

第四届曲江壁画论坛论文集  
周天游◎主编

COLLECTED PAPERS OF  
THE FOURTH QUJIANG  
MURAL FORUM

# 蓦然回首 现光华



A GLIMPSE TO CATCH,  
THE PAST SPLENDOR



文物出版社

## 蓦然回首现光华

A Glimpse to Catch, the Past Splendor

第四届曲江壁画论坛论文集  
Collected Papers of the Fourth Qujiang Mural Forum

周天游◎主编

文物出版社



西安曲江艺术博物馆  
XI'AN QUJIANG MUSEUM OF FINE ARTS



文物出版社官方微博



文物出版社官方微博

上架建议：文物保护

ISBN 978-7-5010-7427-3



9 787501 074273 >

定价：300.00 元

第四届曲江壁画论坛论文集

周天游◎主编

COLLECTED PAPERS OF  
THE FOURTH QUJIANG  
MURAL FORUM

# 蓦然回首 现光华



A GLIMPSE TO CATCH,  
THE PAST SPLENDOR

文物出版社



|                                                         |
|---------------------------------------------------------|
| 图书在版编目（C I P）数据                                         |
|                                                         |
| 蓦然回首现光华：第四届曲江壁画论坛论文集 / 周天游主编. -- 北京：文物出版社，2022.6        |
| ISBN 978-7-5010-7427-3                                  |
| I . ①募… II . ①周… III . ①壁画-美术考古-中国-文集 IV . ①K879.414-53 |
| 中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2022) 第 075876 号                      |

蓦然回首现光华——第四届曲江壁画论坛论文集

|                               |
|-------------------------------|
| 周天游  主编                       |
| 责任编辑：李  睿                     |
| 责任印制：张道奇                      |
| 出版发行：文物出版社                    |
| 社    址：北京市东直门内北小街 2 号楼        |
| 邮    编：100007                 |
| 网    址：www.wenwu.com          |
| 经    销：新华书店                   |
| 印    刷：北京雅昌艺术印刷有限公司           |
| 开    本：889mm×1194mm    1/16   |
| 印    张：22.75                  |
| 版    次：2022 年 6 月第 1 版        |
| 印    次：2022 年 6 月第 1 次印刷      |
| 书    号：ISBN 978-7-5010-7427-3 |
| 定    价：300.00 元               |
| 本书版权独家所有，非经授权，不得复制翻印          |

序

文 / 周天游

中国人特别喜欢用数字来说话，比如“一帆风顺”“三阳开泰”“十全十美”等等，不一而足。《春秋·庄公十年》曰：“夫战，勇气也。一鼓作气，再而衰，三而竭。”虽然它说的是战场上的一个道理，但在实际生活中，一件事开始做起来往往热情高涨，再次去做时积极性便有所下滑，接着再干就会兴趣索然，于是有了“事不过三”的成语。2017 年当本馆顺利办好第三届“曲江壁画论坛”后，同样的问题不期而至。论坛究竟要不要继续办下去？因为连国有大馆举办类似国际性专业论坛，常常也是偶一为之，何况我们一个新兴的非国有博物馆呢！须知“曲江壁画论坛”这等规模的国际水准论坛，是需要天时、地利、人和等三大条件同时具备，才可以去进行筹备，而且还必须付出大量人力、物力，特别是财力方能支撑的。但是，经过认真考虑，本馆还是毅然决然地举办了第四届“曲江壁画论坛”。同时还决定只要条件允许，论坛还会两年一届地办下去，继续成为本馆业务的一大特色。

之所以如此，首先是因为在本馆筹建之初，以中国古代壁画这一珍贵历史文化遗产作为主攻方向，通过壁画修复、资料研究、展览策划、宣传推广等种种手段，努力地去加以实现，成为大家共识。本馆在短短一年多时间里，在国家文物局的特别支持下，与十余省的二十余个国有博物馆和考古所合作，推出全球唯一的“色挂形象穷神变——中国古代壁画源流”展，从六千年前的辽宁凌源红山文化女神庙壁画开始，直至清朝末年，以近 90 幅历代壁画，其中约五分之四为真迹，组成一部中国古代绘画通史展，也是一部中国古代社会发展的图像史展，引发中外的广泛关注。不仅如此，在国家文物局的指导下，本馆先与陕西省考古研究院共建古代壁画修复中心。之后随着属地管理政策的下达，正式划归西安市文物局领导，在市局批准下，又与西安市文物保护考古研究院合建古代壁画修复基地。因为有了这些工作作为基础，从 2013 年 10 月起，“西安曲江壁画论坛”应运而生。一个有规模有质量持续性的国际化专业论坛的问世，无疑是中国博物馆史上由非国有博物馆主导筹办的一个创新性的成功案例。所以，本馆迄今没有理由让这一成果半途而废。

之所以如此，还应该讲一讲天时。自 21 世纪初以来，非国有博物馆迎来了发展的春天，多地先后提出创建“博物馆城”的设想，北京、上海、陕西、山东、广东、江苏、浙江、四川等地陆续开展了实质进程。而西安“自古帝王都”，自然当仁不让，率先出台相关扶持政策。其中曲江新区一马当先，为区内非国有博物馆出台优惠政策措施。

力度最大的一条是：凡通过文物主管部门考核正式对外开放的非国有博物馆，按建筑面积每平方米补贴 1000 元，上不封顶。于是本馆一次性获得 1200 万元补贴，这个记录至今未被打破。不久西安市政府在曲江新区实践的基础上，迅速制定专门针对非国有博物馆的《博物馆管理条例》，规定每年年底以国有博物馆考评标准为依据，对符合要求的非国有博物馆进行全面考核；凡通过考核的按各项业绩补贴运转经费及发放专项奖金。这一举措极大激励社会办馆的积极性，也有利推动非国有博物馆的规范化、专业化和创新性的进步。正是在这些政策的鼓励下，本馆经过 8 年的努力，以实打实的业绩成功地通过评审，被认定为国家二级馆。非国有博物馆是国有博物馆的重要补充，本馆主办的“曲江壁画论坛”，为增强民族自信和文化自信，做出了积极的贡献。真可谓与时俱进，时不我待。

再说说地利。陕西是中华文化的主要发源地之一，是中国体制的奠基地，所以文化积淀十分深厚。其中文物资源不仅数量巨大，而且等级高、门类全、成体系、融中外，老祖宗遗泽得天独厚。正因为如此，撇开国内展，仅以外展为例，过去业内有“无陕不成展”之誉。尽管自 20 世纪末以来，四川、湖南、湖北、江苏、浙江、江西等省高等级文物藏品相对缺乏的省份，重要遗址接二连三问世，异军突起，轰动中外，而陕西地位依然稳固。其中古代壁画一项，还是首屈一指。从 20 世纪 60 年代末开始，陕西多地不仅发现大量周朝至宋辽金元时期的高规格壁画墓，而且率先大规模地开展壁画的揭取工作。虽然招致业内不少非议，但揭取保护随着中国第一座国家级现代化博物馆——陕西历史博物馆的落成开放，第一座壁画博物馆——唐墓壁画馆的脱颖而出，其影响已遍及海内外。该分馆馆藏壁画当时多达 540 余幅，遥遥领先于其他馆。立基于丰富的墓葬壁画资源，陕西不但传承与完善古法壁画揭取保护技术，并且与日本、美国、英国、德国、法国、丹麦、意大利、澳大利亚等国同行开展交流合作，为建立国内唯一墓葬壁画保护国家基地奠定基础。不过与博物馆事业需要政府发挥主导作用，同时也需要全社会民间力量的参与一样，壁画保护与利用必须有社会民间力量的大力介入。因为文物保护既是国家的职责，也是全社会的责任，两个积极性缺一不可。西安曲江艺术博物馆的出现，其中壁画通史展的出现，以及壁画修复基地的出现，都是积累和铺垫。有了这么好的条件，西安曲江艺术博物馆推出“曲江壁画论坛”这么好的创新性开放专业平台，水到渠成。9 年多的实践证明，她对中国壁画保护与利用事

业的发展起到了不可或缺的积极作用，“鲶鱼效应”正日益显现，不容漠视。

最后我再谈一谈人和。对于“曲江壁画论坛”而言，“人和”主要体现于两个方面。其一是国内的人和。由于西安曲江艺术博物馆是非国有博物馆，不牵扯到国有馆间的竞争与利益，地位超脱。随着壁画日益引起重视，对于保护技术和展示方式方法的探索与交流势在必行。特别是国家文物局批准本馆筹建中国古代壁画通史展后，与国内几乎所有拥有壁画资源的馆所均产生共鸣，包括故宫博物院、敦煌博物院、辽宁省博物馆、山西博物院、甘肃省博物馆、新疆维吾尔自治区博物馆、宁夏固原博物馆等国家级、省级大馆参加，也包括苏州博物馆、朝阳博物馆、阜新博物馆、襄阳博物馆、呼和浩特市博物馆、鄂尔多斯青铜器博物馆、西安碑林博物馆、礼泉昭陵博物馆等地市博物馆的加入，尤其还吸引陕西考古研究院、甘肃省考古研究所、西安市文物保护考古研究院、咸阳市文物保护研究中心等考古单位介入，以上种种，为论坛提供了可靠的人才资源。以合作单位代表为主，兼顾大专院校、其他文博单位，论坛可以凝聚现有顶级科研力量，保证了论坛的稳定开展。

其二，论坛一开始就吸引了国外专家和国际组织的加盟。首届论坛既有日本学者出席，还有联合国教科文组织驻华代表到会并致词，开了个好头。之后联合国教科文组织总干事博科娃两次光临本馆考察指导，并介绍中亚考古队专家参加论坛。而新任总干事阿祖莱在上任不满半年时，也借来华交流之际，造访本馆，对本馆的壁画项目给予高度评价。他们的访问毫无疑问提高了本馆以及论坛的影响力，对论坛的顺利开展起到重要推动作用。四届论坛陆续有意大利、日本、美国、法国、澳大利亚、希腊、斯洛文尼亚、俄罗斯、阿塞拜疆、乌兹别克斯坦等国壁画保护和艺术史研究学者参会，影响可见一斑。会上阿塞拜疆和斯洛文尼亚两国科学院都提出与本馆签署全面合作协议，尽管突发的新冠疫情暂时打断了合作进程，而今后的发展前景无比光明。

总而言之，“曲江壁画论坛”前途无量，虽然还有种种困难干扰，但事在人为，让我们携起手来，为共同的伟大事业，奋力前行，开创更加美好的未来。



# Preface

Tianyou Zhou

Chinese people like to use the implications of numbers in their speech, a particular one being “Three Times and You Lose”, an idiom indicating one can never charge three times during a war. Such is the same when it comes to today’s business or life. After the third time we held the Qujiang Mural Forum in 2017, we were faced with uncertainty about our future. Should we continue? We are all aware of what we have to pay in order to take this journey further--a firm financial support as well as great consume of manpower and material resource. As we Chinese people put it, the good weather, geographical and human conditions are all indispensable. Nevertheless, after thorough consideration, we were determined to hold the Fourth Qujiang Mural Forum, and hold it biannually. With great resolution, we will make Qujiang Mural Forum a culture brand of Xi’an Qujiang Museum of Fine Arts.

The reason why we have to carry on rooted in the mission to establish this museum. It was the task we set forth to restore and promote Chinese ancient mural paintings at the very beginning. In merely a year after we raised anchor, with special support of National Culture Heritage Administration of China and cooperation with more than twenty state-owned and archeological institutes museums from more than 10 provinces, we presented The Origin and History of Chinese Murals exhibition, an exhibition consists of 90 mural paintings chronologically from 6000 years ago to the end of Qing Dynasty (1644-1911). This exhibition attracted global attention by demonstrating a pictorial history of Chinese ancient society. In the same year, instructed by National Culture Heritage Administration of China, we co-founded the Mural Restoration Centre with Shaanxi Academy of Archeology. Later on, according to the territorial jurisdiction principle, our museum had been put under administration of Xi'an Cultural Heritage Administration, then Xi'an Conservation and Restoration Base of Museum Painting was set up with the cooperation of Xi'an Institute of Conservation and Archaeology. On a foundation as such, Qujiang Mural Forum was born in 2013. It is undoubtedly an unprecedented case for a non-state owned museum to plan and hold a successful international academic forum like this. As far as we had come, we see no reason to drop it halfway.

I consider our success a necessary result of the favorable environment. Ever since the beginning of the new millennium, we non-state owned museums had entered

a new era. As the notion of “city of museums” was brought into vision, cities and provinces like Beijing, Shanghai, Shaanxi, and Shandong had launched in response. The city of Xi’an, as the capital city throughout China’s history, is one of the first cities to enjoy preferential policies to give allowance to non-state owned museums according to building area. In such favorable conditions, Xi’an Qujiang Museum of Fine Arts had attained subsidy of 12 million, an amount not to be surpassed till now. Not long after this, the Non-state Owned Museum Regulation was formulated by Xi’an government to check and evaluate non-state owed museums annually. A special fond fund will be given to those who passed the assessment. Such incentive policies have spurred professionalization and innovation of private museums. Stimulated by such policies, after 8 years of hard work, we got approved for impressive achievements and the museum was granted Nation Grade II Museum. Qujiang Mural Forum is a milestone in this process and contributed to cultural confidence of our nation. We are really advancing with the times and waste no time in doing so.

I consider our success a result of favorable geographic location, as Shaanxi province is the cradle of Chinese civilization, and a land bestowed with abundant cultural heritages. We are the keeper of this precious legacy. In the past decades, important archeology discoveries had been made in other provinces which lacked historical sites, yet in the area of murals, Shaanxi still takes lead. Ever since late 1960s, mural tombs dating from Zhou Dynasty (1046BC-256BC) to Song(960-1279), Liao(907-1125), Jin(1115-1234) and Yuan Dynasties(1271-1368) were found in Shaanxi, and a peeling work had begun almost at the same time. In spite of the controversy it stirred, our efforts remove and preserve the murals had gained approval across the country and all over the world. The achievements were verified by the opening of Museum of Murals of Tang Dynasty, a branch of Shaanxi History Museum, China’s first modernized national museum. Museum of Murals of Tang Dynasty has a collection of more than 540 mural paintings. International communication and cooperation with countries that holds the same interests was triggered in this process. Shaanxi province was acclaimed the centre of mural protection. Like any realms of cultural heritage protection, it requires efforts by national museums and nongovernmental organizations both in mural research and restoration. Xi’an Qujiang Museum of Fine Arts naturally plays the role to fill the blank of nongovernmental force in Shaanxi. Better to exert our function, The Origin and History of Chinese Murals exhibition was held and Mural Restoration Centre was established. Such is the prelude that introduced us to Qujiang Mural Forum, a new chapter in the development of

China's mural protection. Qujiang Mural Forum also proved to be a catfish effect phenomenon to incite nongovernmental cultural heritage industry in the past 9 years, whose influence is not to be neglected.

I owe our success to connection and harmony. As a private museum, we somehow are free from the fierce competition among national museums. We stayed focused on profession. We highly value the academic communication as for the restoration techniques and demonstrating methods of mural paintings. The Origin and History of Chinese Murals exhibition opened a window for us. Echoed by almost all the museums nationwide with mural collections, along with universities, research institutions and other cultural heritage management centers, we were guaranteed the top human and academic resource to push forward Qujiang Mural Forum. Moreover, we ally ourselves with international experts and organizations. At the first Qujiang Mural Forum, we were honored to invite the delegate of UNESCO to give a speech. Irina Bokova, the former director-general of UNESCO had visited Xi'an Qujiang Museum of Fine Arts twice and introduced experts from Central-Asia Archeology Team to attend the forum. Audrey Azoulay, the present director-general of UNESCO had also paid a visit 6 months after taking office and gave credit to our mural project. The prestige of Qujiang Mural Forum was undoubtedly raised with their visit, attracting participant experts and scholars from Italy, Japan, France, America, Australia, Slovenia, Russia and Azerbaijan. The academy of science of Slovenia and Azerbaijan proposed a comprehensive cooperation with Xi'an Qujiang Museum of Fine Arts. Despite the delaying of the plan by the COVID-19 pandemic, we keep the dialogue and remain hopeful and confident for the prospect.

In conclusion, there are obstacles ahead of us; still we are determined to stride forward. For we understand that greatness was never a given. It must be earned. Holding hands with our friends, we will make an even brighter future of Qujiang Mural Forum.

# 目录

## 第一章 壁画保护

- The Worksite in Qusayr ‘Amra, Jordan, the Umayyad Mural Paintings, Information about the Processes for the Execution

约旦库塞尔阿姆拉城堡倭马亚王朝壁画绘制过程研究

Marie – José Mano Giorgio Sobrà 玛丽·何塞·马诺 希奥尔希奥·撒布 002
- 敦煌初期壁画的赋彩程序——表达背景空间的红与白的功能及其世界观

Color Algorithms in Early Dunhuang Murals: How Red and White Backgrounds Express Space and a Worldview

日本·冈田健 OKADA, Ken 010
- 赤峰博物馆藏揭取墓葬壁画的保护修复中的探讨及思考

Discussion and Reflection on the Protection and Restoration of Removed Murals in Chi Feng Museum

任亚云 Ren Yayun 030
- 古代壁画彩绘常用蛋白类胶料中脂肪酸的气相色谱质谱联用分析研究

The Fatty Acids Analysis of Protein Binders Commonly Used in Ancient Mural Painting by Ge-MS

杨璐 陈欣楠 黄建华 惠娜 张志新 YANG Lu CHEN Xin-nan HUANG Jian-hua Hui Na ZHANG Zhi-xin 053





第二章 艺术史研究

The Beginnings of Organised Conservation-Restoration and the Development of Activities in the Field of Wall Paintings in Slovenia within the Zvkds in the Past Two Decades

斯洛文尼亚文化遗产保护研究院 (ZVKDS) 近二十年的壁画保护修复工作——开启与发展  
玛蒂娜·莉萨·克科林 耶尔内伊·哈东林 *Martina Lesar Kikelj Jernej Hudolin* 061

浅析壁画展示中的保护问题

Discussion of Mural Protection Issues on Display

林少萍 李杰 *Lin Shaoping Li Jie* 075

石窟寺壁画表面涂层再思考——基于克孜尔石窟壁画表面涂层的一些探索

The Coatings and Varnishes of Wall Paintings in Grottoes

杨杰 周智波 *Yang Jie Zhou Zhibo* 082

和林格尔新店子东汉墓壁画保护方式的思考

Thoughts on the Mural Protection of East Han Dynasty in Xin Dianzi, Horinger

沈金额 *Shen JinYing* 092

中国古代壁画保护性修复与人才培养研究

Research on Protective Restoration and Talent Cultivation of Ancient Chinese Murals

吕长娟 *Lv Changjuan* 099

挎包女人：从壁画到塑像的中古艺术再现

A Woman with a Bag: Medieval Art Reproduction from Murals to Statuess

葛承雍 *Ge Chengyong* 106

Историческое наследие Востока: культура и искусство периода Бабуридов

东方历史遗产：巴布尔时期的文化和艺术

*Музеевед, главный специалист* 迪洛巴尔－米尔胡萨诺娃 116

Великий Шёлковый путь и искусство Согда (по Афросиабским росписям)

丝绸之路与粟特艺术（阿芙罗夏壁画）

*С. Мустафокулов* 萨玛瑞迪 126

The Political and the Personal in Five Tang Dynasty Imperial Tombs of the Post-Wu Zetian Period

五座后武则天时代唐代皇陵的政治内涵和个体特征

*Professor Tonia Eckfeld* Tonia Eckfeld 教授 132

西安东岳庙壁画调查保护历史与价值评析

An Analysis of the History and Value of the Investigation and Protection of the Frescos in Dongyue Temple in Xi'an

罗宏才 *Luo Hongcai* 144



● НАДГРОБНЫЕ ПАМЯТНИКИ КАВКАЗСКОЙ АЛБАНИИ

Gravestone Monuments of the Caucasus Albania

阿尔巴尼亚高加索地区的墓碑纪念碑

伊马仕·加吉耶夫 萨阿达特·阿利耶娃 穆萨·穆尔扎加利耶娃 158

● 古代西域佛寺遗址图像中外来文化元素探微

An Exploration of Foreign Cultural Elements in the Images of Buddhist Monasteries in Ancient Western Regions

侯世新 Hou Shixin 165

● 内蒙古地区汉代墓室壁画中的山水图像研究

Research on Landscape Painting Images of Mural Painting in Tomb Chamber of Han Dynasty in Inner Mongolia

李强 Li Qiang 173

● 蔚县苏官堡华严寺壁画调查

Yu County Huayan Temple Mural Investigation

郝建文 Hao Jianwen 181

● 楚人物故事漆画浅析

Sample Analysis for Lacquer Paintings of Chu State Character Story

王先福 Wang Xianfu 187

● 延黼夫妇供养人像辨析

A Study on the Donor Figures of the Couple of Yan Nai

陈菊霞 马兆民 Chen Juxia Ma Zhaomin 201

● 甘肃永昌乱墩子滩 1 号壁画墓调查简报

Preliminary Report on the Survey of Mural Tomb No.1 at the Luandunzitan,Yong'chang, Gansu

李勇杰 Li Yongjie 213

● 四川佛寺明代壁画特点简说

A Brief Talk on the Characteristics of Ming Dynasty Frescoes in Sichuan Buddhist Temple

李琳 Li Lin 220

● 炳灵寺三幅明代送子娘娘壁画考

A Study on Three Ming Dynasty Paintings of Child-giving Guanyin in the Binglingsi Grottoes

汪正一 Wang Zhengyi 225

● 唐李震墓壁画侍女风格分析

An Analysis of the Style of the Maid Drawing in the Murals of Tang's Li Zhen's Tomb

张志攀 李浪涛 张婉丽 Zhang Zhipan Li Langtao Zhangwanli 236

● 陕西钟山石窟第 11 窟与《文殊师利般若涅槃经》

The Cave 11 of Zhongshan Grottoes in Shanxi Province and the Manjusri Nirvana Sutra

赵晓星 Zhao Xiaoxing 243

● 从壁画图像内容分析汉代墓葬的早晚关系——以鄂尔多斯出土三处汉代壁画墓为例

The Analysis on the Time Relationship of Han Dynasty Tombs by Mural Image Content—Take Three Han Dynasty Mural Tombs Unearthed in Ordos as Examples

赵国兴 高兴超 Zhao Guoxing Gao Xingchao 249





●  
打造丽江新的世界遗产品牌创建一流的岩画壁画博物馆

Study on Making Lijiang a New Brand of the World Cultural Heritage by Establishing a World Class Petroglyph and Mural Museum

杨志坚 *Yang Zhijian* 258

●  
广府壁画鉴定杂谈

The Appraisal of Guang Fu Murals

黄利平 *Huang Liping* 272

●  
唐代妇女的腰间佩饰——以唐墓壁画和石椁线刻画为中心

Waist Adornments of Tang Dynasty Women—Focus on Tang Dynasty Mural Paintings and Stone Coffin Line-Engravings

张佳 *Zhang Jia* 279

●  
清代阜新圣经寺壁画研究

Research on the Qing -Dynasty Buddhist Temple Murals of Sheng Jing Si in Fuxin Region

梁姝丹 *Liang Shudan* 288

●  
陕北榆林地区寺庙壁画遗留现状调查研究概述

A Research Summary of Present Situation Investigation on the Relics of Monastic Mural Paintings in Yulin, Shaanxi

马丽 *Ma li* 302

●  
The Production and Prevalence of Silk Paintings in Late Tang Dynasty Dunhuang—with Focus on Paintings from the Library Cave

晚唐敦煌绢画的制作与流行——以敦煌藏经洞绢画为例

Qi Xiaoping 祁晓庆 310

●  
论昭化寺壁画中线条的多样性

Discussion about the Diversity of Lines in the Murals of Zhao Hua Temple

陈磊 *Chen Lei* 315

●  
关于韦贵妃墓《楼阁图》中所画的建筑

Research on the Multistory Building Depicted in the Mural of the Tomb of Imperial Consort Wei

许乐 *Xu Le* 324

●  
丝绸之路石窟壁画菱形格色彩样式研究

Study on the Mural Color Style of the Rhombic Lattice of the Silk Road Grottoes

李海磊 *li hailei* 335







第一章



壁画保护



The Worksite in Qusayr’ Amra, Jordan, the Umayyad Mural Paintings, Information about the Processes for the Execution

约旦库塞尔阿姆拉城堡倭马亚王朝壁画绘制过程研究

Marie - José Mano  
Restorer of Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro  
Giorgio Sobrà  
Architect of Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro

玛丽·何塞·马诺  
意大利高等文物保护修复研究院（ISCR）修复师  
希奥尔希奥·撒布  
意大利高等文物保护修复研究院（ISCR）建筑师

Abstract

This paper presents the results of the observations related to the processes for the execution of the wall paintings conserved in Qusayr’ Amra, one of the “desert castles” in Jordan. It consists of a large audience hall with attached rooms and a bath complex. The inside monument is richly decorated with about 450 square meters of wall paintings dating back to the first half of the eighth century during the Umayyad dynasty. The restoration has been an important moment for studying the execution techniques, as the pictorial cycle of Qusayr’ Amra is unique: it is a complete cycle, conserved in situ, which offers the opportunity to study the materials employed, the techniques of execution, the organization of a worksite, reviving the main stages followed by the workers for the implementation of the paintings. The monument is located chronologically and geographically at an intersection of various cultures. It was therefore interesting to analyze, from a technical point of view, the influences incorporated from the tradition and from the surrounding when the Islamic art is still in its formative stage.

Key words

Wall paintings, Execution technique, Giornate; Sinopia, Pigment; Secco technique, Fresco technique

摘要

本文揭示了约旦“沙漠城堡”之一——库塞尔阿姆拉城堡现存壁画绘制过程的观察结果。这座城堡主要由接待大厅、数间房间以及罗马式结构的浴室组成，内存壁画总面积达 450 平方米，绘制时间可追溯到 8 世纪前期倭马亚王朝。库塞尔阿姆拉城堡壁画的绘制过程有其独特性，因此修复壁画期间是研究其绘制过程的绝佳时机。壁画原址保存，为研究颜料、绘制方式、原绘制现场及主要步骤提供了条件。库塞尔阿姆拉城堡在地理位置上以及历史时期上，均处于多文化交汇点，因此从技术角度分析传统和周围环境对伊斯兰艺术形成阶段的影响，颇有趣。

关键词

壁画；绘制技术；日绘画量；赭石颜料；颜料；干壁画技法；湿壁画技法

Qusayr’ Amra castle (Fig.1) is located in the eastern of Jordan at eighty-five kilometres of Amman. It is one of the several palaces built during the Umayyad caliphate (661-750). The monument’s entrance on north side leads into the main audience hall (Fig.2) which is divided in three longitudinal aisles covered by barrel vaults and divided by two large arches. On the south area the hall continues into the called “throne area” which gives access on the east and the west sides to two alcoves windowless and also covered by barrel vaults. To the east of the main audience hall a low door leads to the baths area divided in three rooms of approximately six square meters: apodyterium, tepidarium and calidarium. The apodyterium is characterised by a stone bench running all along its southern and eastern walls and it is covered by a barrel vault (Fig.3).

The Qusayr’ Amra wall paintings are the largest Umayyad example extant in situ in the Middle East and they include figurative paintings. They are a fundamental testimony in order to understand the birth and evolution of art in time of Islamic period in terms of iconography and of techniques. We can notice the rich and varied iconographic repertory The decoration in the west aisle displays hunting, bathing, marine scenes, wrestlers and kings...

The restoration of the pictorial decoration started in the audience hall and carried on with the apodyterium. It proceeded in the west aisle from the south wall continuing in sections from top to bottom including the vault the east, west and north walls.



The information was collected all along the conservation campaigns and the study was conducted with the scientific support of the laboratories of the Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro (today Istituto Centrale per il Restauro, I.C.R.) and the Vatican Museums, Gabinetto di Ricerche Scientifiche dei Musei Vaticani, Diagnostic Laboratories for the conservation and Restoration of the Vatican Museums.

The study of the techniques in Qusayr wanted, as far as possible, to revive the Umayyad worksite and to that end, it analyzed the methods and technical features of the two decorations until now restored. The description will begin with the west aisle and will end with the apodyterium.

The west aisle

The support of the wall paintings is made with limestone ashlars. The Umayyad used stone extensively in their architecture<sup>1</sup> as this material abounds in the area. Masonry stones dimensions are irregular and organized in horizontal courses. Moreover, the signs of tooth chisels are clearly visible on the surface of some ashlars.

Between the ashlars, an interstitial plaster is applied to smooth out the irregularities: it is a coarse mortar consisting of inorganic aggregates, their colour vary from grey-

1 Ignacio Arce, Umayyad Arches, Vaults & Domes: Merging and Re-creation. Contributions to Early Islamic Construction History, <http://www.arct.cam.ac.uk/Downloads/ichs/vol-1-195-220-arce.pdf>



Fig. 1



Fig.2



Fig.3



Fig.4



Fig.5

black to whitish calcium carbonate grains<sup>1</sup> and from yellowish to brown; these charges are bound with lime. Handfuls of grit of different nature, shape and colour were scattered on the mortar to ensure a better anchoring of the outer preparatory layer. This plaster is used for filling the gaps between the ashlars, level off the roughness of the wall and to provide a regular surface where necessary for the final layer to be spread. In areas which could be in contact with water, mainly in the lower and upper parts the mortar is grey, more or less dark according to the amount of ashes and coal added (Fig.4).

No pitted traces, made when the plaster was dry, were detected, therefore this seems to indicate that this first preparatory layer was created to receive the following plaster, on which the painting was done.

On top of this first levelling plaster layer, a second and final coat (Fig.5) was applied. It is white and mainly composed of carbonatic components, gypsum, vegetal fibres and a protein<sup>2</sup> has been identified whose function is to facilitate the application of the plaster.

Raking light inspection allows the identification of the phases of the plaster application.

We can get a general idea of the processing of plaster application according to the observation of the survived overlappings.

On the central scene, no continuous vertical join, running from the vault to the imitation marble decoration in the lower

1 Theses aggregates present large grains, they were also detected in numerous ancient artefacts, in Roman paintings such as in the decorations of the Villa of Silin in Leptis Magna in Libya (ISCR conservation project). They could be due to the use of calcium hydroxide henceforth carbonated and no longer usable as a binder. Bugini Roberto and Toniolo Lucia. La presenza di "grumi" bianchi nelle malte antiche. Arkos: scienza e restauro , N. 12, 1990. 4-8.

2 Scientific analysis carried out by the Vatican Museums Laboratory.

part, has been found. Through this analyse, one can suppose that the floors of the scaffolding were two and covered all the aisle, corresponding to the scaffolding used during the restoration.

Regarding the division of the space, the central scene was clearly defined, in the upper part, with a twine soaked in red pigment, stretched and flicked on to the surface, at some points the snapped line caused drops of red colour (Fig.6).

Particular attention was given to the construction of the circles (Fig.7) in the friezes that form the frame to the various scenes. No sign has been found of a central hole.

So there is a tendency now to think that stencils were used. The diameter of the circles being irregular it is supposed that different stencils were present on the worksite, made of leather or some other flexible material, especially for the vault where the surface is curved.

Regarding the preparation of the decoration, few direct incisions carried out in the fresh plaster have been observed.

The preparatory underdrawing for designing the pictures is done with yellow or red colour. Calcium carbonate, lead white have been identified aside from yellow and red earths, minium, cinnabar, black, lapis lazuli applied directly on the preparatory layer. The presence of green pigment has not been detected in the west aisle.

The execution is complex and consists of distinct overlapping colours. The rich palette allows sophisticated shades and layers of glazes and to extend the palette pigment mixtures were widely employed. Expensive pigments like cinnabar associated with red ochre or minium can be explained by economical reasons but moreover to produce colouristic effects. Unfortunately, the wall paintings have suffered and it is not always possible to appreciate the true richness of the original decoration.

This limitation is also due to the numerous alterations of



Fig.6



Fig.7

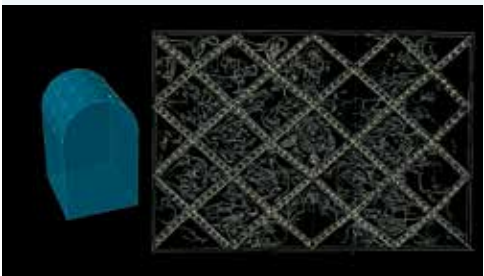


Fig.8

pigment turned to grey or black. Below the complexions a thick black layer is often visible; in general, the alteration presents a network of cracks. It turned to black, and it is due to the use of pigments lead based..

## The Apodyterium

Inside the apodyterium the barrel vault and the two lunettes are decorated with wall paintings. Two preparatory layers were found they present the same macroscopic characteristics as those found in the west aisle. The method of application is similar to the one of the audience hall: incisions have been detected, they are carried out in form of V and executed with a pointed object with a sharp object like a trowel<sup>1</sup> on the render while it was still fresh.

The same gravel grains are present on the surface as in the audience hall.

It was possible to retrace the construction system of the decoration of the vault.

The surface of the vault was divided due to horizontal and parallel lines. Reference points are then marked out on these lines at a regular distance from each other in order to divide the space. Afterwards the lozenges could be sketched by connecting these points (Fig.8).

Thanks to the study of the giornate, we can suppose that two artists worked in the same time in the upper part of the vault; one starting in the area of the window and the other one near the west lunette.

The technique is a fresco technique and it is defined by the fact that the paintings are in a bath area, where moisture is produced. The palette includes only pigments compatible with such a technique. The pigments identified are the ochers (red and yellow), lapis lazuli, San Giovanni white, black, and the green earth instead absent in the west aisle.

The preparatory drawing is done with an economical pigment: ochre, the use of a pale colour facilitates corrections. Revisions were made to modify a previous setting: they have been detected around an animal in order to reduce the size of the back (Fig.9) and to hide the preparatory construction line.

The main phases (Fig.10) for the construction of the three central faces are clearly visible: the preparatory stage of the faces and the hair are executed starting with a single colour, yellow brown. Then the elements of the face are added with darker outlines. White highlights

<sup>1</sup> This herringbone is frequently visible in ancient Roman time: Villa of Silin (Libya)(ISCR conservation project), Vaison-la-Romaine, House of the Messii: Ling, Roman painting, 198.





Fig.9



Fig.10

are superimposed, the brushstrokes are rich in lime and shows a thick “impasto”. The pink colour is applied, finishing touch enhances the pictorial image like on the eyebrow and the outlines are redrawn where necessary.

### Conclusions

About the building apparatus, so far, the technical data indicate that the preparatory layers in the west aisle as in the apodyterium, show the same macroscopic features.

Plasters applied in large portions containing straw, carbonatic components and presenting crack network are frequent in Byzantine technique.

The lapis lazuli identified, comes from Afghanistan. The rapid extension of the caliphates surely increased the exchanges of materials, goods, technologies, ideas, religious beliefs, moreover which were already present from long time along the so called silk, incense, ambers roads, the Nil and the spices roads.

The paintings of Qusayr Amra are geographically and technically at a crossroad, so on one front, we find a technology rooted in the roman fresco tradition but affected by Byzantine habits in the use of some materials.

The restoration of Qusayr Amra wall paintings have opened a new window on the techniques

of execution in use in the Middle East and show a wide and large range of knowledge both of technical processes and of pigments. The ongoing work in the future can only enrich our understanding and will without doubts bring new pieces of key information.

Marie-José Mano would like to acknowledge for the graphic and photographic documentation :

- The architect Jacopo Russo for the construction of the vault in the fig.8, and the adaptation of the drawing coming from Vibert-Guigue Cl., Bisheh Gh., Imbert F.. Les peintures de Qusayr ‘Amra. Un bain omeyyade dans la bâdiya jordanienne, BAH 179-Jordanian Archaeology 1, 2007.
- All photographers working for the Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro.

# 敦煌初期壁画的赋彩程序——表达背景空间的红与白的功能及其世界观

## Color Algorithms in Early Dunhuang Murals: How Red and White Backgrounds Express Space and a Worldview

日本・冈田健  
东京财研究所 名誉研究员

OKADA, Ken  
Tokyo National Research Institute for Cultural Properties

### 摘要

敦煌莫高窟里留存的大量佛教壁画中，众所周知，初期（从5世纪至6世纪前半期）的作品多以红色为背景色。6世纪前半期以后，背景色逐渐变为白色。因此，初期独特的红色背景色表现出来的世界印象尤为深刻。但是，到目前为止，对作为空间的背景色为什么会涂成红色，这一单纯的问题似乎没有人提出质疑。中国北朝时期佛教石窟壁画的画面结构，是如何通过壁画的三个要素，即表现佛教内容的图像（构图），将其具体表现出来的色彩的选择和赋予色彩的方法，以及支撑上述所有内容的背景色，以什么样的原理达到视觉效果。我想在这里考察一下，在封闭且只有有限的光源的石窟空间中，这些壁画给人们的信仰起到的效果及其作用。

### 关键词

敦煌初期壁画；赋彩程序；背景空间；红与白

### Abstract

Among the massive number of Buddhist mural paintings that remain in the Mogao Caves at Dunhuang, it is known that many of the murals dating to the site's early period in the 5th through

first half of the 6th centuries use red as a background color. After the first half of the 6th century there was a gradual shift towards white as a background color, effectively making the distinctive red realm of the early period all the more impressive. And yet it seems that no one has yet asked the simple question, why was red used to paint the background space in those murals? Pictorial composition in Buddhist cave murals of the Northern Dynasties in China is made up of three elements, namely Buddhist content iconography, the colors selected to actually depict the chosen iconography and the color application method. What is the mechanism by which the background color visually supports these three elements? I will consider this question in terms of how this background color choice in the limited light source environment of these enclosed cave spaces affected people's beliefs and worship.

### Key world

Early Dunhuang Murals, Color Algorithms, Backgrounds, Red and White

## 一、色彩结构的功能——一对敦煌莫高窟第 285 窟的观察

莫高窟第 285 窟的窟内北壁上共绘有 7 个佛说法图，其中 3 个上面有西魏大统四年（538）、五年（539）的文字，通过这些文字，我们可以认为（第 285 窟）是在这个时期开窟营造的。

正面的西面墙壁中央凿出一个很大的佛龕，佛龕的中央放置一尊本尊如来倚坐塑像。在其左右凿有小型的佛龕放置禅定比丘的塑像。在左右两侧的墙壁（北壁和南壁）上，各设置四座僧房龕。从上面这些特点，我们可以认为第 285 窟具有源于印度石窟寺院的僧院窟（vihara 窟）的形态。但是，我们看到窟顶是覆斗式，即四面呈台形。这台形四面上除了宝珠夹在两个飞天中间的佛教图案之外，还有伏羲和女娲等源于中国神仙世界的图案纵横交错。窟顶的形式、壁画的内容都与中国的坟墓有共通性。由此可见，这是从西方传来的佛教与中国传统的神仙思想的文化上的融合，这也是对该洞窟的一般的理解。

当然，第 285 窟本质上是以佛教石窟的构思建造的，所以一直以来的研究都是指出该窟是东西文化的融合之地，并主要以其他壁面上绘制的佛教内容的壁画，对该窟的主题进行探讨。

在这个过程中，我们已经指出正面西壁的壁画具有浓厚的印度风格，整个墙面以红色为背景色。另一方面，窟内其他墙壁的背景色则是白色。而且，具有特殊结构的窟顶也是以白色为背景色。西壁的背景色是显现西方风格的红色,而其他墙壁的背景色是白色，这种色彩的使用，也呈现（东西方的）对比。

以上都是一直以来的看法。然而，对第 285 窟，我们认为应该还需要有另一个视点。现在我们看到的第 285 窟，（我们在进行调查时使用白色照明把窟内照得灯火通明，而实际上大家一般看不到这样亮堂的窟内）西壁的图案画在红色的背景色上面，所以看



上去红色的印象比较强，而其他墙壁则是以白色为背景色，再加上，比如以飞天为首的多数壁画人物的服装上使用的橙色（铅丹）部分都已经变色呈黑褐色，除此以外能看到的是以铁为原料的红褐色，用在建筑物、山岳、飞天等多个部位的蓝色（青金石），铜化合物的绿色等有限的几种颜色。尽管一直以来，无论是从内容上还是色彩上，莫高窟内保存下来的华丽的壁画都享有首屈一指的评价。但实际上我们也可以说，除了西壁的暖色系色彩（仅此一面墙）之外，其他都是以白色为背景的黑色、红褐色、绿色、蓝色以及其他变色的褐色为主要色彩，即冷色系色彩。人们称之为“多种图案”，其实是把色彩以外的因素也掺杂在一起了。而从现状考虑，我们认为窟内整体的绘画表现失去了原有的华丽。

在敦煌研究院长年研究的基础上，我们进行了长达10年的详细的共同合作调查。通过这些调查，我们初步掌握了复原制作之初时色彩的线索。蔓草的茎和菩萨的配饰等是用石黄来表现黄色，还有石黄和靛蓝混合制成的绿色和铜化合物的绿色则发挥出不同的效果。红色也并不是单纯用含铁化合物或铅丹涂上去的，还使用了朱砂和有机类红色颜料。这些红色颜料是以多种形式或者重叠涂，或者分别涂上去的。还有，虽然现在大都消失了，但是当初是在这上面用墨画出线条勾出轮廓的。我们可以推测，当时就是用这样的绘画技巧实现了非常立体的视觉效果。现在的壁画看上去像是先画出轮廓然后用单色涂上去的，这其实是颜料变色和褪色的结果，原来的壁画给人的印象和现在的应该是完全不同的（图1，图2）。

如上所述，如果我们能够让人们看到复原后的色彩，那么第285窟的真正意义上的华丽会再次受到瞩目。而作为佛教石窟壁画的研究，我们必须持有以下的视点。

- 1）洞窟内的佛教壁画原来是用什么样的色彩绘制的。
- 2）一直以来的研究主要是将壁画看作是图像，去理解其构图。我们的研究不能局限于此。我们应该去探讨配色上有什么样的特征和规律，考虑它们在佛教空间会产生什么样的视觉效果，或者制作之初是希望达到什么样的效果。



图1 第285窟南壁 禅龕龕楣（现状）



图2 第285窟南壁 禅龕龕楣（复原 仓桥惠美画 2008年）



图3 第285窟西壁

第285窟的西壁的背景色是红色，而其他墙壁背景色是白色。这种背景色的不同，一直以来被认为：红色背景色表现的是西方的图案，白色背景色表现的是中国的图案，即初期的背景色是红色，之后出现的背景色是白色。实际上，第275窟和第268窟等现存的最初期（5世纪后半期）的窟内壁画都是以红色为背景色，而第285窟和第249窟等西魏时期（6世纪前半期）建造的窟内出现了以白色为背景色的壁画。这可以说是中国石窟壁画研究的重要课题。

但是，目前壁画图案几乎完全失去了原来的色彩，在这种情况下，探讨色彩的问题绝非易事。第285窟壁画的彩色材料中，蓝色材料青金石相对其他颜料而言更多地保留了制作当初的色彩，于是我们认为在这次的课题中，它或许可以成为一把解锁的钥匙。那么就以青金石的色彩效果为线索，开始进行探讨吧。

## 二、青金石的使用方法和色彩效果

从肉眼观察和科学分析调查结果，我们了解到第285窟的壁画没有使用石青，即含铜的蓝色材料。从部分地方检测出靛蓝，但是未曾发现有单独使用靛蓝的地方。靛蓝本身是与黄色（石黄 / 雌黄）混合后制成绿色颜料使用的材料。蔓草的叶和菩萨的裙等有微微发暗蓝色的部分，这是混合材料的绿色颜料变色的结果。总之，在第285窟，我们看到的蓝色部分都是使用了青金石。但是它虽然是一种材料，但是通过颜色的组合、重叠涂抹等方法，在窟内的各个墙面上产生出非常多样的色彩效果。

### 1. 正面墙壁 / 西壁——以红色为背景色的壁面

正面墙壁（西壁）中央的佛龕里是本尊塑像，其两侧是禅定比丘龕。中央佛龕的左右两个壁面上端各有一个横宽的区域，南侧绘有日天和六尊菩萨，北侧是月天和六尊婆罗门；其下方画了一行供养菩萨等；在它的下面则绘有印度教和佛教的诸神和四大天王、供养菩萨等（图3）。

#### （1）表现虚空的蓝色——与白色的对比

中央佛龕左右上段的水平横宽的区域，整面都用青金石颜料涂成蓝色，然后在上面画上星星点点的花卉图案。这是表现天空。日天画在白色圆中，月天画在红色（目前呈黑色）圆中，菩萨和婆罗门都画在白色椭圆中。以蓝色为背景色，白色圆的白色尤其醒目。

#### （2）突显红色和黄色的蓝色——色调的对比

三个佛龕上端的龕楣上，左右龕上方画的是火焰，中央佛龕上方画的是半扇状连续的火焰图样。目前这些火焰都已经失去了当初的色彩，但在当时是用红色和黄色涂成的，蓝色则用来做这些火焰图案的背景色。用冷色调的蓝色做背景色，可以彰显红色和黄色。





图4 第285窟西壁龕楣

### （3）涂在绿色上面的深蓝色或与绿色的对比

在火焰图案下面，三个佛龕都是绘有蔓草纹样。翻转的树叶都是4片一组，用四种颜色（蓝色，绿色，红色系2种）分别涂在四片叶子上，如此循环，此处以黑色为背景色。其中一片叶子的蓝色使用了青金石颜料，蓝色颜料下面是铜化合物的绿色颜料，而叶尖部分只有作为底色的绿色，没有涂上蓝色颜料。

中央佛龕的蔓草上绘有正从莲花诞生的天人（图4）。莲花的花瓣用蓝色和红色颜料交替涂色。蓝色花瓣，有的在花瓣的中央留着绿色的部分，有的全部都是蓝色，而蓝色颜料的下面都涂着绿色颜料。

在蓝色下面涂绿色，或者通过与绿色的对比获得色彩效果的这种蓝色的使用手法，除了西壁之外，在其他壁面上也能看到很多处。例如，佛菩萨和诸神的背光、菩萨和诸神的裙、飞天的天衣、山岳等等。

这些都比青金石的蓝色看上去更深，和绿色的对比更能强调蓝色的色调。

### （4）现在的第285窟的色彩印象和青金石的蓝

西壁上表现日天和月天，菩萨和婆罗门的青金石为背景色的区域下方，都是以红色为背景色。一直以来红色是用含铁颜料涂成的。而分析调查结果表明，在含铁颜料上面使用了朱砂，还使用了有机类的红色材料。可想而知，当初的红色比现在的更加鲜艳。在这上面绘成的诸菩萨、印度诸神、四天王像等，都曾身着浓密的色彩。

从现在的色彩来看，铅丹的橙色、石黄的黄色、靛蓝与石黄配成的绿色都已经失去了当初的颜色，而青金石的蓝色相对而言保存较好。诸菩萨

和诸神的裙、四天王胸甲等，服饰的一些部分使用了深蓝色。另外，中央佛龕的内部以本尊佛像为中心的背光，头光为四重火焰，身光为六重火焰。每一重火焰又是用几种火焰的类型来表现。火焰的类型就是用红色和黄色与蓝色对比配色分别涂成的。这里的红色和黄色几乎都失去了当初的颜色，只有蓝色保留下来。

本来西壁整体上是以前鲜艳的红色为背景色，用多种鲜艳的颜色巧妙地绘到构图之中。在这里，青金石起到强调其他颜色的作用，同时又彰显自身的蓝色。但是，壁面整体的背景红色本身已经变成红褐色（含铁颜料），其他许多部分也有褪色和变色，其结果，仅存的青金石和同样褪色变色较少的铜化合物的绿色，与勉强残留的红褐色背景色相互呼应，显示着它们的存在感。

## 2. 南壁即窟顶——白色为背景的壁面

### （1）配色的节奏（循环）

排列相同形状的图案时，循环使用多种颜色，画面会产生一定的谐调。上面讲过，西壁龕楣上蔓草纹样中不同颜色的四片叶子的循环当中，就使用了青金石。除此之外，在第285窟中，青金石的蓝色还用在南壁上方的飞天和飞天周边，以及绘于窟顶四面的无数云气纹之中。



图5 第285窟南壁上方飞天

#### ●南壁上方的伎乐飞天

在南壁最上端，从东侧到西侧本尊方向有一排飞天，都是手持乐器飞翔的姿势，共12尊。这12尊是两尊一组（图5）。

- a. 裙（红色=含铁化合物）+天衣（蓝色=青金石）
- b. 裙（黑褐色=铅丹）+天衣（绿色=石黄和靛蓝的混合物）

但是现在，红色的裙越靠近西壁颜色越淡，蓝色天衣越靠近东壁颜色越淡，绿色



图6 第285窟南壁上方飞天（东端）



天衣整体上颜色偏淡；铅丹（橙色）的裙越靠近西壁颜色越淡。使用材料的特性和洞窟内位置环境不同使得劣化各有不同，完全看不到当初的整体谐调。



图7 第285窟窟顶



图8 第285窟窟顶 朱红保留与变白状况（高林弘实作）

#### ●红与蓝的云气纹

这12尊飞天飞翔的空间，有无数的云气纹。这些云气纹通常有2~3个头（狭窄的地方也有一个头的），向后方拖出尾部。青金石的蓝色和朱红（朱砂）交替循环。绘制手法是，在白色背景上迅速描出浅红褐色（含铁化合物）的线，然后涂上蓝色和红色的云头。但是由于青金石保留较好，而朱砂有很多剥落处和变成白色的部分，因此两种颜色交替循环这一点，没有得到太多的关注（图6）。

南壁对面的北壁以及入口测得东壁上没有这样的云气纹，而窟顶四面则都存在云气纹，这说明窟顶应该是被蓝色和红色的云气纹填满的（图7，图8）。

#### （2）白色空间中描绘的世界

壁画上的飞天飞舞的空间，即表现中国传统的神仙世界的天空中，飞天和诸神、怪兽服饰上的铅丹已经变成了黑褐色，原为绿色的天衣变成了灰色，只能看到青金石的蓝色和铜化合物的绿色以及若干的红褐色（含铁化合物），整体看上去成了发白的世界。但原本应该是布满红色和蓝色云气纹，其他图案上充溢着铅丹的橙色和黄色的空间。

西壁最上部是蓝色的天空，而这个空间整体上是白色的世界，这里不存在白色的云彩，有的只是蓝色和红色的彩云。

前面讲过，南壁上方的飞天是2尊一组，天衣和裙则是4种颜色类型交替循环。这里原本也应该是，在飞天周围布满了蓝色和红色的彩云，还有红蓝绿黄色莲花浮游其中的景象。

### 三、红色背景和白色背景——平面性和空间性

第285窟的南壁上《五百强盗归佛因缘图》为首的说图，北壁则划分为7个区域分别画着佛说法图。入口侧的东壁，入口左右各有一幅大画面的佛说法图，入口上方是三尊并列的如来佛像。这些都是以白色为背景。

在这里，我们有必要确认一下第285窟的彩色技法。红色为背景的西壁是抹上泥土层后，没有为了作画而再做基底层。在泥土层上直接勾画出草图，图像的周围，即背景部分用红色涂满，然后对图像进行着色。而白色背景的其他墙壁，则是在泥土层上面涂上基底层。这个基底层是白色的，在基底层上用浅红色线条勾画出图像。同样是背景，但颜色不同，技法也不同。红色的背景的壁画，是对图像着色，通过着色效果来表现画面；而白色背景的壁画，则是表现一个空间，那里有佛菩萨和诸天、诸神、怪兽，有彩云，有象征吉祥的莲花飘舞，那是神仙的世界，是天空。图像在空间里具有跃动感和故事性。

在中国绘画里，空间的表达一直以来都是作为一个重要的课题进行探讨。即平面性和空间性。后者又可称之为“深度”。

当然，莫高窟的初期窟中，以红色为背景描绘着各种各样的场景，故事性并非白色背景的壁画独有。然而，用表现“深度”这一点来作比较的话，从实际上我们看到的壁





图 9 第 285 窟南壁《五百强盗归佛因缘图》



图 10 盐井画像砖（东汉）



图 11 庭院画像砖（东汉）

画而言，以白色为背景描绘出的场景效果更好。第 285 窟南壁的《五百强盗归佛因缘图》中，被捕后作为惩罚被剜眼睛的强盗们，听了释迦说法后洗心革面成为比丘，他们都是

从山中的空间向斜方向排列，随着故事的进展，场所和角色的移动，不单是向画面左右，而且还向远处扩展（图 9）。

这种绘画技法，在中国绘画当中是从古以来就在使用的。在描绘包含景观的场景方面，汉代的画像石与第 285 窟的壁画有共通之处（图 10，图 11）。

另一方面，第 285 窟中，北壁和东壁的佛菩萨说法图，背景色都是白色（图 12），而第 272 窟等初期的石窟中则是以红色为背景色（图 13）。两者的佛菩萨和飞天也有西方式和中国式这一显著的区别，从这里也可以看到不同。这样考虑的话，虽说只是承袭了以前的看法，可以说是同时采用了红色背景的西方式表现手法和白色背景的中国式表现手法。

但是，这不是单指图案表现上的中式化，而且我们也有必要理解为，白色背景的基



图 12 第 285 窟北壁 佛菩萨说法图



图 13 第 272 窟北壁 佛菩萨说法图

底层是为了更好地体现中国传统绘画的空间表达。

#### 四、石窟壁画制作上的色彩选择程序

通过这次考察再次确认到的事项的基础上，我们来整理一下壁画制作当中的色彩的选择方法。

佛教石窟营造的规模和内容，反映出营造人的地位、发愿动机、营造年代以及当时当地佛教信仰的流行等因素。

##### 1. 主题的选择与排列

洞窟的大小与结构，因发愿人的地位权力以及捐赠的金额而不同。发愿内容决定佛教主题，佛教主题决定壁面的排列。这时，参与石窟寺院营造的僧侣的思想，当时在当地流传的汉译经典以及关于具体表现经典内容的图像知识等，都会影响到主题的选择和图像的排列。

##### 2. 确定图像和构图

主题确定之后，选出壁画的具体图像，决定画面的大小、排列位置，构图随之而定。

##### 3. 图像的制作材料和制作技法的选择

这样选好的图像，在开始实施壁画制作时，对西方式的表现内容（很可能）使用了西方的作画技法，而中国式的表现内容则使用了中国的技法和绘画思想。而这一点正是用红色背景和白色背景予以区分。

第 285 窟的蓝色全部都是使用了青金石，这一点在莫高窟是极其特殊的。我们有理



由认为，作为贸易集散地的敦煌，具备大量进口（可以肯定是）阿富汗产的青金石的社会、经济环境。为了实现表现内容，准备大量材料和确保技术是重要因素。正因为获得了青金石，第 285 窟中的彩色与青金石的对比，或者调和等各种方法才得以实现。

#### 4. 作画环境与拜谒环境

有个时期，莫高窟发生了很大范围的山崖崩塌，因此很多洞窟失去了原来设置的前室。制作当初是有前室的，所以洞窟内部，越往里越是漆黑一片。由此可见，这些壁画是仅凭借几种有限的光源制作而成的。

光源本身颜色特性的影响下，画工们在本尊像的左右，在耀眼的红色壁面密密地画上诸像。还在窟顶画出巨大的天空。举灯仰望时，可以看到天空中布满了彩云，神仙和飞天在彩云间自由地飞翔。我们也有必要注意到这一点。

### 五、结语

生活在现代的我们，可以拍摄各个壁面，然后通过照片和画像数据，同时进行观察。也可以利用照明同时照射各个壁面，对窟内进行全体的观察。正因为这样，我们可以同时看到红色背景的壁画和白色背景的壁画。而在当时，会不会是在有限的光源下，先拜过本尊像和周围的诸像之后，再仰望天空呢。那里有眼前的本尊像，远处的神仙世界，使得来者感受到远近。或许，这里有着类似舞台装置的功能。

当时的人们是在这样的环境下看到壁画的。那么，要画出这样的壁画，是如何选择色彩，又存在什么样的赋彩规则呢。在这次的考察中，这一课题做得不是很充分。包括色彩复原，今后还要继续进行观察和研究。

### 1. Color Construct Mechanisms: Observations from Cave 285, Mogao Grottoes

Three of the seven Teaching Buddha Triad murals painted on the north wall of Cave 285 of the Mogao Grottoes have Western Wei inscriptions dated 538 (Datong 4) and 539 (Datong 5), and thus it is thought that this cave was excavated and painted around that time.

The cave’s main west wall has a large niche in its center with a molded clay Seated Buddha image enshrined as the cave’s central worship image. Small niches to its right and left house molded clay figures of meditating monks. The north and south walls further to the left and right each have four small monk niches. These features indicate that Cave 285 is a vihara cave based on Indian grotto temples. However, the ceiling is of the upturned measure type whereby four flat sections rise inward from each of the walls. These four surfaces are filled with paintings of paired flying apsaras holding sacred jewels and other Buddhist motifs,

along with ancient Chinese immortals’ motifs such as Fuxi and Nüwa.

The shape and painting content of this ceiling share features with those seen in Chinese tombs, and thus it is generally thought that this cave represents a cultural fusion of the Buddhism brought to the region from Central Asia in the west and Chinese traditional immortal belief system.

Of course, Cave 285 was conceived of and constructed as a Buddhist cave temple, and thus while previous research has noted its characteristic fusion of imported Indian culture and Chinese culture, they have also observed that the various Buddhist subjects painted on the other walls are the central focus of the cave.

That study shows that the main west wall displays extremely Indian iconography and that the entire cave wall is painted with a red background. The other south, north and east walls all have white backgrounds, as does the special-construct ceiling painting. This indicates that also in terms of color usage, the red background of the west wall, which shows western elements, is contrasted with the white backgrounds of the other areas.

The above represents previous thoughts on this subject. But another approach is also needed when we examine Cave 285.

When we look at Cave 285’s murals today (in fact viewers are not normally able to light the entire cave interior with white light as when we conducted our survey of the cave), the motifs on the west wall are painted against an entirely red background, and it seems that this heightens the redness in the motifs. Conversely, on the other walls painted against white backgrounds, the orange color (red lead) used on the garments of the many depicted figures, including the flying apsaras, have darkened to a brownish black. What is also visually memorable is the limited range of colors, namely reddish brown, lead-based color, the blue (lapis lazuli) frequently used in the details of the buildings, mountains, shawls and garments of the flying apsaras, and the copper-compound green color. As a result, the many diverse types of motifs depicted in Cave 285 have led to the previous appraisal of the cave as an exceptionally vibrantly colored murals among the Mogao Grottoes in terms of both content and colors. In fact, however, compared to the warm tone colors of the west wall (barely one surface) the other murals are all drawn in cool colors against the white background color, namely black, reddish brown, green, blue and the other brownish pigments that have since discolored. Thus, we can say that people have combined color and different elements as diverse motifs, and thus overlooked the actual vivid current state of the cave’s paintings overall.

The results of a detailed joint study we conducted more than ten years ago on the basis of long years of research at the Dunhuang Institute has considerably clarified clues that allow us to posit the original colors used when the cave was decorated. The orpiment-based yellows used in the

vine pattern stems and the bodhisattvas’ jewelry, and the green made by mixing orpiment with indigo create a different effect than the copper-compound green. Further, the red colors are not simply brushed on applications of iron or red lead, but rather a mixture of cinnabar and organic red pigments to paint on various separately applied patterns. While today largely lost, originally ink lines and outlines were drawn on top of those colors. These procedures produced visual effects that can be seen as creating an extremely three-dimensional visual effect. This means that originally there was a painterly effect that is completely different from the monochromatic painted effect created by the discoloration and color losses that we see today (fig.1, fig.2).

If we re-create the color as here, then we can once again do a close-up examination of the original flowery meaning of the Cave 285 murals, and this will add the following viewpoints to research on Buddhist cave temple murals.

- i) What were the colors originally painted on the Buddhist murals inside the caves?
- ii) If we don’t stop at the previous approach to composition as iconography and rather consider the characteristic and rules of the color arrangement, then what kind of visual effect is created in this Buddhist space?

By recognizing the differences between the red background used on the west wall and the white on the other walls of Cave 285, we can see that the existing differentiation between the red background seen as a Central Asian motif and the white background seen as a Chinese motif, then there is a vague idea that the red background is an earlier effect compared to the later white background. This is shown in a contrasting of the earliest extant caves dating to the latter half of the 5th century, Caves 275 and 268 which have murals with red backgrounds, while the Western Wei period (first half of the 6th century) Caves 285 and 249 have white background. Such recognition has been an important topic in Chinese cave temple mural research.

However, given that today the majority of the painted motifs have lost their original colors, it is not easy to consider the question of color palette. In considering this question here, I have found that lapis lazuli, a blue pigment that has retained its original color better than the other pigments, can be seen as a key to this consideration. Here I will begin my consideration of the issue with a consideration of the lapis lazuli color effects.

2. How Lapis Lazuli was Used and Its Color Effects

As a result of observation with the naked eye and scientific analysis, we can confirm that no copper-compound blue pigments, such as azurite, were used in Cave 285. There was partial use of indigo, but we cannot discern places where indigo was used by itself to create a blue color. Indigo was used in mixtures with yellow pigment (orpiment) to create a green color, and

the relatively dark blue colors seen today on ivy leaves, bodhisattva skirts and other places is actually a discolored green made from such a mixture of pigments. In effect, we can only see blue effects created by lapis lazuli in Cave 285. However, regardless of the fact it is only a single pigment, this single color produced an extremely diverse array of color effects on the different surfaces within the cave depending on how it was combined with other colors and how it was applied to the walls.

(A) Main Wall/West Wall -- A Wall Surface with Red Background Color

The cave’s main wall, its west wall, features a central worship image niche in its middle, flanked by priest niches to either side. The wall surfaces to the left and right of the central niche have respective upper registers divided into horizontal areas, with the southern area showing the deva of the sun and six bodhisattvas, while the northern area depicts the deva and six Hindu priests, with a line of bodhisattvas making offerings below them, followed below by various deities from the Hindu sutras and Buddhism, the Four Devas and bodhisattvas making offerings (fig.3).

1) Blue that Depicts Blank Space – Differentiating with White

The horizontal area on the upper registers to right and left of the central niche have been painted entirely in lapis lazuli blue and a scattering of flowers. This imagery depicts blue sky. The sun deva appears in a white circle, while the moon deva appears in a red circle (today black), with each of the bodhisattvas and Hindu priests painted in white ovals. Thus, the blue background further heightens the whiteness of those white circles.

2) Blue as Enhancer of Red and Yellow – Color Hue Contrasts

The three niches are topped by lintels. The left and right lintels have flame-topped pattern areas, with the central niche topped by a lintel whose top edge is a series of palmettes to create a flame-like motif. The original colors of all these flame areas are now lost, but the majority of them were painted with red and yellow pigments and blue was used as the background color for those flame motifs. The cool-tone blue was used as background to intensify the colors of the red and yellow.

3) The Deep Blue Painted on a Green Undercoat and the Contrast with Green

Below the flame motifs, the three niches are all encircled by a vine pattern. The fluttering leaves are all shown as four-leaf groups, with each painted one of four colors (blue, green, two types of red) and arranged in a linked array against a black background. One of those leaves is painted lapis lazuli blue, but first a copper green was applied, with the lapis applied on top to create the blue, leaving the tips of the leaves left green.

The vine pattern on the central niche shows apsaras born from lotus blossoms (fig.4), and the



lotus petals are painted in an alternating array of blue and red. The blue petals have a central area left green type and an all blue type, both of which all have a green undercoating.

This use of blue to create a color effect by either making the blue stronger by using a green undercoat or by contrasting with green can be seen not only on the west wall but also in various areas on the other walls. Examples can be found in the halos of the Buddhas, skirts of the bodhisattvas and various deities, shawls of the flying apsaras, hills and other areas.

These are all cases of lapis lazuli blue used to create an even deeper shade of blue, and contrasts with green made the blue all the bluer.

4) The Extant Color Images of Cave 285 Murals and Lapis Lazuli Blue

Working down from the section of the west wall images of sun deva, moon deva, bodhisattvas and Hindu priests backed by lapis lazuli, the entire background area is painted red. Previously this red was thought to be iron red, but scientific analysis indicates that it is cinnabar brushed on top of lead red, with the further coating of an organic red pigment. In other words, originally this red would have been an all the more vibrant a color. The various bodhisattvas, Indian deities and Four Devas painted in this area are all depicted in dense colors.

Today the colors of the lead red created orange, orpiment yellow, and green made of indigo and orpiment have been lost, but conversely, the lapis lazuli is well preserved. Sections of the garments worn, such as the skirts of the bodhisattvas and deities and the chest armor of the Four Devas, are all depicted in deep blue. Further, the halo surrounding the central worship image in the central niche also has a head nimbus with four layers, and body nimbus of six layers of flames. In these instances, a single layer of fire will have several flame patterns, and those patterns were differentiated by contrasting colors of red, yellow and blue. In all these instances most of the yellow and red has been lost, but the blue remains.

Thus, while originally the west wall overall was backed by a vivid red background, the composition was adroitly divided into a number of vibrant colors, with the lapis lazuli serving to heighten the effects of those other colors and thus effectively reveal its own blue color. And yet, the red used in the overall mural background has darkened into a reddish-brown color, and the colors of many of the other sections have been lost or discolored, meaning that both the lapis lazuli and the other copper-compound green pigment that had similarly little discolored or been lost remain. This means that these colors combine to evoke a sense of presence in the reddish-brown background color of the overall wall.

(B) South Wall and Ceiling (Cave Top) – Wall Surfaces with White Backgrounds

1) Color Placement Rhythm

A certain rhythm is established by using alternating color types repeatedly across an array of motifs of the same shape. In Cave 285, as noted above, lapis lazuli is one of the four colors used in the vine pattern leaves that circle the niche lintel on the west wall. This type of color placement rhythm is also used on the flying apsara on the upper section of the south wall and the countless cloud energy motifs painted around those apsaras and on the four ceiling surfaces.

