



中國壁畫藝術



中國壁畫藝術

秦嶺云編

人民美術出版社

1960·北京

中国壁画艺术

編者：秦嶺云

出版者：人民美術出版社
北京东总布胡同10号

責任編輯—盧光照* 美術設計—邵景濂

發行者：新华書店北京發行所

經售者：全国新华書店

印刷者：北京市印刷一厂

北京市書刊出版業營業許可證出字第 004 号

1961 年 1 月第一版第一次印刷

开本：787×1092 毫米 印張：10⁵/₈

印數：1—1,100 統一書号：8027·3508

實价：4.65 元

目 录

悠久绚烂的中国壁画艺术

代序

- | | | | | | |
|------------------|------|----|------------------|----|----|
| 1. 辽宁营城子墓室壁画 | 汉 | 原壁 | 30. 甘肃敦煌莫高窟壁画 | 唐 | 原壁 |
| 2. 辽宁营城子墓室壁画 | 汉 | 原壁 | 31. 甘肃榆林万佛峡石窟壁画 | 唐 | 原壁 |
| 3. 辽宁辽阳墓室壁画 | 汉 | 原壁 | 32. 甘肃敦煌莫高窟壁画 | 唐 | 原壁 |
| 4. 河北望都墓室壁画 | 汉 | 摹本 | 33. 甘肃榆林万佛峡石窟壁画 | 唐 | 原壁 |
| 5. 河北望都墓室壁画 | 汉 | 摹本 | 34. 甘肃敦煌莫高窟壁画 | 唐 | 原壁 |
| 6. 河南洛阳墓室壁画 | 汉、晋间 | 原博 | 35. 甘肃敦煌莫高窟壁画 | 唐 | 原壁 |
| 7. 吉林辑安墓室壁画 | 高句丽 | 原壁 | 36. 甘肃敦煌莫高窟壁画 | 唐 | 摹本 |
| 8. 吉林辑安墓室壁画 | 高句丽 | 原壁 | 37. 甘肃敦煌莫高窟壁画 | 唐 | 摹本 |
| 9. 吉林辑安墓室壁画 | 高句丽 | 原壁 | 38. 甘肃敦煌莫高窟壁画 | 唐 | 摹本 |
| 10. 甘肃敦煌莫高窟壁画 | 北魏 | 摹本 | 39. 甘肃敦煌莫高窟壁画 | 唐 | 摹本 |
| 11. 甘肃敦煌莫高窟壁画 | 北魏 | 摹本 | 40. 甘肃敦煌莫高窟壁画 | 唐 | 摹本 |
| 12. 甘肃敦煌莫高窟壁画 | 北魏 | 原壁 | 41. 甘肃敦煌莫高窟壁画 | 唐 | 摹本 |
| 13. 甘肃敦煌莫高窟壁画 | 北魏 | 原壁 | 42. 甘肃敦煌莫高窟壁画 | 唐 | 原壁 |
| 14. 甘肃敦煌莫高窟壁画 | 西魏 | 原壁 | 43. 甘肃敦煌莫高窟壁画 | 唐 | 原壁 |
| 15. 甘肃敦煌莫高窟壁画 | 西魏 | 摹本 | 44. 甘肃敦煌莫高窟壁画 | 唐 | 摹本 |
| 16. 新疆库车赫色尔千佛洞壁画 | 魏、唐间 | 原壁 | 45. 甘肃敦煌莫高窟壁画 | 唐 | 摹本 |
| 17. 甘肃敦煌莫高窟壁画 | 隋 | 摹本 | 46. 陕西咸阳底张湾墓室壁画 | 唐 | 摹本 |
| 18. 甘肃敦煌莫高窟壁画 | 隋 | 摹本 | 47. 山西太原新董茹村墓室壁画 | 唐 | 原壁 |
| 19. 甘肃天水麦积山石窟壁画 | 隋 | 摹本 | 48. 甘肃永靖炳灵寺石窟壁画 | 唐 | 原壁 |
| 20. 新疆库车赫色尔千佛洞壁画 | 唐 | 摹本 | 49. 甘肃敦煌莫高窟壁画 | 五代 | 摹本 |
| 21. 新疆吐鲁番木头沟壁画 | 唐 | 原壁 | 50. 甘肃榆林万佛峡石窟壁画 | 五代 | 摹本 |
| 22. 新疆吐鲁番木头沟壁画 | 唐 | 原壁 | 51. 甘肃敦煌莫高窟壁画 | 宋 | 摹本 |
| 23. 新疆吐鲁番木头沟壁画 | 唐 | 原壁 | 52. 河南白沙墓室壁画 | 宋 | 摹本 |
| 24. 新疆吐鲁番木头沟壁画 | 唐 | 原壁 | 53. 河南白沙墓室壁画 | 宋 | 摹本 |
| 25. 新疆吐鲁番木头沟壁画 | 唐 | 原壁 | 54. 蒙古瓦尔芒哈墓室壁画 | 辽 | 原壁 |
| 26. 新疆吐鲁番喀喇和卓壁画 | 唐 | 摹本 | 55. 蒙古瓦尔芒哈墓室壁画 | 辽 | 原壁 |
| 27. 甘肃敦煌莫高窟壁画 | 唐 | 摹本 | 56. 山西绛县墓室壁画 | 金 | 原壁 |
| 28. 甘肃敦煌莫高窟壁画 | 唐 | 摹本 | 57. 山西平定墓室壁画 | 元 | 原壁 |
| 29. 甘肃敦煌莫高窟壁画 | 唐 | 摹本 | 58. 山西平定墓室壁画 | 元 | 原壁 |

