展,創立了良好的基础。秦、汉以后,宮廷殿閣上描繪功臣烈士,形成传统的風气,为我国肖象画創造了發展的条件。特别是在汉代以后,随着建筑艺术、工艺美术的进步,厚葬風俗的風行,壁画范围有了显著的扩展,宮殿、郡府、宅第以至坟墓明堂几乎無处不画,从内容到形式,已呈現出民族的气派。在这一时期的作品当中,充分地反映了我国封建社会在逐步成熟与糜烂的过程当中的社会生活、思想意識各方面的面貌。見于文献的作品,如:“天地太一諸鬼神”、“天地品类群生杂物奇怪山神海灵”、“七十二弟子”、“二十八将”,这些实物均已湮失,姑且不談,即以今日出土可見的辽陽、营城子、望都、梁山、托克托各地的汉代墓画与山东、河南、四川諸地的画像石和画像砖来看,其气魄的雄伟,内容的丰富,情思的巧妙,是异常动人的。在那些車騎、漁猎、舞乐、战斗、耕作、庖廚……各种现实生活的画面前,使我們逼真地走进历史的境界中,更深切地形象化地理解了当时的社会生活及思想意識的面貌,至于表現手法和創作方法,可以說都达到了純熟的程度,作品中已具备了现实主义的浓郁的艺术魅力。

在已經成熟了的民族壁画基础上,于魏、晋、南北朝时期,我們創造性地迎接、吸收并融化了来自印度、大月氏、西域諸地的宗教美术,打开了中国壁画艺术新的篇頁,为我国繪画的多样性的發展,注入了新的血液。在后汉明帝刘庄的推动下,佛教及其造形艺术于公元68年頃,在中国黄河流域洛陽白馬寺撒下第一顆种子,很快就获得了滋蔓成长的条件。魏、晋、南北朝三百多年中,佛教在中国如水之就下,上下崇信,全国的重要城市,如:洛陽、平城、金陵、揚州、武昌各地出現了数以万計的宏丽的寺院,仅豫西伊、洛一带就有千余寺,著名的敦煌莫高窟也于公元366年开始营建,这些宗教建筑,給壁画的繼續發展,創造了客观的物質条件。約于公元六世紀頃,外来的“凹凸画法”曾一度在西北和江南各地流行,从此,本土画風与域外画風逐漸融合,宗教化的題材与礼俗化的題材齐头并进,形成壁画史上丰富多采的新阶段。特別值得注意的是从此有許多著名的士大夫画家也都怀着兴奋和榮譽的心情,身入寺院和民間艺人們一起进行壁画創作,象晋代大画家顧愷之画瓦官寺的壁画,群众为了欣賞他画的“維摩詰”,一会儿工夫,乐捐百万錢,可見当时壁画艺术的群众基础是如何广闊。南北朝时,永嘉、江陵、会稽、吳郡、崑山、潤州、江宁、江都、鄴中、长安各地的寺院中,都有名家壁画之作,仅以“历代名画記”、“貞观公私画史”、“世說新語”、“太平广記”諸書部分的記載看,这些寺院中的壁画有一部分就出自著名艺术家顧愷之、史道碩、戴逵、陆探微、张僧繇、曹仲达和刘杀鬼、王奴兒、刘烏賊的手笔(后三人可能是民間画工);宗炳、张僧繇还在壁上画过山水、鷹鷂,为壁画題材的多样化、世俗化、抒情化开拓了新的天地;为中国山水画、花鳥画进一步的成长作了創

