



英 櫻 苑 雜

第 七 期



陶摇钱树座〔东汉〕 内江出土 高四一厘米

英 榕 苑

第七期

上海人民美术出版社出版

上海长乐路672弄33号

新华书店上海发行所发行 上海市美术印刷厂印刷

开本 787×1092 1/8 印张 6.5

1980年1月第1版 1980年1月第1次印刷





六臂观音像〔宋〕

大足北山一三六号窟北壁 高二三四厘米

大足石刻



六臂观音像(局部)



持印观音像〔宋〕

大足北山一三六号窟南壁 高二一五厘米

普 贤 像

大足北山一三六号窟北壁

〔宋〕绍兴十三年 高二一五厘米



文 殊 像

大足北山一三六号窟南壁

〔宋〕绍兴十三年 高二一九厘米



养鸡妇〔宋〕

大足宝顶地狱变相石刻 高一二五厘米



明王像之二〔宋〕

大足宝顶二二号摩崖 未完成

◀ 数珠观音像〔宋〕

大足北山一二五号龕 高一〇八厘米





菩萨头像〔宋〕 大足宝顶一四号窟



观无量寿经变〔宋〕（部分）

大足宝顶十八号摩崖 高九〇厘米

善溪寶梵寺の代聖畫

菩薩、伐闍羅尊者像（局部）



四川蓬溪跃进公社宝梵寺，宋初创建，名为罗汉院。治平元年（公元一〇六四）改名宝梵寺。明正统二年（公元一四三七）僧海州重建大雄殿观音阁，妆塑佛像。成化二年（公元一四六六）僧清澄再建经楼，染塑罗汉，图画西方胜境，以后历代都有增修。现存大雄殿为单檐歇山式明中期建筑。殿内原有壁画十一幅，画面共一百五十平方米左右，文化大革命中毁损一幅，现存画面十幅。

壁画绘于大雄殿四壁，北壁左侧绘释迦佛像，东西两壁绘菩萨、罗汉、护法神、供养人等形象，四隅绘天王像，南壁为清代补绘的道教神像。上面绘清式藻井。整个殿堂金碧辉煌，使人有庄严肃穆的感觉。

宝梵寺壁画主要是以佛道宗教故事为题材，画的是佛、菩萨、罗汉、天王、供养人的形象，可是我们的古代艺术大师们并没有受宗教艺术的束缚，而在这些形象上表现出强烈的人情味，使人感到浓厚的生活现实感。所绘人物形神兼备，栩栩如生，线条遒劲流利，富有生动感和节奏感。这些绘画既具有民间艺人的艺术风格，同时也继承了唐代大画家吴道子的笔法。如这里刊载的伐阁罗尊者像（俗称《罗汉补钉图》），罗汉粗眉大眼，表情憨厚可爱。他一手引线，一手持袈裟，两眼注视前方，张嘴切齿作折断线头动作。左后侧有一少年弟子，一手持线，一手拈针，两眼注视针孔作欲穿针状，动作生动逼真，从艺术角度来看，这些壁画不能不是研究我国古代绘画艺术的珍贵资料。

宝梵寺壁画地处僻远，很少为人知道。几百年来，除见于《蓬溪县志》记载外，解放前仅上海出版的《良友杂志》四川专号和俞剑华著的《中国绘画史》等书中，曾刊载过个别画面，但都未作详细介绍。解放后，人民政府把宝梵寺列为四川省第一批重点文物保护单位之一，加强了明代壁画的保护和管理。使五百多年前的美术珍品得传于世。

董其祥



菩萨、伐阁罗尊者像 纵三·一八米 横三·六八米

大足石刻

重庆市博物馆群工部

四川大足石刻，内容上兼有释、道、儒。地点分布有数十处，其中以北山佛湾和宝顶的佛教造像规模最大，成就最高。

北山佛湾石刻始于晚唐。按唐自乾符（公元九世纪）以后，农民起义军声威震撼了全中国。当时剑南三节度之一的韦君靖，于景福元年（公元八九二年）在昌州龙冈山（即今大足北山）筑永昌寨，屯兵数万，矛头所指是广大劳动人民与少数民族南诏。为了借助宗教以巩固其统治，韦于寨内西翠壁凿出金山，施迴禄俸，以建浮图^①。自此以后迄于明，开凿龛窟近三百，像七千躯。其中以精美的宋塑保存最为完整。

城东北宝顶山石刻，系南宋淳熙后数十年间（约当公元十二、十三世纪）在全盘规划下施工开凿的。

大足佛教石刻，以其创作的自由作风、浓厚的生活气息见称。北山转轮藏须弥座上数十幼儿，天真活泼，稚态可掬。『经变相』是宣扬宗教义律的，既严肃，又虚幻，但此间『父母恩重经变』、『地狱变』等所展现的，皆是以现实生活贯穿起来的骨肉丰满、极尽喜怒哀乐之情的人间场面。『养鸡妇』、『牧牛道场』等，匠心独运，手法自由。其宗教义律与禅心哲学，确不如劳动生活小景之感人。《景德传灯录·慧能传》说：『有蜀僧方辩来谒师云：善捏佛，师正色曰：试塑看，方辩不领旨，乃塑师高真七寸，曲尽其妙。师观之曰：汝善塑性，不善佛性。』足见四川宗教艺术此种追求现实主义而又『曲尽其妙』的倾向是由来有自的。好就好在这个『塑性』，心有灵犀一点通，时隔千年的古典宗教作品，若能与我们今天的感情交流，不正靠这突破宗教义律的束缚，凝聚着劳动人民的强烈生命活力的『塑性』精神勾通的么？