59. 西藏夏魯寺壁画 时代不詳 原壁
 60. 山西稷山兴化寺壁画 元 原壁
 61. 山西稷山兴化寺壁画 元 原壁
 62. 山西稷山兴化寺壁画 元 原壁
 63. 山西稷山兴化寺壁画 元 原壁
 64. 山西稷山兴化寺壁画 元 原壁
 65. 山西临汾道观壁画 元 原壁
 66. 山西临汾道观壁画 元 原壁
 67. 山西临汾道观壁画 元 原壁
 68. 山西洪赵水神庙壁画 元 原壁
 69. 山西洪赵水神庙壁画 元 原壁
 70. 山西芮城永乐宫壁画 元 原壁
 71. 山西芮城永乐宫壁画 元 原壁
 72. 山西芮城永乐宫壁画 元 原壁
 73. 山西芮城永乐宫壁画 元 原壁
 74. 山西芮城永乐宫壁画 元 原壁
 75. 山西芮城永乐宫壁画 元 原壁
 76. 山西芮城永乐宫壁画 元 原壁
 77. 山西芮城永乐宫壁画 元 原壁
 78. 山西芮城永乐宫壁画 元 原壁
 79. 山西芮城永乐宫壁画 元 原壁
 80. 山西芮城永乐宫壁画 元 原壁
 81. 山西芮城永乐宫壁画 元 原壁
 82. 山西芮城永乐宫壁画 元 原壁
 83. 山西芮城永乐宫壁画 元 原壁
 84. 山西芮城永乐宫壁画 元 原壁
 85. 山西芮城永乐宫壁画 元 原壁

86. 山西芮城永乐宫壁画 元 原壁
 87. 山西芮城永乐宫壁画 元 原壁
 88. 山西芮城永乐宫壁画 元 原壁
 89. 山西芮城永乐宫壁画 元 原壁
 90. 山西芮城永乐宫壁画 元 原壁
 91. 山西芮城永乐宫壁画 元 原壁
 92. 山西芮城永乐宫壁画 元 原壁
 93. 北京法海寺壁画 明 原壁
 94. 北京法海寺壁画 明 原壁
 95. 北京法海寺壁画 明 原壁
 96. 北京法海寺壁画 明 原壁
 97. 北京法海寺壁画 明 原壁
 98. 北京法海寺壁画 明 原壁
 99. 北京法海寺壁画 明 原壁
 100. 北京法海寺壁画 明 原壁
 101. 北京法海寺壁画 明 原壁
 102. 北京法海寺壁画 明 原壁
 103. 北京法海寺壁画 明 原壁
 104. 北京法海寺壁画 明 原壁
 105. 西藏江孜班根寺壁画 明 原壁
 106. (地名不詳)壁画 明 原壁
 107. 南京堂子街王府壁画 太平天国 原壁
 108. 南京堂子街王府壁画 太平天国 原壁
 109. 南京堂子街王府壁画 太平天国 原壁

圖版說明

历代壁画史蹟索引

編后

悠久絢爛的中國壁畫藝術(代序)

中國壁畫藝術，具有悠久光輝的傳統和獨特的气派與風格，是民族繪畫遺產中重要的構成部分。從可以征信的古代文籍中部分的記載來看，過於悠遠的史前年月且不去談，至少遠在公元前六百年頃，在那些“明堂”、“先王之廟”、“公卿祠堂”^①的牆壁上就已經有了具有鮮明主題思想而藝術風貌又非常動人的壁畫了。教育家孔子、詩人屈原都曾經親睹過這些壁畫而且吟詠讚嘆形于文字。足見在春秋、戰國時期，我國南北各地流行壁畫已成風氣，從史迹的發展推測，它早已超過了一種藝術形式初始萌芽的階段，因而我們相信，中國壁畫藝術的開始年月，一定是很早的。

通過不可以數計的畫家，經年累月的藝術實踐，和統治階級有目的的利用和提倡，壁畫在羣眾生活中生根發展而且形成民族傳統的愛好。秦、漢以後，二千多年來，在殿廷、宮苑、郡府、宅第以至墳墓享堂幾乎無處不畫，所表現的內容題材，從山川風物、神話傳說、人物肖象、歷史故事，到各種宗教經義和社會生活等，接觸的範圍和深度是異常驚人的。由於作品的思想性傾向性明確，作為各個歷史時期的上層建築來看，它在現實社會中一般發生了所謂“成教化，助人倫”維護統治階級利益的作用，在政治上鞏固與推動了封建社會的成長；也在一定程度上，通過不同的形式，反映了勞動人民的思想感情和一些社會活動的狀貌。

