



TANGMU
BIHUA
GUOJIXUESHU
YANTAOHUI
LUNWENJI

唐墓壁画

国际学术研讨会论文集

SHAANXILISHIBOWUGUAN BIAN

陕西历史博物馆 编

SANQINCHUBANSHE

三秦出版社

目 录

第一编 唐墓壁画与唐代历史文化

- 唐墓壁画艺术 唐昌东 李国珍 (3)
- 唐墓壁画的文化意义 王世平 (16)
- 陕西唐墓壁画的发现与保护 白丽莎 (31)
- 唐墓壁画中所见的仪仗用具 范淑英 (53)
- 唐代马球运动的兴起与发展 暨远志 (69)
- 对陕西唐代壁画墓墓主人的初步研究 翟战胜 (81)
- 从唐墓壁画看东西方文化融合 张鸿修 (96)
- 壁画与葬具: 6—7 世纪墓室象征意义的转变 杨效俊 (99)
- 唐代壁画墓中的宇宙图像 李星明 (114)
- 两幅意义极不寻常的唐墓壁画 陈志谦 (138)
- 新发现唐杨会石椁壁画初探 呼林贵 尹夏清 (143)
- 章怀太子墓壁画题材分析 张铭洽 (150)
- 再论唐章怀太子墓壁画“客使图”的两个问题 王维坤 (155)
- “客使图”溯源
- 关于墓葬壁画研究方法的一点反思 郑 岩 (165)
- 唐代长安佛寺壁画题材初探 文 军 (181)
- 唐代墓室壁画与宫殿邸宅、寺观洞窟壁画的区别 韩建武 (195)
- 从太原金胜村唐墓看唐代的屏风式壁画墓 赵 超 (199)
- 太原市晋源镇果树场唐温神智墓 常一民 裴静蓉 (209)
- 从汉唐壁画看日本文化形成的一个源流
- 从文明角度的一个考察 [日] 滨田英作 (214)

第二编 唐墓壁画艺术及艺术史

- 温庭筠词“小山重叠金明灭”图解 王子今 (223)

唐墓壁画中唐代妇女的发饰	王 彬 (236)
说唐墓壁画中的胡瓶	杨 瑾 (251)
唐墓壁画中的动物	蔡昌林 (267)
唐靖陵壁画中的“戟”与相关问题	王昱东 (285)
浅谈中国古代壁画的演变风格	屈利军 (291)
唐代壁画中的水墨山水画	赵声良 (297)
唐代艺术对中亚西亚, 特别对阿富汗的影响 [意] Giovanni Verardi Chiara Visconti (314)	

第三编 唐墓壁画的保护

关于唐墓壁画保护的几个问题	申秦雁 (329)
西安及附近地区唐墓壁画的制作技法	张建林 (337)
浅议壁画揭取方法	杨忙忙 郭 岚 (344)
壁画墓葬保护的浅见	魏 象 (349)
唐墓壁画的包装与运输	刘 芃 (354)
敦煌莫高窟唐代壁画颜料分析研究	李最雄 (360)
底仗层粉化壁画的修复与保护	罗 黎 (373)
变形壁画环氧地仗层的去除方法	杜 安 周双林 (378)
电子束辐照加固壁画的可行性	容 波 党小娟 (382)
唐墓壁画的保护研究	张群喜 (390)
唐昭陵新城公主墓壁画的揭取、修复 ——唐墓壁画揭取、保护的再思考	杨文宗 (402)
风化褪色的古代壁画、文物彩绘、建筑彩画恢复与保护	李玉虎 (408)
数字影响与计算机技术在唐墓壁画管理与研究中的应用	刘万虹 (435)
壁画保护中的新问题与对策	张 岚 (440)
A survey into the material evidence of painting techniques used on some of the early tang murals	[荷] Lucienne M. Von Velen (445)
壁画保护中底仗层分析的作用	Lisa Shekede (452)
吉美博物馆一件 14 世纪早期壁画的修复和研究 [法] Emmanuelle Paris (465)	
Introduction to danish wall paintings – conservation ethics and methods of treatment [丹] Kirsten Trampedach (474)	

第一编

唐墓壁画与唐代历史文化

贵州师范学院内部使用

唐墓壁画艺术

唐昌东 李国珍

中国壁画艺术，具有悠久的历史，博大精深的内涵，其独特的艺术风格与气派，为世瞩目，在世界艺术宝库中，占有光辉的地位。从萌芽时期的周，历经春秋、秦汉至大唐时代，壁画艺术空前繁荣，极备绚丽，达到了壁画艺术发展最为鼎盛的时期。

一

历经魏晋南北朝三百余年的政治分裂与动乱，世人清谈厌世，于是佛教大兴，绘画深受影响亦呈焕发之势。这一时期名家辈出，曹不兴、卫协、顾恺之、陆探微、宗炳、张僧繇、谢赫、展子虔等对我国绘画艺术有着卓越贡献的一代宗师，上承秦汉时代迹简意淡、古拙雄浑、笔墨刚健的传统，又追求形象的真实美，变粗略为精细，使中国绘画发展到如唐代美术评论家张彦远所说“变质略为妍质相参”的重要阶段。绘画风格，从“迹简意淡而雅正”转为“细密精致而臻丽”，别具新意。为隋唐绘画发展，奠定了坚实的基础。

