

前 言

陕西民间美术是中华文明的重要载体之一，是陕西这块神奇土地历史精神的物化。陕西省艺术馆多年来利用得天独厚的优越条件，恪守搜集、整理、保护民族民间文化艺术遗产的天职，于20世纪50年代初开始系统进行民间美术品的收藏，截至目前已收藏20余类3万余件民间美术作品。这些作品全然没有商品时代的痕迹，没有现代文明的渗透与畸变，具有本色的浓厚乡土气息，蕴涵着陕西劳动大众的心智，展示着他们伟大的创造力，凝聚着一种不朽的精神。陕西省艺术馆的民间美术藏品品种之全、品位之高、内涵之丰，在全国同类收藏单位中实不多见。

陕西省艺术馆于20世纪五六十年代之交从关中大荔县和陕北神木县收集了一批民间画师的绘画手稿。这些画稿内容以神话传说、历史故事、宗教故事、民俗风情、花鸟走兽为主。其工笔作品细腻传神，线条飘逸俊秀，笔法严整精练；写意作品构图简洁明快，形象夸张，用笔大胆泼辣，风格粗犷豪放。画稿中创作年代最远的距今已有130余年，作者大多已无从考证。这次出版的民间画师手稿是从省艺术馆馆藏的259幅作品中遴选出来的精品，并加以著录，极具研究价值和收藏价值。这也是陕西省艺术馆编选的第一本馆藏民间艺术珍品图书。今后他们还将陆续编辑出版一系列馆藏民间艺术精品集，以飨读者。

民族与历史为我们留下了丰富的文化遗产，只有抢救好、保护好、利用好这批珍贵的文化财富，才无愧于群众文化工作者的使命。

编者

2012年5月

品画与涉河

——《陕西省艺术馆馆藏民间画师手稿精品集》序言

王宁宇

这部图册辑录的主要是 20 世纪五六十年代，陕西省群众艺术馆艺术辅导干部分别从渭北的大荔县与陕北的神木县抢救性征集回来的民间古旧画稿。时间转瞬已过去了半个世纪，中国社会环境发生的巨大变化当得起“沧桑”之说，当年以敏锐艺术眼光与巨大勇气从最基层把这些东西挖掘抢救回来的两位前辈（他们是时任副馆长张醒民先生和艺术组周克难先生）也已成为故人，因此今天再次面对这些遗珍，特别是受命为这部图书写作序言而必须仔细地重新品读它们，这当中就不免令人引发“逝者如斯夫”之类的许多感慨。

20 世纪的中国处于充满了动荡与冲突的社会大变革时期，这个时期的陕西，从文化上看自然也充满了多元的矛盾与新旧争斗；在新兴的代表社会革命的主流文艺之外，体现地域性和底层群众固有传统的旧音乐、旧美术、旧工艺之类，被判定为“腐朽”、“没落”者，遭遇鄙弃和扫除，恰是很“正当”的事情。只有在度过了那些疾风暴雨、激流险滩的年代之后，我们才能平心地回顾审视，从而惊悟：原来那“新”、“旧”两股力量不断地交缠互动，才是民族文化前进和再生永续的真正保障。

陕西省艺术馆这些收藏中有很大一部分属于神木县画匠的庙画稿，从中我们可以看到，直至 20 世纪中叶前，这里的画匠仍在坚守着传统文脉，古典的内容中保持着题材的丰富性以及坚实完整的技术风貌。传统文脉并不等同于僵硬保守，这些画稿中就多透着社会人文的真实底色。其中撷取塞上生活风情者如《裕国通商图》（之前亦被命名《塞外风情》、《边城内外》）；抒发历史情怀者如《临潼斗宝》、《蜜蜂计》、《击鼓骂曹》、《全家福》、《潘杨讼》等；表现英雄传奇者如《辕门射戟》、《木兰从军》、《怒鞭督邮》、《哪吒闹海》、《十三郎五岁朝天子》等；表达对文化名人敬仰的如《李白醉酒吓蛮书》、《尹师鲁往生乐土》、《黄道周直谏》等；相当可贵的是那成系列的以史记为据宣扬人间伦理观念（或直称为“劝善”）的作品，如《唐御史遇虎》、《绝地遇仙》、《杨大年妄语

损寿》、《裴度拾遗不昧》、《顾履方宽仁》、《莆田无林不开榜》、《杨旬慎狱积善》、《袁了凡积善》、《殷贵改过敬兄》等；体现民间宗教信仰活动的“神影”一类如《水陆神谱》、《灵宝天尊》更为难得；还有可称作“圣迹”图一类的组画，如《药王卷》、《五至归真》等。这些都是可以真实显现那个时代人文意识形态的图像文献遗存。

神木地处陕北黄土高原与其以北的毛乌素沙漠过渡地带的东段，是陕西省东北部与内蒙古自治区及山西省西北部交接的区域；它是中华文明曙光最早闪现的地区之一，历史上又长期是我国农业民族和草原民族冲突、交流、融合的前沿阵地，缘此不断产生着奇丽绚烂的造型艺术。著名的大保当汉墓彩绘画像石，是驻边将军“典属国”（保护与引导内附少数民族部落）的荣耀证明；盛唐时期为维护“六胡州”安定而在神木设置麟州，五代时期起古麟州作为抗辽的前沿堡垒，成就了折（佘）氏、杨氏两门光照青史、万口传诵的名将。因为边防而不断擢用明士、猛将，输送大批军力、财物，历代皆迁徙内地人口来“实边”，使陕北这块外貌荒僻的土地上超强度地聚集智力、勇气和向心精神，在自然生态严酷、人间斗争艰险的环境条件下，不仅热烈地守持着民族文化，而且在传承中显出较内地更为刚健雄悍、坚韧豪放的特质，成为自强不息的文化代表。在这块土地上，儒、释、道教以及杂糅整合各教各流的民间宗教也竞相利用当地匠艺丹青的表现与传播力量，而就民间画工来说则无所偏废地发挥自己的技能，在不同时期不同教派的石窟寺庙中，都留下有精彩动人的艺术创作。到清代中叶，陕北北部从以军户屯田经济为基础的卫所体制实现了“军转民”，定型为以汉族为人口主体，以农耕为主，亦重畜牧、手工业与商贸，成为与北方、西北方兄弟民族多层次经济文化交往活跃的区域。数百年前神木县境内就有多处著名的蒙汉集贸市场，“走西口”赴蒙地拓荒、揽工也是这类表现。陕北民性友善、开朗，喜交往，其艺术也特别富有复合、活性与张力，始终显示着一种可称作“脊梁”的文化个性。

