

唐墓
壁畫
珍品

陕西历史博物馆编



陕西出版集团
三秦出版社

陕西历史博物馆○编

唐墓

壁畫

珍品

陕西出版集团
三秦出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

唐墓壁画珍品 / 陕西历史博物馆. — 西安: 三秦出版社, 2011.6

ISBN 978-7-80736-954-7

I. ①唐… II. ①陕… III. ①唐墓—墓室壁画—研究—中国 IV. ①K879.414

中国版本图书馆CIP数据核字 (2011) 第082893号

唐墓壁画珍品

陕西历史博物馆 编

出版发行 陕西出版集团 三秦出版社

陕西新华发行集团有限责任公司

社 址 西安市北大街147号

电 话 (029) 87205121

邮政编码 710003

印 刷 深圳中华商务联合印刷有限公司

开 本 787mm × 1092mm 1/8

印 张 23

字 数 400千字

版 次 2011年6月第1版 2011年6月第1次印刷

印 数 1—3000

书 号 ISBN 978-7-80736-954-7

定 价 480.00元

网 址 www.sqcbs.com

纪念陕西历史博物馆新馆建成
二十周年系列丛书编委会

主 任：冯庚武
主 编：成建正
副 主 编：马振智 程 旭 裴建平
委 员：申秦雁 张维慎 韩建武 董 理 杨 瑾
文 军 师小群 朱 铭 贺达炘 田小娟

《唐墓壁画珍品》编委会

主 编：成建正
副 主 编：马振智 韩建武
编 者：贺达炘 胡 薇 万 晓 周柏龄 王建岐
李文怡 卢 轩 杨 洁 翟战胜
翻 译：杨 瑾
特约编辑：胡 薇

前言

成建正

1

Preface

中国古代壁画指绘制在建筑（包括宫殿邸宅、寺观洞窟和墓葬三种形式）墙壁上的美术作品。这种独特的传统艺术，反映了中国古代的信仰崇拜和风俗时尚。唐代壁画墓大多数发现于陕西，主要集中在以西安市为中心的唐长安城及其附近。壁画墓基本上都是皇亲国戚和官僚权贵的墓葬，壁画绘于墓中的墓道、过洞、天井、甬道及墓室的壁上。壁画描绘了墓主人生前的生活场景和美好的理想，表达着生者的情感和死后对另一世界的期盼，洋溢着对生命、对自然的肯定和热爱，闪耀着大唐文化浓重的人文光彩。

西安市及附近墓葬揭取的壁画以陕西历史博物馆收藏最多，所藏壁画1000多平方米，540余幅，仅一级品就有100余幅，壁画数量之多，等级之高，保存状况之好，时间序列之完整，在全国乃至全世界都是绝无仅有的。欣赏这些珍贵的画面，观者都好像面对着由生动线条和缤纷色彩构成的百科全书，它所承载的内容几乎可以破解所有关于唐代宫廷生活的难题。

由于壁画保护对展厅的光线、温湿度、空气质量和柜内微环境都有极其严格的要求，所以长时期以来，只能深藏在库中。2011年6月20日，在陕西历史博物馆新馆落成20周年之际，利用意大利政府软贷款和原来陕西历史博物馆预留的地下展厅，建成的唐墓壁画珍品馆将正式对外开放。唐墓壁画珍品馆建筑面积4200平方米，展线总长800多米，展出壁画97幅，是一座管理科学，设施先进，功能齐全，集壁画保护、修复、展览、科研为一体的现代化艺术展览馆。这是陕西、中国乃至世界文物展览史上的一件大事，它必将对唐墓壁画的保护、研究与宣传产生积极地推动作用。

另外，在布展之前，我们对所有上展壁画进行了信息采集。我们采用的是比较成熟的数字技术，使用专业技术型相机加数字后背来实现的，通过多次照相、拼接的方法得到更高画质的图像，这样就对壁画色彩、质地、材料等监测有了依据，对于提高壁画的保护、管理、展陈及合理利用，发挥文物的社会功能，都具有十分重要的意义。

本图册收录馆藏壁画121幅（组），绝大部分是上展壁画，图片即是采用数字化技术取得的高画质的图像，希望图册的出版能对唐墓壁画的观赏、保护与研究有所裨益。

PREFACE

Cheng Jianzheng

The murals painted on the walls of palaces and halls, temples, grottoes and tombs are unique parts of traditional Chinese art forms. They are the marvelous reflections of the beliefs, adores, fashions and customs of ancient China. Most of the Tang mural tombs were found in Shaanxi province, mainly around the capital city—Chang'an, nowadays Xi'an city and its nearby regions. The murals were painted on the passageways, corridors, light wells, tunnels and chambers in the huge tombs of high-ranking nobilities. The motifs include the scenes of their daily lives, their expectations for the ideal afterlives, their passions for their daily lives and the world they lived in.

Shaanxi History museum boasts for its rich collection of the unearthed murals from Xi'an and its nearby areas, totaling 1000sqm, 540 pieces, and more than 100 of them were confirmed as the first grade treasures. There are no other rivals around the world due to their quantities, high hierarchy, good preservation conditions, and complete time sequence. Their lively lines and bright colors converged into an encyclopedia, providing many solutions to the examinations of the mysterious court life of the Tang dynasty.

However, these murals had always been kept in the storerooms for their extremely strict demands for the light, humidity and temperature, air quality and showcase micro-environments. After decades' joint endeavor by the Italian government and this museum, a new gallery with advanced conservation and exhibition facilities was built and will open to the public on 20th, 2011 for the celebration of the 20th anniversary of the officially opening of this museum. The new gallery covers an architectural area of 4200sqm, and the exhibition line extends 800m for the display of 97 pieces of Tang murals. It is a multi-functioned and modernized art gallery with scientific management, advanced facilities, and combined operations of preservation, conversation, exhibition and research. Its opening will be a significant event in the field of cultural relics display in both China and the world, which will forward the preservation and publicity of the Tang murals.

All information of these mural exhibits were carefully selected and processed by the sophisticated digital technologies—multi-photography and piece-together so that the high-quality pictures could obtained and stockpiled for the supervision of color, quality and material of the murals and enhancement of their preservation, conservation, display and utilization.

This catalogue includes 121 pieces (groups) of Tang murals, most of them are the exhibits. Their high-quality pictures were acquired by the digitalized technology. It will provide a good example for the preservation and research of these rare mural treasures.