造性的嘗試，也為唐代山水、花鳥題材的壁畫及屏障畫作了良好的開端。

隋、唐經濟繁榮，特別是唐代，社會生活曾有一段較長時期的安定，各種文藝領域的成就達到新的高峰，繪畫藝術也有顯著的發展，它不僅表現於縑帛卷軸的上面，也表現於殿閣、宅第、坟墓和寺觀的牆壁上。當時壁畫畫家之眾多，題材之豐富，技藝之高妙，在歷史上看都是空前的。全國各地，如：長安、洛陽、成都、江陵……的寺觀中都有壁畫。寺觀以有壁畫為榮，住持和“善男信女”們往往用重金征聘畫師畫壁，畫家也往往以畫壁為“功德”，於是寺觀事實上形成了公眾的畫廊和藝術家們展覽和比賽藝術的場所。如洛陽敬愛寺、老君廟，成都大聖慈寺，浙西甘露寺，都是著名壁畫薈聚的名剎。直到宋代，象大聖慈寺一個寺院還保存着唐代以來的壁畫八千五百二十四間（見宋·李之純：“大聖慈寺畫記”），其中包括有盧楞伽、左全、張南本、孫知微、范琮等二十餘人的作品。而這已是經過公元845年“會昌滅法”以後的情況，至於唐代當時壁畫之盛，也就可想而知了。

根據“歷代名畫記”、“唐朝名畫錄”、“益州名畫錄”諸書不完全的記載，隋、唐三百餘年間，有名可傳的壁畫家就有114人，其中包括鼎鼎大名的展子虔、鄭法士、閻立本、薛稷、李思訓、吳道子、周昉、王維、邊鸞、張南本等；也包括當時藝名噪眾的畫工名手，如：王陀子、張愛兒、王耐兒……等；也包括道士張素卿、和尚玄暢、師奴、迦佛陀等的作品，壁畫作家上而宰相下而工匠僧道，可見這一藝術活動影響之大，在當時的社會文化生活中占了重要的位置。不少畫家畢生勞動於壁垣之前，砥粉吮墨調弄丹青，象吳道子一個人一生就畫了三百餘鋪壁畫，產生了不少膾炙人口的傑作。

這個時期，壁畫題材非常寬廣，宮廷殿閣上和遠古一樣，畫君臣事迹、名將、學士等肖象，藉以“鑒戒”和“褒揚”，佛教寺院中畫菩薩佛象、本生變相等；道教宮觀中畫玄元帝君真人星曜等；學宮文廟中畫七十二弟子象，兼容幷包，不同的教派都以壁畫這一藝術形式進行群眾性的宣傳。至於在非政治性的建築物，如：後宮、偏殿、園亭、宅第中則出現了山水、花鳥、魚龍、走獸等富於裝飾性的壁畫，這就給我國繪畫從題材上向多方面發展創造了前提；特別在廳堂上畫名人肖象（褚遂良、白居易、王起、孟浩然、安祿山等），可以看出“傳神畫”已經達到了高度的水平。

五代十國時，各地都還有名手畫壁，特別是西蜀、南唐和隴西，宮廷中設有畫院。晚唐社會動亂時，許多著名畫家不入西川即渡江南；兩地經濟繁榮，社會比較安定，在壁畫藝術上直接承繼了唐代光輝的傳統。名畫家荆浩、朱繇、徐熙、周文矩、李升、黃筌、黃居寀都曾畫過壁畫；特別是以素負盛名的成都大聖慈寺為中心的川西平原上，受有玄宗李隆基、僖宗李儼入蜀的影響，佛道壁畫是有增無減的。

到了宋代，特別是到了南宋，中國繪畫從題材上分科已經形成固定的壁壘，畫院以畫取士，文學氣息日益濃烈的卷軸畫和扇面小品，在社會上日益風行，文人們作畫多向詩意中尋取畫境，認為畫壁是民間藝人們的職業活動，不屑從事這種藝術勞動，少數人偶而畫壁也出以遊戲的態度，任意揮灑几筆而已。從此，壁畫勞動極大部分落到民間畫工的肩上，人力相對削弱。畫工們缺乏鑽研的客觀條件，一般只能沿用前代的粉本，創造性減弱，不如唐代之千巖爭秀萬壑競流，因而不免削弱了藝術收穫。墓室壁畫也落入窠臼一成不變，從今日發現的白沙、安陽、隴西等地的宋代墓畫來看，遠沒有當時地面上的一般畫風工整精緻。在殿廷宅室的壁畫上，發展了在唐代開始的抒情畫，畫家們放情地畫起“百猿”、“百鶴”、“墨竹”、“墨松”、“折枝梅”、“四時景”等，當然這是和當時社會上的畫風分不開的。但在北宋時，政府卻大力提倡過道觀壁畫，產生過輝煌的巨作，例如公元1008年繪玉清昭應宮壁畫時，應征的畫工達三千多人，後由武宗元、王拙、張昉、龐崇穆等百餘人集體畫成，畫中有“五百靈官天女朝元”等象，氣魄的宏偉是可以想見的。這件作品與唐吳道子在洛陽老君廟畫的“五聖千官圖”；民間藝人在莫高窟畫的“張議潮統軍出行圖”和“宋國夫人出行圖”以及西蜀房從真畫的“諸葛武侯引兵渡瀘水圖”諸名作前後媲美，在中國壁畫史上，是有數的作品；元、明的廟堂壁畫基本上是承襲上述的粉本、表現技法發展下來的。