隋代，中国结束了南北分裂的局面，顾恺之、陆探微、张僧繇等宗匠大家相继入隋，都无不给隋代及其后的唐代绘画以极大影响，他们自南北各地汇集京、洛，相互交流技艺，彼此潜移默化，使中国传统绘画艺术发展到一个新的高峰。

唐代是中国壁画艺术发展的鼎盛时期，壁画是绘画的主流。由于统治君王的雅好和提倡，壁画创制盛极一时，凡画坛名家宗师，都是壁画绘制的高手。据画史记载，隋唐时期，有名可传的壁画家就有 114 人，他们不拘其身份，与民间画工用毕生精力，为宫苑殿堂、寺观庙宇及郡府宅第，绘制了许多历史名迹，据《记两京外州寺观画壁》载，西京荐福寺、兴善寺、龙兴观、唐安寺、安国寺等五十余所寺观，都有吴道子、曹不兴、尉迟乙僧、杨廷光、杨契丹、李昭道、孙尚子等诸名家手迹，许多寺院曾是名家荟萃之地。千福寺载：“北廊堂内大禅师法华七祖及弟子影，绕塔板上传法二十四弟子为卢楞伽、韩干

画”，塔院门两面内外及东西四间吴（道子）画鬼神、帝释。东都洛阳敬爱寺、甘露寺载，顾恺之画维摩诘殿外两壁，陆探微画菩萨在殿后，谢灵运画菩萨六壁在天王堂外。《历代名画记》载：吴道子与李思训在大同殿同绘蜀道图而留下了“李思训数月之功，吴道子一日之迹，皆极其妙”之叹。“吴生画兴善寺内神圆光，长安市肆老幼、士庶竞至，观者如堵。其圆光立笔挥扫，势若风旋，人皆谓之神助。”周昉画章敬寺，“落笔之际，都人竞观寺抵圆门或言其妙者，或有指其瑕者，随意改定，经月有馀，是非语绝，无不叹其精妙。”仅以上记载，足见唐代壁画盛况之一斑。

唐代中国传统绘画得以全面发展，尤其人物画，在汉魏深厚传统的基础上吸收了西域外来的技法，大大丰富了民族绘画的艺术风貌，别开生面，一改前期细润之习，创大唐豪放雄健之风，形成了崭新画风的“吴家样”，又有绮罗人物画周昉为代表的“周家样”。山水画由人物、建筑的陪衬走向独立画科，从早期的空钩无皴到青绿山水和一变钩斫之法的“水墨渲淡”，追求含蓄、潜思的情调，使山水意境、技法更趋成熟完善。特别是张藻提出的“外师造化，中得心源”极为深刻的揭示了中国绘画的奥妙，成为中国绘画的最高法则。

唐代的花鸟画也逐渐成熟并走向了独立画科。画史记载，著名花鸟画家有数十名，其中有画鹤知名的薛稷，有工画蝇蝶蜂蝉之类的李邕，有初花晚叶变化多端、异兽奇禽千形万状的康萨陀，特别是草木、蜂蝶、雀蝉并居妙品的边鸾，善画花鸟，精妙之极。可惜这些历史名家的手笔，早已在千余年的兵燹灭佛中，随着建筑物倾圮湮没殆尽。可庆幸的是，自1949年新中国成立以来，先后在陕西、山东、山西、新疆、湖北、广东等地，清理发掘了一大批隋唐墓室壁画。特别是西安，是唐都长安的所在地，帝王后妃、达官显贵的陵墓，多集中于三秦大地。在清理发掘的二千多座唐墓中，约八十余座绘有壁画。壁画年代从武德四年（621年）的贺若氏墓到文德元年（888年）的唐僖宗靖陵，跨越267年，贯通初、盛、中、晚唐四个时期。其数量之多、内容之精、价值之高，居全国之首。这些精湛的壁画真迹，多以高超的写实手法，纯熟的绘画技艺，生动形象的反映出唐代社会现实生活和绘画艺术风貌，弥补了中国绘画史上一大空白。它与敦煌、克孜尔等石窟寺壁画，内容、风格各异，是我们研究唐代疏密二体不同艺术风格的珍贵资料，帮助我们窥见唐时人物、山水及花鸟画的杰出水平和艺术风格嬗变的轨迹。

二

在墓室里绘制壁画，早在陕西扶风杨家堡的西周墓就有发现。汉代在墓中

绘制壁画已很流行。汉代厚葬成风，唐代尤甚。唐时崇尚厚葬，在《旧唐书·舆服志》里已有记载，从清理发掘的唐墓来看，在墓里绘制壁画更为普遍，墓的结构、壁画规模，均大大超过了汉代。在陕西境内相继发现有壁画的八十多座唐墓中，许多墓主都属王公大臣、皇亲国戚。据《新唐书·百官志》记载，这些墓室壁画，应属将作监右校署主管，按统一的规范，组织由全国各地挑选的具有高水平的良工“巧儿”所绘制。陪葬乾陵的永泰公主李仙蕙、章怀太子李贤、懿德太子李重润和陪葬昭陵的韦贵妃、陪葬定陵的节愍太子李重俊墓，以及韦浩等墓的壁画，都是极好的例证。这些墓葬壁画规模气魄之大，绘画水平之高，均前所未见。有些墓葬仅墓道长达数十米，在墓道的两壁除绘青龙白虎外，其后绘有规模浩大的《仪仗阙楼》、《太子大朝》、《狩猎出行》及纵横驰骋的《马球》等极为壮观的场面。墓道后面的多道天井，似重重院落，甬道、前后室都绘有建筑装饰，形成壁垒森严的深宫群体，在这些建筑群中，多是表现内侍及内宫生活的动人画面，充分显示出墓主人煊赫的地位和丰裕的生活场景。