这样一种“脊梁”型的品格，在神木近代民间画稿中甚为醒目地显现为对一种大的民族凝聚意识的执著。较具典型性的如《裕国

通商图》，以巨幅展示榆林一带“边墙”（陕北人对长城的俗称）内外方圆数十里的宏大空间，谱写汉蒙民间贸易（这种贸易最红火的场合往往伴随着传统庙会）和交际的景象，广榆门上“裕国通商”的旗帜则点明了这一贸易和交际景象的主旨；画面印证了社会民族关系的生动历史，也映示陕北文化包括陕北匠画自骨子里头的胸怀宽阔、热诚亲善。神木画稿中留存有许多种样式的《全家福》样本，构图变化不一，皆以隋代韩氏一门跨区域悲欢离合故事为蓝本，叙述了底层人民心中血浓于水、番汉本一家的大中华民族信念以及“偃武修文”的社会渴望。

神木画稿中的另一种品格特征，是图画中负载的人文伦理内容的浑厚性。在属于宗教题材的“神影”《水陆神谱》中，鲜明地显示着“天地原来投一家，三教圣人姐儿仁”（陕北混源道歌《种瓜》句。此歌在另一歌本中记作：“宇宙本体是一家，法报应身姐儿仁。”）那种文化包容态度，将本属道教尊神的北方真武大帝像置于儒、释、道三教混融、各界诸神同辉共荣的宏伟背景之前，所昭示的宗教文化观其实相当超前，对于当代人类文化走向也是有启示意义的。又如那萃集晋、唐、宋、明史籍、笔记中修身济人、积德行善知名典故的系列画图，图文相配，讲述故事，阐扬理义，在陕北这块“边地”上，对于建树社会正义和维系人心稳定显然有特别重要的意义。其画面注重整体感，笔法严整精练，以民间画匠世世代代对历史的切身感受和对社会的亲身了解为本，以准确清晰地传达这种社会观念和情感为标的，因此，在表现技术上以成熟、简洁、朴实、通俗为要务，很少有以卖弄炫耀或跌宕嬉玩而自矜的。

二

地处关中平原东部渭水北岸的大荔县，其地域也是我国古代文明发达的地方。这里与神木虽说南北相隔甚远，但历史上同样具有多民族杂居交融的经历。古为西戎支属大荔戎的居处，秦代立临晋县，汉代作为古都长安的屏卫称左冯翊，唐代为同州，朝廷曾在其境内设沙苑监（官办养马场）、“留花门”（安置少数民族“勤王”

之师长驻);到明代仍为皇戚选为养马场址,这就造就了此地与牧马、贩马、使唤马骡等大牲口紧密相关、与西北牧马民族交往源远流长的经济生态特色,对此地豪放骠悍民俗民风的形成也有深远的影响。但自明代以来,同州因为得地利之便,对东部地区的交通及商业贸易发展较快,经济繁荣,戏曲文化进步尤其突出,从古老的同州梆子到新起的“时腔”(碗碗腔)不断向外扩散影响力,作为关中的“东府”而引领前近代关西文化开放变革风气之先。这样一来,我们如今所看到的出自大荔的民间画稿从技术风貌上就与神木画工底稿有明显的差异,但从内在骨格上说却又有很多的相似联系。

体现这种骨格相似性最突出的图例,譬若小品之作《冬猎小憩》,以极紧凑的构图画三猎者在寒冬的旷野地里架柴禾燃火暖身,除弓箭腰刀外,还画有关中人喜欢的腿长腰细善追逐兔子的细犬在旁。《塞上行猎》,为纵长方稿本,上半部左端画一人骑马引弓,中间上方画一鹤中矢,右端两人马上仰观;下半部是两骑共射居于左下角的豹子,右端一骑者持弓,左上方一骑者则端着杆长柄多眼镜,镜是充填火药与散弹的新出猎具,这在此前画家的作品中是很难见到的。大荔这些画稿中骑射的内容以及人物形象、服装等的确可令熟悉画史的研究者联想起《卓歇图》、《番骑图》等表现少数民族风情的古代绘画杰作。但大荔画稿中生活细节之特色与意境情趣之活泼,均显示出渭北独自の乡土性,作品主创性质是明显的。另如横披式的《风尘三侠》,与其说画的是隋唐侠义传奇故事,不如说是塞上的“阳关三叠”曲,左端开拔中的驼马商行图与右半幅捧酒饯行图合奏出异民族挚友依依不舍的离情,那是一种生活中实有的苍凉高亢的旋律。但是,正如薄松年先生曾评说的,“全画参以意笔勾描”(薄松年:《珍稀的陕西民间画工粉本》,载《保护与弘扬——中国美术馆民间美术学术研讨会论文集》;外文出版社2004年6月版,第240页),而这种在山石松树、裘服与驼马皮毛上干湿墨、中侧锋并用,人身布衣勾线则加力使转提按的“意笔”,则显然与清代以来江南沿海一带流行画风的浸濡分不开来,这就为其中掺入了缠绵悱恻的调性。再如长卷《文姬归汉》图,薄松年先生在《珍稀的陕西民间画工粉本》一文中也曾称赞它“水平不凡”,“画

面正中突出描绘文姬与亲子的难舍难分之情,一旁左贤王的掩面悲戚使得一旁劝解的人也禁不住潸然泪下,表现得十分感人。画中胡汉人物达三十人(按:应为54人),其中有两族官员互相致礼,有的杀羊宰牲准备饯行酒宴,有的在骆驼上装载行囊,在丰富的情节中不同身份的人物各尽其态”,然细观画中主要角色的造型处理,便可发现费丹旭一派仕女画对它的深刻影响。还有一件立幅图稿,被标名为《昭君和亲》,其创作年代应晚于前述之《文姬归汉》图。本书编者认为它“画面匠心独运,营造了一个出塞途中,胡汉一干人等驻马听琴的意境。昭君似陶醉在悠扬的胡音中,遐思别样的异域风情,风致独标,一扫历代昭君出塞悲凄幽怨的传统模式,从而以凸显胡汉一家的思想境界”。该画确实显示作者有自己时代的新观念,从人物服饰装扮和乐器的描写看,对近代北地的实际生活应是有所亲历、着意观察过的,作品中的个性创作意味很浓;另见写塞上行旅而无题一草图,可能同出此人手笔。但画面显出传统笔力的不足,就是说像个时新派的画家。不唯《昭君和亲》,连同前述之《风尘三侠》、《文姬归汉》二图,从构图看都不类传统壁画的格式。这么一比较可知,神木与大荔两地的民间画稿在技术系统上其又实是不同的,是分别具有不同时代阶段特征的。

还能拈出一大批不同名目的人物画稿,它们更能显示大荔民间画稿时代趋新的性质。如《十八学士》、《读耕渔樵》、《簪花寿星》及《主仆出行》、《柳岸得鲤》,还有八仙、达摩、弥勒、刘海等等;难得的是其中好多属于练笔、回味生活印象的习作片断及一系列变体稿。这些画作的立意其实并不在于表达某种尊重崇仰心,其表现上则真是由熟练而至于轻松佻达的“戏笔”,而画中的各种风流名士和圣贤神仙甚至成了滑稽可笑因而博人开心的漫画角色!