同样，作品的写实技法也是非常纯熟、洗炼的。菩萨则肌肉丰满圆润而富弹性；力士则筋骨突起，刚毅劲健，这对于我们今天的雕塑艺术仍起着启示作用。转轮藏文殊、普贤着薄纱如曹衣出水；数珠观音及圆觉菩萨衣饰则似吴带当风，这些具有生命力而又十分美丽动人的造像，应当就是宋代青年男女的风姿了。

中国古代伟大的民间艺术家，千锤万凿，赋顽石以生命，创造了不朽的大足石刻艺术，丰富了祖国的艺术宝库。可是除伏元俊等人以外，却很少留下姓名，但他们的艺术将永远为后人称赏，这也算是对他们最好的纪念吧！

四川摩岩、龛窟佛教造像，汉代似有些消息^②，南北朝渐兴，至唐宋为盛。当中原地区石刻逐渐为绘、塑所代替的时候，大足宋代石刻就更其珍贵了。其与云冈、龙门鼎足而三，从时代说，从艺术造诣看，这是的评。

^①见韦君靖碑

^②参看徐文彬著《四川汉代雕塑艺术》十八页及闻宥《四川汉代画像选集》图五十九。

唐寅临《韩熙载夜宴图》卷

董其祥、徐文彬

唐寅（公元一四七〇——一五二四年），是我国绘画史上的一位杰出的画家。此图绢本，重设色。内容是表现五代时期南唐大臣韩熙载豪华淫靡夜生活的。手卷虽系临本，但也有所创作。据以临摹的原本，现存故宫博物院，传为南唐画家顾闳中的作品。

韩熙载，本后唐同光进士，北海将家子，颇有声名，是一个能诗画、善属文、习歌舞、性诙谐的『风流人物』，同时还是封建社会所谓有政治抱负的官僚。其父被李嗣源所杀，他逃奔江南投靠李昇（先是投吴），欲凭南唐国力统一中原，亦所以报父仇。韩熙载到了江南，历李昇、李璟朝，因统治阶级内部的权力争夺终未见重用。

至李煜为帝，欲任韩为相，但考虑到他帷薄不修，『后房姬妾数十人，姿其出入，于外舍私待宾客』，私生活过分放荡，非宰相体统，因命大画家顾闳中『夜至其第窃窥之，目识心记绘图以上』，将以是图羞韩，促其改悔。但是，南唐此际，国势日蹙，熙载揣时度势，早已不是酬壮志的问题，而是惴惴然于亡国俘虏之忧！《南唐拾遗》说：『熙载语（僧友）德明曰，吾为自行（以声色自秽），正欲避国家入相之命，僧问何故？曰：中原常虎视于此，一旦真主出，江南弃甲不暇，吾不能为千古笑柄！』这虽是封建官僚淫奢生活的遁辞，但也不能否认当时是具此实情的。所以顾闳中虽十分杰出地完成《夜宴图》，而韩氏放荡生活自不会就此收敛。『无可奈何花落去』，不久，熙载悒悒以亡，李家小王朝亦灰飞烟灭了。

凡此种种，既是顾氏创作此画的时代背景与情节基调，也是我们今天所见此画所凝聚的艺术内容。夜宴图通过对燕居、宴乐、闻笛、观舞、小憩、调笑诸场面的描绘，把韩熙载从外貌到内心都刻画入微而塑造了在特定环境中一个典型封建『正统』士大夫的艺术形象。主人翁苦闷、空虚、悒郁落漠与傲岸之情，和华烛高烧、歌舞宴酣的淫乐之景的矛盾画面，既是韩氏个人抱负与政治境遇的矛盾现实的反射，又是南唐穷蹙国事的历史投影。较之一般宴乐图，更具思想深度。是一帧不可多得的历史政治画。

唐寅此卷对顾氏原作的段落安排改动较大，但改得好。顾作一开始即宴乐的高潮，似觉突然来临。唐改第一景为韩氏燕居图，图中一侍女似正禀告主人，有客莅止的光景，这样紧接着豪华淫乐的夜生活逐场展开。就夜宴说，它是序曲，使读者在思想上有所准备，于情节



第十五阿氏多尊者像轴 (南宋)

绢本 水墨 纵一一·四 横五〇·五厘米

此图有「西蜀僧贯休作」伪款。右上角押「皇姊图书」朱文印，应为宋人临摹之作。



吕仙君像轴

〔南宋〕 马远

绢本淡设色

纵七四·八厘米

横四〇·四厘米

马远(十二至十三世纪间),字钦山,原籍山西永济。南宋光宗、宁宗时画院待诏,与李唐、刘松年、夏珪合称“南宋四家”。