这些墓室壁画，题材广泛、内容丰富，包括皇室贵族的各种豪华生活，中外宾客、使者、兄弟各民族之间友好往来，以及四神、星象、建筑、山水、花鸟等各个方面。题材内容鲜明地体现出时代精神及创作新风，重视从现实生活中摄取素材，出现了更多反映社会生活习俗及达官显贵闲适生活的作品。

唐王朝的统一强盛，需要在文艺作品中反映当时的社会意识，描绘重大的政治活动，歌颂现实生活，唐太宗李世民，提倡健康朴实的文艺，要“庶以尧舜之风，荡秦汉之弊”，凡重大的政治事件，多诏命人图之。诸如《职贡图》、《秦府十八学士图》、《凌烟阁二十四功臣图》等表彰功德勋臣的历史名篇，应运而生。唐墓壁画中的《礼宾图》、《阙楼仪仗》及《架鹰》、《驯豹》、《马球》、《狩猎出行》等种种炫耀权贵的画面，都是显著的例证。

1973年在三原县焦村李寿墓出土的大型壁画中，有《骑马出行》，《步行仪仗》，《列戟》及《围猎》、《农耕》、《牧养》、《杂役》等内容丰富、反映现实生活的画面。李寿生前是一位战功显赫的戎马将军，官至河北道行台尚书左仆射左武卫大将军并封淮安王，壁画中绘《骑马出行》、《仪仗》、《列戟》，都突出他那生前皇族权贵的显赫地位。

表现“出行”是汉魏墓室壁画中常见的题材，但随着时代的发展，内容形式已有很大的变化，从历年出土的壁画及实物看，汉代多为车马出行，魏晋南北朝改用牛车出行，至唐则为骑马出行，如《旧唐书·舆服志》载：景龙二年（708年）刘子玄说：“古者自大夫已上皆乘车，而以马为馵服，魏晋已降，迄

于隋代，朝士又驾牛车……臣伏见比者……左右侍臣，皆以朝服乘马。”李寿墓中骑马出行等壁画，均为研究唐初贵族生活、社会习俗的珍贵资料。

骑马出行，绘于李寿墓道的东西两壁，其内容完全相同。在李寿墓的壁画中占有突出的地位，艺术表现较前期已有很大的发展，尤其显著的是人物和鞍马的体格加大，画面气势更显宏伟。在长达14米长卷式的骑马仪仗中，表现有四十多骑鞍马人物，其中西壁有一组整装待发的画面，描绘了主人尚未出乘，人马伫立等待的情景。图中七人，一拉缰牵马者络腮胡，高鼻深目，一手持缰绳，一手握拳，露出得意自在的神情。马后六人，或执雉尾扇，或打罗伞，右边执扇者急不可耐，侧首睇望。在画中占主要位置的马，描绘得非常生动，马体高大雄壮，身披黑鞍，垂红革马蹬，因久待焦躁不宁，勾头瞪目，张口吐舌，后蹄蹶动，急待出奔。壁画基于当时的社会生活，特定环境，把不同的人物安排在整装待发的意境中，改变了汉魏时期主人骑马及车马出行的格局，而是表现将要出发的瞬间，一切准备就绪，但主人迟迟还未出场，造成威严而神秘的气氛，虚实相生，烘托出主人尊贵的地位和出行显达隆盛的气势。

绘于公元706年的章怀太子墓壁画《狩猎出行图》，是表现狩猎的题材，但构思别有新意，该画面高2.4米，长8.9米，描绘出五十多个鞍马人物在树木掩映的山道上奔驰出猎。从图中人物形象及所处的位置来看，跑在最前边的五人应为先导，其中有人左右环视，有人侧身后顾和大队人马形成呼应。被拥簇在中间之人，身穿兰灰长袍，骑一高头大马，马鬃纷披，马尾飘垂，与众不同，可能为出猎的主人。其后数十骑，携弓佩箭，架鹰抱犬，前呼后拥，如众星捧月，随主人出猎。殿后的队伍还有两匹辘重骆驼，背驮锅、柴等物紧紧相随，气氛活跃，场面壮观，是唐墓壁画中的巨幅精品。

《狩猎出行图》画面人物众多，但形象各异，毫不雷同：主人体态魁伟、气度雍容；他身后三骑，可能是主人的亲朋好友，举止端庄，派头十足，神情潇洒；后边的随从欢快自如，顾盼照应，扬鞭催马。对众多的鞍马也描绘得十分突出，造型生动，结构严谨，既有秦汉纯朴健劲的遗风，又体现了唐代的雄浑博大，“腾骧万里”的磅礴气势。诗人杜甫在《丹青引——赠曹将军霸》中写道：“先帝御马玉花骢，画工如山貌不同。是日牵来赤墀下，迴立闾阖生长风。诏谓将军拂绢素，意匠惨淡经营中。须臾九重真龙出，一洗万古凡马空”。据此可知唐代画家对马的描绘已达到出神入化的高度水平。唐代画家曹霸、韩干均以画马而著称，这些鞍马形象虽不是出自这些大家的手笔，但在艺术造诣上完全可以同他们相媲美。