陕西唐墓壁画综述

A Summary of Wall Paintings from the Tang Tombs in Shaanxi

成建正 马振智 韩建武

中国古代壁画指绘制在墙壁（包括宫殿邸宅、寺观洞窟和墓葬三种形式）上的艺术作品。这种独特的传统艺术，反映了中国古代的信仰崇拜和风俗时尚。中国古代壁画艺术源远流长，最早的壁画是陕西扶风杨家堡西周墓壁上绘制的二方连续菱格纹图案。经春秋战国至秦汉时期，皇室宫殿内绘制壁画已很普遍，如陕西考古发现秦代咸阳宫一号遗址出土的绘有壁画的墙体残块，有云龙纹、车马出行等；西安交通大学汉墓出土的壁画二十八宿星象图，2004年西安理工大学西汉壁画墓，陕西定边郝滩东汉壁画墓，2005年陕西靖边杨桥畔东汉壁画墓等的发现，说明秦汉时达官贵族墓葬也常以壁画作为装饰。经魏晋南北朝的承传之后，这一传统更得到了强化和弘扬。隋唐时代结束了300多年南北朝分裂的局面，政治的统一，经济的发展，也促进了文化艺术的繁荣，南北书画名家聚集京洛，各有擅长，艺术经验相互交流，促成了中国古代绘画全面发展的鼎盛时期。其时壁画成为绘画的主流，墓室壁画不论是出土数量，还是艺术价值，在中国墓室壁画史上都是空前绝后的。

唐墓室壁画在浩如烟海的中国史籍中未有只言片语的记载，20世纪50年代以来，以关中为中心的陕西境内的考古发掘，陆续出土了数量可观的唐代墓室壁画，从而拉开了唐墓壁画研究的序幕。唐墓壁画保存不易，揭取不易，且是无可辩驳的唐人作品，是研究唐代艺术不可多得的实物资料，洋溢着对生命、对自然的肯定和热爱，闪耀着大唐文化浓重的人文光彩。

一、大唐盛世的社会图谱

唐墓壁画代表了唐代绘画艺术的主流风格和艺术成就，这和后世墓室壁画的创作是不同的。唐代美术的特点之一是民间工匠和士大夫文人不拘身份，均从事于壁画创作，唐长安、洛阳的宫廷殿阁中大都有壁画装饰。唐太宗时阎立本奉诏在凌烟阁画《二十四功臣图》，韦偃应杜甫之邀在成都草堂壁上画马，长安、洛阳等地寺观洞窟壁画也大都出自名家。据《历代名画记》《寺塔记》《唐朝名画录》等书记载了206位唐代画家，其中110人都曾参加过宫殿邸宅、寺观洞窟壁画的创作。据唐临《冥报记》：“岑文本以三千钱为画一座像于寺西壁。”但史籍却未记载这些著名文人画师绘制过墓室壁画，那么唐墓壁画的作者是谁呢？我们知道，如果说古代王公贵族在住屋墙壁上绘画主要是为了歌颂王朝的威德，表彰功臣勋将，炫耀权势富贵，装饰起居场所；在寺观洞窟上绘画是对神明的崇拜，那么他们在葬身之地所绘的各种人物、场景，不仅是墓主生前奢华生活的写照，也是象征性的殉葬者，就其用途而言，与墓葬中的各种陶俑明器一样，是为了死者到另一个世界去时，继续能如生前所享有的一切。唐代官营手工业由少府监、将作监、军器监三个特设机构掌管。《旧唐书·职官志》三（卷四四）：“将作监……右校署：令二人……丞三人……府五人，史十二人，监作十人……典事十四人。右校令掌供版筑、涂泥、丹雘之事。”此应指

宫殿邸宅壁画由将作监右校署负责。至于唐墓壁画当另有所属。《唐六典》卷二十三载将作监掌土木工匠之政，领左校、右校、中校、甄官等署，其中“甄官令掌供琢石陶土之事。……凡丧葬，则供其明器之属。”前面我们已说过，唐墓壁画属明器，可见唐墓壁画极可能为将作监甄官署所属的画匠所作。即如此，唐墓壁画仍和唐代主流画风是统一的，唐墓壁画主要集中在京畿地区，且多为三品以上官员所拥有，作者是国家所属的画匠，这些画师画匠也是唐代艺术风格创造主体的一部分。加之文人画师大量绘制壁画和工匠共同效命于皇室、寺院，互相交流，互相影响，致力于创造出包括贵族和平民在内的大众化趣味作品；文人画师的创作变革实践，工匠们必然紧紧跟随，导致了整体艺术风格的一致性和同步性，所以从唐墓室壁画中足以窥探唐代绘画的主流风格和艺术成就。然而到了后世，尤其是南宋以后，风气一变，萌芽于北宋的文人士大夫画渐渐兴盛，南宋邓椿《画继》（卷九）谓：“画之六法难以兼全，独唐吴道子，本朝李伯时能兼之耳。然吴笔放纵，不限于长壁大轴，出奇无穷，伯时痛自裁损，只于澄心纸上，运奇布巧，未见大手笔，非不能也，盖实矫之，恐其或近众工之事。”从中可见当时封建士大夫美术观点的转移。从此壁画渐渐与社会主流画风分离，日渐衰竭。