漢代，經濟一度繁榮，政治一度相對的穩定，統治階級在黃、老思想的影響下，尽情享樂，追求神仙長生，厚葬風尚，風靡天下。壁畫作品見於文獻記載的有：“天地太一諸鬼神”；“天地品類羣生雜物奇怪山神海靈”；“孔子七十二弟子”；“二十八將”；甚而還有“男女交接”的畫面，這些實物，均已湮沒失存。今日出土可見的有遼陽、營城子、洛陽、望都、托克托……等地的墓室壁畫（還有許多性質上接近壁畫的画像石、画像磚）。畫中有漁獵、耕作、庖廚、舞樂、宴居、出行……各種場面。這些作品生動地反映了我國封建社會在逐步成熟過程中社會生活以及思想意識各方面的面貌。這些畫與其說是炫耀了權貴人家的富榮威勢，毋寧說是控訴了那個充滿矛盾壓榨苦樂不均的社會，結合兩漢文史，使我們對於當時此起彼落洶湧不已的農民革命的原

因与意义，有了进一步的领会。

这些作品，大都以朴实的墨线，信手勾出形象的轮廓，並以朱、青、黄諸明快的原色加以点染，其流暢华丽的感觉，特别是人物的傳神，車馬的奔騰，場面的宏偉，都說明画家已具有相当高的修养(圖1、3)。

从这里看出，中国壁画从开始就以表現人物形象及生活活动为主，于是，在艺术上也为“人物画”和“傳神画”(肖象画)創立了良好的基础。

在这种已經相当成熟的壁画基础上，从公元二、三世紀以后，我們开始迎接、吸收並創造性地融化了来自天竺、大月氏西域諸地的佛教艺术，从此，在内容和形式上，注入了新的血液，开始了中国壁画艺术新的篇頁。

在后汉明帝刘庄的推动下，佛教及其造形美术于公元67年頃，在中国黃河流域播下第一顆种子——洛陽白馬寺的壁上画了“千乘万騎繞塔三匝圖”，很快就获得滋蔓成長的条件，魏、晋南北朝三百多年当中，举国上下，对于佛教如痴似狂，全国出现了不可数計的宏大壯丽的寺院，北魏时仅洛陽一地就有千余寺院，南朝，山林佳处，也都修建佛刹，正如詩人杜牧描写的一样，不知有多少楼台都在煙雨掩映当中，莫高、榆林、麦积、炳灵、雲崗、龍門……各石窟也不惜劳民伤財开鑿起来，这就为壁画的进一步發展，提供了客觀的物質条件。特別值得注意的是，从此有許多著名的士大夫画家，也怀着兴奋和荣誉的心情身入寺院，进行壁画的制作，这就增加了人力，也成为促进壁画艺术繁荣与前进的一个因素。

由于服务对象和制作的目的發生了根本性的变化，于是壁画的内容題材以及表現手法也都發生了相应的改变。从此，佛寺壁上出現了釋迦諸佛菩薩、天龙八部的形象，各种“經变”的場面，各种“本生故事”以及佛的画傳等；道觀則摹倣佛教宣教形式，壁繪元始天尊、三清諸真神象及“明真經变”等。在画壁的次要地方也逼真地描繪了各个时期“善男信女”的供养象(圖29、44、45、50)。从此，寺觀中宗教化的題材与殿堂中世俗化的題材齐头並进互相媲美，形成丰富多采的新局面。也为日后隋、唐壁画艺术的高漲准备了条件。

随着西域人及西域文艺的东来，天竺、大月氏一帶流行的犍陀罗式艺术、笈多式艺术，伴随着僧侶們的宗教活动，越过葱嶺，漫延到天山南北並逐漸跨过玉門，进入河西、关中、中原以至齐鲁江浙各地，同时，也有僧侶由东南越海而来，因而在寺院壁画技法上有了新的域外样式，最突出的是一度流行所謂“曹衣出水”的綫描^②和有凹凸感觉的暈染法^③。傳統本土作風与外来的作風，接触以后，經過适应融化再加糅合創造給我国的壁画艺术在表現方法上帶來了新的境界。

这一时期壁画活动的规模与成就，大大地超过了前代，从前殿廷、墓室壁画，一般人是无法欣赏的，有的根本就不是为人来看而作，但是寺观壁画的动机原为吸引群众，这些作品公开在寺院当中，深为群众所喜爱，所关怀，著名画家顾恺之在瓦棺寺画一躯维摩诘，群众愿意捐出百万钱前来欣赏，完全可以说明这种情况④。

当时，著名的城市如平城（大同）、洛阳、长安、鄴中、江都、江宁、润州、会稽……各地的寺院中都有名家壁画之作。这些作品的作者除一些民间艺人的姓名无法稽考以外，仅以“历代名画记”、“贞观公私画史”、“世说新语”、“太平广记”……诸书部分的记载，可以知道出自顾恺之、史道硕、陆探微、张僧繇、曹仲达、田僧亮……诸著名画家的手笔。画家宗炳、张僧繇还在壁上画过山水、鹰鸱，为壁画题材的多样化、抒情化、世俗化作了尝试，为山水画、花鸟画的成长，和自成格局展开道路。

隋、唐封建经济上升繁荣，特别是唐代，初期社会生活曾有一较长时期的安定。工农业发展，国势富强，文艺全面发展，形成了千巖竞秀的局面，壁画，作为文艺的一环，由于基础好、条件好，也达到了空前成熟兴盛的阶段。如果说唐代的文艺园地是万紫千红的，那末，唐代壁画不愧为其中一株鲜丽夺目的奇葩。它标志着当时绘画的重要成就，对于社会文化生活的影响极为巨大。