院中的“法海禅寺碑”（礼部尚書胡濙撰）的記載看，它是明英宗朱祁鎮的近侍太监李童，为了阿諛他的主子，首先倡議并向当时許多人民群众、官員、喇嘛僧尼募錢修建起来的。特別值得注意的是这一工程的設計施工是宮廷的“工部营繕所”直接負責主持的。从正統四年（公元1439年）閏二月二十二日动工，到正統八年（公元1444年）十月才完工，前后进行了五年之久，不仅消耗了大量的金銀，也动員了許多高手工匠。当时，这一寺院包括有大雄宝殿、伽蓝、祖师二堂、四天王殿、护法金剛殿、鐘鼓楼以及云堂、廚庫、寮房等，許多地方都画有“光彩炳耀”的壁画。这座金碧輝煌的佛寺，在十五世紀的北京，由于出于非凡的工匠之手，加以显赫的太监們的支持，不知吸引过多少香客和游人，直到今天，凡是走进这个美丽的山谷，进入庙堂看到其中的造形艺术作品特别是壁画的人，也無不讚嘆惊讶，深深地为我們的劳动的祖先們的艺术才能，兴起难以抑制的高兴和豪迈的情緒。

法海寺的壁画，今天还存在的只有后院大雄宝殿一处了。这些画分布在本尊象的龕背和后殿門的两旁以及殿前十八罗汉的身后。这些作品的創作年代距离今天虽然已經有五百多年了，而那些矿物質的色彩还保持得相当鮮丽，加以大量使用“瀝粉貼金”的作法，画面上的华貴气氛还是非常絢丽动人的。

首先我們可以来欣賞后殿門左右的两鋪。出現在我們眼前的是一个由帝后、天龙八部、鬼众組成的浩浩蕩蕩的礼佛护法的行列，左右两鋪人物共三十五人，三五成組，互相呼应，統一而有变化，人物的服飾华丽，仪态美好，加以綫条流暢，色澤穠丽，形成滿壁風动美不胜收的动人場面。

左鋪共十六个人物（参閱示意图），面目和行进的方向大致向右，走在队伍前端的是四个丰盈庄丽的女象，第一个托着花鉢，第二个看去是一个女后，合十前进，第三第四是两嬪从，一捧盘一撑幡，紧紧护衛着她們的是广目



法海寺大殿

院中的“法海禪寺碑”（禮部尚書胡濙撰）的記載看，它是明英宗朱祁鎮的近侍太監李童，為了阿諛他的主子，首先倡議并向當時許多人民群眾、官員、喇嘛僧尼募錢修建起來的。特別值得注意的是這一工程的設計施工是宮廷的“工部營繕所”直接負責主持的。從正統四年（公元1439年）閏二月二十二日動工，到正統八年（公元1444年）十月才完工，前後進行了五年之久，不僅消耗了大量的金銀，也動員了許多高手工匠。當時，這一寺院包括有大雄寶殿、伽藍、祖師二堂、四天王殿、護法金剛殿、鐘鼓樓以及雲堂、廚庫、寮房等，許多地方都畫有“光彩炳耀”的壁畫。這座金碧輝煌的佛寺，在十五世紀的北京，由於出於非凡的工匠之手，加以顯赫的太監們的支持，不知吸引過多少香客和遊人；直到今天，凡是走進這個美麗的山谷，進入廟堂看到其中的造形藝術作品特別是壁畫的人，也無不讚嘆驚訝，深深地為我們的勞動的祖先們的藝術才能，興起難以抑制的高興和豪邁的情緒。