唐墓壁画体现了大唐王朝的时代精神。公元3—6世纪的近400年间，中国历史经历了由空前的民族对立、国土分裂到空前融合、统一的历史大转折，完成了历史上最具深远影响的社会大整合，进入了隋唐时代。在公元6—9世纪是以唐朝为代表的东方文化一柱擎天，辉煌四方的时代，没有那个国家能够和唐王朝的强盛和繁荣等量齐观，更没有能够超越它，它呈现出中华文化处于巅峰与极盛状态时，万紫千红、百花齐放的兴旺景象和横贯中天、睥睨一切的雄浑大气，即所谓盛唐气象。在这种气氛影响下，唐代崇尚富含生命力的健美，即以“胖”为美，加之绘画技法受佛教美术和希腊美术的影响，唐墓壁画中的人物，除了有意要丑化的宦官外，即使身份低贱者，如侍女、乐伎、卫士之类，精神奋发昂扬，充满自信与生命力，没有丝毫的怯懦，也没有半点奴气。这些形象，超越出了审美需要的范畴，变成了对人性、人格平等的一种热烈追求。如果拿唐代文化的其他种类如陶俑、书法、歌舞等艺术门类作横向比较，不难看出，尽管表现形式不同，却都有共同的文化内涵，共同反映了隋唐时代作为中华民族成长史上一个伟大的时代。而后世壁画却多是内容空虚，苍白无力，人物呆滞，气韵卑微低下，甚至主人与仆人的身量大小都悬殊甚远，等级关系被强调和夸张到极端的地步，这正是不同时代精神追求不同造成的。唐墓壁画人物形象主要有墓主、男侍、仪仗武士、侍女等，一般而言，墓主形象饱满端庄，神采如生，这种特征既是画工们对贵族阶级的形象表述，也是为了满足雇主的意愿；仕宦随从意气风发，个性张扬；卫士体态威武雄壮；侍女和宫女在墓室壁画中占相当大的比例，个个艳美动人，画工们对她们倾注了最多的创作热情，一般都作了理想化处理，充满了浓郁的生活气息，大异于汉魏六朝表现节妇、烈女之类的题材。唐代妇女比其他朝代尤其是后世妇女所受封建礼教束缚少，生活开放自由，因而精神面貌也比较开朗、奔放、活泼。服饰多样，着胡服、男服，更有如周昉《逢邻女》的“慢束裙腰半露胸”，李群玉《同郑相并歌姬小饮戏赠》中“胸前瑞雪灯斜照”所描绘的袒胸襦裙装。这些时代风尚均在唐墓壁画中得到了很好的反映。襦裙装本身最大的特点就是裙束较高，上衣短小，在具体描画时，画工又稍作夸张，使裙子更长，两者宽窄、长短形成鲜明对比。从整体效果上看，上衣短小而裙长曳地，使体态显得苗条而修长，从今天的审美角度看，这种效果的取得是恰当运用视错原理的结果，即打破正常服装构成比例，使之穿在身上有拉长人体下部的感觉，使人体比例显得更为理想，更为悦目，这就是唐墓壁画宫女、侍女虽胖而不显臃肿的奥秘。女着男装、胡装，从审美角度来看，也利于体现女

子的身材，这说明唐代女子自我意识开始觉醒。画工的思想根植于特定的时代，捕捉住这些现实生活中的点点滴滴，使各类人物呈现出朝气蓬勃的唐代特有的精神风貌。

唐代墓室壁画题材广泛，但除四神图等少量指示方向，依据中国本土的阴阳五行宇宙观、神灵信仰，具有神幻的色彩外，大多数内容具有世俗性质。中国古代把养生与送死等量齐观，这是因为中国人在“灵魂不灭”观念支配下，相信人死之后还会到另一个世界里继续生活，只是挪动了一下地方而已。墓室壁画的目的是为了死者到另一世界去时，继续能如生前所享有的一切，其内容就是一部形象的社会生活史。

1. 四神 用来标示方位，青龙、白虎绘于墓道东西两壁；朱雀、玄武多绘于墓室的南壁和北壁。

2. 星象 绘于墓室之穹顶，东有金乌(太阳)，西有蟾蜍(月亮)，银河横贯，星辰列列。

3. 宗教 此与洞窟寺观壁画佛教经变内容不同，多为善男信女，常见还有飞天等题材。

4. 建筑 最著名的是懿德太子墓的城阙图，画面高达3米，所绘庑殿墩台，雄浑壮观。2005年西安市长安区庞留村贞顺皇后墓室也绘有住宅图。

5. 仪卫包括仪仗、扈从侍卫和列戟等 均为墓主等级地位的佐证。在西安地区墓主为三品以上高官的唐墓中，大都绘有外出仪仗和门前仪仗的仪卫壁画。第一等级以懿德太子、李寿墓(唐高祖李渊的从弟、亲王)为代表。绘有大规模的骑马、步从卫队，人数近百人。第二等级以永泰公主、章怀太子墓为代表，人数在30~50人之间。第三等级为三品以上显贵，以长乐公主(太宗第五女)、郑仁泰(官至右武卫大将军，正三品)墓为代表，人数在10~20人之间，皆为步从仪卫。从内容看，外出仪仗主要有乘舆(包括牛车、辇车等)、乘骑(包括马、骆驼)和步行仪卫；用于官府或私邸的有殿前或门前仪卫和列戟。地位不同，使用的仪卫不同。

6. 农牧 包括农耕和牧养，李寿墓有大量耕田放牧图。1994年富平县吕村乡发现大约盛唐时昆仑奴耕田壁画。

7. 生活 这部分内容最多，包括男女侍从、狩猎、马球、杂耍百戏、乐舞等。反映宫廷内容的有懿德太子墓的内侍图，永泰公主墓的宫女图，反映文化生活的有李爽墓的吹笛、吹箫乐伎图，苏思勖墓的乐舞图，反映贵族家居生活的有房陵公主墓的托果盘、持杯提壶侍女图、苏思勖墓的抬箱图等。懿德太子墓过洞、甬道、墓室内壁画上所绘的各种侍女应属掌管太子家内生活的内官一类人物，手持团扇、拂尘的侍女是表现掌筵的内官，手捧包裹、木箱者是掌严、掌缝的内官，手拿各种金属器皿者应是掌藏的内官；章怀太子墓内各种侍女应与懿德太子墓侍女身份相似，而捧盆景、鲜花者，应属掌园的内官。永泰公主墓内侍女可能属公主邑司所辖，李寿、李凤、韦洞等墓手持各种日常生活用具的侍女，可能是从事王府内日常生活及官僚家中婢仆、舞伎之类人物。唐代贵族喜好狩猎，实质是为了炫耀武功，以示不忘武备。章怀太子墓狩猎出行图高1~2米，长6.8米，背景为青山松林，辘重骆驼殿后，40多个狩猎者骑马驰向猎场。马球是古代波斯传入中国的一种体育运动，在唐代贵族阶层尤为盛行。马球所用的球和杖皆为木料所制，球有拳头大，杖长数尺，杖头弯如月牙，这一运动曾在长安城内风靡一时，章怀太子墓道西壁绘马球图一幅。这幅壁画的画面以青山和参天槐树为背景，应不是在长安城内的马球场上，似为练习打球。富平县吕村乡发现的卧狮图，应和百戏有关，2008年西安市长安区庞留村武惠妃敬陵(737)有缘杆等百戏图壁画。