寺观经济和僧道生活在以皇室为首的统治阶级的支持之下形成的优厚与牢固的地位，是唐代壁画艺术发展在客观上的重要条件之一。寺观形成具有政治意味的场所，经常举行“俗讲”、“道场”吸引广大市民。诗人、画家甚而国君、公主也都到庙中游乐作客，客观的需要，住持们都以重金罗致画家画壁，画家们也高兴以自己的艺术在这些地方和群众见面，于是寺观变成了长期的画廊，全国各地寺观均有壁画，画家之多，技艺之高，都达到了高峰。如洛阳敬爱寺、成都大慈寺、润州（镇江）甘露寺都是名家画壁荟集的寺院。如大慈寺的壁画，直到宋代还留有8524铺（见宋·李之纯：“大慈寺画记”；范成大：“成都古寺名笔记”），其中包括卢楞伽、张南本、孙知微等人的作品，而这已经是经过了公元845年“会昌灭法”以后的残况，至于有唐三百年中当时的盛况就可想而知了。

根据“历代名画记”、“唐朝名画录”、“益州名画录”……诸书不完全的记载，隋、唐时期，有名可传的壁画家就有114人之多。其中包括鼎鼎大名的展子虔、郑法士、阎立本、薛稷、李思训、吴道子、王维、周昉、边鸾、张南本……等，也包括一些画行中的高手匠师，如王陀子、张仙乔、王耐儿、潘细衣、毛婆罗……等，也还有道士张素卿、和尚玄畅、迦佛陀、师奴等。从作者身份来看，上而宰相将军，下而工匠僧道；从作者特长来看，有人物画家、山水画家，也有花鸟画家。不少画家以毕生的精

力，主要的創作從事于壁畫勞動，象“畫聖”吳道子一人一生就在全國各地（長安、洛陽、汴梁、鳳翔、曲陽……）畫了三、四百鋪。產生了许多膾炙人口的佳作。

在內容方面：各教通過壁畫分別宣傳他們不同的教義和信奉的偶像，而在一些宅第中則大量出現了純為觀賞的山水、花鳥、魚龍、走獸等陶冶性情的壁畫。從兼容並包百花齊放的艺术競賽中，開始興泛起了擺脫宣教純為人的現實生活直接服務的一支新潮，為壁畫向多方面發展揭示了一個方向，同一向占統治地位的宗教藝術比較來說是一個可喜的現象。特別是在各地厅堂上流行畫名人肖象（褚遂良、白居易、孟浩然、王起、安祿山等），把自古有之的民族肖象畫傳統推向更高的地步。

從表現手法上看，唐代壁畫家運用了各種不同的技巧，有以綫為特點的“白描”；有以色勝人的“大刷色”；也有介乎二者之間的“焦墨淡染”、“淺絳”、“水墨渲染”。有“疏體”也有“密體”。有“出水”感覺的“曹家樣”；有“當風”感覺的“吳家樣”；也還有盛麗綺華的“周家樣”……真可謂萬紫千紅豐富多采了。

唐代壁畫遺蹟，雖大部已毀滅于“會昌滅法”劫運中，但在隴西、新疆各處石窟中還留有許多，解放後發掘的咸陽底張灣萬泉縣主墓、羊頭鎮李爽墓和太原新董茹村唐墓壁畫，都有極高的研究價值（圖46、47）。

五代十國時，畫壁的風氣還相當熱烈，特別是西蜀和南唐，都設有畫院，晚唐社會動亂時，許多名畫家不入西蜀即渡江南，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、李昇、黃筌、黃居采、高文進都曾畫過壁畫。特別是以素負盛名的大聖慈寺為中心的川西平原上，受有幾次皇室及其隨從偏安入川的影響，寺觀壁畫是有增無減的。產生過不少著名的作品。

到了宋代，中國繪畫從題材上的分科逐漸形成，宮廷畫院以畫取仕，所流行的是文學氣息日益濃厚的卷軸畫或扇面小品，文人們作畫多向詩情中覓取畫意，認為畫壁是民間藝人們的職業活動，不屑去從事這種有傷“風雅”比較吃力的藝術勞動，少數人偶而去畫，也出以遊戲的態度，恣意揮灑一番徒自暢快而已。寺觀壁畫的勞動集中到民間畫工們的身上，從此人力削減，況且一般多沿用前代的粉本，創造性減弱。墓室壁畫也落入窠臼一成不變，從今日發現的白沙、安陽、隴西等地宋墓和山西絳縣金墓壁畫的格調風致來看，遠沒有當時地面上的畫風謹嚴。在殿廷、宅室的壁畫上發展了在唐代開始的抒情觀賞一類的畫，畫家們放情地畫起“百猿”、“百鶴”、“墨竹”、“墨松”、“折枝梅”、“四時景”等。但在道觀壁畫方面，却有着很有成就的作品，真宗趙恆、徽宗趙佶都大力提倡過。例如作于公元1008年頃的玉清昭應宮壁畫，工程開始