大荔旧稿中还有不少情调亲切者,例如束冠执戟牵狮拈花的童子,形象清润可爱,线条匀细而悠长;《童子博戏》则从选材、构图到人物处理均有较强的关中民俗气息;《柳荫牧笛》一幅围绕柳树画吹笛与听乐二人,二人面相皆显出程式化;还有《赐福天官》,这些画风格均接近于年画稿样。至于兼顾着世俗吉祥心理和乡间诙谐情趣的许多《寿星图》、《东方朔偷桃》、《童子献寿》及童叟

嬉戏之类的“意笔”画作，也很容易让人们想起西安碑林整修石台孝经时发现的那幅宋金时代的套色木版图画《东方朔盗桃》来。它们是否暗示着关中东部很早已经生发了一种以祝寿贺喜为旨、气氛轻松活泼的厅堂装饰画市场。这样的市俗风气与市场关系跟同时期的陕西民间木版年画生产（例如著名的木版年画产地蒲城兴镇，地理位置就在大荔附近）是否存在着以及如何存在着的联系性？这是一些以往未被我们顾及，实则很能启人遐想、颇具研究意义的问题。

三

十分遗憾的是，可能出于当时社会政治气氛已很紧张的原故吧，收藏这批旧画稿时对于作者及原藏家的详情并没有留下现场文字记录。在省艺术馆原美术组组长、50年代就进馆工作的资深研究员曹海水先生记忆中，张醒民原为陕西省音乐工作组组长，1959年12月从家乡大荔县将那批画稿征集回馆后，曾讲过它们是从县城某老屋墙缝里掏出来的，然而张醒民于1962年前已调离省群艺馆，那老屋是谁家、在哪条街巷已没人能说清楚了。至于1961年8月收集回来的神木旧画稿，原征集者周克难先生20世纪90年代已去世，当时具体细节未曾详述。此后由于中间事隔太久，迟到的追寻考察并未获得确凿可靠的材料。大概地分析估计，神木县那些旧稿的保存者很可能在20世纪80年代前即已谢世了——笔者近年在榆林市榆阳区 and 神木县接触过的几位70多岁的画匠（他们都是20世纪80年代初期“拨乱反正”刚开始就投入当地寺庙修复活动了），对于50多年前省群众艺术馆在当地的这次征集行动竟都毫无所闻。但相比之下神木那些旧稿大的归属还比较明确，应该可以肯定为当地老画匠的作品，而且这些遗作中的绝大部分都是属于“庙画”稿子的——一则庙里活路是陕北匠艺丹青最主要的工作内容，而布局严整简洁、工笔勾线精细，保持丹青重彩艳丽特色则是庙画最重要的风格技术特征；二是据笔者近七八年来在陕北的实地考察所见，所谓水陆画、历史故事画、风俗画及山水、花鸟虫鱼之类，这些其实原本都是包纳在当地所谓“庙画”（为庙内各项建筑物及器具所作并由庙会使

用和保管的各类绘画）这个本非“狭义”的概念范畴中的；其三，画庙的匠人也就是为群众窑居画“壁席”（炕围子、灶台画）以及画过年挂的宫灯、走马灯灯罩画的人，画这些东西时图样、技法也是同属于匠艺丹青技术系统大范畴内的；其四，与省馆藏品相通类似的图样，在神木及府谷、佳县、榆林、绥德等相邻县份一直有传流，从明、清、民国时期一些庙宇的壁画遗存中犹可看见，也有木隔扇门板上的彩画，还有些是由庙会秘密保存下来的画在老棉布或纸上的彩画（当地俗称为“影”），均可看出它们在技法风格上的类同特征。由城乡群众集资兴建、自主立会管理的大小庙宇一直是陕北匠艺丹青优秀文化遗产最主要的生聚地，如要从生活表现能力与创稿水平上加以比对检证，则距离最近者如神木县西郊驼峰（二郎）山庙群（创建于明正统八年公元1443年、嘉靖年间重修，清至民国历有修葺）三教殿两山墙上就保留有清代后期壁画《东山图》与《西山图》，它们分别完整而生动地描绘了神木县城东、西两郊的山岭及散布其上庙宇群的实景，即可举为陕北画匠肯定生活、关注现实、赋有积极创造力证明的实例。

问题比较复杂的是大荔县这批旧稿。如前文所言其中有大量“画作的立意其实并不在于表达那种尊重崇仰心，其表现上则直是由熟练至于轻松佻达的‘戏笔’，而画中的各种风流名士和圣贤神仙，甚至成了滑稽可笑的漫画角色”；也有比较庄重的人物形象，可数陶潜、诸葛亮、苏轼之类抚琴、招鹤、寻梅的潇洒高士，但却并非古人所言的“庙堂”之相。于中所见作画者的情趣志向，应当是有一股强大的社会风气所牵引的。由于各种原因，我们至今仍不能从社会科学的层面上系统掌握清代同州府一带商业交通经济发展的全景，无法择理该地所出旧画稿中种种“趋新”的变化跟本地域经济活动具体的关联，但能够觉察到的是当地社会经济文化构成与东部沿海地区存在较密切联系；而具有个性和外向意味、突出形式趣味的艺术趋势的发生，应与这种社会经济面向东部的密切联系相伴发生着——复杂化的社会形态向传统绘画要求着“时腔”。

大荔画稿中有些是有题款的，有些甚至在题款中标明为摹仿之作；检阅之亦颇耐人寻味。如：

1. 李继唐，作《刘海会仙》，在画幅底端转方向题款：“赤脚踏蓬头不计年，十洲三岛任蹁跹。大罗久隔人间世，常背金蟾会众仙。善卿李继唐写。”

2. 刘桂林，作《刘海戏金蟾》；画上题款：“潇洒神仙得自由，一团和气却无忧。胸中悟到天机处，笑对金蟾暗点头。月仙刘桂林画。”