8. 唐与四邻的友好往来 最著名的是章怀太子墓的客使图。东壁图上前三人为唐代鸿胪寺官员，后面由北至南第一人，光头、浓眉、深目高鼻，推测为东罗马使者；

第二人头戴羽毛帽，为新罗使者，第三人为东北少数民族使节。

唐墓壁画在史学价值方面远远超过寺观洞窟壁画。寺观洞窟壁画多为佛道内容，而唐墓壁画再现真实的生活场景。其内容虽不是对某一特定场景的写生和临摹，却具有当时社会的真实性，表现了墓主所生活过的时代环境和气氛。因此唐墓壁画更具世俗性，唐代衣食住行、典章制度、娱乐、友好往来等方面的内容在壁画中都有大量的反映：仪仗出行、列戟图等使唐代典章制度活生生地展现在我们面前；饮食有各种点心、佛手瓜、桃子等水果，碗、盘等餐具；住的有邸宅；行有马、牛、车辆；娱乐有胡腾舞，猓猓、猎豹、波斯犬等猎人助手形象；植物有槐树、柳树、芝麻、无花果及一些待考的花草，专家学者由此解决了很多悬而未决的问题。

二、唐墓壁画不同时期艺术风格的嬗变

唐墓壁画的内容以及墓内壁画的整体、绘制布局和艺术风格，根据墓主下葬的时间早晚有所变化，有学者根据相应墓葬资料，将陕西地区壁画墓划分为五个阶段。让我们沿着这些壁画墓的发展轨迹，来观察唐墓壁画的风格嬗变和画艺风貌。

第一阶段为唐高祖时期至太宗中期，以李寿墓为代表，墓道、天井和墓室壁画分上、下两栏来绘制；壁画内容截然分为两个单元。所以李寿墓壁画并非体现出唐墓壁画那种全部壁画统一于对宅院模拟之中的一体化，单纯整一的特点，而是更多地反映了汉魏墓室壁画多元空间和庞杂繁复的格局。总的来说，李寿墓壁画的线型属“铁线描”，沉稳均匀，精炼而富有韧性，它使女性秀面不弱，男性刚而不野，它是北朝雄沉刚健的线条和南朝绵密秀逸的线条相融的产物，侍女造型身躯纤细，面颊丰圆，头的比例大一些，人物形象缺乏气韵，未达到唐墓壁画“备得神情”的境地，只是北朝、隋的延续，接近于北周墓。但总体上说，汉魏传统很快消失，李寿墓之后再无接续者。同属此期的长乐公主墓，实现了对真实深宅大院的模拟，而这正是唐墓壁画的总体特征之一，壁画线条流畅，用笔细腻，有北齐的遗韵，接近于或开始进入唐的风格体系。

第二阶段为太宗中晚期到唐高宗时期，新城公主墓（663）、李爽墓（668）、房陵公主墓（673）、李凤墓（675）、执失奉节墓（685）属此期。不再沿袭李寿墓中使用的分栏构图的办法，更多地沿袭长乐公主墓壁画的布局 and 构图。从表示宅第门外的墓道壁画到表示宅第内室的墓室壁画，前后紧密连贯成为一个长卷式的既和谐又简洁的整体。

这几座墓壁画内容以宫女、侍女为主，总体风格正与隋代遗风拉开了距离，已进入唐代大风格的体系，人物造型接近于人体的生理结构和运动规律。但同时表现出处于变革期，不同派系画工并存，各种风格互相影响、交流、碰撞中形成的画坛艺术的多样性。

新城公主墓壁画的侍女以组合式为主，侍女形象面颊丰圆，似鹅蛋形，人物变得高大健壮起来，一扫隋代那种大头细身的形象。仔细观察，仍可看出两种不同类型画风的细微差别。一类侍女，头与身相比，多为一比五，显得头大，而不合人体比例，敷色上浓墨重彩；另一类侍女，头与身相比，约为一比六或七，身材显得修长，婀娜多姿，着色淡雅，用墨较轻，显得稳健端庄，美而不华。线型虽然仍属于铁线描，但已不似从前那样拘谨细秀，而一变为爽利舒畅。个别壁画出现臂长不合比例，甚至出现六指的现象，反映出脱摆旧传统初期，画工的率性和随意。

房陵公主墓的壁画人物形体表现了另一个极端，身躯长大，有的超过八个头高，饱满敦实，是已出土的唐墓壁画中最大的，对隋代丰面细身形象似乎矫枉过正，显出特有的美，其中捧盒侍女更是丰肌肥体，仿佛是盛唐、中唐秣丽丰肥画风的前身。

李凤墓壁画有两种截然不同的风格，一种是头较大，身躯细瘦，手臂短小，在形体上显然是隋代遗风，但那明艳的敷色，活泼的线条又具有初唐风格的特点；另一种与新城公主墓画风一脉相承。

李爽墓及执失奉节墓壁画人物造型仍有隋代丰面细身的遗韵，但其松动多变的线条则倾向对铁线描进行超越，说明盛唐流行的兰叶描在初唐时已有胚胎，但尚未从铁线描中脱胎出来。

虽然各种画工画派在此整合、转变时期体现出探索性、变异性、多样性，但赋予人物更多的人情味和亲切感，并力求多姿多彩，展现人的自然形体美的唐代主流风格的转变趋势已不可逆转。

第三阶段起始于唐皇室西返长安的神龙二年（706）到唐玄宗开元十七年（729），以懿德太子墓、永泰公主墓和章怀太子墓为代表。唐墓壁画备得神情、井然有序、动感十足、艳美动人的风格特征已形成。

人物形体追求一种理想样式，侍女身材修长，头与身比例匀称，不再是简单站立的姿态，而呈现出S形自然优美的体态，与以前质朴矫健不同，而变得轻盈灵动，身段的曲线赋予人体以优美的节奏和韵律。这种“S”状曲线型女性形象可能源于中国与印度文化的进一步交流和佛教造像对画工的启发。这种优雅不乏骨气，灵动而不流于虚幻的人物形象在永泰公主墓壁画宫女行列中表现得更为突出，取得神形兼备的效果。