法海寺的壁畫，今天還存在的只有後院大雄寶殿一處了。這些畫分布在本尊象的龕背和後殿門的兩旁以及殿前十八羅漢的身後。這些作品的創作年代距離今天雖然已經有五百多年了，而那些礦物質的色彩還保持得相當鮮麗，加以大量使用“瀝粉貼金”的作法，畫面上的華貴氣氛還是非常絢麗動人的。

首先我們可以來欣賞後殿門左右的兩鋪。出現在我們眼前的是一個由帝后、天龍八部、鬼眾組成的浩浩蕩蕩的禮佛護法的行列，左右兩鋪人物共三十五人，三五成組，互相呼應，統一而有變化，人物的服飾華麗，儀態美好，加以綫條流暢，色澤穠麗，形成滿壁風動美不勝收的動人場面。

左鋪共十六個人物（參閱示意圖），面目和行進的方向大致向右，走在隊伍前端的是四個豐盈莊麗的女象，第一個托着花鉢，第二個看去是一個女后，合十前進，第三第四是兩嬪從，一捧盤一撐幡，緊緊護衛着她們的是廣目



法海寺大殿

天王和多聞天王，立眉瞪眼，体态魁梧，中部前排立着如意輪观音，脚下有獅子、狐狸和豹，观音的前面走着三个女象，一个手中托着菩提树，两个撑着飘拂着的宝幡。观音身后还有两个女象，前者着鳳紋白衣云头华履，后者右手拿着扇子，左手撫着一个合掌膜拜的幼童。在画的后半段，可以看到一个持斧鉞的金刚和一个半裸体拿着杵的力士，还有一个扛着长鋸的小鬼和一个撑着幡的长髮鬼伴随着一个戴着冕旒的长髮帝王前进。

右鋪共有十九个人物(参閱示意图)，面目和行进的方向大致向左，以一个手捧着插有珊瑚的銅壶的俊丽少女領先，紧跟着一个表情肃穆头戴冕旒的帝王，帝王身后随有侍女二人，一个撑幡，一个捧盘，他們四人在整个画面的构图里，形成第一部分，为这个礼佛的行列發生了前奏的作用。紧接着的是增长天王和持国天王，前者怀抱着盛唐式样的琵琶，后者持剑，甲冑森严，威猛逼人。天王身后接着出現另一組人物，中心是有八只手臂拿着不同的法物的观音，身旁依随着一个面帶病容手持香爐的比丘和一个擎幡的女郎。紧跟着行进的又有一个持圭的天帝和裙带盛丽的天后，天后身后跟随捧着銅鏡的侍女。在画的尾段，前排立着不空羂索观音(脚后有野猪一只)和韋馱，后排走着另一組帝后和一个长髮的夜叉，一个捧着珊瑚瓶的魚精。

和这两鋪礼佛圖相对着的佛龕背后的壁画还有三鋪(参閱圖 61—76)：中鋪画的是水月观音；右鋪是文殊菩薩；左鋪是普賢菩薩。水月观音的周围画着善才童子、韋馱、獠、鸚鵡、淨瓶、清泉、綠竹和牡丹。文殊和普賢的身旁画了供养的信士，还画了馴獅馴象的人。

殿前罗汉的背后，祥云繚繞之中，画着三十尊如来、菩薩和两組乘云飞舞的天人(参閱圖 77—92)，这些神象画得較小，共分六組，而工力不减于殿后高达約160公分的人物。下部还以重色画了牡丹、蓮花、月季、菩提、芭蕉……各种花草。