《狩猎出行图》中，对这众多复杂的出猎场面，画师充分发挥了构图布局

的才能。整幅画疏密有致、聚散相间、虚实结合，密处不显其乱，疏处不显其空，在奔腾的人马之间勾勒出树木山石，使人感到画中有画，山川相应。最后绘五颗挺拔苍劲的大树，表现出林荫山道古木森森。鞍马人物、骆驼等轻骑后殿，有藏有露，遍布其间，形成起、承、转、合关系，显得画面深幽空灵，开阔壮观。匠心独运的画师们，还巧妙地利用了墓道的斜度，让队伍走势由低向高，使这支浩浩荡荡的出猎人马，如从古木参天的大道呼啸而出，奔向山坡，将唐代达官权贵出猎时那种“意气骄满路，鞍马光照尘”的景象活生生的再现出来。

该画用笔精妙，或粗放或秀劲，以简洁流畅的线条，刻画了各种人物的神情动态。鬓发及胡须的用笔，精细不乱，韵味有余，显露出蓬松“毛根出内”的质感。全画无论鞍马人物，还是林木山石都“曲尽其妙”，可谓神完气足，气韵生动。赋彩亦根据情节内容，精心安排。首先围绕出猎这一主题，以赭石、朱墨、石黄等暖色为基调，而色阶又有浓淡、深浅的变化，互相呼应，营造出热烈而欢快的气氛。整幅画，在统一之中又有对比变化，主人身穿蓝灰色袍服和白马红鞍以及其身后的人物衣着大红、黄白等色彩形成鲜明对比，衬托出主人色彩的重量感，从而突现出重点人物。

绘于墓道西壁的《马球图》是和《狩猎出行图》相对应的又一壮观的巨幅精品，图中共有二十多名骑马人物，奔驰在最前面的一人，勒缰纵马，迅疾反转，挥动偃月形鞠杖，欲击飞球，其后凡人驱马腾空，向前竞争。后边数十人分别乘强壮的骏马或驻马观看，或策马追赶，驰骋于青山古树之间。马球运动在唐代十分流行，它集体育、娱乐、军事活动于一体，深得统治者的喜好和提倡。当时朝野上下，甚至连女子都骑马打球。此画逼真地再现了一千多年前马球运动的盛况，也是目前发现的有关唐代马球运动的最完整、最早的形象记录。

在艺术表现手法上，它不像《狩猎出行图》那样，逐渐过渡，从序曲发展到高潮，而是开门见山，紧扣主题，最先表现拼抢竞争之态，一下子就将人带入紧张的气氛之中。画面布局有疏有密，有分有合，通过一个飞球，把全部人物连贯调动起来。对《马球》及《狩猎出行》这些横卷式大型壁画，作者娴熟地运用了鸟瞰式的散点透视，表现不同时间、空间及丰富内容、情节，很重视感性和理性认识的统一。它打破了人的视线形成的视域角度的正常范围，画家将自己置于高空俯视，除了看到视圈内的景物，还将视圈外的景象乃至不同时间、不同角度观察到的景象综合一起，自然地延展开来。《马球图》中，我们不仅看到了七名手执鞠杖者驱马抢球的惊险场面，那驻马观看助战和从远处正

急驰而来的数骑人马，以及远山旷野、丛林古树等纷繁复杂的全景都一一清晰地再现出来，使人有目尽全境之妙。如《狩猎出行图》，从奔驰的先导，到中间的主要人物，以及带炊具、粮草的殿后队伍，长约9米的图象，均像特写镜头一般，让人历历在目，经久难忘。

这些巨幅壁画对高远、平远、深远法的运用极为成功，如在出猎沸腾人马背后的远山树石，表现出“咫尺千里”的深远空间。五棵苍老的林木以及远山树石，既表现了山林春色的辽阔，也体现了愈远愈小的视觉规律。南北朝时代，宗炳在他的《画山水叙》一文中谈到：“且夫昆仑之大，瞳子之小，迫目以寸，则其形莫睹，迥以数里，则可围于寸眸，诚由去之稍阔，则其见弥小。今张绢素以远映，则昆阆之形，可围于方寸之内。竖画二寸，当千仞之高，横墨数尺，体百里之迥。”这一高远、平远及近大远小的透视法则，为唐代画师所深刻领悟，并将前人在理性上的认识和探求在创作实践中形象地体现出来。

在《阙楼仪仗图》中，气势宏伟的阙楼庑殿，延伸隐现的城墙城堞，196人组成的浩大仪仗队伍（分步行、骑马、车队三部分）以及步行仪仗者举的狮、豹、虎、鼠等飘扬的旒旗，骑马仪仗队所举虎、雀、鹰等彩旗，还有阙楼仪仗背后，丛林起伏、山峦叠障，从近至远，从前到后都淋漓尽致地描写出来。显示出雄浑壮观、深远博大的气势。这些高超的艺术表现手法，完全不同于西洋画焦点透视方法，也是中国传统绘画所独有的艺术特征。