– Apsara Musicians on the South Wall Upper Section

The line of apsaras on the upper section of the south wall proceeds from the east to the west towards the central worship image, and each holds a musical instrument, for a total of 12 figures. Those 12 figures are further divided into two types (fig.5).

- a. Skirt (red –iron red) and shawls (blue - lapis lazuli)
- b. Skirt (blackish brown - lead red) and shawls (green - orpiment and indigo mixture).

However, at present the red skirt color has diminished to a level like that seen on the west wall, while the blue shawls have dimmed to a color close to that seen on the east wall. The color of the green shawls overall has dimmed, while the lead red (orange) skirts have lost color to a degree similar to that on the west wall. The color loss is varied based on the characteristics of the materials used and the position of the motif within the cave environment, and thus we cannot see the original overall tonal range.

– Red and Blue Cloud Energy Motifs

The space through which these 12 apsara fly is filled with countless cloud energy motifs. Each of these clouds has either two or three heads (or only one in small spaces) and a trailing tail of clouds. Lapis lazuli blue and cinnabar red are interchanged across the array. They were painted by first drawing swiftly brushed lines of pale reddish brown (iron) across the white background, and then blue and red was touched on to the cloud head areas. Because the lapis lazuli has retained its color overall, the cinnabar has flaked away and many other areas have whitened, there has previously been very little attention paid to this method of painting clouds in two colors (fig.6).

This type of cloud expression does not appear on either the north wall opposite the south wall or the entry side east wall, but can be seen on all four surfaces of the ceiling, which is almost totally filled with blue and red cloud energy motifs (fig.7, fig.8).

2) World Depicted Against White Sky

The skies through which the apsaras fly create a heavenly scene depicting China’s traditional

realm of the immortals. The red lead used on the garments worn by the apsaras, various deities and monsters has all blackened to a dark brown color, while the originally green colored shawls have turned ash colored. So today all we can see is the lapis lazuli blue, copper compound green and a slight bit of reddish brown (iron) to make a largely whitened realm. Originally the red clouds and blue clouds would have filled the space with the motifs between vibrant in lead red orange and yellow.

This is not the bluish sky like that seen in the topmost section of the west wall, but rather is a completely white realm, which had not white clouds but rather blue and red colored clouds drawn across it.

The previously mentioned flying apsaras at the top of the south wall are depicted in pairs with their shawls and skirts alternating across four color patterns, and the surrounding area has the blue and red clouds, along with scattered lotus blossoms in blue, green and yellow.

### 3. Red Background, White Background – Planar and Spatial

The south wall of Cave 285 depicts narrative pictures including the Conversion of 500 Robbers tale, while the north wall is divided into seven sections, each depicting a different Buddhist teaching. The east wall which forms the cave entry has two large areas to the right and left of the entrance, each depicting a large Buddhist teaching scene, while three Buddhas are aligned across the entrance itself. These areas all have white as their background color.

Here we must reiterate how Cave 285 was painted. The west wall with its red background had its wall surface smoothed but no preparatory underlayer applied to the surface as a base for the painting. The motif underdrawings were painted directly onto the cave wall’s earthen surface, with the areas around the motifs, in other words the background areas, then brushed with red color. Then each of the motifs was colored in. Conversely, the other walls with white backgrounds all have an underlayer coating. That underlayer is white, and then pale red was used to draw on underdrawing lines for the motifs. Painting methods then differed on this same background depending on the color used. The red background areas saw the motifs colored and the effect of that coloring revealed a picture, while in the case of the white background sections, that white became space, filled with Buddhas, bodhisattvas, apsaras, deities and animals, with the colored clouds and auspicious lotus blossoms intertwining to create a heaven suited to a land of the immortals. The motifs bring a sense of energy and narrative to the space.

In previous discussions of Chinese paintings has of course debated the question of spatial expression as an important theme. The concepts of planar and spatial. The latter can also be expressed as depth.

Of course, the early period caves at the Mogao Grottoes depicted various scenes against a red background and thus the sense of narrative didn’t only exist in those with white backgrounds. However, in terms of the expression of depth, the scenes actually depicted against a white background can be seen as more effective. In Cave 285, the 500 Robbers picture on the south wall shows the robbers having their eyes gouged out as punishment for their crimes, but then upon hearing Sakyamuni’s teachings, they reform and become priests. The entire scene is depicted as compressed into a diagonal line between mountains, and the movement of the place and actors as a means of story development moves not from the left to the right of the scene, but rather expands from the front to the back (fig.9).

This type of pictorial depiction had been used since antiquity. Han dynasty stone relief pictures include depictions of scenes similar to those depicted in Cave 285 (fig.10, fig.11).

The north and east walls of Cave 285 show Buddhas and bodhisattvas teaching, painted against a white background (fig.12), unlike those seen in Cave 272 and other earliest period caves in which they are depicted against red backgrounds (fig.13). The Buddhas, bodhisattvas and apsaras seen in Cave 272 and 285 show obvious differences between Central Asian expression and Chinese expression and this is where the difference between the caves can be noted. If we consider that point, and do not belabor earlier arguments, then we can say that red backgrounds appear with Central Asian expression while white backgrounds appear with Chinese expression.

However, it is not simply a case of the motif expression being changed to a Chinese form, it must be understood as a case of a white ground being applied as background in order to create a spatial depiction related to Chinese painting traditions.

### 4. Color Selection Algorithms in Cave Mural Production

If we keep in mind the points reconfirmed in this observation, we can organize the color selection methods used in the mural production.

The scale and content of Buddhist cave temple construction reflected several important factors, such as the rank of the commissioners, the reason for the commission, and the trends in Buddhist beliefs in that time and that region.

#### 1) Selection of Topics and their Placement

The size and construction of a cave depended on the rank and power of its commissioner, along with how much money was donated for its construction. The contents of the commissioning statement and which Buddhist subjects should be depicted then determines



where those subjects are placed on the wall surfaces. The thoughts of the priests involved in cave temple construction during this period, their knowledge of the Chinese translations of the sutras and their specific iconography and other factors also influenced the selection of mural topics and the placement of imagery.

2) Determination of Imagery and Composition

After topics were selected, then specific iconography for those topics was chosen, and the scale and composition determined.

3) Selection of materials and techniques for production

Once the imagery was selected, when they actually produced the mural, they probably chose to use Central Asian painting methods on the Central Asian style expression, separating it from the Chinese painting methods and painting view used on the Chinese style expression. This led to a situation where we can differentiate between the red background areas and those with white background.

The thorough use of lapis lazuli blue on Cave 285 is unusual at the Mogao Grottoes. This can be thought to reflect the social and economic environment of Dunhuang, located on an important trade route, and the large import of lapis lazuli thought to originate in Afghanistan. It was essential to confirm the procurement of materials for actual painting production and their techniques. Through this lapis lazuli they were able to realize various methods in Cave 285 that were used for contrast and harmonization.

4) Painting Environment and Viewing Environment

The Mogao Grottoes saw the loss of many of the front cave chambers on the caves when the cliff face collapsed at some point across a wide section of the site. That meant that when the caves were first made, they were fitted with fore chambers, and as such, the further you went into the cave proper, the darker it became. As a result, the painters had limited types of light sources available as they painted.

Considering the color characteristics visible under a specific light source, the painters may have painted the walls to right and left of the central worship image with densely colored figures against a red wall surface in order to make the central worship image shine forth. Further if a visitor holds up their light and looks up to the ceiling, they would see an expansive sky filled with colored clouds and flying immortals and apsaras. We should also pay attention to this factor.

---

5. Conclusion

---

Today we can look at the photographs and digital images of each wall surface all at once. Further, we can shine a light on all of them and look at them all together. As a result, we simultaneously notice the murals with red backgrounds and those with white, and this is different from how originally people would view the murals under a limited light source, first looking at and praying to the central worship image, then to the surrounding figures, and then looking up at the ceiling. Thus the viewers would have had a sense of the distance between the nearby central image and the distant heavens or realm of the immortals, indeed, it would have functioned like a stage setting.

If the paintings were created for viewing in such a manner, then what were the rules for selecting colors and their application? These observations have not fully debated this issue, and I believe there is a need to restore the colors to their original form and continue to observe them in our overall studies of this subject.

# 赤峰博物馆藏揭取墓葬壁画的保护修复中的探讨及思考

## Discussion and Reflection on the Protection and Restoration of Removed Murals in Chi Feng Museum

任亚云  
呼和浩特博物馆 副研究员

Ren Yayun  
Vice Researcher of Hohhot Museum

### 摘要

壁画题材丰富，从政治、民族、民俗、艺术等方面提供了难得的实物资料，从揭取入藏博物馆就一直受到专家、学者的关注。由于当时揭取工艺及保存、展出条件的限制，壁画现已出现了多种病害，为更好保护这一批珍贵文物尽量延续其保存时间，对病害做了有效的保护、修复并使用新型材料对其支撑体进行了更换。但是任何文物保护修复都有其时代局限性，现在所遴选的材料、技术不能保证始终具有先进性，文中就修复中和修复后的一些问题进行了探讨及思考。

### 关键词

壁画；揭取；保护修复；局限性

### Abstract

The themes of murals are rich and provide rare material data from various aspects such as politics, nationality, folk customs and art, which have been concerned by experts and scholars from they were torn off to the murals enter the museum. Due to the limitations of removing technology, preservation and exhibition conditions at that time, many kinds of diseases appeared



图 2.1 辽代侍卫

on the murals. In order to protect this batch of precious cultural relics better and extend their preservation time as far as possible, effective protection and restoration have been done to murals and replaced the support with new materials. However, any conservation and restoration of cultural relics have their limitations of the times, and the selected materials and technologies cannot be guaranteed to be advanced all the time. In this paper, some problems under and after restore are discussed and considered.

### Key Words

Tomb Murals, Mural Removing, Conservation and Restoration, Limitation

## 一、前言

2016 年 12 月，受赤峰市博物馆委托，内蒙古壁画保护中心对赤峰博物馆藏塔子山辽墓、砂子山元墓壁画进行了保护修复，保护修复方案是由敦煌研究院与内蒙古壁画保护中心于 2014 年合作完成，本次修复基本按照保护修复方案进行，修复于 2017 年 6 月底完成，历时 7 个多月，完成 11 幅 9.123 m<sup>2</sup>，其中塔子山辽代壁画 1 幅 1.579m<sup>2</sup>，砂子山元代壁画 10 幅 7.544m<sup>2</sup>。

## 二、壁画概况

内蒙古赤峰地区现存馆藏壁画大多为揭取后入藏博物馆的墓室壁画，绝大部分为辽墓壁画，有少量的元墓壁画，本次保护修复的赤峰博物馆藏壁画为辽代与元代两个时期的墓葬揭取壁画，两处墓葬壁画均为砖砌支撑体，在支撑体上先用草拌泥进行涂抹，再涂抹石灰，壁画彩绘层最后均是在石灰石的地仗上直接作画，并无泥层，绘画技法为先起白描稿然后进行上色。

11 幅壁画内容介绍如下：

### 1. 赤峰博物馆馆藏元宝山区塔子山 2 号辽墓壁画

塔子山 2 号辽墓，位于赤峰市元宝山区政府所在地平庄镇西北约 30 公里处的大营子村北的一座孤山，是



一处辽代建筑遗址<sup>[1]</sup>。《辽代侍卫图》是2004年在这座辽墓中唯一成功揭取的一幅壁画，尺寸205×77厘米。画面描绘一位身着红色袍服，手持骨朵，留有契丹人传统发型的高大威猛契丹族男性侍卫。（图2.1）

2. 赤峰博物馆馆藏元宝山区砂子山元墓壁画

1982年在元宝山发现的壁画墓，为小型砖砌单室墓，由墓道、墓门、墓室三部分组成。墓室为方形。墓室四壁及券顶饰满壁画<sup>[2]</sup>。赤峰博物馆收藏的这10幅元宝山墓室揭取壁画，画卷具有浓郁的时代气息和民族风格，但壁画受汉族文化影响较大，壁画中的人物形象和服饰都有浓郁的蒙古族特征，壁画的章法与形式与汉族风格一致，向我们展示了元代的社会生活，从政治、经济、民族、民俗、艺术等方面提供了难得的实物资料，现重点介绍几幅。

（1）壁画内容

①《墓主人对坐图》1983年揭取回博物馆。横幅宽234、高94厘米，壁画之上绘有垂幔高高卷起，正中悬一长方形垂饰，上有花卉，之下男女墓主人左右相对而坐。男女主人身后立各一男、女仆人，女仆梳双丫髻，髻上扎红带，身着窄袖左衽袍，外罩开襟短衫，双手捧印，男仆双手捧一印盒，画面不仅对人物的面容、脸庞、服饰、头饰、耳后缀饰都做了细致的描绘，尤其对女主人略带惆怅的脸、女仆胖圆脸额间的美人痣的绘画格外传神。图中男主人与男仆的发式是传统蒙古族“婆焦”。（图2.2）

②《山居图》长0.96米，宽0.49米。画面左侧山岩间有房舍隐约可见，山间小溪飞禽嬉戏，右侧苍松之下，一人双手扶膝，有超脱尘世之感，颇有汉族士大夫画风的风雅意趣<sup>[3]</sup>（如图2.3）



图 2.2 墓主对坐图

图 2.3 山居图

③《研茶图》长0.97米，宽0.8米。壁画中一长方形高桌，桌上一端倒扣三个茶碗，碗侧放一炊帚。桌面正中放一黑花执壶，旁有一装茶末的黑花盖罐，此二物壶盖均呈莲花状，桌旁立一人，左手捧碗，右手握研杵于碗中。（图2.4）

④《奉茶图》长0.94米，宽0.7米。高桌上放置黑花瓷壶，盖罐和元代典型的玉壶各一件，桌旁立一人，头戴硬角幞头，身着圆领窄袖袍，加短护腰，双手托盘，盘内置两碗，



图 2.4 研茶图



图 2.5 捧茶图

作供奉状。这幅壁画与《研茶图》都是元代社会生活中茶俗的真实写照。（图2.5）

⑤《礼乐仪仗图》，左边壁画长0.79米、宽0.64米。右边壁画长0.81米、宽0.68米。两幅画面各三人或执杖，或击鼓，或吹笛。画面人物均着圆领窄袖长袍，腰围玉带，左、右双手执仗人物的绘画表现较为突出。右面中间一人腰间横系一鼓，鼓为长圆形略有亚腰，形似元代杖鼓，此人右手执一细槌击鼓，左手五指伸张，击拍。（图2.6-2.7）



图 2.6 仪仗图



图 2.7 仪仗图

⑥穹隆形券顶遍饰彩绘，两幅壁画分别为长0.65米、宽0.56米和长0.65米、宽0.54米。仰视犹如装饰华丽的天花板，题材有缠枝牡丹、荷花、菊花等，花叶上点缀粉红、翠绿，也极别致。（图2.8-2.9）

3. 价值评估

（1）赤峰市元宝山区塔子山2号辽墓壁画价值

此幅壁画通过对人物五官的细致描写表现其结构特性、个性特征和内心感情，通过具体地描绘人物体态与服饰，显示量感、独特性和真实感。尤其是契丹人像的描绘更富





图 2.8 墓室顶部花卉



图 2.9 墓室顶部花卉

有契丹民族性格与特点，不仅形象逼真，而且造型淳朴方正，气质沉雄开阔，是研究辽文化珍贵的遗产，对研究辽代的历史、社会、生活有着重要的史料价值与艺术价值。

（2）元宝山区砂子山元墓壁画价值

赤峰市博物馆藏元宝山区砂子山元代墓作为元代墓葬的一例，在其墓葬壁画中既展现了蒙古族日常生活的片段，也有汉族人文情怀的山水画，其多样的壁画主题充分展现了元代民族融合与思想交流<sup>[4]</sup>，墓葬中所保存的壁画作品对于研究元代的历史、社会、经济、文化具有不可替代的史料价值，对于研究元代民族思想的相互融合具有特殊的价值，特别是对于研究元代的丧葬习俗与礼仪具有重要的历史价值。壁画技法上主要是用黑线勾勒，再以平涂着色。壁画的构图相对完整，人物被刻画得十分生动形象，尤其是线条的绘画劲道有力，潇洒自如，堪称民间艺术的珍品。壁画的工艺技法造诣虽不及那些名家名师之作，但在绘画的生动性、写实性、世俗性方面也堪称件件精品。壁画表现出来的题材和内容研究元代的社会历史提供了大量丰富信息，成为研究元代社会生活、社会习气、家用器具、服装头饰等提供了诸多宝贵资料，在研究中国美术发展的课题中，具有不可或缺的价值。

4. 保存现状调查

赤峰博物馆藏的这 11 幅壁画揭取于 20 世纪 80 年代至 21 世纪初，有几幅是作为展品陈列于展厅，有些是在墓葬出土发掘后，对壁画进行了分块铲取连同部分支撑体，用石膏包裹后装箱处理，搬运回考古所库房后再做简单的加固后收藏到博物馆库房内，由于保存环境和条件的不适宜，随着时间推移壁画表面以及内部结构相应地发生了一系列变化，保存状况十分危险，急需进行保护修复。（图 4.1）



图 4.1 赤峰博物馆馆藏砂子山区元代壁画墓部分壁画保存现状

（1）壁画病害现状的分类

经勘察分析后，确定了壁画有 10 种主要病害。分别是：白粉层脱落、颜料层脱落、起甲、历史加固、裂缝、点状脱落、地仗脱落、人工地仗加固、划痕等病害。

（2）绘制壁画病害图

使用 AutoCAD 软件并以拍摄的数码照片为底图，按照调查标准，绘制壁画病害图，准确、直观反映壁画修复前的状况。（如图 4.2）

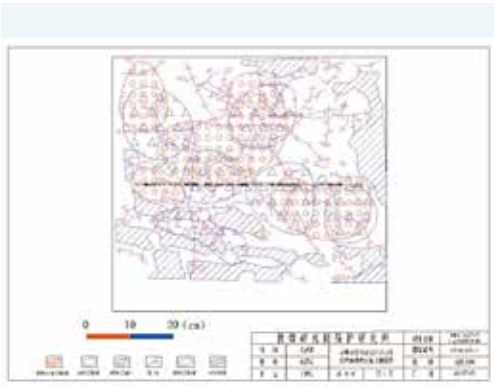


图 4.2 壁画病害图

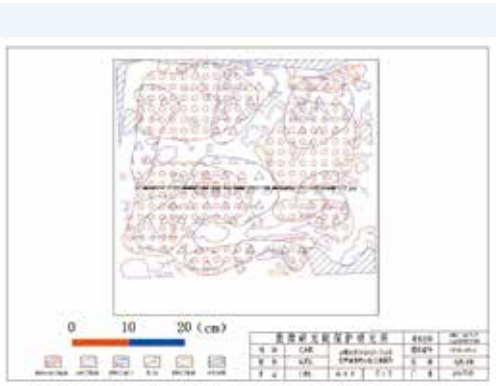


图 4.2 壁画病害图

（3）病害壁画面积

赤峰元宝山区辽墓和元墓壁画病害统计（如表 4.1）



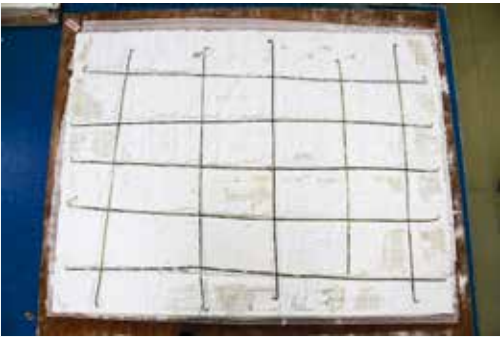
| 壁画名称与编号 \ 病害名称 |    | 白粉层脱落 (m²) | 颜料层脱落 (m²) | 起甲 (m²) | 历史加固 (m²) | 裂隙 (m) | 点状脱落 (m²) | 地仗脱落 (m²) | 环氧树脂 (m²) | 壁画总面积 (m²) |
|----------------|----|------------|------------|---------|-----------|--------|-----------|-----------|-----------|------------|
| 赤峰元宝山区砂子山元墓壁画  | 1  | 0.03       | 0.06       | 0.31    | 0.07      | 1.5    | 0.12      |           |           | 0.35       |
|                | 2  | 0.02       | 0.06       | 0.2     | 0.06      | 0.7    | 0.1       |           |           | 0.21       |
|                | 3  | 0.04       |            | 0.36    | 0.09      | 1.6    | 0.1       | 0.01      |           | 0.53       |
|                | 4  |            | 0.01       | 0.28    | 0.03      | 1.7    | 0.17      |           |           | 0.36       |
|                | 5  |            |            | 1.23    | 0.07      | 1      | 0.32      |           |           | 1.83       |
|                | 6  | 0.03       |            | 0.27    | 0.18      | 0.8    | 0.13      |           |           | 0.55       |
|                | 7  |            | 0.01       | 0.31    | 0.1       | 0.5    | 0.1       | 0.01      |           | 0.5        |
|                | 8  |            |            | 0.66    | 0.1       | 1.3    | 0.21      |           |           | 0.78       |
|                | 9  | 0.04       | 0.05       | 0.42    | 0.13      | 1.1    | 0.27      |           |           | 0.65       |
|                | 10 | 0.01       |            | 0.38    | 0.14      | 1.2    | 0.23      |           |           | 0.48       |
| 赤峰塔子山2号墓甬道东壁壁画 | 11 | 0.01       | 0.06       | 1.26    | 0.16      | 0.07   | 0.2       |           | 0.13      | 1.55       |

### 5. 壁画保护历史

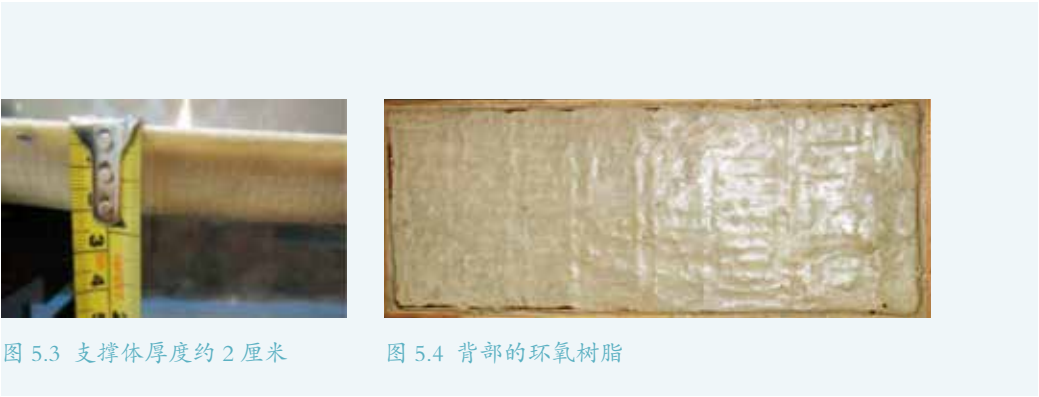
壁画基本是在墓道、天井、甬道及墓室内的墙壁上，抹出白粉层，然后在白粉层上作画<sup>〔5〕</sup>。据王丽华 1986 年 6 月 15 日期《内蒙古文化考古》发表文章《砂子山元墓壁画的揭取与修复》一文可知，经过近千年的地下埋藏保存，因墙壁的下沉、变形以及其他原因而导致画面出现纵横交错的裂缝、变形、脱落等多种病害。为完整保存这些珍贵的文化遗存，文物管理部门的工作人员对这些墓葬壁画进行揭取工作。揭取时根据画面保存状况涂刷或喷涂不同浓度三甲树脂丙酮溶液，壁画揭取后用石膏粘贴五合板制作新的支撑体，后期修复为克服支撑体过重、易断裂这些缺点，又用环氧树脂+木龙骨做支撑体（如图 5.1，5.2，5.3，5.4）。尽管如此，墓葬壁画从原址被移到博物馆收藏后，在人为干预下，



图 5.1 五合板图



5.2 铜焊条方格状骨架图



原址壁画支撑体由墙壁转换为人造支撑结构，揭取壁画的构成材料与组合体系变得更为复杂，壁画材料演变、揭取保护修复过程产生了许多新问题。

### 6. 保护修复

保护修复中坚持“保护为主、抢救第一”的文物工作方针，以病害现状和特点为依据，对同一处壁画多种病害并存的情况，根据不同病害的表现特征和严重程度，选择适宜的保护程序，依病害轻重程度分步实施。

两处墓葬壁画揭取时选用三甲树脂在壁画颜料层表面进行加固和封护处理。历经多年后，由于树脂老化而形成亮膜，使壁画板结、坚硬，导致壁画画面层颜色加深、起翘、开裂等病害，壁画无论是以环氧树脂材料加木框还是直接用石膏加环氧树脂再加五合板制作背部支撑体，经过这些年保存后出现了壁画画面扭曲、变形、贯穿性断裂、画面裂隙增多、增宽，为了对其实施有效保护措施，确定了基本保护路线为：壁画背部原加固材料清理；背部加固重新制作新地仗层；壁画正面颜料层的清理、加固、回贴；壁画拼对；粘接新支撑体——铝蜂窝板；壁画表层颜料层拼接及表面边缘的处理；壁画美学修复；壁画整体封护。

本次保护修复中可能用到的化学及生物材料尽量选用对人体和环境无危害或者危害很小的材料，并严格按照以下安全措施实施。

### 7. 文物安全

- 7.1 所有保护修复实施人员均为从事壁画保护修复五年以上工作人员；
  - 7.2 加强安全保卫工作，工作场所安装监控设备和具备相应的灭火设备，确保文物安全；
  - 7.3 确保文物运输过程中的安全。由于壁画是异地修复，确保壁画安全至关重要。
- 壁画修复过程可能出现的风险主要来自修复人员的操作、修复试剂的选择使用等，应分别予以规避。尤其是在壁画的翻转、石膏背衬的去除等方面要切实做到以保证壁画安全为前提。

8. 保护修复工艺及步骤

此项目保护修复壁画是从赤峰博物馆库房搬运到呼和浩特博物馆壁画保护中心进行修复，搬运前在赤峰博物馆的库房里对每一幅壁画进行预保护，步骤是：画面清理，加固，回贴，错位、断裂初步拼接，碎裂拼对。



图 8.1 现场探讨



图 8.2 拍摄病害



图 8.3 表面除尘



图 8.4 剔除污物



图 8.5 清洗画面



图 8.6 滴注黏结剂



图 8.7 不锈钢刀按压



图 8.8 细小裂缝封护



图 8.9 整体封护图



图 8.10 背部地仗封护



图 8.11 木板固定



图 8.12 装入包装箱

(1) 壁画背部清理

前期预保护中壁画的加固封护已经做好，壁画从包装箱取出进行保护修复时直接做壁画背部清理。

①去除原地仗层背部加固层。分两个步骤进行，先去除木龙骨框架和五合板，然后分离环氧树脂固化物。

(1)去除木框架：画面封护后加垫块状或条状海绵层，用与壁画尺寸相适应的壁板压住海绵，将壁画翻转背面向上，倒置于壁板上；用恒速电动切割机切割壁画背部木龙骨框架。（图 8.13-8.14）



图 8.13 翻转壁画



图 8.14 切割木龙骨框架

(2)分离五合板及环氧树脂固化物：在木框架和五合板上运用手工和现代小型机械，采用分块切割（网格状切割）、化整为零的办法，将五合板切割成 2cm×2cm 的小方格状，用手锯、小撬杠等工具撬除切割块儿。而在分离强度不一、厚度不均的环氧树脂加固支撑层，由于环氧树脂固化物非常坚硬，目前尚无直接将其熔化、溶解的方法和技术，仍要采取机械切割法分离。为了减少对壁画的震动，在切割速度、面积、切割深度上反复试验，切出横纵的线条，交错形成边长约为 1.5cm×1.5cm 的小方格状，用手锯、小撬杠等工具撬除切割块儿，并辅助以电热风机加热，待环氧树脂层变软后用修复刀剔除环氧树脂，切不可伤及壁画，有些地方还需牙科器具、手术刀具配合使用。（图 8.15-8.17）



图 8.15 切割五合板



图 8.16 切割环氧树脂



图 8.17 切割环氧树脂加固支撑层

②去除石膏支撑体（切割撬除、细化剔除）

去除木板时发现有些石膏水泥背衬有铜焊条方格状骨架以增强石膏的强度，石膏层直接粘壁画地仗层，切割时需要灵活掌握角向磨光机的切割深度、角度、方向，机器调节至合适高度切出横纵的线条，交错形成边长约为 1.5cm×1.5cm 的小格状，用修复刀、小撬杠等工具撬除石膏块儿，壁画地仗层厚薄不均，粘连有一些下层壁画的颜料层，撬除后再用手术刀进行细化剔除。（图 8.18-8.20）



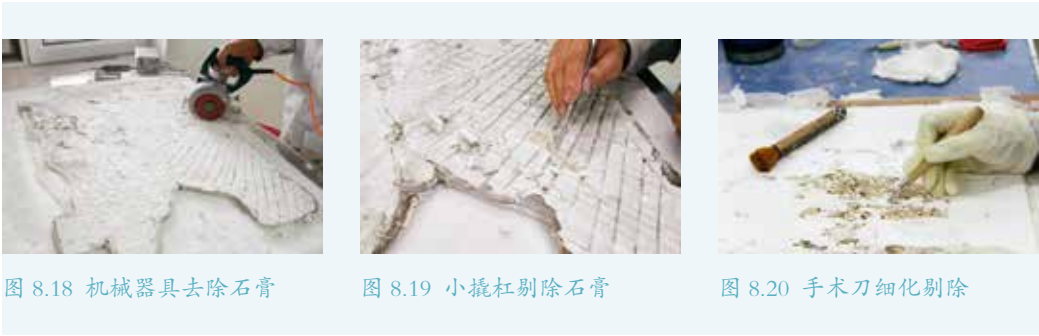


图 8.18 机械器具去除石膏

图 8.19 小撬杠剔除石膏

图 8.20 手术刀细化剔除

## (2) 壁画地仗减薄、修补、找平、加固修复

①使用灰膏、沙子、10%SF-016 配制临时填补材料，填补缺失处。

清理壁画背部地仗到一定的厚度，裂缝、缺失的地方要使用灰膏、沙子、10%SF-016 配制临时填补材料，值得注意的是有些缺失的地方是壁画在揭取时地仗层已经丢失，有些是由于环氧树脂渗透到画面，修复人员需剔除掉这些污染病害时可能造成的地仗缺失。（图 8.21-8.23）



图 8.21 壁画地仗软化

图 8.22 剔刀剔除环氧树脂

图 8.23 找平

②用 5%SF-016 分别加固壁画背部 2 ~ 3 遍补强地仗。

③地仗湿透时用方砖、沙包等压到铺两层宣纸背部地仗上找平错位、高低不一壁画。

④用修复刀将减薄地仗打上菱形网格，灰膏、沙子、30%SF-016 配制材料，选 0.5 ~ 1.0cm 厚的木板作框架，制作新地仗层，抹泥时裂隙处压实，待其半干时，重物平压到新制作的地仗层上。（图 8.24-8.26）



图 8.24 地仗补强

图 8.25 重物压平

图 8.26 重新制作新地仗层

⑤用 100% SF-016 贴纤维布条在重新制作的地仗层上，使壁画成为一个相对稳固的整体。（图 8.27-8.29）



图 8.27 新地仗层

图 8.28 重物平压新制作的地仗层

图 8.29 贴纤维布条

## (3) 新支撑体的制作和粘接

①新支撑体的制作（裁切蜂窝板材等、打毛处理、粘接各层材料、涂刷隔离层）

(1)打磨裁切尺寸适合的蜂窝板表面成磨面，裁切软木板、碳纤维布。（图 8.30）

(2)环氧树脂：固化剂=3：1，加适量丙酮稀释。电炉加热环氧树脂使其易于与固化剂混合。将软木板与蜂窝板用以上材料粘接后加压固化，约 2 小时后同样将上述胶粘剂刷涂在软木板上粘接裁切好的碳纤维布，待干后在新制成支撑体碳纤维层上涂刷隔离层（15%B72 的丙酮溶液）2 遍。（图 8.31-8.33）

②新支撑体的粘接（确定粘接方位、打格子、点胶、粘接、调整、加压固化）

剪去画背边沿多余的无纺布，画 3cm×3cm 网状格子线条。在格子交叉点点胶（使用大注射器吸取白乳胶注射点胶，胶点直径约为 1.5cm），胶点呈棋盘状；

将支撑体移至点好胶的壁画上，按照之前画好的定位线放好，将壁画背部与支撑体黏合起来，再确定尺寸有无差错进行微调；垫上宣纸盖上木板进行加压固化。（图 8.34-8.37）



图 8.30 打毛过蜂窝板图

8.31 配制环氧树脂

图 8.32 粘贴碳纤维布





图 8.33 涂刷 15%B72

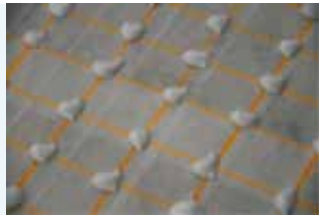


图 8.34 打格子、点胶

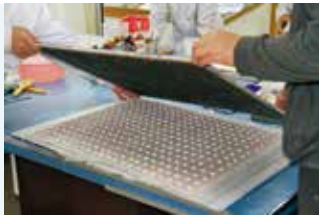


图 8.35 粘接



图 8.36 调整



图 8.37 加压固化

#### (4) 壁画正面的清理和局部加固

①将粘接好的新支撑体壁画翻转至正面，用软毛刷蘸温的蒸馏水刷纱布和修复棉纸，用修复刀和镊子揭取纱布和棉纸。（图 8.38-8.39）

②(1)边沿清理（剔除遮盖画面的历史加固材料）对画面边沿的石膏修补材料滴注热水稍软化后，用各种大小不一刀具小心剔除，由于石膏中添加有水泥不易去除，操作时需小心慢慢清除。画面酥碱、粉化、颜料层脱落处用滴管取少量蒸馏水滴在棉签上，棉签刚湿透为止进行清理；对钙质结垢物部分，用化学试剂软化后清理。



图 8.38 揭取纱布



图 8.39 棉纸

(2)画面清理（除浮尘、预加固、清洗）

用吹耳球或软毛刷（图 8.40）从中部向四周轻轻扫除表面浮土【对粉化脆弱部位先用塑胶头注射器或滴管滴注清水稍作加固，（图 8.41）再进行清理；对脱落的小块白粉层先清除灰尘，滴注清水初加固，再做下一步清理工作】，用棉签蘸上温水进行清洗。（图 8.42）

对画面上三甲污染物用丙酮软化后，手术刀轻轻剔除污染物再以棉签蘸上温水进行清洗。边沿水泥石膏清理方法同上，对画心的水泥石膏需要用热水浸润后再用手术刀小心清理剔除。（图 8.43）



图 8.40 画面清理图



8.41 脆弱部位预加固



图 8.42 棉签清洗



图 8.43 污染物剔除

③画面加固（滴胶加固、回贴滚压）

壁画颜料层的粉化、起甲和脱落等病害，可通过表面加固回贴的技术手段，应用可再处理的加固剂对壁画表面进行保护加固。

(1)用改性丙烯酸、改性有机硅丙烯酸、蒸馏水配制 1.5%、2%、2.5%、3% 水溶液用针管滴注；注射的黏结剂不宜过多或过少，过多时会溢流，形成胶痕；过少时颜料层黏结不牢固；视壁画病害严重程度不同，每处注射 2 ~ 3 遍。

(2)待黏结剂被地仗层吸收后，用垫棉纸防护的木质修复刀轻轻压实滴注画面，将病害画面轻轻回贴原处。



(3)再用不锈钢铁质修复刀对压实画面微调按压。

(4)将颜料层回贴后，用纺绸包裹药棉制成的棉球滚压，滚压的方向应从颜料层未裂口处向开裂处轻轻滚压，这样能将起甲部位的空气排出，不产生气泡，同时也确保壁画表面不会被压出皱褶。（图 8.44-8.46）



图 8.44 滴注黏结剂



图 8.45 木制修复刀回贴颜料层



图 8.46 铁制修复刀微调按压

#### ④壁画拼接

(1)在修复的每一幅壁画中几乎都有裂缝、错位和叠压，需要在新支撑体前进行拼接。拼接裂缝、错位和叠压时需用临时填补材料填实缝隙再将错位壁画拼接归位。断裂、错位、高低不平的壁画，用细沙之类将壁画垫在同一水平面上进行拼接，线条、茬口成功拼对后用浓度稍大的黏结剂粘接在一起，再以纤维素和棉纸封护后将壁画翻至背面，在拼对缝上贴纱布条，使其更加牢固。（图 8.47—8.52）



图 8.47 棉花、细沙等垫平



图 8.48 临时填补材料填实图



图 8.49 粘接拼对碎裂壁画



图 8.50 拼接后细微调整



图 8.51 棉纸条封护图



图 8.52 拼对、粘接完成

#### (2)碎块拼对、填补缺失处

画面中小的碎块进行拼对后用表面填补材料（用灰膏、沙子、麻刀、大理石粉、地板黄、100% Primai AC-33 配制）填补裂缝。

剔除缺失处临时填补材料，用表面填补材料填补。

#### ⑤壁画表面有特殊要求的处理

进行修复之前应赤峰博物馆领导的要求，保留辽壁画契丹族男性侍卫额头下凹部分。修复之前用橡皮泥把封护了纱布的颜料表面凹下去的部分垫平，翻面去掉背部环氧树脂和石膏的支撑体，进行原地仗层补强、减薄等工艺，新制作的地仗层为满足粘接新支撑体时地仗背面的凸出部分，需要在新的蜂窝铝板支撑体上打磨出一个合适弧度的坑，使新制作的支撑体和新制作的地仗层粘接贴切，保留原壁画地仗背面凸起。为了准确计算位置高度、凸起弧度、弧度深度及度数，修复人员还用了石膏脱模的工艺。（图 8.53-8.58）

以下是修复前后契丹族男性侍卫人额头对比（图 8.59-8.60）



图 8.53 橡皮泥找到合适的水平面



图 8.54 固定位置



图 8.55 去除原支撑体



图 8.56 角磨机细微打磨



图 8.57 减薄地仗凸起



图 8.58 打磨适合弧度



图 8.59 修复前额头

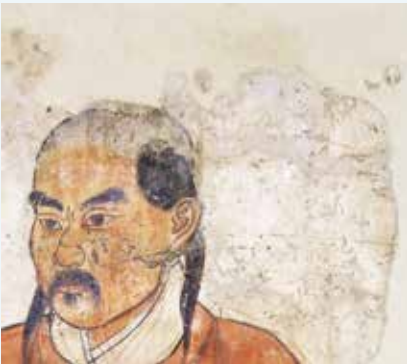


图 8.60 修复后额头



⑥壁画表面及边缘的处理

(1)对壁画周边做底部填补材料层和表面填补材料层，共三层，三层共同厚度须略低于壁画的厚度：第一层，约 1mm 厚的隔离层砂浆，以增加粗糙程度便于后续的黏结；第二层，约 2mm 厚的底部填补材料；第三层，约 2mm 厚的表面填补材料。由于此次壁画保护修复不做壁画表面颜色的补全，为了使壁画表面填补材料与壁画整体画面颜色协调我们做了大量试验，用各种不同配比的沙、白灰膏、颜料和不同浓度的黏结剂配制出不同的试验块与原壁画进行比对，筛选出最接近壁画表面的填补材料。（图 8.61-8.72）



图 8.61 淋白灰



图 8.62 筛到合适的目数



图 8.63 表面泥材料



图 8.64 黏结剂



图 8.65 寻找适合颜色配比



图 8.66 配制不同比例的表面泥



图 8.67 充分打匀



图 8.68 强度、韧性



图 8.69 收缩率



图 8.70 与地仗层粘接度



图 8.71 不同颜色样本



图 8.72 找到适合表面泥

(2)对壁画侧边做防护协调层（填粗沙粒、抹泥浆）。壁画侧面的蜂窝板蜂窝空隙处，用隔离层砂浆（哥俩好胶调配粗沙砾）填实，外面用砂浆（用沙子、100% FS-016、大理石粉配制）抹平，最后用较硬毛笔蘸稍稀的外面用砂浆做防护协调层。

(5) 壁画美学修复

①壁画边缘美学修复：对新做的地仗层边缘在半干的时候用海绵或毛刷打磨，使之看起来有颗粒感，打磨时略低于壁画表面，保持整体的协调。

②壁画画面美学修复：对壁画画面中缺失或裂缝处，只补泥不进行补色，只是为了使表面的填补材料与画面相一致时在填补材料处做颜色协调处理。（图 8.73—8.78）



图 8.73 比对画面配比材料



图 8.74 画面填补



图 8.75 边沿粗沙填实



图 8.76 边沿填充



图 8.77 边沿与画面补泥协调

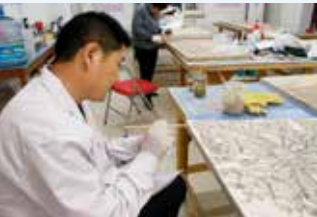


图 8.78 边沿美学

(6) 壁画画面的封护

分别配置低浓度的 Paraloid B-72，对壁画表面颜料进行封护，这样既有利于壁画整体的协调性，又有利于壁画的长期保存。（图 8.79—8.81）



图 8.79 画面封护



图 8.80 补泥处打磨



图 8.81 填补材料颜色协调



9. 保护修复日志

- ①对保护修复全过程作详细记录。主要包括文物保护单位名称或其单体名称、编号、保护修复人员、修复日期、工作区域、工作内容、使用材料、工艺、操作条件、现状描述、工作小结、存在问题等由保护修复人员根据实际工作情况填写。
- ②使用材料主要记录成分，工艺主要记录技术方法和操作步骤；操作条件主要记录操作环。
- ③在保护修复过程中，遇到方案设计需要技术变更的情况，做了细致记录及更改原因和过程。

10. 保护修复后保存环境（条件）建议

壁画保护修复完成后无论是陈列展示还是在库房内收藏都应做好环境保护包括环境监测与环境控制两方面内容。

通过壁画微环境与区域性环境的长期跟踪监测，决定是否对环境进行治疗并采取相应的控制措施，为壁画保存提供相对稳定的环境氛围，这一点对于延长壁画的寿命至关重要。

保护修复后的壁画应保存在稳定、清洁的环境中，根据壁画材质有如下的详细保存建议：(表 10.1)

表 10.1 修复后的壁画保存条件

| 保存建议                                       |                      |                                              |
|--------------------------------------------|----------------------|----------------------------------------------|
| 环境控制                                       | 存放要求                 | 注意事项                                         |
| 温度：20±2℃<br>相对湿度：50% ~ 55%<br>照度：不大于 50lux | 空气洁净，密封防尘，忌温<br>湿度骤变 | 平时要不断观察画面颜料状况，及时发现支撑体变形、颜料层起甲、龟裂、褪色、盐析、酥粉等病变 |

11. 效果评价

通过保护修复的实施，壁画的画面得到了加固，治理了壁画的各种病害，背部脆弱易断裂的历史加固支撑体去除后更换了新型蜂窝铝板支撑体，新的支撑体制作工艺实现了可再处理性（B72 隔离层可用丙酮溶解拆除），画面也在修复后变得平整了。保护工作使壁画病害得到修复，画面得到加固，防止病害进一步产生；

表面补泥协调处理使壁画与周边完美融合，给人以视觉美感。

完整档案资料整理汇总为以后文物再修复提供了详细的资料信息。

以下是修复前后对比效果图（图 11.1—11.24）。



图 11.1 修复前壁画背部



图 11.2 修复前壁画背部



图 11.3 修复后背部支撑体



图 11.4 修复前背部支撑体



图 11.5 修复前（3号）



图 11.6 修复后（3）



图 11.7 修复前（4号）



图 11.8 修复后（4号）



图 11.9 修复前（9号）



图 11.10 修复后（9号）





图 11.11 修复前(5号)



图 11.12 修复后(5号)



图 11.13 修复前(6号)



图 11.14 修复后(6号)



图 11.17 修复前(11号)



图 11.18 修复后(11号)



图 11.15 修复前(10号)



图 11.16 修复后(10)



图 11.19 霉菌处理前



图 11.20 霉菌处理后



图 11.21 修复前断裂、起甲、历史加固



图 11.22 修复后

## 12. 修复中的探讨及思考

壁画保护修复过程中，由于壁画病害种类较多，修复内容主要有：

表面污染物的清除，有泥渍和钙质土垢的清除，在壁画的四周有约 1cm 覆盖，清理出这些看到更为完整的画面。

壁画的龟裂、起甲颜料层的回贴加固，国内 20 世纪 60 年代就进行了研究，经过不断提高，已总结出从注射到回贴一套成功的工艺方法，回贴加固保护实施，延长了壁画的寿命，修复效果很好。

酥碱壁画的地仗脱落和缺失，颜料层悬空，如果直接注射黏结剂回贴，会使颜料层低陷，画面凹凸不平影响美观。修复时用少量明胶多次注入地仗缺失部位，使胶液向地仗里层渗透浸润，将掺有 1/3 细沙的稀石灰浆用较长针头注射器均匀地灌注到地仗缺失部位，填垫石灰浆的量严格掌握，过多过少都会影响颜料层的回贴效果。

断裂、破碎和错位壁画的拼接用手术刀把断面剔成“^”形，用 30%（w/w）的改性丙烯酸乳液对各断面滴渗加固。将每两块断裂的壁画拼对好位置，用 1.5%（w/w）改性丙烯酸乳液：1.5%（w/w）有机硅丙烯酸乳液 1：1 混合乳液调制的稀泥浆小心填入裂缝，对各残块进行拼接，拼接的顺序是先小块后整体。待整块壁画拼接完成后，用混合乳液调制的石灰浆膏少量多次填入裂缝，使壁画表面平整，填入浆膏高度应稍低于颜料层。拼接时应注意断面的茬口及线条的吻合并考虑壁画的整体衔接效果。

霉菌的处理也是修复中的难点之一，当时正值夏季，天气炎热，连日下雨，霉菌



快速生长，清除霉菌时发现有些已经深入到地仗层，对壁画的危害很大，虽已经采取措施做了彻底清除，但由于霉菌特殊性，在后期展陈或库存环境改变，还可能新的霉菌病害发生。

画面缺失是最为常见的病害，修补层要略低于画面，以示区别，为了保持壁画原貌，不进行补绘，保持画面灰膏层自然色。

原壁画中使用石膏或环氧树脂+木龙骨作为支撑体易使壁画出现局部开裂、分离和空鼓等病害，使用机械性能好、质轻、制作方便、外形美观的新型支撑体增强壁画保存、展出和搬运的要求。

对隔离层注射丙酮溶液溶解 paralboid B-72，可实现支撑体与壁画的分离。

项目实施中，修复人员全力以赴，集思广益，充分发挥团队协作精神，修复实施前针对不同的病害情况进行详细的前期试验，以求规避风险，但文物个体的差异，保护修复的过程也存在诸多不确定因素，文物保护修复技术也有其时代局限性，修复中所遴选的技术、材料不能保证始终具有先进性，若干年后这样的修复对这些壁画又会有怎样的影响？如软木作为粘接的过渡层能否在壁画内、外因素变化产生破坏力时真正起到缓冲的作用？碳素纤维制作隔离层将来对壁画进行再次修复时，对隔离层注射丙酮溶液溶解 paralboid B-72，可否真正实现支撑体与壁画的完整分离。这些问题值得我们这些修复工作者不断地探索和思考。

---

## 参考文献

---

- [1] 刘伟东. 赤峰市元宝山区大营子辽墓 [J]. 内蒙古文物考古. 2004 年第 2 期.
- [2] 项春松. 内蒙古赤峰市元宝山元代壁画墓 [J]. 文物. 1983 年第 4 期.
- [3] 易晴. 中国古代物质文化史 [M]. 绘画 墓室壁画（宋元明清）:153-156.
- [4] 董新林. 蒙元壁画墓董时代特征初探 [J]. 美术研究. 2013 年第 4 期.
- [5] 邵国田. 赤峰辽墓壁画综述 [J]. 华西语文学刊. 第八辑.

# 古代壁画彩绘常用蛋白类胶料中脂肪酸的气相色谱质谱联用分析研究

## The Fatty Acids Analysis of Protein Binders Commonly Used in Ancient Mural Painting by Gc-MS

杨璐

西北大学文化遗产学院 副院长 教授

文化遗产研究与保护技术教育部重点实验室

中国 - 中亚人类与环境“一带一路”联合实验室

陈欣楠

西北大学文化遗产学院 工程师

文化遗产研究与保护技术教育部重点实验室

中国 - 中亚人类与环境“一带一路”联合实验室

黄建华

秦始皇帝陵博物院 副研究馆员

陶质彩绘文物保护国家文物局重点科研基地

惠娜

秦始皇帝陵博物院 副研究馆员

陶质彩绘文物保护国家文物局重点科研基地

张志新

陕西国际商贸学院 讲师

YANG Lu

College of Culture Heritage, Northwest University

Key Laboratory of Ministry of Education for the Preservation and Conservation of Cultural Heritage

China-Central Asia “the Belt and Road” Joint Laboratory on Human and Environment Research

CHEN Xin-nan

College of Culture Heritage, Northwest University

Key Laboratory of Ministry of Education for the Preservation and Conservation of Cultural Heritage

China-Central Asia “the Belt and Road” Joint Laboratory on Human and Environment Research

HUANG Jian-hua

The Museum of the Terracotta and Horses of Qin Shihuang

Key Scientific Research Base of Ancient Polychrome Pottery Conservation of State Administration of Culture Heritage

Hui Na

The Museum of the Terracotta and Horses of Qin Shihuang

Key Scientific Research Base of Ancient Polychrome Pottery Conservation of State Administration of Culture Heritage

ZHANG Zhi-xin

Shaan Xi Institute of International Trade and Commerce



## 摘要

为了对氨基酸气相色谱质谱联用( GC-MS )分析判别胶料种类的结果提供验证与支持, 实现胶料更准确的鉴别, 文章选用动物胶、蛋类、奶类及血料等常用蛋白类胶料, 利用 GC-MS 分析参考样品各脂肪酸含量特征。发现在 4 种胶料中辛二酸和癸二酸含量均较少且差异不显著, 根据月桂酸含量可将胶料分为高( 牛奶、鸡蛋)、低( 血料、动物胶) 两组, 壬二酸含量仅动物胶超过 1%, 肉豆蔻酸含量牛奶是血料的 17 倍, 软脂酸含量牛奶和动物胶最高而血料最低, 油酸含量血料最高而鸡蛋最低, 硬脂酸含量鸡蛋最高而牛奶最低。在此基础上, 实验计算了胶料的 O/S 值、O/P 值、P/S 值和  $\Sigma$  值。发现牛奶的 P/S 值及  $\Sigma$  值最大, 分别为 1.84 及 21.6% ; 鸡蛋的 O/S 值最小且  $\Sigma$  值较大, 分别为 0.09 和 11.10% ; 血料的 O/P 值最大且  $\Sigma$  值最小, 分别为 2.65 和 1.70% ; 动物胶的特征不典型。通过以上分析, 得出了  $P/S > 1$  且  $\Sigma$  值达到 20% 左右可作为判别牛奶胶料的标志,  $O/S < 0.1$  且  $\Sigma$  值为 10% 左右可作为判别鸡蛋胶料的标志,  $O/P > 2$  且  $\Sigma < 2\%$  是血料的特征, 动物胶可通过排除法并结合壬二酸含量  $> 1\%$  进行判定的结论。

## 关键词

壁画彩绘 ; 胶料 ; 脂肪酸 ; 气相色谱质谱联用

## Abstract

To provide verification and support for the results of protein binder identification based on amino acid ratios, the animal glue, egg, casein, and blood were selected as reference samples to analyze the fatty acid content characteristics by GC-MS. It was found that the contents of suberic acid and sebacic acid in the four kinds of binder were less and the difference was not significant. According to lauric acid content, the binder can be divided into two groups: the higher (casein, egg) and the lower (blood, animal glue). The content of azelaic acid in animal glue is higher than the others, more than 1%. The content of myristic acid in casein is 17 times that in blood. The content of palmitic acid in casein and animal glue is the highest while that in the blood is the lowest. The content of oleic acid in the blood is the highest and egg is the lowest. The stearic acid content is the highest in egg and the lowest in casein. On this basis, the O/S value, O/P value, P/S value, and  $\Sigma$  value were calculated. It was found that the P/S value and  $\Sigma$  value of casein were the highest, which were 1.84 and 21.6% respectively; the O/S value of egg was the lowest and  $\Sigma$  value was higher, which were 0.09 and 11.10% respectively; the O/P value of blood was the highest and  $\Sigma$  value was the lowest, which were 2.65 and 1.70% respectively; the characteristics of animal glue were not typical. Through the above analysis, it was concluded that  $P/S > 1$  and  $\Sigma$  value up to about 20% can be used as a marker to distinguish casein,  $O/S < 0.1$  and  $\Sigma$  value about 10% can be used as a marker to distinguish egg,  $O/P > 2$  and  $\Sigma < 2\%$  are the characteristics of blood, and animal glue can be determined by exclusion method combined with azelaic acid content  $> 1\%$ .

## Key words

Mural painting, binding material, fatty acids, GC-MS

壁画是人类最早使用的绘画形式之一<sup>[1]</sup>, 是彩绘文物的重要组成部分, 凭借其丰富的色彩与线条以具象的形式反映着古代社会及宗教状况, 具有极高的艺术和历史价值。中国古代壁画以干壁画为主, 制作方法是在地仗层干燥后, 使用胶粘剂( 又称胶料) 调和颜料在其表面作画<sup>[2]</sup>。因此, 壁画最重要的画面层是由胶料与颜料两部分组成的。其中壁画上使用的颜料多为无机矿物颜料, 大多比较稳定; 但胶料多为天然有机物, 易由于老化降解而出现流失<sup>[3]</sup>, 进而导致画面层出现颜料脱落等病害, 给壁画带来不可挽回的损失。正是因为该原因, 对壁画类文物的保护常常会涉及表面加固的过程。文物保护讲求原材料、原工艺原则<sup>[4]</sup>, 这就要求选用的加固剂尽量与壁画画面层使用的原始胶料相同。因此, 对壁画画面层中胶料的分析就成为该类文物保护材料及方法选择的基础。

中国古代彩绘文物常使用的胶料以蛋白质类为主, 主要包括动物胶、蛋类、奶类及血料<sup>[5]</sup>。对彩绘文物蛋白质胶料的分析, 目前最通用的方法是使用气相色谱质谱联用仪( 简称 GC-MS ) 分析蛋白质胶料的氨基酸组成, 并根据其氨基酸组成特征与参考样品的比较判断胶料种类<sup>[6-8]</sup>。GC-MS 具有检出限低、精确度高等优点, 非常适合彩绘文物胶料这类痕量样品的分析<sup>[9]</sup>。但 GC-MS 属有损分析, 分析过程会将样品离子化, 分析结束后样品难以回收, 故实验无法重复, 分析结果的验证工作难度较大。

古代彩绘文物常用蛋白类胶料中除主要组分蛋白质外, 还含有一定量的脂肪类物质。传统研究将目标聚焦于通过氨基酸组成比的蛋白质鉴别上, 对不同胶料间各脂肪酸含量差异的研究报道较少。本文通过在胶料分析前端引入萃取分离步骤, 实现在同一个样品中将蛋白质组分与脂肪酸组分分离, 并分别进行 GC-MS 分析。利用动物胶、蛋类、奶类及血料等胶料参考样品的脂肪酸特征, 探寻指向胶料类别信息的脂肪酸含量差异或标志物, 进而实现常见蛋白类胶料脂肪酸含量的鉴别。脂肪酸含量特征的分析将为蛋白类胶料鉴别提供一种全新途径, 更重要的是结合前处理实现同一个样品中蛋白质组分与脂肪酸组分的分离后, 脂肪酸的分析结果将为氨基酸判别的胶料种类提供验证与支持, 以实现该类胶料的更准确鉴别。

## 一、实验部分

### 1. 实验材料及试剂

实验用脂肪酸标准试剂( 色谱纯) 购自美国 Sigma-Aldrich 公司, 其中包括: 十二烷酸( Lau )、辛二酸( Sub )、壬二酸( Aze )、十四烷酸( Myri )、癸二酸( Seb )、棕榈酸( Palm )、油酸( Ole )、硬脂酸( Stea ) 和十三酸; 实验用内标物十六烷( 色谱纯) 购自美国 Sigma-

Aldrich 公司；实验用萃取溶剂氨水（色谱纯）购自天津市光复精细化工研究所；实验用溶剂三氟乙酸（纯度 99.0%）购自美国 Sigma-Aldrich 公司;实验用萃取溶剂乙醚（色谱纯）购自成都市科隆化学品有限公司；实验用萃取溶剂正己烷（色谱纯）购自天津市科密欧化学试剂有限公司；实验用衍生化试剂双（三甲基硅基）三氟乙酰胺（简称 BSTFA）内含 1% 三甲基氯硅烷（TMCS）购自美国 Sigma-Aldrich 公司;实验用衍生化溶剂异辛烷（纯度 99.0%）购自东京化成工业株式会社。

实验用参考样品鸡蛋、牛奶、血料（猪血）购自西安市场，动物胶采用新鲜猪骨在实验室中按照传统工艺熬制而成<sup>[10]</sup>。

2. 样品处理及分析

将胶料参考样品均匀涂抹于载玻片上，在自然环境下阴干。用手术刀刮取少量参考样品（约 1mg）置于样品瓶 1 中。向瓶 1 中加入 200μL 2.5mol/L 氨水溶液，密封瓶口后在 60℃ 水浴中超声波辅助萃取 2h，并于 5000r/min 转速下离心。吸取上清液转移至样品瓶 2 中，并将瓶 2 中溶液在氮气保护下干燥。重复以上步骤三次。向彻底干燥后的瓶 2 中加入 100μL1% 三氟乙酸（TFA）溶液，震荡后再向其中加入 200μL 乙醚萃取游离脂肪

酸。震荡后静置至溶液分层，吸取上清液并转移至样品瓶 1 中。重复以上步骤三次后，即将胶料中的蛋白质组分（样品瓶 2）与脂肪酸组分（样品瓶 1）分离开了。接着向样品瓶 1 中加入 200μL 10%KOH 甲醇溶液和 600μL 10%KOH 水溶液，并于 60℃ 水浴中皂化反应 3h。反应结束后，向瓶 1 中加入 200μL 正己烷，震荡、静置分层后吸取上清液并转移至样品瓶 3 中。再向样品瓶 1 中加入 6mol/L 盐酸将溶液酸化至 pH < 2，向瓶 1 中加入 200μL 乙醚，震荡、静置分层后吸取上清液并转移至样品瓶 3 中。向瓶 3 中加入 5μL 十三酸，在氮气保护下吹干瓶中所有溶液。接着，向瓶 3 中加入 20μL 含有 1%TMCS 的 BSTFA，密封后于 60℃ 水浴反应 5min。再向其中加入 50μL 异辛烷，密封后于 60℃ 水浴反应 25min。最后再向其中加入 100μL 异辛烷和 5μL 十六烷，混合均匀后吸取 2μL 样品注入 GC-MS 进行分析。

3. 仪器及测试条件

实验用 TB-215D 型电子天平由美国丹佛仪器公司生产，DK-S24 型恒温水浴锅由上海协郝仪器科技有限公司生产，KQ-300GVDV 型超声波清洗机由昆山市超声仪器有限公司生产，TDL-4C 型台式离心机由上海安亭科学仪器厂生产，7890A-5975C 型气相色谱质谱联用仪由美国安捷伦科技有限公司生产，具体的色谱参数如下：

离子源为 EI 源，电压 70eV，传输线温度 280℃，谱图采集方法为选择离子模式；色谱柱 DB-5MS( 30 m×0.25 mm×0.25 μm ),连有脱活石英前柱( 2m×0.32mm );载气为氦气( 纯度 99.995% );分流模式为不分流。载气流速为 1.2mL/min，进样口温度 300℃；色谱升温程序为，80℃ 保持 2min，以 10℃ /min 速率升温至 200℃，200℃ 保持 3min，再以 10℃ /min 速率升温至 280℃，保持 3min，再以 20℃ /min 升温到 300℃，保持 30min。

二、结果与讨论

图 1 ~ 图 4 分别是牛奶、鸡蛋、血料、动物胶参考样品脂肪酸分析的选择离子流图，图中 lau 代表月桂酸，sub 代表辛二酸，aze 代表壬二酸，myri 代表肉豆蔻酸，seb 代表癸二酸，palm 代表软脂酸，ole 代表油酸，stea 代表硬脂酸，ED 和 C13 分别代表内标试剂十六烷和十三酸。从图中可以看出 4 种参考样品均含有脂肪酸,这是实现胶料鉴别的基础。图中各脂肪酸的出峰时间位于 13min ~ 25min，且基线平整，峰型较对称，分离度好，这说明实验的前处理过程排除了杂质对分析的干扰，选择的色谱条件合适，仪器的分离检测性能佳，依据其进行定量分析所获得的结果可靠。

为了进一步研究 4 种胶料参考样品各脂肪酸含量特征，实验对每一种胶料进行了多组分析，对其选择离子流图的脂肪酸峰进行积分处理，利用内标法将积分结果代入实验室建立的各脂肪酸工作曲线中，计算出胶料的各个脂肪酸含量。4 种胶料各脂肪酸含量计算结果的平均值见表 1。

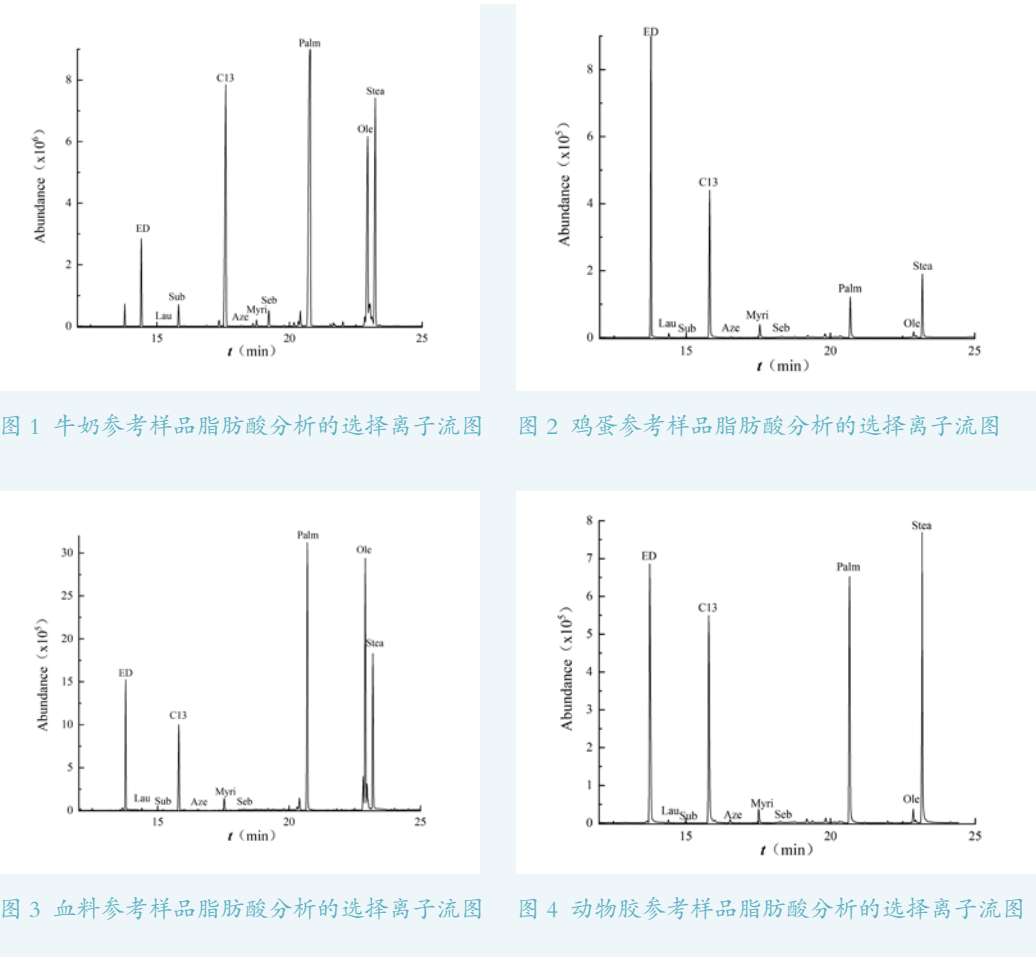




表 1 胶料参考样品 8 种脂肪酸平均含量（单位：%）

|     | lau  | sub  | aze  | myri  | seb  | palm  | ole   | stea  |
|-----|------|------|------|-------|------|-------|-------|-------|
| 牛奶  | 5.20 | 0.30 | 0.40 | 15.40 | 0.30 | 32.30 | 28.60 | 17.60 |
| 鸡蛋  | 3.00 | 0.50 | 0.70 | 6.40  | 0.50 | 28.20 | 5.00  | 55.60 |
| 血料  | 0.20 | 0.10 | 0.20 | 0.90  | 0.30 | 19.70 | 52.30 | 26.40 |
| 动物胶 | 0.46 | 0.34 | 1.21 | 2.98  | 0.39 | 33.25 | 12.09 | 49.27 |

（注:表中 lau 代表月桂酸, sub 代表辛二酸, aze 代表壬二酸, myri 代表肉豆蔻酸, seb 代表癸二酸, palm 代表软脂酸, ole 代表油酸, stea 代表硬脂酸）

从表 1 中可以看出,胶料参考样品中均含有常见的 8 种脂肪酸。在脂肪酸含量方面,多种脂肪酸的含量在不同胶料类别间差异显著。但也存在部分脂肪酸含量在不同胶料间差别不大或总体含量偏低的情况，它们分别是辛二酸和癸二酸。从表 1 可知，参考胶料的这两种脂肪酸含量均低于 1%。虽然鸡蛋的辛二酸含量最高，达到血料（最低值）的 5 倍,但由于其相对含量低,较易受其他脂肪酸含量变化在归一化过程中的影响。癸二酸的情况与此相同，且不同胶料间的差异并不显著。据此判定这两种脂肪酸单独使用对胶料类别鉴定的意义不大。

参考胶料样品的月桂酸含量差异较大，牛奶中月桂酸的含量最高，为 5.20%，达到血料中该脂肪酸含量的 26 倍。鸡蛋中月桂酸的含量较牛奶中低，但仍为血料中的 15 倍。从表 1 中还可以看出，按照参考样品的月桂酸含量可将胶料分为两个组别，即按 4 种胶料该脂肪酸含量的平均值 2.22% 为界限划分的高月桂酸组（牛奶、鸡蛋）和低月桂酸组（血料、动物胶）。

4 种胶料参考样品的壬二酸含量均不高，且牛奶、鸡蛋、血料中该脂肪酸的含量均低于 1%，仅有动物胶中该脂肪酸含量略高，为 1.21%。

肉豆蔻酸在参考胶料样品中的含量差异较显著。牛奶中该脂肪酸含量最高，达到 15.40%。血料中该脂肪酸含量最低，仅为 0.90%，与牛奶相差 16 倍。鸡蛋和动物胶中该脂肪酸的含量则介于前二者之间。

软脂酸、油酸、硬脂酸是不同胶料参考样品中含量均较高的三种脂肪酸，对胶料种类鉴别意义重大。其中牛奶和动物胶的软脂酸含量较高，均超过了 30%。鸡蛋中的软脂酸含量略低，达到 28.20%。而血料中的该脂肪酸含量相较最低，低于 20%。不同胶料参考样品中油酸含量的差异明显大于软脂酸。其中血料最高，达到了 52.30%。其次是牛奶，虽然油酸含量也高达 28.60%，但与血料中该脂肪酸的含量仍差距明显。动物胶中油酸的含量更少，不足牛奶中该脂肪酸含量的一半，仅为 12.09%。而鸡蛋中油酸的含量最少，是血料中该脂肪酸含量的 1/10。硬脂酸含量在不同胶料参考样品中也存在显著差异。鸡蛋中硬脂酸含量最高,超过了 50%。动物胶中硬脂酸含量较鸡蛋略低，

接近 50%。血料中该脂肪酸含量与上述两种胶料差距较大，约为其含量值的 1/2。而牛奶中硬脂酸的含量最低，仅为 17.60%。

通过以上分析可知，在 4 种常见蛋白质胶料中，牛奶的软脂酸含量较高而硬脂酸含量最低，二者比值 P/S（软脂酸 / 硬脂酸）明显高于其他胶料。鸡蛋中的油酸含量最低而软脂酸含量最高，二者比值 O/S（油酸 / 硬脂酸）明显小于其他胶料。血料中油酸含量最高而软脂酸含量最低，二者比值 O/P（油酸 / 软脂酸）明显高于其他胶料。为了便于更加直观地判断，实验分别计算了 4 种胶料的 O/S 值、O/P 值和 P/S 值，结果见表 2。此外，若只考虑最具特征的软脂酸、硬脂酸和油酸而忽视其他脂肪酸，则会造成数据信息的极大损失。为了充分利用数据信息以实现胶料种类的判别，实验将每种胶料剩下的 5 种脂肪酸的百分比含量进行了加和，记作  $\Sigma$ ，结果见表 2。

表 2 胶料参考样品的脂肪酸含量特征

|     | P/S  | O/S  | O/P  | $\Sigma$ （%） |
|-----|------|------|------|--------------|
| 牛奶  | 1.84 | 1.63 | 0.89 | 21.60        |
| 鸡蛋  | 0.51 | 0.09 | 0.18 | 11.10        |
| 血料  | 0.75 | 1.98 | 2.65 | 1.70         |
| 动物胶 | 0.67 | 0.25 | 0.36 | 5.38         |

（注:表中 P/S 代表软脂酸 / 硬脂酸,O/S 代表油酸 / 硬脂酸,O/P 代表油酸 / 软脂酸, $\Sigma$  代表月桂酸、辛二酸、壬二酸、肉豆蔻酸、癸二酸的归一化含量和）

从表 2 中可以看出，牛奶的 P/S 值达到了 1.84，明显高于其他胶料，是 4 种参考胶料中该比值唯一大于 1 的。同时，牛奶中的  $\Sigma$  值最大，超过了 20%。这主要是由于牛奶中月桂酸与肉豆蔻酸含量较其他参考样品高造成的。鸡蛋的 O/S 值仅为 0.09，是 4 种参考胶料中该比值唯一低于 0.10 的。且鸡蛋中的  $\Sigma$  值虽不如牛奶高，但也达到了 11.10%，明显高于血料和动物胶。这是由于鸡蛋中含有多种脂类物质造成的。血料的 O/P 值高达 2.65，明显超过了其他胶料，是 4 种参考胶料中该比值唯一大于 2 的。同时，血料中的  $\Sigma$  值最小，仅为 1.70%。这是因为血中本来脂肪含量就较少。动物胶中的脂肪酸含量特征则不如上述三种胶料典型,但可以通过排除上述三种特征并结合壬二酸含量 > 1% 进行判定。

### 三、结论

通过以上分析可以得出如下结论：

（1）古代壁画彩绘常用胶料牛奶、鸡蛋、血料、动物胶参考样品的脂肪酸含量存在显著差异。可以通过样品前处理，实现同一个样品中蛋白组分与脂肪酸组分的分别分析。进而利用脂肪酸特征为氨基酸判别的胶料种类提供验证与支持。

(2) P/S > 1 且  $\Sigma$  值达到 20% 左右是牛奶区别于其他 3 种蛋白胶料的特征, 可作为通过脂肪酸含量判别牛奶胶料的标志; O/S < 0.1 且  $\Sigma$  值为 10% 左右是鸡蛋区别于其他 3 种蛋白胶料的特征, 可作为通过脂肪酸含量判别鸡蛋胶料的标志; O/P > 2 且  $\Sigma$  < 2% 是血料区别于其他 3 种蛋白胶料的特征, 可作为通过脂肪酸含量判别血料胶料的标志。动物胶中的脂肪酸含量特征不典型, 可以通过排除法并结合壬二酸含量 > 1% 进行判定。

此外, 需要说明的是, 因脂肪酸在自然界中广泛存在, 故现阶段该方法仅可用于在氨基酸判别古代壁画彩绘胶料种类的基础上对其结果的验证与支持。单独使用该方法及相关结论对胶料种类进行判别可能会产生误判。

参考文献

[1] 郭君涛. 古代希腊与古代西域壁画技法材料对比及创化研究[J]. 美术观察, 2018,(7):147–150.