时，应征的画工达三千人之多，后由武宗元（白波人）、王拙（河东人）、张昉（汝南人）等百余人集体画成。画中有“五百灵官”、“天女朝元”等象，顾名思义，气象的宏伟是可以想见的。这件作品与唐·吴道子在洛阳北邙山老君庙所绘的“五圣千官图”、西蜀·房从真画的“诸葛武侯引兵渡泸水图”、莫高窟156窟的“张议潮统军出行图”和“宋国夫人出行图”诸著名巨作前后媲美。在中国壁画史上是屈指可数前后辉映的作品，对元、明的庙堂壁画，在粉本、技法上有着深远的影响。这一处壁画直接间接承有唐代道释画家特别是吴道子的衣钵。它象一座桥梁，连结了唐、宋与宋、元之间的寺观壁画关系。

元代以后，壁画的劳动，基本上都落到民间画工们的肩上。元代奴主统治阶级，为了巩固其新得的政权，有意地利用各种宗教去笼络各地区各民族不同信仰的人心。利用宗教及其艺术活动，宫廷中设有“梵象提举司”、“诸色人匠总管府”，专门负责画塑各地寺院，由尼泊尔僧人阿尼哥父子介绍进来密宗的佛象。在蒙、藏区域，这种新的样式，迅速传播。直到今天，西藏、青海、蒙古各地有些寺院中还保存有这个时期的壁画遗迹。

辽、金、元时期中土传统的寺观壁画被留存到今天的，在山西还有几处，最著名的如：大同华严寺、稷山青龙寺、兴化寺（俗称神画寺）、洪赵广胜寺、水神庙、芮城永乐宫等。其中突出的如水神庙的“演剧”（图69）、“庆宴买鱼”（图68）；兴化寺的“七佛图”、“帝后削髮”（图60—64）；永乐宫的“朝元图”（图70—81）、“纯阳帝君仙游显化之图”（图82—88）都是艺术水平很高的作品。这些画在不同的程度上，反映了当时一些社会景象和人民生活，透露了当时人民苦难的精神面貌。在道释人物画艺术上，从内容到形式，承继并发展了中古时期的传统，在固有的基础上作了新的尝试。总的看来，具有划时代的面貌和特殊的乡土气息，其气派格调与隴西诸地元代的壁画息息相通。从事这些壁画工作的是晋南、豫西各地优秀的民间画工。

明、清以来，士大夫肯身入庙堂画壁的人更是凤毛麟角绝无仅有了，宫廷宅第偶施壁画也多以满足世俗观赏为目的的作品为主，而各地寺观的壁画，则全由民间“画塑行”的工人们作为职业活动。当时除了依据行会中所留传的粉本画各教的神象及故实以外，还结合广大市民的趣味爱好，大量地画起戏出和民间流传的故事。庙堂的墙壁上除了画释迦、观音、老君、火神、土地、药王……各种偶像以外，开始出现了关羽、张飞、玄奘、孙悟空、猪八戒、杨二郎、哪吒以至济公、彭公、赛尔敦、黄天霸……等人物，连宫廷中都画上了“红楼梦”和当时名演员们所演的戏出。这些画洋溢着人间现实生活的气息，紧密地联系着人们的爱憎，画中所流露的甦醒而积极的情感，

显然是与自古以来的窒息性的宗教气氛是不调和的。很明显的是受有这几百年中广大市民阶层思想意识及俗文学、版画艺术（包括绣象插图与木版年画）的一定影响。从壁画发展的历史来看，这是一个很大的进步。

在技法上，一方面不可避免地受到同时期画坛上流行的水墨画的薰染，产生了一些简拙轻淡的“枯木竹石”、“博古”之类；但在有些豪华的大寺院里，也还不乏富丽堂皇的画壁，如北京法海寺、正定龙兴寺、束鹿毘卢寺、四川蓬溪宝梵寺的壁画，璀璨炳耀，工细谨严，较之前代，毫无逊色。

太平天国革命政权密切注意并大力发扬了壁画这一人民群众喜闻乐见的艺术形式，定都南京以后，在“百工衙”下，设立了“绣锦衙”，集合了各地的“画工”和“画士”，专司各种绘事。在南京、苏州、绍兴、绩溪各地都画起了壁画。后来南京失守经过清军焚毁以后，仅南京一城所留壁画就还有一千多处，其盛况可以想见。

革命政权所提倡的壁画与封建王朝的壁画迥然不同，首先从内容上彻底清除了迷信的成分，绝不画神仙鬼怪，甚至连寄生阶级素来喜爱的那些“高士清客”之流的人物也不许入画，采用现实的手法，描绘美丽的河山和自然界的草木鸟兽等，符合了农民们革命的、乡土的、生活的感情。特别是“江边望楼”一幅（图107），以崭新的面貌出现在中国壁画史上。如果革命继续巩固胜利下去，我国壁画艺术在十九世纪末叶必然会出现一个兴盛的新局面。

清末，帝国主义打开我国门户，伴随着军事、政治、经济的侵略，整个社会内部发生了重大的变化，原来壁画艺术一向所依赖的物质条件和思想基础亦发生了变化，在这个时期中便走向衰微低落。