这几堵壁画的技巧是非常純熟的，画中人物的气度神情感染的力量很强，具有迫使面临画壁的人情不自禁地宁靜下来的艺术魅力，作为宗教画来看，無疑是成功的作品。

由于画家們認真地去刻划对象，笔笔不苟，結果，画中的人物、神怪、草木、禽兽，不仅形貌眞实美好而且生意盎然，总的看来，無懈可击，显得异常調和而成熟。人物的精神世界是由一种統一的信仰和情緒貫串籠罩起来的，絲毫不乱，一气呵成，表达了礼佛活动特有的虔誠气氛。帝王被画得气宇軒昂道貌岸然，妇女們包括观音菩薩在內被画得象春天的花朵一样，仪容是雍容可亲的，流露着和霽慈祥的人情味，天王、金刚、夜叉、力士、韋馱不仅状貌上孔武威猛，而神情更是充滿了战無不胜的气概与信心，他們以捍衛的姿态显示了对於释迦皈依的忠誠。相对之下，画中的女性显得更加温和，男性显得更加壯健。在描繪人物时，画家細緻入微地从生理特点上分出他們的性別和年齡；并从服飾装扮，髮式，行动举止，及构图关系上，分出他們的身分地位。儒雅的男人面型画得长而有鬚，額际間或有輕淺的皺紋，显得温恂近人。妇女的臉龐有两种形式：多数是长卵形，眉长唇小，眼梢向鬢角斜举，显得有几分俊俏，另一种丰满犹如滿月，加以披帛高髻，有唐代綺罗人物的风度，看去高貴大方，气派与敦煌唐、五代諸大家供养群象不相上下。四大天王臉作方形，横眉怒目，张牙飞髯，加以鎧甲鮮明，胸挺肚凸，看去英勇异常，与唐人画的“毘沙門天”前后媲美。人物的解剖比例很准确，女性比較修长，男性則肩寬胸大，特別是在膀臂、手指、胸膛、膝盖、下腿、脚趾的描写上，以極其簡練的綫条，勾出了男女不同的生理特点。女性手足纖細，肌肉丰腴，有充滿脂肪的感觉，男性手足方大，肌肉紧张，有力的感觉；特別是由于烘染和綫条的輕重頓挫运行轉折結合得法，观音們的顏面胸腹腕臂的肌肉部分，有弹性与温暖的感觉，突出了青春的美。赤身的力士，全身的肌肉关系，表現得非常充分，“毛根出肉，力健有余”，具有着唐、宋以来宗教画传统的气派与風格。

画家同样精心地一絲不苟地去描繪各种人物的不同服飾，妇女們梳着各种不同样式的髮髻，戴着首飾、璎珞、釧鐲和花朵，孩子們有趣地挽着髮辮，男人穿戴着不同样式的冠幘、衣衫和盔甲，有袍带重叠冠冕森严的，也有輕紗薄籠袒胸露臂的，衣服上繪着宝相花、龙云、团鳳、龟背、团鶴、鳳戏牡丹、菊花、尚香瓣、各种鎖子花紋和卷草花



法海禅寺碑其一



法海禅寺碑其二

式。这些具有民族风格的常见于当时丝织物上的图案，都画得异常精细，色调图案都是符合人物的身分的。这些人物手中所拿的壶、盘、幡、扇，以及各种乐器和武器，也都画得精致巧丽，引人喜爱。

全殿壁画当中还有许多种花草和禽兽，都画得非常真实生动，象普贤座下那只白描的六牙象，只用淡墨一勾，从笔势的顿挫转折中，巧妙地表现了象体的蟠伏着的沉重厚硕的质感，其余象文殊座下那只狮子，不空羼索观音脚下那只野猪，都画得维妙维肖，栩栩如生，表现手法完全写实，不落一般佛教画的老套。前殿的几处花草，虽然是小品，在全部画壁的位置看来，只不过是要起一些装饰作用，但是画家还是精心绘制的，特别是那两丛牡丹和荷花，由于它实在画得太好了，看去它好象透过积年的尘埃和阴暗的光线，散放着清香；成熟的勾勒的方法和艳丽的色泽，和明代初期的著名的花鸟画家们的作品对照来看，毫无逊色。