初唐时期的杰出人物画家阎立本，曾被张彦远誉为“六法备该，万象不失”。他的《步辇图》（现藏宋人摹品），真实而生动记载了贞观十五年（641年）太宗皇帝接见吐蕃使臣禄东赞的重大历史事件。在章怀太子墓中我们亦惊喜看到，表现中外使节及国内兄弟民族友好往来极其珍贵的历史画面，以及描绘人物形象表现出的精湛技艺。《礼宾图》绘于章怀墓墓道东西两壁，各为六人，表现了唐代官员接待外宾的情景。东壁一幅，左边三人为唐代鸿胪寺官员；中间一人，光头深目、高鼻阔嘴，身穿紫色翻领长袍，为东罗马使节；右二人，戴羽冠、穿红领白袍，为高丽或日本使节；最后一人，戴皮帽、穿皮衣、皮毛裤，是中国东北少数民族来宾。在西壁的画面中有戴翻沿氍帽，高鼻深目，留络腮胡，穿红色翻领蓝袍的大食国（阿拉伯）使节及面涂赭色的吐蕃和高昌使节（已残损）。这里不仅使人遥想到当年繁荣极盛的丝绸之路，从唐都长安至河西走廊、天山南北与西域乃至印度、中亚、西南亚及遥远的罗马帝国紧密相联。已成为国际政治与文化中心的大都长安，商贾云集，中外交往频繁。无疑接见外国使臣的历史瞬间，正是画家需要摄取的重大题材。在《礼宾图》中鸿胪寺官员接待外来宾客，气氛庄严肃穆，画面不仅只是描写人物的外

形特征，而是以形写神，揭示出不同人物的内心活动和性格特点。鸿胪寺官员，神情宏邈，举止威仪，雍容大度，正侃侃商谈接待来宾，一派泱泱大国气势。外来使节毕恭毕敬，彬彬有礼，但又反映出各自不同的思想活动和表情。东罗马使节，性格率直外露，两眼圆睁，双手交握，急切不安；高丽或日本使节在急盼中又显示出东方人的温文尔雅；东北使节站立最后，流露出几分拘谨与无奈。画面通过无声的交流，使每个人物都活现出来。

该画人物线条粗放遒劲，波折起伏，有抑、扬、顿、挫粗细变化，“行笔磊落，挥霍如莼菜条”，是吴道子疏体画风的典型范例。这种“数尺飞动”、“力健有余”的兰叶描，正符合表现唐人开放，朝气蓬勃的外向型社会心态，更加完美地反映出他们那种豪迈、开明的精神气派，逼真地再现了大唐波澜壮阔的中外友好往来的宏伟图卷。这里特别值得一提的是，《礼宾图》绘于公元706年，被奉为“百代画圣”的吴道子，此时年仅21岁，他“早年行笔差细，中年行笔磊落，挥霍如莼菜条”，当时风格尚未形成。而“兰叶描”似的线描已在唐墓壁画中初现端倪，说明吴道子后来成为画圣并非偶然，是他博采众长，不断总结、奋进的结果，也是这些优秀的艺术滋养为吴道子脱颖而出奠定了坚实的社会基础。作为疏体宗师张（僧繇）吴（道子）的画早已失传。这些精美的壁画，成为我们研究疏体绘画十分珍贵的形象资料。

在唐墓壁画中，对宫苑仕女、游园、乐舞等描绘妇女形象的题材内容是更为突出的。可以说有壁画的唐墓几乎都离不开妇女形象，而且还占相当大的比重。如李凤墓中，除《牵驼图》外，其它均是描绘侍女形象的画面。房陵公主墓所残留下的壁画也全部是侍女图。在新城公主墓自墓道天井过洞之后，似进入宫廷的深宅大院，均描绘着不同形态的侍女形象，有手持卷轴、有手捧烛台、有倾心交谈、亦有做起舞状。通过章怀墓的甬道，映入人们眼帘的也是各种侍女形象，有的怀抱公鸡、有的手捧乐器、有的托着盆景，前后室更是表现宫苑生活的高潮，或奏乐吹唱、或翩翩起舞、或庭园漫步等等。在韦浩、节愍太子等许多墓中，无不是这种表现形式。但这些反映侍女题材的作品，人物形象具体，个性鲜明，无一雷同，充满了浓郁的生活气息。

初唐时期的侍女画，人物造型趋于写实，其面颊丰圆，头部较大，身躯纤细，这一绘画特点在新城公主、李凤、李寿等墓的壁画中，都明显的反映出来。李凤墓中的一幅侍女图，表现两个侍女相背而行，其间点缀一株盛开的百合花，画面以简练的笔墨，勾绘出两个不同性格的人物形象，一个典雅文静，一个天真稚气。侍女修长的体态及高束的长裙，可以看到北周人物“柔姿绰态”、瘦削清俊画风的影响。李寿墓的乐舞图中，正在演奏的乐伎，面庞清秀，

形态秀丽，窄衣紧身，和初唐画家阎立本的《步辇图》中的人物形象及线型描法相似，完全有别于盛唐以后丰满肥硕的造型特征。

然而和这同一时期的房陵公主墓的侍女壁画，艺术风格又有着显著的差异。人物造型饱满健壮，一改隋代头大身细的遗风，画师似在仰视作画，使侍女形象高大丰硕，人物线条遒劲刚健，呈现出一种雄健而具有活力的画风。而李爽墓中吹笛侍女、托盘侍女却又线条粗放，颇有大笔挥写的新意。从这些初唐时期的墓室壁画，使我们认识到唐代早期的绘画风格多样，是南北朝至隋传统绘画的沿袭与发展。