懿德太子墓壁画由于受礼制的束缚，画工严格遵守传统表现方法，场面宏大，人物群像集中表现每一类人的特征，对人物的描绘注重体貌、服饰等外在特征，而少有表情。而这种类别的划分是依据人物的作用和身份，即在墓室环境艺术中扮演的角色来划分的，体现了一定的程式化。《仪仗出行图》中男像面庞丰满、端正；架鹰驯兽者深目高鼻，大胡须；内侍神情猥琐，这些男子都恭谨肃立，形象的每个整体都在强化其共同特点，而每个人没有特色；宫女们姿态婀娜，但全为面向墓室中心的站立姿，表情谨严肃穆。

两墓壁画线条近似铁线描，处于铁线描至兰叶描的过渡，与初唐注重对形象的界定相比，画工们力图强化线条自身的形式感。线条一方面继续追摹形象的自然状态，另一方面运笔时更注重韵律和气脉，不再那么迟缓，线条之间的呼应，配合也被强调，柔情之中含有力度。敷色以平涂为主，晕染法主要施于宫女的发型、服饰，形成了武周时期鲜明的艺术特色。

线型革命终于在迈向盛唐前进的鼓点声中来临了，首先在韦洞（708）和薛氏墓（710）中出现，章怀太子墓完成了变化。章怀太子墓建于神龙二年，但其部分壁画是711年李贤之妃房氏与其合葬时新绘制的，风格和题材与懿德、永泰这些属武周时期的墓葬有许多不同，而与韦洞墓同属盛唐风格。懿德太子墓是传统规制的集大成者，整个墓室壁画呈统一、肃穆风格；章怀墓壁画代表了传统规制的衰落和对新形式、新风格的犹豫与接受，墓室各幅画面内容、形式、风格均不连贯，按情节组织人物，其间人物有内在的关系和表情的交流，画面中人物正面、背面、侧面像俱全。不是那些富有节奏的静穆，而是轻松随意，《马球图》《狩猎出行图》构图灵活；甬道和前后墓室所绘宫女姿态多样，不再保持恭谨的立姿。线条方面令人耳目一新，一根线条在运转过程中，随着物象的转折穿插而有方圆粗细变化，线条之间也因主次和服装的质感不同而有浓淡刚柔变化，聚散离合尽随人意，这种“立笔挥扫，势若旋风”的新线型，就是所谓的“莼菜条”和“兰叶描”，正与盛唐那豪迈自由、舒展的心理相合，而与铁线描那种内省的意味不同。人物体态较为丰腴，一改永泰、懿德墓人物修长的做法，但尚未超出现实常态，这预示着社会崇尚与审美趣味的变化。在敷色方面显得灵活，除了红、绿、黑之外，大量运用黄、橙色，多用晕染法，往往顺着衣纹走向进

行浅深敷染，色彩层次丰富，表现出很强的立体感。清晰的色彩和兰叶描线型气势交映，达到了线色并举的典范。

第四阶段为唐玄宗天宝年间到德宗时期，原来在壁画中用影作木构隔分画面的做法已被广泛流行的六扇屏风画取代，独立花鸟画、水墨山水画也出现。

兴盛于天宝年间的那种追求丰腴、圆润的审美情趣开始占主导地位，这是当时社会上所崇尚、定型的一种新画题，这种画派的代表人物是张萱。安史之乱后的周昉笔下仕女更是“秾丽丰肥，有富贵气”，这是一种伴随优裕生活中产生的新风尚。“周家样”那种脱胎于铁线描的精细华贵的“琴丝描”线型，虽不太可能在墓室壁画中见到，但他们代表的审美趣味，不可避免地带入壁画创作。这种变化在天宝年间的苏思勖墓就能看到端倪。苏思勖墓壁画仍是那种忽轻忽重，如走龙蛇的兰叶描，与“吴装”“吴带当风”相吻合，但在人物造型方面，受周家样深深的影响，《乐舞图》中舞蹈和奏乐男子，均鼓腹丰体；侍女人物体态丰盈，衣裙丰肥。

唐安公主和南里王唐墓壁画的线型更率意，很像速写，线、形、色在组织人物形象时已不像初唐、武周时代那样结实，而显松散，侍女的造型沿着盛唐追求丰腴的趋势顺态发展，体态益加肥硕，服式更加宽大。但生机盎然的花鸟画为这个时期渐渐衰微的墓室壁画增添了别样的光彩，表明唐人审美趣味由崇尚浩大、刚直转向欣赏细致、新巧。

第五阶段从唐宪宗元和年间到唐末，壁画更简单，是第四阶段的简化和延续，壁画内容更接近生活，云鹤图流行。以杨玄略墓为代表，人物舒展自由，体态丰盈，与前期有连续性，但结构松散，与用色富丽不同，人物更显淡雅，虽仍有丰肥之姿，却神色庄重，缺乏前代生气，这也与晚唐政治、经济上的衰势一致。杨玄略墓内壁画个别侍女与文吏已趋向清秀，预示着社会时尚又将发生变化，人物多属机械模仿前期风格，但已无法掌握、体现其中的神韵了。

三、唐墓壁画的材料和技法

唐墓壁画因时期不同，政治、财力等因素影响，制作方法差异较大。壁画是绘在墙壁上的画，画面的制作直接关系到壁画绘制的效果，是非常关键的环节。公元1100年宋代建筑家李诫在他的《营造法式》一书中，对古代壁画的制作有较详细的记载：

“面壁之制，先以粗泥搭络毕，候稍干，再用泥横被竹蔑一重，以泥盖平，方用中泥细衬；泥上施细沙，候水胀定收，压数遍，令泥面光泽。”这里当指宫殿邸宅、寺观洞窟壁画。唐墓壁画的墙面处理在墓室墓道那样阴暗潮湿的环境里不可能严格按上述要求完成。经专家实地考察，将墓葬壁画的地杖层结构分为以下几种：一是在修平整的土壁或砖砌的壁面上先抹一层草拌泥，再在其上抹一层有植物纤维的白灰泥皮，懿德、章怀、永泰墓即如此；二是直接在处理平整的土壁上涂刷白灰水；三在处理平整的土壁上涂抹一层掺有植物纤维的白灰层。根据目前化验得知，所掺植物纤维有未经碱性处理的苧麻等。