[2] 郭宏. 古代干壁画与湿壁画的鉴定[J]. 中原文物, 2004,(2):76–80.

[3] Wu C, Wang L–Q, Yang L, Ma Z–Z. Application of Gas Chromatography–Mass Spectrometry for the Identification of Organic Compounds in Cultural Relics[J]. Chinese Journal of Analytical Chemistry 2013,41:1773–1779.

[4] 沈阳. 关于文物保护“四原”原则的思考[J]. 中国文化遗产, 2014,(3):94–101.

[5] Li J, Zhang B. Study of identification results of proteinous binding agents in Chinese painted cultural relics[J]. Journal of Cultural Heritage, 2020,(5):1–7.

[6] Bonaduce I, Ribechini E, Modugno F, Colombini MP. Analytical Approaches Based on Gas Chromatography Mass Spectrometry (GC/MS) to Study Organic Materials in Artworks and Archaeological Objects[J]. Topics in Current Chemistry, 2016,374(1):1–6.

[7] Dallongeville S, Garnier N, Rolando C, Tokarski C. Proteins in Art, Archaeology, and Paleontology: From Detection to Identification[J]. Chemical Reviews, 2016,116:2–79.

[8] Tomasini E, Rodr í guez DC, Gómez BA, et al. A multi–analytical investigation of the materials and painting technique of a wall painting from the church of Copacabana de Andamarca (Bolivia) [J]. Microchemical Journal, 2016,128:172–180.

[9] 杨璐, 黄建华, 申茂盛, 王丽琴, 卫引茂. 秦始皇兵马俑彩绘胶料的气相色谱–质谱联用分析[J]. 分析化学, 2019,47:695–701.

[10] 贾思勰. 齐民要术校释[M]. 北京: 中国农业出版社; 1998.

The Beginnings of Organised Conservation-Restoration and the Development of Activities in the Field of Wall Paintings in Slovenia within the Zvkds in the Past Two Decades

斯洛文尼亚文化遗产保护研究院 (ZVKDS) 近二十年的壁画保护修复工作——开启与发展

玛蒂娜·莉萨·克科林  
斯洛文尼亚文物保护研究所文物修复中心, 壁画和马赛克壁画部门主任  
耶尔内伊·哈东林  
斯洛文尼亚文化遗产保护研究所文物修复中心主任

Martina Lesar Kikelj  
Institute for the Protection of Cultural Heritage of Slovenia (ZVKDS), Restoration Center, Poljanska 40, 1000 Ljubljana Slovenia  
Jernej Hudolin  
Institute for the Protection of Cultural Heritage of Slovenia (ZVKDS), Poljanska 40, 1000 Ljubljana Slovenia

Abstract

The article shows the long-term efforts of different generations, through different periods, to keep the field of conservation-restoration of wall paintings constantly following those trends that are best for preserving the original material. However, the key points of professional development in the field of wall paintings are crucial in the last twenty years.

Key words

conservation-restoration, wall paintings, professional development



摘要

本文展示了不同时期，斯洛文尼亚文化遗产保护研究院几代文物工作者为了壁画保护修复工作，而做出的长足努力。过去二十年里，为了更好地保留原始壁画材料，研究人员一直紧跟行业动向，将专业性发展作为壁画保护研究工作重中之重。

关键词

保护修复；壁画；专业发展

The beginning of the organised restoration service in Slovenia began with the establishment of a restoration workshop in 1950. For almost ten years its leader was Professor Mirko Šubic, the founder of Slovenian restoration. An important turning point was the year 1983, when the restorers of the Institute became independent. In 1999, the Restoration Center was incorporated into the Public Institute for the Protection of Cultural Heritage of the Republic of Slovenia, and since 2009 it has been operating within the Center for Conservation within the Institute for the Protection of Cultural Heritage of Slovenia. As part of the state public service, the Restoration Center takes care of the development of the conservation and restoration profession and performs direct implementation tasks on state-owned monuments and on privately owned monuments. It pays special attention to research, promotional and educational tasks.

Wall paintings are an integral part of architectural wholes and are either active bearers of powerful messages or merely a chronicler of historical periods and events, and only a few have been preserved in their comprehensive testimony. Due to their almost uncontrollable multitude (many churches that grace our country), the sensitive nature of the source material (especially thin layers of pictorial layers) and exposure to human and environmental factors, they are literally disappearing before our eyes. Damages erase the message of the scenes and make it difficult for the observer to understand. We are faced with a number of techniques in which wall paintings of different periods are performed, which require appropriate conservation and restoration treatment, so years ago we made a critical overview of work in the field of wall painting. The year 2000 was a turning point for the development of the field of wall paintings in Slovenia. Well-funded multi-year restoration projects have enabled the introduction of the latest conservation-restoration methodology, research approaches and modern documentation methods. The interplay of research, restoration procedures, modern documentation and the desire for international cooperation, popularisation and high ethical standards have become the guiding principles that have shaped the younger generation of restorers. In addition, we have put a strong emphasis on professional training. It has been a productive period, maturing on the basis of past discoveries. Professional progress has come about because of the desire to grow, together with the moral support of professional associations and the main institution, the Institute for the Protection of Cultural Heritage of Slovenia (hereinafter referred to as ZVKDS), and the Ministry

of Culture, which purposefully supports our work.<sup>1</sup>

INTRODUCTION

Restoration is constantly confronted with the phenomenon of the constant creation, discovery and disappearance of heritage. It is confronted with the fact of its fragility, the transience of its material work and the opacity of the complex dangers that threaten it and accelerate its demise.

The current organised restoration in Slovenia is based on the Act on the Protection of Cultural Heritage (Official Gazette of the Republic of Slovenia No. 715 · 2. 1999), the Institutions Act (Official Gazette of the RS No. 12/91), the Act on the Realisation of the Public Interest in Culture (Official Gazette of the Republic of Slovenia No. 96jo2) and the Decision on the Establishment of the Public Institute of the Republic of Slovenia for the Protection of Cultural Heritage (Official Gazette of the Republic of Slovenia No. nojo3).<sup>2</sup>

The essence of the laws themselves comes from the valuable knowledge of outstanding experts/pioneers in the field of restoration-conservation, which is why we can mention here, among others, the conservator France Stele and the restorer Mirko Šubic, who in addition to donating their names to the professional awards of two important Slovenian professional associations (the Slovenian Conservation Society (hereinafter referred to as SKD) - the Award and Recognition of Franc Stele and the Slovenian Society of Restorers (hereinafter referred to as DRS) - the Award and Recognition of Mirko Šubic), occupy a key position in the development of organised conservation-restoration in Slovenia.

At the very beginning of our organised care for all areas of conservation and restoration, what we now call cultural heritage, our pioneers defined the whole field of activity, from natural to tangible and intangible cultural heritage. The article focuses on wall paintings, which represent only one of the specialist departments at the ZVKDS Restoration Centre, which has undergone major changes in the direction of technological and methodological progress over the last 20 years.

Returning once again to the pioneers in the field of conservation-restoration of wall paintings in Slovenia, the mention of the establishment of the Central Commission for Monument Conservation in Vienna in the middle of the 19th century is of utmost importance, as it initiated the systematic and professional study of monument conservation issues. The appointment of France Stele as Regional Conservator for Carniola region was a unique basis for a precise

1 Martina Lesar Kikelj, Anita Kavčič Klančar, Ajda Mladenovič, "Pregled razvoja konservatorsko–restavratorske dejavnosti na področju stenskih poslikav in mozaikov | Development of the conservation–restoration of wall paintings and mosaics," in KONSERVATOR–RESTAVRATOR (20 let | 20 years) Povzetki mednarodnega strokovnega srečanja 2020, Summaries of the International Meeting of Conservators–Restorers 2020, ed. Nataša Nemeček (Ljubljana 2020), 111.  
2 Jernej, Hudolin, »Restavradorstvo v Sloveniji in njegove razvojne možnosti,« v Vračanje izvornih podob Restavratorski poseg, ur. Damjana Prešeren (Ljubljana 2004), 19.

definition of action in the spirit of the principles of the Austrian founders of monument conservation, Alojz Riegl and Maks Dvořák - with the slogan "to conserve, not to restore" - which triggered a major change in restoration practice and mentality. It laid the foundation for the establishment and development of organised restoration in Slovenia. The close collaboration between the conservator Stele and the painter and restorer Matej Sternen was also of great importance. Stelè writes in his conservation memoirs that Sternen was already considered one of the most skilled conservators in Austria at that time and could have become a court conservator if the outbreak of the First World War had not prevented it.<sup>1</sup>

Mirko Šubic (1900 - 1976), the second persona grata in the field of wall paintings and undoubtedly the most responsible for the beginnings and development of modern restoration in Slovenia, was born on 8 June 1900 in Ljubljana, the youngest of six children. He comes from the well-known Šubic family of portrait painters and artists. He studied painting at the Munich Academy. He continued his studies in Prague and concluded them in Dresden. With all the knowledge he had acquired, he embarked on a thorough study of painting technology and restoration. In 1950 he participated in the establishment and was appointed head of the Restoration Department of the Institute for Monument Protection. The following year he was elected associate professor at the Academy of Fine Arts, where he taught anatomy, descriptive geometry and perspective. In 1954, he advocated the establishment of a post-graduate course in conservation and restoration of fine art at the Academy of Fine Arts in Ljubljana, which he led until his retirement on 30 September 1973. He was mainly involved in the restoration of the patrimony of paintings. In order to keep up with the development of restoration, he made study trips to well-known restoration centres in Europe: to Vienna, Brussels, Amsterdam, Rome, Naples, Cracow, Toruń, Warsaw and Dresden.<sup>2</sup>

## MOVEMENTS AND THE DESIRE FOR CHANGE

Today, it can be said that developments in the field of wall paintings have become a perpetual motion of daily routine, keeping pace with the most important European guidelines in the all-important field of consolidation and cleaning methodology, as well as in the introduction of research approaches and modern ways of documentation. Recent efforts are aimed at establishing a quality Summer school model that could become a permanent feature of cooperation with many countries that can offer us something more, or vice versa, where our institution can pass on knowledge. We also intentionally involve students in this type of activity, who unfortunately lack work experience and a quality introduction to professional work in the field of restoration. The Summer school is partly an opportunity to do this, and our aim is to introduce the model as one of the methods to ensure professional development, using the example of cooperation between three countries: Switzerland, Italy and Slovenia<sup>3</sup>. The aim of the Summer school is to design

and implement a conservation plan for the preservation of the internal wall paintings, after the conservation intervention realized on the exterior of the building. The Summer school offers on site activities and on-line lessons.<sup>1</sup>

Let's go back to the year 2000, which was a turning point in the history of the restoration of wall paintings. Since then, some of the larger, financially strong restoration projects under the auspices of the ZVKDS Restoration Centre, which lasted for several years and involved solving a wide range of problems, have enabled the implementation of both newer working methodologies and closer professional integration with the natural sciences. Such projects<sup>2</sup>, together with several years of preparation and a holistic and interdisciplinary approach, have transformed a relatively closed Slovenian space, accustomed to established and traditional working practices. They have contributed new analytical and research approaches, which have significantly contributed to a different way of dealing with the problem of wall paintings. The interplay of research, restoration interventions and modern documentation, openness to international cooperation, popularisation and high professional ethics have thus become a model from which younger generations of restorers can learn.

Significant shifts have taken place over the past twenty years at several levels, in technological development, training, interdisciplinary alliances and the actualisation of professional issues. We have made progress in preliminary and follow-up research and analysis, the use of compatible materials and the introduction of restoration methodologies that are well established abroad. In cooperation with various professional institutions, we have successfully set out to develop some new materials for wall paintings and mosaics. With the support of the parent institution and the professional association, a range of professional training courses has been made available. By raising current restoration issues, we have begun to examine the relationship between the conservationist and the conservator-restorer, their views on the restoration of wall paintings and the reasons for their determinations. At the same time, it was also a time to build on the knowledge and experience of the development of restoration over the past century, to look critically at the work of the profession and, on the basis of self-reflection, to evaluate individual approaches, and to begin to upgrade and improve them.

In connection with the architectural and construction profession, we have started to look at the buildings of which wall paintings are a part in a more holistic, complex way. In the context of the organism of all concepts, materials, microclimatic conditions conditioned by a large number of factors, we also started to read and perceive the processes of wall paintings in a broader way. The results of the interventions are more holistic, often less aggressive, and in harmony with the organism and the functioning of the whole building.

1 Anita Kavčič Klančar, "Razvoj organiziranega konserviranja in restavriranja. Stenske slike," in Sto let v dobro dediščine. Ljubljana: Institute for the Protection of Cultural Heritage of Slovenia, editor Gorenc Nataša (Ljubljana 2014), 195.  
2 Ivan Bogovčič, O Mirku Šubicu (Ljubljana), <http://www.slodrs.si/o-mirku-subicu/>.  
3 Summer school, Gradisce pri Divaci (Slovenia) Church of St. Helen, Conservation restoration of the wall paintings

1 Partners and roles: The project is developed through a collaboration between the Institute for the Protection of Cultural Heritage of Slovenia (IPCHS / ZVKDS), University of Ljubljana, Academy of Fine Arts and Design (UL ALUO), Department for Restoration, University of Applied Sciences and Arts of Southern Switzerland (SUPSI), Master program in Conservation Restoration, University of Zagreb, Academy of Fine Arts (ALU), Department for Conservation and Restoration of Works of Art  
2 A pioneering role belongs to the restoration of the Baroque fresco painting by Giulio Quaglia in the Cathedral of St. Nicholas (2002–2006). Project leader: Rado Zoubek, ZVKDS RC, et.al., 2012



In the process, we have sought and achieved a fundamental methodological change by gradually replacing organic substances with compatible inorganic materials, which represent an alternative and better choice compared to methods based on organic polymer products. In order to achieve this, we have started to systematically introduce new materials and methods of work into practice through organised additional training in the form of presentations, scientific symposia and national and international professional workshops, which are held annually, most often in the organisation of the ZVKDS Restoration Centre and the Society of Restorers of Slovenia (DRS). The article lists the most important training courses and illustrates, through key projects, the development of the profession in the restoration of wall paintings and mosaics over the past twenty years.<sup>1</sup>

## INTRODUCING NEW RESEARCH APPROACHES AND WORKING METHODS

The development and use of inorganic materials has greatly influenced the development of restoration in this country and abroad, and has necessitated further training in this field. One of the first methods to be introduced in Slovenia at this time was the method of chemical cleaning and consolidation with ammonium carbonate coatings.<sup>2</sup>

New longer projects followed,<sup>3</sup> where new methodological solutions were introduced to consolidation the paintings. As part of rescuing the severely damaged painting, an international workshop was held on the topic techniques for consolidation of wall paintings with calcium hydroxide nanoparticles and methodologies for the use of ammonium carbonate and barium hydroxide (Luigi Dei and Sabino Givannoni, Opificio Delle Pietre Dure, Florence [hereinafter referred to as OPD], 2007). The introduction of the new practice of consolidation of wall paintings with nano-lime, in combination with the ammonium caseinate and ammonium carbonate methods, has proven to be an excellent solution. In 2007, a workshop was held at the Restoration Centre, where we learned about and practically tested the Italian product Nanorestore® (prof. Luigi Dei), and in 2013 the German product line Calosil (dr. Gerald Ziegenbalg). In both cases, nano-lime consolidation was taken over as part of the standard repertoire of wall painting restoration procedures. The porosity of the materials and their incorporation into larger building complexes made it necessary to extend the scope of consolidation somewhat further. The workshop on the use of barium hydroxide for the conservation of wall paintings on exteriors (Claudia Ragazzoni; 2018) renewed the Ferroni-Dini method, already used in Slovenian practice but not sufficiently established. This was followed by training on ammonium oxalate and ammonium phosphate methods, which can be combined with barium hydroxide and ethyl silicate methods to consolidate

and protect wall paintings and carbonate stone materials (Mauro Matteini and Alberto Felici; 2019).

One of the most high-profile projects was the restoration of the extensive arch paintings by the famous Slovenian Impressionist painter Matej Sternen.<sup>1</sup> The whole process has been accompanied by a number of studies to test the effectiveness of different consolidants.<sup>2</sup> We used the method of measuring the passage of ultrasonic waves or the speed of sound through the material, checked the surface hardness and consistency of the material and estimated the depth of consolidation by continuous and direct drilling force measurement (DRMS). Colour changes during the process were detected and monitored, as well as the size, depth and activity of the cracks. For documentation purposes, 3D and orthophoto images of the presbytery were made, on the basis of which a viewer was developed to document all the processes carried out on the paintings. We have also introduced a measurement and control system for relative humidity and temperature fluctuations in the room, which has been tested in several projects. The system is coordinated by the Natural Science Department of the Restoration Centre, where the artworks are monitored over several years in different locations as necessary. Longer-term projects are also an excellent testing ground for the development of new materials, which are tested on different surfaces of wall paintings and mosaics in the Department for Wall Paintings and Mosaics, together with the Building Research Institute (hereinafter referred to as ZAG). On this basis, several new materials have been developed and are used in restoration practice. For the museum presentation of mosaic fragments and wall paintings, we have developed a lightweight mortar with recycled glass and hydraulic lime together with ZAG. Currently under development and testing are a water-based calcium acetoacetate consolidant called CFW, which forms calcium carbonate in the material, and foamed mortars for void grouting in ceiling and wall paintings.

When cleaning wall paintings, we have started to move towards more controlled monitoring of the processes and have adopted more modern methods in an effort to move away from solvents. Credit for the development of modern approaches to cleaning works of art goes to Richard Wolbers (University of Delaware / Wintherthur Museum, Delaware, USA), which dates back to the 1980s, when he began to introduce new methods and materials in conservation-restoration and radically changed the previous professional thinking regarding the intervention in works of art. Nevertheless, the field of wall painting has not benefited greatly from this kind of development. Since 2002, we have been introducing newer systems for the restoration of wall paintings, such as cleaning and consolidation methods with inorganic materials. The Wolbers principles for cleaning wall paintings have only started to be introduced in recent years, and we at the ZVKDS have also started to follow the development. We already established communication with him at the workshop New Methods of Cleaning Painted Surfaces in Split in 2013 and London in 2015 and at the conference Gels in Conservation in London in 2017. In June 2018, in cooperation with International Academic Projects (London, UK), we organized a six-day theoretical-practical international workshop at the ZVKDS Restoration Center in Ljubljana

1 Martina Lesar Kikelj, Anita Kavčič Klančar, Ajda Mladenovič, "Pregled razvoja konservatorsko–restavratorske dejavnosti na področju stenskih poslikav in mozaikov," 101.  
2 The first cleaning and consolidation procedures were carried out on the paintings in the Cathedral Church in Ljubljana by Marta Bensa, M.A., an Italian–trained restorer who has helped us to establish and maintain contacts with renowned Italian experts over the past twenty years. At the cathedral's initiative, we invited two Italian restorers, Giovanna Neviyel and Claudia Ragazzoni, to join the project.  
3 Wall paintings by Matevž Langus in the side chapels of the Church of the Annunciation in Ljubljana (2006–2012), project leader: Martina Lesar Kikelj, ZVKDS R.C. Lesar Kikelj et al., 2011.

1 Presbytery of the Church of the Annunciation in Ljubljana (2014–2015), project leader Martina Lesar Kikelj, ZVKDS R.C. Lesar Kikelj, 2017.  
2 Andreja Pondelak et. al., "In–situ study of the consolidation of wall paintings using commercial and newly developed consolidants," in Journal of cultural heritage. 2017, vol. 28, p. 1–8, fig.

named New Methods of Cleaning Wall Paintings with an emphasis on water, gel and emulsion treatment systems under Wolbers' guidance. In the run-up to the event, in addition to organising the workshop, the Department for Wall Paintings and Mosaics, in collaboration with the restorers of the regional units, prepared a number of model samples and selected various examples of wall paintings with more complex cleaning issues, which represented practical examples of the work done during the workshop. The Department of Natural Sciences has carried out the necessary natural science investigations and the Research Institute has started a series of preparatory studies for a manual on cleaning materials, systems and methods, combining both chemical and conservation and restoration insights, as well as attempts to monitor cleaning processes using selected analytical techniques. We also continued our training by participating in a five-day theoretical and practical workshop Cleaning wall paintings: methodological approach with low chemical risk, held in Zagreb in September 2018 under the leadership of Maurizio Coladonato (ISCR, Rome, Italy). In the past years and in the workshops, we started to test the knowledge acquired in practice, as part of conservation-restoration projects of ceiling paintings by Fran Jelovšek in Codelli's house in Ljubljana (2018) and Andrej Herrlein in Gruber's palace (beginning in 2018).<sup>1</sup> The latter is one of the latest major projects underway and, in addition to the new water treatment system, also raises new questions about the authorship of the painting. The extremely difficult removal of the overpainting required knowledge of basic chemistry,<sup>2</sup> materials and technologies more typical of paintings on canvas.<sup>3</sup>

## TECHNOLOGICAL CHALLENGES

Among the solutions to complex technological problems, we highlight the restoration of ceiling paintings on the wooden ceiling bearing structure.<sup>4</sup> It is a high-quality and extensive painting by Frančiček Karel Remb, where it was the wooden ceiling structure that caused most of the damage over the centuries. The analytical approach included laser terrestrial scanning, which allowed the restorers to examine the roof and ceiling structure in detail, to systematically diagnose the causes of damage to the paintings and to plan interventions. This is the first time that a new methodological solution has been implemented in Slovenia to consolidate ceiling paintings from the upper side. Another technologically demanding project is the assembly of over nine thousand fragments of ancient wall paintings.<sup>5</sup> In collaboration with the Jožef Stefan Institute, a computer-assisted system for assembling fragmented paintings, called Pedius (and e-Pedius),

1 Project manager: Martina Lesar Kikelj, ZVKDS RC.  
2 In 2014 and 2015, ZVKDS RC organised two lectures by dr. Luke Zevnik, and colleagues from the ZVKDS Research Institute are working on updating the knowledge gained at the 2018 Richard Wolbers workshop.  
3 Ajda Mladenovič, Martina Lesar Kikelj, Maša Kavčič, Domen Kranjc. "Uvajanje sodobnih pristopov čiščenja stenskih poslikav na ZVKDS," in KONSERVATOR–RESTAVRATOR, Povzetki mednarodnega strokovnega srečanja 2019 Summaries of the International Meeting of Conservators–Restorers 2019, editor Nataša Nemeček (Ljubljana 2020), 155.  
4 Knight's Hall of Brežice Castle (2011–2012), project manager: Rado Zoubek, ZVKDS RC. Zoubek, 2016.  
5 Archaeological site Turška Mačka in Celje from the 3rd century, project leader: Rado Zoubek (1989) and Jelka Kuret (2015–2020), ZVKDS RC. Benedik and Kuret, 2016, p. 243–250.

has been developed. Among the latest high-profile projects currently underway at the ZVKDS is the restoration of ancient wall paintings from the 1st century at the Muzejski trg in Celje (beginning in 2018),<sup>1</sup> which is one of the most important archaeological discoveries in Slovenia and Europe.

A particular technological challenge is the rescue or removal of endangered paintings and the lifting of mosaics. Great strides have been made in the removal process with the introduction of a flexible temporary support with low-density polyurethane foam, which has reduced the amount of damage to the paintings that would normally occur during removal. However, given current ethical considerations, we avoid removing and lifting fragments unless they are endangered.

A specific activity at the Restoration Centre is the rehabilitation of monuments after natural disasters, which requires close cooperation and dialogue with the builders and other actors in the process. Slovenia is located in a seismic zone, and earthquakes are frequent and sometimes destructive. Other natural disasters are also becoming more frequent due to changes in the microclimate, and heritage is a very vulnerable category in these processes. In this large-scale project, which has been under way since 2002 as part of the post-earthquake reconstruction of Posočje region<sup>2</sup> and includes the renovation and restoration of approximately 30 cultural monuments with wall paintings, we highlight the problems in cooperating with the building profession, which carries out static renovation of the buildings with building materials (grouting and cement consolidation of the walls). As such materials damage the limestone material of the wall paintings, a workshop was organised to draw attention to the issue<sup>3</sup> and a consultation with a workshop named Building heritage and the issue of strengthening the elements of historic buildings (Faculty of Civil Engineering and Geodesy (hereinafter FGG) and DRS; 2019), emphasising the importance of research, preparation of measures and their implementation for protection and implementation of consolidation.<sup>4</sup> The results of all these efforts are being incorporated into the agendas and protocols of all stakeholders in such restoration processes, and the end results are significantly better in the context of preserving material heritage substances and ensuring the conditions for their long-term durability.

## A COMPREHENSIVE UNDERSTANDING OF THE WORKS OF ART AND THE PRESERVATION OF THEIR MESSAGE; THE ESTABLISHMENT OF A WORKING GROUP FOR THE PROTECTION AND PRESERVATION OF THE WALL PAINTINGS

1 Project manager: Jelka Kuret. The project was presented at the conference Painted walls. From the excavation to the valorization, Naples, 9.–13. 9. 2019.  
2 The restoration of the monuments is being carried out under the auspices of the National Technical Office, funded by the Ministry of the Environment and Spatial Planning (project manager Igor Peršolja, chief restorer Andrej Jazbec).  
3 Workshop In-situ methods for verifying the properties of non-structural injection mixtures in the field organised by the Faculty of Civil Engineering and Geodesy (FGG) and DRS (2018).  
4 Martina Lesar Kikelj, Anita Kavčič Klančar, Ajda Mladenovič, "Pregled razvoja konservatorsko–restavratorske dejavnosti na področju stenskih poslikav in mozaikov," 106.



In the last twenty years, the focus of professional work and training has been on methodological, material and technical issues, while the visual and communicative aspect of the artworks has been partly neglected. These are questions of retouching and the final aesthetic presentation of wall paintings, to which we dedicated two consultations (ZVKDS RC, DRS, SKD): Retouching and the problem of presenting wall paintings (2016) and Aesthetic presentation of wall paintings - problems and solutions (2017). At the same time, the creation of the Working Group for the Protection and Conservation of Wall Paintings has enabled an exchange of views and opinions between conservators, art historians and restorers, who are seeking a common language, a balance between the values of the monument and its most appropriate appearance.

The group has been active since 2016 and deals with issues of aesthetic presentation of wall paintings. It was officially established in 2018 within the ZVKDS as the Working Group for the Protection and Conservation of wall paintings and thus also gained the support of the institution. The idea of its members was initially ambitious, as we wanted to set clear guidelines in a very short period of time, which would facilitate the systematic planning of even such a complex project related to the conservation-restoration of wall paintings. But we have given priority to field meetings and discussions. The group thus began its journey with expert consultations at various monuments around Slovenia, which provided an opportunity to review the good and bad aesthetic solutions that had been implemented in the past. The choice of retouching principles and procedures was usually very liberal, and decisions on the scope and execution were left to the restorer, as the art historian - the responsible conservator in charge - was either not sufficiently educated on specific topics in the field, or even excluded from the decision-making process, and professional conduct, such as the convening of a broader commission with specialists in the field of wall painting, was not formalised. This was a deviation from the original idea of immediate formulation of the guidelines, as it was first necessary to give serious thought to how the guidelines would be set. In the process of conservation-restoration of paintings, it has become clear that the burden of deciding on the final presentation is too often on the restorer. In the absence of clear criteria and guidelines on approaches and interventions, one of the first tasks of the group was to hold two symposia on aesthetic presentation. With the first meeting, we highlighted and balanced the aesthetic and spiritual side of the artwork with the technological side. The second, international consultation enabled the exchange of views and practices between our and foreign colleagues. The focus was on addressing the various theoretical approaches to presentation, as well as issues related to practical implementation, decision-making protocols and guidelines. We reviewed the state of the field and highlighted the importance of interdisciplinary cooperation as a prerequisite for successful intervention. When the artwork is perceived as a common meeting point by all involved, we can offer it the best chance of survival on an equal basis.<sup>1</sup>

The concrete results are therefore in defining the outstanding issues, discussing possible solutions and following the renovation through to the final conclusions, which will lead to the most appropriate guidelines. Other tasks of the group include the creation of a priority list of monuments of wall painting in Slovenia that need to be comprehensively addressed at national level, the

1 Martina Lesar Kikelj, "Prehrojena pot in pogledi v prihodnost," in RES 7 Presenting wall paintings – views, concepts, approaches, editor Mateja Neža Sitar (Ljubljana 2020), 14

training of experts working in this field, and the development of clear positions and protocols for dealing with issues of wall painting restoration and aesthetic presentation. The members and supporters of the group are aware that successful solutions can only be implemented with a broad view, listening and dialogue between the different stakeholders.<sup>1</sup>

## MOSAICS

As a point of interest, mosaics are also mentioned in the article, as this area is part of the same department at the Restoration Centre. It is the porous materials and the related technology and working methodology that are the common point of the wall paintings and mosaic tesere, together with the overall stratigraphy of the layers. Together with major archaeological excavations, were carried out some 40 years ago, since when we have been actively studying the field again, we were initially faced with an extreme lack of knowledge. By organising the first International Symposium on Mosaics in 2010<sup>2</sup>, we revitalised this activity and established a modern way of protection and conservation. We have assembled a team of experts from different institutions. At the same time, we have been developing various restoration materials suitable for both museum and in situ presentation. In addition to high-profile projects with mosaic fragments with a museum presentation<sup>3</sup> and with an integrated in situ approach<sup>4</sup> followed by a second symposium on mosaics in 2015,<sup>5</sup> where we presented the development of the last five years and exchanged good and bad practices with experts from abroad. The main objective was to revitalise the entire mosaic field and to update the list of ancient mosaics, as well as to obtain a more comprehensive overview of mosaic art in all periods. We have moved towards the most appropriate working methodologies and eliminated the negative consequences of using some inappropriate materials in the past. In this spirit, some other important projects of the museum and in situ mosaic presentations<sup>6</sup> were carried out.

- 1 Ajda Mladenovič, "Delovanje skupine za varstvo in ohranjanje stenskih poslikav na Slovenskem," in RES 7 Presenting wall paintings – views, concepts, approaches, editor. Mateja Neža Sitar (Ljubljana 2020), 19, 20.
- 2 Symposium Mosaics of the northern Adriatic – archaeological research and valorisation was organised by ZVKDS RC, regional units and the Museum and Galleries of the City of Ljubljana.
- 3 Lifted mosaics from the NUK II site in 2014, project leader Martina Lesar Kikelj, ZVKDS RC (studio manager: Katarina Žagar). Žagar and Kikelj, 2014.
- 4 Archaeological site of Majda Vrhovnik and Jakopičev vrt in Ljubljana, (2012) Project leader: Martina Lesar Kikelj, ZVKDS RC (fieldwork leader: Katarina Žagar). Žagar and Kikelj, 2012. Kikelj and Žagar, 2012. Simonov zaliv in Izola (2011–2015), project manager: Martina Lesar Kikelj, ZVKDS RC (field work manager: Nataša Škrjanec). Kikelj et al., 2018.
- 5 Symposium Protection and maintenance of mosaics in situ was organised by ZVKDS RC, regional units, ZAG and the Museum and Galleries of the City of Ljubljana.
- 6 Pavilion on Mestni trg in Celje (2016). Project managers: Martina Lesar Kikelj, Ajda Mladenovič, both ZVKDS RC (studio manager: Katarina Žagar). Kikelj and Žagar, 2015. Mladenovič, 2017 Gosposvetska cesta in Ljubljana (2019). The project was carried out within the department for wall paintings and mosaics, the work in the studio was taken over by Anja Urbanc.

CONCLUSION

A review of progress shows that the various cases reflect changes in the theoretical and ethical guidelines of heritage protection at given moments and over certain periods. The openness to open cooperation and problem-solving deepens these changes. Mostly for the better. The paper attempts to show the key points in the development of the profession in the field of wall painting and mosaics and emphasises that, ultimately, it is interdisciplinarity that is crucial and, at the same time, the transfer of relevant knowledge that can be used to protect cultural heritage at a high professional level, while respecting the ethical precepts of the profession. The development of the field takes time and the desire to move forward, is made possible by financial possibilities and the support of professional associations and parent institutions, as well as the Ministry of Culture, and can only mature on the basis of the lessons of the past. Knowledge of the diverse issues in the field of wall painting, its development and history, the different approaches and the many examples is also crucial for successful professional work. Thus equipped, we can responsibly address the issues of all professional interventions and, ultimately, the aesthetic reintegration of each individual monument, bearing in mind that as a profession we are acting in the service of the monument, not the other way around. The text shows that the past twenty years have been a fruitful period for us, but there is still a lot of work to be done.

LITERATURE AND SOURCES

[1]Batič, Anka., Report on conservation and restoration interventions on the dekorative wall paintings in National Gallery in Ljubljana: Ljubljana – National Gallery EŠD 374, 2013 and 2015 (Ljubljana 2016).

[2]Benedik, Petra and Kuret, Jelka. "Computer – Aided Reassembly of Fragmented Wall Painting." V Portal: godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda, 7 (Zagreb 2016), 243-250.

[3]Bensa, Marta. et al., “Report on the cleaning interventions and preconsolidation." V RES.5. Restavriranje Quaglievih poslikav v ljubljanski stolnici Ljubljana: Institute for the Protection of Cultural Heritage of Slovenia, editor Mateja Neža Sitar (Ljubljana 2012), 122-126.

[4]Bogovčič, Ivan., O Mirku Šubicu (Ljubljana), <http://www.slodrs.si/o-mirku-subicu/>.

[5]Hudolin, Jernej. "Restavradorstvo v Sloveniji in njegove razvojne možnosti." In Vračanje izvirnih podob Restavratorski poseg, editor Damjana Prešeren (Ljubljana 2004), 19-24.

[6]Kavcic Klančar, Anita. "Razvoj organiziranega konserviranja in restavriranja. Stenske slike." In Sto let v dobro dediščine. Ljubljana: Institute for the Protection of Cultural Heritage of Slovenia, editor Gorenc Nataša (Ljubljana 2014), 195-202.

[7]Lesar Kikelj, Martina, Kavčič Klančar, Anita, Mladenović, Ajda. "Pregled razvoja

konservatorsko-restavratorske dejavnosti na področju stenskih poslikav in mozaikov | Development of the conservation-restoration of wall paintings and mosaics." V KONSERVATOR-RESTAVRATOR (20 let | 20 years) Povzetki mednarodnega strokovnega srečanja 2020, Summaries of the International Meeting of Conservators-Restorers 2020, editor Nataša Nemeček (Ljubljana 2020), 100 – 111.

[8]Lesar Kikelj, Martina. "Prehojena pot in pogledi v prihodnost." In RES 7 Prezentacija stenskih poslikav – pogledi, koncepti, pristopi, editor Mateja Neža Sitar (Ljubljana 2020), 14 -15.

[9]Lesar Kikelj, Martina, Kramar, Sabina, Ravnik, Mateja, Škrjanec, Nataša, Zanier, Katharina. "Rimska obmorska vila v Simonovem zalivu v Izoli (Slovenija): konservatorsko-restavratorski posegi na mozaikih in preliminarni rezultati arheoloških raziskav v sklopu projekta AS (2015-2017)." In Varstvo spomenikov, 50, editor Biserka Ribnikar (Ljubljana 2018),11-50.

[10]Lesar Kikelj, Martina, Žagar, Katarina. Archaeological site Ljubljana, Jakopičev vrt, ESD 329: report on conservation and restoration interventions on mosaics, terrazzo, wall paintings and brick pavement, (Ljubljana 2012).

[11]Lesar Kikelj, Martina, Žagar, Katarina. Report on conservation and restoration interventions on the mosaic no. 1 GT / D, Celje: Celje- archaeological site Celje, EŠD 56. (Ljubljana 2015).

[12]Klančar Kavčič, Anita. "Odkritje in restavriranje poslikav Michaela Reinwaldta v cerkvi sv. Vida." In Preserje: monografija Župnija Preserje skozi čas. Ljubljana: Župnija Preserje, editor Dolinar, F. (Ljubljana 2011), 238-296.

[13]Klančar Kavčič, Anita. "Škofja Loka – grad, stenske poslikave v kapeli loškega gradu" In Varstvo spomenikov. Reports, 52, (Ljubljana 2017), 228-232.

[14]Lesar Kikelj, Martina. "Ljubljana - cerkev Marijinega oznanjenja." In Varstvo spomenikov. Reports, 52, (Ljubljana 2017), 122-126.

[15]Lesar Kikelj, Martina. Report on intervention conservation and restoration interventions on the graffiti of the painter Maks Kavčič, machine factory building, Trbovlje, (Ljubljana 2019).

[16]Lesar Kikelj, Martina, Kramar, Sabina, Mladenovic, Ana, Mauko, Alenka. "Selection of the most suitable hardener for the restoration of Langus' wall paintings in the Church of the Annunciation in Ljubljana." In Varstvo spomenikov, 46, (Ljubljana 2011), 195-223.

[17]Mladenovič, Ajda, Lesar Kikelj, Martina, Kavčič, Maša, Kranjc, Domen. "Uvajanje sodobnih pristopov čiščenja stenskih poslikav na ZVKDS." In KONSERVATOR-RESTAVRATOR, Povzetki mednarodnega strokovnega srečanja 2019 Summaries of the International Meeting of Conservators-Restorers 2019, editor Nataša Nemeček (Ljubljana 2020), 155.

[18]Mladenovič, Ajda. "Delovanje skupine za varstvo in ohranjanje stenskih poslikav na



Slovenskem," In RES 7 Prezentacija stenskih poslikav – pogledi, koncepti, pristopi, editor Mateja Neža Sitar (Ljubljana 2020), 16 - 27.

[19]Mladenović, Ajda. Report on conservation and restoration works on the mosaics and perimeter walls of a Roman villa in the pavilion for archeology. Celje - Archaeological Site of Celje, EŠD 56, (Ljubljana 2017).

[20]Mladenović, Ajda in Lesar Kikelj, Martina. Sevnica - Lutrovska klet, EŠD 13753: report on conservation and restoration works on wall paintings in the Lutrovska klet in Sevnica in 2011, (Ljubljana 2012).

[21]Pondelak, Andreja, Dolenec, Sabina, Kikelj, Martina L., Sever Škapin, Andrijana. "In-situ study of the consolidation of wall paintings using commercial and newly developed consolidants". In Journal of cultural heritage (2017), vol. 28, 1-8, fig.

[22]Zoubek, R. Report on conservation and restoration interventions, Knight's hall Brežice, mirrored ceiling, 2010-2011, (Ljubljana 2016).

[23]Žagar, Katarina, Lesar Kikelj, Martina. Archaeological site Ljubljana, EŠD 329: report on conservation and restoration works on mosaics, the baptistery and bathing pools, (Ljubljana 2012).

[24]Žagar, Katarina, Lesar Kikelj, Martina. Report on conservation and restoration interventions on the NUK II mosaic: Ljubljana - Ljubljana Archaeological Site, EŠD 329, (Ljubljana 2014).

# 浅析壁画展示中的保护问题

## Discussion of Mural Protection Issues on Display

林少萍  
西北大学 文化遗产学院 文物与博物馆硕士研究生  
西安曲江艺术博物馆 副馆长  
李杰  
西安曲江艺术博物馆 保管修复部 原副主任

*Lin Shaoping*  
*School of Cultural Heritage, Northwest University*  
*Deputy director; Xi'an Qujiang Museum of Fine Arts*  
*Li Jie*  
*Former Deputy director of Preservation and Restoration Department,*  
*Xi'an Qujiang Museum of Fine Arts*

### 摘要

中国古代壁画从新石器时代出现开始，一直延续到清末，从未断续。越来越多人开始关注壁画，所以将已揭取的壁画，经过修复后进行展示，已成为趋势。在博物馆展出壁画应先对壁画进行安全评估，选择合适的展示方式，正确使用灯光，并在整个展览过程中进行监测，做好预防性保护。

### 关键词

壁画；展示；保护

### Abstract

Ancient Chinese murals originated from the Neolithic Age and kept developing till the late Qing Dynasty without interruption. It has formed a trend to display well preserved and restored murals due to the increasing focus on the murals nowadays. For exhibiting murals in the museum, the

safety assessment should be carried out first. Then appropriate display methods and lighting should be taken. Also, the monitoring should be implemented throughout the whole exhibition period to do the preventive protection.

### Keywords

mural, display, preservation

中国古代壁画从新石器时代红山文化辽宁牛梁河女神庙出土的壁画开始，一直延续到清末，从未断续。壁画真实地反映了中国古代各个时期的政治、经济和文化，是当时社会的缩影。所以，壁画越来越引起人们的关注，观赏壁画的需求，也随之产生。由于壁画比较脆弱，21 世纪之前，壁画修复保护技术不成熟，已揭取的壁画大多数放置于库房之内，不见天日。进入 21 世纪，随着壁画保护修复技术的发展，壁画展出成为可能。将已揭取的壁画，经过修复后进行展示，已成为趋势。按照壁画是否离开建筑本体，可将壁画保护分为原址保护和揭取保护，本文主要关注已揭取的壁画在博物馆进行展示时的保护问题。

## 一、壁画展出安全评估

《古代壁画保护修复方案编制规范 GBT 30236-2013》中指出：“需从壁画保存环境、支撑体稳定性、地仗及颜料层病害等方面对壁画进行安全评估，确定古代壁画存在的问题。<sup>[1]</sup>” 以此为参考，在选择适合展出的壁画时，也需从这四方面进行考虑。用于展出的壁画，绝大多数是已揭取的、经过修复的壁画，保存环境已脱离了原墓葬或者建筑，搬运到相对稳定的室内环境中进行保存和修复。壁画展示需要一定角度的悬挂，以满足观展需求，所以支撑体的选择对壁画安全性而言至关重要。目前，常用的支撑体以蜂窝铝板为主，具有重量轻、平整度好、硬度高等特点。支撑体的稳定性与地仗层的修复密不可分。地仗层的修复关乎壁画的坚实、耐久，以及与支撑体之间的结合，有的还涉及画面的协调与美观等等。<sup>[2]</sup> 地仗层以石灰质地仗层、泥质地仗层两种为主，也有少数其他类型的地仗层如鄂尔多斯鄂尔托克旗的砂岩地仗层壁画。不管哪种类型的地仗层，在选择展出的壁画时，建议选择修复完成后，地仗层牢固、轻薄、易搬运的壁画。最后，选择展出的壁画，画面颜料层必须相对稳定，画面的病害已修复或者可控。

## 二、展示方式

壁画的展出方式一般可分为两种：一是展柜内封闭式展出，二是裸展。目前，国内的壁画展览，大多数将壁画置于展柜中进行展示，一方面壁画展览展示的大环境较为稳定，展柜内的微环境控制也比较容易，有条件的博物馆一般使用恒温恒湿、密闭性良好的展柜。

以陕西历史博物馆的“唐代壁画珍品展”为例，展柜均从意大利购买，展柜玻璃采用了当时最先进的防紫外线夹胶玻璃，柜门可以打开至 90 度，能够方便、安全地进行壁画搬运，密封性非常好，通过柜底的温湿度控制装置为壁画提供了相对独立和稳定的展陈环境。<sup>[3]</sup> 另一方面，使用展柜展示，游人无法直接接触到壁画本体，能有效地减少游客对展品的破坏。由于展柜密闭性好，人流量带来的影响因素和外部大环境的波动，对壁画的影响相对较小。从展示中的保护角度，壁画放置于展柜中进行展览是优选方案，但是展柜展示的观感，没有“裸展”的效果好。

“裸展”在国外非常常见，可以说是主流的展览形式，但是在国内，受限于各方面的条件和因素，“裸展”存在不同的声音。在“裸展”中，如何做好壁画的保护，上海博物馆和山西博物院的两个展览给出了答案。2017 年—2018 年，上海博物馆和山西博物院联合主办的“山西博物院藏古代壁画艺术展”中，在展厅重新搭建复原了整座“朔州水泉梁北齐壁画墓”<sup>[4]</sup>，让观众能够身临其境观赏到气势恢宏的杰作。首先，在复原上下足功夫，将经过保护、揭取后的壁画块进行修复，再按照原有的墓葬结构拼接而成，确保复原的墓室能安全展出。其次，进入墓室的甬道较为狭窄，上海博物馆特别设计了一条通透的玻璃通道（图 1），观众可以体验由甬道进入墓室的感觉，墓室四周用 1 米左右的栅栏隔起来，使游客与壁画保持安全距离（图 2）。再者，考虑到墓室内部仅七八平方米，最多可同时容纳六人，上海博物馆采取现场预约方式，引导观众分批次参观，确保展品的安全。<sup>[5]</sup>



图 1 复原水泉梁墓甬道口及北壁

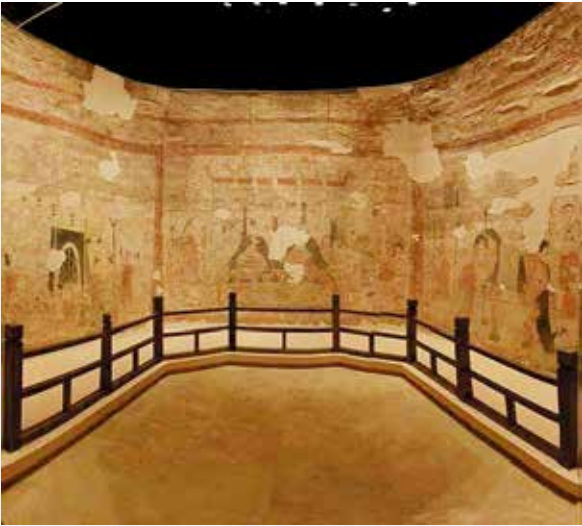


图 2 复原水泉梁墓内景，来源：网络  
来源：上海博物馆官网

2019 年—2020 年，山西博物院举办的“壁上乾坤——山西北朝墓葬壁画艺术展”，大胆采用全部“裸展”的形式，<sup>[6]</sup> 展出墓葬壁画两百余平方米，可谓是国内首创，也因此引发了关于壁画“裸展”的争议。馆方充分认识到文物无小事，所以在设计展览之初，



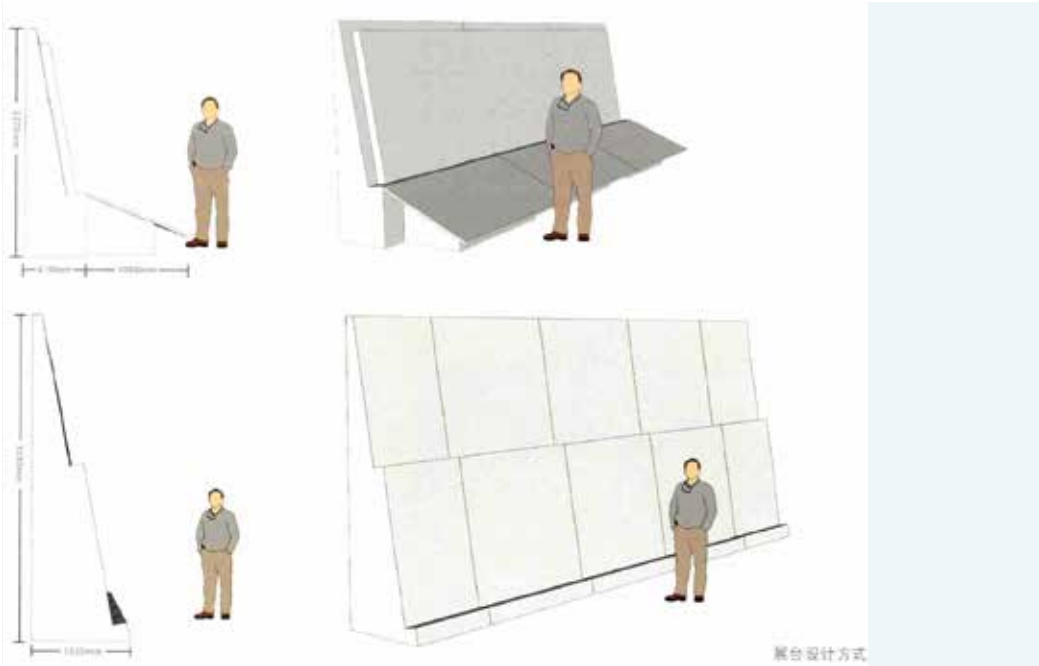


图 3 展台设计，来源：惊世华彩——博物馆展览语境下的秦墓壁画解读

便将文物安全放在所有形式设计的首要位置。如图三所示，特别设计的展台承托，将壁画倾斜 80 度放置，倾斜角度大，展品放置的安全系数更高<sup>[7]</sup>。展台下方保留 1 米左右的安全观赏距离，既可放置文字描述内容，又可控制游客的参观距离。展台下方为内缩式箱体，整体高度和后面的壁画展台无缝连接，可以防止观众近距离参观时，脚尖和展台的碰撞，造成发生意外的可能。这样的总体设计能起到一种自然的安全防护作用。<sup>[8]</sup>

针对壁画的特殊结构，陕西历史博物馆的“唐墓壁画珍品馆”中展陈的每幅壁画均有陈列支架作为支撑，并从安全角度考虑，将支架制作为上仰 5° 倾角，从而确保了壁画能够长时间安全陈列。无论是陕西历史博物馆的展柜展出，还是上海博物馆、山西博物院的“裸展”，在展示中都考虑了壁画的安全保护问题。但是，若以展览时间长短判断使用的展陈方式，建议长期展出选择展柜展示，而“裸展”仅适合临时展览，不宜长期展出。

### 三、灯光的使用

随着文物展览研究的深入和细化，展览中的灯光使用和设计越来越被重视。重视的首要原因是光对文物的影响，尤其是对光敏感的文物的影响已逐渐被认知。选择光源要以文物保护为前提是博物馆照明设计的基本要求。<sup>[9]</sup> 壁画属于彩绘类的文物，对光特别敏感，颜料层脆弱，难以保存，所以在展示中正确使用灯光尤为重要。根据《博物馆照明设计规范 GB/T23863-2009》，对光敏感文物的光照度要求是标准值≤50lx，年曝光量≤50000 lx·h/年。<sup>[10]</sup> 以西安曲江艺术博物馆的“中国古代壁画源流展”灯光设计为例，

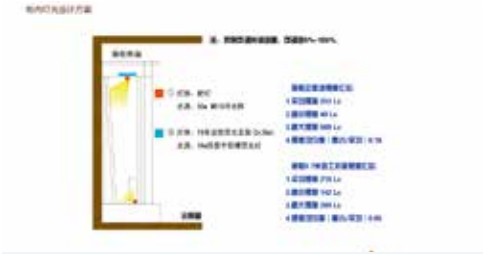


图 4 展柜内灯光设计方案，来源：西安曲江艺术博物馆

其建馆时间是 2012 年，当时的灯光设计属于较为科学合理的。如图 4 所示，展柜设计使用顶灯和射灯，较大面积照明用 36W 防紫外防爆荧光灯，射灯使用 50w MR16 冷光杯，并配备可调光镇流器，可调控 5% ~ 100%，满足不同光照需求。根据上述光源，计算得出展柜正面墙照度数据为：平均照度 253 lx、最小照度 40 lx、最大照度 569 lx、照度均匀度（最小 / 平均）0.16。展柜 0.7 米处工作面照度：平均照度 218 lx、最小照度 142 lx、最大照度 5280 lx、照度均匀度（最小 / 平均）0.65。由于配备可调光镇流器，可根据展出的文物对光照度的不同要求进行调节，壁画展示采用的是最小照度 40 lx，而距离 0.7 米处，即人观赏文物的位置，相对微亮些，灯光设计较为人性化。展厅的门厅地面平均照度 200 lx，显色指数不小于 90，序厅地面平均照度 100 lx，显色指数不小于 90。也都符合博物馆照明设计规范的要求。

照明设备的发展日新月异，展览中使用的灯光更新换代也迅速。传统光源光谱包含可见光、紫外光和红外光波段。其中的紫外光和红外光对文物的伤害最大，可见光中的蓝光对光敏感的文物损伤也较大<sup>[11]</sup>，可见光的色温也是要重点考虑的因素，色温越高，其光谱中短波成分含量也就越高，相应能量也就越大，对藏品的危害也就越大。<sup>[12]</sup> 所以在壁画展示中，不宜使用传统照明，而应采用更为严格的照明标准，选择防紫外线、防红外线的低色温 LED 灯作为光源。

### 四、预防性保护

从预防性保护的理念出发，文物的保存需要“稳定、洁净”的环境。其中“稳定”是指控制温度、相对湿度等环境因素在适宜指标下的平稳性，防止出现较大幅度的波动。因为湿度指标对大多数文物有严重破坏影响，博物馆环境温、湿度控制应以湿度为优先。对于最脆弱的文物类型之一的壁画而言，展览展示环境中温湿度的稳定程度、一天之内波动幅度是否在合理范围之内及灯光的使用都是直接影响壁画安全的重要因素。壁画作为古代人类绘画艺术的载体，其由多种不同的有机质和无

机质组成，这些物质同时也对温度存在着不同的反应，不同的反应表现出不同的热传导和收缩比率，当这一现象发生时，原本就已存在的病害会重新被激活或者加速其病害发展的速度。另外湿度的剧烈波动，组成壁画的土壤颗粒、动植物纤维和有机黏合剂均会出现一定程度的膨胀、自身重量增加和微生物的繁殖。除上述温湿度主要因素外，二氧化碳浓度、大气有机挥发物浓度、紫外线辐照强度、展柜的密封性等等均是对壁画有可能构成威胁的因素。众所周知，事物的发展和变化不是一蹴而就的，文物的病害同样也不是瞬时发展及产生的，而是由于各种外因不断的积累，在量变后发生质变，所以壁画病害的产生及发展一定程度上也存在累积性。鉴于上述原因，在壁画的保存、保护修复、运输、展览展示等全生命周期中都应该实时对其赋存环境进行监测与调控。

随着信息技术的飞速发展，物联网技术现已经被广泛应用于文博行业。文物本体及保存环境无线传感实时监测系统，是针对文物本体及保存环境的特殊需求，采用成熟的环境因素监测技术、先进的无线传感技术和互联网技术所构成的环境基本指标和质量评估成套自组网系统。系统通过网络化、智能化的实时监测技术手段，不仅实现文物本体病害及保存环境实时监测的功能，实时监测文物保存环境及本体病害的变化，并且通过无线通信技术将监测参数传输到监测中心，实现对异常保存状况的及时预警，第一时间提醒相关人员采取必要的保护和调节措施，以免丧失控制突发环境事件的最好时机。

通过监测预警系统的建立，科学监测、预警和报告，不断强化重点区域的监测预警，为保护措施的制定提供有利而可靠地依据，利于实施联动的预警响应对策，使得壁画保护管理工作有的放矢。

## 五、总结

已揭取的壁画在博物馆进行展示中的保护问题：1. 选择支撑体稳定性好、轻薄、易搬运，地仗层与支撑体结合坚实、耐久，以及颜料层比较稳定的壁画进行展示。2. 根据展出时间长短，选择合适的展出方式，建议长期展出选择展柜展示，短时间展出可以选择“裸展”，但必须采取安全保护措施，如使用能隔开人与展品距离的展台、限流等措施。3. 选择防紫外线、防红外线的低色温 LED 灯作为壁画展览的光源。4. 重视壁画的预防性保护，利用新兴技术手段进行科学的预防性保护。

## 参考文献

[1] 古代壁画保护修复方案编制规范 GBT 30236—2013.  
[2] 杜晓黎. 内蒙古地区壁画保护修复及其研究 [C]. 色·物象·变与辩——首届“曲江壁画论坛”论文集：29—36.  
[3] 陕西历史博物馆. 唐代壁画珍品馆 [EB/OL]. 官方网站：http://www.sxhm.com/index.php?ac=article&at=read&did=10640.

[4] 上海博物馆. 重现：朔州水泉梁北朝壁画墓搭建 [EB/OL]. 官方网站：https://www.shanghaimuseum.net/mu/frontend/pg/article/id/I00004108.  
[5] 李婷.“山西博物院藏古代壁画艺术展”日前在沪开幕 [EB/OL]. 文汇报 :http://sh.eastday.com/m/20171201/u1a13468937.html.  
[6] 崔跃忠. 安瑞军.“壁上乾坤——山西北朝墓葬壁画艺术展”的策展与反思 [J]. 美术观察 .2020(03):37—38.  
[7] 崔跃忠. 安瑞军. 惊世华彩——博物馆展览语境下的娄睿墓壁画解读 [J]. 遗产展示：83—90.  
[8] 薛航.“壁上乾坤——山西北朝墓葬壁画艺术展”形式设计漫谈 [M]. 壁上乾坤——山西北朝墓葬壁画艺术：21—28.  
[9] 艾晶. 探讨我国博物馆照明设计的发展与方向 [J]. 照明工程学报 .2017（8）:1—5.  
[10] 博物馆照明设计规范 GB/T23863—2009[S].  
[11] 罗云. 刘显明. 张军等. 展陈照明光源光谱对光敏文物的辐照损伤研究 [J]. 光谱学与光谱分析 .2019(5):1610—1610.  
[12] 索经令. 博物馆展览光环境的营造探讨 [J]. 首都博物馆论丛 . 2019: 479—482.



# 石窟寺壁画表面涂层再思考——基于克孜尔石窟壁画表面涂层的一些探索

## The Coatings and Varnishes of Wall Paintings in Grottoes

杨杰  
新疆维吾尔自治区克孜尔石窟研究所 馆员  
周智波  
西北大学文化遗产学院 硕士研究生  
新疆维吾尔自治区克孜尔石窟研究所 副研究馆员

Yang Jie  
The Kizil Grottoes Institute of Xinjiang  
Zhou Zhibo  
School of Cultural Heritage, Northwest University  
The Kizil Grottoes Institute of Xinjiang

### 摘要

表面涂层是壁画的重要结构之一，具有增强、改善壁画表面光学特性以营造特殊艺术效果或保护颜料层的作用。本文在前期研究的基础上，利用表面增强拉曼（SERS）对克孜尔石窟第 69 窟壁画绿色颜料之上的黄褐色表面涂层进行了检测，结果指向藤黄。结合克孜尔石窟壁画中的具体现象及文献中关于壁画表面涂层的相关记载，对石窟寺壁画表面涂层相关的研究略作陈述，以期能为壁画保护、材料工艺研究、技法及文化传播与交流研究提供参考。

### 关键词

石窟寺；壁画；表面涂层；表面增强拉曼（SERS）

### Abstract

Coating and varnish were used as crucial techniques to preserve the paint as well as to modify the finish. The surface enhanced Raman spectroscopy (SERS) used to detect the yellowish brown

surface coating on the green pigment of the wall painting in cave 69 of Kizil Grottoes, and the results indicated to gamboge. Combined with the specific phenomena in wall painting of Kizil Grottoes and previous studies, this manuscript makes a brief statement on the research of wall painting coatings and varnishes in grottoes. Knowledge of this specific layer is crucial to enhance our understanding of the painting techniques chosen by the artists and of the original appearance of ancient wall paintings, as well as the conservation of wall painting . We do hope that these studies could throw some new lights upon the technical advances, trade intercourse and cultural exchanges along the ancient Silk Road.