3. 屈轩高士瑛，作《二渔夫》（此手稿集中题为“渔翁之七”），画上题诗：“篮内河鱼换酒钱，醉倒芦花被里眠。每逢风雨不回去，红蓼滩头泊钓船。”另一幅《读耕渔樵》无署名，近渔夫部位题“篮内河鱼换酒钱，芦花被里醉孤眠。每逢风雨不回去，红蓼滩头泊钓船”诗句，可能同为此人所作。

4. 姜渔，作《牡丹》，题款：“不施朱粉色，富贵本清华。刑主人姜渔。”

5. 灵光，作《陶潜抚琴》，以墨笔在画幅左上角画“黄×”、“××”二方印，在右下角画“灵光印”方印。

6. 绣谷，作《吉菊延年》，题款：“霭亭观察清正 绣谷谨写”。

7. 曾唯，作《齐眉祝寿》，局部着淡彩，题款：“辛酉春三月摹新罗山人画于拙拙草堂之南轩堂曾唯”，墨画印：“者三”、“唯”。

8. 云程，作《南极老人》此手稿集中题为《福祿拱寿》，题款：“向天香火不胜晴，南极于今夜夜明。七二老人黄慎”，铃仿造的“黄慎”、“瘦瓢”两印。画中杖头挂仙桃上铃“云程”印。又作《达摩食桃》，仙人肩头所背葫芦的尖部铃有“云程”印。又作《昭君和亲》，立幅，“云程”印铃在画中使女背的琴囊上部。

9. 锦城，作《寿星图》，自题：“时在癸巳秋月摹黄慎本作于同州官廨，锦城临。”又作《白虎》，署“锦城画意”。

10. 仁峰，作《四艺（琴棋书画）图之二》，署款：“仁峰 天然墨意；庚辰清明前 仁峰山人；庚辰桃花月 终南野道人。”

11. 王志维，作《英武菊桂》，画上题款三段：“甲午新正写于冯翊书院之雪蕉馆西窗下，王志维”；“一年花事几径秋，但祝看华直到头。不信陶家真有种，石边携伴亦风流。题白头菊，仿南田草衣笔意，子纯”；“宦游无复芳菲梦，叹把秋香画里看。子纯”。

另有构图相近的一长条幅，未署名，但题有“来游无复芳菲梦，叹把秋香画里看”句，与前幅疑同出一人。

12. 《醉仙人》，题款：“醉里乾坤日月长，拟白阳山人法于尧山书院”，无署名，右下角押印为“上下千古”。另幅《卖花翁》，画一老人双臂倚担上而憩，担两头皆为菊花；题跋：“觑破三千花世界，闲来收拾一担挑。任他彻夜西风起，未许黄金满地飘。壬寅秋兴中所作并题画此幅于双桐书屋之北窗下”。未署名，画右下角亦押“上下千古”印，与前幅应为同一人所作。

13. 《英雄未显图》，画一男子横端钓竿，题款：“甲辰冬日画英雄未显图于半间草堂西窗。”后署花押，其字莫辨。

这里可见出的情况并不简单，前6项推测为临摹稿，稿上署名可能照录原画；7至9项作者自署为摹作，其中二人另见有路数不同的自创画稿；10至13项则能觉察作者可能为当地有一定艺术修养的文化人，起码有二人是有教职的业余画家。

那么有一个共同点可以理解：那些黑麻纸上的摹、仿稿，应当是当地画界不同人士努力顺应着同一个社会时流而力行技术研修（“练笔”）的习作。但是这里须重点观照其中从事这种摹、拟画作的民间画工——对于那些立足当地要以艺谋生的民间画工来说，纯然照搬的临摹之作宛如熟悉“时腔”的练声，还只是他们技术研修功课的初阶，而那些吸收借鉴了名流笔法、扩展相近主题的更多小品随笔，才是指向创造地方特色和乡村气质目标的正道——如何把清冷孤寂的文人情调转化为热闹逗笑的“人间喜剧”，底层画匠这才算进入了技术修炼功课中至关重要且最有实效的正题，这也是他们逾越黄慎等临摹对象而自如面对经济生存环境的关键环节。

四

底层画匠这种“意笔”修习的具体应用目标会落在哪里？1979年在陕西省民间美术展览会上第一次见到这些旧作时，我就曾强烈地怀疑其中那些立幅的寿星、刘海、麻姑之类本是关中人称为“中堂画”的画稿；这种纸或绢本中堂画唱着水墨意笔的“时腔”而扮

弄着吉庆祥瑞的老题，关中各地的商号和有钱的大户人家都应当张挂过。这个画种可能就是背面对世俗的名士画家与心仪时尚的乡间画匠们技术与商业活动自然交叉的地盘了，可惜的是这种中堂画遗作如今已很难找到了。不过就现存大荔旧稿而言，我觉得更值得赞许的还是那些匠人凭借生活印象而将老题目改写成“人间喜剧”的本事，例如在“寿星图”老题下的童叟——爷孙相扑嬉戏场面；又如“渔父”旧题下抓住的鸟咬柳树枝条、指掰鱼鲞准备穿串的生动细节；再如“骑驴”题目下越出诗人骚客的各种身份、各种主仆关系的幽默观照，等等。

除此之外存在另一个问题，它们是否还曾应用到了寺庙艺术中呢？以前我一直存在疑虑。大荔县境内“文化大革命”进行得甚为彻底，古庙遗迹基本无存，坐实例证比较困难。不过，从原属同州府境内的韩城市个别古寺庙里，还残存有一些明、清时代的壁画，其中见有墨笔淡彩、颇有宣纸上感觉的山水、花鸟及减笔人物画。刘合心与王仲林二位先生编著的《韩城古代建筑壁画》（西安地图出版社2009年1月版）中收有该类画例，特别明显者如金城城隍庙灵佑殿前檐下的《五老图》（编者考定为明晚期作品）、晷村镇张带村关帝庙西侧佛爷庙大殿西山墙上的《洗耳罗汉》（编者考定为清咸丰年间作品）、龙门镇下白矾村马王庙北山墙的《寿星蝠鹿》等，从笔墨意味和人物情趣上与大荔画稿似乎都有相通相连关系。我在耀县的药王山上看到十大名医塑像背后墙上那作为背景的水墨山水壁画，画得浑厚温润，也是清代民间画工的杰作。这也许能为我们佐证大荔那些用廉价黑麻纸拼粘的纸幅上进行演练的“意笔”古旧画稿还是具有在庙活上实际应用可能的，尽管这种应用也许仍然只是出现在壁面非中心的部位。从渭北大区域思索，民间画匠趴在硬质材料和陡立的墙面上，硬是要再造出上层文人画家以宣纸水墨在案头挥洒成幅的效果，这足可见出那种社会时代潮流的力量，也足可见出一种底层工匠顺应时代潮流打造“时腔”的生命本能。