唐墓壁画中描绘宫苑仕女最为杰出的代表作是永泰公主墓前室东壁的《宫女图》，它既有初唐的韵致，又有盛唐的风范。画面共有九人，发型服饰，都是当时流行的装扮，除一人着男装外，其余均梳高大的发髻，穿窄袖短衫。系曳地长裙，云头履露出裙外。为首的宫女，双臂相绕，交叉胸前，和对面的宫女以目传情，会心系意，一派雍容自若的神情，显得身份较高，正率领宫女们前去侍奉她们的主人。紧随其后的宫女，一手托盘，一手绕披巾，回眸流盼，嫣然微笑，似招唤后面的姐妹。和她对面的宫女，背身站立，双手托盘，头稍仰，腰略倾，婀娜多姿；其他那些捧烛台、团扇、食盒、如意及拂尘、包裹等物的宫女，顾盼呼应，动作灵巧、姿态优美、仪态万方。其中最令人叹为观止的是手捧高足杯的宫女，头梳螺髻，面形丰润，明眸蕴藉，眼波流转，唇角绽出恬淡的微笑。她扭转着窈窕的身姿，构成一波三折“S”状曲线，这种起伏变化富有流动韵律的神姿，使她在花团锦簇、众美云集之中，更加光彩照。

这幅画，并没有什么复杂的故事情节，通过她们衣着袒胸薄衣单衫来看，显示出是在夏令之夜，众人去侍奉公主。然而，单纯的内容，经画家巧妙布局，便妙趣横生。人物的排列，完全突破了南北朝以来平列呆板的格式，宫女彼此之间前、后、高、低对比呼应，面、背、转、侧互相穿插，疏密相间，错落有致，丰富而有变化，展示出一个完美的艺术整体。

对宫女们的形象，画家不但表现出她们端庄的外貌，更通过面部表情、眼神和嘴角微妙的变化，表现出少女们的天真、美丽、纯洁，同时也揭示出每个人不同的性格特点，有的温柔娴静，有的悠闲矜持，有的娇憨稚气，有的冷漠恬淡……给人以强烈的艺术感染。

画师们之所以能成功地塑造出这些活生生的艺术形象，还在于对宫廷生活的深入观察和“目视心记”、“兼移其神”的本领，以及对宫女们寄予无限的同情，才能生动的再现生活，把现实生活中的宫女幻化为内心中的审美意象，使《宫女图》达到中国古典女性理想美的高度。

《观鸟捕蝉图》是唐墓壁画中表现宫苑仕女题材的又一杰出之作。此图绘于章怀太子墓前室西壁，和乐舞图相对称，是一幅表现贵族闲适生活的画卷。画面中一雍容华贵的妇人，左手挽巾，右手执金簪欲插发髻，忽被空中的飞鸟所惊，故仰面观看；中间一妙龄少女，着男装，弯腰甩袖，聚精会神欲捕树杆上的鸣蝉；前边一侍女双手托巾，表情沉静，若有所思。画师以浑厚圆润、粗细变化的线条，勾画出三个性格年龄各不相同的妇女形象，通过观鸟捕蝉优美的动态和神情，揭示出她们常年幽闭深宫，空虚寂寞，百无聊赖的生活情景。画中人物、树石，前后参差，疏中间密，实中间虚，布局合理。一树一石，不仅在这幅画中是人物的简单衬托，它和人物参差，显示出画面意境深远。天空的戴胜鸟、鸣蝉和画中人物都不是静止的描绘，而树石则相对在静止之中，使动静相托相生。正是这诸多的艺术因素，使这幅壁画优美和谐，意趣无穷。据画史记载，唐代最有名的仕女画家当推张萱和周昉，但是，他们留传下来可信的作品甚少。从宋摹张萱《捣练图》、《虢国夫人游春图》，以及传为周昉所作的《挥扇仕女图》、《簪花仕女图》等画，可以管窥其绘画风格的概貌。《宫女图》、《观鸟捕蝉图》这些精美之作与张萱、周昉的仕女画相比，毫不逊色。

一幅杰出的艺术作品，首先要有巧妙的构思和布局，但作为造型艺术，更离不开具体形象的刻画。从永泰公主墓的宫女形象到章怀太子墓及节愍太子墓的人物造型，都令人惊叹，人物造型，异常准确，比例适度，动态自然，神情兼备，体现了唐代人物画更趋写实的纯熟技巧。宫女匀称轻盈的体态，常常是用艺术夸张的手法，身体的比例加长，所以宫女们虽面容丰满腴润，但细腰长裙，仍感到身材窈窕，婉约动人。画家在塑造这些艺术形象时，态度严谨，一丝不苟，从《宫女图》残留的起草痕迹来看，对捧高足杯的宫女，曾三易其稿，反复推敲。开始宫女的头画得较平，可能感到情趣不够，呆板缺少变化，最终将这一形象改成头稍低微侧，让头、胸、胯三部分构成“一波三折”的扭动关系，使女性的人体美和节奏感得以完美的体现。画师们这种严肃认真的创作态度，在《狩猎出行图》、《马球图》等许多壁画的起草痕迹中都留下了印记。对人物面部描绘，刻意求精，更注重眼的传神，使人物形象，“穷神尽变”。像《宫女图》中的凝思遐想，回首顾盼；《观鸟捕蝉图》中的凝神观望和聚精会神的捕蝉；《礼宾图》中，宾主的各种神情，无不通过眼神来揭示他们内在的心理和思想。对人物的传神写照，顾恺之曾说过：“手挥五弦易，目送归鸿难”，强调刻画人物“写自颈已上，宁迟而不隳”，指出“四体妍蚩本无关于妙处，传神写照，正在阿堵中。”这些真知灼见已为唐代画工所熟知，并在长期实践中反复运用，趋于成熟。对人物刻画已不同于前朝追求理想的气质，