### Key words:

Grottoes,wall painting, coating & varnish, surface enhanced Raman spectroscopy (SERS)

### 一、前言

佛教石窟寺壁画是壁画类文物遗存的主要组成部分，说其占据着壁画的半壁江山，一点也不为过。佛教诞生在古代的印度，东汉初年传入我国，丝绸之路沿线遗存下大量佛教石窟，其中在我国境内的丝绸之路沿线就有大小石窟 600 多处<sup>[1]</sup>，世界闻名的佛教艺术宝库更是不胜枚举。伴随佛教的传入，佛教艺术也不断向外传播。每传至一地，便与当地的文化相结合，一种具有该民族特征的新风格亦随之出现<sup>[2]</sup>。这些石窟寺壁画正是研究文化、材料、技法传播与交融的档案库。

壁画通常都是由绘画层及其载体组成,但具体而言,壁画的材料和工艺往往十分复杂。石窟寺壁画的层位组成通常与当时的社会背景和技术息息相关。最基础的组成为支撑体加颜料层，而石窟寺壁画完整的组成则包含支撑体、地仗层（粗地仗层+细地仗层）、底色层（或称白粉层）、封闭层（或称隔离层）、颜料层、表面涂层（釉层或涂层，以下皆称作表面涂层）、附属物。本文的讨论对象为壁画表面涂层。这里所指的“表面涂层”是壁画制作工艺的一部分，是那些壁画颜料层之上的，旨在增强、改善壁画表面光学特性以营造特殊光学效果或保护颜料层的表面涂层。表面涂层多为有机材料、透明至半透明，无色至有色不等。

壁画表面涂层的技法源头仍需考证，但早在公元前三四世纪，保加利亚（Bulgaria）的古代色雷斯人（Thrace）便将蜂蜡用作墓室湿壁画的表面涂层，研究者认为其特殊的打磨工艺与庞贝壁画和罗马画家有关<sup>[3]</sup>。而中国西藏的佛教壁画一直有使用表面涂层装饰或保护壁画的技术传统<sup>[4][5][6][7]</sup>。研究者也在敦煌莫高窟第 85 窟壁画中发现了可能用作表面涂层的红色有机染料<sup>[8]</sup>。但因存在表面涂层易老化、后期干预等客观因素，石窟寺壁画表面涂层的研究显得异常困难。而笔者则就在克孜尔石窟壁画中所发现的与石窟寺壁画表面涂层相关的信息略作陈述，以期能为壁画保护、材料工艺研究、技法及文化传播与交流研究提供参考。





图 1 克孜尔石窟第 171 窟菱格因缘故事



图 2 克孜尔石窟壁画（流失海外）



图 3 克孜尔石窟第 114 窟菱格本生故事（绿色仍然鲜艳）

## 二、克孜尔石窟壁画的表面涂层

1. 克孜尔石窟及其壁画。克孜尔石窟地处我国新疆天山南麓塔里木盆地北沿的古代龟兹地区，始建于 3 世纪末至 4 世纪初，一直延续到 8 世纪初、中期，现存洞窟 349 个，壁画近万平方米，是中国现存开凿最早的大型石窟群<sup>[9][10]</sup>。地处丝路要冲，克孜尔石窟壁画吸收、融合丝绸之路沿线的多种绘画风格及绘画技法，创造形成了独特的龟兹艺术，并以佛教和丝绸之路为媒介，向东对新疆以东、河西、中原<sup>[11]</sup>，向西对帕米尔高原地区的佛教艺术产生深刻影响。克孜尔石窟洞窟类型齐备、内容丰富、位置重要，是龟兹石窟的典型代表，是佛教东渐、回传的重要节点，也是联系中亚和东方佛教遗迹的纽带<sup>[12]</sup>。
2. 壁画表面涂层问题。千余年来，克孜尔石窟壁画饱受自然侵蚀和人为损坏，加之

19 世纪初，各外国探险队大肆劫掠，损失惨重，但仍遗存不少精美壁画。笔者在克孜尔从事壁画保护工作之初，发现一令人费解的现象。克孜尔石窟之中，多个洞窟壁画存在烟熏现象，画面多被熏黑，较难辨识。令人惊奇的是，在整个洞窟壁画都被熏黑的同时，绿色颜料仍然保存较好，似乎对烟熏有异常强的抵抗力（图 3）。

针对这一现象，初步认为这并非是绿色颜料本身特性所致，而是特殊的绘画技法。克孜尔石窟壁画所使用的绿色颜料主要是氯铜矿<sup>[13][14][15]</sup>，也有学者发现了硅孔雀石<sup>[16]</sup>，无论是从常识还是以往学者的研究，这些矿物颜料都不具备抵抗烟熏的特性。因此，这些绿色色块之上极有可能还有涂层，烟熏之后，涂层连同烟熏一起脱落，下层绿色便显露出来。

这一初步推断，在 2013 年参与克孜尔石窟第 69 窟壁画保护修复时得到了进一步的印证。该窟是我国朝鲜族画家韩乐然先生 1947 年考察克孜尔石窟时新发现的洞窟。该窟位于克孜尔石窟群谷西区，开凿时间约公元 7 世纪<sup>[17]</sup>，为中心柱窟，现遗存有主室及后室，窟内保存有大量精美壁画。因该窟长期被掩埋沙土之下，受外界干扰较少，壁画保存较好，也未被熏黑，是研究龟兹壁画材料和技法不可多得的珍贵资料。该窟后室所绘伎乐天的裙裤部分，在灰色底色层之上涂抹绿色，绿色之上还覆盖有一层棕黄色的涂层（图 4）。

该窟壁画绘制方式与龟兹石窟绝大多数洞窟不同，主室及后室券顶壁画直接绘于砂岩之上，没有泥质地仗层。壁画画面颜料层脱落较为严重，在修复之前，将脱落且无法



图 4 克孜尔石窟第 69 窟壁画

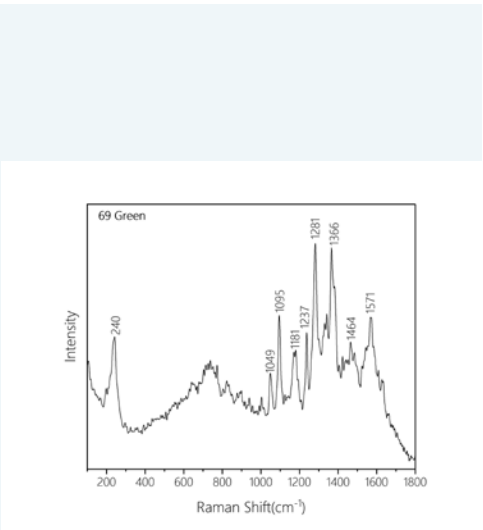


图 5 表面增强拉曼（SERS）谱图

回贴的壁画颜料碎片收集起来，作为样品，用于研究该窟壁画制作材料和制作工艺。经初步分析发现<sup>[18]</sup>，绿色颜料为氯铜矿，拉曼光谱结果显示，表面棕黄色物质可能为藤黄。为进一步确认该棕黄色物质，使用表面增强拉曼（SERS）进行了分析。



### 三、分析与检测

1. 样品：克孜尔石窟第 69 窟已脱落绿色颜料碎片，底色层为灰色、颜料层绿色、表面覆盖棕黄色涂层（如图 4 伎乐天裙裤部分）。
2. 分析方法及条件：表面增强拉曼（SERS）。取 0.2 微升银溶胶滴<sup>[19]</sup>（银胶制作方法参考文献 19）加在 69 窟黄绿色样品表面，干燥后测试。仪器：LabRAM HORIBA evolution 激光共聚焦拉曼光谱仪（厂家：法国 HORIBA JOBIN YVON）。测试条件：放大倍数：100x；激发波长：532nm；曝光时间：5s；累计次数：1 次；测试范围：200 ~ 1800 1/cm。
3. 测试结果：如图 5。据文献<sup>[20][21]</sup>，藤黄的峰一般在 1639s、1597vs、1439s、1386w、1335m、1308w、1281m、1252m、1231sh、1120vw、1058vw、456vw、380vw 处出现特征峰（见参考文献 20）。但使用 SERS 后，羰基可能会与金属形成配位键，使得一些峰消失，并出现一些新的峰或是使得峰发生位移。拉曼光谱测试结果显示，在 1285、1365、935、1623 处的峰与文献报道较为接近（见图 5）。在 1336、1047 处的峰，则与 FT-Raman（未使用银胶）的结果较为接近。可以推测使用了藤黄，但仍需配合其他检测进一步确认。

### 四、讨论

1. 藤黄。是藤黄科植物藤黄分泌的胶状树脂（主要成分为藤黄酸，C98H44O8），色明黄，原产地为越南、缅甸、泰国等地，多用于中药，也被画家作为颜料使用。有关藤黄在绘画中使用的确切记载，至晚可追溯到晚唐，唐末李珣所著的《海药本草》<sup>[22]</sup>中关于藤黄有如下记载：“谨按郭义荣《广志》：出鄂、岳等州诸山崖，其树名海藤……按此与石泪采无异也，画家及丹灶家并时用之。”这里的海藤树就是藤黄，说明在晚唐藤黄已经被画家广泛使用。元代周达观所著《真腊风土记》<sup>[23]</sup>中所载“畫黃”便是藤黄，仅从名称便可看出其在绘画中使用应更为广泛。但藤黄在古代绘画中应用的实物例证却并不多见。华尔纳（Langdon Warner）曾在敦煌莫高窟 9 世纪的绢画中发现了藤黄<sup>[24]</sup>。司艺等，在新疆阿斯塔纳墓地出土的唐代木质彩绘的黄色部分检出了藤黄，并认为是迄今为止发现最早的藤黄在绘画中使用的实物例证<sup>[25]</sup>。克孜尔第 69 窟壁画的绘制年代不晚于 7 世纪中叶（初唐），若后续科学检测验证该样品中确含藤黄，那将是其在中国石窟寺壁画中应用的最早实物例证。表明在初唐时期，龟兹地区的佛教石窟寺壁画中已经将藤黄作为绘画材料使用。古代龟兹，乃至整个新疆地区均不出产藤黄，其所折射出的贸易交流值得深入探索。
2. 绘画中的表面涂层。结合前文所述现象与分析结果，藤黄在这里应是壁画的表面涂层。在属冷色调的氯铜矿上涂一层半透明的有机黄色染料藤黄，可使绿色的色调偏暖，同时呈现出更为鲜艳明亮的黄绿色。这种使用有机颜料作为壁画表面涂层的做法在世界

范围内也很常见，如前文提到的莫高窟第 85 窟壁画。此外，这种技法古代文献也有相关记载，如唐代张彦远所著<sup>[26]</sup>《历代名画记》将之称为“鬱（yu，通“郁”）色”，在绿色之上再涂“漆姑汁”（绿色植物染料）：“……漆姑汁炼煎，并为重彩，鬱而用之……”而宋代李诫所著<sup>[27]</sup>《营造法式》则将该技法称之为“笼罩粉地”，且详细记载了使用藤黄罩染的具体做法：“藤黄，度量所用，研细，以热汤化，淘去砂脚，不得用胶（笼罩粉地用之）”、“凡染赤黄，先布粉地，次以朱华合粉压晕，次以藤黄通罩，次以深朱压心”。

这些有机染料用作表面涂层，通常是为了改善底层颜料的光学特性，或是通过叠色以达到特殊的艺术效果。除藤黄、漆姑汁外，常见的还有紫卵、黄檗、槐花汁等。而且这些以艺术表现效果为目的而涂敷的表面涂层似乎与某些特定的颜色有关。比如克孜尔石窟中通常为绿色。Cecilie Brøns<sup>[28]</sup>等在埃及第二十六王朝（前 664—前 525）壁画残块中，发现表面涂层与蓝绿色或绿色颜料相关联，而在黄色颜料之上涂抹有机树脂类涂层以模仿金色<sup>[29]</sup>。比较有趣的是，笔者及课题组在克孜尔石窟壁画中，发现金箔和锡箔之上也存在表面涂层<sup>[30][31]</sup>。在锡箔之上涂有机涂层的做法同样见于阿富汗巴米扬石窟<sup>[32]</sup>和印度北部的 NAKO 寺院<sup>[33]</sup>壁画中。有学者认为这种做法应是模仿金箔，且使用锡箔模仿金箔相较银箔更为逼真<sup>[34]</sup>。明代宋应星在其著作《天工开物》中则详细记载了用银箔及红花籽油模仿金箔的做法：“红花……其子煎压出油，或以银箔贴扇面，用此油一刷，火上照干，立成金色”。这些表面涂层都是为达特殊艺术效果而产生，属壁画绘制技法。

还有一类表面涂层，除了达到抛光、改变表面色泽目的外，同时还具备保护画面颜料层的作用，类似于油画中的凡尼斯层（varnish）。常见材料多为干性油、蜂蜡、蛋清等。西藏壁画在绘制完成之时，一般在壁画表面涂刷一或几道涂层来保护壁画，并将其称为“罩光”。常见的材料多是桐油、酥油、牛胶或清漆等，早期的西藏壁画，也会涂刷鸡蛋清<sup>[4][5]</sup>。这也得到了现代科学检测的证实。苏伯民<sup>[35]</sup>、汪万福<sup>[36]</sup>等对西藏布达拉宫、罗布林卡和萨迦寺三处殿堂壁画表面涂层进行分析，初步判断为清漆或干性油。张化冰<sup>[37]</sup>等通过红外光谱、核磁共振氢谱和热裂解气相色谱-质谱联用等方法确定拉卜楞寺壁画涂层是一种类似于桐油的干性油。Yan Song<sup>[38]</sup>等，对西藏祖拉康（Jokhang temple，大昭寺）壁画进行了分析，发现表面涂层是干性油（可能是桐油）。而在古埃及<sup>[28]</sup>、色雷斯<sup>[39][40]</sup>人的壁画中则多使用蜂蜡作为表面涂层。虽这种类型的表面涂层在石窟寺壁画中鲜见报道，但也值得持续关注。

3. 石窟寺壁画表面涂层对于壁画保护的意义。（1）好的保护永远建立在对壁画本身科学、充分的认识之上。原始的壁画涂层作为壁画本体的一部分，可帮助我们更深刻的认识古代的绘画材料、工艺及技法特点。（2）有机涂层不仅可以提供绘画材料及技法信息，也对壁画的复原、保护修复提供必要参考。（3）有机涂层检测存在难度。而有机涂层通常为有机材料，因其易老化等特性，对其进行检测分析存在一定难度，在壁画保护容易被忽视。加之现在石窟寺壁画常用聚醋酸乙酯、丙烯酸、有机硅改性丙烯酸等加固材料<sup>[41]</sup>，会对之后有机涂层的检测带来干扰。

4. 未尽之处。目前，笔者对于石窟寺壁画有机涂层的探究仅为开端，还有诸多问题

仍需解决。首先,“是什么”的问题仍未解答。仅以克孜尔石窟为例,壁画表面涂层的使用状况、其具体成分仍不明确。就目前有限的调查来看,克孜尔石窟壁画中表面涂层应有多种,仍需进一步调查。其次,“如何用”仍需深究。表面涂层的工艺问题也需要摸索,除了直接涂抹有机染料、油脂等材料外,是否还存在其他使用方式。比如,笔者在克孜尔石窟壁画中,发现有一些装饰的花蕊、花瓣中心部位存在一些白色的半透明状的颜料,是否存在如“玛雅蓝”那样将有机染料同无机白色颜料混合使用的情况?最后,就目前所掌握有限的初步信息来看,石窟寺壁画中表面涂层的种类似乎更为丰富、应用也更为灵活,除表现特殊艺术效果外,也有用作增强画面色泽或保护画面。而西方似乎更多是类似于油画凡尼斯层那样,以增强画面的色度或保护画面。

## 五、结语

利用表面增强拉曼(SERS)在克孜尔石窟第69窟所收集的壁画中检测出了藤黄。结合现场调查及文献,认为藤黄应作为壁画表面涂层使用,旨在改善壁画表面色泽,通过颜色叠加以呈现特殊艺术效果。

经梳理文献可知,常见的壁画表面涂层可分为两类。第一类常为有色的有机染料,旨在改善底层颜料的光学特性,或是通过叠色以达到特殊的艺术效果;第二类通常是一些透明至半透明的树脂、干性油、蜂蜡等材料,旨在抛光、改变壁画表面色泽,同时还具备保护画面颜料层的作用。

石窟寺壁画表面涂层是壁画的重要组成部分之一,对其进行更为深入的研究,不仅可进一步了解古代画家所选取的材料与技法特性,也为壁画保护可提供必要参照,还能通过材料、技法及其传播的研究,探讨更为深刻的历史文化背景及文化交流与传播。

致谢:本文系国家社科基金项目(19BKG45)阶段性成果,感谢国家社科基金的资助。SERS分析由浙江大学艺术与考古学院沈灵博士承担,特此致谢。

## 参考文献

[1] 李最雄. 丝绸之路石窟壁画彩塑保护[M]. 北京:科学出版社,2005.  
[2] 李崇峰. 中印支提窟比较研究[J]. 佛学研究,1994:13-30. 新疆龟兹石窟研究所. 克孜尔石窟内容总录[M]. 乌鲁木齐:新疆美术摄影出版社,2000:268.  
[3] Guirdzhiiska, D., et al. “Polished Decorative Fields in Thracian Fresco Tombs from the Hellenistic period – Archaeometrical Research” [J]. Science and technology of archaeological research. 2017,3(2):428-436.  
[4] 扎雅·诺丹西绕. 西藏宗教艺术[M]. 拉萨:西藏人民出版社,1989.  
[5] 许君魁. 西藏寺院壁画的制作步骤与方法[J]. 西藏艺术研究,1993(2):50—55.  
[6] 赵俊荣. 西藏壁画艺术及其保存修复的几点思考[J]. 敦煌研究,2006(4):98—

101.  
[7] 赵俊荣. 布达拉宫壁画“补色”修复探析[J]. 敦煌研究,2010(2):27-31.  
[8] Michael R. Schilling, Joy Mazurek, David Carson, Su Bomin, Fan Yuquan, and Ma Zanfeng. Analytical Research in Cave 85[C]. 438-449. Neville Agnew. “Conservation of Ancient Sites on the Silk Road” Conservation of ancient sites on the Silk Road : proceedings of the second international conference on the conservation of grotto sites, Mogao Grottoes, Dunhuang, People’s Republic of China, June 28 - July 3, 2004.  
[9] 新疆龟兹石窟研究所. 克孜尔石窟内容总录[M]. 乌鲁木齐:新疆美术摄影出版社,2000:268.  
[10] 北京大学考古系,克孜尔千佛洞文物保管所编著. 新疆克孜尔石窟考古报告第一卷[M],北京:文物出版社,1997:47.  
[11] 新疆维吾尔自治区文物管理委员会,拜城县克孜尔千佛洞文物保管所,北京大学考古系. 中国石窟·克孜尔石窟(一)[M]. 北京:文物出版社,1989:10.  
[12] 新疆龟兹研究院. 中国石窟艺术·克孜尔[M]. 南京:江苏凤凰美术出版社,2019:12.  
[13] 苏伯民,李最雄,马赞峰,等. 克孜尔石窟壁画颜料研究[J]. 敦煌研究,2000(1):65-75.  
[14] Riederer, J. 1977. Technik und Farbstoffe der frühmittelalterlichen Wandmalereien Ostturkistans. In: H. Hrtel, ed. Beiträge zur Indienforschung: Ernst Waldschmidt zum 80. Geburtstag gewidmet. Berlin: Museum für Indische Kunst, pp. 353 - 423 [in German].  
[15] Alexander J. Kossolapov et.al 1999. Murals along The Silk Road (Combined Art Historical and Laboratory Study).  
[16] Gettens, R. J. The materials in the wall paintings of Kizil grottoes, china[J]. Technical Studies in the field of the fine arts[J]. 1938(a):186-193.  
[17] 姚士宏. 克孜尔石窟探秘—修订版[M]. 乌鲁木齐:新疆美术摄影出版社,2009.  
[18] Zhibo Zhou, Ling Shen, and Hui Zhan. The Wall Painting Techniques and Materials of Kizil Grottoes[C]. 235-253. Conservation and Painting Techniques of Wall Paintings on the Ancient Silk Road, Cultural Heritage Science, Springer, 2021.  
[19] P. C. Lee and D. Meisel. Adsorption and Surface-Enhanced Raman of Dyes on Silver and Gold Solids[J]. J. Phys. Chem. 1982, 86, 3391-3395.  
[20] Silvia Bruni, Vittoria Guglielmi and Federica Pozzi. Historical organic dyes: a surface-enhanced Raman scattering (SERS) spectral database on Ag Lee - Meisel colloids aggregated by NaClO4[J]. Journal of Raman Spectroscopy. 2011, 42, 1267 - 1281.  
[21] P. C. Lee, D. Meisel. Adsorption and surface-enhanced Raman of dyes on silver



and gold sols[J]. Journal of Physical Chemistry .1982, 86:3391—3395.

[22] [五代] 李珣 著, 马福月 辑校.《海药本草》[M]. 北京: 中华书局, 1980.

[23] [元] 周达观 著, 夏鼐 校注. 真腊风土记校注 [M]. 北京: 中华书局, 1981.

[24]Langdon Warner. Buddhist wall—Paintings : A Study of a Ninth—Century Grotto at wall Fo Hsia[M]. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1938.

[25] 司艺, 蒋洪恩, 王博, 等. 新疆阿斯塔那墓地出土唐代木质彩绘的显微激光拉曼分析 [J]. 光谱学与光谱分析, 2013, 33 ( 10 ) :2607—2611.

[26] [唐] 张彦远. 历代名画记 [M]. 杭州: 浙江人民美术出版社, 2011.

[27] [宋] 李诫 撰, 王海燕 注译.《营造法式》译解 [M]. 武汉: 华中科技大学出版社, 2011.

[28]Brøns, C., et al. (2018) . “Painting the Palace of Apries I: ancient binding media and coatings of the reliefs from the Palace of Apries, Lower Egypt.” [J]. Heritage science 6 ( 1 ) : 1—20.

[29]Wilkinson CK, Hill M. Egyptian wall paintings: the Metropolitan Museum of Art’ s collection of facsimiles[M]. New York: Metropolitan Museum of Art, 1983: 29.

[30]ZHOU Z B, SHEN L, et al. Investigation of gilding technique in wall painting of Cave.171 of Kizil grottoes[J]. Microchemical Journal. 2020, ( 154 ) :104548.

[31]ZHOU Z B, SHEN L, et al. Identification of organic materials used in gilding technique in wall paintings of Kizil Grottoes[J]. ChemistrySelect, 2020 ( 5 ) :818—812.

[32] 谷口陽子. 中央アジア・バーミヤーン仏教壁画の分析 ( 1 ) シンクロトロン放射光を用いた SR—μ FTIR,SR—μ XRF/ SR—μ XRD 分析 [J], 国立歴史民俗博物館研究報告 ,2012 ( 177 ) : 29—56.

[33]Tatjana Bayerová. Buddhist Wall Paintings at Nako Monastery, North India: Changing of the Technology Throughout Centuries[J]. Studies in Conservation, 2018,63 ( 3 ) :171—188.

[34]Alessia Daveri, et al. An uncovered XIII century icon: Particular use of organic pigments and gilding techniques highlighted by analytical methods[J]. Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy, 2015:135 :398 – 404.

[35] 苏伯民, 蒋德强, 马想生, 等. 布达拉宫等处壁画起甲原因的初步分析和修复材料的筛选 [J]. 敦煌研究, 2007 ( 5 ) :39—44.

[36] 汪万福, 马赞峰, 于宗仁, 等. 西藏布达拉宫、罗布林卡和萨迦寺壁画制作材料分析 [J]. 敦煌研究, 2002 ( 6 ) : 78—84.

[37] 张化冰, 王小伟 苏伯民, 等. 甘肃拉卜楞寺壁画表面涂层材质分析 [J]. 文物保护与考古科学, 2017, 29 ( 4 ) : 67—75.

[38]Song, Y., et al. (2018) . “A technical study of the materials and manufacturing

process used in the Gallery wall paintings from the Jokhang temple, Tibet” [J]. Heritage science 6 ( 1 ) : 1—13.

[39]Barov, Z., V. Groudeva, M. Karazlateva, K. Kitanov & Marinov, T. 2006. The Preservation and Display of a Fourth—century BCE Painted Thracian Tomb in Bulgaria[C]. In: D. Sounders, J. H. Townsend and S.Woodcock, eds. The Object in Context: Crossing Conservation Boundaries. International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, UK, pp.211 – 216.

[40]Todorov, V. 2011. The Thracian Tomb at Alexandrovo, SE Bulgaria: Preliminary Observation on Its Painting Technique[C]. In: V. Nikolov, K. Bacvarov and H. Popov,eds. Interdisciplinare Forschungen zum Kulturerbe auf der Balkanhalbinsel. Sofia, pp. 323 – 334.

[41] 苏伯民, 张化冰, 谈翔, 等. 高分子材料应用于莫高窟壁画保护的历史、现状与研究 [J]. 敦煌研究, 2018 ( 1 ) :80—84.

# 和林格尔新店子东汉墓壁画保护方式的思考

## Thoughts on the Mural Protection of East Han Dynasty in Xin Dianzi, Horinger

沈金颖  
厦门市博物馆 文博馆员

Shen JinYing  
Staff Member of XiaMen Museum

### 摘要

和林格尔新店子小板申东汉壁画墓是 20 世纪 70 年代重要的考古发现，墓葬中大面积表现墓主人生前的车马出行、官舍生活以及北方地域农耕游牧的场景壁画，最具研究价值与影响力。对研究东汉后期的政治与社会生活具有重要价值。和林格尔东汉壁画墓在考古发掘之后一直处于原址保护的状态，由于墓葬被打开后原本封闭的墓葬环境被打破，从 1972 年考古发掘至今的近 50 年时间里，壁画表面的氧化，干湿环境的变化，墓顶树木根系进入墓室等等都会引起壁画病害的产生与蔓延，这些会严重威胁到壁画的保存情况，如果继续发展，壁画画面大面积损失，将会失去其研究的价值，造成无法挽回的损失。对和林格尔东汉壁画墓壁画的保护工作迫在眉睫。保护有多种方式，针对壁画的画面，进行图像的临摹复制也是一种有效的信息保留方式，敦煌研究院是最早通过临摹的方式来保护保存壁画的图像信息，对于和林格尔东汉壁画墓也可以采用这样的方式，论文结合国家艺术基金壁画摹复技法人才培养项目和和林格尔东汉壁画墓摹制过程，来探讨壁画保护方式的多种路径探索。

### 关键词

壁画保护；病害；摹制

### Abstract

Helinger Xindian Xiaobanshen Eastern Han Dynasty fresco tomb is an important archaeological discovery in the 1970s. In the tombs, a large area of tombs shows that the tombs of the tombs before their death were the most valuable and influential in the study of scenes and murals of nomadic farming in the northern regions.. It has important value for studying the political and social life in the late Eastern Han Dynasty. Helinger's Eastern Han fresco tomb has been in the state of original site protection after archaeological excavations. Since the tombs were opened, the originally closed tomb environment was broken. From nearly 50 years since the archaeological excavations in 1972, the surface of the murals has been oxidized. The changes in the wet and dry environment, The root system of the tree on the top of the tomb will cause the spread of mural diseases. These will seriously threaten the preservation of the murals. If the mural picture continues to be developed, it will lose the value of its research and cause irreparable losses.. It is urgent to protect the murals of the Eastern Han Dynasty murals in Helinger. There are many ways to protect the murals. The copying of the images is also an effective way to retain information. The Dunhuang Institute was the first to protect the image information of the murals by copying. It is also possible to use this method for the tomb of the Eastern Han Dynasty murals in Helinger. The paper combines the talents training project of the mural restoration techniques of the National Arts Fund and the process of the tomb reconstruction of the Eastern Han murals in Lingle to explore various paths for the protection of murals.

### Key words

Mural Protection, Disease, Mimicry

## 一、和林格尔东汉壁画墓的考古发掘与现状

### 1. 和林格尔东汉墓壁画的考古发掘

内蒙古自治区呼和浩特市和林格尔县，位于内蒙古地区中南部，在历史上这一地区多处于中原政权统治与北方游牧部族管辖的边界地区，商周时期土方、鬼方等北方少数民族活跃在内蒙古中南部，战国时期匈奴在这一地区发展壮大，在秦汉时期成为北方草原地区最主要的草原势力，汉族的地方与中央政权也不断将统辖与势力向这一地区扩张，战国时期赵武灵王采取“胡服骑射”把赵国的势力扩展到阴山一带，秦汉两朝都发动了针对匈奴的大规模战争，夺去了河南地（今鄂尔多斯高原西北）并设置郡县管辖，东汉时期建武二十四年南北匈奴分裂，南匈奴向汉称臣，汉王朝将其诸部列于五原、云中、朔方、代郡、雁门、定襄，设镇守边，从此内蒙古中南部地区出现了汉族与匈奴杂居的局面。和林格尔东汉壁画墓也就是这一时期一位东汉政府派驻边地行政长官“护乌桓校尉”的墓葬。

和林格尔新店子东汉壁画墓在 1971 年秋季被发现，1972—1973 年进行了考古发掘，



之后关于这个壁画墓的研究一直在持续，由于墓葬早年被盗，随葬物品流失较多，而墓室中保留下来最有研究价值的文物就是绘满主墓室与耳室墙壁上五十多组彩绘壁画及大量墨书题记，壁画场面宏大，内容丰富，绘技娴熟，包括车马出行、府城、衙署等反映墓主人生前官宦生涯的事迹图像，和汉代流行的孝子、烈女等人物，壁画中墨书题记有250处，真实再现了东汉时期长城内外的社会风貌，形象反映了东汉社会的政治经济文化状况。丰富的图像信息对于研究东汉历史、文化有着重要的资料价值。

## 2. 和林格尔东汉墓壁画的保护

和林格尔东汉壁画墓经过考古发掘，内蒙古的考古工作者也认识到壁画重要的研究价值，所以该墓在发掘后并没有回填，在当时的历史时期揭取壁画的技术也还不很成熟，和林格尔东汉墓壁画就采取了原址保护的方式，最初为了不让人畜侵扰这个区域在墓室的顶部栽种了树苗，墓门处安装了门并上锁，禁止外人进入。后来成立保护工作站并圈起围墙派专人看护，1988年6月和林格尔东汉壁画墓被定为内蒙古自治区文物保护单位。因为是原址保护并且壁画具有重要的考古研究价值，所以该墓一直没有对外开放。

在考古发掘的之初，考古工作者已经认识到了绘制于墓室内的壁画的研究价值，在考古发掘后就安排考古所的美术工作者对该墓室的重要壁画进行了临摹，以备后期的研究使用。

## 二、墓室壁画的保护方法研究

中国对于墓室壁画的考古学研究大约兴起于20世纪二三十年代，随着东北地区汉代壁画墓的考古发掘，对于壁画墓的研究也逐渐兴起，同时对于壁画的保护也在不断地探索，尤其是1949年中华人民共和国成立后，20世纪六七十年代一定数量的汉代、唐代壁画墓经过考古发掘重现于世，墓室壁画的保护工作和技术手段也不断提高，总结起来，墓室壁画保护大致有以下几种方式。

### 1. 原址保护

壁画作为墓葬或建筑的组成部分,从文物保护的观念上来讲属于“不可移动文物”类型，所以不让壁画脱离开它原有的环境，能够在原址保护是许多文物保护工作者不断努力探索的工作。但是原址保护对于保护技术的要求很高，尤其是墓葬，原本墓主人下葬以后墓室就形成了一个封闭的环境，一旦打开，原本封闭了几百年甚至几千年的环境被打破，墓葬中的许多有机物就氧化得很快，墓葬中的壁画也是这样，在空气中氧化衰减的速度很快。另一方面许多大型墓葬在考古发掘后对墓葬原址保护的技术手段也跟不上，很难让墓葬做到长久性的稳定保护。例如日本的高松冢，1972年，日本奈良明日香村，奈良县立橿原考古研究所和关西大学组成的考古发掘队对高松冢古坟进行了发掘，3月21日发现了石室内部大约为公元7世纪后期的壁画。高松冢古坟壁画的画面虽小，但绘画的技艺却丝毫不低，更显精雕细作。1974年高松冢古坟壁画就被日本文化厅指定为国宝，其保护工作就成为日

本文物保护界的中心任务。日本政府先后派人前往意大利、法国、德国以及韩国考察，并邀请意大利和法国专家来现场参加保护方案的研究。经过慎重的讨论和研究，最后采用了在原地保护的方针。为了保持古坟石室内部恒定的环境，在墓室前面设计了三个前室，并安置了大型的空调设备来调节内部的温湿度。每次进入墓室，都要通过前面的三个保护室，以便保持内部的温湿度，石室上部虽然恢复了坟丘，但保护设施与墓室入口（原来的盗洞）之间有一定的空间，利用原来的盗洞（平时是封闭的），可以进行进入石室检查。因为墓室比较小，从不对外开放。这是一个耗资巨大的保护项目，不仅仅是初期的投入，之后的维护费用也难以计算。高松冢古坟的保护方式成为日本文物保护界的骄傲，同时，也成为周边乃至西方国家考察日本文物保护的必看项目。

但近年由于地下环境的改变，然而在保护设施运行不到30年，在2002年左右的一次检查中就发现古坟内部壁画上面出现了霉斑，2005年日本文化厅决定对古坟石室实行解体，对壁画进行相应的处理。

### 2. 揭取保护

按照文物保护的原则，古代壁画最好是在原地保护。但是，古壁画分布范围极广，很多古墓中发现了壁画，却不能在每一个古墓原址建一个保护文物的博物馆，因此很多古壁画不得不进行保护性揭取。壁画的保护揭取，只能在其他方法都不能挽救的情况下被动地使用。因为壁画本身及其所依附的建筑物是作为一个整体看待的，因此，整体保护是最为理想的。但从实际的考古情况来看很多古墓是在被盗或城市发展的建设中被发现并进行考古发掘的，属于抢救性发掘，根本没有条件做到原地保护，新中国成立以后，壁画的揭取、搬迁保护的实践也在不断地积累经验，如20世纪50年代山西芮城永乐宫壁画的搬迁保护与重建，70年代唐代章怀太子墓、懿德太子墓、永泰公主墓壁画的揭取保护，到了90年代在壁画保护与修复上又引进学习国外先进的技术，目前陕西、山西、内蒙古等地都建有壁画保护修复与展览的专门场馆，揭取保护的技术越来越成熟了。

但客观地讲揭取古壁画，就目前的技术条件而言，还是会给古壁画造成不同程度的损伤，至今这个话题还在讨论之中。壁画揭取一般有三种形式：揭取颜料层；揭取颜料和地仗层；无地仗层壁画的揭取。

### 3. 临摹保护

壁画是绘制于建筑物或墓室壁上的图像，壁画保护从美术的视角来理解就是保护壁画珍贵的图像，这也是壁画最重要的价值所在，对于壁画图像的留存，除壁画本体的保护之外，临摹复制也是一种非常有效的方式。

在考古发掘中绘图是一项非常重要的工作，但一般情况下主要是以线描图的形式，记录考古对象的图形信息，但对于新中国成立后考古发掘出土的大量壁画墓，面对艺术价值极高的壁画，考古中也采取了临摹制作“复本”的办法来保留更全面的壁画信息。1971年开始考古发掘的唐代乾陵陪葬章怀太子、懿德太子、永泰公主墓甬道内精美的壁

画被揭取之后，为恢复墓室原貌便于更好的展览效果，聘请了陕西一批美术工作者在原墓道位置对壁画进行了复制，达到了很好的展示效果。另一个比较典型的例子是当年山西芮城永乐宫搬迁时，作为国家任务，中央美术学院师生在陆鸿年、刘凌沧先生带领下，原大临摹了永乐宫壁画，同样也是为永乐宫壁画保留“复本”。

南朝齐的画家兼理论家谢赫,在其著作《画品》中提出了“六法”,“六法”的内容如下:“画有六法:一曰气韵生动,二曰骨法用笔,三曰应物象形,四曰随类赋彩,五曰经营位置,六曰传移模写。”

六法中的“传移模写”指的就是临摹作品。传,移也;或解为传授、流布、递送。模,法也;通摹、摹仿。写亦解作摹。把模写作绘画美学名词肯定下来,并作为“六法”之一,表明古人对这一技巧与事情的重视。顾恺之就留下了《摹拓妙法》一文。摹写的功能,一是作为基本功的练习手段,二是可作为流传作品的手段。我们现在所能够看到的“书圣”王羲之的墨迹如《兰亭序》《快雪时晴帖》等都是唐代弘文馆拓书人“响拓”临摹的作品,同样也作为艺术珍品受到保护与珍藏。可以说在壁画保护中临摹也是一种有效的保护方式。

### 三、摹复是一种壁画保护的有效方法

上文已经提出临摹也是一种壁画保护的重要方式,但对于绘画的临摹来讲目的不同临摹表现出的效果与临摹的方式也不同,那么作为一种古代壁画的保护方式,临摹应该是一种什么样的状态呢? 2018 年 6 月中旬至 9 月中旬间本人参加 2018 年国家艺术基金中国古代壁画摹复系统技法人才培养项目的学习,通过理论讲授与和林格尔东汉壁画墓的临摹实践进一步认识了“全息摹复系统”在古代壁画保护中的价值与作用。

#### 1. 全息摹复的基本理念

“全息摹复”是针对古代壁画保护而提出来的新理念,是“全信息”现状临摹。“摹复的意义主要希望在现状摹写的过程中指向该壁画原始本真的把握与反映,着力抓住涣散于支离破损的画面上的那些弥留的原始信息。”<sup>[1]</sup>与传统“传移模写”的临摹相比较,“全息摹复更加注重特定时态下的更全信息,并强调在历史性衰变过程的追踪梳理与研究中找到原生的典型状态”。<sup>[1]</sup>同时“全息摹复”还有着技术的支撑,就是对壁画绘制与保护材料的加工制作,以往的临摹主要是针对图像画面的记录,对于绘画层下部的地仗层一般并不考虑,而“全息摹复”可以根据原壁画的地仗层在摹复中制作出相似的地仗层效果,但它是一种超薄底层,这种方法的底层材料也经过多次试验并注册了专利,所以从保护理念和技术水平都体现出了“新”字。

#### 2. 和林格尔汉墓壁画摹复实践概述

前面已经提到“传移模写”是学习传统最好的方式,一些优秀的古代壁画常常被用做学习的范本供人临摹,如敦煌壁画、永乐宫三清殿壁画等,这些壁画作品大都技法成熟、

艺术价值高,而早期的汉墓壁画却很少能够成为这样的学习对象。随着新中国成立后汉代墓葬考古中壁画、帛画、彩棺、画像石砖的大量出土,汉代绘画的艺术价值不断被重视,汉墓壁画有着很高的艺术与学术价值,值得学习。那么和林格尔东汉墓壁画发掘出土 40 多年,是否对它进行过临摹?目的是什么?

和林格尔东汉壁画墓考古发掘后,有关部门考虑到保留“复本”,作为工作任务,当时在内蒙古自治区考古所工作的金高先生被派去临摹和林格尔东汉墓壁画,据说她采用玻璃板拷贝的方法较准确地表现出壁画中的重要形象信息。在内蒙古自治区博物馆陈列了部分金高先生当年临摹的和林格尔汉墓壁画,这些临摹作品为纸本,以某一主题画面为构图,以画面图像为重点表现与复原,只对画面中较大面积的剥落与墙壁裂隙做了表现。虽然保留下来的信息非常重要,但还不能够做到“全信息”。在当年考古发掘之后再没有更全面的和林格尔东汉壁画墓临摹工作。和林格尔东汉壁画墓采取了原址保护,一些保护措施可能缓解壁画的衰退,但并不可能让它永远留存,所以用全息摹复的方法是有效的非本体保护手段,它的目标就是为古代壁画艺术保留下“全信息”的复本。

“全息”摹复的概念使得壁画的研究视野发生了很大变化,从壁画本体来讲以往的研究主要集中在两个领域,一个是美术领域,对于壁画的图像信息,表现内容、技法等进行研究,另一个是保护领域,对壁画的保护理念、保护方法进行探讨,两者属于不同的研究领域,虽然关注于同一研究对象但很少有交汇融合,而“全息”摹复既关注图像研究又对壁画中的病害有所分析认知,所以促成了两者的交融,拓展了壁画研究的新视野。

全息摹复的过程为:1. 壁画的底层制作。2. 摹复还原图像信息。3. 摹复制作病害肌理。4. 统一调整技术再加工。

#### 3. 壁画摹复实践的特点

##### (1) 专利技术底层制作方法与综合性的摹复方法

全息摹复能够成为壁画保护中重要的方式来自于它的专利技术支撑,“全息摹复系统的技术支撑有两个国家级专利项目,既有壁画基材的专利技术也有壁画颜料和防水、防潮、防酸腐等科技手段。系统中的主打技术成果原生摹制法采用了一种新型的超薄地仗,结合原址原地相匹配的材料加工颜料,以确保摹复壁画的‘血统纯正’与信息准确。系统的各类技术指标,目前已经实现了防水防潮防霉变等长久保存功能要求。而画面的物质肌理,不仅是视觉上,尤其是用手来触摸则更能体现出或砂质或泥质的真实感,并且其柔韧性可以达到自由曲卷的程度,更加便于大量存储和异地展陈的运输。”<sup>[2]</sup>

全息摹复是对所需临摹壁画的现状摹写,这里所说的现状并不同于以前多数临摹只注意画面的图像,并不考虑壁画的地仗层制作,以及使壁画残损、剥落、生命力减弱的“病害”。而全息摹复是一种综合性的摹复方法从底材(地仗层)的制作,到壁画“病害”的还原再现,都不只是从“视觉性”的单一角度出发,除画笔之外,刻刀、砂纸、打磨工具等综合手段的制作加工,还原了壁画现状的真实性,力图达到“全信息”的真实感保留。



“在理念上，全息摹复系统是一种脱胎于现状摹写手段的非本体保护策略，其原出的理想是成为古代壁画保护的预防性措施，为未来预先保留一个从物质肌理到画面视觉效果都十分接近原始壁画的备份。”<sup>[3]</sup>

全息摹复的出发点在于壁画保护，所以与“传移模写”为理念的壁画临摹在目标与作用上有着区分，全息摹复的“全信息”包含了壁画的图像，壁画本体的物质结构，以及壁画表面在漫长的岁月侵蚀中承载的变化信息，如陈旧、病害等。在摹复过程中对于壁画表面的“病害”分析，是以往的壁画临摹中难以做到的，多数临摹中只把“病害”以“做旧”的方式去处理，只做到视觉中的“相似”，而 2013 年 12 月国家颁布的中华人民共和国国家标准中对“古代壁画病害”做了详细的分类，全息摹复中对于主要的壁画病害类型从其产生的原点出发，对壁画现状的“病害”做到分类的分析，并通过综合性（非单一的绘画做旧）手段加以表现。

从此次项目培训中最终完成的和林格尔东汉壁画墓全息摹复成果看，从壁画的底层、图像、病害等多方面都做到了真实的现状还原，也是和林格尔东汉壁画墓在考古发掘和壁画临摹之后，最为系统全面的一次临摹保护过程，这些图像为和林格尔东汉壁画墓做好了“备份”，其价值将逐渐显现，我们拭目以待。

## 参考文献

- [1] 中国艺术研究院、斯琴塔娜艺术博物馆. 全息摹复焕丹青——摹复系统学术报告[R]. 2017 年.
- [2] 李崇辉. 古代壁画摹复的使命与担当 [N]. 中国文化报, 2018 年 4 月 1 日.
- [3] 杜晓帆. 从高松冢古坟看日本的文化遗产保护 [N]. 中华遗产, 2007 年 4 月.

# 中国古代壁画保护性修复与人才培养研究

## Research on Protective Restoration and Talent Cultivation of Ancient Chinese Murals

吕长娟  
太原科技大学 讲师

*Lv Changjuan*  
*Lecturer of Taiyuan University of Science and technology*

### 摘要

中国古代壁画是中华民族重要的物质文化遗产，其对中国历史研究和中国美学演变的研究都有重要的作用，古代壁画将建筑设计、壁画和雕塑艺术融合在一起，记录着那个时代的社会发展轨迹。在漫长的历史演变过程中，中国的古代壁画都经受了不同程度的毁损，对壁画的保护性修复和人才培养工作的开展迫在眉睫。此文介绍了中国古代壁画现状，当前开展的壁画保护性修复工作进展和中国古代壁画保护性修复工作存在的问题，并对中国古代壁画保护和人才培养提出针对性的方案。

### 关键词

古代壁画；保护性修复；人才培养；物质文化遗产

### Abstract

Ancient Chinese murals are an important material and cultural heritage of the Chinese nation. They play an important role in the study of Chinese history and the evolution of Chinese aesthetics. Ancient murals combine architectural design, mural painting and sculpture art to record the social development track of that era. In the long history of evolution, ancient Chinese murals have suffered varying degrees of damage, and the protective restoration of murals and

the development of talent cultivation are extremely urgent. This article introduces the current situation of ancient Chinese murals, the current progress in the protective restoration of murals and the problems in the restoration of ancient Chinese murals, and proposes targeted solutions for the protection and cultivation of ancient Chinese murals.

Keywords

ancient murals, protective restoration, talent cultivation, material cultural heritage

中华民族五千年的历史创造了丰富的文化，给人类历史留下了宝贵的文物，在这些丰富的文化遗迹中，中国的古代壁画是其不可分割的部分，它对地域文化的传承起着相当重要的作用。但是随着长时间的自然灾害（比如风雨雷电、地区环境差异等）和人为因素（比如战争、文物盗贼等）的影响，中国的古代壁画大部分都遭受了不同程度的毁损，已挖掘的古代壁画的保存也面临很多的问题，最为常见的毁损包括墙体脱落、受潮发霉、凸起等，这些问题的出现对壁画修复人员的工作提出了更高的要求。壁画修复人员必须具备扎实的文物修复知识和实操技能，特别是历史学、考古学等知识，壁画保护修复人才的缺失是当前中国古代壁画修复工作开展面临的主要难题。因此，本文以敦煌莫高窟壁画和大昭寺壁画为考察对象，对新技术在中国古代壁画保护性修复工作的应用现状进行研究，力图找出当前的文物修复工作存在的问题并提出针对性的建议。

一、中国古代壁画现状

中国古代壁画是中国重要的精神和物质文化遗产，其记录着中华民族的历史轨迹，同时展现着壁画所在地域的文化特色。壁画的定义在中国出现得比较晚，直到 20 世纪 90 年代才有了明确的概念界定<sup>[1]</sup>。中国古代的壁画种类多样，对于壁画类别的区分依据也呈现多样性：（1）所处的地理位置。位于墓室的壁画统称为墓室壁画、处于石窟中的壁画称之为石窟壁画、居于寺庙中的壁画称之为寺庙壁画。（2）壁画的色调。有关壁画色彩的应用，汉朝以前的色彩相对单一，以红色为主色调，直到魏晋时期壁画的颜色逐渐丰富，淡黄、灰青等色彩在壁画中使用日加频繁。

通过对相关文献的梳理和实地的考察发现，中国的各个地区都有古代壁画遗迹，而且相关遗迹保存得也比较完整。通过对中国古代壁画的发展历史追根溯源可得知，古代壁画在商周时期主要起着装饰作用，东周时期的壁画将神话故事和现实中的人物结合从而起到教化群众的功能，西汉之后的壁画则是多种思想相互融合，担负的功能也更加的多样化。

二、中国古代典型壁画保护性工作存在的问题

中国现存的古代壁画种类繁多，此文以甘肃敦煌莫高窟和西藏的大昭寺壁画为重点研究对象，阐述当前中国古代壁画保护性修复工作存在的问题。

1. 敦煌莫高窟壁画

甘肃的敦煌莫高窟是中国目前挖掘地保存相对完好的古代石窟壁画之一，敦煌壁画融入了佛教文化，因此壁画的内容是一连串的故事。敦煌壁画的色彩较为鲜明，极为生动地展现了不同时期的社会风俗和人文情怀。敦煌莫高窟壁画拥有很高的史学价值和美学价值<sup>[2]</sup>。（1）史学价值。敦煌莫高窟位于古代丝绸之路之上，其存在是对古代丝绸之路的繁荣景象最好的记载，同时也是对佛教文化传入中土并融入中原文化最好的见证。（2）美学价值。敦煌莫高窟壁画在沿袭传统的壁画创作材料和技法的同时，结合了新的创作技法，对于该壁画的研究有助于丰富中国古代壁画的研究。

根据考古学家目前对敦煌石窟壁画的研究，敦煌莫高窟从建设到最终被挖掘经历了 1500 多年，保留相对完整，但是破损问题依旧存在。由于敦煌莫高窟位于自然条件恶劣的甘肃地区，长期受到当地恶劣环境的侵蚀以及盗墓贼的破坏，敦煌壁画不可避免地出现了壁画表层脱落、颜料褪色以及墙体整块毁损等问题，这些问题已经普遍出现在甘肃地区的石窟壁画上。古代壁画一旦出现毁损，便难以再生，如何通过现有的壁画修复技术恢复壁画原貌成为现代壁画修复工作者的主要工作。

2. 大昭寺壁画

大昭寺壁画是典型的古代壁画之一，根据相关的考古资料发现，大昭寺于公元 674 年开始动工，壁画面积有 4000 多平方米之大，在对大昭寺壁画的保护性发掘的过程中，考古学家发现壁画墙体已出现了各种问题，墙体受雨水冲刷普遍出现空鼓，有些墙面甚至存在墙体脱落裂开的问题，专家们初步判断是遭受西藏地区高原气候影响，墙体内部挤压严重，同时很多寺庙年久失修，横梁毁损严重，面临坍塌的风险，总体而言大昭寺的壁画保护工作面临很大的挑战<sup>[3]</sup>。

经过研究发现，大昭寺壁画毁损如此严重的原因包括以下几点：（1）受经济大环境的好转和居民生活水平提升的影响，人们日益注重对精神层面的满足，大昭寺的外来香客日益增加，酥油灯的使用也随之增加，酥油灯的燃烧对室内壁画墙体造成了很大的破坏。（2）大昭寺由于存在时间长，壁画墙体不可避免地出现破陋，尽管相关人员已进行了修复，但是现代的墙体修复材料与寺庙建设之初的材料存在差别，难以实现融合。（3）人们缺乏对壁画的保护意识，由此导致很多壁画遭受了人为的破坏。而且现在的很多人都将壁画保护与修复工作丢给专业的文物保护人员和政府，这种思维为壁画修复工作埋下了很大的隐患。



### 三、数字化技术在古代壁画保护性修复工作中的使用

#### 1. 高光谱数据处理技术与敦煌莫高窟壁画修复

高光谱数据处理技术主要包括可见光和红外线，借由这些光谱信息可以获取壁画的相关数据，这种技术为古代壁画的保护性修复工作提供了技术支撑。

敦煌莫高窟壁画的修复工作也使用了高光谱数据处理技术，主要关注的是壁画的病害问题，为了解决壁画的病害问题，文物专家会先根据古代壁画的影像资料分割图像，然后以区域化的方式呈现壁画的全貌，区域不同对应的灰度也有差别，以此反映各区域的差异，但是它们也呈现着相似的光谱信息<sup>[4]</sup>。随后要对所分割的资料中具有一致的信息的区域合并，合并后的区域是否相连需要进行重新评估。分割后的影响信息是由一个个小单元组合而成，小单元之间相互连接而成多边形，多边形内部的光谱信息趋于一致，通过对光谱信息的特征值计算能够提供充足的数据考量，最后进行矢量化变换，确定壁画的病害区域。但是高光谱技术在提供充足的信息数据的同时，也会造成数据过于庞大，信息重复交叉，反而会加大数据筛选的难度。

#### 2. 三维激光扫描技术与大昭寺壁画

三维激光扫描技术在古代壁画的修复中最近才开始引入，主要原因是文理映射在壁画模型构建中是最困难的，但文理信息是最重要的，文理信息可以反映客观的实际情况以及壁画之间的细节，以保证壁画数据信息的完整性，从而有针对性地处理壁画的病害问题。这些信息的获取需要古代壁画的点云数据，但是依靠传统的扫描仪无法完成，需要三维扫描技术的引用。

为确定大昭寺的壁画病害情况，首先需要依据大昭寺的实际构建大昭寺的空间模型，借助获取的云点数据模拟大昭寺壁画的表面特征，将数据导入工程软件，根据实际需要选取数据信息。模型的构建可以确定壁画修复的重点部位以及壁画毁损的程度，为大昭寺壁画的修复提供模型引导。但是三维激光扫描技术会存在三个方面的误差：（1）激光光束在物体表面会产生发散，形成偏差；（2）模型使用的坐标转化存在偏差；（3）三维激光扫描的仪器会受到勘测位置的地势影响。

### 四、中国古代壁画保护的路径探讨

#### 1. 政府就壁画修复性人才培养工作出台相应的法律法规

要从根源上解决壁画人才队伍建设的问题，政府必须出台相应的规章条例，强制要求文物保护单位必须具备专业的壁画保护性修复队伍，政府对壁画修复的投入经费也要增加，一方面通过丰厚的待遇对专业人才给予鼓励，另一方面也是为人才的发展提供合适的平台。政府也可以成立专门的壁画保护性修复的文物保护部门，对专业型人才的进

行安置，将壁画修复性人才队伍逐步壮大起来；与此同时，政府也可以通过向文物保护单位以及高等院校招募壁画修复型人才，在壁画修复工作开展之前就整装队伍。

#### 2. 高校要注重对壁画保护性修复人才的培养

中国目前有近 30 所高校设置了与文物挖掘与保护、修复以及相关的专业，但是有关壁画保护性修复的专业还未单独开设，壁画专业性修复队伍往往是从文物保护专业大类中临时组队。因此，中国的高校要积极在考古院系独立开辟出壁画修复专业，吸纳专业型人才，通过对壁画修复专业学生进行壁画知识、历史传统以及壁画修复等多方面的知识进行传授，使学生们在进行实地的壁画修复工作时能够有扎实的基本功作为支撑，了解各地区壁画的特性，开展有针对性的修复工作。

#### 3. 高校理论传授于实践相结合

高校的理论知识教授是文物修复工作开展的基础，但是实践是重中之重。一方面可以让文物修复工作人员直接参与实际的壁画修复工作，随同专业的文物修复队伍和单位开展壁画的保护性修复工作，获得直接的学习经验；另一方面可以与资深的文物修复机构进行合作，实现人才的输送，使得修复人员具备更加全面系统的理论知识，提升工作技能，比如公费派遣修复骨干出国留学深造；高校之间联合培养壁画修复的研究生与博士，充分挖掘年轻一代参与壁画修复性工作的潜力。

### 五、结语

古代壁画是中国五千年渊远文化的重要见证，是中国传统文化的重要组成部分，是中国历史变迁的重要见证。虽历史久远，却仍旧历久弥新，壁画内容多样、色彩鲜明，无论在艺术层面还是历史层面都具备极高的价值，因此，壁画的保护性修复工作对于壁画的继承和传播都有重要的作用，但是壁画修复技术在修复工作中也存在较多的问题，这不仅需要我们从技术上实现突破，也需要我们加强壁画人才队伍的培养，用新技术加持专业化的壁画修复队伍，从而展现中国古代壁画的魅力。

### 参考文献

- [1] 王丽琴,马珍珍,赵西晨.关于壁画保护理念的探讨.江汉考古.2012年第2期.
- [2] 申云艳、齐翰.金代墓室壁画分区与内容分类试探.山东大学苏俄报(哲学社会科学版).1998(2):13-19.
- [3] 陈相伟.试论金代壁画墓.辽金史论集(第九辑).郑州:中州古籍出版社.1996年.第277-290页.
- [4] 潘云鹤,鲁东明.敦煌壁画虚拟复原及演变模拟模型研究[J].中国图像图形学报:A辑,2002(2).





## 第二章



## 艺术史研究



# 挎包女人：从壁画到塑像的中古艺术再现

## A Woman with a Bag: Medieval Art Reproduction from Murals to Statuess

葛承雍  
中国文化遗产研究院 教授

Ge Chengyong  
Professor of Chinese Academy of Cultural Heritage

### 摘要

本文对中国服装史原来隐晦不显或根本忽视的挎包进行了探索，利用新出土的中古壁画和唐代各种挎包女性陶塑，进行了女性挎包形象出现的初步分析。作者指出“挎包女人”的中古壁画再现了当时服饰的历史，唐代陶俑又塑造了古代女性挎包的风采，从平面绘画到立体塑像的交织，唤醒记忆，意涵丰富，赋予了女性非凡的人性精神。论文大角度地对外国挎包的出现和流传做了梳理追索，通过中西对比，指出中国古代女性挎包要比西方早出现几个世纪，古代女性敢于在公众大庭下挎包、拎包，具有社会时尚和实用美观的象征意义，折射出非常明显的超前意识和服装审美的认同。

### 关键词

女性服饰；古代挎包；壁画陶塑；文化审美

### Abstract

This paper explores the bags that were previously obscure or neglected in the history of Chinese costume, and makes a preliminary analysis of the appearance of female bags by using newly unearthed medieval murals and various kinds of bagged female pottery sculptures in the Tang Dynasty. The author points out that the medieval murals "A woman with a bag" reproduces the history of costumes at that time, and pottery figurines from the Tang dynasty also shaped the

elegance of ancient women with bags, interweaving from plane painting to three-dimensional statues, awakening memories, containing rich connotations, and endowing women with extraordinary human spirit. This paper studies the appearance and spread of foreign bags from a large angle based on the comparison between China and the West, and it points out that Chinese ancient women' s bags appeared several centuries earlier than those in the West. Ancient women dared to take bags and bags in public, which has the symbolic significance of social fashion and practical beauty, reflects advanced vision and consciousness and aesthetic recognition of clothing.