至于起稿方法，据专家考察和分析，唐代没有发现朽子（炭条）起稿，张彦远《历代名画记》卷二叙吴道子创作方法：“弯弧挺刃，植柱构梁，不假界笔直尺。虬须云鬓，数尺飞动，毛根出肉，力健有余，当有口诀，人莫得知，数仞之画，或从背起，或从足先，巨壮诡怪，肤连脉结，过于（张）僧繇远矣。”朱景玄《唐朝名画录》记其画壁技巧：“景玄每观吴生画，不以装背为妙，但施笔绝踪，皆磊落逸势。又数处墙壁，只以墨踪为之，近代莫能施其彩绘。凡图画圆光，皆不用尺度规画，一笔而成。”这当指一般人物画的线条而言，使用毛笔或木枝勾勒。至于如懿德太子墓的《阙楼图》上的直线则需借助直尺或墨斗。

唐墓壁画绘制程序：1.用赭石块或用色线或用木枝进行构图，全面规划，界定位置，并勾出极简练的大轮廓，一般先将地角线、影作木构或边框画出，然后在其间安排人物、动物，填补陪衬的树石花草。如果人物安排难以合适就侵犯或改动地角线、影作木构。2.用淡墨线勾勒形体轮廓并开始关注局部造型。3.设色，唐墓壁画的用色特点是颜色的运用做到了因地制宜和对外来施色技巧的融合与创新，建筑物的柱、枋、斗拱等采用平涂法；衣服多用平涂、晕染（是同时用两枝笔，一枝色笔，一枝水笔，先用一枝笔蘸一种颜色画在壁上，然后用另一枝笔蘸水，将这种颜色染开，渐渐由浓到淡）。后来又发展到叠晕，是以同一色相的不同色度层层加染，色阶分明而更有立体感，主要用于大型的龙虎和图案花纹。4.用墨线勾定，这是最见画家功夫的关键工序。

唐墓内常常发现有废弃不用起稿线（第一步、第二步均属起稿阶段），例如懿德太子墓第二过洞《架鹰驯鹞图》上发现男侍臂上所架之鹰经过修改而废弃的起稿线，起稿线较淡，而定稿时的墨线较粗；根据考察，并非所有的图像、所有的部位都有起稿线，有些地方待主体部分定稿后，根据实际情况在空白处做一次性填补勾定。起稿线也有使用毛笔淡墨一次勾出，如懿德太子墓的青龙白虎图。

唐墓壁画色彩以红、黄、绿等暖色为主。所使用颜料大部分是矿物颜料，红色有朱砂、赤铁矿、铅丹，黄色有密陀僧、黄土、褐铁矿，绿色有石绿（孔雀石），蓝色有石青（蓝铜矿），黑色有墨，并有金箔、银箔，紫色为褐铁矿、赤铁矿、水锰矿的混合物等，颜料中使用的胶质为动物胶，如牛皮骨胶等，据王仲犛《金泥玉屑丛考》记载，当时朱砂壹两，上直钱150文，次140文；石绿壹两，上直钱9文；空青壹两，上直钱80文，次70文；铜绿壹两，上值钱35文；铜黄壹两，上值钱80文；黄丹壹两，上直钱9文。从《历代名画记·论画体工用搨写》卷二载：“武陵（湖南常德）水井之丹，磨嵯（福建建瓯）之砂（朱砂），越嵯（四川西昌）之空青，蔚之曾青，武昌之扁青，蜀郡之铅华，始兴（广东曲江）之解锡（胡粉）研炼、澄汰、深浅、轻重、精粗，林邑昆仑之黄（雌黄）、南海之蚁卵（紫矿、造粉、胭脂），云中之鹿胶，吴中之鳔胶，东阿之牛胶，漆姑汁炼煎，并为重彩，攀而用之。”从以上的文献记载，可知陕西唐墓壁画使用的颜料，可能是从全国各地送到长安来的矿物颜料。

四、唐墓壁画的艺术成就

1.动感十足 唐以前，人物画动感不理想，或毫无动感可言，唐墓壁画在表现人物动感上取得了新的突破。而这种动态效果一方面依靠场景、情节和人物之间的组合、变化关系体现出来。另一方面依靠绘画本身的语言——线条来表现。

《狩猎出行图》绘于章怀太子墓墓道的东壁，全长6.8米。画面描绘的是一组有50多个鞍马人物奔驰在树木掩映的山道上的出猎景象。从画面安排看，最前数骑是先导，其最后一骑，神情舒展大度，可能是出猎的主人，在他背后并列三骑，如众星捧月，烘托出出猎的主人。三骑中穿白色袍服的长者，在回首眺望，似在环视出猎的大队人马，使前后画面呼应。各种标识的旌旗，大有欲出之势。对这样众多复杂的出行之列，画工们在奔腾的人马左右，巧妙地勾勒几笔穿插的树木山石，使人感到画外有画，山川呼应。画面最后用苍劲的线条画出五棵挺拔的槐树，显露出林荫山道，古木森森，它和鞍马人物、骆驼等殿后轻骑，形成有藏有露及起承转合关系，使画面无限深幽空灵。画工们匠心独运，还巧妙地利用了墓道的斜坡，使奋蹄疾驰的骆驼，急如闪电的人马，像从古木参天的大道呼啸而出，奔向山坡。而这种在风驰电掣的高速运动中感受自我，在奋力拼搏中寻找人生价值的盛唐气象，也正是画面动感十足的时代背景。