而是以写实的手法，塑造具体的人物性格、气质与情态，把“以形写神”的理论准则推向新的高度，达到形神兼备的高峰。

三

唐以前的中国画以人物为主，很少绘制背景，有也是“人大于山”，“水不容泛”。但在唐墓许多壁画中，人物山川的大小比例适当，人物山水融为一体，体现在山水技法上已日臻成熟。在懿德太子墓《阙楼仪仗图》中，层峦叠嶂，苍茫雄浑，它和庄严肃穆、人物繁密的仪仗队浑然一体，加强了画面磅礴的气势，仿佛令人进入一个博大幽深的世界，微风袅袅，旌旗飘扬，动人心弦。从《阙楼仪仗图》到节愍太子墓的山石风景，对山水树石的描绘，虽前者仍还是人物、建筑的衬景，但可以看出初唐二阎“渐变所附”，即逐渐脱离山水树木附属于宫观的轨迹，已初具山水画的雏形。

对山石的描绘，先用墨线勾画出轮廓脉络，再青绿设色。在运笔中转换笔锋，从散到聚，疏密相间，画出了山脉的起伏跌宕，山势的高峻重叠，得心应手。对树木的描绘，已毫无隋展子虔伸臂布指之遗意。枝干交错，有前后之分，有俯有仰，顾盼情生。主干运用虚实相间、阴阳顿挫的渴笔，表现出老树苍劲古拙的质感。“远树取其势，近树取其质”，那时也为画师们所认识，无疑也是画师对大自然深入观察，如唐代山水大家王维所说“咸纪心目”的结果。和前期相比，这一时期的山水画已大大向前发展了。李思训是唐代很有影响的山水画大家，《唐朝名画录》称他“国朝山水第一”。他继承了前朝展子虔的画法，而把青绿山水推向了高峰。改变前朝细润用笔钩斫的特点，被称誉为“北宗之首”。从懿德太子墓《阙楼仪仗图》中的山川树木，节愍太子墓的山石风景，即可窥见李思训青绿山水的艺术风范。然而，多数唐墓壁画对山川树石的描绘都是画法简洁，以“墨踪为之”，即以不多的几笔墨线，表现山石的气势，颇具水墨山水的用笔特点。如章怀太子墓《马球图》中，对山川的描绘虽仍保持有青绿山水，但已不是重填青绿，而注重以坚挺严谨的中锋墨线勾勒山石的脉络结构，以水墨渲染，来表现山石丘壑的阴阳向背、凹凸质感。渲染注意了用笔，笔触颇似以后形成的斧劈皴法。1994年在陕西富平县朱家道村唐献陵陪葬墓中发现的六幅山水屏风画，为唐代水墨山水画提供了极其珍贵的实物范例。这六幅山水屏风均为立幅条屏，每幅都是完整独立的山川风景，其中一幅尤为引人注目（颇似现代山水大家何海霞先生的华山四条屏中表现华山西峰的一幅），画中主体为一高耸的山峰，其右下似华山之苍龙岭，曲折蜿蜒，立壁千仞，危峰百丈。整个画面群峰嵯峨，层峦叠嶂。画中山川脉络，多以中锋墨

线勾勒轮廓结构，渴笔皴擦，虚实相间，表现出山峦起伏层次变化。山头多以墨点，画似远树，最后以水墨渲染，使画面浑然一体，整幅画气势非凡，意境幽深，可以看出这一时期的山水画已由浓墨重彩，逐渐转向以水墨为主的清淡画法。充分说明山水画法随着时代的发展而形成了一种新的画风。这也正是当时许多画师共同探索变革、创新的结果。

唐代的花鸟画同山水画一样得到全面的发展。许多人物画家，也擅长山水花鸟，初唐著名画家尉迟乙僧、康萨陀不仅擅于释教人物画也长于花鸟。史载尉迟乙僧“凡画功德、人物、花鸟，皆是外国之物象。”而康萨陀“初花晚叶，变化多端；异兽奇禽，千形万状。”善画鞍马人物的韦偃也长于山水树石。唐代的花鸟画更受到皇室的雅好，汉王李元昌、江都王李绪、嗣滕王李湛然，均以善画雀蝉禽鸟而知名。史载这一时期著名花鸟画家数十名，可叹这些画家的作品已无法看到，但从唐墓壁画的许多画幅中，仍可看到他们的绘画轨迹。如章怀太子墓中的《观鸟捕蝉》、《狩猎出行》，懿德太子墓中的《架鹞》、《驯豹》等等，在许多人物画面中，都穿插有花鸟树石，珍禽异兽。无论是翔飞的仙鹤、戴胜鸟、鹰鹞，还是奔跑的猎豹、豺狼等奇禽异兽，都千姿百态，惟妙惟肖。尤其是韦浩墓中的花鸟壁画，更显突出，从甬道至前后室，一派园林景象，俨然是一鸟语花香的世界。人物画中穿插绘有仙鹤、鸥鹭、雁鹜、绶带及蜂蝶、雀蝉、蜻蜓等，内容广泛，无所不及。在前室的東西两壁，各绘三名士大夫模样的人物，身着魏晋时代的大宽袍袖，头戴不同式样的裹巾或小冠。每人之间均以松柏、梧桐、翠竹、花草、山石分隔，高士寄身于清幽安谧的环境之中。整幅画气势贯通，空中的仙鹤、白鹭及远飞的雁鹜，层次清晰，别有情趣。画面赋彩简淡，似要力图表现一种高雅闲适的生活情调，借物以寓意抒情。唐时显贵府第，常见有一些形形色色的人进出，即所谓“清客”者。好客、“养士”，接纳或倾慕高人隐逸已成为当时的风尚。墓室壁画所绘古代衣冠人物，恐并非向壁虚构。