### Key words

Women's Apparel, Handbag in Ancient Times, Murals, Terracota Statues, Aesthetic Culture

女性服装是衡量人类社会文明的历史标尺，挎包则是反映出女性欲望的一面镜子。挎包还是拎包，提包还是背包，是时代历史演变的语境下一种与服装服饰有关联的载体，但实际上“包”的出现体现了对身体制约的解放，女性双手从被沉重的物体搬运中解脱出来，有了“置换”的空间，成就了新的面貌，并被纳入到服装的范围里，成为服装史上一个典型的绝佳见证者。

北朝隋唐的手提袋、挎包、背包，应该是中古时代出现较早的一种生活时尚代表。有人说挎包就是为上流女性服务的，是奢侈服装延伸的符号，但是很可能来自平民的简约生活，侍女或奴仆的使用为主人负担伺候，我们无法查阅到“包包”的雏形，可是出现在壁画上就很成熟了。



图 1 2014 山西忻州九原冈北朝壁画墓



图 2 2014 山西忻州九原冈北朝壁画墓



图3 敦煌第17窟晚唐近事女壁画



图4 敦煌第17窟北壁西侧壁画树上挎包



图5 陕西华阴市唐宋素墓出土，陕西考古研究院发掘

忻州北朝墓葬壁画女性背的挎包（图1、图2），似乎是现代手包的鼻祖，这个被画家所画上的华而不实的小包，在当时被女性所追求究竟是什么意思？它是用什么材质做的？从长方形来看较硬，似为皮革制作的，现代社会里小的手提袋越小越有异国情调，越能体现阶级地位。那么中古时代出现女性肩背小小的挎包，是装女性化妆品还是装绢帕？是夸示性还是适用性？恐怕不只是为了实用，与她并列的各色人物是胡汉均有，北朝太原忻州均为多民族混杂之处，其中“胡风”劲吹<sup>[1]</sup>。

应该说，挎包的使用打破了贵族妇女的繁文缛节社交属性。这些女性出行挎包像是在松弛走秀，胳膊上挎包而不是拎包，不仅反映了当时女性的风尚，也没有负重压迫之感。应该是现代“包包”彰显不凡的远祖宠儿。

包的外形进化，在敦煌莫高窟第17窟晚唐壁画中出现（图3、图4），北壁西侧画有在家受五戒的“近事女”（又称优婆夷），即来寺院侍奉高僧的，旁边画有一棵叶茂老树，树枝悬挂一个挎包，这个挎包应该是手工缝制的布包，包上有三叶形翻盖，绣有穿环图案，从样式来看非常时兴<sup>[2]</sup>。这个挎包是为进香女性使用的还是为云游僧



图6A 汉晋缀绢缙花毛织袋，17厘米，1995年民丰尼雅墓出土



图6B 汉晋虎斑纹锦袋，12.5厘米，1995年民丰尼雅墓出土，《丝路考古珍品》



图6C 汉晋锦袋，11.5厘米，民丰尼雅墓出土



图6D 瑞兽纹锦带袋，12厘米，民丰尼雅墓出土



图7A 唐代胡人背包俑，西安博物院藏



图7B 西安韩森寨出土唐代胡人背包俑，西安博物院藏

人使用的？需要思量。我倾向于是这个“近事女”使用的，她挎着包来寺院拜见侍奉高僧，左手持杖竿右手拿有巾绢，故先把挎包挂在树上。若是僧人所用，也有可能，宋代佛教中“布袋和尚”以“布袋”而闻名，其布袋应该来自唐代。

唐墓出土的挎包女俑近年也屡屡发现（图5），2014年3月陕西考古研究院在华阴市夫水镇连村抢救性发掘了唐咸亨元年（670年）沙州敦煌县令宋素与夫人王氏合葬墓<sup>[3]</sup>，该墓出土有武士俑、文官俑、胡人俑、骆驼俑等，其中挎包女俑形体完整，制作精美。

看来男性是欣赏女性这种挎包姿势，否则不会在壁画中和陶俑中塑造她们挎包的形象，因为挎包毕竟不是画家的凭空想象，“包”只是一种解脱身体负担的载体，有人说包“以身体为切入点，以人为最终目标”，表征了古代女性双手的解放，因而被画家、艺术家所关注而留下来了艺术形象。至少“挎包”属于被唤醒的历史节点上。

为什么自古以来女人“情有独钟”就爱包？是日常使用还是出门特定场合使用？是衣服搭包还是包搭服饰？从北朝到隋唐正是外来文化传入影响到求异心态强烈的时代，包包的出现也许就是一个传奇吧。

从1995年新疆民丰县尼雅1号墓地出土的汉晋“帛鱼和虎斑纹锦袋”和“缀绢缙晕绸缙花毛织袋”观察，袋子内衬毡，内装有铜镜、胭脂、线团、绢卷、木质绕线板等女红用品，袋体还缀有彩色绢带<sup>[4]</sup>。这应该是女性的小“袋”（图6ABCD），因锦袋小的长12.5厘米、宽10厘米，大的长17厘米、宽12厘米，估计可能是束带携挂在腰间，还不是后来出现的“包”。

有人提出挎包这种装束形象女陶俑是否与唐代胡人影响有关呢<sup>[5]</sup>？我们不知道“挎包”与游牧民族是否有关，是否起源于骑在马上的人放开了双手，是不是胡汉民族服饰的边界标识。中国古代袍服没有口袋，蹀躞带成为携带小件物品的关键装束，腰带起着携带小件物品的关键作用，但金腰带因为沉重不一定有实际作用，只是身份的标志。或许皮带才是日常使用品。令人惊喜的是，考古学者早已经发现了胡人斜挎背包的陶俑。1988年西安东郊韩森寨红旗电机厂盛唐墓葬中出土的鼓目鹰鼻胡



俑，身穿窄袖袍，脖颈围有狐尾，从右肩至左肋斜挎一个半圆包，包被垂下左臂夹在腋下<sup>[6]</sup>（图 7AB）。曾有观察者曲解为臂下夹板，恐不确。

如果这个解读无误，那么胡人挎包真是全面继承了北朝以来胡汉的服饰风格，证明“包包”也与中古时期胡汉服装文化交流密切相关。

二

传说远古时候古代女人采集野果和收获果实时，将它们放入竹藤编织的篮中，久而久之，篮子变成了“包”，变成了一种穿搭习惯，女性挎包常不离身，看成了身体服装的一部分。这个八卦传说既没有文献记载也没有考古证明，唯一期望就是能有远古文物被发现。

但是合理的解释是，挎包的使用解放了人的双手，迎合了女性追求美丽的心态，特别是身穿全摆裙，可以充分释放前所未有的“自由”和“愉悦”，挎包成了女性服饰的一部分，在每天的日常生活中内化到女性心里，这就大大超出了一般层面的服装风俗改革，融入了自身的审美追求。

包的起源是服装的补充,因为衣服没有口袋,包是衣服的“外挂”,是挂篮式的延伸。应该说从经典到现代，包饰的兴起与服装的演变有着密切的联系。从世界服装史上看，包的起源线索也是蛛丝马迹、凤毛麟角。4 世纪罗马壁画上出现的庶民斜背过一个小网袋似的包<sup>[7]</sup>，但这和中国汉魏的鞶囊或囊袋差不多，还不能肯定是后世概念的包。

在西方自从 18 世纪末，附有衣带的波浪形裙子被修身的衣服取代后，女士们便纷纷去寻找可以装载个人物品的袋子或许是搭配服装的配饰，挎包如果内有隔层就可以装更多的东西，百年前欧洲人就提出西方最早使用挎包是什么时候？男人用包是什么时候开始的？属于上层阶级还是下层配置？

芭芭拉·伯尔曼（Barbara Burman）所著《袋史》中说，在几百年前，手提包表现的是一个女人的窘境，因为自己提一个较大体积的手提包，向人暗示的是自己没有女仆相随或使用女仆的生活。这位研究者说 15 世纪人们开始提到“包”，即是衣服外挂的口袋，经过一个世纪的进化，16 世纪初，欧洲皇室贵族夫人们流行举办舞会，为了能随身携带胭脂、口红等化妆品，让裁缝们制作精致小口袋挂在手腕上不影响舞步姿势。但名媛们不愿公示手袋，缝在裙服内侧或是内衣隔层，外面完全看不到。17 世纪开始，手工业的丰富使得生活零碎用品装入衣服口袋开始蔓延，18 世纪女性讲究裙服雅观，配合裙服用网袋装扇子和香盒，手袋才真正“登堂入室”，而挎在肩上的“包”也随着流动旅行风靡一时<sup>[8]</sup>。

中国古代服装史似乎一直未讲衣服着装上的口袋或叫“兜兜”，也未讲挎包，这是刻意隐藏还是忽略不计，无从查起。春秋战国以后“荷囊”作为装细微物品的“小袋”，又称“持囊”，一直到汉代都是佩挂的“腰囊”“旁囊”。南北朝时诗人庾信《题结线袋子诗》“交丝结龙凤。镂彩织云霞。一寸同心缕。千年长命花”。讲到了“袋子”，但



图 8 唐代挎包女俑，香港大学冯平山美术馆藏



图 9 唐代挎包女俑，美国弗利尔博物馆藏



图 10 唐代挎包女俑，美国休斯敦美术馆藏



图 11 中国国家博物馆 1953 年收藏彩绘蝶髻挎包女俑



图 12 1931 年河南洛阳唐墓出土红陶挎包女俑



图 13A 唐代彩绘陶挎包女俑，洛阳博物馆藏（正面）



图 13B 唐代彩绘陶挎包女俑，洛阳博物馆藏（后面）



图 14 唐代彩绘陶挎包女俑，洛阳关林唐墓出土



图 15 瑞典斯德哥尔摩远东古物博物馆藏唐挎包女俑，采自寇勤《馆藏海外中国文物精华》，中华书局，2016

不是后世我们理解的“包包”。除了我们在前面举出新疆民丰县尼雅墓地出土文物中的“栲囊”“栲袋”外<sup>[9]</sup>，这种女性腰间束带系结的服饰附属物，在西安洛阳等中原唐代墓葬中出土陶俑女性腰间佩挂较为常见。

我们看到出土文物中，唐代女性挎包形象较为普遍，除了上面所举考古出土的挎包女俑，海内外各个博物馆展出的挎包女人陶俑较多，下面举例可见“包迷”不少：

图一，香港大学冯平山美术馆藏唐代挎包女俑。（图 8）

图二，美国弗利尔美术馆藏唐代挎包女俑。（图 9）

图三，美国休斯敦博物馆藏唐代挎包女俑。（图 10）

图四，中国国家博物馆藏唐代挎包女俑。（图 11）

图五，河南洛阳出土唐代挎包女俑。（图 12 ~ 图 14）

严格地说，这些陶女俑的“包包”不论是包袱还是手袋、挎包，其款式和携带方式都与现代女性挎包基本相似。中国国家博物馆 1953 年入藏的这件挎包女俑<sup>[10]</sup>，或是洛阳出土的挎包女俑等<sup>[11]</sup>，究竟是拎包还是挎包？是左臂挽一包裹还是挎一布包，有不同看法，均需要仔细辨别。早期的包袋可能只是简单地用布巾对角捆绑在一起，以便形成口袋装物。但是从瑞典斯德哥尔摩远东古物博物馆 1923 年收藏的唐挎包女俑来观察（图 15），不是包袱，明显是提包<sup>[12]</sup>。

至此可以说，中国古代出现挎包比起西方来说要早得多，挎包不挎包不单是功能性的变化，它已成为证明女性个人价值的方式，而且具有从女性身体上升到艺术想象的标签意义。

包的外形进化，并非都是自发的由功能性主导，如果说挎包的功能性是首要的，那么随着社会生活的变化装饰性“彰示”越来越强，但是古代包的款式似乎变化不大。这究竟是心理缩影的符号，还是追逐风尚用处不明，发展轨迹值得探讨。倘若说“包包”与服饰一样是“身体展示文化”，是服饰升级版或“身价”尊贵的表现，那么，挎包、手拎包、背包等姿势折射着不同社会等级心底的欲望。



图 16（网络版）敦煌 433 窟宋代壁画



图 17 敦煌藏经洞所出绘本



图 18A 龚开《中山出游图》小鬼挑包袱



图 18B 龚开《中山出游图》小鬼挑包袱

图 18C 龚开《中山出游图》小鬼挑包袱

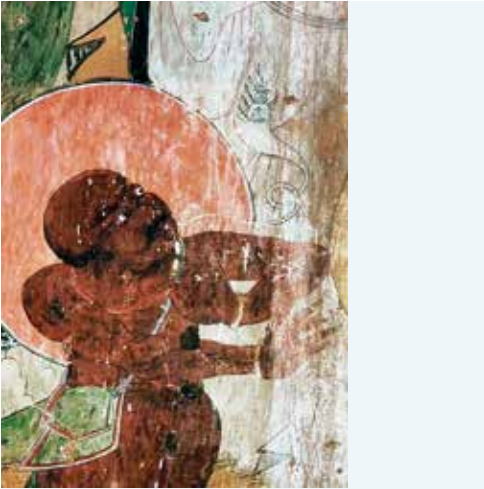


图 19 山西五台山明代壁画挎包金剛力士



图 20 2011 年大同出土辽代壁画墓出行褙褙男子图

### 三

我们看到古代壁画或绘画中一般很少见到女性挎包形象，几乎所有的女人从不拎包，更不挎包，而北朝唐朝壁画中出现的女性挎包是否隐喻着一种女性美好生活的寄托呢？这个服装外的具体挎包是否激励她们的精神风貌呢？以往前辈学者服装史专题研究较少<sup>[13]</sup>。

笔者过去爱从女性生活思考，认为包裹出自女性之手，是古代“女红”上乘之作，用针线融灵慧巧思于一体，用才具表达生活选择，“女红”做包做囊是一种独特家庭手工业，交织着闺房工艺的训练，而没有从女性挎包这一鲜活载体的图像印记和社会语境中来理解，反映中国古代女性独特的审美风貌和记忆价值。

吾师孙机先生讲述中国古代服装史四次大变革，对我研究启发很大<sup>[14]</sup>，进一步拓展了“女人挎包”从服饰文化史向社会思想史转变过程中的视野，以及挎包所附带的文化含义和表现的历史意义。

女性挎包塑造了其完美的公众形象，其气质也代表了女性走上社会舞台的历史节点，身背挎包不是柔弱的形象，或是庭院家舍里的闲情逸致，而是具有敢于自立的气概。

从服饰上说，挎包出现标志着女性服装有了选择搭配的自由，可以与裙服外套、头饰帽子、腰带丝巾等搭配。挎包不失为让一个女性脱颖而出的衣饰配件。

从审美上说，女性的挎包经常是置于女性腰间或裙摆之下，提高了女性的腰线，裙子不可能缝制口袋，否则走不动路，挎包从一件附属品变成了一个独立的配饰。

从功能性上说，挎包不是小众女性的狂欢时髦单品，不是稀奇古怪的装饰款式，它有着时尚的社交属性，还有轻便的实用性，如果说大包是生活使用必需品，那么小包是不是炫耀的配饰品呢？

从壁画细节上看，北朝和隋唐的女性挎包上可能已经出现了刺绣、锁扣，敦煌 17 窟树上挂的那个包最为显著。敦煌第 443 窟宋代壁画上，包的类型已经增多（图 16），其他第 174 窟等也有挎包图（图 17），表明当时僧人修道生活中使用包较为普遍了。



宋末元初龚开 (1222—1307)《中山出游图》(原名《钟馗元夜出游图》或《钟馗嫁妹图》)中(图 18),黑小鬼肩背挎包非常鲜明在目<sup>[5]</sup>。明代五台山佛寺壁画中有护教黑罗汉斜挎包的形象(图 19),这种包似乎是翻盖式挎包,带盘结,可能与熟悉背负它的画僧职业有关。

然而,令人疑惑的是,包的使用主要是女性,社会上男性并不普及,胡服翻领使上衣虽然敞开,但是内部似乎仍然没有口袋。

中国古代用“箱”代“包”较多,医生出诊携带药箱,学子出外带考箱,胥吏出行携带文匱,士兵野外携带物箱,如此等等。至于我们在隋代史君墓石椁线刻画上看到的是胡商肩扛褡裢,辽墓看到当时出行人还是用的褡裢(图 20),元代邮差役夫后背上 是长形木匣,证明当时还不是背负挎包类装备或软型轻便的背包。“包包”估计还是女性的专用物,而北齐士兵斜背挎包和罗马士兵斜背方包,作为后勤食物备用,可能功能性更强一些。

挎包的使用从北朝开始到今天已经 1500 年的历史了,时尚风云变化从未撼动过其流行的地位,虽然西方欧洲 17 世纪初服装口袋开始出现,但在近代服装史上,挎包并没有被淘汰,反而越来越流行,从单肩挎包到双肩背包,不仅负荷重物被劳动阶级大量使用,而且成为上层主导温文尔雅的正统服饰潮流。至于腰包、手包等都与社会上新阶级的诞生而跌宕起伏,欧洲皇室女性甚至偏爱手包、手提包,成为王室礼仪规范和公共形象的标志。可以说,挎包作为经典服装搭配的饰品已经成为潮流文化和社群文化,甚至成为现代男女各色人物不可或缺的标志物。

总之,“挎包女性”的中古壁画再现了服饰历史,陶俑又塑造了古代女性风采,从平面绘画到立体雕塑的交织,意涵丰富,唤醒记忆,赋予了女性非凡的人性精神。女性“包”的作用与用途多种多样,但是从物欲与精神的框架上分析:挎包、拎包既是物欲的,也是一种精神的,烙印着时代的变迁,女性敢于在公众大庭下挎包、拎包,作为社会认同和种族群体认同的工具,其象征符号折射出非常明显的社会化和审美化的意义。

## 参考文献

[1] 葛承雍.新发现北朝壁画墓的考古标本意义——探墓手记:山西忻州九原岗北朝壁画墓.中国文物报.文物考古周刊 2014 年 3 月 28 日.

[2] 中国石窟·敦煌莫高窟·四.第 127 页,第 17 窟北壁西侧,晚唐,近事女.文物出版社、日本平凡社合作出版,1987 年.

[3] 陕西华阴市唐宋素墓发掘简报.考古与文物.2018 年第 3 期.

[4] 新疆维吾尔自治区.丝路考古珍品.第 303 页,第 309—310 页,上海译文出版社,1998 年.

[5] 姜玉涛.洛阳唐墓挽袂女陶俑考证.中国国家博物馆馆藏文物研究丛书·陶俑卷.第

348 页,上海古籍出版社,2015 年.

[6] 西安文物保护考古研究院编著.西安文物精华·陶俑.第 163 图,第 122 页,世界图书出版公司,2014 年。王自力研究员根据硬棱角判定是皮包,笔者所见新疆和田博物馆收藏尼雅汉晋时期方形皮盒 11 厘米×8 厘米,暂且认可此说.

[7] [日] 丹野郁.服饰の世界历史.第 86 页,白水社,1985 年.

[8] Barbara Burman. Seth Denbo, Pockets of History: The Secret Life of an Everyday Object, Museum of Costume, Bath, England, 2006. 芭芭拉·伯尔曼著.袋史.英格兰巴斯服饰博物馆.

[9] 新疆维吾尔自治区博物馆编.古代西域服饰撷萃.第 73 页,文物出版社,2010 年.

[10] 中国国家博物馆馆藏文物研究丛书·陶俑卷.第 174 页,图 104,彩绘蝶髻挽袂女俑.上海古籍出版社,2015 年.

[11] 河南洛阳市关林 1305 号唐墓的清理.考古.2006 年第 2 期.河南孟津县大杨树村唐墓.考古.2007 年第 4 期.河南古代陶塑艺术.第 265 页,大象出版社,2005 年.

[12] 寇勤主编.海外馆藏中国文物精粹.第 233 页.唐彩绘挽袂女俑.中华书局.2016 年.

[13] 沈从文编著.中国古代服饰研究.(增订本),上海书店出版社,1997 年。周锡保.中国古代服饰史.中国戏剧出版社,1984 年。这两本概览古代服装方方面面,但受当时出土文物条件制约,对服饰配件如“包”还未及研究.

[14] 孙机.南北朝时期我国服制的变化.唐代妇女的服装与化妆.见中国古舆服论丛(增订本)第 194—204 页,第 224—252 页,文物出版社,2001 年.

[15] 原图藏美国弗利尔美术馆,见上海师范大学美术学院编.艺术史与艺术理论.第二册.元初宋遗民书法.图 9,第 427 页,中国美术学院出版社,2004 年.

# Историческое наследие Востока: культура и искусство периода Бабуридов

## 东方历史遗产：巴布尔时期的文化和艺术

Музеевед, главный специалист  
Академии Художеств Узбекистана  
Дилобар Мирхусанова

迪洛巴尔－米尔胡萨诺娃  
博物馆专家 首席专家  
乌兹别克斯坦艺术学院专家

### Тезисы доклада:

Захириддин Мухаммад Бабур среднеазиатский тимуридский правитель Индии и Афганистана, полководец, основатель династии и империи Бабуридов. Известен также как узбекский поэт и писатель.

Заслуга Бабура как историка, географа, этнографа, прозаика и поэта в настоящее время признана мировой востоковедческой наукой.

В целях увековечивания имени Бабура, после обретения Узбекистаном независимости на родине поэта, в городе Андижане Бабуру был установлен памятник, открыт парк имени Бабура, его имя было присвоено Андижанскому государственному университету и на базе Андижанского областного музея изобразительных искусств и литературы был реорганизован Государственный музей истории и культуры Андижанской области. Музей состоит из пяти отделов и дом-музей Бабура является одним из них.

Дом-музей Бабура расположен в медресе Хаджар Наиба. В изложении рассказывается о жизни творчестве Бабура и династии Бабуридов, которая внесла огромный вклад в мировую культуру. Целью и задачей создания данного музея, является создание культурного и просветительского центра, который, как мы уже упоминали, исследует,

демонстрирует и пропагандирует социально-историческое значение Бабура и Бабуридского правительства.

В 1993 году по случаю 510-летия великого государственного деятеля, полководца, поэта и ученого была открыта интересная музейная экспозиция, отражающая жизнь, деятельность Захириддина Мухаммеда Бабура, эпоху Бабуридов и его место в мировой культуре.

Медресе “Ходжар Наиб” (Арк) было построено в XIV веке. Медресе состоит из частного внутреннего двора с шестью путями и состоит из 27 камер, трех куполов и небольшого внутреннего и наружного молитвенного зала.

В течение 1980-х и 1990-х годов реставрационные работы в медресе проводились Андижанской реставрационной мастерской по проекту Научно-проектного института "Архитектор" под руководством, руководителя данной мастерской Маджидхона Турсунова, и было почти полностью восстановлено.

Резьба по дереву была выполнена мастером из Андижана Тешей Исмаиловым, столярные работы мастером Бегихоном, а глазурованная роспись Кокандским (Ферганская долина) мастером Шукурхоном Махмудовым и его учениками.

На сегодняшний день, на основании Постановления Президента Республики Узбекистан «Об утверждении Концепции дальнейшего развития национальной культуры в Республике Узбекистан» от 28 ноября 2018 года за №ПП-4038, ведутся широкомасштабные работы по капитальной реконструкции здания музея.

Согласно источникам, потомки Чингизхана в конце 13 и начале 14 веков, во времена правления Дувахана (Тувы), приняли ислам и использовали власть для строительства мечетей, медресе и хаммама (мусульманские бани). Примечательно, что построенное им медресе Агарь Ноиб и Хаммам сохранилось до наших дней.

Нет точных исторических записей о строительстве памятника. По словам восточного ученого М.Абдурахманова, основанного на творчестве Нусрата уль-Кулуба, ученого XIV века Хамдаллоха Казвиния, медресе было построено в

14 веке городским правителем по имени Ходжар. Медресе входило во владения отца Захириддина Бабура Умаршайха Мирзо и несколько раз реставрировалось за последние 7-8 веков.

Медресе сильно пострадало во времена тирана. В результате сохранились лишь один купол и 10 камер. Медресе использовалось в различных целях на каждом историческом



этапе. Со времен Второй мировой войны до 1980-х годов он служил убежищем для бездомных и эвакуированных людей.

Архитектурный памятник “Ходжар Наиб” зарегистрирован, как объект культурного наследия республиканского значения. Музей, несомненно, произведет большое впечатление на каждого посетителя.

Экспозиция музея состоит из введения, четырех глав и заключения, отражающего внимание правительства нашей страны к культурному наследию Узбекистана, а также нормативно-правовые акты, принятые об увековечивании имен наших великих предков Амира Темура и Бабура, а также их династии.

Экспозиция раздела эпохи Бабура и Бабуридов, в будущем послужит основой для создания Государственного музея Бабура и Бабуридов.

Раздел I, озаглавленный «Период Тимуридов, великое государство Амира Темура и его роль в истории», отражает всемирную деятельность Темура в области государственности, культуры и искусства, образования и творчества, на основе важнейших исторических источников. Раздел заканчивается эпохой отца Бабура Умаршайха Мирзо.

Раздел II, озаглавленный «Бабур и его Ферганское государство», описывает детство Бобура, его попытки восстановить великую империю Тимуридов, его успехи и неудачи и его жизнь до Кабула.

Раздел III озаглавлен «Бабур - основатель правительства Бабуридов в Индии» и содержит информацию о жизни Бабура в Кабуле, его поездке в Индию, его победе, последних моментах его жизни.

Раздел IV озаглавлен «Султанат Бабурид и его место в мировой исторической культуре» и рассказывает о наиболее важных фигур династии Бабуридов, таких как Хумоюн, Шах Акбар, Джахонгир Мирзо, Шахджахан, Аврангзеб и их вклад в мировую цивилизацию.

В последнем разделе рассматриваются историческое и культурное наследие Бабура и Бабуридов, детали, связанные с увековечиванием имени Бабура и Бабуридов.

#### Ключевые слова

Архитектура, градостроительство, садоводство, литература, искусство, образование и наука, мавзолей, наследие, увековечивание, дом-музей , медресе, музейная экспозиция, реставрационные работы, восстановление, резьба по дереву, глазуванная роспись, капитальная реконструкция, мечеть, хаммам (мусульманская баня).

#### 摘要

巴布尔是巴布尔王朝和帝国【也就是莫卧儿帝国（1526）】的创始人，还是乌兹别克诗人和作家。巴布尔于1483年2月14日出生在安集延，他是帖木儿第三个儿子米兰-沙赫苏丹的曾孙。巴布尔的父亲是奥马尔·沙伊赫·米尔扎，母亲是中亚费尔干那的统治者。为了铭记巴布尔的名字，乌兹别克斯坦独立后，在安集延市建立了巴布尔纪念碑，开设了以巴布尔命名的公园，安集延国立大学也以他的名字命名，安集延地区美术和文学博物馆改组为安集延地区国家历史和文化博物馆。该博物馆由五个部门组成，巴布尔故居博物馆是其中之一。本文对巴布尔故居博物馆进行了详细描述，重点描写了“霍贾尔-纳伊布”伊斯兰学校的历史文化遗存和修复情况，并对即将建成的巴布尔和巴布尔王朝国家博物馆进行了介绍。

#### 关键词

建筑；城市规划；园艺；文学；艺术；教育和科学；陵墓；遗产；永久化；博物馆；伊斯兰学校；博物馆展览；修复工程

Захириддин Мухаммад Бабур среднеазиатский тимуридский правитель Индии и Афганистана, полководец, основатель династии и империи Бабуридов, в некоторых источниках – как империи Моголов (1526г.). Известен также как узбекский поэт и писатель. Бабур родился 14 февраля 1483 года в Андижане в семье эмира Ферганы Умар-Шейха-мирзы II, правнука тимуридского султана Миран-шаха, третьего сына Тамерлана. Бабур был по линии отца Тимуридом, а его мать была из рода Чингизидов, родным для себя языком он считал чагатайский тюрки (староузбекский), при этом также хорошо владел персидским.

Он в качестве политика был правителем Ферганы в 1494-1504 годах, правителем Кабула в 1504-1526 годах, главой империи Тимуридов с титулом падишах в 1507-1526 годах, правителем Мавераннахра в 1497-1498 и 1511-1512 годах, правителем Кандагара в 1512-1526 годах, падишахом Хиндустана в 1526-1530 годах.

Вавилонская империя, которая управляла Индией, превратила отсталую и рассеянную Индию в могущественное, процветающее и централизованное государство. Архитектура, градостроительство, садоводство, литература, искусство, образование и наука процветали и процветали в Индии во времена правления Бабуридов.

В частности, мавзолеи Хумоюн, Шах Акбар, Фатехпур Секри (Акбарабад), Замок Дели, Мечеть Джоме, Таджмахал, Форт Агры, Форт Агры, уникальные сады в стиле «Чорбог»

теперь включены в Список объектов всемирного наследия ЮНЕСКО и становятся достоянием всего человечества. Особенно Бобурнома и памятник Таджмахал являются одной из самых уникальных жемчужин мировой культуры.

За свою 47-летнюю жизнь Захириддин Мухаммад Бабур оставил богатое литературное и научное наследие. Его перу принадлежит знаменитое «Бабурнаме», снискавшая мировое признание, оригинальные и прекрасные лирические произведения (газели, рубай), трактаты по мусульманскому законоведению («Мубайин»), поэтике («Арузрисоласи»), музыке, военному делу, а также специальный алфавит «Хатт-иБабури».

Бабур переписывался с Алишером Навои. Стихи Бабура, написанные на тюркском, отличаются чеканностью образов и афористичностью. Главный труд Бабура — автобиография «Бабурнаме», первый образец этого жанра в исторической литературе, излагает события с 1493 по 1529 годы, живо воссоздаёт детали быта знати, нравы и обычаи эпохи. Французский востоковед Луи Базан в своём введении к французскому переводу (1980 г.) писал, что «автобиография (Бабура) представляет собой чрезвычайно редкий жанр в исламской литературе».

Заслуга Бабура как историка, географа, этнографа, прозаика и поэта в настоящее время признана мировой востоковедческой наукой. Его наследие изучается почти во всех крупных востоковедческих центрах мира. Можно сказать, что стихи Бабура — автобиография поэта, в которых поэтическим языком, трогательно излагаются глубокие чувства, мастерски рассказывается о переживаниях, порожденных в результате столкновения с жизненными обстоятельствами, о чём красноречиво говорит сам поэт:

Каких страданий не терпел и тяжких бед, Бабур?

Каких не знал измен, обид, каких клевет, Бабур?

Но кто прочтет «Бабур-наме», увидит, сколько мук

И сколько горя перенес царь и поэт Бабур.

Также Бабур — автор трудов «Деван», «Мубаййин», «Аруз Рисоласи», «Рисолаи Валидиййа», «Харбиши».

Умер Бабур 26 декабря 1530 года в Агре. Согласно его завещанию, его останки были перенесены в Кабул в сад, им основанный. Позже здесь был построен мавзолей.

Наследие Бабура в мировой науке и литературе: знаменитое «Бабурнаме» было переведено на персидский (1586), голландский (1705), английский (1826), французский (1871),

турецкий (1940) и русский (1942) языки. На основе «Бабурнаме» написаны романы зарубежных авторов Ф.А.Стиль (Париж,1940), Ф.Гренарда (Париж,1930), Г.Лемба (Нью-Йорк,1961), В. Гаскони (Нью-Йорк,1980), Мунилаъла (6 романов) и др. О нем написаны писателями поэмы (Айбек, Б.Байкабулов, Х.Давран), роман (П.Кадыров).

В целях увековечивания имени Бабура, после обретения Узбекистаном независимости на родине поэта, в городе Андижане Бабуру был установлен памятник, открыт парк имени Бабура, его имя было присвоено Андижанскому государственному университету и на базе Андижанского областного музея изобразительных искусств и литературы был реорганизован Государственный музей истории и культуры Андижанской области. Музей состоит из пяти отделов и дом-музей Бабура является одним из них.

Дом-музей Бабура расположен в медресе Хаджар Наиба. В изложении рассказывается о жизни творчестве Бабура и династии Бабуридов, которая внесла огромный вклад в мировую культуру. Целью и задачей создания данного музея, является создание культурного и просветительского центра, который, как мы уже упоминали, исследует, демонстрирует и пропагандирует социально-историческое значение Бабура и Бабуридского правительства.

В 1993 году по случаю 510-летия великого государственного деятеля, полководца, поэта и ученого была открыта интересная музейная экспозиция, отражающая жизнь, деятельность Захириддина Мухаммеда Бабура, эпоху Бабуридов и его место в мировой культуре.

Медресе “Ходжар Наиб” (Арк) было построено в XIV веке. Медресе состоит из частного внутреннего двора с шестью путями и состоит из 27 камер, трех куполов и небольшого внутреннего и наружного молитвенного зала.

В течение 1980-х и 1980-х годов реставрационные работы в медресе проводились Андижанской реставрационной мастерской по проекту Научно-проектного института "Архитектор" под руководством, руководителя данной мастерской Маджидхона Турсунова, и было почти полностью восстановлено.

Резьба по дереву была выполнена мастером из Андижана Тешей Исмаиловым, столярные работы мастером Бегихоном, а глазурированная роспись Кокандским (Ферганская долина) мастером Шукурхоном Махмудовым и его учениками.

На сегодняшний день, на основании Постановления Президента Республики Узбекистан «Об утверждении Концепции дальнейшего развития национальной культуры в Республике Узбекистан» от 28 ноября 2018 года за №ПП-4038, ведутся широкомасштабные работы по капитальной реконструкции здания музея.



Согласно источникам, потомки Чингизхана в конце 13 и начале 14 веков, во времена правления Дувахана (Тувы), приняли ислам и использовали власть для строительства мечетей, медресе и хаммама (мусульманские бани). Примечательно, что построенное им медресе Агарь Ноиб и Хаммам сохранилось до наших дней.

Нет точных исторических записей о строительстве памятника. По словам восточного ученого М.Абдурахманова, основанного на творчестве Нусрата уль-Кулуба, ученого XIV века Хамдаллоха Казвиния, медресе было построено в

14 веке городским правителем по имени Ходжар. Медресе входило во владения отца Захириддина Бабура Умаршайха Мирзо и несколько раз реставрировалось за последние 7-8 веков.

Медресе сильно пострадало во времена тирана. В результате сохранились лишь один купол и 10 камер. Медресе использовалось в различных целях на каждом историческом этапе. Со времен Второй мировой войны до 1980-х годов он служил убежищем для бездомных и эвакуированных людей.

Архитектурный памятник “Ходжар Наиб” зарегистрирован, как объект культурного наследия республиканского значения. Музей, несомненно, произведет большое впечатление на каждого посетителя.

Экспозиция музея состоит из введения, четырех глав и заключения, отражающего внимание правительства нашей страны к культурному наследию Узбекистана, а также нормативно-правовые акты, принятые об увековечивании имен наших великих предков Амира Темура и Бабура, а также их династии.

Экспозиция раздела эпохи Бабура и Бабуридов, в будущем послужит основой для создания Государственного музея Бабура и Бабуридов.

Раздел I, озаглавленный «Период Тимуридов, великое государство Амира Темура и его роль в истории», отражает всемирную деятельность Темура в области государственности, культуры и искусства, образования и творчества, на основе важнейших исторических источников. Раздел заканчивается эпохой отца Бабура Умаршайха Мирзо.

Раздел II, озаглавленный «Бабур и его Ферганское государство»,



описывает детство Бобура, его попытки восстановить великую империю Тимуридов, его успехи и неудачи и его жизнь до Кабула.

Раздел III озаглавлен «Бабур - основатель правительства Бабуридов в Индии» и содержит информацию о жизни Бабура в Кабуле, его поездке в Индию, его победе, последних моментах его жизни.

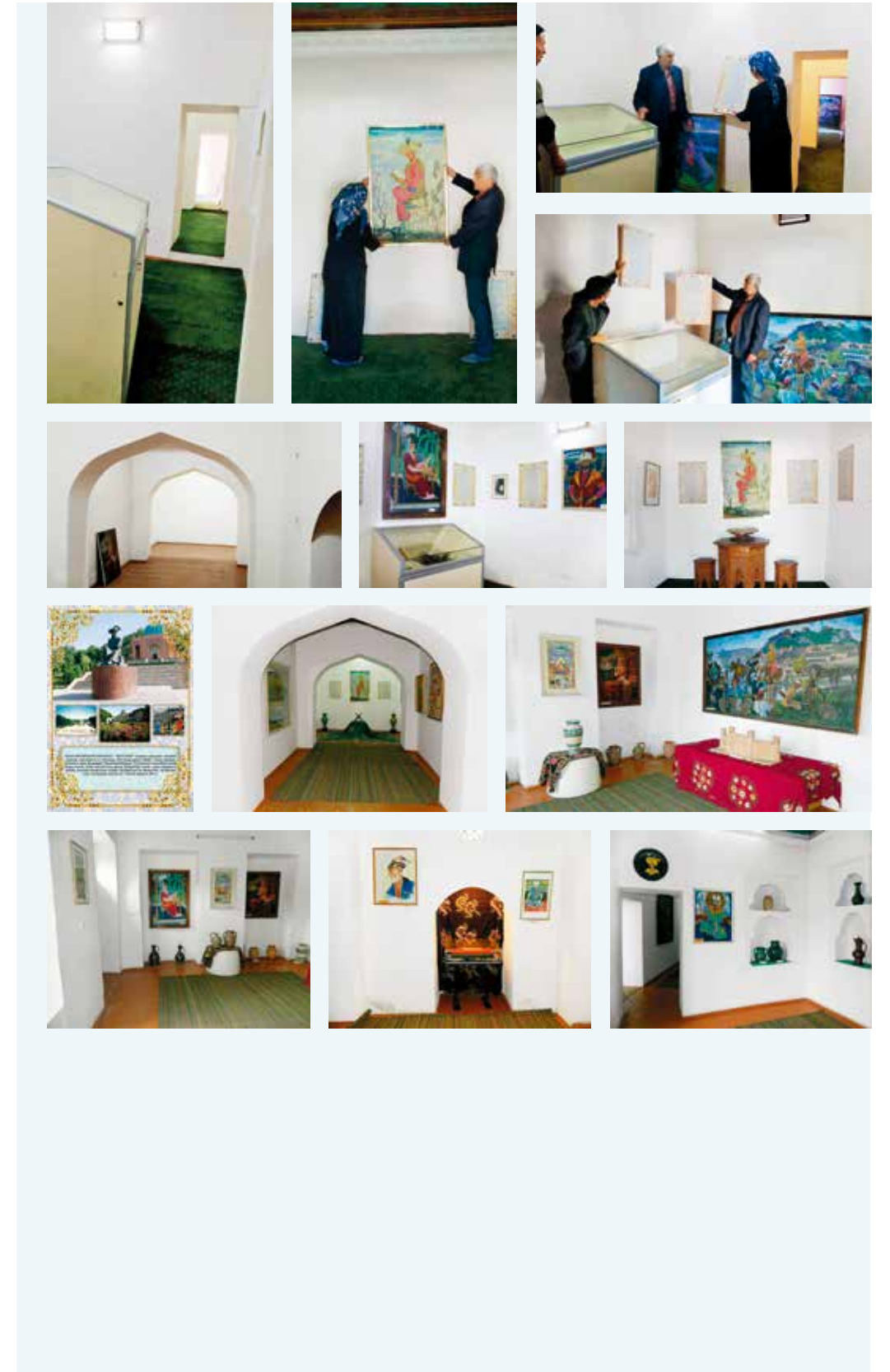
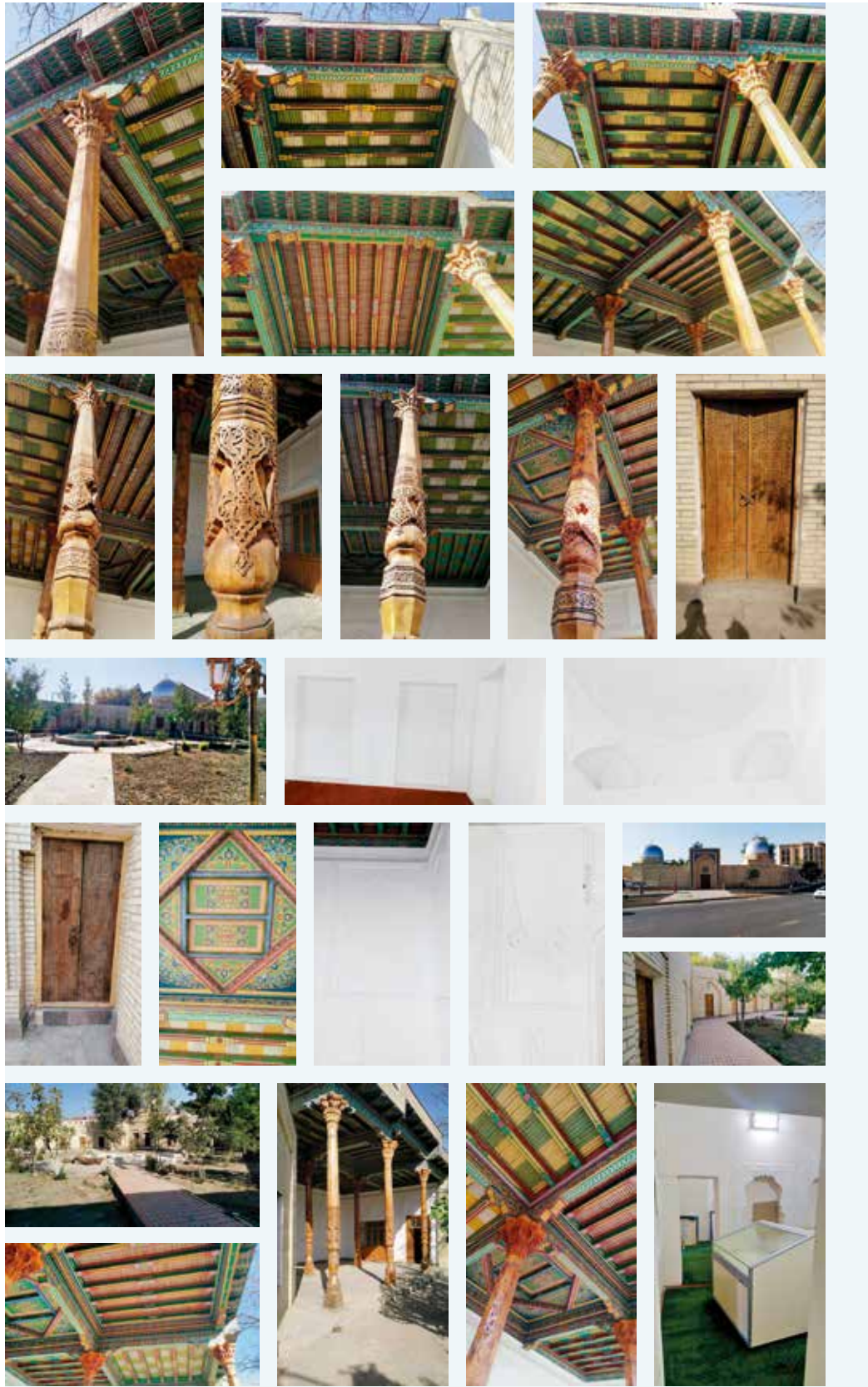
Раздел IV озаглавлен «Султанат Бабурид и его место в мировой исторической культуре» и рассказывает о наиболее важных фигур династии Бабуридов, таких как Хумоюн, Шах Акбар, Джахонгир Мирзо, Шахджахан, Аврангзеб и их вклад в мировую цивилизацию.

В последнем разделе рассматриваются историческое и культурное наследие Бабура и Бабуридов, детали, связанные с увековечиванием имени Бабура и Бабуридов.

Реставрация данного объекта, начатая в 2016 году, планируется завершить в 2019 году.









## Великий Шёлковый путь и искусство Согда (по Афросиабским росписям)

## 丝绸之路与粟特艺术（阿芙罗夏壁画）

С. Мустафокулов  
Узбекистан, Самарканд

萨玛瑞迪  
撒马尔罕阿芙罗夏历史博物馆 馆长

### Тезисы доклада:

«Великий Шёлковый путь», сыграл очень важную роль в процессе развития интеграции экономики и культуры народов Востока и Запада. Он обеспечил начало многовековым контактам между Востоком и Западом. В развитие «Великого шёлкового пути», каждый народ внес свою лепту в развитие этого трансконтинентального торгового пути. Как считают многие ученые, главенствующая роль была отведена согдийцам (древни населения Самарканда). Согдиана и её столица Самарканд являлись важным стратиграфическим центром Великого шёлкового пути.

Афросиабские настенные росписи с изображениями послов - это шедевр Согдийского искусства в коллекции музея Афросиаб. Прежде всего, тема цикла росписей из Афросиаба, пожалуй, является величайшим символом VII-VIII вв. - золотого века Великого Шелкового Пути.

Росписи изготовлены, если не одним художником, то в одной мастерской, вдохновленной одной идеей и обладающей одной совершенной техникой. Живописцы имели, конечно, предписание в виде свитков с наказами, или тетради с эскизами о том как изображать сцены в Китае.

### Ключевое слова

Великий Шёлковый путь, искусство Согда, согдийцы, Афросиаб, роспись, живописц,

Самарканд, Согдийские купцы, Согдийский язык, Вархуман, Чаганиана, Мавераннахр, торговля, хлопок, золота, медь, Фергана, боевой кон, китайская конница, грифон, Гаозанг, императрица Ву Цзэтянь, Куча, Восточный Туркестан, Китай.

### 摘要

“丝绸之路”在发展东西方人民的经济和文化融合过程中发挥了非常重要的作用。它为东西方之间有着数百年历史的交往提供了起点。在丝绸之路的发展中，每个国家都为这一跨洲贸易路线的发展做出了贡献。根据许多学者的说法，粟特人（撒马尔罕的古代人口）被指定为主要角色。粟特及其首都撒马尔罕是丝绸之路的重要地层中心。多古代学者称撒马尔罕为贸易中心和 Maverannahr 的陆港，来自世界各地的商人聚集在那里再次交换商品。玻璃，宝石和半宝石，香料和化妆品是从西方带到中国的，当然，在费尔干纳（Ferghana）购置与中国新型骑兵最相符的战马的可能性对中国而言极为重要。粟特公国（撒马尔罕，布哈拉等）享有内部独立性。

描绘大使的阿芙罗夏壁画是阿芙罗夏博物馆收藏中索格德人艺术的杰作。它们于1965 年被发现。壁画装饰着撒马尔罕统治者大广场大厅的所有四堵墙。这一发现引起了考古学的轰动，因此立即引起了国际社会的关注。首先，阿芙罗夏壁画循环的主题，也许是7至8世纪——丝绸之路黄金时代的最大特征。

7世纪初。重要的国际贸易路线经过中亚，中亚是西突厥加加纳省的一部分，这不仅会影响该国的经济和文化发展。7世纪初访问的旅行者。粟特（Sogd）写道，撒马尔罕人是优秀的商人，自小就接受贸易培训，而人们“高度重视利润”。

壁画是由一位艺术家创作的，如果不是由一位艺术家创作的，则是在一个工作室中进行的，灵感来自一个想法并拥有一种完美的技巧。画家当然有处方的卷轴，或者是带有命令的卷轴，或者是笔记本，上面有关于如何描绘中国场景的草图。

### 关键词

伟大的丝绸之路；索格人的艺术；索格人；阿芙罗夏人；绘画；画家；撒马尔罕人；索格人；索格人的商人；索格人的语言；瓦胡曼人；查加尼安人；马维兰纳赫人；贸易；棉花；黄金；铜；费尔干纳，战马；中国骑兵；狮鹫；高臧；库查；东突厥斯坦；中国

The Great Silk Road played a very important role in the process of developing the integration of the economy and culture of the peoples of the East and West. It provided the beginning of centuries-old contacts between East and West. In the development of the Great Silk Road, every nation has contributed to the development of this transcontinental trade route. As many scientists believe, the Sogdians were assigned the leading role. Numerous written sources and

archaeological materials evidence this. Sogdiana and its capital Samarkand were an important stratigraphic center of the Great Silk Road. Many ancient scholars call Samarkand the center of commerce and the land harbor of Maverannahr, where merchants from all over the world converged to exchange goods again. Sogdian merchants dominated all the Silk Road land routes and their colonies were built from Japan and China to the Caucasus and European countries. Sogdian was the language of communication for all merchants and arriving caravans.

Such cultures as grape, alfalfa, beans, pomegranate, saffron, and walnut have penetrated from Central Asia to China. Silk, iron, nickel, precious metals and handicrafts in large quantities were exported from the East and penetrated far to the West, reaching Rome. Iron products of Chinese artisans were of high quality. Chinese silks were famous far beyond the borders of the Tang Empire and were one of the main items of Chinese exports. They were exported in such large quantities that emerged at the end of II. BC. The northern trade route connecting China with the distant countries of the West, received, as already noted, the name of the “Great Silk Road”. Glass, precious and semiprecious stones, spices and cosmetics were brought to China from the West, and naturally, the possibility of acquiring warhorses in Fergana, which most closely corresponded to the new type of Chinese cavalry, was of exceptional importance for China.

Sogd principalities (Samarkand, Bukhara, etc.) enjoyed internal independence. Cotton growing, sericulture, and silk and cotton trade developed in the region; gold, copper, iron, lead, silver and other metals were mined, from which local artisans made coins, weapons and household items.

Afrosiab wall paintings with images of ambassadors is a masterpiece of Sogdian art in the collection of the Afrosiab Museum. They were found in 1965 of the last century. The paintings decorated all four walls of the large square hall of the ruler of Samarkand. This discovery was a sensation in archaeological science and, therefore, immediately attracted the attention of the world community.

From the very beginning, most historians thought that the cycle of murals was created during the reign of Varhuman. The ruler of Sogd, in the middle of the 7th century AD er Although a separate topic or a specific group of people is depicted on each wall, the entire set is integrated into a single ideological program that shows a political leader or king of Samarkand presiding over the banquet.

On the western wall are the embassy delegations from different countries. The king of Samarkand is shown on the southern wall, accompanied by a procession of sacrificial animals, and on the northern wall are scenes of Chinese celebrations or the union of China with Sogd. The eastern wall is in the worst state of preservation, the images show some kind of connection with India or some kind of religious representation of Sogdians.

First of all, the theme of the cycle of paintings from Afrosiab, perhaps, is the greatest symbol of

the VII-VIII centuries. - the golden age of the Great Silk Road.

As is known from the history of the Tang Empire, in order to ascend the throne, Li Zhi killed the legitimate heir to the throne. In spite of everything, he ultimately led the country to the height of his power, starting a period known as the golden age in Chinese history, which lasted until 755 AD During his reign, the Tang Empire flourished both economically and militarily, and it became one of the largest and most powerful countries in the world. His successor, the emperor Gaozong, further strengthened the political and cultural influence of the empire to the west. The recognition of the political power and cultural influence of Tang found expression in numerous foreign embassies that came to pay tribute to the emperor through the silk routes. After the death of Emperor Gaozong, his wife Empress Wu Zetian took power. And it was the Emperor Gaozong and the Empress Wu Zetian who was painted on the Afrosiab paintings.

On this wall, the composition of the picture is divided into two parts: the eastern and the western. On the east side is the scene of the battle of horsemen with predators attacking them. A full-scale rider leads the battle; the remaining figures are two times smaller.

In the western part of the wall water is depicted, two red boats with people are floating on it. These two parts - east and west - are separated from each other by a black stripe with a poorly preserved red ornamental pattern, which obviously signifies a coastline, but both of these scenes are united by a single plot and constitute one whole.

The next scene is about crossing the river. A red boat stands near the shore, there are several men in it, and one stands in the water near the boat.

In the foreground, somewhat below the first boat, two horses are swimming in the water, their heads are seen with flowing manes. The artist painted them very precisely and expressively: the muzzles stretched forward lie on the water.

To the left, three black chicks run across the water, spreading their wings and beaks, towards a fleeting mother who holds a snake in its beak. Mother seemed to freeze over the chicks, wings spread wide, lightly touching the extended legs of the water.

The next group consists of women sitting in a large red boat, its board is made of three broad lanes - this can be judged by two horizontal joints, transmitted in the figure by brown lines. The nose of the boat depicts the head of a griffin: a huge curved beak, eyes fixed forward, the camel's ear, a mane on the head. The drawing of the head is made with a red outline on a yellow background, apparently, the bow of the boat is gilded.

It can be assumed that in the eastern part of this wall is depicted not just a hunt for wild animals (the plot is widespread in the art of Iran, Central Asia), but a scene related to the journey of the



embassy to Samarkand to the king Varhuman.

At the beginning of VII century, through Central Asia, which was part of the West Turkic Kaganate, passed important ways of international trade, which could not but affect the economic and cultural development of the country.

Sogdians were widely known as good diplomats and skillful merchants. The Chinese chronicles give them the following description: “They are skilled in trade and self-interested. A man who has reached the age of twenty leaves for neighboring possessions and will go everywhere where he foresees benefits. ” "To the born boy, the tongue is smeared with honey, and glue is put on the palm of his hand so that he will be sweet and firmly hold the coin.

Traveler who visited at the beginning of VII century. Sogd, wrote that Samarkands are good traders and have been trained in commerce since childhood, and the population “appreciates profit”.

The Central Asian rulers, hitting the environment of the Kaganate’s political life, sought to use their advantageous position even more than in previous centuries, and rushed east and west along the great trade route from China to Byzantium. Countless riches passed through Sogd and its capital Samarkand.

The main subjects of bargaining were silk fabrics, yarn, manufactured in China. One of the main caravan routes lay from China through East Turkestan, Kashgar, Fergana, Samarkand, Iran. The second path passed, bypassing Iran, from Samarkand through the western steppe expanses to Byzantium, but it was longer and more dangerous. Naturally, the Sogdian merchants sought to establish friendly relations with all states on this major trade route, and first of all, with the Western Turkic khans, who ensured the safety of numerous caravans of the Sogdian merchants. The main intermediate trade center between China and Sogd was the Principality of Kucha, located in East Turkestan. This ownership in 590 was conquered by the Turks and the Turkic customs were introduced here as a sign of obedience, since the mother of the ruler of God who ascended the throne was the daughter of the Turkic khan.

The main source of income for Gaocha-na, like Sogd, was the great caravan route, it was here that a large number of goods were concentrated before sending them to Samarkand. Naturally, they sought to establish friendly relations with both the Sogdians and their patrons, the Turks, and with China, from where they received goods.

In the center of the boat, probably, sits a princess, intended to be married to a Turkic Kogan or to the Samarkand king. She is accompanied by close ladies and musicians. The crossing is not in danger - a black bird quietly flies up to its chicks with a snake caught, a snake not far away catches frogs, fish frolics, ducks swim.

All the above information allows us to conclude that the embassy from China is depicted on the north wall at the time of its movement to Samarkand. They carry with them, as well as the embassy from Chaganian, gifts to Varhuman, including the princess sitting in the center of the first boat. Next to her sit the women, the position of the hands of which, apparently, speaks of marriage.

Murals are made, if not by one artist, then in one workshop, inspired by one idea and possessing one perfect technique. The painters, of course, had a prescription in the form of scrolls with instructions, or notebooks with sketches on how to depict scenes in China.

# The Political and the Personal in Five Tang Dynasty Imperial Tombs of the Post-Wu Zetian Period

## 五座后武则天时代唐代皇陵的政治内涵和个体特征

Professor Tonia Eckfeld  
Principal Fellow of University of Melbourne  
Distinguished Research Fellow of Northwestern Polytechnical University

Tonia Eckfeld 教授  
墨尔本大学首席研究员  
西北工业大学研究员

### Abstract

After his 705 resumption of the throne, Emperor Zhongzong (r.684 and 705-710) commissioned the construction of imperial tombs to reinstate the official status of members of the Tang dynasty imperial family who had been demoted and put to death in the Wu Zetian period. These grand tombs stood as symbols of both Li family political legitimacy and posthumous rehabilitation of the deceased. Five tombs containing mural paintings from 706, have been excavated, belonging to: Crown Prince Yide (d.701), Princess Yongtai (d.701) and Prince Li Xian (later Crown Prince Zhanghuai, d.684) at Qianling; and two concubines of Li Dan (later Emperor Ruizong, r.684-690 and 710-712), Tang shi Anguo Xiangwang ruren (662-693) and Cui shi Anguo Xiangwang ruren (d.???) at Luoyang. These mural paintings are the largest number of discovered from any one year of the Tang dynasty. Comparison of the tombs and their mural paintings reveals new information about mortuary entitlements, relative status, standardisation of mural painting pictorial programs and personalisation reflecting the individual tastes and interests of tomb occupants or patrons commissioning the tombs.

### Keywords

Tang dynasty, Wu Zetian, Chinese imperial tombs, mural paintings, mortuary entitlements

### 摘要

公元 705 年，唐中宗李显（在位时间公元 684 年、705—710 年）复位之后，敕令建造皇陵以恢复李氏在武则天时代被打压的正统地位。这些宏伟的皇陵不仅是彰显李唐政治正统性的标志，也是对亡者的追尊。五座已被发掘的皇陵建自公元 706 年，内有壁画，墓主分别是葬于乾陵的懿德太子李重润（逝于公元 701 年）、永泰公主李仙蕙（逝于公元 701 年）、皇子李贤（后封为章怀太子，逝于公元 684 年），和两位葬于洛阳的李旦（唐睿宗，在位时间 684—690、710—712 年）的妃子唐安国相王孺人唐氏（逝于公元 693 年）和唐安国相王孺人崔氏（生卒年不详）。这些壁画是迄今为止一年以内发现的数目最多的唐代壁画。对陵墓及其壁画的对比研究为我们揭示了很多新的信息，包括谥号、关系地位、壁画的绘画内容范式及反映墓主或建陵主使人个人品位和兴趣的个体特征。

### 关键词

唐朝；武则天；中国帝王陵墓；壁画；谥号

### Introduction

This paper focusses on the mural paintings of five Tang dynasty imperial tombs built in 706. The five tombs under review comprise the largest number of Tang dynasty tombs containing mural paintings of any single year excavated thus far. This study is part of a larger project to build a comprehensive framework for analysis of Tang tomb mural paintings. It aims to increase understanding of standardisation and personalisation in early eighth century Tang dynasty tomb mural painting programs, and the working methods of Tang dynasty tomb painters and their workshops.

The paintings are considered in their original tomb contexts and particular mural paintings are compared across the five tombs. The mural paintings under discussion belong to three attendant tombs at the Qianling mausoleum complex in present-day Shaanxi Province belonging to the Prince of Yong, Li Xian (654-684, who was given the posthumous title and name of Crown Prince Zhanghuai in 711), Crown Prince Yide (682-701) and Princess Yongtai (684-701) and at two at Luoyang in present-day Henan Province belonging to Tang shi Anguo Xiang Wang ruren (662-692) and Cui shi Anguo Xiang Wang ruren (dates unknown). Excavation of the five 706 Tang dynasty tombs took place in three periods: the tomb of Yongtai in 1960-62, Yide and Li Xian in 1971-72, and Tang shi (M49) and Cui shi (M50) in 2005.

### Challenges

In comparing mural paintings across the five tombs, there are some challenges:



1.Incomplete mural programs (due to deterioration and damage). The Luoyang M49 and M50 tombs had significant loss and no paintings left in the tomb chambers.

2.Changes due to overpainting. Li Xian’s tomb murals, completed in 706, were overpainted in 711 from the front corridor to the rear of the tomb. A few of the 706 under paintings have recently come to light thanks to the ground-breaking work of conservators at the Shaanxi History Museum.

3.Condition changes since excavation (such as deterioration, removal and restoration).

4.Dispersed locations of the mural paintings (in the Qianling tombs, the Shaanxi History Museum, and Luoyang Tomb Mural Museum).

5.Various treatments and storage conditions of the murals.

6.Comprehensive pigment analysis has not been conducted (untreated samples are needed for this).

Historical background

When, in 705, Emperor Zhongzong (r.684 and 705-710) resumed the Tang throne following Empress Wu Zetian’s abdication, he ordered imperial tombs be built for Tang dynasty imperial family members who had been demoted and put to death in the Wu Zetian period (683-705)<sup>1</sup>. The five tombs under review belong to this mandate. Personally, the reinterment of their bodies in grand tombs gave comfort to their families and appeased the souls of the deceased. Politically, it posthumously rehabilitated their official status and legitimised Tang succession in a politically sensitive period.

In 706, these five imperial tombs with mural paintings were completed (in addition to refurbishment of Qianling for Wu Zetian’s interment). Surviving epitaph eulogies from 706 were discovered in the tombs, belonging to Li Xian, Yongtai and Tang shi.<sup>2</sup> Yide’s tomb contained epitaph tablet fragments, and Cui shi’s tomb, a broken epitaph tablet cover only. These eulogies confirm the identity of the tomb owners, indicate the significance of the tombs, and express grief as well as the intention to make right injustices against the deceased, who each suffered premature death under Wu Zetian. Importantly, for understanding the tomb

1 Li Xian was the son of Empress Wu Zetian (624–705) and Emperor Gaozong (628–683). Yide and Yongtai were their grandson and granddaughter and children of Emperor Zhongzong. Tang shi Anguo Xiang Wang ruren and Cui shi Anguo Xiang Wang ruren were wives of Li Dan (later Emperor Ruizong, r.684–690 and 710–712).  
2 An additional epitaph tablet and cover dating from 711 were found in Li Xian’ s tomb, but this is outside the scope of this paper.

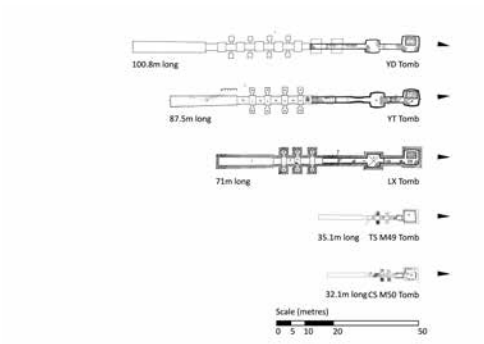


Fig. 1 Plan views of the five 706 tombs (to scale). Tombs top to bottom: Yide, Yongtai, Li Xian, Tang shi, Cui shi.

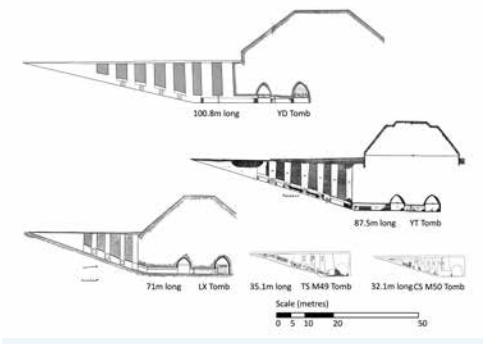


Fig. 2 Sectional views of the five 706 tombs (to scale) of Yide, Yongtai, Li Xian, Tang shi, Cui shi (to scale).

murals, the epitaphs make clear the purpose of the tombs as peaceful homes for the soul and symbols of the restored status and reputation of the deceased. On the soul, Yongtai’s epitaph says: ‘her spirit is held in store in this grotto... with her with her spouse.’ Li Xian’s epitaph declares his tomb as a place where there is ‘eternal darkness’ and ‘the unfathomable underworld’ for the soul. Tang shi’s epitaph says: ‘Her soul had been wandering until she was hitherto buried. An imposing tomb was built to house her soul peacefully.’ On official status, Yongtai’s epitaph says: ‘the Emperor’s son settles today [the question of her] good virtue [which had until now been under] a cloud.’ Li Xian’s epitaph states that his ‘immortal achievement [was recorded] in the tomb chamber [so that] hopefully what was written down might be passed on to future generations.’ Tang shi’s epitaph declares that ‘she won posthumous dignity and was entombed at Longmen plains in Henan.’

Tomb plans and mural programs

These five tombs are of very high status, as indicated by their forms and dimensions. According to Su Bai’s typology of Tang dynasty tombs, the tombs of Yide, Yongtai and Li Xian are Type 1 tombs. In the Tang dynasty, the use of twin chambered tombs was strictly reserved and only awarded under special circumstances by favour of the emperor. For the tombs of Yide and Yongtai this special status was even more distinguished by Emperor Zhongzong’s exceptional award of designation as ‘ling’ (a term normally reserved for emperors’ tombs). The tombs of Tang shi and Cui shi belong to the Type 2 category – single brick chambered tombs (with chambers more than 3m square).

Within the Type 1 and Type 2 categories, however, distinctions were made between the five tombs, in their dimensions and configuration. The tombs’ interior lengths measure from the highest status (longest) to lowest status (shortest): Yide – 100.8 m long, Yongtai – 78.5 m, Li Xian – 71 m, Tang shi – 35.1 m, and Cui shi – 32.1 m. (Fig. 1)

Status is also reflected in the quantity and size of elements such as light wells, coffin chambers and side niches. (Fig. 2)

In 706, Li Xian was awarded his tomb according to his posthumous status as Prince of Yong, not Crown Prince as he had been at his highest rank. (Although in 711 his posthumous rank was restored to Crown Prince under Emperor Ruizong, with modifications made to the tomb for his revised rank and the interment of his deceased wife, fei Fang from Qinghe). So, Li Xian’s tomb is not a ling and its features are generally smaller overall than those of Yide and Yongtai, with fewer light wells and side niches. His coffin chamber, however, is larger than Yongtai’s. The tombs of Tang shi and Cui shi are far below the three at Qianling. Tang shi and Cui shi were awarded tombs consisted with their rank as ruren (wife of a high official), not the wife of an emperor, as they had been. While Tang shi’s tomb is the longer of the two, with a slightly larger chamber suggesting higher status, Cui shi’s tomb has more light wells than the tombs of Tang shi or even Li Xian.

Table 1. Tomb dimensions and configurations<sup>1</sup> .

|                                    | YIDE TOMB            | YONGTAI TOMB       | LI XIAN TOMB                             | TANG SHI TOMB (M49)                                | CUI SHI TOMB (M50)                                        |
|------------------------------------|----------------------|--------------------|------------------------------------------|----------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|
| Rank of deceased at time of burial | Taizi / Crown Prince | Gongzhu / Princess | Wang / Prince (711 Taizi / Crown Prince) | Ruren / wife of a high official                    | Ruren / wife of a high official                           |
| Interior tomb length               | 100.8 m              | 87.5 m             | 71 m                                     | 35.10 m                                            | 32.12 m                                                   |
| Light wells                        | 7                    | 6                  | 4                                        | 3                                                  | 5                                                         |
| Chambers                           | 2                    | 2                  | 2                                        | 1                                                  | 1                                                         |
| Side niches                        | 8                    | 8                  | 6                                        | 4                                                  | 4                                                         |
| Front chamber dimensions           | 4.45 x 4.54 + 6.3 m  | 4.7 x 4.9 + 5.35 m | 4.5 x 4.5 + 6 m                          | NA                                                 | NA                                                        |
| Coffin chamber dimensions          | 5 x 5.3 + 7.1 m      | 5.3 x 5.4 + 5.5 m  | 5 x 5 + 6.5 m                            | 3.73 x 3.73 m + 2.39 m to shoulder (top collapsed) | N-S 3.7 m x E-W 3.6 m + 2.3 m to shoulder (top collapsed) |

1 It should be noted that not all dimensions data for all tombs are available, such as the size of the tomb complex, mound height, chamber height, due to destruction or deterioration.

All five tombs have consistent hierarchies of space from south at the entrance, to north at the coffin chamber. The three Type 1 tombs at Qianling have four zones in the mural program (plus a 5th, counting the incised line drawings on stone outer coffins). The two Type 2 tombs at Luoyang, by comparison, have three zones only. All the mural programs begin in Zone 1, the descending passageways with the green tiger of the east and the white tiger of the west, followed by outdoor scenes. In each, Zone 2, the tomb tunnel, is the administrative section of the underground palace or mansion. Zones 3 to 5 are the inner pleasure and residential precincts of the tombs. While there is considerable extant evidence, the five 706 mural programs cannot be interpreted in their entirety because the murals of the tomb chambers of Tang shi and Cui shi are no longer extant (due to deterioration and damage by tomb robbers) and the 706 mural paintings in Li Xian’s tomb were overpainted in 711 from the front corridor on, when the tomb was refurbished for his upgrade in rank and the co-interment of his wife. (Fig. 3 a & b)

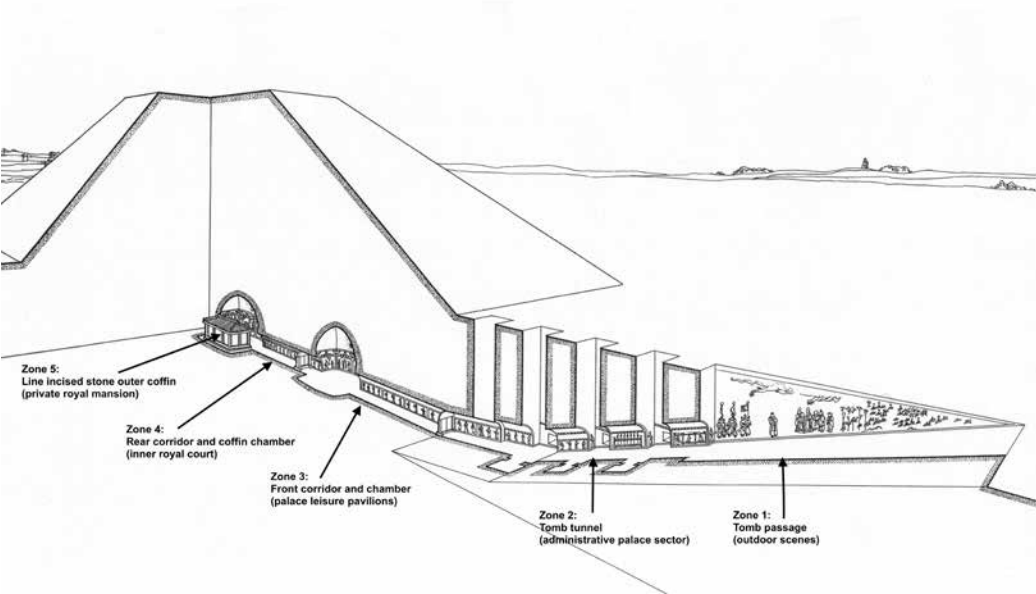


Fig. 3a Hierarchy of space and mural program sequence in the Type 1 tomb of Li Xian.

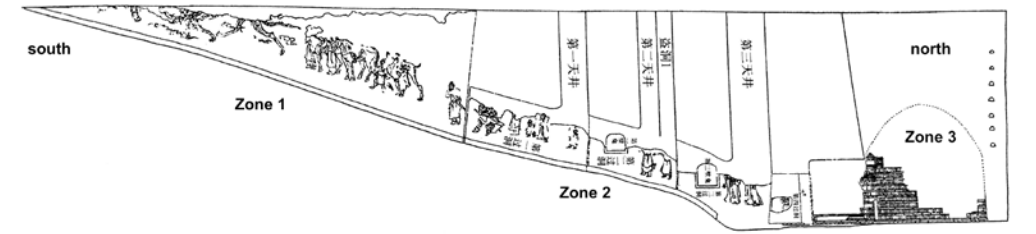


Fig. 3b Hierarchy of space and mural program sequence in the Type 2 tomb of Tang shi.



Comparing common elements in the tomb murals

The mural programs in the passages of all five tombs follow a pattern. The east walls, for

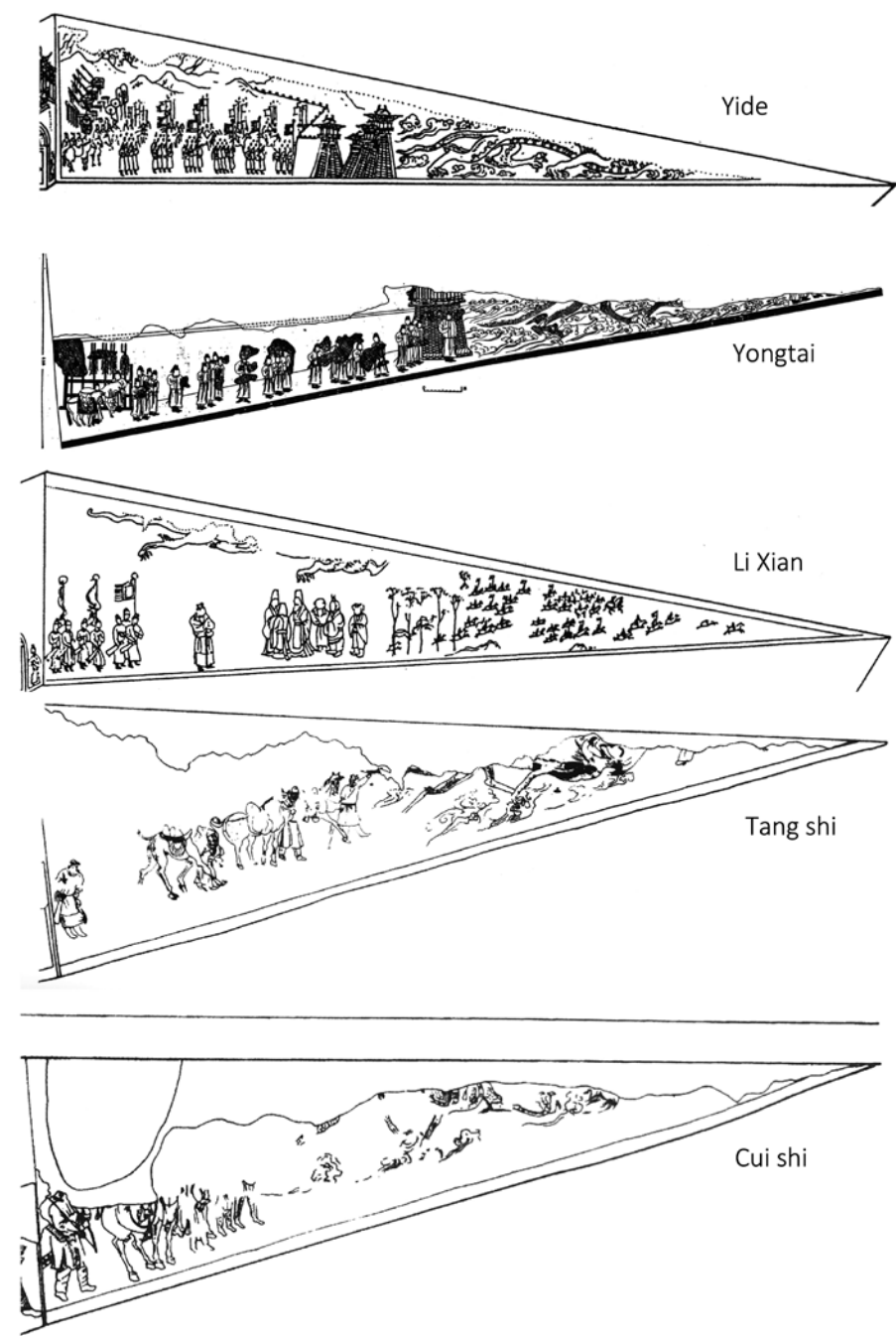


Fig. 4 Mural programs in five tomb passages, east walls. (Not to scale.)