法海寺壁画具有工丽严谨而兼奔放洒脱的特点，它的艺术气派是由画家们高度熟练的技法与坚韧不拔的劳动获得的，有时是放纵得那样豪迈，高达约160公分的人物，长达二、三尺的衣纹线条往往一气呵成，中间毫无停滞犹豫的痕迹，有时是收敛得那样谨慎，轻描细染，在不足方寸之间镂绣出间不容髮的花纹，画家的修养到了“静如处子，出如脱兔”的境界，因而在捕捉形象与刻划细节时，得心应手，任意驰骋，显得胜任愉快。表现方法基本上是单线平涂，在颜面、花朵各部分适当地采用了丝染的手法，而所表现出来的东西是非常丰富与广阔的。同样是用线描出，而铠甲就显得凝重有力，纱罗就显得飘飘欲飞；同样是渲染，少女的脸，盛开的莲花与天王、力士们的肌肉就儼然几样效果。所用的线条基本上是“铁线”，间用“兰叶”和“钉头鼠尾”，针对不同的物象，有时势如离弦之箭、脱缰之马，有时又盘屈迴旋，迟迟不前，用中锋和焦墨的时候较多，有时也用淡墨和偏锋，可以看出画家针对不同物象，有时以“五日一山，十日一水”的态度惨淡经营，有时又以“即兴”的态度一挥而就，把水月观音身上的那些以“叠晕”方法画出来的团花和普贤脚下以墨笔勾勒成的六牙白象对照来看，前者是需要日以继夜才能完成的，而后者显然是速写性质，只不过几分钟就可以画完，而二者艺术上的成就“各尽其妙”，是很难区别高低的。一般地说，画中的线是稳定简练、准确而有运动的感觉的，这种绵长洒脱的线条，不仅显示了画家们的艺术修养，也体现了明代寺观壁画的传统和渊源。

至于用色方面，法海寺壁画是沿用了重色的方法，由于较多地使用朱砂、石青、石黄特别是在人物的璎珞、钗钿、铠甲、兵器以及各处裙带上，大量使用“描金”和“沥粉贴金”的方法，在国内现存的古壁画遗迹上，金碧辉煌的气氛到了这种程度的还是少见的。许多地方使用了多层的“叠晕”和“烘染”的手法，更增加了画面的美丽华贵的感觉，碑记中叙述的“……象设庄严，悉涂金碧，光彩炳耀”的景象是可以理解的。

全殿共画了人物七十七个，男女老幼、神佛鬼怪全有，有说法的，有坐禅的，有膜拜的，也有徐徐行进的，还有冉冉飞舞的，而在构图上，处理得井然有序，眉目清楚，统一中而有变化，在一铺当中有统一的倾向的同时，个别人物又三五成组，发生联系，互相顾盼，前后呼应，而且宾主分明。人物并没有启口，而我们好象听到她们喁喁低语，画中丝竹不多，而我们好象耳旁飘来了音乐的声音。一座大雄宝殿宁静神秘的气氛，主要地依靠这几铺壁画传达出来，主稿匠师在构图上的苦心是起了一定的作用的。

法海寺的壁画，虽然已有部分损脱，失去了当年的全貌，但从保存着的这一部分，已可以看出它的具体的艺术水平和在我国壁画史上的地位。今日，元、明以后的壁画遗迹已不太多，而达到这么高的造就的，更是寥若晨星，因而它在我国古代壁画艺术上的重要性是不容忽视的。

这些壁画所以达到这样高的水平，原因是很多的，从表现的手法上看，这些画无疑是出于民间画工之手，而且在一定程度上创造性地运用了画行行会中传留的中古时期寺观壁画的粉本。明代自永乐时就开始有了大规模的征匠入京工作的制度，根据“明会要”的记载，当时全国各地的“粧鬘匠”（即画匠）每年被征调的达六千多人，这些工匠当中，有的长于画壁，有的长于彩塑，有的长于建筑彩画，而且都是各地有名的高手。很可能法海寺的壁画就