线条是体现动态的另一个重要手法，它的纯熟运用，可使静态中人物呈现出动态的美。线描是中国绘画造型的主要语法，南齐的谢赫就把“骨法用笔”放在“六法”的第二位，说明中国古代绘画的技法要求上，一贯重视“笔法”，重视线描的传统。唐以前及初唐主要是铁线描，从起笔、运笔、收笔，始终保持力量均匀，粗细一致，它有不同的形态，或如顾恺之的“行云流水”，或如张僧繇的“曲铁盘丝”，顾恺之的描法，后人又称为“高古游丝描”，但这种工细精致的游丝描不适用于壁画效果。吴道子那种顿挫飘动的“莼菜条”、“兰叶描”笔法，正是为适应壁画的特点而产生的。这种线描富于粗细变化而又转折自然，唐墓壁画大部分属兰叶描或铁线描向兰叶描的过渡。如果不是这种兰叶描，“天衣飞扬，满壁风动”的动人场面是不易表达的。节愍太子墓的《宫女图》线条刚柔、疾徐、粗细、转折，变化多端，人物衣褶的线有时起笔较粗，收笔较细，有时起笔细尖，中间笔又细下来，有时画家似乎非常自由，粗细如同速写的笔端一样变化，转折也有方正或圆润的区别，这些线条或用笔的状态都说明作者已经特别重视线的速度和压力的变化。懿德太子墓的《宫女图》处于铁线描至兰叶描的过渡，用流畅的长线条勾勒出衣服的轮廓，表现出丝织品舒展柔滑的形态，线条流畅，一气呵成，笔意不断，贯通衣裙，使画面呈现出飘逸流畅的气势，线条随身体飞动变化，如音乐一般富于节奏感，再加上衣饰用晕染法，“随类敷彩”，两种色彩对比搭配，衣褶处从内向外由白色渐渐加浓，由浅黄到黄橙色或浅绿到淡绿。不同色彩富于变化，同一色彩又有对比，使画面色阶分明而又有立体感，更加深了动态，形成斑驳灿烂、自然缤纷的艺术效果。杜甫在看过洛阳玄元庙的《五圣朝元图》，他在诗中说：“画手看前辈，吴生远擅扬。森罗移地轴，妙绝动宫墙。五圣联龙袂，千官列雁行。冕旒俱秀发，旌饰尽飞扬。”这些描绘用于唐墓壁画也是恰如其分，毫不为过。

2. 构图井然有序 构图就是组合表达主题思想的画面结构形式。顾恺之谓之“置陈布势”，张彦远推许为“画之总要”，它是一幅画成败的关键。唐墓壁画善于构图，形式多样，组合严谨。初唐李寿墓采用天人相结合的方式，墓室、甬道绘制生活场景；墓道壁画分上下两栏，上栏为婀娜多姿的飞天，下栏为仪仗出行，与北朝、隋墓室壁画有承袭关系。初唐侍女画多为单体并列式，组合式也多为并列式布局，同时在人物之间加花草飞鸟，一方面填补了空白，使画面均衡，另一方面把人物置于自然环境之中来表现，自然环境和人结合在一起，就形成直观的空间。在布局上取得突破，达到极高境地的代表是懿德太子、章怀太子和永泰公主墓壁画的布局，不是早期简单的平行排列，而是主、次、疏、密、聚、散，变化自如，条理清楚，节奏分明。

懿德太子墓《仪仗阙楼图》，高3—4米，长约10米，气势宏伟的阙楼，高大的城垣，起伏的山峦和一大批人群组成的浩大仪仗队。大布局上以裸露的山陵为背景，城门前是步兵、骑兵、马车的仪仗队，三五成群且井然有序地排列着，其间旗帜飘扬，甚是壮观，东西两壁近200人，重叠配置着，采用了以斜上方为视点的上远下近的远近法，从斜上方捕捉登场人物，并在队列中适当留有空白。群像虽然每个人的描绘没有细节和重点，群体的人物少有交流，表现出一定的程式化，但通过数量上的堆砌和空间上的集中形成一种整体的纪念碑式的力量。阙楼后，以青绿山水技法绘重峦叠嶂，和庄严、肃穆、繁密的仪仗人群浑然一体，加强了画面磅礴的气势，旌旗飘飘，动人心魄。

永泰公主墓前室东壁上的《宫女图》，在构图上完全突破了南北朝以来人物平均排列的格式，而合理利用空间关系，使人物之间，前、后、高、低对比呼应，正、背、侧、转互相穿插，人物之间构成低语、回顾、默然、领悟等各种姿态配合，组成一个和谐完美的整体，不仅画面疏密相间，错落有致，而且显得丰富，富于变化，

使本来整齐排列的宫女行列，毫不呆板单调。捧高脚杯的宫女从壁头残留的起稿痕迹看，作者反复推敲，三易其稿，开始宫女的头画得较平，和持扇宫女又没重叠，无疑较平板，无聚散变化，最终这一形象描绘成头稍俯视，微微翘起嘴角，显得庄重又似含笑意，显出少女的温柔恬静。

章怀太子墓《马球图》，场面浩大，在构图上不用西方的焦点透视，而是鸟瞰式的散点透视，根据上远下近的远近法规律，从斜上方捕捉登场的骑马人物，将其较小地描绘下来，然后用“以大观小”的传统构图法则，如人看假山，居高临下，四面环境，历历在目，开创了辽阔的境界；土坡、岩石、树木等简明疏朗，通过留白展示马匹在广阔的山野纵横驰骋、纷繁复杂的全景式长卷。使我们不仅看到七个骑士驱马抢球的惊险场面，那立马一旁观看及远处奔驰于山峦之间的数骑人马，旷野上五株古树，亦尽收眼底，一览无余。

3. 备得神情 早在战国时期，荀子就提出了朴素的唯物主义思想——形具而神生。东晋画家顾恺之第一个把这种思想运用于绘画，提出了“以形写神”的理论；到南北朝时代，传神艺术已突破了人物画的范围，广泛地运用于各类画中；唐代画家们进一步重视艺术形象的传神问题。魏晋时期和隋唐时代，在人物画的表现上虽然都在追求刻画人物的神情和气韵，但不同时代有不同的要求，表现技巧也有一定差异，魏晋追求“骨气”和“情思”，主要是在要表现一种共通的理想气质；而唐代，在形象的塑造上，则要求表现人物的现实性格和具体神态，不像南北朝的那样超凡、脱俗的神貌，而是赋予更多的人情味和亲切感，精神气魄也远胜于前。

唐墓壁画首先注意形象本身的传神，宫女娴静美丽，处于嬉笑活泼的年龄，但在森严冷酷的深宫，需庄重严肃，所以一方面表现其旺盛的生命力，洋溢着青春活力，但感情抒发上又略有压抑，表现出宫女、侍女严谨、严肃的一面。而这种艺术形象的“神”，主要由面部，尤其是眼睛来表现的。

唐墓壁画还善于在人物互相关系中展现一种特定的精神面貌，处于同一精神面貌的人物之间，互相烘托，彼此呼应。章怀太子墓《观鸟捕蝉图》以精练的线条勾画出三个性格、年龄各不相同的妇女形象，雍荣华贵的妇女仰视飞鸟，妙龄少女聚精会神的用袖捕蝉，另一侍女双手托巾，若有所思，通过优美的动态和神情，表现出深宫幽怨，宫人痛苦而寂寞的内心世界。