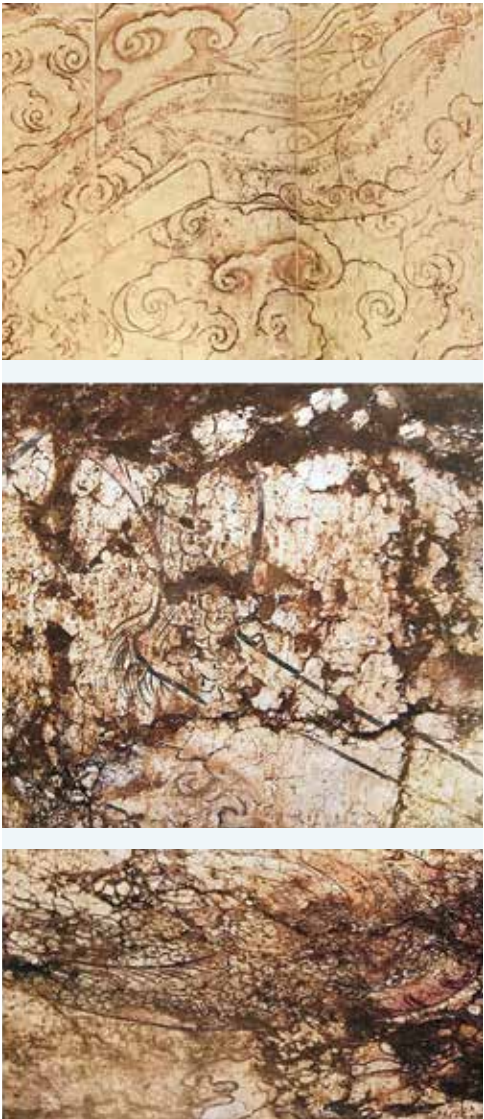


Fig. 5 Dragons (details): a. Dragon leg, Yide's tomb; b. Dragon leg, Tang shi's tomb; c. Dragon body, Tang shi's

example, begin with the green dragon of the east amidst clouds. (Fig. 4) The exception is Li Xian tomb which has the dragon in the middle and above. Broadly, these are outdoor scenes with processions, horses, some camels and guards. Li Xian's tomb is different with a hunting scene at the tomb entrance followed by foreign emissaries and Chinese officials, then honour guards. The main thing to note is that the number of figures and complexity of each scene corresponds to each tomb's relative status compared with the others. Yide's has the most figures (more than 100), and Cui shi's the least – only a handful.

There is consistency between tomb form and architectural murals in each tomb. The architectural elements in the murals of each tomb are different and correspond to the status of that tomb. At the tomb tunnel mouth, all entrances have gable and hip rooves, but the bracket sets indicate buildings of very different size and complexity. Yide's has the largest facsimile architecture, with the M49 and M50 tombs the smallest. This relative status is also evident in the pavilion architecture of the tomb chambers where the bracket sets, corner brackets and intercolumnar struts are indicative of different roof sizes.

All five tombs have dragons in tigers in the passage. Comparison of Yide's tomb and Tang shi's tomb show quite different dragons. (Yide's has spots, Tang shi's is covered with scales.) Comparison of Yide's tiger with Tang shi and Cui shi's show that all three have different quality of drawing, three-dimensionality, and detail. Arguably, Yide's is artistically the best, and Cui shi's the weakest.

The murals of the tombs of Yide and Yongtai have subject matter and elements close in style. (This has been discussed elsewhere.<sup>1</sup>) The murals of the tombs of Li Xian and Tang shi also have some similar elements in their subject matter. Both Li Xian's and Tang shi's tomb passages have murals of camels. These differ in quality of execution and scale with the Tang shi camels much larger, more vivid and realistic

1 See further: Tonia Eckfeld, Imperial Tombs in Tang China, 618–907: The Politics of Paradise (2005).





Fig. 6. Camels: a. Li Xian's tomb; b. Tang shi's tomb.

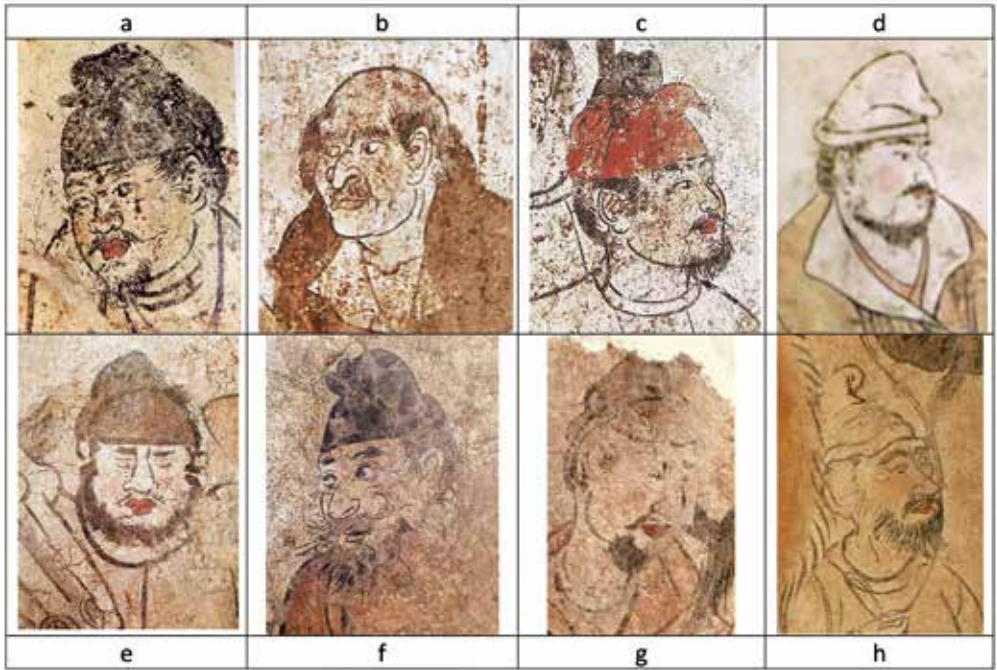


Fig. 7. Facial types: a, b, c, d. Li Xian's tomb (d is a copy); e, f, g, h. Tang shi's tomb.

than those of Li Xian. Tang shi’s camels are more than 2 metres high, while Li Xian’s are less than half a metre in height and relatively poorly drawn. What the Luoyang tombs lacked in size, they made up for in the colossal scale of their mural paintings. (Fig. 6)

There are similar facial types in the tombs of both Li Xian and Tang shi. Perhaps these are types, or standard repertoire. Perhaps there were common designers or painters working on both tombs. (Fig. 7)

There must have been a high level of activity needed to produce so many mural paintings for these five tombs, plus the principal Qianling mausoleum itself, within a short time frame. The



Fig. 8. Figures in the tomb of Tang shi (left) and Cui shi (right).

surviving epitaph tablets record that the succession of funeral dates were spread out through 706. 18 May – Yongtai, 1 July - Li Xian, and 20 November Tang shi. So, there was a space of six months or perhaps a year when the murals for all five tombs could be successively completed. This makes it possible that some painters could have worked on tombs at both Qianling, and Luoyang.

Paintings of dwarfs are included in the tombs of both Li Xian and Tang shi. While not exclusive to these two tombs, illustrations of dwarfs are not common, so these are worth noting. The paintings of two dwarfs in Li Xian’s tomb belong to the 711 renovation mentioned above. Recent outstanding work by conservation experts at the Shaanxi History Museum have revealed some of the original 706 paintings beneath the 711 ones. This includes at least one small figure (possibly a dwarf) in the original program of Li Xian’s tomb front chamber.

### Comparison of murals in the tombs of Tang shi and Cui shi

The murals in the tombs of Tang shi and Cui Shi appear to be painted by different artists. Those of Tang shi are far superior in draughtsmanship, while those of Cui shi are far more colourful. In Cui shi’s tomb murals, chromatic boldness is almost compensation for the lack of drafting quality. The paintings of figures demonstrate this. (Fig. 8) Pigment testing is needed to see if they were more colourful when they were painted, or if there was fading or some other reason for the more subdued colour scheme of Tang shi’s murals. The style of linework drawing of the horses in the two tombs is also quite different, and appears to be by the hands of different artists. (Tang shi’s horses share some similarities with those in the later tomb of Li Yong, dating from 710.)

### Conclusions

Designed for the reburial of imperial family members put



to death under Wu Zetian, the tombs are political statements. Their mural paintings have individual features, however, which reflect the personal tastes and interests of the tomb occupants. The mural paintings of the five 706 tombs from Qianling and Luoyang belong to one architectonic and artistic system, sharing forms, styles, subject matter and motifs. They share consistencies such as:

- hierarchies of space, organized from south to north.
- the green dragon (east) and white tiger (west) start the sequence in the tomb passage.
- similar themes in subject matter (for example, architecture, dragons and tigers, camels with foreign grooms, horses with grooms, guards of low and high ranks, palace attendants, dwarfs).
- Their artistic and technical quality were high and shared similarities of style.
- Mural programs matched entitlements of official rank.

These consistencies suggest that the post-Wu Zetian period may be considered a distinct artistic period within Tang dynasty tomb mural painting. Each tomb and its mural program have unique characteristics, however. It is evident that the quality of draftsmanship, scale and colour could be used to subvert some official mortuary entitlements. There is enough similarity between the murals that it is possible that some artists worked on tomb mural paintings in both Chang’an and Luoyang.

## Acknowledgments

The author wishes to acknowledge the experts who excavated, conserved and reported on the tombs under review. I give special thanks to Professor Zhang Jianlin and Ms Yang Rui, who gave me important encouragement on the topic of this paper. Ms Yang Rui kindly provided selected photographs of M49 and M50 mural paintings, with other images and line drawings (adapted by the author) from the references listed below. Key institutions have provided invaluable access and guidance including: the Shaanxi Provincial Institute of Archaeology, Shaanxi History Museum, Qianling Museum, Luoyang Cultural Relics Bureau and Archaeology Institute, and Luoyang Tomb Mural Museum. The University of Melbourne and Northwestern Polytechnical University are working together with these institutions to further research the questions raised in this paper.

## References

[1]Eckfeld, Tonia, Imperial Tombs in Tang China, 618–907: The Politics of Paradise, RoutledgeCurzon, 2005.

[2] 陕西省考古研究院，乾陵博物馆（编者）. 唐·懿德太子墓发掘报告 [M]. 科学出版社，2016.

[3] 洛阳市文物管理局，洛阳古代艺术博物馆（编者）. 洛阳古代墓壁画（下卷）[M]. 中州古籍出版社 .2010.

[4] 洛阳市第二文物工作队 . 唐安国相王孺人 . 壁画墓发掘报告 [M]. 河南美术出版社，2008.

[5] 宿白，西安地区的唐墓形制 [J]. 文物 .1995:12, pp.41–50.

# 西安东岳庙壁画调查保护历史与价值评析

## An Analysis of the History and Value of the Investigation and Protection of the Frescos in Dongyue Temple in Xi'an

罗宏才  
上海大学 教授  
中国艺术产业研究院 执行院长

Luo Hongcai  
Professor of Shanghai University  
Executive Director of China's Academy For Art Industries

### 摘要

中国寺观壁画系统中，西安东岳庙壁画占有重要位置。本文基于田野调查所获诸多鲜为人知的文献、图像资料基础，通过对比、互证等方法途径，首次对东岳庙壁画调查保护历史以及价值意义等问题进行了探讨研究，其中壁画调查保护历史梳理与基于历史轨迹勾勒的文化遗产保护、利用思考，尤具一定历史与现实意义。

### 关键词

东岳庙壁画；调查保护；价值；利用

### Abstract

The frescoes in Dongyue Temple of Xi'an occupy an important position in the system of Chinese temple frescoes. This paper is based on many unknown documents and image data from fieldwork. Through comparison, mutual proof and other methods, The history of the investigation and protection of the frescoes in the Dongyue Temple and their value significance are studied for the first time. Among them, combing of the history of frescoes investigation and protection, reflections on the protection and utilization of cultural heritage based on the



图1 西安东岳庙山门及左右华表 20 世纪 30 年代初摄



图2 西安东岳庙大殿、石坊、石狮、石碑等组合概况 20 世纪 50 年代初摄



图3 西安东岳庙大门前“岱宗尊崇”石坊特写 20 世纪 50 年代初摄

historical trace,especially with some historical and practical significance.

### Keywords

Dongyue Temple, Frescoes, Investigation and protection, Value, Use

西安东岳庙为祭祀岱宗（泰山）神东岳大帝所在，位于西安城垣东门（长乐门）内北侧昌仁里，北宋政和六年（1116）（图1）始建。有关此庙建筑形制、壁画风格，以往著述颇多，但主题涉及壁画者鲜见。荦荦要者，除高明《西安东岳庙壁画》<sup>1</sup>等著述外，多囿于泛性评述，至于专门讨论壁画调查保护历史及价值意义者，则显空缺。缘此，本文拟对这一主题进行讨论研究。全部内容，大致包括以下3个部分。

## 一、历史沿革与位置形态

西安东岳庙历史渊源背景，与南宋洪迈《容斋随笔》所谓“大中祥符间，奸佞之臣，罔真宗以符瑞，大兴土木之役，以为道宫”；以及清学正吴镇《刺史汪公重修东岳庙记》所谓“迨赵宋祥符，其天子以天书符瑞，思修金泥之踪，而泰岳行祠遂遍海内”等文献记载传递大中祥符（1008—1016）以来大规模东岳庙兴建背景信息基本吻合。搜索其修葺、扩充记录，主要有明成化十九年（1483）、明弘治年间（1488—1505）、明万历十年（1582）、清康熙五十四年（1715）、清光绪二十一年（1895）等。

按祭祀岱宗（泰山）神东岳大帝庙宇主题，在中国神祇体系中，向以构体繁复，数量众多，分布密集，“行祠遂遍海内”<sup>2</sup>著名。惟西安东岳庙地在省垣，占地广阔；又因康熙五十四年（1715）重修依靠拆除明秦王府大型材料支持，故庙宇气势更显雄伟，堪为祭祀岱宗（泰山）神东岳大帝祠庙系列奇葩。目前规模，依坐北向南方向，

1 高明：《东岳庙壁画》，西安：陕西人民美术出版社，2010年。  
2 同上文引用清吴镇《刺史汪公重修东岳庙记》碑文。



沿中轴线自南向北逐步递进，主要有左右华表、山门、石坊、左右石狮、前中后三殿与左右廊庑等（图2）。

其中庙前明万历十年（1582）修建“岱宗尊崇”石坊高耸（图3），前、中、后殿宇巍峨恢宏，左右廊庑对称谨严。正殿面阔五间、进深三间（图4、图5）；后殿<sup>1</sup>建筑于高台上，面阔三间、进深一间<sup>2</sup>。高低、参差与起伏、对称，营造出宽敞、和谐的视觉环境。最瞩目者，则是面积广大，绘制精美，“颇（具）艺术价值”<sup>3</sup>的壁画艺术。

目前的壁画规模，以正、后殿左右两壁及北壁为主体。正殿壁画，绘执掌生死祸福、忠孝仁义、扶危济困、鞭挞邪恶等东岳大帝所辖、几乎囊括鬼神世界一切部门的72司职图像，从正中大梁“清康熙乙未腊月建”题记分析，其主体风格或吻合清康熙五十四年（1715）重修背景<sup>4</sup>（图6）。后殿壁画，内容为东华帝君梦游泰山等道教教化图像，观察题材、内容及结构、敷色、线条与相关元素，主体风格则为清乾隆二年（1737）绘制时确定。

遵循中国寺庙建筑重修规律与壁画重绘规制，目前主体显现的清早期风格壁画层，其下部或应有明代壁画层的存在，由此构成规律性的壁画层序与叠压关系，以符其沿革生长历史空间。联系庙内保存明弘治五年（1492）、嘉靖二十一年（1542）、万历三十年（1602）碑石以及清雍正二年（1724）、光绪三十一年（1905）重修碑记<sup>5</sup>与明万历十年（1582）修建“岱宗尊崇”石坊、清康熙五十四年（1715）题记等文物资料，相信这样的推测并非虚妄。至于部分壁画内容、技法显现明代风格现象，亦应从上述分析中寻找阐释与延伸。

由于殿宇高大，纵横深远，从而造成广阔的壁画绘制空间，促使整体画面布局气势雄浑，视域饱满。兼之

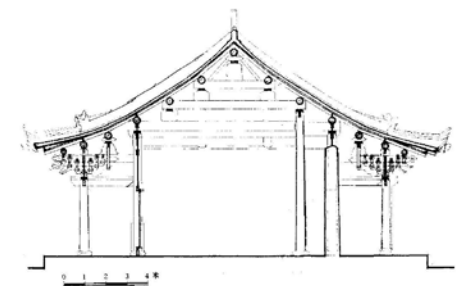


图4 西安东岳庙大殿剖面图 采自赵立瀛主编：《陕西古建筑》，西安：陕西人民出版社，1992年，第238页。

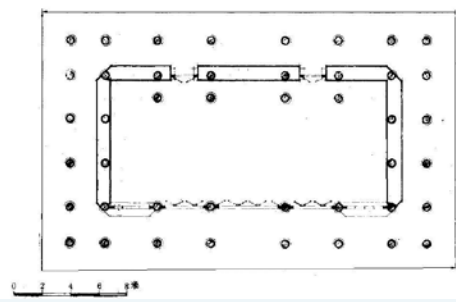


图5 西安东岳庙大殿平面图 采自赵立瀛主编：《陕西古建筑》，西安：陕西人民出版社，1992年，第238页。



图6 西安东岳庙大殿东壁壁画与塑像 20世纪50年代摄

1 正殿即中殿，又称大殿、主殿；后殿又称寝殿、二殿。  
2 20世纪中期将后殿廊道包裹殿内，致进深发生变化。  
3 中国国民党陇海铁路特别党部编：《陇海铁路调查报告》“东岳庙条”，铅印本，1935年，第173页。  
4 东岳庙壁画内容、时代，参见高明《西安东岳庙主殿壁画初步研究》，收录于罗宏才主编《西部美术考古》，上海：上海大学出版社，2008年，第339～356页。  
5 陕西省文物管理委员会：《陕西名胜古迹》（上册）“东岳庙”条，西安：陕西人民出版社，1981年，第25～26页。



图7 徐炳昶（1888—1976）小照

构图繁复，“喬皇瑰丽”<sup>1</sup>；侍臣雕塑，饱满逼真，最终达到错落适当、多维强烈的视觉效果，与整体建筑形态形成良好的和谐与统一。其中正殿壁画总体面积，更成为陕西现存宫观壁画体系中单元体系面积之最，足堪视为陕西古代美术史重要载体，对于研究12世纪以来中国北方地区东岳大帝信仰内涵与中国建筑壁画史，以及单元壁画面积规制等，均具有重要历史与艺术价值。

择明嘉靖间钱塘田汝成《熙朝乐事》等文献记载，每逢旧历“（三月）二十八日”，祭祀“东岳天齐仁圣帝诞辰”<sup>2</sup>之“天齐会”期间，西安东岳庙每依例酬神赛会，“钟鼓法音，嘈振竟日”<sup>3</sup>，宛然帝京气象。届时信士云集，香火缭绕，诚一时之盛。

清末以降，西安屡遭兵燹，东岳庙渐次萧瑟。入民国，该庙又以地处西安东大门要冲，故每为军人、学校、工人占住，兼之酬神香火繁盛，管理失调，导致建筑、壁画多有人为损伤及病害侵扰，以故引起相关部门及有识之士的重视与关注。

## 二、1949年以前的调查保护概况

究其要者，我们注意到1933年6月北平研究院史学研究会徐炳昶（旭生）（图7）与常惠（维钧）等人的专门考察。

读1933年6月13日、14日、15日《徐旭生陕西考古日记》，知13日徐与常维钧等自关中西部考察归省，14日傍晚即慕名匆匆考察东岳庙。时以光线过暗，只可窥大殿壁画酥脆绽裂，“块块落地，颇有损坏”。问及住持，闻此状盖系“前数年城内有火药局爆裂，殿宇震动”，殃及地仗层，伤其壁画结构。且因年月经久，画面起鼓、裂隙、酥碱、霉菌严重，以致如此。因担忧“如不早为修理，不久即可全毁”。倏忽之间，这是徐、常14日傍

1 参见西京金石书画学会编辑《西京金石书画集》第一期“引言”，1934年4月。  
2 [清]顾禄（铁卿）：《清嘉录》卷三，南京：江苏古籍出版社，1998年，第82页。  
3 [明]田汝成：《熙朝乐事》，两浙督学周南李际期宛委山堂顺治三年（1646）刊本。

晚匆匆考察东岳庙时的主体印象。

涉及东岳庙建筑风格、历史沿革等事，14 日《徐旭生陕西考古日记》还记“大殿建筑伟丽”，后殿“中亦有画壁，内现无神像，为一教室。盖校（庙）内设有一小学也。庙有弘治碑，言创建于宋政和年间。住持则言创建于隋，重修于宋”。

鉴于西安东岳庙建筑雄伟、壁画繁丽，14 日考察又过于仓促，因此 15 日徐复与常维钧再赴东岳庙考察，徜徉许久，“始得详观壁画”。

经勘察比较，徐认为“后殿左、右壁（画）最佳”，乃催促常维钧集中视觉，精选代表性画面，擢要定位摄影，并开始考虑东岳庙建筑、壁画如何实施保护修复的步骤。

经向住持详细了解，据云“闻一画师言，（后殿）所画为东华帝君梦游泰山云云”。惜“此画因军人钉钉，已有损毁，但尚不至如前殿之块块剥落”。谈及修复所费，“住持言有百余元，即可将剥落者粘补，不至再行剥落。但大殿榻扇已坏，如全换新，则须四五百元”。此日调查，及常维钧“将后殿照毕，时已过午”<sup>1</sup>（图 8）。

15 日调查中住持之言，引起徐旭生注意。徐遂寄望近日有机会面见陕省当局负责者，图以实际促动保护修复之事。

但荏苒之间，以积极联络北平研究院与陕西省政府合作进行文物考古等事宜影响，致徐前愿一再延滞。至该年 12 月初间，徐复闻东岳庙寝宫中又为造纸工人占用，担忧更惧，旋在 12 月 15 日偕北平研究院调查员张孝侯赴新城绥靖公署面见杨虎城主任，详谈东岳庙壁画的历史与艺术价值，请其明令保护，勿驻军队。

大概考虑到即将开始的保护修复工作，15 日徐、张会晤杨虎城后，还有再次考察东岳庙之事。

相关情事，15 日《徐旭生陕西考古日记》如是记道：“天晴。柯莘农来谈。同孝侯出，到新城……（此段毛笔涂黑，依文意，应为见杨虎城主任），请其帮忙允许研究钟楼、鼓楼、各门楼，并驻军队之各庙。并请其保

1 以上引文参见徐旭生著、罗宏才注释 1933 年 6 月 13—15 日《徐旭生陕西考古日记》，西安：陕西师范大学出版社，第 49 ~ 50 页。



图 8 1933 年 6 月 14 日—15 日《徐旭生陕西考古日记》主体片段



图 9 1933 年 12 月 15 日《徐旭生陕西考古日记》主体片段



图 10 1934 年 4 月西京金石书画学会编辑《西京金石书画集》第一期刊发东岳庙壁画图版及说明文字



图 11 滕固（1901—1942）小照

护东岳庙画壁，勿驻军队，均蒙允许。出到东岳庙，寝宫中之造纸者已移出。孝侯谓寝宫脊上之鸱尾，或为宋遗，门前之望柱，亦当在明以前。”<sup>1</sup>（图 9）

北平研究院与陕西省政府合力促进文物考古工作诸事之际，成立于 1933 年 7 月，鉴于“关辅名区，金石所萃，书画之类，代有作者，此盖历史文明之表现，抑即治道降污，学术盛衰之所由”，以及“以启牖我新知，发扬我国光”<sup>2</sup>为旨的西京金石书画学会，亦积极开始东岳庙壁画的宣传推介。

1934 年 4 月，由西京金石书画学会编辑《西京金石书画集》第一期刊东岳庙壁画摄影图版，以及题作“长安东岳庙壁画”的说明文字。其说明文字称“故来游关辅者，艺林之士无不盛称秦中壁画之美，可冠全国”；而“长安东岳庙壁画”又“裔皇瑰丽，古意犹存”，阅之令人神醉。文云：

“关中为汉唐故都，当时建筑之壮丽，时于简编中想象得之，及观现在秦中各寺院壁画，更可想见故来游关辅者，艺林之士无不盛称秦中壁画之美，可冠全国。左幅所列，乃长安城内东岳之古殿壁画，今虽略有剥落，而裔皇瑰丽，古意犹存，选印一幅，以志一斑。图内黑点即剥落之处。”（图 10）

同年 11 月 23 日，中央古物保管委员会集全体委员会议，“以豫陕一带盗掘古物案件，层出不穷，实为文化上之莫大损失”，公推委员滕固、黄仲良“赴安阳、洛阳、西安诸重要地点视察情形，并略观沿途古迹古物之保存现状，报会参考”。滕固等人乃于 12 月 5 日自南京出发，赴豫、陕等地考察。

滕固此行，载《征途访古述记》（图 11）中，谓 12 月 22 日入西安城，即赴东岳庙考察，“观壁画山水”，究形制风格，对以往所谓西安东岳庙壁画山水“为袁江之笔”的传说提出怀疑，认为此据“无从证实”。且敏锐发现后殿“东面南首一壁上画二女像，执戈而立，英发妙丽，

1 徐旭生著、罗宏才注释：《徐旭生陕西考古日记》，西安：陕西师范大学出版社，第 56 页。  
2 参见西京金石书画学会编辑《西京金石书画集》第一期“引言”，1934 年 4 月。



似为明人之佳制”<sup>1</sup>。这样的审美视角与睿智判断,准确精当,为捕捉西安东岳庙壁画时代、风格坐标提供了重要途径。

北平研究院与陕西省政府合作保护修复西安东岳庙建筑、壁画之事,因此二单位合组陕西考古会筹备所遇阻力等复杂时代背景的影响,导致 1934 年 2 月陕西考古会成立以后方始列入议事日程,至于具体实施,则迟滞至 1935 年后。

查《燕京学报》第二十期刊载容媛整理《国内学术界消息》,知西安东岳庙壁画保护修复工作始于 1936 年 8 月,至年底已大致告竣。经手者,为陕西考古会擅长修复的白万玉先生。其具体内蕴,《国内学术界消息》“(丙)整理事项”之“二、修理东岳庙壁画”一节如有记:

“西安东岳庙殿内绘有古代壁画,因房屋年久失修,阴雨渗漏,致将画壁冲毁,浮土拥挤凸出,势将脱落。该会准省政府公函估计修理,工作计分两段,关于修葺房屋,招商承包,八月间兴工,业经完竣,用洋九百一十九元七角,壁画则由该会工作组白万玉负责修理,估计需洋八百二十七元,现尚未告蒧。”<sup>2</sup>

依容媛整理《国内学术界消息》及笔者 20 世纪 80 年代采访陕西考古会干事李西屏哲嗣李莲生,知白万玉等人此次保护修复,除修葺保护外,尚对壁画浮土尘垢进行过一定程度的清理,这对缓解壁画霉变、空鼓及酥碱病害侵扰等应具一定效应。

与西京金石书画学会宣传推介工作颀颀,1934 年前后,天津《大公报》特约记者张悔初与《西北画报》编辑秦振鉴等人,还曾以摄影留真方式对东岳庙壁画重点画面进行摄影推介。前述《西京金石书画集》第一期刊东岳庙壁画摄影图版,或即他们其中一位之杰作。

1935 年 12 月 20 日,中国旅行总社为推进陕西旅游,还曾致函陕西省政府主席邵力子,称“贵省政府发展西北繁荣地方之至意,敝社曾努力设计招揽游侣方法,现正在编印‘西北导游’书籍,藉资鼓吹。并拟组织西北游历团俾各地人士对于西北增加认识等等”。

“至设备方面”,则包括华山北峰设立简便招待所;华清池改善草拟办法;相关胜迹处设广告牌;游览名胜里程指示牌;东岳庙保存唐宋壁画诸项。预算约共 \$17160 元。其中“东岳庙保存唐宋壁画”一项,涵“每画以 18000 方寸计算(50′×36′),则需玻璃纸 40 张(55″×23″),每张 \$ 不一,加工料则每张 \$90,共六张。”<sup>3</sup>(图 12)

不同于上述各单位、个人对东岳庙的调查保护以及推介宣传,1941 年 1 月进入西安的教育部艺术文物考察团对东岳庙的考察,则集中在测绘、记录、临摹、摄影等具象实际工作。

1941 年 1 月 12 日何正璜《西北考察日记》如是记道:“因天气十分温和明朗,又



图 12 1935 年 12 月中国旅行总社推介宣传西安东岳庙壁画等陕西名胜古迹计划书 原件藏陕西省档案馆



图 13 西安东岳庙后殿侧视照 自东南向西北摄



图 14 西安东岳庙后殿东壁仕女图壁画

为可庆之纪念日,不愿在家枯坐,二人<sup>1</sup>乃至东门参观有名之东岳庙中之汉画,步行而去,身浴阳光,只觉心神充愉,乃忘路途之远。”

1 月 12 日何正璜夫妇的考察,披露了东岳庙时为军人被服厂占用的信息。文谓:“抵东岳庙前,今为女工等缝制军衣之所。三四十女工排坐于地铺缝布棉,颜色错杂。”在何正璜眼中,彼时的画面“诚为一绘画之良好题材”。

读《西北考察日记》,何正璜夫妇的考察路线是“由门外看起”,先观“明、清二代重建此庙之碑文”。“入前殿,左右壁皆有壁画,然色彩新鲜,布置俗陋,可断定为清代之近作,无甚价值。正以为失望,得闻于一人言后殿尚有壁画,二人赶紧后去,现已改为私立小学,因今日星期,不上课,而将门锁闭。幸遇一校工开门,得入见。”

何正璜夫妇视觉里,后殿(图 13)的壁画,“二壁共有大、小壁画四幅,已在画前树有密紧之木栏,因恐小学生及游人之有毁于此名物也。一小幅上绘一古装女子,着战衣,执长矛,神采飘逸,笔法生动,为不多见之作品。另一小幅则已模糊不堪,仅隐约间知其为一单人画幅而已。二大幅则皆为相类之取材,即以仕女为人物,以楼阁亭台为近景,以远山瀑布流云为远景,中更插以甚多之云朵,松枝疏林,怪石野花等。布置疏密得宜,远瞩近观,各有风趣。尤其以所绘之仕女最为精彩,一幅中约有九人或十人之数。或高阁阅书,或低渚垂钓。有聚而小语者,有单人靠墙注神听琴者,有采花方归,有回眸一笑,皆婉丽可人,不落俗套(图 14)。全部颜色虽皆呈灰黄色,而玄裳、红唇犹可淡淡分辨。更以稍有模糊之故,倍增其历史价值,此虽不得知其是否为真正汉画,而其构图、用笔、设色,已足令人徘徊流连而不忍去。”

考察前、后殿壁画之外,王子云尚在小殿<sup>2</sup>中“拾得一古兽烛台,玲珑古朴,极为可爱”。此举引发何正璜感慨,认为“在他处得此一物,已为不易,而在此则弃于

1 滕固:《征途访古述记》,1935 年 6 月,收入沈宁编《滕固艺术文集》,上海:上海人民美术出版社,2003 年,第 341 页。

2 参见 1936 年 12 月出版《燕京学报》第 20 期,第 597 ~ 598 页。

3 陕西省档案馆藏档案。

地者甚多，足见此地古物之丰富。”

东岳庙外，游兴不减的何正璜夫妇还“仔细端详雕刻技术”，发现“屋上镇兽，为绿瓷所制，尚可观。至门上雕空花纹及壁柱上之浮雕，以及檐上、下之彩绘；龙首、小兽角饰等，则皆为艺术产物，精致整齐，自具风格”，因此聊发比较，以为“外国艺术表现，多托于宗教，此亦何独不然”。

不难发现，滕固眼中后殿“东面南首”“执戈”仕女绘画主题，亦适时进入何正璜夫妇考察视野。后者虽将“执戈”仕女视为“着战衣，执长矛”之“古装女子”，但两次考察前后时差七八年之久，且均不约而同地注意到同一个绘画主题，反映出美术考古工作者准确、不俗的共同审美品质。惋惜的是，这幅精美的绘画，已在“文革”中毁于一旦（图15）。

大约因为1月12日的考察尚属初次踏勘，山阴看花，尚未进窥门径。4月8日、13日何正璜《西北考察日记》便有何氏跃跃准备临摹东岳庙壁画一事。

其8日日记道，先是与王子云“至东岳庙勘视壁画”，盖因何“想作此临摹工作”。13日日记再记：“又赴东岳庙勘察其壁画究竟可画否，结果仍觉如有耐心及魄力，绝对可成”；并认为“成功后将为一相当有趣之成绩”，因此祈愿“幸天佑我！达到目的”！但因考察团工作计划变更，其后实际临摹工作并没有开展。

步王子云、何正璜夫妇后尘，奉天（辽宁）钱公来<sup>1</sup>（图16）、陈继芳在1944年3月12日考察了东岳庙。其考察成果，发表在1944年第3卷第3、4期合刊《文史杂志》，题作《西安东岳庙壁画记》。文记：

“三月十二日，微阴，植树节，各机关放假一日，午前偕陈干事继芳去东岳庙，观壁画。

抵东岳庙，自后便门入，虽有驻军，门岗不禁。入院，适值一京腔之老道人，其声音笑貌，宛如北平太庙之老



图 15 西安东岳庙 后殿东壁壁画环境及南侧执戈女像（箭头所指，已毁）位置示意



图 16 钱公来（1886—1969）小照



图 17 后殿西壁壁画显示古松槎枒气象

供奉也。肃客，呼童启钥，开殿门入内，光线黝然，移时稍辨物象；据道人云；此殿为东岳大帝寝殿，正龕供牌位，其左三龕，列相三尊，正中为释迦，其左为太上李老君，皆装金，其右则为黑面广额，而隆准虬髯者，类印度人；询之知为孔子相，而孔子西游不到秦，其脸谱由来不可知，或秦人想象为之耶？正龕之西，下首为一装金立相，隆准通天，道人云：‘此为东岳大帝之太子，其塑工与左方三龕，三教圣人；均不凡庸肃穆严威，有仪可象，上品也。’”

如上所述，钱公来的考察，由于“自后便门入”，因此与何正璜夫妇的考察路线不同。其首要视觉，是诸重要考察者一致认同艺术水准最高的后殿壁画；究审美角度，宗教教学背景的钱氏注重在整体布局，章法结构，与出身考古界的徐旭生以及美术考古界的滕固、何正璜夫妇集中关注主题、构图、设色、线条及人物动态等鲜有不同。

试看钱氏之释读：

“此殿两壁画，靠墙，各竖一列木栏杆，以防损坏。室内光线不足，近观非目力可达，下视仰瞻，只能仿佛其十一耳。据说 道人云：‘此壁壁画为宋人手笔，邵力子主陕时，曾由北平请来画师，补修一次；今兹所见，非旧观也。题为山水宫观人物，今观其布局遣笔，不失为大家风范，画师命意，为省笔，为增加气韵生动计，断云排空几占全副四分之一，其章法极臻清疏淡远之势，文而不丽，淡而不枯，古松槎枒，天高作势，似突壁而出，无一有二，不觉重复，而远岫遥岑，衬以仙人楼阁，历落有致，宋贤极则也。（图17）

其西墙右壁，遣意布局，亦殊清明，东壁尚饶匠气，此则纯任天机，如游阆苑，似到蓬莱，左幅右下角，几本芭蕉，嫩绿抽心，似雨后初卷，人物衣褶，亦多唐韵。”

与此前诸人不同，钱公来等人的考察明晰传递出“邵力子主陕时”曾请北平画师“补修”后殿壁画的信息。将此类信息与1933年6月14日《徐旭生陕西考古日记》中“闻一画师言，（后殿）所画为东华帝君梦游泰山云云”所记连缀，知1933年6月徐旭生等人考察之前，陕西省主席邵力子确曾请北平某画师对后殿壁画进行过补修。

另外，钱公来等人还注意到庙内的墨色方石。语云：

“出此，过前院，升正殿，殿内为西安市妇女合作社，承做军衣工厂仓房，碎步剩棉，狼藉遍地，而灰尘满之。道人殷勤，为拭案前烧香人跪拜处，发现一墨色方石，据云，此为奇石，有梅株，有花瓣，有鸟雀，呼水来拂拭之，赫然清朗，其现而为枝，为干，为花，为鸟者，皆天然之石理，水冲层纹者也。”

正殿的考察视觉，与何正璜夫妇相比，亦有较大差异。文记：

“正龕为装金东岳大帝相，威仪具瞻，不同凡塑，相背鳌山透雕工细，有西番莲花，有仙岛人物，有登仙游侣，有驰马武士，描金涂彩，剑拔弩张，未云工也。香案下，左右两角，各有双环之立体铸铁花瓶一座；道人云，此为明万历年代所铸，其为用不可知，为他庙所无者。

此大殿两壁壁画，于后殿不觉为新、据道人云：为清人手笔，画此壁者，为画康熙御笔窑之瓷器者为一人，其画题为太上感应篇，每壁分数幅，每幅画一段故事。有

1 钱公来（1886—1969），原名钱惠生，字希古，奉天镇安（今辽宁黑山）人。早年毕业于文会书院，后入同盟会。曾参加辛亥革命，任辽西招抚使。后任奉天神学院教授、东北国民革命军第一师师长、东北大学教授、国民参政会参政等。著《钱公来文集》。



一长方题签，签虽不在，其遗迹尚可存也。奉旨作画，有意为文。又拘拘于因果报应之说，宜其未能全幅生动，一气呵成也。西壁下幅，有渔人网鱼者，有买雀放生者，有马奔失御，伤人遇救者，种种画题，至其任务面庞，几类模型，肉多骨隐。（图 18、图 19）仇十洲以工笔见长，况此艺又非工乎，只安章，布局，遣笔，运色，行阵不乱，各成一局，亦今兹艺林罕见也。”

钱公来等人视觉轨迹延续中，碑石、牌坊考察亦独有见解。文称：

“（大）殿前左角，石碑两座，左明碑，字有唐意；右清碑，文不足观。迎殿正门一石牌坊，浮雕麟马图案，尚饶气运，栩栩在动，虎虎欲生，只时人不注意及之耳。”<sup>1</sup>

针对钱氏考察成果，刊载于《文史杂志》1944 年第 3—4 期合刊“美术专号”的编者按有较中肯的评断。语称“西安东岳庙壁画记文虽简短，而考察精密”。但所谓“自亦为论佛教艺术与地方文献者所珍视”<sup>2</sup>的终焉之词，却明显有误。固东岳庙非简单意义之“佛教艺术”，而为“道教艺术”之实际主题也。

### 三、1949 年以后调查保护概况与抽样比较

以上所述，仅 1949 年前有关西安东岳庙调查保护大略概况。1949 年后历史重开新篇之际，西安东岳庙调查保护历史亦有幸掀开新的一页。

先是 1950 年 9 月 12 日，西安市市长方仲如等联名发出《西安市人民政府布告》，称“查本市东岳庙，为故宋政和年间建筑，庙内所有匾、碑、壁画等古物，均有艺术价值，可资研究参考，应妥为保料，自布告之日起，凡庙内一切古物，不得稍有损坏或发生移运盗卖情事，希全市人民一体周知。此布。”

接着，1956 年 8 月 6 日，西安东岳庙又正式公布为陕西省文物保护单位。1953 年以来，陕西省暨西安市文

1 以上引文均参见钱公来《西安东岳庙壁画记》一文，刊《文史杂志》1944 年第 3 卷第 3、4 期“美术专号”，第 102 ~ 103 页。  
2 《文史杂志》，1944 年第 3—4 期合刊“美术专号”，第 138 页。



图 18 西安东岳庙 主殿西壁渔人网鱼、伤人遇救图



图 19 西安东岳庙 主殿西壁马奔失御图



图 20 西安东岳庙大殿北壁中部被毁壁画残状  
前置塑像亦毁



图 21 西安东岳庙大殿东壁壁画环境变化比较  
左图：20 世纪 50 年代拍摄（塑像尚存）；右图：2013 年拍摄，壁画前塑像已毁



图 22 西安东岳庙正殿北壁东部箭头所指处成块壁画脱落现象

物保护管理单位，先后多次对该庙建筑、壁画实施调查记录。1987 年，煤炭部航测遥感公司又曾对东岳庙壁画实施摄影成像，并应用计算机图像处理技术对部分壁画区块实施边缘增强试验，成效显著<sup>1</sup>。

由于东岳庙长期为某学校占用，加之管理不善，野鸽寄生，庙门封锁，致其长期以来寂然无闻。“文革”之中，塑像被毁（图 20、图 21），继而被滕固、何正璜赞赏的后殿执戈女像图亦被毁坏，各殿壁画下部多漫漶不清，且普遍存在起鼓、裂缝、漏痕、掉块、脱落（图 22）、酥脆、霉菌等现象。

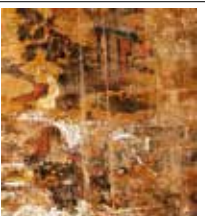
笔者选择 2013 年 8 月 15 日与上海大学美术学院美术考古方向博士生龚晨、刘明虎一起调查拍摄的几幅重点壁画画面和相关工作记录，以及笔者收集的 20 世纪 50 年代陕西有关文物管理部门调查拍摄的几幅同类壁画画面，尝试实施抽样比较，明晰变化规律，寻找系统保护路径，发现半个世纪以来，东岳庙壁画面貌变化较大，保护现状不容乐观。

20 世纪 50 年代初与 2013 年 8 月 15 日两次拍摄西安东岳庙壁画重点画面对比表

| 序号 | 20 世纪 50 年代初拍摄                                                                        | 2013 年 8 月 15 日拍摄                                                                     | 位置   | 备注                                                                   |
|----|---------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|------|----------------------------------------------------------------------|
| 1  |  |  | 大殿东壁 | 20 世纪 50 年代初拍摄大殿东壁壁画图与王崇人编《古都西安》一书录图相同，参见西安：陕西人民美术出版社，1981 年，第 297 页 |

1 刘青砚编著：《壁画艺术概论》，2015 年，第 403 页。因笔者曾参与与煤炭部航测遥感公司的课题合作，故了解此次工作的成绩效应。



|   |                                                                                    |                                                                                    |      |                                      |
|---|------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|------|--------------------------------------|
| 2 |   |   | 后殿东壁 | 2013 年 8 月 15 日拍摄发现同部位病害较前斑点增多，部位扩展  |
| 3 |   |   | 后殿东壁 | 2013 年 8 月 15 日拍摄左下建筑画面有明显划痕         |
| 4 |   |   | 后殿西壁 | 2013 年 8 月 15 日拍摄最下部画面出现条状干裂、酥脆、掉渣现象 |
| 5 |  |  | 后殿西壁 | 2013 年 8 月 15 日拍摄，下部画面漫漶程度加重         |

直至 2005 年，在地方政府的强力干预下，西安东岳庙才改由文物部门保护管理。顺应这样的变化趋势，2008 年之前，陕西师范大学美术学院高明教授对东岳庙有较为系统的调查研究，其成果后结集为《西安东岳庙壁画》一书，于 2010 年由陕西人民美术出版社出版发行。2013 年开始，陕西文物部门又对庙宇建筑壁画进行了更为系统的勘察、保护，施行了更立体、多元的学术注入与人文关怀。

#### 四、结语

西安东岳庙虽为祭祀岱宗（泰山）神东岳大帝祠庙系列奇葩之一，但历来关注重点，旨在建筑规模与壁画介绍，尚无专文讨论调查保护历史、价值意义以及开发利用等问题，本文仓促补苴，稍有所获，追索要点，大致有以下几点：

1. 从目前掌握资料分析，对东岳庙实施科学意义上的调查保护及推介宣传，至迟从 20 世纪 30 年代开始。
2. 至迟从 20 世纪 30 年代开始，对东岳庙实施科学意义上的调查保护及推介宣传，主要集中在地方有关政府部门、学术研究机构、旅游机构、艺术文物考察团体、私人游览等 5 个方面。

3.1949 年之前的西安东岳庙调查保护及推介宣传，局促于短期、即时、低效、简陋的规制之中，有的只是走马观花，匆匆关照而已。总体来说规模较小，力度较弱，尚无重要学术成果出现。其中杨虎城主陕时对东岳庙壁画保护修复工作的支持与帮助，尤为相关研究成果所遗漏<sup>1</sup>。

4.1933 年 6 月 13 日、14 日北平研究院史学研究会徐旭生等人的调查，促成了 1936 年 8 月陕西考古会对东岳庙壁画的首次科学意义上的保护修复，并可能对同时期北平研究院刘厚滋北平东岳庙碑刻目录<sup>2</sup> 整理工作产生一定影响。尽管规模、力度、成效等不尽如人意。

5.1949 年之前所有关于西安东岳庙调查保护及推介宣传，以徐旭生、滕固、何正璜、钱公来等人为著。其中集中聚焦后殿壁画以及滕固、何正璜对“执戈”仕女绘画主题的关注与分析，应引起其后研究者的注意。

6. 邵力子主陕时约请北平某画师对后殿壁画的补修，是东岳庙壁画修复史上重要信息，应引起今后保护修复者的注意。并希望今后文物保护修复工作者能针对东岳庙壁画主题，施行系统观察、分位记录、区别色彩及绘画风格差异，厘清前后各次绘制、补修次序，有机实施标识符号，以便逐步建立更科学、系统、完整意义上的标准系统与数据档案，为更科学、系统、完整意义上的东岳庙保护工作建立可靠的工作基础。

7. 通过早、晚期调查拍摄图像比对，可发现东岳庙壁画保存现状变化情况。以此为契机展开进一步图像资料搜索比对，对于系统收集东岳庙壁画生长变化信息，制定更科学、系统的保护修复方案，提供可靠的依据与途径。

8.1935 年中国旅行总社与 1936 年陕西考古会对东岳庙壁画分别实施的旅游推介与保护修复，对当前日趋深入规制的文化旅游合成管理机制及文物保护利用模式探索，具有重要启迪借鉴意义。

<sup>1</sup> 贾自新编撰：《杨虎城年谱》，北京：中国文史出版社，2013 年。  
<sup>2</sup> 刘厚滋编：《北平东岳庙碑刻目录》，载北平研究院 1936 年印行《北平研究院院务汇报》第七卷第六期。



# НАДГРОБНЫЕ ПАМЯТНИКИ КАВКАЗСКОЙ АЛБАНИИ

## Gravestone Monuments of the Caucasus Albania 阿尔巴尼亚高加索地区的墓碑纪念碑

Имаиш Гаджиев,  
Мансур Мансуров,  
Саадат Алиева,  
Муса Мурсагулиев  
Расул Мурсагулиев

Imash Hajiyeu  
Doctor of Art. (Dr. Sc.), Associate Professor,  
Full member (academician) of TURON Academy of  
Sciences of the Republic of Uzbekistan,  
Corresponding Member of the Russian Academy of Natural Sciences,  
"Honored Worker of Science and Education"  
RAE of the International Association of Scientists,  
Teachers and Specialists  
Mansur Mansurov  
Doctor of Philosophy (history), Associate Professor, archaeologist,  
Azerbaijan National Academy of Sciences  
Institute of Archeology and Ethnography  
Saadat Aliyeva  
Doctor of Philosophy (pedagogical),  
Republic of Azerbaijan “Avey” State Historical and Cultural Reserve  
(Director)  
Musa Mursaguliyev  
Republic of Azerbaijan  
“Avey” State Historical and Cultural Reserve (Director)  
Rasul Mursaguliyev  
Republic of Azerbaijan  
“Avey” State Historical and Cultural Reserve  
Researcher journalist (Informator server)

伊马仕·加吉耶夫  
科学（艺术）学博士，教授  
乌兹别克斯坦，撒马尔罕州立大学

萨阿达特·阿利耶娃  
哲学（教育学）博士  
阿塞拜疆国家历史文化保护区主任  
穆萨·穆尔扎加利耶娃  
阿塞拜疆“喀什凯奇克”国家历史文化保护区馆长

### Аннотация

В представленной статье говорится об архитектуре и искусстве Кавказской Албании. Тюркские племена играли важную роль в управлении албанским государством, развитии его культуры и архитектуры. Поэтому многие историки, говоря об албанской архитектуре, используют выражение «албано-тюркская архитектура». В памятниках албанского периода, в особенности в художественных композициях декора хачкаров (крестных камней), наряду с изображениями крестов, являющихся символами христианства, наблюдаются также различные элементы, присущие тюркской культуре, вере и мировоззрению. Все это однозначно подтверждает принадлежность албанских памятников тюркской этнокультуре.

### Ключевые слова

памятник, элементы декора, крест, тюркская этнокультура.

### Abstract

In the presented material is described the architecture and art of Caucasian Albania. Turkic tribes played an important role in the management of the Albanian state, also in the development of its culture and architecture. Therefore, many historians use the expression “Albanian-Turkic architecture” when speak about the Albanian architecture. In the monuments of Albanian period, especially in the artistic compositions of decorations of cross-stones’, beside with the cross figures of Christianity have observed various elements of Turkic beliefs, outlook, art traditions and culture. All of this unequivocally affirms that the Albanian monuments belong to the Turkic etno - culture.

### Key words

monument, decor elements, cross, Turkic etno-culture.

### 摘要

本文阐述了阿尔巴尼亚高加索地区的建筑和艺术。突厥部落在阿尔巴尼亚的管理、文化和建筑的发展中发挥了重要作用。因此，许多历史学家在讨论阿尔巴尼亚建筑都使用“阿尔巴尼亚-突厥建筑”这一种表达方式。

在阿尔巴尼亚时期的纪念碑中，特别是在十字架装饰的艺术作品中，除了基督教的

十字架外，还观察了解到了突厥人信仰、观念、艺术传统和文化的各种元素。所有这些明确表明阿尔巴尼亚纪念碑属于突厥文化。

关键词

纪念碑；时期；装饰元素；十字架；突厥文化

One of the oldest states in the present territory of Azerbaijan – Albania has passed a great way of development in the socio-economic, religious political and historical-cultural spheres of life. Having a rich statehood history, this country has been able to preserve its statehood traditions that have existed for many thousands of years.

Statehood history of Albania, which is one of the oldest state institutions founded in the Caucasus, covered the B.C. 4th and AD 8th centuries [2, p.3]. Ethnic composition of Albanian population consisted of generations speaking in different languages. In the sources met uti, sak, gargar, kangarli, pecheneg, chola, koman, ijmakh, terter, hun, khazar, suvar (sabir, silir), mukh (mugh), dondar, bayat and etc. Turkic peoples [4, p.67].

The famous Albanian historian, M.Kalankatuklu, wrote in his work “the Albanian History”: “The Albanian country, located on the slopes of the Great and Small Caucasus Mountains with its innumerable natural resources was an extremely beautiful and admirable country” [2, p.3]. On the basis of social needs such a natural geographical environment made suitable condition for agriculture and cattle breeding in the country. Hunting development in the country, including training of military exercises was in the focus, which, in turn, it enriched the practice of metal utilization, and armament. In addition, other artistic areas – pottery, making wood products, weaving and etc. were also developed. During the archaeological excavations examples of applied art belonging to the Albanian era – bone, bronze, silver, and gold jewelry for their artistic - decorative solution, and the



Ill.1 Frescoes in the cave temple.



Ill.2 When opening the monument. I. Hajiyeu, A.Mamedov, M.Mursaguliyeu, December, 2013



Ill.3 Avey monastery.

level of mastery attracts the attention.

According to the sources’ information, in the territory of ancient Azerbaijan were produced two types of pottery products that the first type of them was red clay ceramic, which was typical for the southern regions (especially, for the territory of Nakhichevan), and the second type, was the ceramic which consisted of black colored plates belonging to the Caucasian Albania [3, p. 24].

During the archaeological excavations in the territory of “Keshikchidagh” State Historical Cultural Reserve located in the historical territory of Caucasian Albania, one of the ancient states of Azerbaijan, have found especially many black pottery dishes samples and their remains from an ancient settlement. Frescoes in the cave temple ( Ill.1).

Along with material cultural patterns of different periods, have been identified kurgan-type graves too. It is important to note with regret that there were no natural water sources in the area, and the creation of artificial lakes due to the development of animal husbandry the many grave monuments were exposed to debris. Nevertheless, in the gravestone monuments of the reserve were carried out archaeological researches, and monument, as well as artifacts’ ethnicity and their periods have been identified by the experts. One of the graves conserved by a head of the reserve and under open sky is exhibited as a historical monument. Experts carrying out archaeological excavations in the same territory on the base of ceramic products found around the grave think that it belongs to the Bronze - Early Iron Age.

Generally, pieces of tools of various production and primary hunting found in the graves, as well as some jewelers, give us information about the richness of the culture of people living in that territory in previous times. And this culture, naturally, the household traditions and the human-environment system, which existed in the ancient times, were logical continuation of the organization, even at the elementary level <sup>[5]</sup>. Opening of the graveyard in the territory of reserve ( Ill.2).

Based on wool and linen raw material in Albania, in the works of antique authors have given information about the development of weaving [4, p.69]. Beside with all these art fields, in the ancient Albania was given especial attention to the construction of temple buildings, and gravestones, which were one of the most obvious examples of stone art. Decoration over the gravestone monuments, mostly made with scratch, and artistic carved-cutting methods. These examples are gravestone monuments, also for their plasticity, the originality of pictorial elements, for the perfect and rich compositional solution, art of stone view point of developing along the millenniums is very important, and noteworthy.

Let’s also note that, at present in the result of continuously and purposeful works carrying out on the study of monuments by the Institute of Archeology and Ethnography Azerbaijan



National Academy of Sciences (ANAS), the Institute of Architecture and Art Azerbaijan National Academy of Sciences of ANAS, as well as the Ministry of Culture and Tourism of the Republic of Azerbaijan have discovered the new monuments containing the history of our people, their culture, religious-philosophical views, artistic thinking, and artistry, their historical background, and affiliation are studied by professionals. One of such examples is the grave monument discovered in the territory of “Goyazan” branch of “Avey” State Historical-Cultural Reserve.

The Avey temple, which is located in the reserve’s area, being one of the main temples of Caucasian Albania, has their own architectural-constructive properties. The two-room temple was built of local Avey stone. Based on the materials found in the excavations, it was determined that the temple was built in the 5th-7th centuries during the period of the Caucasian Albanian state (Ill.3). The temple has a bell tower built in the style of classical Christian architecture. Graves were found in the courtyard of the temple. The tombstones are made in the Albanian style. The outer and inner walls of the temple have crosses and symbolic images.

In the territory of the “Goyazan” branch of the “Avey” State Historical-Cultural Reserve overview the grave monument found at the slope of Goyazan Mountain.

It should be noted that in June, 2016, in the territory has given information to the head of Executive Power of Gazakh region, Mr. Rajab Babashev and other regional officials by Imash Hajiyevev about the period of the same researched object, also about its etiology.

In the territory of the “Goyazan” branch of the “Avey” State Historical-Cultural Reserve overview the grave monument found at the slope of Goyazan Mountain. I.Hajiyevev gave information about the monument to the head of Executive Power of Gazakh region R. Babashov and other regional officials, June, 2016 (Ill.4).

Afterwards, by a head of the reserve sent the letter No. 03



Ill.4 I.Hajiyevev gave information about the monument to the head of Executive Power of Gazakh region R.Babashov and other regional officials, June, 2016.



Ill.5 Albanian crosses stone of an early medieval period, Gazakh region.



Ill.6 Archeologist M. Mansurov and I.Hajiyevev during an investigation at Kasemen cemetery in Gazakh district, May, 2016.

dated 13.02.2017 addressed to the Institute of Architecture and Art ANAS, prepared a report dated 27.02.2017, by I.Hajiyevev and approved by the scientific councilor of the Institute.

In general, in the direction of studying the material cultural monuments in Gazakh - Aghstafa region, on the basis of the scientific expeditions organized by the Institute of Archeology and Ethnography ANAS, including on the basis of business trips by the Institute of Architecture and Art ANAS I.Hajiyevev has been carried out scientific researches for ten years. The results of the research have been published in international conferences and forums in Kazan, Ufa, Moscow and China and published in prestigious scientific journals at local and international levels. Presently, the scientific researchers are carried out in both conservation’s territories are continued by various periods and field’s specialists.

In the laconic text of the monument noted that in the composition of cross description surrounded by geometrical ornaments on the gravestone have the same identity with other artistic compositions on other Albanian gravestones existing at the territory of Azerbaijan both for the rich description elements that carry the religious symbols and décor essences (even, similar elements, for example, geometric figures in the circle – border being in sockets, woven or tissue-form and etc. exists on the stone-wall surface of the Avey temple) and for its practical works peculiarities. On the other hand, the construction of the gravestone belonging to the 5-7th centuries, was found directly near the Avey Alban monument and all these give more reason to say that it belonged to the Middle Ages[1, p.87].

In Albania over the monuments coming to the present period, have various illustrations and symbols with beliefs and imaginations belonging to the periods before the Christianity. According to experts’ view, in the early periods of the Christianity propagation the pagan temples were adapted to the church. All this unambiguously confirms that Albanian monuments belong to Turkic ethno culture. Albanian cross stone of an early medieval period, Gazakh region (Ill.5).

## REFERENCE

[1] Hajiyevev I.A. Material cultural monuments of Caucasian Albania: stone plastics / I.A. Hajiyevev //State and Religious // Public journal. –Baku. – 2018. – № 02(55). – march-april. – pp. 82-90.

[2] Khalilov M.C. Albania’s history, ethno-cultural boundaries: western direction / M.C. Khalilov–Baku: RS Polygraph, 2017. –116 p.

[3] Kerimov K. Art of Azerbaijan: monograph / K.Kerimov, R.Efendiyevev, H.Rzayevev, N.Habibov. – Baku: Ishig, 1992. –344 p.

[4] Rajabli Q.A. History of Azerbaijan / Q.A. Rajabli. – Baku: Elm ve tahsil, 2013. –544 p.

[5] Гаджиев И.А. Интегративный принцип работы в процессе археологических исследований / И.А Гаджиев // Традиционная культуры народов Поволжья: материалы III Всероссийской научно-практической конференции (Казань, 2016) /Министерство культуры Татарстан, РЦРТК. — Казань, 2016. — Ч. I. — С.133-138.

# 古代西域佛寺遗址图像中外来文化元素探微

## An Exploration of Foreign Cultural Elements in the Images of Buddhist Monasteries in Ancient Western Regions

侯世新  
四川博物院 研究员

*Hou Shixin*  
*Professor of Sichuan MUseum*

### 摘要

新疆作为古代丝绸之路的要冲，是沟通东西方商贸、文化的桥梁和纽带，因此在这里形成了以龟兹、高昌、于阗三大佛教传播中心，它们之间互相借鉴并吸收，又各有特色。这里佛教石窟遗址的图像不仅表现出强烈的地域性和民族文化特性，而且还保存着佛教文化传播中的希腊、印度、犍陀罗和波斯的图像艺术，形成了西域早期佛教的文化形态与在中原汉文化影响之下的佛教文化形态并存的现象。

### 关键词

西域；佛寺图像；外来文化；探微

### Abstract

Xinjiang, as the stronghold of the ancient Silk Road, is a bridge and link between the East and the West in terms of commerce, trade and culture. Therefore, there are three major Buddhist communication centers, namely, Qiuzi, Gaochang and Yutian, which draw lessons from and absorb from each other, and have their own characteristics. The images of Buddhist grotto sites here not only show strong regional and national cultural characteristics, but also preserve the image art of Greece, India, Madhara and Persia in the spread of Buddhist culture, forming the coexistence of the early Buddhist cultural form in the Western Regions and the Buddhist cultural



form under the influence of the Han culture in the Central Plains.