但在中国人民进行的历次革命斗争中却运用了壁画这一传统的艺术形式，使壁画艺术获得了新的生命，特别是全国解放后全国各城乡墙壁上出现了大量以反帝、反封建、反官僚资产阶级为主题的政治宣传画。这些壁画显然是符合群众的欣赏习惯和民族的壁画艺术传统的。今后，社会主义经济建设文化建设蓬勃发展，壁画——这一悠久灿烂的艺术形式，在人民群众新的文化生活上，必然占有重要的地位，1958年大跃进后农民们拿起画笔，走上画坛，以豪迈乐观的情绪，通过壁画歌唱了新生活创作了大量的壁画。这一壁画高潮，无疑的将会对今后壁画的发展产生深远的影响。

二

关于中国壁画在绘制过程中如何运用物质材料和技法，根据现存的古代画壁遗迹，结合古书的记载以及民间画行师徒间承传的操作制度来看，可以知道其中的一点

梗概。茲分牆壁處理、落稿、成色、瀝粉貼金四項加以簡略的敘述：

1. 牆壁處理

中國建築的主要物質材料是泥土木石，關於畫壁的處理，公元 1100 年，宋廷的將作監，大建築家李明仲在“營造法式”一書中，整理記錄了我國古代的壁畫制度。關於如何準備牆壁，該書卷十三、十四中有所介紹，和當今畫工們沿用的方法結合來看，其程序是這樣的——先用粗泥鋪地，再以摻有麻筋或竹篾、棉花、駝毛等物的細泥鋪在中層，上面以砂泥鋪蓋，涼干壓平以後，刷以摻有輕膠水或豆腐漿的白墜土（關中、晉南一帶用“聞喜白土”），然後輕刷硃水兩、三遍即可應用。

這種制法，宋、元以來沒有大的改變。只是由於地區不同，物質材料的選擇上有些改變，譬如有的還在砂泥中摻入絲綿、羊毛、紙漿之類，甚而底層襯以漆絲網，或在坯牆上釘竹釘，磚牆上先釘麻穗，當然就更加牢固耐久了。

2. 落稿

起稿，改稿，傳統上一向使用“朽子”（一名“木柯子”，用柳條燒成），也有使用紅土、白土的。這些材料都可以隨時在牆上畫上去又拂下來。起稿時，先用它在牆上畫出“骨綫”，分出部位，定出動勢姿態，然後逐漸豐富形象和情節，最後以淡墨、淡青或淡赭定稿。如果是利用“粉本”落稿，就以刺有連續小孔的用羊皮或厚紙制成的“譜子”平鋪到牆上，用裝有色粉的小布袋，沿着小孔拍打，於是壁上就出現了大體的輪廓，或則用粉本復印也可。

3. 勾勒成色

根據所要畫的物象的基本色調，使用淡墨、淺赭、淺藍諸色沿着粉末初稿綫勾出初稿，先描後染。有人擔任描稿，有人擔任成色，高手擔任“開臉”、畫手、傳神、豐富細節，助手和學徒則畫花紋、道具和大面積的色彩。有些地方只需平塗，而面龐、髮飾就要分層逐步烘染。藝人們有“七勾七染”的制度，要求做到圓潤生動。關於如何造形，如何刻劃情節，如何使用顏料，畫行中還留有許多口訣和符號代語（參閱拙著“民間畫工史料”）。最後再加以勒描，使主要的物象更突出更肯定。

4. 瀝粉貼金

把以白墜粉末、米湯、熟桐油調合成的稀糊（關中一帶用枸樹液、豆腐漿調合）裝入一個特制的有伸縮性可以壓擠的袋中（一般用豬膀胱），使這種黏液通過一個細銅管，沿着畫的輪廓綫流出，然後等它半干時，貼以赤金箔。也有把金箔泥入膠液中，以筆蘸金液描畫或以金粉末洒掃的，這些加工普通都應用在人物的寶飾、兵器及衣服的花紋各部分。

三

中国壁画——这一种为广大群众喜闻乐见的艺术形式，由于它密切地联系着大众的生活习俗，经过二千余年的发展，形成了它在世界文化史上光辉的地位。

壁画不似卷轴画收藏在少数人的手中，而是公诸在群众面前任人欣赏的，加之，在长久时期中，统治阶级作为维护阶级利益的精神武器之一，别有用心地大力提倡，因而被群众熟悉，也在一定程度上喜爱和关怀，社会根基是异常深厚，影响也是异常深远的，象顾恺之画瓦棺寺时，出了捐款看画的人挤得水洩不通；周昉画章敬寺的时候，看画的人议长论短提出意见；吴道子画景公寺的“地狱变”，感动得长安市上屠渔停市改业，壁画在当时人们文化生活中的重要性可想而知。由于群众喜爱，画家可以作为职业，终生在壁前舐笔吮墨调脂弄粉的不乏其人，不仅创作心情兴致勃勃甚而引起艺术上的竞赛，如吴道子与皇甫軫；杜惊与陈彭；张璠、跋异与李罗汉都曾进行过画壁比赛。

这些作品，由于创作思想受有经济基础和时代精神的限制，必须为当时的统治阶级直接或间接服务，因而给人们思想上带来一定的毒害。统治阶级利用壁画对人做事进行褒扬或鉴戒，也用来炫耀自己的权势富贵，欺瞒麻醉群众；但由于画家有不少具有劳动人民的感情或则出身就是劳动人民，通过各种手法，透过宗教、礼治虚幻的外衣，在画中巧妙地表现了自己对于客观事物的看法和爱憎，表现了对于现实生活的感受和见解，使画中出现现实的景象，洋溢着人间的气息；特别是在墓室中，画中活生生地反映了阶级社会中剥削者与被剥削者的精神面貌，揭示了历史的实质。