还有一点应予考虑，从一个地点挖掘出来的藏品也有可能来自多个地方，或者反过来说，这批东西的藏家和画家原是流动的旅行者。陕北的民间画工被人称为“游画匠”，而上节收录大荔遗稿题款第

12项中之“尧山书院”即在蒲城县境，这里原文引录2011年9月，曹海水先生信中写来的一段话：“蒲城兴镇50年代末、60年代初我去过多次……我当时发现（兴镇）纸扎烟火艺人中有杨氏、李氏，他们除去会纸扎烟火外还能在宣纸上作画；杨氏能画一些《三国演义》故事和岳飞的故事，用于过年的走马灯；李氏给我看他当场画出《寿星图》，左为寿星，右紧跟着一背大葫芦的仙女。另外他还画出李白醉草吓蛮书之前，宫女扶着醉酒的李白，下方为低小的高力士，双手为李白呈上卷轴。……此外，他也绘制和刻印木版年画。”

“左为寿星，右紧跟着一背大葫芦的仙女”的《寿星图》，这类人物组合构图在省馆藏大荔旧稿中不是多次见到过吗？

总之，大荔这批古旧画稿原应出自许多画者之手，画作的目的、用项也并不一致，它们都是有各自的社会生活根子的，后来由于我们尚不能确定的机缘而被汇拢到一块。相对于被自上而下强势推行的“革命”、“新兴”、“主流”的文化，把它们笼统地归入宽泛意义上的“民间”范畴是可以的，但今天从严格的学术意义上说，却还需要我们对于这种“民间”概念有一种不满足、不停步的探讨和研究的态度，进一步注意近现代历史上“民间”文化实际存在状况的复杂性，进行细分和再认识。

五

西方有一句名言，“人不可能两次渡过同一条河流”。古希腊哲学家赫拉克利特（前530—前470年）是把存在比做河流，认为“一切皆流，无物常住”，强调运动是绝对的，静止是相对的。而我们对眼前这些民间古旧画稿的认识史，恰恰就像是许多个人在半个多世纪的时间里，前前后后、反反复复地在那似乎是“同一条河”的河流里来回踱，但其实我们各自所看见的、感受到的、认知到的“河流”，却不是同一的。不仅那河流是变动不已的，每个“涉河”者的目标、器识与境遇是有差异的，就连每个人每次涉河的时候，本身的认识能力及判断意见也是会发生变化的。

说到“河流”，前面我们一直在就那些旧画稿进行讨论，仅从

民间绘画艺术的角度评判，它们整体上已然获得了“精品”、“珍稀”、“宝藏”的赞誉，但从考察社会历史文化这个复杂变化的“存在”来说，这些画作其实还只是当年从“河流”中随机舀取的水文标本，作为标本的这些“水样”只有尽可能地“还原”其历史“现场”，和“长河”的运动联系在一起时，才能真正显示其科学价值。

中国社会文化大变革的20世纪当中，50年代应当是一个特殊的节点，是文化生态演变在统一政权和急进革命思想的强有力干预下陡然提速以致扭曲变态的过渡期。传统文化“土厚水深”的陕西面临动荡与冲突、兴奋和困惑交织的局面。陕西省群众艺术馆就是在这种文化局势中于50年代中期成立的，而自成立以来，辅导、革新群众艺术与收集、整理民间传统这对双向的工作任务便交缠在一搭里了。馆里第一代老同志们忠于自己的文化职守，以艰辛劳动积累了辉煌的业绩，建树了一种贴近生活、深入基层民众的优良作风，也摸索出了一套切实有效的工作方法。其中一条叫做“下去一把抓，回来再分家”，就是靠着这条法宝，从事音乐辅导的干部也能为我们挖掘回来属于民间美术领域的价值这么重大的文化宝藏，我们一茬茬的后来人对他们永远怀着深深的敬意！现在回想起来，在那个农耕体制传统惶惶然碎裂，民族民间文化遗产的大洗劫风起云涌暴雨将临的时刻，这种抢救何等及时，这样的机遇何等宝贵，而它的功绩又是何等有效啊。1963年7月至8月，由西安美协和省群艺馆联合举办民间艺术收藏品展览，这些古旧画稿中的30多幅首次参与对外展出。1964年已着手筹备次年赴京展览，曾选出一些画稿进行了装裱，但随后就风云突变开始了直至70年代后期才平歇的“摧枯拉朽”的动荡岁月。在这段岁月里陕西省群艺馆完好地保护了旧藏民间艺术文物，从那时直到80年代、90年代以至新世纪开始，保管部的干部换了数茬，这些旧藏民间画稿一直被精心保护着。历任保管工作人员认真负责辛勤劳动的价值，直到人们惊觉以前的“河流”已干涸为草滩甚至沙沟时，才被社会各界所发现。如今所有得以欣赏品读这些旧藏画稿的人，实在是应当向他们致谢并表示敬意的。

1978年酝酿启动陕西省民间美术展览筹备工作时，美术组的老同志们就热切地提出这些旧藏画稿的参展问题。这个展览于1979年

在西安举办后，又于1980年晋京展出，随后数年里巡展了江苏、四川等多个省市。这是新时期里陕西省群艺馆藏民间古旧画稿向全社会公开展示引起社会反响的第一轮高潮。20年后，《陕西省优秀民间美术作品晋京展》于2004年2月在中国美术馆开幕，这些旧藏画稿在展览中再次赢得首都有关专家的关注赞赏。中央美术学院教授薄松年先生肯定这些旧藏画稿“展示了近代陕西民间绘画的卓越水平，是一批难得的艺术遗存”，“其水平超过美国（堪察斯纳尔逊——艾金斯美术馆）所藏”，“显示出其传统基础的深厚和民间匠师的智慧和才能”。（薄松年：《珍稀的陕西民间画工粉本》）中国美术馆民间美术部马立明先生指出，其“内涵丰富的文化底蕴，反映了当时的文化现象和历史背景，具有广泛而深厚的群众基础”。（马立明：《陕西庙画手稿初探》，载《保护与弘扬——中国美术馆民间美术学术研讨会论文集》，外文出版社2004年6月版，第248页）他们撰写的论文，是国内对此进行专题研究和讨论的首批学术成果。回顾这些古旧画稿的际遇，直勾出了整个省群艺馆的一段馆史！