### Key words

Ancient Western Regions, The images Buddhist grotto sites, Foreign culture, An Exploration

新疆古称“西域”,这里历史悠久,文化积淀深厚。从地缘优势来看,地处欧亚腹地,因而中原丝绸的西出,北方草原民族的南迁,印度河古文明、古希腊罗马文明的东传都经过了今天的新疆,在这里留下了深深的印痕。作为古代丝绸之路的要冲,这里既是沟通东西方贸易和文化的桥梁,也是佛教从印度地方性宗教一跃成为世界性宗教迈出的第一步,因此,新疆佛教石窟遗址的图像不仅表现出强烈的地域性和民族文化特性,而且还保存着佛教文化传播中的希腊、印度、犍陀罗和波斯的图像艺术成分<sup>[1]</sup>。

## 一、丝绸之路上的西域

所谓“丝绸之路”是指起始于古代中国,连接亚洲、非洲和欧洲的古代路上商业贸易路线。这条连接东方与西方之间政治、经济、文化交流的主要道路,最早是德国地理学家李希·霍芬(F. von Richthofen)先生于19世纪70年代所写的《中国》一书中提出的,主要是指汉唐以来,从我国的中原经西域(新疆)通往中亚南部、西亚以及欧洲、北非的陆上贸易交往通道。此名称一经提出,即被广泛接受并运用,但近年来,随着丝绸之路研究的不断深入,从商业贸易运输线路来看可分为陆上丝绸之路、海上丝绸之路、西南丝绸之路、草原丝绸之路、高原丝绸之路等等。西域这个地处亚洲腹地的内陆中心,由于地缘优势,历来成为陆路丝绸之路的重要大通道,也是世界四大文明的十字路口。季羨林先生在《敦煌学、吐鲁番学在中国文化史上的地位和作用》这篇文章中写道:我们知道世界上历史悠久、地域广阔、自成体系、影响深远的文化体系只有四个:中国、印度、希腊、伊斯兰,再没有第五个;而这四个文化体系汇流的地方只有一个,就是中国的敦煌和新疆地区再没有第二。可以说西域的历史,演绎着千百年来东西方文明在这里的交织、创新的历史,它承载着西域历史变迁、文化发展的历程。因此,我们说:西域的文化是一体多元的。就宗教而言,在西域历史上曾经出现过萨满教、摩尼教、佛教、景教、道教、佛教、拜火教、伊斯兰教等。

## 二、佛教在西域的传播与发展

公元1世纪前后,佛教在西域地区出现并流行,由于地缘优势,古代的于阗首先接受并在于阗王室的倡导下得到了迅速发展。稍后于阗西北部的龟兹相继接纳了佛教,成为新疆古代佛教信仰的一个胜地。此后,佛教从于阗北上东进,在高昌(今东疆的吐鲁番)得到了发扬光大。于阗、龟兹、高昌先后成了西域佛教文化昌盛的

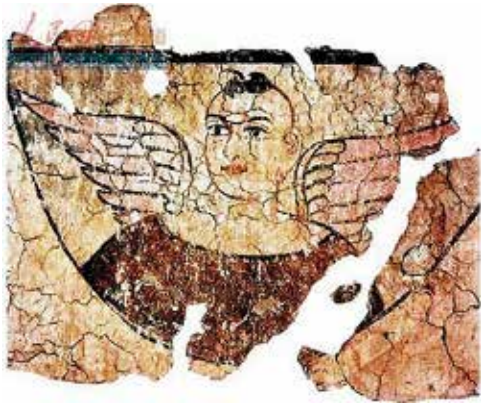


图1 有翼天使



图2 丰饶女神

三大中心<sup>[2]</sup>。又以这三个中心为基点在西域全境辐射、传播,历时一千五百年,直到10世纪伊斯兰教进入新疆。佛教在新疆古代传播期间对这里历史文化产生了深刻而久远的影响。今天留存在新疆的佛教文化遗址,有许多成为举世瞩目的历史文化景观。

1. 佛教传入中国的第一站——于阗。佛教传入新疆的时间在学术界有不同的说法,一般来说最晚在公元2世纪初。北魏时期,中原使者宋云路经于阗时曾听到一个传说:于阗国王原不信佛教,(于阗国公元前232—1006年)有一个商人带来一位名叫毗卢旃的比丘,这位比丘的讲法感召了于阗王,于阗王开始信仰佛教。并在于阗境内建立起第一座佛寺——赞摩寺。这座寺院在北魏时已久负盛名,寺内宝胜像“外国相传云,最似真像”。经过隋唐直至宋朝初年,赞摩寺仍是于阗的重要佛寺。

在于阗王的带动下,于阗国的佛教信仰迅速发展,到了魏晋时期于阗国寺塔僧尼甚众,王尤信尚,每设斋日,必亲自洒扫馈食焉。由于于阗国王的倡导,于阗佛教徒日趋增多,为佛教徒进行佛事活动而建的佛塔、佛寺也日趋增多。

佛塔是佛教具有纪念性建筑物标志。其最初的缘起,还是为了纪念佛陀,所以古于阗居民才会“家家门前皆起小塔”。对佛陀的敬仰又使佛像塑造之风盛行起来,于是就有了为迎佛像进城而举行的重大国事活动。目前和田地区发现的很多古佛塔寺遗址印证了上述的文献记载。位于和田市西南喀拉喀什河畔库马尔山上的朗如遗址,是古于阗境内最早的佛寺之一。位于民丰县安迪尔牧场附近的安迪尔古城遗址内有多处寺院建筑遗存,还有一个以土坯垒砌的佛塔,塔身为圆柱体,高达7米,顶端已残,呈覆钵式。民丰县尼雅遗址发现的佛塔及两座佛寺建筑都在遗址中心区,佛塔通高6米,用土坯砌筑而成。佛寺里发现有壁画、木佛菩萨像等。位于洛浦县城西北50公里、库拉坎斯曼沙漠中的热瓦克佛教遗址,是以塔为中心组建的塔院,面积200多平方米。佛塔用土坯垒砌而成,残高约9米,由塔基和塔身组成,塔基正方形边长为5米,高5.3米,塔身圆柱体,残高约3.6米,塔基四边中央有波状踏道,直通基座上方,使塔的平面



呈“十”字形。塔的整体形制与巴基斯坦白沙瓦的迦腻色迦大塔相似。<sup>[3]</sup>通过塔院内出土的一些佛陀塑像风格看，佛塔延续得时间很长，有5百多年的时间。而这些佛塔建筑形式，明显具有犍陀罗的古塔建筑风格。

2. 丝绸之路上的佛教圣地——龟兹。龟兹是古代西域大国，其范围包括今阿克苏地区的库车、拜城、沙雅、新和一带，从地理位置来看，东到中原、西达葱岭、南穿塔克拉玛干沙漠可直达于阗、北越天山至巴尔喀什湖一带。随着“丝绸之路”的开辟和发展，这里成为连接东西方文明的荟萃之地。希腊、罗马、印度河中原的汉文化都在这里汇聚，同时东来西往的佛教僧侣与商旅结伴，相互依存，同甘共苦，沿“丝绸之路”为各自的事业奔走、付出。龟兹地处丝绸之路南道，即嘉峪关——哈密——吐鲁番——焉耆龟兹——于阗——印度——，佛教由印度东传在这里广为传播，关于佛教最初传入的时间和流传情况目前虽没有文献明确记载，但据《阿育王息坏目因缘经》记载，早在阿育王时期龟兹已有佛教。公元3世纪龟兹佛教已经相当盛行。据记载公元307—313年龟兹王子帛尸梨密多“以国让弟、而为沙门”。可见龟兹国其佛教兴盛的程度。

龟兹石窟佛寺的建造，将建筑、雕塑、绘画有机地融为一体，形成了可供信徒礼佛、诵经、宣教的理想场所。就石窟的形制而言，有供礼拜供养佛的大像窟和中心柱窟、有供高僧讲经说法的经舍、有供禅僧坐禅的禅窟、大像窟是依山开凿的露天大龛，龛内往往在正面塑有大立佛像，左右侧壁分别塑或画出3~5列佛像。菱格形壁画是龟兹石窟的特色，多画以说法图为主的佛传故事、姻缘故事，给修行者做出了如何为人处事的典范性指导，并通过一系列故事，破解世间万事万物的因果关系，启示信佛的人们摒弃贪欲，走上修行解脱之路。

当然古龟兹的佛寺又并不只有石窟寺，在居民居住区建立佛寺也是常见的现象。《晋书·四夷传》说：“龟兹国西去洛阳八千二百八十里，俗有城郭，其城三重，中有佛塔庙千所”。古龟兹境内的苏巴什佛寺遗址内就有三座高塔，北区内还保留了各种形制的禅房，说明坐禅修行的人并不都在山区的石窟寺中，居民区也为数不少。



图3 图片菩萨像



图4 克孜尔石窟萨簿王本生画



图5 克孜尔石窟菩萨像



图6 丹丹蒙娜丽莎



图7 达玛沟花环供养



图8 柏孜克里克石窟佛本性经变画

我们只能在现存的遗迹中依稀看到它往日的风采，它的余辉在丝绸之路上虽然破败不堪但依旧光彩夺目。有关它的种种风云就仿佛是我们寄放在枕边的盛唐旧梦。龟兹无疑是佛教的第二故乡，传到中原去的佛教最开始是在这里被弘扬的。佛教为龟兹的艺术留下了太多表现的空间和取之丰富的艺术资源。

3. 西域大乘佛教文化的中心——高昌。高昌佛教的信奉开始于公元4世纪下半叶。据《魏书·高昌传》和《北史·西域传》中记载高昌“俗事天神，兼信佛法”在麴氏高昌时期高昌地区的佛教信仰日渐繁荣，至唐朝西州中原佛教回流古代西域，先遣地就是高昌，从而促进了高昌佛教的发展。高昌石窟包括吐鲁番境内的伯孜克里克石窟、北庭石窟、雅尔湖石窟、胜金口石窟、吐峪沟石窟、七康湖石窟、大小桃儿沟石窟等。

吐峪沟石窟是高昌石窟壁画中时代最早、壁画艺术风格最为丰富、东西方佛教文化极大融合的石窟之一。其修建时代从公元5世纪一直延续到公元11世纪的回鹘高昌时期。高昌佛教作为我国佛教的重要组成部分，因受东西方佛教文化的影响，既继承了印度佛教的文化传统，又吸收了我国中原地区的许多佛教文化内容，同时，它又是一个多民族聚居区，在吸收了中原和外来佛教文化的基础上，将两种佛教文化糅合融会，才有了进一步的继承和发展，形成了高昌地区的佛教文化特色。具有了自身的特点。

现存鄯善县的吐峪沟石窟是高昌现存时间较早的一处石窟群，最早建造石窟的是西奔高昌的北凉统治者，文献记载：北凉始创者沮渠蒙逊在凉州时“专崇佛业”，他认为将佛寺修在城池或帝王宫殿，总有被毁坏焚烬的时候，用金宝来修又会被盗，于是决定在高山上修造石窟，以图永固。沮渠蒙逊的子孙继承父志，在高昌开凿石窟以继续弘扬佛法。唐代时这里称“丁谷寺”。吐峪沟石窟无论从形制、壁画内容都是古代高昌佛教发展的产物，并带有自身特色<sup>[4]</sup>。

麴氏高昌国统治的141年间，正值中原南北分裂，北方游牧民族侵扰，社会动荡不安。中原的许多佛教徒西迁高昌，进一步扩大了高昌佛教的社会基础。麴氏高



昌的统治者也崇尚佛教，并开凿了柏孜克里克石窟以作新国寺。柏孜克里克石窟后来也是唐朝西州的主寺，并吸引了更多的汉族佛教徒，窟中壁画也更多地反映了中原汉化佛教的特点，69 窟的佛坐像就是典型代表。回鹘立国高昌奉佛教为国教时，柏孜克里克石窟寺又增添了新的光彩，31 窟、9 窟的佛本行经变图和菩萨闻法图等是回鹘佛教壁画中的典型代表。高昌佛教的兴旺，首先可通过历史上留下来的大规模佛教建筑遗迹来说明。在交河故城麴氏高昌时期的居民遗址中，不仅有家庭佛堂，还有位于城中心大道北端的大佛寺。大佛寺由山门、庭院、佛殿、僧房等一系列建筑构成。城北端东侧的塔林，占地总面积达 7390.32 平方米，中央的大塔由四角的四组小塔拱卫，每组 25 座，共计 100 座。在历尽千百年历史风云的洗礼后，宏伟规模仍然依稀可见，足以想象当时佛教建筑的壮观气势。

先后作为北凉、麴氏高昌、高昌回鹘王朝都城的高昌故城内，也留下了不同时期的佛教建筑遗址，如位于高昌城外西南郊的佛寺遗址，现今除了保存有中心塔柱支撑的佛殿、佛塑像外，庭院内还有一平面呈圆形的讲经堂，说明聚集信众聆听佛法已成为当时高昌佛教信仰的社会需求，佛教信仰也不只是简单的拜佛念经，而且伴随着精神意识方面的探讨与追求。

公元 9 世纪，回鹘西迁高昌，这里遂成为其政治中心，高昌回鹘历史掀开了新的一页<sup>[5]</sup>。在当地原住民的影响下回鹘人逐渐接受了佛教，10—11 世纪回鹘高昌国势极盛，其疆域东接河西走廊、西到龟兹（今库车）、北越天山与准噶尔盆地南缘相连，南连大沙漠与于阗（今和田）为邻，其佛教艺术也是登峰造极。以柏孜克里克为代表的回鹘佛教石窟，在回鹘高昌国时期，一度成为王家寺院。现存洞窟 83 个，壁画内容有佛本行经变和净土变、千佛、菩萨像等题材，反映的是大乘佛教的内容。

高昌是东西方文化的交汇之地，高昌佛教作为我国佛教的重要组成部分，在继承了印度佛教文化传统的基础上又吸收了我国中原地区的许多佛教文化内容，因此具有独特的地方性、民族性、多元性特征，可以说：柏孜克里克石窟是回鹘人创造的光辉灿烂的佛教文化宝库，具有极其重要的研究保护价值。

### 三、西域佛寺艺术中外来文化元素赏析

佛教在其传播的过程中，因不同地区、拥有不同文化理念的信众对其教义的理解，对佛国，即信众心中理想世界的构想，对信仰行为的诸多表达方式的不同，而呈现出累结于佛教基本理念、教义主干上千姿百态的文化硕果<sup>[6]</sup>。佛教最初是反对偶像崇拜的，但在传播过程中，古印度、古波斯、古希腊文化逐渐交融，形成了以佛传故事、姻缘故事等为表现体裁的艺术，这种艺术在犍陀罗得到了广泛的发展，称作犍陀罗艺术。在犍陀罗艺术中依然存在着古印度艺术的因素，如佛像的创作遵循了佛教中关于释迦牟尼佛有非凡超人的 32 相，最为突出的是头上的肉髻相（或叫发螺相），以及前额正中眉间白毫的说法。在巴楚县图木舒克遗址出土的木雕佛首像上，这种古印度的

艺术风格得到了充分的表现：佛的面部饱满圆润，眉目清秀，相貌端庄，头上的发式呈发螺相，前额正中的眉间有白毫。肉髻代表着佛的智慧，白毫是法力的象征，这种艺术又被称之为秣菟罗艺术，在此基础上演绎成为代表印度美学主义最高成就的笈多艺术。

20 世纪初，英国人斯坦因在古于阗和高昌两大佛教圣地的中间地段，若羌的米兰遗址佛寺中发现了 7 幅有翼天使画像。瑞典人斯坦因于 1901 年在和田沙漠中的一个叫拉瓦克的地方挖出了 91 尊比真人还要大的佛陀和菩萨塑像，这些精美的犍陀罗早期雕像<sup>[7]</sup>由于搬运不方便，他们只是拍了照片，等他再次来到塔克拉玛干时，却意外地在米兰发现了有翼天使木版画，在米兰的遗址废墟中，他们还发现了许多具有希腊和罗马风格的佛殿和佛像，斯坦因认为：“绘画天使像的人，应该是一个受过古典传统艺术训练的罗马人。”<sup>[8]</sup>历史可见艺术，此话一点不假，当犍陀罗艺术在吸收了希腊文化后，把新的佛教信息传播进帕米尔关口，再通过塔里木盆地星罗棋布般的村镇聚落一直向东传播。

事隔 80 多年后，中国新疆的考古学者又发现了两幅有翼天使画像。这种肩生翼翅的人物形象，是古希腊、罗马文化东渐过程中，与西亚、中亚文化因素相结合的产物。<sup>[9]</sup>具体地说，古希腊神话中的爱神厄洛斯被描述为肩长翅膀的美少年。公元前 4 世纪马其顿王国亚历山大一世征服西亚、中亚及南亚部分地区时，希腊文化的诸多因子传播到了这些地区。公元 2 世纪以后，当佛教的精神渗透到这些地区时，古希腊的爱神被包容在佛教的诸多神灵之中，并借助于佛教的力量再次展开翅膀向东飞翔，飞到了新疆的米兰。新疆的有翼天使像产生的时间应在 3—4 世纪间。近年来，考古工作者在于阗发现大量古代佛寺遗址，其中精美的佛教犍陀罗艺术绘画引起学术界的高度关注，毗沙门天王像先前出现于公元 2—3 世纪犍陀罗地区的佛教艺术中，<sup>[10]</sup>除了龟兹佛教石窟外，伴随着丹丹乌里克佛寺遗址和达玛沟佛寺遗址神秘面纱的揭晓，带有异域风格的犍陀罗和笈多时期佛教艺术绘画呈现在世人面前。

高昌是大乘佛教学派的中心，大乘佛教认为寻求个人解脱的途径在于“菩萨行”，通过解救众生来解救自己。所以在古代新疆的大乘派佛教艺术中，表现菩萨形象的画面就十分突出。佛教教义中的菩萨是“抱着广大志愿，要救渡一切众生脱离苦海，从而得到彻底觉悟的人”。他们并无性别差异。在新疆古代佛教壁画中的菩萨，突显男性特征：嘴唇上留着两捋胡须，此乃早期犍陀罗艺术对佛的描述，在后期中原未再出现。而大乘佛教在中原流传的过程中，菩萨则逐渐女性化，尤其是观世音菩萨，在民间被看成是大慈大悲，能救渡一切苦难的女菩萨。高昌古城出土的一幅具有回鹘风格的绢画——观世音菩萨像，头戴花冠，身着绣花红袍，表现出中原女性的装扮特点，正是中原佛教回流西域的反映。

在西域发现的纺织品中，能够反映印度佛教文化与西亚及当地文化相融合情况的是尼雅遗址出土汉代印纹棉布上的图案。这块残缺的棉布用几何条纹分割出几个块面，分别印出手拿角形器的菩萨（又说是丰饶女神）、龙、狮子。狮子图案仅残存脚部。手

拿角形器的菩萨头后有项光，显然是佛教文化的元素；而角形器据说与古希腊、西亚的丰育女神有关。<sup>[11]</sup>狮子的图像虽然残缺，但从“佛教里狮子一直被作为护法之物”的认识来看,也与印度佛教文化有关。<sup>[12]</sup>龙之图像的出现,应该与中原文化的因素有关。

四、结语

综上所述，佛教作为世界四大宗教之一，遍及全球的各个地区，然而，其发祥之地印度传播之第一站却因为丝绸之路的畅通，选择首先通过西域传播中原，因而，在西域的佛教表现为，早期佛教的文化形态与在中原汉文化影响之下的佛教文化形态并存的现象。

汉唐西域丝绸之路的开拓畅通，为世界四大古代文明的交流融会开拓了先决前提，中国中央王朝对西域的统辖管理，为丝绸之路的畅通提供了安全保障。西域丝绸之路上多元文化主体的频繁接触、摩擦、沟通、包容，使各种文化的交流、融会、创新发展成为可能。西域丝绸之路的本质是开放，而决定这种本质的是多元文化主体开放的胸襟和包容、创新的理念和思想。

参考文献

[1] 贾应逸.印度到中国新疆的佛教艺术[M].甘肃教育出版社 2002 年 9 月 p175 页 .  
[2] 贾应逸.新疆佛教壁画的历史学研究[M].中国人民大学出版社 2010 年 07 月 .  
[3] 巫新华.新疆古代雕塑[M].山东美术出版社 2013 年出版 p35 页 .  
[4] 贾应逸.新疆佛教壁画的历史学研究[M].中国人民大学出版社 2010 年 7 月 p373 页 .  
[5] 杨福学.回鹘与敦煌[M].甘肃教育出版社 2013 年 11 月 p91 页 .  
[6] 拙文.佛渐西域的历史印迹[C].新疆博物馆论文集.新疆人民出版社 2015 年出版 .  
[7] A.sten.Seridia.第 1 卷第 3 章,译文刊于.新疆文物.1992 年专刊号,肖小勇译 .  
[8] A.sten.Seridia.第 1 卷第 3 章,译文刊于.新疆文物.1992 年专刊号,肖小勇译 .  
[9] 丘陵.新疆米兰佛寺壁画：“有翼天使”[J].西域研究.1995 年第 3 期 p107 页 .  
[10] 李维琨.“于阗画派”与西域梵像.于阗六篇[M].北京大学出版社 2014 年 12 月 p172 页 .  
[11] 李安宁.民丰出土东汉时期蓝印花布研究[N].新疆艺术学院学报.2006 年 1 期,29 页 .  
[12] 樊小敏.狮舞在新疆的源起与衰落[N].新疆艺术学院学报.2006 年 1 期,31 页 .

内蒙古地区汉代墓室壁画中的山水图像研究

Research on Landscape Painting Images of Mural Painting in Tomb Chamber of Han Dynasty in Inner Mongolia

李强  
宝鸡文理学院 教授

Li Qiang  
Professor of Baoji University of Arts and Science

摘要

内蒙古地区中南部及西部河套地区从 20 世纪 70 年代至 90 年代之间陆续通过考古发掘出土了多座汉代壁画墓，壁画表现内容丰富，反映了当时的社会生活与神仙信仰，其中多座壁画墓中保留有描绘山川、树木及牛马动物的图像，早期的这些山水图像反映了这一地区当时的自然地貌与农牧生活，这些场景真实生动，并不是古代求仙思想对于仙山的表现，而很可能是当时现实生活中农耕、游牧场景的再现，研究通过对这些汉墓壁画山水图像的系统整理和分析，探究这些图像产生的原因和表现方法，以及这些早期山水图像产生的社会文化背景，并将其与后期发展成熟的“山水画”在相似性与差异性上加以比较。

关键词

汉代壁画墓；山水图；内蒙古地区

Abstract

In central south Inner Mongolia and west Hetao area have discovered many mural painting tombs through archaeological excavation since the 70s to the 90s of last centry.The content of the mural paintings reflects the social life and the religious belief af that time.Many mural



tombs among reserves the images of landscape,trees and animals such as cattles and horses.These early landscape images reflect the natural features and the farming life of this region at that time.These scenes are lively and vivid,not the representation of celestial mountains out of ancient idea chasing the God,but rather the reappearance of the farming and nomadism scenes at that time.Through the systematically arrangement and research of these landscape images of the Han Dynasty mural painting in tomb,the research explores the reasons of the images' creation and expression method. Meanwhile the research also makes a comparison with the later developed landscape painting in their differences and similarities.

**Keywords**  
mural painting in tomb chamber of Han Dynasty, landscape painting, Inner Mongolia

内蒙古地区中南部及河套地区从 20 世纪 70 年代至 90 年代之间陆续考古发掘了多座汉代壁画墓，墓葬年代约在东汉晚期，受到厚葬的社会风气影响，壁画表现的内容丰富，多反映墓主社会地位与奢华生活。其中也穿插多个描绘山峦、树木、牛羊、动物的画面，本研究关注于这些“山水”图像，对其图像的内容、画法、特点做进一步分析。

一、内蒙古地区汉墓考古发现的壁画山水图像概述

1. 和林格尔新店子东汉壁画墓后室庄园山水图（图 1）

和林格尔新店子东汉壁画墓是 20 世纪 70 年代我国考古工作的重要发现(考古发掘时间:1972 年—1973 年)，考古发掘的重要收获就是保存较为完整，绘制于主墓的前、中、后室以及耳室墙壁上的丰富的壁画与题记，成为研究东汉后期北方地区社会生活的重要图像资料，前、中室及耳室的壁画主要描绘墓主人生前的官宦生涯与衙署的生活场景。后室表现墓主人晚年的庄园生活等，后



图 1 和林格尔东汉墓庄园图



图 2 凤凰山汉墓牛耕放牧山水图



图 3 巴日松古敖包汉墓群山放牧图



图 4 放牧图



图 5 鸟树图



图 6 山林动物图

室的南壁绘制一幅《庄园图》描绘着一幅山环水绕的庄园，画面不仅描绘了汉代的庄园屋舍、农人耕作、采桑的场景，在空旷的原野上与山峦间还描绘有成群的牛、羊、鸡、犬等，画面虽然只是用粗率的线条表现出山岗与峰峦，也已将北方地区自然环境的风貌做了基本的表达。

2. 鄂托克旗凤凰山汉墓牛耕与放牧山水图（图 2）

农耕与群山放牧图绘制于墓室东壁右侧，画面上部绘有帷幔装饰，下面绘有放牧和耕作的场面。群山放牧图的主景为几重连续山峦，高山以黑色粗线条勾勒，山体内部使用干笔与黑、蓝两色加以晕染，表现山峦的线条流畅，浓淡适宜，山间、山坡上绘有成群觅食的牛马，树木丛林生机勃勃；画面的高山之上描绘两个黑衣放牧人，山林树木间用黑色表现栖息或飞翔的燕雀，形象生动活泼。

农耕图绘制于群山放牧图下方，由于壁画脱落严重，仅残存耕作图下部分，耕作者身穿宽腿短裤，脚蹬黑鞋，其后表现数株树木，黑色枝干，浓黑的枝叶上用绿色晕染。

3. 乌审旗巴日松古敖包 M1 汉墓前室南壁群山放牧图（图 3）

图像绘于前室南壁右侧上部，内容描绘牧者于山间放牧的场景；画面用黑色粗线勾勒出交叠分布的群山，山坡上生长着苍苍大树，树以黑色为主体色调，枝叶用浅绿色点缀，用线条勾勒出几名牧者，坐于山头或行走于山间，悠闲自得；山林树梢间用黑色点缀出飞翔的鸟儿，或是成排遨游山间，或在树间自由畅快飞翔；骏马成群，牛羊于山间慢走；或成群结队或抵触为趣，远处高山的树上有玩耍的猴子。壁画似乎描绘出了一派田园牧歌式的自然美景，表现物象种类丰富，活灵活现，生活情趣跃然而出。

4. 鄂托克旗米兰壕 1 号汉墓放牧图（图 4）、鸟树图（图 5）、山林动物图（图 6）

图像顶部为帷幔装饰图案，以红色为底黑色墨线勾出边缘，内部用白色线条绘制成卷云纹；用黑色墨线勾



勒数座山峰，山体呈“凸”字形；每座山上绘制一株大树，以石绿色为树冠，画面中心位置的四棵树上各栖息两只雀鸟，或做欲飞形态，或回首顾盼，十分生动；羊群在山间行走，悠闲自得，神态各异。

画面上方为白色粗线条勾边的帷幔装饰，内以红色为主，白色点缀；主体画面以黄色为绘画层，绘制有墨线勾勒的两座高大山峰，其内用灰、白两色分别平涂，山腰生长一棵枝繁叶茂的大树，树干为红色，淡紫色块面点缀枝头表示树叶，树上栖息两只雀鸟和一只雄鹰，雄鹰通体赤红，圆睁双眼，回首张望。

画面上方用红色白边帷幔装饰，内用淡紫色点缀；画面背景以黄色为底层，绘制高山、树木、雀鸟，两只长臂猿；高山用黑色勾线，内用灰、白色晕染，山体呈“凸”字形，山间使用朱红色描绘三棵大树，淡紫色树叶点缀于枝头，树上栖息数只黑色雀鸟，画面中部山树之间绘有两只长臂猿对于树根部位，左侧一只通体黑色，意欲向在树顶攀爬，另一只仅勾线其轮廓，未填涂色彩，侧身蹲踞山下，回首目视前方。

## 二、汉墓壁画山水图像与山水画起源的前期研究成果综述

关于汉墓山水图像与山水画起源的研究，随着 1949 年以后新中国在考古发掘中壁画、画像砖等山水题材早期实物出土，对于汉代与魏晋南北朝时期的山水图像与山水画起源的研究受到了一定关注。张湘发表于《中原文物》1985 年第二期上的论文《山水画渊源浅谈》中分析了出土的画像砖与壁画墓中的山水图像，认为汉代美术中自然景物题材大量出现，古代山水画在汉代开始摆脱人物画的范畴，汉代美术为中国山水画的发展奠定了坚实的基础。

北京大学庄蕙芷发表于《中国美术研究》2015 年第 1 期的论文《卧游仙境：汉晋壁画墓中的山水题材》中考察了新出土的汉墓壁画、画像砖以及与山水题材有关的出土文物，认为在汉代中国早期山水画已诞生，从汉代墓葬中山水图像的位置等方面分析它的目的是为了表现仙境的世界。

四川大学陈永红硕士学位论文《中国早期画山水中的图式试探》，较为系统地研究了早期“画山水”的图像，包括石窟壁画、墓葬壁画、汉代画像砖、石棺、石刻以及传为早期山水画的图像资料，经这些资料进行分析研究，认为早期画山水中已具有“平远、深远”的空间意识；树木、山石在表现方法上呈现多样的形式；早期画山水中动物的形象多穿插其间等，使用更多新材料证明了传统文献对早期山水画论断的片面与不足。

著名美术史论家王伯敏先生论著《敦煌壁画山水研究》比较详细探究了早期敦煌壁画中山水的创作方法、表现形式、技法特点。

敦煌研究院院长赵声良专著《敦煌壁画风景研究》以新的思路与研究方法探究了敦煌壁画中早期山水画在表现内容、空间、题材上的诸多问题。

这些前期的研究成果都是有益参考与学习的资料，虽已经为早期山水图像的研究

找到了方法与路径，也获得了许多有价值的研究成果。但还没有关于内蒙古地区汉代壁画墓山水图像系统的分析研究，本研究希望借助于前期研究成果对内蒙古地区汉代壁画墓中的山水图像做一个较为系统的分析。

## 三、内蒙古地区汉墓壁画保存情况概述

墓室壁画的保护一般采取原址保护的方式，20 世纪 70 年代考古发掘的和林格尔东汉壁画墓就采取了原址保护的方式，这种方式对墓葬的整体结构没有产生破坏，壁画没有移动其原有位置，这对于墓葬壁画整体空间的研究，以及对墓葬壁画的作用和题材表达的意义等研究都非常有益。因为这是一种“全数据化”保护。但这里又面临一个问题，整体性的原址保护需要投入大量的资金与科学技术手段，而和林格尔东汉壁画墓只是将发掘后的墓葬区域进行了一定围挡封闭，而没有采用或者说是还没有很有效的保护方法让壁画在原址长久恒定的保存，从目前了解的资料看和林格尔东汉壁画墓已出现诸多壁画病害，如果不及时采取一些保护方法，可能会造成壁画的损失。

鄂托克旗米兰壕壁画采取了揭取的方式保护，这种方式是一种抢救性的保护手段，虽然可能破坏了墓葬的整体性，但对于壁画本身而言，揭取后壁画就能够在实验室进行一定的保护修复，同时储藏的环境恒温恒湿更有利于壁画的长期保存。

鄂托克旗凤凰山汉墓与乌审旗巴日松古敖包汉墓在考古发掘后就进行了回填处理。“2015 年，为了对壁画进行非本体保护与传承，鄂尔多斯博物联合鄂尔多斯考古研究院对凤凰山汉代壁画墓和巴日松古敖包汉代壁画墓进行了二次发掘，全面采集壁画信息，并对部分壁画进行摹制保护。两处墓葬壁画由于年代久远及自然因素，壁画本体已出现很多病害，如龟裂、空鼓、颜料层脱落、植物根系作用、微生物等，尽管如此，墓室内仍然保留了一批珍贵的图像资料。”<sup>[1]</sup>

## 四、内蒙古汉墓壁画中的山水图像分析研究

本研究把描绘了山峦、树木，以及一些牛羊、动物的汉代墓葬壁画图像称为“山水”图像。一些专家的观点与古代画论认为中国山水画的萌芽肇始于魏晋南北朝时期，最初的山水图像是作为人物绘画的背景出现，而且特征如唐代张彦远所述“魏晋以降，名迹在人间者，皆见之矣。其画山水，则群峰之势，若钿饰犀栉，或水不容泛，或人大于山，率皆附以树石，映带其地；列植之状，则若伸臂布指。”<sup>[2]</sup>但随着越来越多新出土或新发现的早期山水图像资料（画像砖、墓室壁画、石窟壁画等），以及不断更新的美术史研究方法，早期山水图像所表达的内容以及山峦树木的表现技法等，远远超出了我们一些传统的认知。内蒙古地区所发掘的壁画墓处于草原文化与农耕文化杂糅交错的地区，这一地区的汉代壁画墓中既有汉代壁画墓中惯常的表现内容，也有其独特性，所以这些近两千年留下的图像资料值得去分析研究。



### 1. 图像内容分析

内蒙古所发现的汉代壁画墓中壁画的内容表现丰富，其中山水图像的壁画中所描绘的物象也可以大致归纳为以下几种类型：

树木山林：在内蒙古汉墓壁画所表现的山水图像中，树木山林是表现比较多的内容，表现的方法也比较多样，所表现的树木多生长在山头或山峦的边缘位置，树木的排列也少有“近大远小”的透视变化，树木的画法多为单线勾勒，主干上再生发小枝，小枝如伞状散开缺少了变化，有些树木除去表现枝干之外也表达树叶繁茂的树冠，但并不使用“点”叶的方法，而是在毛笔蘸取颜色或墨后，将笔管放倒使用侧锋画出树冠的形态。在单钩树干与树干的穿插结构上可以看到一致性的特点，说明树木的表达应具有了“标准化”的范式。从这一点上看这些山水图像显然不能用“简单、幼稚”等来评价。

山峦丘陵：在内蒙古地区的汉代壁画墓的山水图像中山峦的表现以粗线条勾勒为主，山形大约有“凸”字形与“圆丘”形两类，勾勒山峦的线条流畅，山峦的分布有的并置排列，也有高低错落的交叠安排，但峰峦的主次并不明显，

牛羊、动物：内蒙古地区的汉代壁画墓的山水图像中也大量出现牛羊等动物形象，包括：马、牛、羊、猴子、雀鸟等形象，这些牛羊动物形象在画面中数量众多，刻画生动、传神，与周围的山峦树木比较，从自然比例上看有些偏大，显然与山水画成熟后称为“点景”的表达有所不同。

其他：有些画面中还出现了牧人、农人的形象。

### 2. 壁画山水图像的表现技法分析

内蒙古地区汉墓壁画的山水图像在表现技法上也呈现出多样与丰富，以凤凰山汉墓壁画的群山放牧图（图2）为例，这幅作品可以说是内蒙古地区汉墓壁画山水图像的代表作品，画面表现了峰峦叠嶂的群山，山峦层叠通过由底层到高层逐步的叠加而层层推高，山顶山腰间点缀枝繁叶茂的大树，树木表现出枝干的结构，主干、小枝运用粗细不同的线条加以区分，出枝如伞状，树冠的外缘用颜色点出树叶，或是使用毛笔侧锋点朵出丰厚的树冠。山峰使用流畅的粗线条勾勒外轮廓，虽然还没有出现“皴法”这样的表现技法，但画工已经根据自己观察自然的真实感受使用侧锋干笔有意识地表现出山体的丰富感与厚重感，接近于“披麻皴”的表现，画面中部的两座山峰涂黑，另两座青紫色罩染，赋予了叠嶂的峰峦层次变化。画面中画工将两位牧人安置于山顶，似乎表达了一种居高临下俯控全局的意向，牛羊马等形象绘于山间，因为画面空间有限，画工将两只全牛的形象画在山腰部位，造型准确生动，体型较大，但为了表现牛羊成群，画工巧妙构思，在每座山峰的边缘画出牛头、马头等，既表达出牛羊成群的主题，又表现了山前山后的空间意识，是早期山水图像中具有很高艺术水平和代表性的作品。

### 3. 内蒙古地区汉墓壁画山水图像的成因分析

探究内蒙古地区汉墓壁画山水图像的成因，首先应该从中国古代墓葬习俗发展演进的角度去思考。从史前时期开始在“灵魂”与“升仙”等观念的影响下，墓葬作为死者安居的“家园”，受到特别的重视，埋葬死者的墓葬形式也在观念与技术的不断发展中发生着变化，墓葬的形式经过了竖穴墓到横穴墓的发展，大约在公元前二世纪横穴墓（室墓）出现，“室墓最重要的特征包括：用于储存和展示随葬器物的宽阔内部空间，墓室上方的平顶、券顶或穹顶，墙壁和墓顶上的装饰，以及包括门和甬道的侧面进出口”<sup>[3]</sup>。“墓室墙壁上开始衍生出图像，并把墓室中的壁画作为一种思想和观念的载体，最终发展成为一种普遍的丧葬文化现象，从现有资料看，应该出现在汉代。”壁画墓从西汉早期在开创与形成开始，经过几个阶段的发展，东汉后期逐渐从中原地区的政治中心发展到北方内蒙古南部和陕西北部长城沿线，西北地区与东北地区。内蒙古地区考古发掘的几座壁画墓也都属于东汉后期，说明在厚葬成风的社会风气推动下，在东汉后期丧葬文化与丧葬艺术极度繁盛，也促成了内蒙古地区壁画墓的不断涌现。

内蒙古地区汉代壁画墓中出现山水图像与墓葬中壁画图像形式的不断发展与规范化存在着关联。东汉后期墓室壁画题材以表现墓主规模宏大的车马出行、宴饮、乐舞百戏为重点与主流，同时墓主生活的庄园府邸、农牧生产等题材也大量穿插在墓室的墙壁上，内蒙古地区的汉墓壁画的内容就符合这一类题材。这时“已经形成了一套比较规范的图像体系和表现模式，成为一种能够充分表达丧葬观念和信仰的艺术形式，并被人们普遍接受并广为传播”<sup>[4]</sup>。内蒙古汉墓壁画山水图像的出现也是这种规范化图像体系所应用的题材。

内蒙古地区汉代壁画墓中出现的山水图像与汉墓自身的地域环境也有着直接的关联。早期的山水图像中大量描绘动物的形象，许多学者研究认为，“画动物与狩猎图有一定关系，狩猎图在汉代已成为山水风景中不可缺少的内容，一些狩猎场面也成了风景中的一种定式，在不断地描绘”<sup>[5]</sup>。但在我们所研究的内蒙古汉墓壁画的山水图像中却没有见到这类狩猎的场景，虽然从图像表达的特征上一些形象存在固定图式与符号化的特点，但在内蒙古汉墓山水图像中更为常见的是“放牧图”，成群的牛羊马匹和牧人。壁画墓在东汉后期更多的是表达墓主显赫的身份与奢华生活的图像，这与当时流行的厚葬风气有着直接的联系，内蒙古汉墓出现的地区处于农耕与游牧混杂的区域，这一区域大量的农田、牧场、庄园同样被一些官吏与豪强地主占有，这些具有雄厚经济与政治实力的汉墓主人，自然希望牛羊成群的牧场不仅生前所占有，在死后的另一个世界也应拥有享乐所需的一切资源，墓葬壁画的画工自然是按照墓主及其家人的意愿去绘制壁画，这些现实生活中生动的场景自然就移植在了墓室的墙壁上。

## 五、内蒙古地区汉墓壁画山水图像的特点

结合对内蒙古地区汉代壁画墓中山水图像的分析与研究，总结起来这些山水图像

具有这样的一些特点。这一时期山水画的独立审美还没有出现，山水、放牧等图像只是作为墓葬壁画中显示墓主人奢华的庄园生活的一部分组合存在，墓葬壁画所绘制的内容间有着连贯的关系，并没有界栏分开画面。

虽然这些山水图像具有地域独特的风貌，但从画面中树木、雀鸟、马、牛羊的形象比较，与同时期其他地区相同物象在造型与表现方法上有许多相似之处，正如前文提到的“已经形成了一套比较规范的图像体系和表现模式”。

墓葬壁画中山水图像的作用与功能与后来的山水画不同。前者是画工为墓主人黄泉下的生活营造理想空间，后者是具有独立创作思想的画家在山水自然美景基础上用笔墨表达的成熟的绘画形式。前者封存于墓室之中并非具有独立的审美功用，后者通过欣赏使观者得到独立的审美。

总而言之，内蒙古汉代墓室壁画山水图像丰富了美术史对早期（魏晋之前）山水图像的视觉认知，为美术史研究提供了重要的图像资料，是早期绘画艺术研究所参考的真实依据。

### 参考文献

[1] 此段文字根据内蒙古鄂尔多斯博物馆文保部主任赵国兴．鄂尔多斯地区汉墓壁画研究．书稿资料获得相关信息．

[2] 张彦远．历代名画记 [M]．北京：京华出版社，2000 年 5 月：第 14 页．

[3] 巫鸿．黄泉下的美术 [M]．北京：生活·读书·新知三联书店，2016 年 1 月：第 22 页．

[4] 贺西林．古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究 [M]．西安：陕西人民美术出版社 2001 年 11 月：第 22 页、第 66 页．

[5] 赵声良．敦煌壁画风景研究 [M]．北京：中华书局，2005 年 6 月：第 30 页．

# 蔚县苏官堡华严寺壁画调查

## Yu County Huayan Temple Mural Investigation

郝建文  
河北博物院 副研究员

Hao Jianwen  
Deputy Researcher of Hebei Museum

### 摘要

本文在对蔚县苏官堡华严寺进行实地考察和对现存壁画现场观摩的基础上，对华严寺大雄宝殿和地藏殿壁画的内容、绘画艺术、绘制年代等做了初步分析。根据碑文记载和地藏殿壁画所用颜料，推测大雄宝殿壁画的绘制年代不晚于清同治五年（1866 年），地藏殿壁画绘制年代约在民国五年（1916 年）。

### 关键词

蔚县；华严寺；壁画；调查

### Abstract

Based on the investigation of the Huayan Temple and the observation of the existing mural, this paper makes a preliminary analysis of the mural paintings in the Huayan temple. According to the epigraph and the pigment, it is inferred that the painting age of the murals in the Daxiong Palace was no later than the five years of Tongzhi in the Qing Dynasty (1866), and that the painting age of the murals in the Tibetan Palace was about five years in the Republic of China (1917).

### Keywords

Yu county, Huayan Temple, Mural, investigation



蔚县古建筑很多，可以称为“古建筑博物馆”，古建筑内大都有壁画，以清代壁画居多。2015 年 11 月，我们曾去苏官堡对华严寺壁画做过调查，并做了初步整理，不妥之处，还望大家多提批评意见。

苏官堡位于下宫村乡，与暖泉镇相邻，位于蔚县县城西南。华严寺坐落在苏官堡村北，它坐北朝南，现存的三座大殿，都是硬山布瓦顶。其中地藏殿和大雄宝殿内都保存有壁画，大殿东侧两棵上千年挺拔的古松格外引人注目。

### 一、地藏殿

地藏殿壁画，东壁和西壁绘十殿阎罗，北壁绘十八罗汉和观世音救难图。

十殿阎罗的排序从东壁的南侧开始，向北依次为一殿阎君秦广王；二殿阎君楚江王；三殿阎君宋帝王；四殿阎君五官王；五殿阎君阎罗天子。然后，转西壁的北侧，向南依次为六殿阎君卞城王；七殿阎君泰山王；八殿阎君都市王；九殿阎君平等王；十殿阎君转轮王（图 1）。

在东壁五殿和西壁六殿阎君的北侧各绘一天王（图 2）。

北壁门东侧，下部约占三分之二的画面绘九罗汉，上部绘观世音救难图（图 3）。依榜题，从东向西依次为：或在须弥峰，为人所推坠，念彼观音力，如日虚空住；或遭王难苦，临刑欲寿终，念彼观音力，刀寻段段坏；蜿蜒及腹蝎，气毒烟火然，念彼观音力，寻声自回去；咒诅诸毒药，所欲害深者，念彼观音力，还著于本人。

北壁门西侧，下部约占三分之二的画面绘九罗汉，上部绘观世音救难图（图 4）。依榜题，从西向东依次为：假使兴害意，推落大火坑，念彼观音力，火坑变成池；或被恶人逐，坠落金刚山，念彼观音力，不能损一毛；或漂流巨海，龙鱼诸龟难，念彼观音力，波浪不能没；若恶兽围绕，利牙爪可怖，念彼观音力，疾走无边方。

地藏殿壁画，上部的阎罗等地府“办案”人员，约占了画面的五分之四，他们身材高大，面部表情或端庄或狰狞，而那些被城隍判了罪并捉住灵魂，转奏阎罗人，



图 1



图 2.1



图 2.2



图 3



图 4



图 5

依所犯罪恶轻重，被判处进了十八层地狱，这些人物身材都非常小，让观者自然会产生敬畏之心。

从画面的内容分析，东壁由南往北，依次是：奈何桥、孽镜台、寒冰地狱、抱柱地狱、毒蛇地狱、抽筋地狱、斩妖地狱。西壁由北向南依次为沸汤地狱、锯劈地狱、诛心地狱、磨摧地狱、孟婆亭、刀山地狱和魂归处（六道轮回）。

可能是从壁画构图的需要考虑，为了避免呆板，使画面有所变化，画师在东壁和西壁中部将三阎罗安排在一个大殿里办案。三位阎罗背后是四曲山水画屏风，前面长案上摊着账单。周边的人物，或在算账，或在看审判结果。手执兵器的狱卒怒目圆睁，做出要动手抓人的姿态。东壁那位白发白须一手托腮一手打算盘的老者颇引人注目（图 5）。

画面显得壁画的色彩有朱、黄、青、绿、黑、白、褐、粉等种，先勾线，后施色。有平涂和晕染两种，二、五、七殿阎罗的立体感更为强烈，也有沥粉贴金的工艺。

北壁十八罗汉，身材高大，位于画面的下部，占据了近三分之二的位置，也是为了突出他们吧，上部的人物形象身材很小，相比之下，产生了一定的空间感。

壁画也是先勾勒、后施色，色彩以朱、黑、绿、青、赭色为主，施色有平涂和晕染两种。从颜色给人的感觉看，那些朱色非常细腻，没有颗粒感，并非矿物颜料。

### 二、大雄宝殿

大雄宝殿东、西两壁绘佛传故事画，共 64 幅，每壁各绘 32 幅（图 6）。

壁画从东壁下层开始，接着是第二层、第三层、第四层，每层都是从右向左，逆向书写顺序排列。西壁也是从下层开始，之后的顺序和东壁相同。

东壁榜题：第一家选饭王，第二乘象入胎，第三树下诞生，第四九龙灌浴，第五仙人占象，第六姨母养育，第七习学书数，第八诸王角力，第九掷象成坑，第十得遇沙门，第十一路逢老人，第十二道见病人，第十三路睹死尸，第十四耶轮兆梦，第十五初启出家，第十六夜半踰（逾）城，第十七落发贸衣，第十八车匿辞还，第十九劝请回宫，第二十





图 6



图 7

远饷资种，第二十二魔军拒战，第二十三魔众拽瓶，第二十四华严大法，第二十五转妙法轮，第二十六假孕谤佛，第二十七布金买地，第二十八渔人求度，第二十九姨母求度，第三十一佛法卢志，第三十二老人出家。

西壁榜题：第三十三白狗吠佛，第三十四火中取子，第三十五□儿见佛，第三十六度除粪人，第三十七鬼母寻子，第三十八采花献佛，第三十九小儿施土，第四十燃灯不灭，第四十一圣光问法，第四十二圆觉总持，第四十三楞严大定，第四十四波若真空，第四十五华法妙典，第四十六法传迦叶，第四十七佛还见父，第四十八为母说法，第四十九嘱累地藏，第五十佛指移石，第五十一嘱分舍利，第五十二付嘱国王，第五十三付嘱诸天，第五十四纯佗后供，第五十五悬记法住，第五十六最后普训，第五十七荼毗法则，第五十八临终遗教，第五十九双林入灭，第六十金刚哀恋，第六十一佛从棺起，第六十二圣火自焚，第六十三均分舍利，第六十四结集法藏。

大雄宝殿壁画，东西两壁最下层破坏严重，人物面部大都不存，有的整个人物都被毁掉，露着地仗层的麦秸和黄土，越往上壁画保存得越好，可能与人尤其是孩子的手触



图 8

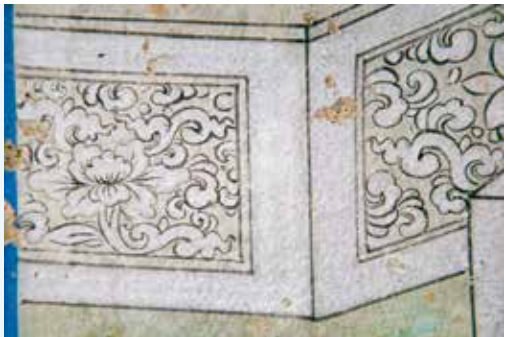


图 9



图 10

及不到有关。从残破的部位看，地仗层是黄沙土掺麦秸，外面是一层厚约 0.2 ~ 0.5 厘米的白灰，内掺纸浆，纤维明显，壁面并不十分平整（图 6）。

画师采用了工笔和写意结合的手法，人物和建筑较为工细，如建筑上的栏板图案，线条流畅，灵动，一丝不苟，而配景中的树木、山石等则用写意手法表现，墨有浓淡变化，树的枝叶似乎也有表情，似乎随画面情节变化，有喜怒哀乐。工写繁简的对比，使画面显得非常生动。

画中的佛高约 21 厘米，一般人物 18 ~ 19 厘米，人物淡墨起稿，面部、手、胳膊和脚用朱砂复勾（皮肤黑的人物不用朱砂复勾肤色）。上眼睑用重墨勾，下眼睑用朱砂勾，瞳孔上的高光用白色点，有光影效果，人物显得十分精神（图 7）。

画中沥粉贴金较多，人物袍服上多有点缀，但沥粉线有些太粗，在一般光源下，起伏显得格外突出，对整体画面有些干扰。华盖、兵器等上面的金属部位，也采用沥粉贴金的技法，先用墨线勾勒，再沥粉贴金，有的已经着了色，之后又重新沥粉贴金。和墨线出入很大，线条缺少力度，显得有些潦草（图 8）。

画中的建筑等借用了界尺来画，有的建筑物受西方绘画透视的影响十分明显，是焦点透视，但灭点并不相同。在其周边那些树木的刻画，也采用了西画的表现手法，和传统绘画有了明显区别，与整个大殿的壁画显得很不和谐（图 9）。

画面色彩有朱、青、绿、黄、紫等色。朱、青、绿多采用平涂手法。画师除了用线来表现立体感外，施色上也特别注意。朱色袍服墨线勾勒后少有晕染，浅蓝、绿色袍服勾勒后多用普蓝晕染，有立体效果。黄色袍服，用色较薄，多在衣纹处晕染，立体感也很强。

大殿东、西两壁北端，绘两位身材高挑的侍女，东壁的手拿香炉，西壁的手端花盘，低眉回首。从人物的造型和色彩来看，这两位侍女和地藏殿的壁画有可能出自同一批画师之手。与大雄宝殿的佛传故事画造型、用线、用色有明显不同。



### 三、壁画的年代

关于壁画的年代考证，大雄宝殿廊壁两侧各有一块碑记（图 10），碑记的内容可以找到佐证。

廊壁西侧墙上镶嵌有同治五年（1866 年）华严寺创修厦首碑记，碑记中有 150 余位功德主的名字及布施的银两，后面有经理人以及木、石、泥匠的名字。从碑文看，大雄宝殿早已存在，同治五年修建了厦首。

廊壁东侧墙上镶嵌有民国五年（1916 年）碑记，碑记中写道：“粤自佛法流入中国，人多敬奉，我苏官堡华严寺庙貌辉煌，神威显著，自昨年春季，不知从何处走来佛像三宗，村人喜之不尽，愈发善心捐口募财，口佛像燦然一新，岂非神威之显著……”

真实的情况未必有那么神秘，但却告诉了我们殿内原来的三尊佛像，是民国四年请到大殿里的（旧佛像已经不存，现在的三尊佛像为新塑）。大雄宝殿东、西两壁北端两位高挑的侍女，有可能是在三尊佛像到来后才绘制的，也就是说，在民国五年或稍后，它和地藏殿壁画绘制应该是同时期。

大雄宝殿两壁的佛传故事从画面的线条、色彩等方面来看，和地藏殿明显不同，艺术水平也高，另外，从同治五年碑文中没有画匠的名字这一情况来看，那时大殿的壁画也已经存在，壁画绘制的时间最晚也不会晚于同治五年。

参加这次调查工作的有河北博物院徐艳红、郝建文、张骞，蔚县博物馆李维溪。在此一并致谢。

## 楚人物故事漆画浅析

### Sample Analysis for Lacquer Paintings of Chu State Character Story

王先福

湖北省博物馆 副馆长 研究馆员

Wang Xianfu

Professor, Deputy Director of Hubei Provincial Institute  
of Cultural Relics and Archaeology

#### 摘要

经初步统计，9 座战国墓出土楚人物故事漆画 16 件，其题材分为神话故事、巫术升仙、贵族生活三类，其载体有燕器（生活用器）、乐器、兵器三类，画面布局既有主题画面，也有辅助画面，绘画手法在构图、线条、色彩、造型、意境等方面既有共同点，也有不同点。它们从多个方面展现了楚人的精神信仰和生活状况，是楚文化鼎盛期的集中代表和研究楚国文化艺术、社会生活的重要实物资料。

#### 关键词

人物故事；漆画；楚；战国时期

#### Abstract

Preliminary statistics,9 tombs of the Warring States period have unearthed 16 lacquer paintings of Chu State character story,its subject matter was divided into three categories including fairy tales,witchcraft and becoming immortal,noble life,its carrier contains three types of banque implements(life utensils), musical instruments, weapon.Its screen layout have both theme picture and auxiliary picture,there are both common characteristics and different characteristics in drawing techniques of composition of a picture,line,color,sculpt,artistic conception.These lacquer paintings show spiritual belief and living conditions of Chu people in many ways,they are focus representation of Chu cultural heyday,as wall as they are Important physical data studing Chu

Keywords

Aharacter story, Lacquer painting,Chu State, the Warring States Period

据文献记载，先秦时期，周王室与各诸侯国宫室、宗庙均有精美壁画。楚国壁画不仅使用于王室，而且在一般家庭也有使用。如东汉王逸《楚辞章句·天问序》记，屈原的《天问》就在看了楚国宗庙与公卿祠堂丰富内容的壁画后写成的，王充的《论衡》则说：“楚叶公好龙，墙壁孟樽皆画龙象。”遗憾的是，楚国的壁画实物没有发现，但可通过大量漆画窥楚国壁画之一斑。

漆画是绘制于楚文化代表性器物漆器上的画作，其类型多样、题材丰富、色彩绚丽、技法精湛，代表了那个时代绘画艺术的高超水平，人物故事漆画更是其中翘楚，因发现不多，更显得弥足珍贵。

经初步统计，至今已出土漆画的漆器数量仅 16 件，均为战国时期，主要出自 9 座墓葬，包括湖南长沙黄土岭楚墓（墓葬无编号，出土 2 件人物故事漆奁，分别编为一、二号）（图 1、2）、颜家岭 M35 号墓漆奁<sup>[1]</sup>（图 3），河南信阳长台关 M1：158 木锦瑟（图 4）、M2：138 残漆器（图 5）<sup>[2]</sup>，湖北随州曾侯乙墓 E.61、E.67 漆衣箱（图 6、7）、W.C.2：1 彩漆鸳鸯盒（图 8）<sup>[3]</sup>，湖北荆门包山 M2：432 漆奁（图 9）<sup>[4]</sup>，湖北荆州天星观 M2：103 漆酒具盒（图 10）<sup>[5]</sup>，湖北枣阳九连墩 M1：728、M1：815、M1：817、M2：130 等 4 件漆木弩（图 11 至 14）<sup>[6]</sup>、M1：851 漆木十弦琴（图 15）<sup>[7]</sup>、M2：315 漆木虎座鸟架鼓（图 16）<sup>[8]</sup>等。

一、漆画题材

经梳理比较，我们认为，上述人物故事漆画主要包涵三大题材。



图 1 黄土岭楚墓一号漆奁漆画摹本

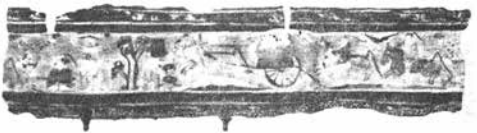


图 2 黄土岭楚墓二号漆奁漆画摹本



图 3 颜家岭 M35 漆奁漆画摹本



图 4 长台关一号墓锦瑟（M1：158）漆画摹本



图 5 长台关二号墓残漆器（M2：138）漆画



图 6 曾侯乙墓漆木衣箱（E.61）漆画



图 7 曾侯乙墓漆木衣箱（E.67）漆画



图 8 曾侯乙鸳鸯盒（W.C.2：1）漆画



图 10 天星观二号墓漆酒具盒（M2：103）漆画摹本



图 9 包山二号墓漆奁（M2：432）漆画局部

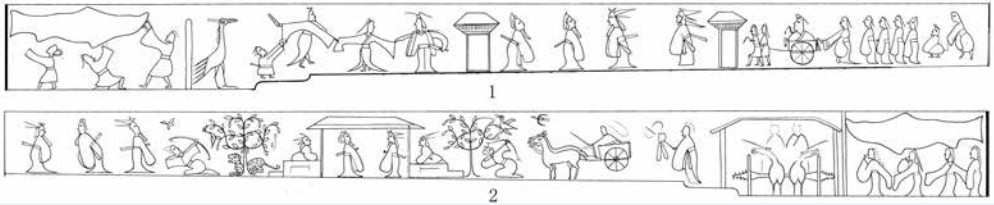


图 11 九连墩一号墓漆木弩（M1：728）漆画





图 12 九连墩一号墓漆木弩（M1：815）漆画



图 13 九连墩一号墓漆木弩（M1：817）漆画



图 14 九连墩二号墓漆木弩（M2：130）漆画

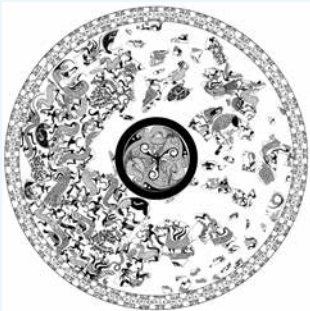


图 16 九连墩二号墓漆木虎坐鸟架鼓面（M2：315）漆画

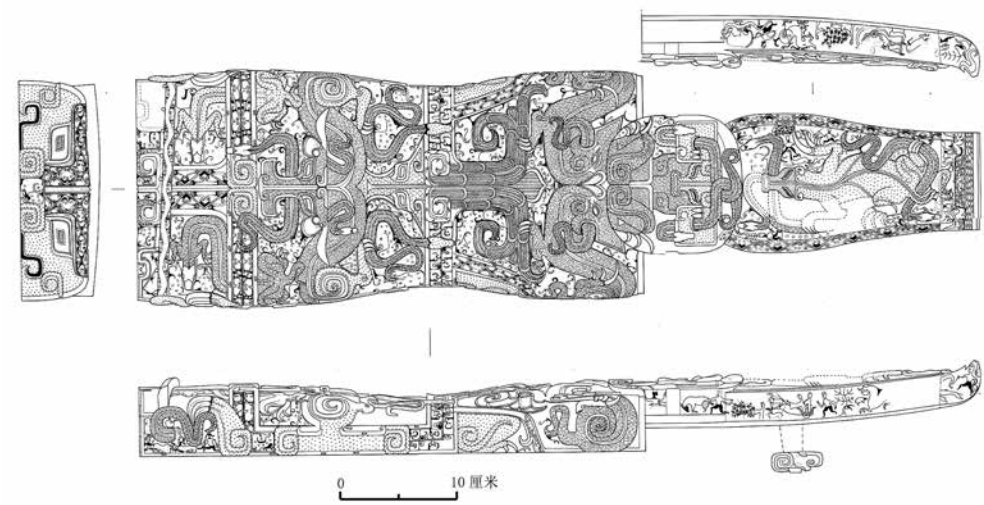


图 15 九连墩一号墓漆木十弦琴（M1：851）漆画

### 1. 神话故事

目前仅发现于曾侯乙墓满绘纹饰的 2 件衣箱上。E.67 衣箱在一侧面的一端绘“夸父逐日”图，上部一飞鸟展翅，鸟首两侧各有一圆点象征太阳；下部一人右手揪住鸟尾，左手似拿一工具正向鸟击去。虽构图简洁，但正与《山海经·海外北经》之“夸父与日逐走，入日”的情景吻合。E.61 衣箱顶面靠一边的两侧各绘基本相同的“后羿射日”图，两侧各有两棵扶桑树，一高一矮，树枝头分别有 11、9 个太阳，树顶分别立有两鸟、两兽；两树间的地上站立一人，持弓作弋射状，其间各有一中箭之鸟下坠。顶面边缘绘呈“8”形相互缠绕的双首人面蛇，应为伏羲女娲形象。

该类题材主要反映了上古的神话传说。

### 2. 巫术升仙

主要发现于长台关 M1：158 锦瑟和九连墩 M1：851 十弦琴局部、M2：315 虎座鸟架鼓面上，两器漆画均残，多呈小片状。

（1）长台关 M1：158 瑟。瑟首部分绘有巫师、巫师持法器、巫师戏蛇、巫师戏龙图，瑟尾部分绘有巫师、默祷图，巫师形象较为独特，一般大脸、大眼，身穿宽袖深衣，显得较为威严神秘。有的头戴高帽，有的四肢似鸟、兽爪，或与龙、蛇作搏斗状。

（2）九连墩 M1：851 十弦琴。瑟首部侧板前端均绘有羽人和神兽形象，羽人一手生羽毛，另一手与双脚为鸟爪形，其间和上部各有一头长羽毛的人面鸟爪兽、牛形兽和飞鸟。其图案为辅助纹饰，作为地纹绘在主体浮雕空隙间。

（3）九连墩 M2：315 虎座鸟架鼓。鼓面中，神兽与羽人密集布局，但不对称。其形态多样，神兽包括龙、凤及兽身鸟足、鸟首兽身、兽首鸟足蛇身、人面兽身、鸟首人身等，以及鹿、豪猪等动物，大风鸟似孔雀，头顶伸出一株茂盛的阔叶树枝；羽人基本为大脸、大眼、大嘴、鸟兽爪四肢，除个别手臂呈羽毛状外，其余头顶插有树枝或卷云状羽毛。羽人或手缚神兽，或持长矛刺向神兽。

该类题材反映了楚人的神巫思想信仰。

### 3. 贵族生活

发现的器物较多，内容也较为丰富。

#### （1）乐舞

发现于 5 件漆器上。包括：

①黄土岭楚墓一号漆奁。画面位于漆奁外壁下层，绕奁一周，首尾相接。画面中 2 名女子作舞蹈状；3 名女子旁观，似舞罢休息；另在两座四面坡顶屋内分别坐着 2、3 名女子正在观看。

②曾侯乙墓 W.C.2：1 彩漆鸳鸯盒。其腹部两侧面各有一幅图，左侧面为“撞钟击磬图”，鸟形立柱，两层横梁，分别悬挂两钟、两磬，一鸟形乐师双手持棒作撞钟状，

象征了当时钟磬奏乐的场景。右侧面为“建鼓舞图”，卧兽为座，支柱贯鼓，一侧兽形乐师双手持槌作轮番击鼓状，另一侧高大佩剑武士翩翩起舞。两侧画面构成了一幅完整的乐舞场景。

③长台关 M1：158 锦瑟。瑟首挡板壁面残存局部，分三块。图中跽坐三人，旁置食器，其后 10 人乐队分为两列，可见敲鼓、吹笙、弹瑟、歌唱画面，也是一幅完整的乐舞场景。

④天星观 M2：103 漆酒具盒。在器表主体纹饰之间绘有八组小画面，其中一组为乐舞图，图中为两层建筑，楼上一人持物站立。楼下二人，一人席地而坐，双手前伸似舞蹈状，一人似在舞剑。

⑤九连墩 M1：728 漆木弩。在弩臂两面共有九组画面，其中左侧面从前往后第三、五组为舞蹈图，画面各四人。第三组为武士，后面一人佩剑，双手上举；其余三人手牵手起舞，外边两人单手持剑。第五组为女性，前后依次移步、单或双手摆动作舞蹈状。

## （2）狩猎

发现于 7 件漆器上。包括：

（1）颜家岭 M35 漆奁。在漆奁外壁一周绘制纹饰，分五层，第一、三、五层为勾连卷云纹，第二、四层为狩猎图。第二层（即上层）绘前后猎者分别持戟刺牛、张弓射牛，持戟者身后似为猎犬与野猪相持；第四层（即下层）为一猎犬逐鹿，鹿前一人牵犬拦截，其最后一鸟引颈，二鹤相争。

（2）长台关 M1：158 锦瑟。共有多幅画面。在瑟首，或一人正对一欲奔跑的怪兽作张弓射箭状；或四兽作搏斗状。在瑟尾，或猎者对展翅欲飞的鸟持弓张弦待射，或猎者携犬前行，或猎者持矛携犬追逐长颈鹿，或猎者缚兽将归。

（3）天星观 M2：103 漆酒具盒。在器表主体纹饰之间所绘八组小画面中，有七组跟狩猎相关，或绘奔跑的鹿、欲飞的鸟，或猎者逐鸟追猪猎鹿，或猎者捆绑猎物。

（4）九连墩 M1：815 漆木弩。弩臂两面各绘两幅狩猎图。每幅内容基本相同。即猎者坐在飞奔的四五匹马拉的车上，持弩张弓射向奔跑的四五只野猪或梅花鹿，各有一只野猪或梅花鹿中剑流血，野猪或梅花鹿后有三只猎狗跳跃追赶。

（5）九连墩 M1：817 漆木弩。弩臂两面各绘一幅狩猎图。两侧为二、四马拉车前奔或将停，车上猎者张弓拉弦欲射，其间持长矛刺中虎或鹿，并有猎犬相助，还有中箭的鹿。

（6）九连墩 M2：130 漆木弩。弩臂两面各绘一幅狩猎斗兽图。两侧各由两辆双马拉车，除驭手外，一辆车上有猎者张弓搭箭对车后猎物做欲射状，一辆车上坐者观看。两车间正中各有一虎，猎手或持矛刺虎，或挽绳欲缚虎，并有鹿或猎犬。后端各绘有圈养的鸟兽；前端则绘有持弩者，或缚鹿者。

（7）九连墩 M1：851 十弦琴。在十弦琴尾板两侧面绘制基本相同的图案，中间双马拉车，车上一驭手，一佩剑立者，车前后有人持矛刺向猎物，或与猎物搏斗；也

有采摘植物场面。在琴的尾板面板上，于主体浮雕纹饰间也会有相似画面。应是一幅野外郊游兼围猎的场景。

## （3）车马出行

发现于 4 件漆器上。包括：

（1）黄土岭楚墓二号漆奁。绕漆奁外壁一周，首尾相接。画面较为模糊，可大致看出画面以一棵树分为两组，一组为一辆二马拉车，车上一主人，一驭手，驭手双手勒缰，马前蹄上扬，后有跟随的人、马；一组似为站立的迎候人。

（2）长台关 M2：138 残漆器。仅存小残片。可见乘坐三人的车缓行，前驱马残缺；车后紧跟两匹马。

（3）包山 M2：432 漆奁。漆奁保存完整，其上半部外壁一周绘画，并首尾相接。画面以五棵树分为五段。其内容似分为三组，两组各由两段画面组成，其中一组为迎候图，两段各站立五人，一段五人中，两人背面侍立，一人面右前行，两人面左作迎候状，其右侧有一车，车上一御手持鞭并拉住缰绳让二马停住，驭手侧望，似在等候主人上车；另一段五人中，两人向右前行，三人背面侍立，也像在等候主人。该组内容应反映的是主人出行前的场景。另一组为出行图，一段左侧一人跪迎，其后一辆主车，一辆从车，车上各乘三人，一人为驭手。前车三匹马拉车，驭手躬身收拉缰绳，欲使马停住，车上中间一人为主人，旁边一人为随行者；后车二马拉车，中间一人侧立，旁边一人前望。两车旗幡后飘。前车后一人持杖，三人大步前行。另一段为第二辆从车，除三匹马外，车上人物及车后持杖者形态与前面从车相同。第三组应为过渡或点缀，两树间有一只狗、猪在奔跑。该组反映的是主人出行途中并到达目的地的场景。为一幅完整的车马出行图卷。

（4）九连墩 M1：728 漆木弩。在弩臂两面共有九组画面，其中左侧面从前往后第四组为备车出行图。一四面坡顶屋内，停驻一辆二马拉车，马头分别向外，车上坐两名驭手各持一鞭，似在等候主人上车。

## （4）习射

仅发现于九连墩 M1：728 漆木弩上。弩臂共有九组画面，其中左侧面从前往后第一、三组为习射画面。两组画面上，习射者双膝跪地，翻身张弓拉弦欲射，其前或后各有一棵树，双上落鸟，空中也有鸟飞过。第一组树下有卧虎，习射者身后有三人佩剑站立；第三组习射者前面停驻一辆双马拉车，车后一人站立。

## （5）练气

仅发现于九连墩 M1：728 漆木弩上。弩臂共有九组画面，其中右侧面从前往后第四组为练气图。画面中三人分开站立或单膝跪地，双手上举做练气动作。

## （6）游玩



仅发现于九连墩 M1：728 漆木弩上。弩臂共有九组画面，其中右侧面从前往后第一组为游玩图。画面共十人一车，前面二人拉车，车上坐一人，车后一人推车，在后面依次跟有六人。