肖象、山水、花鸟固不必论，即以宗教题材的画来说，艺术成就也是很突出的。按说教义给予画面的束缚是很严格的，但从遗迹来看，显然并不如此简单，画家并没有干巴巴地画神鬼偶像，即使去画也未尝脱离人的状态神态思想和感情。女性形象画得姣好美丽犹如当时“宫娃”；男性形象画得“肌肉紧张”、“巨壮诡怪”，恰似勇士武夫。典型而概括地吸取了现实世界中的人物的特征，把那些所谓“神仙”人格化了。画家创作宗教壁画，但以现实生活为泉源，在具体表现手法上，脱胎换骨移花接木的地方很多，我们不妨浏览一下那些著名的寺观、石窟中的壁画作品，在描写“佛传”、“道传”、“本生故事”……的画面中，对于叙事、抒情、写景和选择形象上，画家机智地突破了客观的制约，开拓了广阔的天地，反映了许多生气勃勃活色生香的事物，诸如耕作、樵牧、渔猎、行旅、舞乐、战争、生老病死、三教九流……应有尽有，象“净

土变相”当中，画中出现亭台楼阁、花草鸟兽和吹奏着各种乐器、半裸着身体狂舞的少女，这些画给予人的感觉，与其说是进了庙堂，不如说是在市井欢乐场中，与其说是引人出世，不如说是提醒看画的人不要忘情凡世。画中也时常反映广大群众迫于生活，艰苦劳动，颠沛流离，甚而挺而走险各种景象，这些都突出地揭示了封建社会的黑暗、剥削，民不聊生的实质，至于一些供养人象更是画得维妙维肖，情态毕具，真有一呼即出的“脱壁”的真实感。人们的意识活动，总是人们生活客观条件的反映，所以，即使是宗教性的壁画作品，也不免要反映画家所处的历史环境和生活。

画家以极其严肃的态度，从事壁画创作，在刻划情节、捕捉形象和意匠场面上都付出了艰苦认真的艺术劳动，因而古代壁画中以人物俊丽著称的、场面宏伟著称的、情节耐人寻味的作品是不乏其例的。象莫高窟 130 窟的乐廷瓊夫人象、底张湾唐墓中的少女、永乐宫無極殿中的玉女、法海寺中的天女，均极端丽动人；象辽陽棒台子汉墓的“出行图”，洛陽老君庙的“五帝千官图”、莫高窟 156 窟的“张议潮夫妇出行图”，画中车马奔腾人山人海，气象万千，振人心弦，都是磅礴千古的作品；也有不少画面看去使人发笑（如“吕洞宾卖草鞋”）、使人悲悯（如“捨身饲虎”）、使人产生信心（如“化城喻品”），这种发人深省耐人寻味的例子是举不胜举的。画史上传说宋·董羽在端拱楼画的龙水，年幼的皇子走到壁前，吓得不敢抬头去看；西蜀·黄筌在八卦殿画的野雉和兔子，惹得真鹰举起脚爪扑着翅膀去攫……，这一类故事都可以说明中国壁画的艺术性一向是很高的。

作品所表现的形式，有工整严丽的“密体”；也有明朗简练的“疏体”，前者经年累月画成，而后者往往凭着兴会和高度的修养一挥而就。

壁画不同于一般卷轴画，在技法上是有它的特点的，首先是画幅的面积较大而且是不可能平放在画家的手下的。作画时，画家生理上要受建筑物条件的限制，比较吃力，往往顾此失彼。画壁画时，画家要面壁而立，有时要站到脚手架上甚而平躺下去俯首去画，这样，无论勾线、染色都有困难，如果笔墨干枯，画不成较长的线条和大面积的晕染，如果蘸的水色过多，又会滴溜下来，画壁吸收水分又受有限制，但是古代的壁画家们却能应付裕如，在现存的画壁上可以清楚地看到，那怕是长达四、五尺的线条，画得是那样肯定流畅洒脱自然，活似一笔写成。线条表现的样式很多，最著名的是“吴家样”和“曹家样”，前者“立笔横扫，势若风旋”充满了动势、力的气氛和韵律感，造成了“满壁风动”、“风云迫人”的效果；后者稠密紧细，使人物恰似刚刚“出水”一样。在色彩方法上，也是丰富多采的，有“白画”、“水墨”、“浅绛”、“青绿”以及“沥粉贴金”各种技巧和风格。高度的熟练的艺术修养和技法，使中国壁画艺术达到

了“形神兼备”、“气韻生动”的最高要求。

壁画创作是一种集体劳动，工作的方法，一向是有人主稿，有人描稿，有人上色。

总的看来，壁画艺术，作为封建社会的上层建筑，两千多年来，一直被统治阶级利用，来维护和点缀他们不劳而获的生活，炫耀他们的权势与财富；进而粉饰太平，迷惑人民群众；使人民群众忘却民族压迫和阶级矛盾，在思想上解除武装，把希望寄托到不可捉摸的死后，甘心于忍受当前现实的苦痛生活。但作为艺术劳动来看，它突出地体现了劳动人民的智慧，也流露了一些对于历史客观实质的看法。在一定程度上，揭露了封建社会虚伪黑暗的本质，反映了广大人民的生活、斗争和乐观主义。因而作品中都意味着阶级社会中阶级间的利害冲突和复杂曲折的斗争。