六

跟早年挖掘这批宝藏和多年来珍惜呵护它们的馆里老同志相比，跟率先投入研究的专家学者相比，我只是个后知后觉者。虽然从20世纪70年代中期开始我与陕西关中地区民间画工就有相当多的接触，对陕北传统的匠艺丹青作品也是那个时候就曾经目睹，甚至神木县画匠尚存的纸稿当时也见到过一些，但当初专注在工艺美术设计指导和生产管理事务中的我，缺少那种文化的觉悟或者说是缺乏那种对传统文化的亲情，回想自己那种淡漠和疏离态度，至今犹觉惭愧。但再细回想一下，似乎也跟当时整个中国传统乡俗文化这条河流处于冰封态有关，寒冬季节踏在严实的冻土上，你不知道脚底坚冰下原是一条生气勃勃哗哗作响的大河！大约8年前我才因追寻陕西民间的药王崇祀风俗而逐步进入陕北匠艺丹青的天地，身临其境后才惊讶地发觉，从20世纪80年代初“解冻”以来，陕北民间宗教文化和相关的艺术创造经过20年来由复苏到蓬勃的发展建设，已

经新贮积了相当大量的艺术例证，为我们的民俗文化考察研究敞开了又一扇大门。从这会儿开始，我才有了一种在大河中徜徉的感觉，也是在这种徜徉中我才弄明白，只有在民众的生活中实地观察，以民间画匠为师，亲自考察和总结他们的实践经验，我们的“知识生产”才能有切实的根基。从实在的遗存上我认识了陕北乡村的庙，那庙里“神神”原本是五花八门形形色色的（古卫道士忿恨的“淫祠滥祀”），庙里建筑构成包括有山门、殿堂、亭阁、钟鼓楼和乐楼（戏台），各建筑物上有彩作，泥塑神像上有彩色装龕，各种神器上也有彩画装饰；殿内四面墙上都可能有壁画，壁画的形式包括整幅巨作和故事性组画以及边角局隅穿插的小品；还有乐楼（戏台），除过台口外檐及梁架的彩作，其内墙上也是有许多壁画的；僧舍、会窑，那里面常绘有精美的“壁席”——炕围画与灶台画。“庙画”的内容并不像我们想象的那么单纯，它是乡村民众社会文化艺术的综合博物馆，其中风俗、历史、神话及世俗人物以及风景、花鸟画都可见到。例如此前完全意料不到的，学者们认为源自《职贡图》的所谓《八蛮进宝》的画样，在山沟小村里竟然是绘制在清代财神庙壁上。所有这些融汇构成了匠人们口语中的“庙画”，他们的庙画稿子包容了十分广阔的社会生活面。还有大荔旧稿中的复杂内容和多种背景，他们的创造精神就在这存在的大河之中，由此你才能真实地体会那批旧藏画稿与社会民众热热闹闹红尘世界的血肉联系，体会到与孔老夫子眼中的“逝川”并不相同的另一种长河的存在。

还有一项新认识就是纸稿对于匠人的意义。从向老画匠的调查中得知，他们少年学艺时常是住在庙里，白天跟师傅干活，晚上会整夜临摹庙里的老画，在地上、墙上、木板上，但很少有纸张，临摹的目的并不是攒些样本，而是要“死记”在心中，能“硬背”下来。这里自然有文化程度跟经济条件的制约，但更要紧的是匠人四处流动干活，每次遇到的都不会是一样的活路，他不可能背一大包袱稿样，也不可能把一套尺寸固定的所谓“样本”原模原样地套印到型制、规格与材质都各异的施工实体上。他们是“花匠”，是要凭“熟能生巧”而“生产”花子的，必须灵活运用和随机创改，包括大型建筑彩作，也是领工师傅根据实际空间需要，临时一张张起

稿，现场交给小徒弟去传移模写的。我们今天的研究者可能不大了解民间画匠这种过“硬”的“造型”功力，1975年，我与原籍长安的名画工刘学良在铜川陈炉共处过半年，他捏塑新老各式人像从不起什么画稿。近年见过许多陕北画匠，他们差不多全都是旁无参照，拿着黄土块或自制的“朽子”面对白墙就直接起稿各种神像角色，在木板上画花草禽兽则是用色笔先画个大样然后直接进入描绘，并不依赖什么“粉本”。曹海水先生回忆20世纪60年代初看当时年纪已五六十岁的蒲城兴镇艺人作画说：“画这些画根本就没有什么粉本，而是背在脑子里的。”倒是新世纪以来从业的知识青年艺徒，才较为依赖那些由专家编辑审定出版的各种新式范图。因此我判断，第一，陕西这批馆藏旧稿中绝大部分并不是被“正规化”拘住了脑袋的令人习见常用的入门教材和范本之类，有许多都是为特殊需要在特殊情况下的创新设计稿，保存它是为了给自个儿留个“佐念”；还有一些可能是对难得见到的前人优秀作品，或者仅轨繁复、构图组织严密的图画的记录备案；最后，它们中有些真正是“练笔”的“习作”，是他们雪地探路的爪迹，透露了一定社会历史时期民间画师不为人知的技术信息和心理意识状况。如此说来它们就是在相当长的时间里沉淀积累成的，凝结了文化存在历史的那种结晶物，这也更让我们感觉到了它沉甸甸的历史质量。

七

踌躇再三，觉得还是需要顺便解释几句我为什么一直不赞成将这些旧画稿称作“粉本”。这原因有几层：一是无论陕北还是关中，群众语言和画匠行话里面并无这种称谓，我们无须用古语来生套地方性、通俗性的艺术。二是长期以来学人屡见使用该词，但似乎都是囫圇吞枣地引用，对其源头真义并未明辨；元人谓“古人画稿谓之粉本”已嫌简单，今人“粉本是画工用以作画的稿本的通称”之说也觉欠妥。三是自从后世因袭之风以及商业性案上绘画的产销业发达以后，“粉本”更经由清人的“解释”而与复制用的“替样”相混淆。近年有些后学者径直把它按照“白（纸）画”、“范本”的

同义词使用，不免令人不安。其实从唐代一些文献中查核，所谓“粉本”恐怕只是一个特指，即在宫廷严肃的审定制度下，在送审线描稿上按批评意见所做修改的图本。这种审查、批评和修改，焦点集中在构图格局和形象的处理上，墨线画在纸或帛上都很难刮擦洗掉，故最方便可行的就是以白粉涂盖修改之。这种黑白稿修图法其实前不多年我们的图案设计和制图修版印刷行业里还在应用着。《全唐诗》中《朝天词十首寄上魏博田侍中》里写道：“威容难画改频频，眉目分毫恐不真；有诏别图书阁上，先教粉本定风神。”（中华书局1960年4月版第3424页）由此可知“粉本”的本事即修改画稿，为了求“真”、“定风神”、取得高层领导首肯而“频频改”，其间以白粉涂改原有之错、废墨线，属此种修改工序中的画稿才得称为“粉本”。对质张彦远《历代名画记》卷九记《丽正殿学士写真图》所言：“初诏……分貌之，粉本既成，退回，未上绢。”这里的“退回”意味着皇帝对这些肖像画的修改稿仍不满意，不予放行的态度，可知它乃是待审定稿。