是“工部营繕所”挑选了来自全国的有名的画工来担任的。这样大量的集中画工来进行壁画制作，在工作中必然要互相交流經驗發揚集体的智慧，最后，創作成这些罕見的壁画。

法海寺的壁画艺术，从時間上看，它是連接着历史傳統的；从空間上看也不是孤立存在的，如果我們把它和西北各地特别是山西、河北各处元、明时期的壁画联系起来看，上下左右間的来龙去脉是很明显的，其間的表現方法是完全沟通的。从画面的严整，刻划的精緻和用笔用色的熟練来看，它不仅在艺术上可以和莫高窟、万佛峡、永乐宫……等处壁画互相媲美，而且它也是承繼并且發揚了我国壁画艺术的光輝傳統的。法海寺壁画有着傳統的影响，也形成了新的时代風格，与魏、晋、隋、唐的壁画有迥然不同的情趣。从这一处壁画当中，我們清楚地看到十五世紀前后我国壁画艺术的面貌，也欣慰地看到当水墨画在文人画壇上占为主流的时候，重色人物画在民間被保存和繼續着的情况，也看出当文人画家已失去画壁的兴趣与習慣时，劳动人民坚持壁画活动的情形，也使我們有了条件去进一步了解揣想中古时期长安、洛陽、成都、会稽、汴梁各地的寺观壁画的面貌，糾正了我們一向認为的“明、清壁画衰微得几乎停頓了”的說法，丰富了我們对于祖国壁画历史的知識。最使我們兴奋的是在十五世紀有着如此精美的民間繪画，有着如此出色的艺术匠师。在这里，我們清楚地听到了古代劳动人民的脉搏，这些業績將是我們美术工作者沿着傳統創造人民时代的壁画艺术的重要参考。

秦嶺云 1958年北京

目 录

北京法海寺壁画艺术的源流和成就 (代序) 秦嶺云

壁画作品:

甲、后壁左部:

示意图

1. 鬼伯
2. 天帝
3. 鬼伯
4. 力士
5. 力士(部分)
6. 金刚、信女
7. 金刚(部分)
8. 金刚(部分)
9. 信女、幼童
10. 信女(部分)
11. 幼童
12. 天后
13. 天后(部分)
14. 后壁左部中段
15. 如意轮观音
16. 天后(彩色版)
17. 如意轮观音(部分)
18. 如意轮观音(部分)
19. 如意轮观音(部分)
20. 豹
21. 广目天王、多闻天王(彩色版)
22. 狮、狐
23. 广目天王(部分)

24. 广目天王(部分)

25. 多闻天王(部分)

26. 持幡从女

27. 宝幡

28. 天后

29. 拈花从女

30. 天后及嬪从(彩色版)

乙、后壁右部:

示意图

31. 天帝及其从女
32. 捧珊瑚瓶从女
33. 天帝(部分)
34. 天帝及其从女(彩色版)
35. 增长天王、持国天王(彩色版)
36. 增长天王(部分)
37. 持国天王
38. 持国天王(部分)
39. 持国天王(部分)
40. 后壁右部中段
41. 观音、比丘
42. 观音(部分)
43. 持幡女
44. 后壁右部中段(彩色版)
45. 比丘
46. 比丘(部分)
47. 比丘、观音

- 48. 象
- 49. 观音(部分)
- 50. 天帝
- 51. 持鏡女(部分)
- 52. 不空絹索观音
- 53. 不空絹索观音(部分)
- 54. 不空絹索观音(部分)
- 55. 不空絹索观音(部分)
- 56. 不空絹索观音(部分)
- 57. 韋馱
- 58. 韋馱、天帝、从女
- 59. 韋馱(部分)
- 60. 夜叉、魚精

丙、龕背:

- 61. 水月观音
- 62. 水月观音(部分)
- 63. 水月观音(部分)
- 64. 獬
- 65. 善才童子
- 66. 善才童子(部分)
- 67. 文殊菩薩(部分)
- 68. 文殊菩薩(部分)
- 69. 信士
- 70. 馴獅人与青獅

- 71. 馴獅人(部分)
- 72. 普賢菩薩(部分)
- 73. 普賢菩薩(部分)
- 74. 馴象人与六牙白象
- 75. 馴象人(部分)
- 76. 信士

丁、前殿:

- 77. 佛会圖
- 78. 佛会圖
- 79. 佛会圖
- 80. 菩薩
- 81. 菩薩
- 82. 菩薩
- 83. 菩薩
- 84. 菩薩
- 85. 飞天(彩色版)
- 86. 飞天
- 87. 荷花
- 88. 荷花
- 89. 牡丹
- 90. 牡丹
- 91. 月季
- 92. 芭蕉

後壁左部





1. 鬼伯



示意圖