古代壁画可作研究历史的补充材料，画中保留了古代建筑、服饰、舞乐、生产、车马、兵器……各种有关生活的形象；也还可以帮助我们澄清一些美术史上的观念，譬如我国山水画、花鸟画没有独立成科时的面貌如何？人物画流传到宋、元以后在民间的承传情况如何？吴道子的风格究竟如何？……等问题，都可以在古壁画中找到一些线索和答案。

从造型艺术本身来看，这些古典美术遗产，是以人物画为主流的，以写实的态度进行，以重彩为主要的技法；它是向生活中汲取创作的依据；它尊重传统而批判、创造性地接受域外的营养，通过劳动人民代代相传的实践，以现实主义的方法，树立民族的独特的艺术气派和风貌，这些，对于今后我国社会主义文化的丰富和成长，都是值得借鉴和重视的。

秦嶺云

1959.北京

註 解

註1 孔子：“家語”、王逸：“楚辭章句”。

註2 来自西域曹国的一种綫描方法，受印度笈多式彫刻影响，紋褶稠叠，紧贴肌体，看去好象刚从水中出来似的。北齐画家曹仲达善此法。与“吳帶当風”对比而言。

註3 来自西域于闐的一种暈染法，画成有凹凸立体感觉，梁·張僧繇、唐·尉迟乙僧均善此法。

註4 張彥远：“历代名画記”。

圖 版 說 明

1 辽宁营城子墓室壁画 汉 原壁 (彩色版)

营城子位于旅顺、大连当中，1931年发现汉墓一座，内有“魅头”、“门衛”、“祭奠”、“神人交会”諸圖。本圖画在主室入門內壁兩旁，画中是两个把守墓門的衛卒，手持“槩戟”和短刀，鬚髮飞揚，目光炯炯，綫条流暢奔放，神情动人，基本上是墨綫勾成，略施朱紅，是公元前后至一般墓画中常見的画風。

2 辽宁营城子墓室壁画 汉 原壁

这是上墓“神人交会”一圖的部分。画在主室北側內壁。画中表現的似是墓主，他佩劍戴冠，溫肅欣悅，正被引向“仙境”。画家以簡拙的綫条，極其熟練地表現了一个汉代士大夫之流的人物，使我們清楚地看到汉代統治階級的冠服形象。紧跟在他后面的是一个侍女。

3 辽宁辽阳墓室壁画 汉 原壁

辽陽是汉代辽东郡的重鎮，当地所保留的汉代墓葬中，多有壁画。近三十余年来已發現較为著名的有：迎水寺、棒台子屯、三道壕、第四窟場諸地。壁画的題材内容与各地汉代画象石彷彿，均为炫耀墓主——当时的官宦豪貴人物——生前穷奢恣慾飞揚跋扈的生活的。本圖位于北园汉墓南側壁，1944年發現。画中表現显貴們出行的場面。車馬奔騰，声出壁外，人面施粉，馬身塗朱，並用墨綫勾勒輪廓。把这堵壁画的風格水平，作为一个历史尺度，結合文献、石刻，不难看出距今約二千年后我国壁画的面貌。

4 河北望都墓室壁画 汉 摹本

望都东关于1954年發現汉墓一座，此墓墓主可能是当时的权宦孙程，墓中壁画当为公元二世紀前叶作品。其中有各种地方官吏的人象和供

人享用的鳥兽和花草。

本圖所画的“主簿”，是一个文职小吏，他安詳地坐在矮榻上，执笔运思，身前有墨丸、砚池、水盂，那种一派正經的斯文气，表現得很真实。

5 河北望都墓室壁画 汉 摹本

本圖是上墓門內兩壁人物中的一部分。左是“賊曹”；右是“仁恕椽”，一个是專管捕捉盜賊的，一个是掌管刑獄的。他們都恭謹地听候着主人的吩咐。画家成功地刻划了他們的身分和心情。此墓画發現原地保存，另有摹本在北京历史博物館保存。

6 河南洛阳墓室壁画 汉、晋間 原璫

洛陽八里台，于1925年發現汉、晋間古墓一座，塚上繪有男女人物、熊虎格斗各种彩色画面。这是其中的一方，画中的妇女，修長俊丽，从神态仪容髮式去看，風格是介乎“晚周帛画”与“女史箴圖”之間的，对于研究中国人物画的發展來說，是一件極有代表性的作品。有人揣測她們是在購買珠宝，主题是否如此，無關重要；更重要的是根据汉、晋之間的画論来檢驗它的艺术成就。原画已被劫往国外。

7 吉林輯安墓室壁画 高句丽 原壁

高句丽(約公元206—668年)是兴起于东汉、六朝时期，灭亡于唐高宗时的一个偏处鴨綠江兩岸的王国。今輯安通溝是它建国前期的京都，这里有不少当时显貴的墳墓，近年發掘的“三室塚”、“角觚塚”、“四神塚”……中都有壁画。这些作品估計作于公元4—6世紀間，内容風格与汉、晋六朝繪画有密切的联系。

本圖繪于“舞蹈塚”主室西壁。圖中騎士們跨