唐墓壁画中许多画面点缀以禽鸟花卉，多是再现自然美的。如在侍女之间绘有花草、飞鸟、粉蝶或蜻蜓。韦浩墓后室一身着华丽胡服的少女，悠然自得地举起左手给身背上的禽鸟喂食，而空中另一只飞舞的黄鹂似仰身欢唱，画面奇妙传神。还有南壁一侍女，手托帔帛，目光凝视着盛开的鲜花，似陶醉于花香，又像在沉吟低唱。上有珍异的飞鸟，情景交融，耐人寻味。

令人惊异的是，这些花鸟的表现，用笔轻利，活泼流畅，深得“动植生意”寥寥数笔，一只翔飞的白鹤，超然出尘，“嘴眼足爪，毛彩俱妙”，几笔挺秀的花草，生趣盎然。从绘法技法上看，这些花鸟画是以工笔赋彩的形式，用

严谨不苟的线描画出。但壁画中的仙鹤、白鹭、粉蝶及蜻蜓，却也有逸笔草草，工中带写的笔墨情趣，灵巧奔放，酣畅淋漓。

史载薛稷是一位“多才藻，工书画的花鸟画家，尤长于画鹤”。诗人杜甫赞咏：“薛公十一鹤皆写青田真。画色久欲尽，苍然犹出尘。低昂各有意，磊落如长人。佳此志气远，岂惟粉墨新。”在唐墓壁画中，描绘仙鹤的画面不少，但笔者看到最为突出的还是富平节愍太子墓甬道顶部彩云中的仙鹤、凤鸟及孔雀，其造型严谨，笔力健劲洒脱，风姿逸发。翔飞的仙鹤，嘴衔如意，意在表现祥瑞。流动的彩云使画面气势不凡，构图饱满，富丽堂皇。造型写实而又夸张，可谓“丹砂入顶开雪翎，双膝半屈玄裳轻”，“低昂曲折仍有情”。彩云中的凤鸟及孔雀，也是前所未见的发现。有如史载边鸾画孔雀，“翠彩生动，金羽辉灼”，“得婆娑之态度，若应节奏”的韵味美感。

画史称边鸾“善画花鸟精妙之极”，除了绘制牡丹孔雀之外，对“山花、园蔬、亡不遍写。”从韦浩墓到节愍太子墓的花鸟壁画看，其中有借物以寓意抒发情怀的，有用来象征某种特别意义的，如《宣和画谱》所论述：“故花之于牡丹、芍药、禽之于鸾凤孔雀，必使之富贵；而松竹梅菊，鸥鹭雁鹜，必见之幽闲。至于鹤之轩昂，鹰隼之击搏，杨柳梧桐之扶疏风流，乔松古柏之岁寒磊落”，“展张于图画，有以兴起人之意者。”但多数唐墓壁画中，描绘珍禽异兽，花草树石，却是追求自然的生活气息，再现自然的美。从吐鲁番阿斯塔那唐墓中的六幅条屏花鸟壁画，也可领悟到这种表现自然美和浓郁田园生活的情趣。

尤其是西安唐安公主墓的花鸟壁画，为我们认识唐时的花鸟画发展脉络，提供了珍贵的实物资料，也是目前所见有确切纪年的最早花鸟画。这幅画，构思完密，主题鲜明，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，把花鸟安排在统一的整体之中，情景交融，扩大了花鸟画的思想容量和意境。画中绿荫环绕，树枝相交，两边参差着盛开的山花，中间一金黄色大水盆上，几只嬉戏的班鸠、鸚鵡、白鸽，虽都在饮水，却神态各异。上有飞鸣的一对黄鹂，顾盼有情。另一对灰喜鹊，一前一后亦相伴凌空而翔，园中的花草，临风承露，生意盎然，使人感到万物的生机以及大自然的生态和谐之美。画面以简练传神的笔墨，富有变化的笔致，娴熟生动的描绘了各种花卉及禽鸟，赋彩鲜明，晕染沉着厚重。“穷羽毛之变态，奋花卉之芳妍”，夺造化而移其神，毫无斧凿之迹，可窥见唐人花鸟画的高度水平，也是我们研究唐代花鸟画及发展形成的重要实物依据。

纵观初盛唐至中晚唐时期的花鸟壁画，无论立意构思乃至笔墨技法，已日臻成熟，并为以后花鸟画的繁荣奠定了基础，对“黄筌富贵”，“徐熙逸野”两