通过两种不同神情对比，体现不同人物内心的世界是唐墓壁画另一种表现手法。宫女和宦官常绘于一起，宦官均无须，颧骨高耸，两腮塌陷，塌鼻梁，神情猥琐，手持笏板作卑微的恭迎状，而宫女或面相庄重矜持或青春圆润，姿态多样。互相对比，更突出对宦官的厌恶，对宫女的同情与热爱。章怀太子墓《客使图》具有写实性，深刻揭示了人物内心世界的活动，三位礼宾院官员神情庄重，眉宇舒展，东罗马使者迫切关注的神情，新罗使者的拘谨，靺鞨使者的迟疑和唐朝官员的从容大度形成鲜明的对比，可感到主客双方各自的心态和他们无声的交流。

4. 花鸟画和山水画的成熟 由于人物画的高度发展，唐朝前期作为人物画衬景的山水和花鸟画逐渐成熟，唐代画家分科不严格，人物画中穿插树石、花鸟，山水画也点缀骏马、人物，这是绘画发展过程中的必然现象。由于人物画人物形象塑造方面的经验，为山水画意境的追求起了促进作用，使山水画、花鸟画创作进入到一个新的境地。而迄今所见最早的唐代花鸟画和水墨山水实物均见于唐墓壁画。

独立出现且成熟的花鸟画见于北京海淀区八里庄唐开成三年（838）王公淑与夫人吴氏的合葬墓及唐安公主墓。唐安公主是唐德宗的长女，兴元元年（841）歿葬，1989年，位于西安市王家坟的该墓被发掘。《花画图》壁画位于墓室西壁，图中两侧的树梢相交于顶部，中间有一盆水，盆周为斑鸠、白鸽，或俯首饮水，或攀缘而栖，左为

两只黄鹂，顾视鸣叫，右为两只雉鸟展翅飞翔，两旁各有一株红梅。据《唐朝名画录》等书记载，中晚唐时期，花鸟画家很多，但只见史书记载，未睹实物流传。其他唐墓壁画虽能看到一些描绘花鸟的画，但如永泰、章怀等墓的花鸟画，每每穿插在人物之间，作为陪衬、点缀，未成独立画面，即如更晚时代杨玄略（864）等墓，虽独立绘有云鹤、飞鸽等禽鸟花卉，但这些作品又多受表现形式局限，囿于屏风式格局内，每扇屏内孤立地绘出禽鸟或花卉，显得构图拘紧，内容不够完美。唐安公主墓的花鸟画，以花鸟为主体，不只是单纯的描绘一花一鸟，而是通过一定的情节，把它们构思安排在统一的整体之中，情景交融，达到了很高的艺术水平。

唐代是山水画发展的重要时期，特别是玄宗开元、天宝年间，山水画有了重大革新。这种变化体现在两方面，其一如五代荆浩《笔法记》：“夫随类赋彩，自古有能，如水墨晕章，兴我唐代”，即言水墨山水画出现在唐代。初唐及盛唐时期，山水画多为宫殿楼台的衬景。虽有独立，但仍多为青绿山水，如懿德太子墓《阙楼图》。吴道子、王维的出现改变了这一现象，朱景玄《唐朝名画录》说吴道子“以墨踪之，近代莫能加其彩绘”。其二是山水画构图从横向分布，缺少纵深感的“咫尺千里”到展示无限深邃山水境界的“咫尺重深”转变。2008年西安市长安区庞留村武惠妃敬陵（737）是目前发现的最早水墨六扇屏风壁画。1994年富平县吕村乡也发现大约盛唐时水墨六扇屏风壁画。作品主体采用水墨技法，用笔粗犷豪放；画山石先勾勒出轮廓，除个别远山采用平涂外，内部多用淡墨依山石走势，分层次、明暗关系涂抹，突出了山石的质感和山体的层次，有的缓曲，类似披麻皴；有的强直，类似斧劈皴。而远山的小树，不见枝叶，直接用墨染出，如同小墨团。色彩上采用水墨画法，山石处理上，有了初步的“皴法”，同时在构图上注意前后纵深的处理。新技法的运用标志着山水画在唐代已经成熟。

参考文献：

1. 王仁波、何修龄、单玮：《陕西唐墓壁画之研究》，《文博》1984年第1、2期。
2. 宿白：《西安地区唐墓壁画的布局和内容》，《考古学报》1982年第2期。
3. 王世平：《唐墓壁画的社会意义》，《陕西历史博物馆馆刊》第八辑，三秦出版社，1994年。
4. 李星明：《唐墓壁画考识》，《朵云》，总第42期，1994年3月，上海书画出版社。
5. 杨效俊：《影作木构间的树石——懿德太子墓与章怀太子墓壁画的比较研究》，《陕西历史博物馆馆刊》第六辑。
6. 安田治村：《唐墓壁画与印度笈多王朝阿旃陀壁画的比较研究》，陕西历史博物馆编《唐墓壁画研究文集》，三秦出版社，2001年。
7. 徐涛：《吕村唐墓壁画与水墨山水的起源》，《文博》2001年第1期。
8. 唐昌东：《唐墓壁画的创作技巧和艺术成就》，《考古与文物》1989年第5期。
9. 李国珍：《穷羽毛之变态，夺花卉之芳妍——唐安公主墓的花鸟壁画》，《陕西历史博物馆馆刊》第三辑，西北大学出版社，1996年。
10. 张建林：《西安及附近地区唐墓壁画的制作技法》，“唐墓壁画国际学术讨论会”，2001年10月，陕西西安。
11. 申秦雁：《关于唐墓壁画起稿方法的考察和分析》，“唐墓壁画国际学术讨论会”，2001年10月，陕西西安。
12. 张群喜：《唐墓壁画颜料及其制作材料的科学研究》，“唐墓壁画国际学术讨论会”，2001年10月，陕西西安。
13. 周天游主编：《盛唐气象》，浙江人民美术出版社，1999年12月。
14. 瞿林东等：《中化文明史》第五卷《隋唐五代》，河北教育出版社，1992年9月。
15. 黄苗子：《艺林一枝——古美术文论》，生活·读书·新知三联书店，2003年1月。