与皇宫及各级官府营作管理体制内的严苛有很大差别，民间艺术领域内“业主”的“审查”多以世俗流风为标准，陕北庙里活路的审定甚至至今还是听由“神判”，因其相当宽容而民间艺术家得以享受较多的创作自主权。就以本书中神木的《通商裕国图》为例，该图左上部分射猎场景中就有一处错误，画者自检后的处置对策是直接在那里打个×，标上“不要”二字，另在合适地方重画便了结。而且这批旧稿尽是画在黑麻纸上的，纸色也够不上什么“粉白”。由是我意，在地方民间文献编辑中，何必削足适履地去追求古雅，能紧扣具体的实际生活足矣。

言归正传，就挖掘和保藏民间文艺遗珍而言，陕西省群艺馆起步之早、成绩之著可以跟不少社科院所、文博考古单位及高等院校相比。现在乘着非物质文化遗产保护的强劲东风，在各级领导部门重视和支持下，这些珍藏在馆里新一代同仁的努力下，通过深入整理研究分门别类一一编辑出版，可谓是经半个多世纪才结成的硕果。我相信它们不仅是美术界、民间艺术界的福音，而且必将成为人文社会学科所关注的图像文献典籍。作为当年在陕西省群艺馆工作、

领受过滋养的一名成员，我为此倍感欣喜。我敬佩原来的同事们和近年才进馆的新秀们在这个阵地上的坚守，感谢他们在整理、编辑这些图书的工程上通力合作，付出的巨大心血及完成得非常出色的工作。特别高兴地看到学兄高民生先生悉心考据为书中各图例撰写了详细的解说文字。更要感谢老组长曹海水先生，他的指教对于帮助我了解这批馆藏的来龙去脉非常重要。这部书是我省非物质文化遗产保护的又一重大成果，我愿以拙篇为这一凝结了几代人心血的重大成果吆喝开道，为新老同仁们助阵，表现我对本书编辑出版的支持、祝贺与期待，也借机抒发我对省群艺馆的眷恋和感念之情。

2011年10月3日改成于长安洋西

Contents

目录

- 1 品画与涉河 王宁宇
——《陕西省艺术馆馆藏民间画师手稿精品集》序言

神木民间画师手稿

- 2 【裕国通商图】
8 【诸国进宝】
10 【哪吒闹海】
14 【封神演义】
17 【临潼斗宝】
21 【天仙送子】
23 【怒鞭督邮】
25 【洛神】
27 【击鼓骂曹】
29 【辕门射戟】
30 【回荆州】
34 【蛟龙驹】图一
35 【蛟龙驹】图二
37 【春秋笔】
38 【全家福】系列故事梗概
41 【全家福】图四（初稿）
43 【全家福】图四（变稿）
44 【全家福】图四（定稿）
46 【全家福】图五
46 【全家福】图六
48 【五圣归真】
51 【悟空借扇】
52 【药王卷】
58 【李白醉写吓蛮书】
61 【郭子仪庆寿】

- 62 【潘杨讼】
- 65 【十三郎五岁朝天子】
- 66 【木兰从军】
- 67 【贵妃醉酒】
- 68 【蜜蜂计】
- 69 【凤仪亭】
- 70 【汾河湾】
- 71 【梅龙镇】
- 72 【姑嫂比武】
- 73 【传简】
- 74 【游西湖】图一
- 75 【游西湖】图二
- 76 【金莲赠图】
- 77 【未识图】四幅
- 78 【二进宫】
- 82 【临潼山】
- 85 【水陆神谱】
- 89 【王灵官】
- 90 【劝善类】系列
- 90 【丁谓不诚遭贬】
- 92 【绝地遇仙】
- 93 【张公子解怨】
- 94 【莆田无林不开榜】
- 95 【顾履方宽仁】
- 96 【唐御史遇虎】
- 97 【杨大年妄语损寿】
- 98 【黄道周直谏】
- 100 【裴度拾遗不昧】
- 101 【尹师鲁往生乐土】
- 102 【杨旬慎狱积善】
- 103 【袁了凡积善】
- 104 【亡父训子从善】
- 105 【殷贵改过敬兄】
- 106 【未识图】三幅

大荔民间画师手稿

- 111 【昭君和亲】

- 112 【文姬归汉】
- 115 【塞上行猎】
- 116 【冬猎小憩】
- 117 【塞上行】
- 118 【渔翁】之一
- 120 【渔翁】之二
- 121 【渔翁】之三
- 122 【渔翁】之四
- 123 【渔翁】之五
- 124 【渔翁】之六
- 125 【渔翁】之七
- 126 【童子博戏】
- 128 【柳荫牧笛】
- 129 【南阳卧龙】
- 130 【竹林七贤】
- 132 【高士品梅】
- 133 【陶潜抚琴】
- 134 【高士横琴】
- 135 【西山招鹤】
- 136 【柳岸得鲤】
- 139 【一门如意】
- 141 【四艺图】之一
- 142 【四艺图】之二
- 144 【耕、渔、读、听泉】
- 146 【读耕渔樵】
- 147 【樵耕遗稿】
- 150 【十八学士】
- 150 【主仆出行】系列
- 154 【策蹇行旅】
- 155 【结伴山行】
- 156 【临任薰稿】
- 158 【聚邻消夏】
- 159 【纳凉观望】
- 160 【风尘三侠】
- 162 【仰面啖珠】
- 163 【舒臂去困】
- 164 【桐荫执扇】
- 166 【醉卧人物】二幅

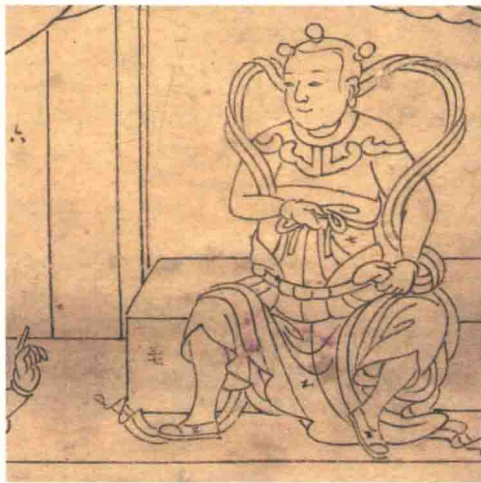
- 168 【拐仙醉憩】
- 169 【英雄未显图】
- 171 【卖花翁】
- 172 【二子戏弥勒】
- 173 【灵宝天尊】
- 175 【童子加冠】
- 176 【赐福天官】
- 178 【寿星图】
- 180 【簪花寿星】
- 181 【福禄拱寿】（初稿）
- 182 【福禄拱寿】（变稿）
- 183 【福禄拱寿】（定稿）
- 184 【三星佑子】
- 186 【童子献寿】
- 187 【东方朔偷桃】
- 189 【二仙窃语】
- 191 【达摩渡江】系列
- 193 【达摩食桃】
- 196 【八仙醉】之一
- 197 【八仙醉】之二（局部）
- 198 【铁拐李】二幅
- 200 【刘海戏金蟾】系列
- 204 【刘海会仙】
- 206 【麻姑献寿】
- 209 【药王问仙】
- 210 【钟馗】系列
- 210 图一【握笏钟馗】
- 212 图二【仗剑钟馗】
- 213 图三【负琴钟馗】
- 214 【观瀑图】
- 216 【九世同堂】
- 218 【太师少师】
- 219 【獬豸】
- 221 【白虎】
- 222 【怒虎啸风】
- 224 【齐眉祝寿】
- 225 【一品清廉】
- 226 【英雄独立】

- 227 【一路连科】
228 【春禽鸣枝】
229 【吉菊延年】
230 【老竿新篁】
231 【晴竹瘦石】
233 【英武菊桂】
234 【玉树临风】
235 【送生贵子】
236 【牡丹】
237 【华封三祝】
238 【黄鹂鸣春】
239 【寒雀竹梅】【绣球花】
240 【窗花摹稿】

蒲城民间画师手稿

- 245 【神将绣像】八幅

-
- 252 撰后补记 高民生 高 蕾
253 后 记 修建桥



神木

民间画师手稿

【裕国通商图】

尺幅：820mm × 1640mm

又名《塞外风情》、《边城内外》。

陕西榆林地区自秦汉以来就是抵御北方游牧民族奴隶主入侵的边塞重地。清代建立大一统帝国后，重视对蒙古民族的关系，采用联姻、修黄教而不改其俗等国策，提高蒙古王公的地位。在内蒙古、外蒙古实行盟旗制，在汉地实行赋役改革，促进了农业和手工业经济的发展。因此边境晏然，蒙汉民族和谐共处，安居乐业，边贸繁荣，文化交融。

榆林城，原为榆林堡，明弘治年由卫扩建为城，并于河套外筑边墙（长城的俗称），遂招商屯田，兴文办学，雍正八年改为府，雄踞塞上。城北3公里处有红石峡（原名雄石峡）。榆溪河自河套蜿蜒入边墙，穿红石峡直流城西，入无定河。峡壁遍布官员、儒士题写的石刻，且凿窟为殿堂，栉比鳞次。峡内流清林翠，雄秀天成。为保护设在长城边上蒙汉互市的红山市，万历年筑镇北台于城北4.5公里处的红山顶上。此台为当地明长城上最大的军事要塞。台东北连接同期修建的款贡城，为蒙汉官员洽谈、举行献贡仪式的场所。边墙外即是毛乌素沙漠，为蒙族所居。

此稿艺术地再现了当时的自然环境和安定祥和的人文生活，是一段特定历史真实的形象见证。民间画师以榆林长城内外为视域，大胆地以边墙为界，用一条起伏的线将画面上下一分为二。自然分疆，是传统层床叠架程式的变化活用。边墙东西各开内外进出的门洞，也是画面上下气息的通透处。塞内将榆林城北广榆门至镇北台9公里之间的景致缩地成寸，尽收眼底。其中穿插往来行旅驼队，运送牛羊，联营骑行的商贾以及谒庙官员等人物活动。画面用三分之二的空间，重点表现塞上名胜红石峡东崖的殿宇、摩崖题刻，既不违实景方位，又有所侧重地剪裁、重组。例如位于西崖的“中外一统”题刻，被移至对面东崖，使有利于主题表现的素材更集中。东崖大小摩崖石刻本有126块，画面上只择其要者标出了31通。横置的摩崖题刻仿佛敦煌壁画《五台山图》范式，却绝非导游图中的“榜书”题解，而是红石峡东崖题刻石匾的错落再现。

边墙外舍去广袤的毛乌素沙漠，右边突出鄂尔多斯蒙古贵族在卓帐前宴饮纵乐情景；左角整肃的军营与骑射围猎、牧马奔突相对映，真实地再现了屯军练兵、不废武备的守边生活。又以出游赴宴的蒙古贵族驼马队伍横联左右，有文有武，动静相宜，一派漠北升平景象。人物活动以沙丘山石分隔空间，平面层叠，颇有敦煌壁画遗韵。比照西魏《五百强盗成佛因缘图》、北魏《萨埵那太子本生故事》和初唐《佛教缘起说话图》等敦煌壁画的布局特点，可窥见清代陕西民间画师与传统壁画技巧一脉相承的关系。

经营如此宏大复杂的画面结构，非目击亲历，谙熟自然地理，洞悉人文风情不能为。更重要的是画师掌握了“造化在手”、“境由心造”的传统意象美学观和时空一体的运动观，不拘于定点透视比例的实相，突破时空视觉限制，将客观真实的确然性转换为艺术观念的真实，以意驭形，缩放自由。整体的全方位观照与线性的平面层次经营，多视角的变换焦距与诸多人物活动或连或断的组合，尽显传统“以大观小”、“心与物游”的意象造型法则的优势，看似信手拈来，实为惨淡经营之功，诚可谓“全局布于心中，异态生于指下”（清·笪重光），用形象全面地阐释了蒙汉一家、中华一统的安定和谐的主题。

画面安定祥和的社会生活环境，曾有一段动荡的历史背景：同治元年，陕西回民起义。同治五年西捻军联合回众，挺进陕西。左宗棠奉旨以钦差大臣督办陕甘军务，同治七年屯兵于榆林、绥德、延安，同年十二月平定榆、绥的捻、回之乱。历时五年次第肃清关陇全境，在善后的同时，准备收复新疆。光绪元年三月，左宗棠奉旨督办新疆军务。画面左边摩崖石刻中有石匾“榆溪胜地”四字，上款为“光绪建元春正月”，是时任榆绥总兵刘厚基维修红石峡寺庙后邀请左宗棠所题。显然此稿创作年代为光绪帝继位后的前期，红石峡修葺已毕，社会环境相对安定的时段所作。