#### （7）迎候

仅发现于九连墩 M1：728 漆木弩上。弩臂共有九组画面，其中左、右侧面从前往后各第二组为迎宾图。前者在一四面坡顶屋内，两人佩剑相对站立，屋外两侧台阶上各有一人跪地。后者也为四人，佩剑垂手站立，两两相对，身后各有一门阙。两组画面似均在迎候主人或宾客。

## 二、漆画载体

上述人物故事漆画的漆器载体除长台关 M2 残漆器无法判明器形外，其余漆器可分为三类，一是燕器（生活用器），二是乐器，三是兵器。从漆画绘制部位的质地来讲，除个别为皮革外，其余均为木质。

### 1. 燕器

包括黄土岭楚墓、颜家岭 M35 漆奁、包山 M2 和曾侯乙墓的鸳鸯盒、衣箱及天星观 M2 的酒具盒。

燕器是当时人们的日常生活器皿，具有较强的实用性，故一般而言，器物表面绘画题材与生活相关是必然的选择，至少器物与画面具有一定的关联度。鸳鸯盒、奁是化妆用品盛装器皿，与贵族生活密切相关，其绘画题材分别为“舞蹈”“车马出行”“狩猎”“撞钟击磬”“建鼓舞”等，正是当时贵族生活的反映。酒具盒是盛装壶、罐、耳杯、勺等全套酒具的器皿，携带方便，是室内外宴饮活动的必备品，器物表面绘制的宴乐狩猎图与器物的使用关系密切。

但曾侯乙 2 件衣箱仅在局部绘制“夸父追日”“后羿弋射”图，似乎与盛装衣物的箱子没有必然联系。我们将其放在衣箱出土的整体环境考察，该墓在东室出土了 5 件衣箱，均有彩绘纹样装饰，以卷云、龙纹或几何纹为主。除该 2 件神话故事图案衣箱外，另 3 件分别为“二十八星宿图”衣箱、几何花瓣纹衣箱和多龙纹衣箱，或与天象、神兽等相关。同时，东室为主棺室，墓主的外棺、内棺上均有繁缛的彩绘纹饰，包括羽人及各种怪兽等形象。而作为墓主随身盛装衣物的箱子，其纹饰则很可能是为了配合墓主人的灵魂升天信念而绘制的。从这个意义上讲，它确实与衣箱的功能无关，而这种题材也仅在曾侯乙墓的东室漆器上发现。

### 2. 乐器

包括长台关 M1 的瑟和九连墩 M1 的十弦琴、M2 的虎座鸟架鼓。礼乐制度是两周时期最重要的政治制度，而“国之大事，在祀与戎”，“祀”与“戎”

也都有严格的礼制规范，其中“乐”在“祀”的活动中占据重要地位。“祀”的对象有天地鬼神、祖先等，作为“祀”乐载体的乐器在某种程度上也就被赋予了“通天、通神”的功能。同时，主持祭祀的人即“巫师”也被赋予了同样的能力。而在楚国，巫术特别盛行，出现了诸如方相氏、土伯、羽人、神兽等的形象，《山海经》《楚辞》等文献中有许多与此相关的记载。因此，在乐器上绘制巫师及其活动画面和羽人、神怪等形象就不足为奇了。因此，在长台关 M1 瑟上有较多的巫师画面，在九连墩 M1 十弦琴侧板一端和九连墩 M2 虎座鸟架鼓面有大量的羽人与神兽形象。

除了祭祀的“宗庙之乐”外，还有宴享之乐，《周礼》《仪礼》均有关于宴享之乐礼的记载，不同等级的贵族在享有钟、磬、鼓、瑟、笙等乐器数量和演奏人员、方式等方面都有不同的要求。如《仪礼》之《大射》卷十七：“工六人，四瑟。……相者皆左何瑟，后首，内弦，跨越，右手相。……笙入，立于县中，西面。”《乡射礼》卷十一：“工四人，二瑟，瑟先。相者皆左何瑟，后首，内弦，右手相。”《燕礼》卷十五：“工四人，二瑟。小臣左何瑟，面鼓，执越，内弦，右手相。”那么，在瑟、十弦琴上绘制与上述“乐礼”相关的宴乐、狩猎正在乐器使用的功能范围之内。

### 3. 兵器

包括九连墩 M1、M2 的 4 件漆木弩。其中 M1：815、M1：817、M2：130 等 3 件弩臂上的漆画内容均为狩猎图，车上的射猎者或张弓，或持弩，均直接与本兵器相关。而 M1：728 绘制的内容较多，共分九组，其中两组为习射；另外几组则基本与日常生活相关，包括舞蹈、出行、练气、游玩、迎候等。习射是当时贵族“六艺”之一，且日常礼制中有射礼，而与之相关的内容绘制在所使用的兵器弩上是自然之选。同时，与习射等日常必备活动相比，反映其他生活的内容作为补充也就可以绘制在同一件器物上，从多个方面描绘当时贵族的社会生活。

可见，一般情况下，绘画题材与载体有着较为密切的联系。

## 三、绘画技法

### 1. 画面布局

上述漆画除了不同器物在画面布局上不同外，有的尽管题材相近，器物相同，但画面布局仍有所不同。其中大部分漆画为主题画面，少量为辅助画面。

#### （1）主题画面

作为主题画面，除长台关 M2 残漆器“车马出行图”尚难完全确定画面布局外，其余漆画在布局上可分为以下三类。

#### （1）独立画面布局

仅发现 1 件，即曾侯乙鸳鸯盒“撞钟击磬”“建鼓舞”图。分别位于鸳鸯盒的左、

右侧面,反映的正是两幅乐舞图,既相互独立,但又内容相关。且画面简洁,构图独立。

通景画面布局

通景画一般有连续性的故事情节,包括5件漆器上的漆画。

黄土岭楚墓、颜家岭 M35 和包山 M2 奭上的画面均绕奭外壁一周,首尾相接,画面前后相连。其中颜家岭 M35 漆画还分上、下两层,故事连贯。

黄土岭楚墓一、二号奭和颜家岭 M35 奭分别绘“舞蹈”“车马出行”“狩猎”图,画面中人物有主有次,“舞蹈”图中10名女子,或舞、或停、或观,展现了一幅纯粹的舞蹈场景;“车马出行图”以主车为中心,主人站于车上,驭手驾车,前后多人迎候、随行;“狩猎”图则反映了猎牛逐鹿的情节。

包山 M2 奭“车马出行图”是通景画面布局的典型代表。画面被五棵树划分为一幅完整的备出行和出行途中的场景,画面上共有26人、4辆车、10匹马、5棵树、2条狗、9只大雁,神态各异,故事情节完整。

九连墩 M1 : 817、M2 : 130 弩臂两面描绘的均是狩猎场景,每一面都是一幅完整的画面,且无其他装饰。其中 M1 : 817 两面均为两侧车上猎者张弓拉弦将箭射向动物且中间有人持矛刺杀猎物并有猎狗协助的画面,只是猎物有所不同,一面为虎,一面为鹿。而 M2 : 130 双面狩猎场景较为繁复,既有狩猎过程,也有狩猎成果的描绘。双面共有21人、4辆车、8匹马、2只虎、2条狗、6只鹿、6只鸟、4只不明动物,组成了各自的狩猎场景。

(3) 分组画面布局

数量相对较多。

长台关 M1 锦瑟画面残损较为严重,成为多个残碎的小块。但可大致看出,其画面分为多组,内容相对独立,并看不出多个画面围绕某个中心形成整体布局的现象。

曾侯乙2件衣箱分别绘“夸父追日”“后羿射日”及伏羲女娲形象,但它们不占衣箱画面纹饰的主流,只是其中较小的部分。

九连墩 M1 : 728 弩臂双面画面以墙体、树或建筑物为界,分别划分为五组或四组,每组画面相对独立,共同组成了楚国贵族丰富的生活场景。

九连墩 M1 : 815 弩臂双面画面内容和构图基本相同,各分为两组狩猎场景,且一面的前、后组画面与另一面的后、前组画面基本相同。

九连墩 M2 虎座鸟架鼓面尽管残破,但基本可看出整体布局,其为圆形布局,围绕中心大致分为四组,每组约占四分之一。每组的纹饰并不对称,但每组画面均有羽人、龙、凤、蛇及神兽形象。

## (2) 辅助画面

该类漆画的画面主要是作为漆器主题纹饰的补充,处于次一级的地位。

天星观 M2 酒具盒外壁黑漆为地,红、黄、灰、棕红色绘制纹饰,主题纹饰为四条单首双身龙,绕以变形凤鸟纹、卷云纹,而仅在两端头部两侧及耳、足前方绘有八

幅小画面的宴乐狩猎图,很显然,这八幅图只是作为点缀。

九连墩 M1 十弦琴主题纹饰为浮雕的龙、凤衔蛇图案,在浮雕动物之间的空隙处用红漆、黄彩绘制卷云、圆圈、鸟及羽人、神兽和郊游、围猎场景,故事画面仅占局部,这种人物故事漆画只能是主题纹饰的辅助画面。

上述漆画中,无论是主题画面,还是辅助画面,除包山 M2 “车马出行图”为绕奭外壁一周、呈首尾相接的通体式布局外,一般在漆器上采用对称式布局方式,如曾侯乙墓鸳鸯盒的“撞钟击磬”“建鼓舞”图分别位于盒的左右腹部;九连墩 M1、M2 之4件弩的画面分别在弩臂的两侧面;九连墩 M1 十弦琴既在音箱、尾板的两侧面绘制内容基本相同的画面,也在尾板平面采用对称布局绘制辅助画面,长台关 M1 瑟上的画面主要分布于两端瑟首、尾的面板和挡板上,曾侯乙墓2件衣箱、天星观 M2 酒具盒“宴乐狩猎图”也基本采用平、侧面对称布局,即使是九连墩 M2 虎座鸟架鼓面的羽人、神兽图也基本采用四分法对称布局。

## 2. 绘画手法

### (1) 构图

所有漆画均采用平面构图,缺少透视关系或空间的纵深感。但在构图的处理上因时间的早晚有所区别。

战国早期的曾侯乙墓漆画构图完全是平面式,如“撞钟击磬”“建鼓舞”“夸父追日”“后羿弋射”图中的人物无论是正面还是侧面,包括钟、磬、鼓的悬挂和树立,视觉传达的就是一种平板式的构图效果,见不到立体效果的呈现。

战国中晚期的漆画尽管重叠或透视的立体效果不明显,但也有一定的重叠或透视关系,如包山 M2 “车马出行图”和九连墩 M1、M2 之4件漆木弩中乘车或狩猎者和马的并排,以及马腿前后迈步、站立的处理,都可以看出具有了一定的空间深度。

### (2) 线条

上述漆画作品中,线条的描绘可分为单纯线绘和线勾平涂两种手法。

单纯线绘漆画见于曾侯乙墓2件衣箱的“夸父追日”“后羿弋射”和鸳鸯盒的“建鼓舞”图,画中物象均采用线条直接绘制,自然流畅,表明了线绘手法的运用已有相当水平,但线条还存在粗细不匀的现象。而鸳鸯盒上“撞钟击磬”图则是线绘与线勾平涂的结合,其局部采用线绘,局部采用了线条勾边、平涂填漆的方式。

除曾侯乙墓出土漆画以外的其他漆画均采用线勾平涂的手法绘制物象,即以细线条勾出整体或相关部位的轮廓,再以红漆或多种彩绘平涂;只是在极少仅使用单线条的部位或物象上采用单纯的线绘,如建筑物的轮廓、车辐、树枝与马鞭、弓、矛等。这一时期的线条则明显成熟,线条的使用更为流畅,且粗细均匀。即使是单体很小的画幅,也能完整地表现出来。而有的整体幅面较大,但线条的使用前后基本一致,如



包山 M2 的“车马出行图”和九连墩 M1、M2 的多幅漆画等。

鉴于曾侯乙墓的时代为战国早期，而其他墓葬的时代为战国中晚期，上述绘画手法的区别或许正是时代不同并逐步演进的结果。

### （3）色彩

这一时期的主色调为黑、红二色，所有漆画均以黑漆为地，其上红漆或红、黄、银白、青、绿、褐等彩绘填涂，且颜色还有深浅区别。

相对而言，处于战国早期的曾侯乙墓衣箱、鸳鸯盒漆画的色彩较为单一，或为红彩，或为红漆。而战国中晚期的漆画则均有较多的色彩填涂，填涂的方式或为点绘，或为局部填色；点绘主要用于动物的羽毛、鳞片、斑纹等，填色运用则较为广泛，既有人物的身体部位、衣裳，也有动物的躯体，还有建筑物的墙体、屋顶及植物的叶片、工具或兵器的主体等等。且同作为一种物象或部位，色彩的使用也不尽相同，如包山 M2 漆奁“车马出行图”、九连墩 M1：815 弩臂“狩猎图”上并排的马，相邻者尽管都用红漆填涂，但色彩就有深浅之别；九连墩 M1 十弦琴和 M2 虎座鸟架鼓面漆画上的人物，有的脸左半为红彩，右半则为黄彩，有的身体左右两半或上、下肢的色彩也有不同等。这不仅体现在色彩的运用更为丰富并易于区分物象，或许还有某种特殊的表达，如人物衣裳色彩的不同，可能表明了其地位的不同，同一人物部位上色彩的不同可能就表明了其或许为巫师甚至神人的身份。

当然，漆画幅面越大，物象数量越多，所使用的颜色相对就较多，如包山 M2 的“车马出行图”，黑漆地，红漆或深红、橘红、土黄、青等色绘制人物、动物、植物等各种物象。九连墩 M2 虎座鸟架鼓面漆画黑漆地，红漆勾边，红、赭红、黄、银白彩绘制人物、动物、植物等各种物象。

色彩的丰富程度与表现手法也应与时代早晚相关。如上所述，战国早期曾侯乙墓漆画的色彩运用就较为简洁，尽管同墓所出漆器纹饰甚或鸳鸯盒的其他纹饰也有红、黄彩的运用，但其丰富程度和表现手法与战国中晚期的漆画相比，还是要简洁得多。

### （4）造型

从形式上看，物象的造型有想象和写实两种。在这批漆画中，反映神话故事和巫师、羽人、神兽题材的漆画中的人物乃至神兽主要采用想象的造型，不仅诸多巫师、羽人、神兽等形象是想象的结果，而且一些实际生活中的人也有想象的成分，其造型夸张，甚至不少为人与鸟、兽形象结合，如曾侯乙“撞钟击磬图”中的敲钟者、“建鼓舞”中的击鼓者与舞者等。而反映贵族生活的画面则主要采用写实性的造型，画面中的各种物象无论是主体的人物，还是动物、植物，乃至建筑物、工具、兵器等，都与现实生活相差无几，且在部分细节上都尽量予以表现，如人的服饰、车的结构、虎与鹿的斑纹等等。

从比例上看，画面的整体造型根据载体的幅面来布置，而其间各种物象的大小则

根据主题或辅助画面的设计要求来绘制，比例关系处理恰当，如人与车、人与自然界的动物、人与植物等。同时，为了营造氛围和意境，有的刻意将人的形象变小或大，如曾侯乙“后羿弋射”中的后羿与“扶桑树”“金乌”、“撞钟击磬图”中的撞钟者，以及九连墩 M2 虎座鸟架鼓中的羽人、神兽等。

从物象的关系上看，人物、动物、植物及建筑、工具、兵器等的主次分明，以人为主导，其他物象根据需要围绕人物布设；即使是如贵族生活场景的画面中，还可以看出人物的身份和地位，如包山 M2 “车马出行图”三人乘车者的中间一人，九连墩 M1、M2 “狩猎图”中张弓或持弩的涉猎者，以及九连墩 M1：728 弩臂一组画面之“游玩图”中的乘车者等。

从物象的表现形式看，大部分漆画的表现形式较为灵活，根据各种物象的特点自由发挥，从而呈现出多样的表现形式。但我们也看到，在上述漆画中也有程式化的印迹，这一点在战国中晚期长台关 M2 和包山 M2 的“车马出行图”、九连墩 M1：815 狩猎图中的马的形象上表现得十分突出，其整体形象几乎完全一致，这种程式化的特征既是时代的标志，也是规模化生产的需要。当然，程式化也可能带来创新活力不足的问题。

### （5）意境

这批漆画意境的表达有抽象和具象两种。

抽象的表达方式较为间接，能让人产生联想，这在早期更明显，如曾侯乙墓的几幅漆画均是如此，“撞钟击磬”“乐舞图”展现的是乐舞的场景，通过寥寥几个人和乐器的表达即可窥见规模宏大的乐队和数量众多的演奏、歌舞人员。如按照当时的乐悬制度，编钟和编磬应该是分开悬挂的，但在“撞钟击磬”图中，上、下层各为一大一小两口钟、磬，很显然只是一种象征。而曾侯乙墓漆画中的“夸父追日”“后羿弋射”属于传说故事，战国中晚期的巫师、羽人和神兽的题材因与巫术、升仙思想相关，是一种精神信仰上的表达，当然需要理解才能明确其意境，自然属于抽象的表达方式。

具象的表达方式更为直接，主要运用于贵族生活题材，与写实性密切相关，这种表达可以让观者、用者一目了然，如各种狩猎图及车马出行、习射、游玩、练气、迎候和部分乐舞图等。

上述漆画的时代均为战国时期，这一时期楚人物故事漆画不同题材的出现与当时的社会背景有着密切的关系。春秋中晚期是当时社会的剧烈变革期，一方面，西周以来的礼乐制度仍有较大的影响；另一方面，随着礼崩乐坏的发生，从“礼乐征伐自天子出”变为“礼乐征伐自诸侯出”，以晋、楚为代表的诸侯国逐渐强大，并开始争霸，特别是战国时期，各诸侯国陆续改革变法，从而影响到了社会生活的重大变化。因此，漆画题材既有反映礼乐制度的乐舞、车马画面，如钟磬乐悬、二至五匹马拉车；也有反映贵族日常生活的场景，如狩猎、习射、练气、迎候，乃至游玩的题材等。这一时期，青铜器也在进一步向实用化发展，不少楚地铜器的纹饰中也出现了与生活相关的场景，如襄阳余岗墓地 M237 出土的春秋晚期铜镬上针刻凤鸟、鱼、蛇纹和 M173 出

土的战国中期铜匱上针刻射礼图等<sup>[9]</sup>，或许铜器装饰纹样的变化影响到了漆器的装饰纹样乃至绘画的题材。同时，楚地巫风兴盛，巫术与通神升仙思想相辅相成，除了文献中有大量记载外，楚墓还出土了大量漆器如镇墓兽、虎座飞鸟等葬仪品，这是实物的反映。因此，在漆画中就必然有与此相关的画面，如巫师、羽人、神兽等，包括神话传说。甚至“建鼓舞”最初或许就是通神的舞蹈，其敲击者为“神兽”，也可能就是沟通天地的灵兽。

根据上述漆画的出土墓葬分析，可以确定墓主人身份的墓葬，墓主人或为诸侯，或为封君，最低也是大夫。而难以确定墓主人身份的长沙黄土岭、颜家岭 M35 两座墓葬（分别为 1941、1952 年清理）中，颜家岭 M35 车马出行图中为二马拉车，《逸礼·王度记》云：“天子驾六马，诸侯驾四，大夫三，士二，庶人一。”<sup>[10]</sup>可见，该墓主人身份至少应为“士”一级的贵族；黄土岭楚墓一号漆奁“舞蹈”图展现了观舞者的形象，推测墓主人的身份也不应低于“士”。因此，我们从这些漆画上可以看到当时楚国不同阶层的贵族生活场景，以及他们的精神追求。

战国时期正处于楚文化的鼎盛期，漆画作为其中的代表得到蓬勃发展，也表明了楚国文化艺术的高度发达，并从一个侧面展示了至今未见出土的楚壁画的成就。

## 参考文献

- [1] 杨宗荣. 战国漆器花纹与战国绘画 [J]. 文物. 1957 年第 7 期.
- [2] 河南省文物考古研究所. 信阳楚墓 [M]. 文物出版社，1986 年，第 29—31、94 页.
- [3] 湖北省博物馆. 曾侯乙墓 [M]. 文物出版社，1989 年，第 353—357、362—365 页.
- [4] 湖北省荆沙铁路考古队. 包山楚墓 [M]. 文物出版社，1991 年，第 144—146 页.
- [5] 湖北荆州博物馆. 荆州天星观二号墓 [M]. 文物出版社，2003 年，第 143—144 页.
- [6] 湖北省文物考古研究所等. 湖北枣阳九连墩楚墓出土的漆木弩彩画 [J]. 文物. 2017 年第 2 期.
- [7] 湖北省文物考古研究所等. 湖北枣阳九连墩 M1 乐器清理简报 [J]. 中原文物. 2019 年第 2 期.
- [8] 湖北省文物考古研究所等. 湖北枣阳九连墩 M2 乐器清理简报 [J]. 中原文物. 2018 年第 2 期.
- [9] 王先福. 襄樊余岗墓地楚式青铜礼器分期 [J]. 江汉考古. 2010 年第 3 期；襄阳市文物考古研究所：襄阳余 [M] 岗. 科学出版社，2011 年，第 258—262、349—355 页；王志刚：鏤刻射礼纹铜器源流初探——以余岗楚墓刻纹铜器的发现为契机 [C]. 楚文化研究论集.（第十二集），上海古籍出版社，2017 年，第 260—271 页.
- [10] 明冯复京. 六家诗名物疏. 四库全书. 经部诗类卷十三引. 逸礼·王度记. 文渊阁电子版，1999 年出版.

# 延肅夫妇供养人像辨析

## A Study on the Donor Figures of the Couple of Yan Nai

陈菊霞  
上海大学 教授  
马兆民  
敦煌研究院考古研究所 副研究馆员

Chen Juxia  
Professor of Shanghai University  
Ma Zhaomin  
Associate Research Fellow of Dunhuang Academy

### 摘要

延肅是归义军节度使曹元忠与翟氏夫人的长女。她的供养人像主要出现在莫高窟第 61 窟、榆林窟第 19、25、33、35、36 窟。延肅的丈夫是慕容言长，他是瓜州刺史慕容归盈之孙，其供养人像主要出现在莫高窟第 256 窟、榆林窟第 25、35 窟。慕容言长出任玉门军使，又是节度使的女婿，当在瓜沙两地颇具影响力。主要表现在：他与家人一起重修慕容家窟——莫高窟第 256 窟；与延肅和阎氏两位夫人参与重修榆林窟第 35 窟；与延肅参与重修榆林窟第 25 窟等。

### 关键词

延肅；慕容言长；供养人像

### Abstract

Yan Nai is the first daughter of Cao Yuanzhong, the governor of the Guiyijun, and his wife Lady Zhai. Her portraits mainly appear in cave 61 at Mogao, and caves 19,25,33,35 and 36 at Yulin. Her husband is Murong Yanzhang, the grandson of Murong Guiying, the then governor of



Guazhou. Her portraits mainly appear in cave 256 at Mogao, caves 25 and 35 at Yulin. Murong Yanzhang was once appointed the military official in Yunlin, and he was also the son-in-law of the governor, therefore he must have been influential in both Guazhou and Shazhou, and it can be seen mainly from the following historical events: he and his family reconstructed the family cave of Murong, namely cave 256 at Mogao, he participated in the renovation of cave 35 at Yulin together with his wives Yan Nai and Lady Yan, and he and his wife Yan Nai participated in the reconstruction of cave 25 at Yulin.

Keywords

Yan Nai, Murong Yanzhang, donor figures

延肅是曹元忠与翟氏夫人的长女。曹元忠是曹氏归义军首任节度使曹议金的第三子，于后晋天福九年（944）出任归义军节度使，统治瓜沙长达 30 多年。在其执政时期，不仅保持与后晋、后汉、后周和北宋等中原政权的往来，还积极发展与周边民族政权的友好关系，这使得敦煌进入了长期稳定而繁荣的发展时期。

一、莫高窟第 61 窟中延肅的供养人像

延肅的供养人画像最早出现在莫高窟第 61 窟。该窟是曹元忠夫妇的功德窟，建成于天福十二年（947）。<sup>[1]</sup> 在该窟的东壁和南北壁东侧下方绘制着曹氏家族的女供养人像，其中南壁列东向第八身供养人题曰：“女小娘子延……”<sup>[2]</sup> 虽然这身供养人题名的后半部已漫漶不清，但从其所处的位置和现存供养人题名看，这应该是延肅的供养人画像。我们先用表格的形式列出延肅及其前后供养人的位置和题名<sup>[3]</sup>。

| 供养人位置 |     | 供养人题名         |  | 供养人位置 |      | 供养人题名       |
|-------|-----|---------------|--|-------|------|-------------|
| 南壁    | 第四身 | 姪小娘子延□（隆）一心供养 |  | 南壁    | 第八身  | 女小娘子延……     |
|       | 第五身 | 姪小娘子延荫一心供养    |  |       | 第九身  | 姪小娘子延应一心供养  |
|       | 第六身 | 姪小娘子延□（在）一心供养 |  |       | 第十身  | 姪小娘子延友一心供养  |
|       | 第七身 | 姪小娘子……        |  |       | 第十一身 | 外甥小娘子长喜一心供养 |

如上表所列，第 61 窟南壁列东向第四至十一身绘制的都是曹元忠下一辈的女性供养人，有侄女、女和外甥女。就第四至十身供养人来说，除第八身题曰“女小娘子”外，其余都题曰：“姪小娘子”。如果从敦煌石窟供养人排序规律判断，第四至七身的“姪小

娘子”都年长于第八身的这位“女小娘子”。我们知道，曹元忠有两个哥哥，分别是曹元德和曹元深，他俩在曹元忠之前都先后出任过归义军节度使，这些“姪小娘子”当是曹元德和曹元深的女儿。由于延肅是曹元忠和翟氏夫人的长女，所以第八身供养人非延肅莫属。

二、榆林窟第 19、25、36 窟中延肅的供养人像

榆林窟第 19、25、36 窟中有延肅的供养人画像和完整的供养人题名<sup>[4]</sup>。这里需要说明的是，第 25 窟延肅的供养人画像及题名现已看不清楚，其原因是 1970 年 3 月，因备战之需，安排民兵住进第 25 窟，也就在那时，前室甬道南北壁的绘画作品被白灰抹盖。有幸的是，在 20 世纪 40 年代，李浴、阎文儒、罗寄梅、谢稚柳等先生曾考察过该窟，并对延肅供养人像所在的前室甬道北壁和与之有关联的前甬道南壁的供养人画像与题名做过详略不等的记录。<sup>[5]</sup>

现将第 19、25、36 窟中延肅的画像位置和题名<sup>[6]</sup>列表如下：

| 供养人位置              | 题记              |
|--------------------|-----------------|
| 榆林窟第 19 窟主室甬道北壁第二身 | 长女小娘子延肅一心供养     |
| 榆林窟第 25 窟前室甬道北壁第二身 | 长女小娘子延肅出适慕容氏    |
| 榆林窟第 36 窟主室甬道北壁第二身 | 长女延肅小娘子一心供养出适慕容 |

在上表所列的三窟中，延肅都称作“长女”，显然，她是以曹元忠夫妇的子女身份出现的。的确，榆林窟第 25 窟前室甬道南北壁和第 19、36 窟主室甬道南北壁都分别绘制有节度使曹元忠夫妇的供养人像。具体来说，南壁绘制的是曹元忠与其子侄的供养人画像；北壁绘制的是翟氏夫人与其女延肅的供养人像。现将曹元忠和翟氏夫人在这三窟中的题名<sup>[7]</sup>列表如下：

| 洞窟      | 曹元忠题名                                                  | 翟氏夫人题名          |
|---------|--------------------------------------------------------|-----------------|
| 榆第 19 窟 | 推诚奉国保塞功臣敕归义军节度特进检校太师兼中书令谯郡开国公曹元忠一心供养                   | 敕受凉国夫人浔阳郡翟氏一心供养 |
| 榆第 25 窟 | 推诚奉国保塞功臣敕归义军瓜沙等州节度使特进检校太师兼中书令谯郡开国公食邑一千五百户食实封七百户曹元忠一心供养 | 敕受凉国夫人浔阳……      |
| 榆第 36 窟 | 推诚奉国保塞功臣敕归义军节度使特进检校太师兼中书令谯郡开国公食邑一千五百户实封七百户曹元忠一心供养      | 敕受凉国夫人浔阳郡翟氏一心供养 |

从上表可看出，榆林窟第 19、25、36 窟中曹元忠夫妇的题名大致相同。荣新江先生依据曹元忠题名中“太师兼中书令”等称法，将榆林窟第 19、25 窟<sup>〔8〕</sup>中的供养人题名年代推定在建隆三年（962）至乾德二年（964）之间。<sup>〔9〕</sup>因榆林窟第 36 窟中曹元忠的题名与第 19、25 窟中的类同，由此推知，榆林窟第 36 窟中曹元忠夫妇及其子女的供养人像亦当绘制于这一时期。<sup>〔10〕</sup>可见，在建隆三年（962）至乾德二年（964）间，延鼎作为节度使曹元忠夫妇之“长女”，其供养人像与其父母的供养人像一起被绘在了榆林窟第 19、25、36 窟中。

当然，他们的供养人像出现在榆林窟第 19、25、36 窟中，这并不意味着这三个窟就是曹氏家族窟。下面我们先分别看一下这三窟的营建情况。

### 1. 第 19 窟

关于第 19 窟的营建年代和功德主，笔者在《莫高窟第 192 窟与榆林窟第 19 窟〈愿文〉与供养人比较研究》一文中做了详细讨论，主要观点是：第 19 窟是由瓜州的一个社邑组织于晚唐营建。此窟建成后，这些社员经常在洞窟中举办一些法会活动，其前室东壁门上的《发愿文》就是唐同光四年（926）举办燃灯法事活动的愿文。时至宋建隆三年（962）至乾德二年（964）间，这个社邑又重修了全窟。<sup>〔11〕</sup>

### 2. 第 25 窟

第 25 窟营建于吐蕃统治瓜州初期，即 776—786 年。<sup>〔12〕</sup>时至宋建隆三年（962）至乾德二年（964）间，在瓜沙地方长官的支持下，清信弟子节度押衙白善通等人又重修了该窟前甬道、前室<sup>〔13〕</sup>、后甬道，并在主室南、北、西三壁下方绘制了供养人像。<sup>〔14〕</sup>

### 3. 第 36 窟

第 36 窟始建于唐，在建隆三年（962）至乾德二年（964）间，悬泉镇的一个社邑组织对该窟进行了整体重修。<sup>〔15〕</sup>

可见，榆林窟第 19、25、36 窟虽然都绘制有节度使曹元忠夫妇及其子侄或子女的供养人像，但这些洞窟并不是曹氏家族窟，它们都是在瓜沙地方长官的大力支持下，由瓜州社邑和官民共同资助重修的。

## 三、榆林窟第 33、35 窟中延鼎的供养人像

榆林窟第 33、35 窟中虽然没有留存下延鼎的供养人题名，但我们可以通过考察供养人图像及其关系将其辨识出来。

### 1. 第 33 窟

第 33 窟主室甬道南北壁共绘制四身供养人像，其中三人的题名有部分可以识读，他们的位置和题名<sup>〔16〕</sup>是：

甬道南壁列西向第一身题曰：

推诚奉国保塞功臣敕归义军节度使特进检校太师兼中书令谯郡开国公食邑……

第二身题曰：

男司马……

甬道北壁列西向第一身题曰：

敕受凉国夫人浔阳郡翟氏一心□□

从这三人的题名不难看出，甬道南壁画的是节度使曹元忠与其子延禄，北壁是翟氏夫人。而翟氏夫人的身后还有一身女供养人，可惜的是，她的题名现已漫漶，但参考前文所提及的榆林窟第 19、36 窟中曹元忠夫妇及其子女的供养人排列关系考虑，第 33 窟甬道北壁翟氏夫人身后的这身供养人亦是延鼎。<sup>〔17〕</sup>

关于第 33 窟的营建年代和功德人，笔者撰文做过讨论，认为该窟是由瓜州州府、军府和晋昌县的官员为主导，与定居在晋昌县的一些官员和百姓于建隆三年（962）至乾德二年（964）间共同自愿发起营建的。<sup>〔18〕</sup>该窟之所以在甬道南北壁绘制节度使曹元忠夫妇及其子女延禄和延鼎的供养人像，其主要原因应是对归义军最高长官及其家人的一种礼敬。<sup>〔19〕</sup>

### 2. 第 35 窟

关于榆林窟第 35 窟的供养人，笔者曾在《榆林窟第 35 窟营建年代与功德主辨析》一文中做过详细讨论。该文通过分析甬道南壁、前室西壁和主室东壁门两侧的供养人之间的关系，认为该窟主室东壁门南侧那身形象高大的女供养人是延鼎。<sup>〔20〕</sup>至于延鼎在重修第 35 窟中所发挥的具体作用，我们将在后文中详述。

## 四、榆林窟第 25 窟中的慕容氏供养人像

延鼎在榆林窟第 25、36 窟中的题名分别是“长女小娘子延鼎出适慕容氏”<sup>〔21〕</sup>和“长女延鼎小娘子一心供养出适慕容”<sup>〔22〕</sup>，这表明她出嫁给了慕容氏。我们知道，瓜州的慕容家族在曹氏归义军时期非常显赫，其代表人物是慕容归盈，他曾任瓜州刺史，且有遣使朝贡的特权。那么，延鼎所嫁的这位慕容氏究竟是何人呢？如果要回答这一问题，我们还需再次考察榆林窟第 25 窟前室甬道的供养人。

榆林窟第 25 窟前室甬道南壁列东向第一身是节度使曹元忠的供养人画像，其身后有二身男供养人画像，他们的题名<sup>〔23〕</sup>分别是：

第二身题曰：

姪……检校司空兼……曹延……

第三身题曰：

……等<sup>〔24〕</sup>玉门军使检校刑部尚……

荣新江先生已指出，第二身是曹元忠的侄子曹延恭的供养人画像。<sup>〔25〕</sup>关于第三身供



养人，阎文儒先生亦作过推测，认为“必曹氏父子”。<sup>[26]</sup>但笔者认为，阎先生的这一推测虽有一定的合理性，但未必正确。因为曹元忠之后的延恭称“姪”、翟氏夫人之后的延鼎称“长女”，由此我们可以推断，延恭之后的这位“玉门军使”应是曹元忠夫妇的家人或姻亲。当然，我们在前文中已谈到，榆林窟第19、33、36窟中曹元忠夫妇的供养人像也绘制于建隆三年（962）至乾德二年（964）之间。而在这三窟中，在曹元忠身后的供养人都是其子曹延禄，他的题名分别是“男将仕郎延禄”“男司马……”“男司马延禄”。<sup>[27]</sup>显然，从题名来看，榆林窟第25窟前室南壁东起的第三身供养人不是延禄。而苏莹辉先生说：“有人以为‘……守玉门军使、检校刑部尚书……’者必慕容氏，且是延鼎之夫婿。”<sup>[28]</sup>可惜，苏先生没有点出这位学者的姓名，但笔者认为这位学者的看法是很有卓见的。

既然延鼎夫妇的供养人像绘制在榆林窟第25窟中，这说明他们对该窟的重修工作也做出了积极贡献。

### 五、莫高窟第256窟中的慕容言长供养人像

在莫高窟第256窟主室东壁门南,也有一位称作“玉门使君”的慕容氏的供养人画像,他是否与榆林窟第25窟的“玉门军使”是同一个人呢? 在回答这一问题之前,我们有必要先对第256窟的营建与重修年代,以及供养人关系加以考察。

第256窟位于莫高窟南区中段二层,其左右两边都是北魏始建的洞窟,如果单从分布位置考虑,该窟应该始建于北魏,但是,就其洞窟形制来说,并不是北魏时期流行的中心塔柱窟,而是晚唐五代宋盛行的中心佛坛窟,而且,其窟顶四角略有凹进,这与五代宋出现的四角窟<sup>[29]</sup>近似。通过以上信息判断,第256窟可能始建于五代或宋。当然,我们还可依据供养人关系做进一步的分析。

在第256窟主室东壁门南和门北的表层千佛下面人们又剥出<sup>[30]</sup>了三身供养人题名,《敦煌莫高窟供养人题记》认为这是晚唐的题名<sup>[31]</sup>。因没有说明理由,不知依何判定。但从剥出的供养人题名来看,它们与莫高窟第108窟主室东壁门南的三身供养人题名有着惊人的一致性。现将她们的位置和题名<sup>[32]</sup>列表如下:

| 窟号与位置                     |     | 题名                |  | 窟号与位置          |     | 题名               |
|---------------------------|-----|-------------------|--|----------------|-----|------------------|
| 第256窟主室东壁门南宋代供养人画像之南的千佛下层 | 第一身 | 故郡君太夫人钜鹿索氏<br>一…… |  | 第108窟主室东壁门南列北向 | 第二身 | □君□夫人钜鹿郡索氏一心供养   |
|                           | 第二身 | 郡君太夫人广平宋氏<br>……   |  |                | 第三身 | □君太夫人广平郡宋氏一心供养   |
| 第256窟主室东壁门北宋代供养人画像之北千佛下层  |     | 故太□□十一小娘子一心……     |  |                | 第四身 | 故姊第十一娘子一心供养出适慕容氏 |

关于第108窟的营建年代和功德主,金维诺和贺世哲先生做过研究,他们认为第108窟就是《腊八燃灯分配窟龕名数》所记载的“张都衙窟”,即张淮庆功德窟,建成于曹元德掌权时期(936—940)。<sup>[33]</sup>其实,更准确地说,第108窟是张淮庆夫妇的功德窟,其夫人是节度使曹议金的第十六妹<sup>[34]</sup>。缘此,该窟绘制了很多曹氏家族的供养人像。

在第108窟,上表所列的三身供养人的身份是明确的,即钜鹿索氏和广平宋氏都是节度使曹议金的夫人,出适慕容氏的第十一娘子是曹议金的长姐。既然上表所列第256窟中的三身供养人题名与第108窟有着高度的相似性,那么,我们认为,第256窟的这三身供养人也应是节度使曹议金的夫人索氏和宋氏,以及其长姐。而这位出适慕容氏的长姐,正是慕容归盈的夫人。<sup>[35]</sup>

辨明了这三身供养人的身份,我们再来看她们的绘画年代。在第256窟,钜鹿索氏题名前有“故”字,而第108窟则无,这说明第256窟的这三身供养人题名要晚于第108窟。另外,在节度使曹元忠夫妇营建的莫高窟第61窟中,广平宋氏题名前有“故”字,而第256窟没有,这又说明第256窟的这三身供养人题名早于第61窟的营建。而第61窟的建成时间大约在天福十二年(947)左右。<sup>[36]</sup>从以上信息判断,第256窟的这三身供养人题名应题写于五代。当然,也可据此推断,第256窟当始建于五代。

“解铃还须系铃人”,我们继续从剥出的三身供养人题名入手来考察第256窟的始建功德主。在上表所列的供养人题名中,我们不难发现,第十一小娘子的题名略有差异,第108窟称“姊”,而第256窟称“太□□”,“太”字之后的缺字很可能是“夫人”二字。如果此推论能够成立,那么,五代时营建第256窟的功德主很可能就是慕容归盈之子,他娶的是曹议金第十六女。<sup>[37]</sup>当然,第256窟主室东壁宋代的供养人关系也能帮助印证我们的上述推论。

第256窟主室东壁门南绘有两身男供养人像,门北绘有两身女供养人像和一身男供养人像,他们的位置和题名列表如下:

| 位置      |     | 题记 <sup>[38]</sup>                     |
|---------|-----|----------------------------------------|
| 东壁门北列北向 | 第一身 | 皇祖墨厘军诸军事……银青光禄大夫检校……中书令……□(慕)□(容)中盈    |
|         | 第二身 | 主玉门诸军事守玉门使君银青光禄大夫检校尚书左仆射兼御史大夫上柱国慕容言长…… |
| 东壁门北列南向 | 第一身 | 皇□(太)谯郡夫人……一心供养                        |
|         | 第二身 | 窟主娘子阎氏一心供养                             |
|         | 第三身 | 男节度都头银青光大夫检校左散骑常侍御史大夫慕容贵隆……            |

上表中的慕容中盈应是慕容归盈之误写。<sup>[39]</sup>郭锋先生将这五身供养人之关系概括为“祖父归盈、祖母曹氏；孙言长、孙媳阎氏；曾孙贵隆”<sup>[40]</sup>。又从言长和阎氏称“窟主”看，他们无疑是这次重修的功德主。关于这次重修的年代，很多学者从第256窟的表层壁画和塑像风格判定为宋代。当然，贺世哲先生又进一步定为“曹宗寿统治时期重修”<sup>[41]</sup>。但是，郭锋先生对贺先生的观点提出了质疑，并进行了论证，进而认为第256窟重修于延恭或延禄时期。<sup>[42]</sup>笔者基本认同郭先生的观点，但关于慕容言长重修第256窟的时间，也想再谈谈自己的看法。

慕容言长是慕容归盈之孙，延肅是曹议金之孙女，而慕容归盈娶曹议金长姐，那么，慕容归盈与曹议金是同辈。如果从这些关系考虑，延肅出嫁的慕容氏一定是慕容归盈的孙子。我们在前揭文提到，榆林窟第25窟前甬道南壁任“玉门军使”的供养人应是延肅的丈夫，而莫高窟第256窟供养人题名又表明，慕容言长是慕容归盈之孙，也任“玉门使君”。这种“巧合”使一些学者将榆林窟第25窟的“玉门军使”视作慕容言长。<sup>[43]</sup>在榆林窟第25窟，慕容言长的官职是“守玉门军使检校刑部尚书”，而在莫高窟第256窟，他的官职写作“守玉门使君……检校尚书左仆射”。如果参照《册府元龟》965外臣部封册三所记“检校刑部尚书瓜州刺史慕容归盈转检校尚书左仆射”来看，慕容言长在莫高窟第256窟的题名要晚于榆林窟第25窟，即晚于建隆三年（962）至乾德二年（964）之后。综上所述，慕容言长重修莫高窟第256窟的时间可定在建隆三年（962）之后，有可能是曹元忠执政后期，也有可能是延恭和延禄执政时期。

总之，在10世纪中后期，慕容归盈之孙，出任“玉门军使”的慕容言长与夫人阎氏携子贵隆又重修了家窟——第256窟。

## 六、慕容言长在榆林窟第35窟中的供养人像

从上文所分析的榆林窟第25窟和莫高窟第256窟的供养人关系来看，慕容言长应有两位夫人，一位是延肅，另一位是阎氏，而这两位夫人又同时出现在了榆林窟第35窟。关于榆林窟第35窟的供养人，笔者在《榆林窟第35窟营建年代与功德主辨析》一文中做过专文讨论，认为该窟主要是由武氏家族于988年至1002年之间重修的。武氏家族成员的供养人画像主要绘制在主室和前室东壁南侧。<sup>[44]</sup>然而，与武氏家族成员的供养人画像相比，分布在后甬道、前室西壁和主室东壁门两侧的几身供养人形象更为高大和威严。后甬道南壁是节度使曹延禄和节度副使守瓜州团练使曹延瑞，他们的对面，是曹延禄的夫人于阗公主和阴氏，以及曹延恭夫人慕容氏。主室东壁门南北两侧形象高大的女供养人题名<sup>[45]</sup>分别是：

东壁门南侧：

敕受□□郡夫人曹氏一心供养

东壁门北侧：

窟主小娘子阎氏一心供养

笔者曾将东壁门南侧的曹氏考定为延肅，将北侧的阎氏推定为曹延瑞夫人。<sup>[46]</sup>然而，就目前的研究进展来看，关于曹氏为延肅的考证应是没有问题的，但关于阎氏为曹延瑞夫人之推论是欠妥的，这位阎氏应该就是莫高窟第256窟中的“窟主阎氏”。为了印证这一看法，我们再来看榆林窟第35窟前室西壁门南的二身供养人，北起第一身题名已漫漶，第二身是悬泉镇遏使宋清儿。当然，榆林窟第35窟主室甬道南壁的供养人和前室西壁门南的供养人并不是分处独立的空间，从排序上看，前室西壁门南的供养人应是主室甬道南壁的供养人的延续排列，这种特殊的排列方式，又见于榆林窟第34、36窟。在第36窟，主室甬道南北壁分别绘制节度使曹元忠夫妇与子女的供养人像，而他们的侍从像则顺延到了前室西壁门南北。从这种排序格局来看，前室西壁门南列北向第一身供养人的身份应该低于任节度副使守瓜州团练使的曹延瑞，却要高于悬泉镇遏使宋清儿。如果结合榆林窟第35窟主室东壁门南北两侧绘制延肅和阎氏的供养人考虑，前室西壁门南列北向第一身男供养人应该就是慕容言长。他的官职正好低于曹延瑞，而高于悬泉镇遏使宋清儿。当然，慕容言长与两位夫人，即延肅和阎氏的供养人像都出现在榆林窟第35窟，而且阎氏又称“窟主”，这充分表明他们一家也在该窟的重修活动中发挥了重要作用。

## 七、结语

延肅是归义军节度使曹元忠与翟氏夫人的长女。她的供养人像主要出现在莫高窟第61窟、榆林窟第19、25、33、35、36窟。延肅的丈夫是慕容言长，他是瓜州刺史慕容归盈之孙，其供养人像主要出现在莫高窟第256窟、榆林窟第25、35窟。

我们不难发现，延肅和慕容言长的画像在榆林窟出现的次数要远高于莫高窟，这当与延肅的婚嫁有关。因为慕容家族是瓜州的显赫家族，而榆林窟又恰处瓜州地界。综观延肅夫妇的供养人像，可大体分为四类：一、莫高窟第61窟是节度使曹元忠夫妇的功德窟，延肅作为家族成员被绘在该窟。二、榆林窟第19、33、36窟都是瓜州的社邑组织或瓜州的官民合力营建和重修的洞窟，他们偏重选择将节度使曹元忠夫妇的供养人像绘制在甬道，以示敬重之意。或许是延肅嫁给瓜州慕容家族的缘故，瓜州人喜欢在翟氏夫人身后画上延肅的供养人像。这一现象在莫高窟不常见，属榆林窟之特色。三、慕容言长出任玉门军使，又是节度使曹元忠的女婿，这种双重身份一定使他在归义军府衙，尤其在瓜州享有较高的声誉和地位。缘此，在榆林窟的一些重要营建活动中都能发现他和家人的“身影”。如参与榆林窟第25窟后甬道、前室和前甬道的重修；携夫人延肅和阎氏一道参与榆林窟第35窟的重修工作，而且，从阎氏自称为“窟主”来看，慕容言长与夫人定对该窟的重修助力不少。四、慕容言长与夫人阎氏携子贵隆整体重修家族窟——莫高窟第256窟。

综上所述，榆林窟和莫高窟频繁出现延肅和慕容言长的供养人画像，这除了与他们是节度使家人有关外，另一方面也反映出他们崇信佛教，且为榆林窟和莫高窟的营建事业做出过积极贡献。



## 参考文献

- [1] 陈菊霞 .S.2687 号文书与莫高窟第 61、55 窟的关系 .敦煌研究 .2010 年第 3 期，第 97—100 页 .
- [2] 张大千 . 莫高窟记 . 台北：故宫博物院，1985 年，第 157 页；敦煌研究院编 . 敦煌莫高窟供养人题记 . 北京：文物出版社，1986 年，第 23 页 .
- [3] 表中所列供养人题名均出自 . 敦煌莫高窟供养人题记 . 参见敦煌研究院编 . 敦煌莫高窟供养人题记 . 北京：文物出版社，1986 年，第 23 页 .
- [4] 榆林窟第 19、25、36 窟所对应的张大千编号分别是第 12、17、26 窟 .
- [5] 参见李浴 . 安西万佛峡( 榆林窟 )石窟志 . 敦煌研究院编 . 榆林窟研究论文集 .( 上册 )，上海：上海辞书出版社，2011 年，第 10 页；阎文儒 . 安西榆林窟调查报告 . 敦煌研究院编 . 榆林窟研究论文集 .( 上册 )，上海：上海辞书出版社，2011 年，第 33 页；罗寄梅：. 安西榆林窟的壁画 . 敦煌研究院编 . 榆林窟研究论文集 .( 上册 )，上海：上海辞书出版社，2011 年，第 88—89 页；谢稚柳 . 敦煌艺术叙录 . 上海:上海古籍出版社，1996 年，第 467—468 页 .
- [6] 表中所列榆林窟第 19、36 窟中延甯的供养人位置和题名均出自张伯元 . 安西榆林窟 . 成都：四川教育出版社，1995 年，第 214、256 页；表中所列榆林窟第 25 窟中延甯的供养人位置和题名出自罗寄梅 . 安西榆林窟的壁画 . 敦煌研究院编 . 榆林窟研究论文集 .( 上册 )，上海：上海辞书出版社，2011 年，第 89 页 .
- [7] 表中所列第 19、36 窟中曹元忠和翟氏夫人的供养人题名均出自张伯元 . 安西榆林窟 . 成都：四川教育出版社，1995 年，第 214、227、255 页；表中所列第 25 窟中曹元忠和翟氏夫人的供养人题名出自罗寄梅 . 安西榆林窟的壁画 . 敦煌研究院编 . 榆林窟研究论文集 .( 上册 )，上海：上海辞书出版社，2011 年，第 88—89 页 .
- [8] 荣新江先生所列的 2 个窟号为张大千编号，分别是第 12 窟和第 17 窟 .
- [9] 荣新江 . 归义军史研究——唐宋时代敦煌历史考察 . 上海：上海古籍出版社，1996 年，第 120—121 页 .
- [10] 陈菊霞 . 悬泉镇与榆林窟 . 浙江大学中国古代史研究所编 . 丝路文明 . 第二辑，上海：上海古籍出版社，2017 年，第 184—185 页 .
- [11] 陈菊霞 . 莫高窟第 192 窟与榆林窟第 19 窟〈愿文〉与功德主比较研究 . 待刊 .
- [12] 关于榆林窟第 25 窟的营建研究史，沙武田做过详细的梳理和论证，并提出该窟建于 776—786 年的观点。笔者赞成他的看法。详见沙武田 . 关于榆林窟第 25 窟营建时代的几个问题 . 吐蕃统治时期敦煌石窟研究 . 中国社会科学出版社，2013 年，第 355—382 页 .
- [13] 榆林窟第 25 窟前室东壁门南的南方天王和门北的北方天王系始建时的作品 .
- [14] 参见敦煌研究院编 . 敦煌石窟内容总录 . 北京：文物出版社，1996 年，第 213—214 页 .
- [15] 陈菊霞 . 悬泉镇与榆林窟 . 浙江大学中国古代史研究所编 . 丝路文明 . 第二辑，上海：

上海古籍出版社，2017 年，第 185 页 .

[16] 参见张伯元 . 安西榆林窟 . 成都：四川教育出版社，1995 年，第 238 页 .

[17] 参见李浴 . 安西万佛峡( 榆林窟 )石窟志 . 敦煌研究院编 . 榆林窟研究论文集 .( 上册 )，上海：上海辞书出版社，2011 年，第 12 页；阎文儒 . 安西榆林窟调查报告 . 敦煌研究院编 . 榆林窟研究论文集 .( 上册 )，上海：上海辞书出版社，2011 年，第 34 页；霍熙亮 . 榆林窟、西千佛洞内容总录 . 敦煌研究院编 . 中国石窟·安西榆林窟 . 北京：文物出版社、东京：平凡社，1997 年，第 261 页；陈菊霞、李珊珊 . 榆林窟第 33 窟营建年代与功德人辨析 . 发表于 2019 年 5 月 10—13 日在浙江大学举办的“敦煌学学术史研讨会暨中国敦煌吐鲁番学会 2019 年理事会” .

[18] 陈菊霞、李珊珊 . 榆林窟第 33 窟营建年代与功德人辨析 . 发表于 2019 年 5 月 10—13 日在浙江大学举办的“敦煌学学术史研讨会暨中国敦煌吐鲁番学会 2019 年理事会” .

[19] 张先堂 . 晚唐至宋初敦煌地方长官在石窟供养人画像中的地位 . 樊锦诗、荣新江、林世田主编 . 敦煌文献·考古·艺术综合研究 . 北京：中华书局，2011 年，第 466 页 .

[20] 陈菊霞 . 榆林窟第 35 窟营建年代与功德主辨析 . 敦煌研究 .2016 年第 3 期，第 50 页 .

[21] 罗寄梅 . 安西榆林窟的壁画 . 敦煌研究院编 . 榆林窟研究论文集 .( 上册 )，上海：上海辞书出版社，2011 年，第 89 页 .

[22] 张伯元 . 安西榆林窟 . 成都：四川教育出版社，1995 年，第 256 页 .

[23] 所列题名出自谢稚柳 . 敦煌艺术叙录 . 上海：上海古籍出版社，1996 年，第 467—468 页 .

[24] 谢稚柳和罗寄梅先生都将此字录为“等”，而阎文儒先生录作“守”，笔者以为阎先生的录文正确。参见谢稚柳 . 敦煌艺术叙录 . 上海:上海古籍出版社，1996 年，第 468 页；罗寄梅 . 安西榆林窟的壁画 . 敦煌研究院编 . 榆林窟研究论文集 .( 上册 )，上海：上海辞书出版社，2011 年，第 89 页；阎文儒 . 安西榆林窟调查报告 . 敦煌研究院编 . 榆林窟研究论文集 .( 上册 )，上海：上海辞书出版社，2011 年，第 33 页 .

[25] 荣新江 . 归义军史研究——唐宋时代敦煌历史考察 . 上海:上海古籍出版社，1996 年，第 123 页 .

[26] 阎文儒 . 安西榆林窟调查报告 . 敦煌研究院编 . 榆林窟研究论文集 .( 上册 )，上海：上海辞书出版社，2011 年，第 33 页 .

[27] 录文出自张伯元 . 安西榆林窟 . 成都：四川教育出版社，1995 年，第 214、238、255 页 .

[28] 苏莹辉 . 莫高窟 C.245 窟及榆林窟 C.6 窟慕容氏题名考 . 敦煌研究院编 . 榆林窟研究论文集 .( 上册 )，上海：上海辞书出版社，2011 年，第 223 页 .

[29] 莫高窟有 9 个四角窟，分别是第 55、61、98、100、108、146、152、261、454 窟 .

[30]1908 年法国人伯希和对莫高窟内容做过现场记录，20 世纪 40 年代初，张大千和谢稚柳也现场记录过莫高窟的绘塑内容，但在他们的石窟笔记中都没有发现第 256 窟所剥出的供养人题记，而这些题记最早出现于 1986 年出版的 . 敦煌莫高窟供养人题记 . 中，这

说明底层的供养人题名应是 20 世纪 40 年代初至 80 年代期间剥出的。参见[法]伯希和著,耿昇、唐健宾译.伯希和敦煌石窟笔记.兰州:甘肃人民出版社,1993 年,第 185—187 页;张大千.莫高窟记.台北故宫博物院,1985 年,第 497—498 页;谢稚柳.敦煌艺术叙录.上海:上海古籍出版社,1996 年,第 324—325 页;敦煌研究院编.敦煌莫高窟供养人题记.北京:文物出版社,1986 年,第 110 页.

[31] 敦煌研究院编.敦煌莫高窟供养人题记.北京:文物出版社,1986 年,第 110 页.

[32] 表中所列位置与题记均出自敦煌研究院编.敦煌莫高窟供养人题记.北京:文物出版社,1986 年,第 110、51 页.

[33] 金维诺.敦煌窟龕名数考.文物.1959 年第 5 期,第 51 页;贺世哲.从供养人题记看莫高窟部分洞窟的营建年代.敦煌研究院编.敦煌莫高窟供养人题记.北京:文物出版社,1986 年,第 223—224 页.

[34] 莫高窟第 98 窟主室南壁列东向第七身供养人题曰:“妹第十六小娘子一心供养出适张氏”。参见敦煌研究院编.敦煌莫高窟供养人题记.北京:文物出版社,1986 年,第 38 页.

[35] 郭锋.慕容归盈与瓜沙曹氏.敦煌学辑刊.1989 年第 1 期,第 103—104 页;陈菊霞:.再议 P. 5032 (9) <沙州阆梨保道致瓜州慕容郎阿姊书>的定年及相关问题.敦煌研究.2007 年第 2 期,第 73 页.

[36] 陈菊霞.S.2687 号文书与莫高窟第 61、55 窟的关系.敦煌研究.2010 年第 3 期,第 97—100 页.

[37] 莫高窟第 98 窟主室北壁列东向第三身供养人题曰:“女第十六小娘子一心供养出适慕容氏”。参见敦煌研究院编.敦煌莫高窟供养人题记.北京:文物出版社,1986 年,第 33 页.

[38] 表中所列题记均出自敦煌研究院编.敦煌莫高窟供养人题记.北京:文物出版社,1986 年,第 109—110 页.

[39] 敦煌研究院编.敦煌莫高窟供养人题记.北京:文物出版社,1986 年,第 110 页.

[40] 郭锋.慕容归盈与瓜沙曹氏.敦煌学辑刊.1989 年第 1 期,第 101 页.

[41] 贺世哲.从供养人题记看莫高窟部分洞窟的营建年代.敦煌研究院编.敦煌莫高窟供养人题记.北京:文物出版社,1986 年,第 231—232 页.

[42] 郭锋.慕容归盈与瓜沙曹氏.敦煌学辑刊.1989 年第 1 期,第 102 页.

[43] 冯培红.敦煌归义军职官制度——唐五代藩镇官制个案研究.博士学位论文,兰州大学敦煌学学报,2004 年 5 月,第 256 页;陈菊霞.敦煌翟氏与敦煌士族间的通婚.敦煌学辑刊.2007 年第 2 期,第 33 页.

[44] 陈菊霞.榆林窟第 35 窟营建年代与功德主辨析.敦煌研究.2016 年第 3 期,第 46—51 页.

[45] 张伯元.安西榆林窟.成都:四号教育出版社,1995 年,第 251、253 页.

[46] 陈菊霞.榆林窟第 35 窟营建年代与功德主辨析.敦煌研究.2016 年第 3 期,第 50 页.



# 甘肃永昌乱墩子滩 1 号壁画墓调查简报

## Preliminary Report on the Survey of Mural Tomb No.1 at the Luandunzitan,Yong'chang, Gansu

李勇杰

金昌市博物馆 馆长 文博馆员

*Li Yongjie*

*Researcher; Director of Jin Chang Museum*

### 摘要

1993 年 11 月，永昌乱墩子滩墓群发现一座魏晋十六国时期的壁画墓，墓室内大幅壁画体现了墓主人耕作、秋收、放牧、行猎等世俗生活场景。由于种种原因，这座壁画墓未能保存下来。笔者通过调查走访和搜集整理相关资料，尽力还原墓葬的原貌，以期为学界增添甘肃河西壁画墓新的研究材料。

### 关键词

永昌；魏晋十六国；乱墩子滩墓群；壁画墓

### Abstract

Fresco Tomb No.1 at the luandunzitan,Yong'chang was found in Gansu Province, in early November,1993, with a large fresco to demonstrate the everyday life sceneries of the tomb owner such as cultivation, harvest and hunting. The tomb, which dates back to Weijin Period of China's history, unfortunately failed to be maintained due to multiple reasons. In this paper, the author tried to revive the original appearance of the tomb through investigation, interviewing and information collecting, in hope of adding new research material to the study of the fresco tombs in Gansu West River Bank aera.

Key Words

Yongchang, Weijin Period, Fresco Tombs at the Luandunzitan, Fresco Tombs

1993 年 11 月初，永昌县水源镇胜利村村民在平田整地过程中发现了一座古墓。经金昌市文物工作队实地考察，确认是一座单室壁画砖墓，局部坍塌。这是继 1957 年东四沟壁画墓 之后，金昌地区第二次发现的魏晋时期壁画砖墓。该墓地处省级文物保护单位——乱墩子滩墓群保护范围，因此命名为永昌“乱墩子滩 1 号壁画墓”。令人遗憾的是，该墓发现次日当地遭遇寒流，天空风雪交加，墓室内温度骤降，墓砖崩裂，壁画损毁，被迫回填保护。现在只留下一些壁画照片、线描图，以及测量数据草稿。2015 年 5 月，笔者通过实地调查、走访知情人、查阅相关资料，理清了壁画墓的基本情况。现将整理报告如下。

一、地理位置及考古概况

乱墩子滩墓群位于永昌县水源镇胜利村南，东临杜家寨村，西北连南沙滩（图 1）。

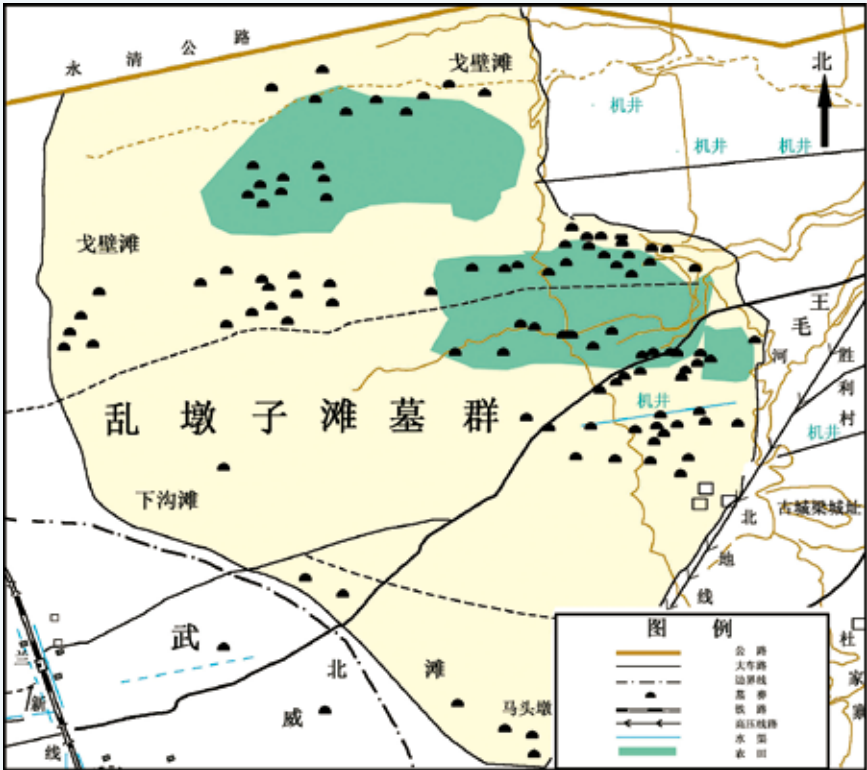


图 1 乱墩子滩墓群位置图

早年地表残存 30 多个版筑土台，当地人称为“乱墩子滩”<sup>1</sup>。1955 年，为配合兰新铁路工程建设，甘肃省文物管理委员会沿线进行考古调查，途经乱墩子滩南缘时，发现并清理了两座墓葬<sup>[1]</sup>。1980 年 6 月，武威地区博物馆进行了考古发掘，清理墓葬 8 座，出土文物 91 件<sup>[2]</sup>。墓群保护范围东西长 2000 米，南北宽 1500 米，主要为汉代墓葬，其中包括新石器时代马家窑文化马厂类型遗存，以及少量魏晋时期墓葬。有封土可辨的墓 1000 余座，墓葬多数为砖室墓，有单室墓、多室墓，也有少量的土葬墓，还有窑址 1 处。由于该墓群占地面积大，墓葬数量众多，是研究河西走廊汉晋文化的重要遗存。1981 年 9 月，乱墩子滩墓群被公布为省级文物保护单位。

二、墓葬形制及壁画内容

1. 墓室基本情况

壁画墓墓道朝东，墓门上部照壁情况不明。砖券门洞，内宽 95 厘米，内高 110 厘米。室内砖砌拱券顶，进深 420 厘米，宽 200 厘米，墓壁砌 23 层砖，约 165 厘米处起券，拱券顶最高 210 厘米。出土器物以及人骨、葬具情况不明。



图 2 耕牛图

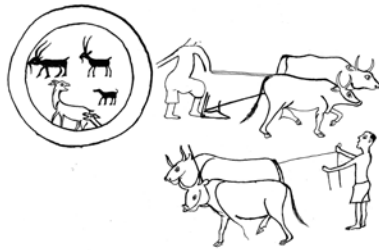


图 3 耕牛图线描图



图 4 持镰秋收图



图 5 持镰秋收图线描图

1 乱墩子滩：详见《永昌县第三次全国文物普查不可移动文物登记表·乱墩子滩墓群》，2011 年。



2. 壁画情况

1. 北壁 北壁内容最丰富，基本可以分辨。北壁上栏左侧为双环同心圆圈，圆圈内绘有羊 3 只、狗 1 只，显然是家畜圈。上栏右侧为一男子手扶犁辕，脚踏犁梢，驱动二牛耕地。下栏为一男子右手握缰绳，二牛抬一杠。整个画面春耕气息浓郁，一派生机勃勃的景象（图 2、图 3）。北壁还有持镰图一幅，一名男子手持镰刀，显然是秋收主题（图 4、图 5）。另有跪伏图一幅，跪伏男子身着紧身圆领袍衫，体现了边疆地区胡服特征（图 6、图 7）。另有赶牛图一幅，牧童挥臂驱赶，耕牛回首张望，形象生



图 6 跪伏图



图 7 跪伏图线描图



图 8 赶牛图

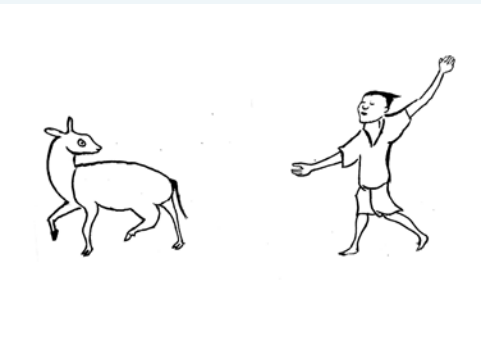


图 9 赶牛图线描图



图 10 骑马狩猎图

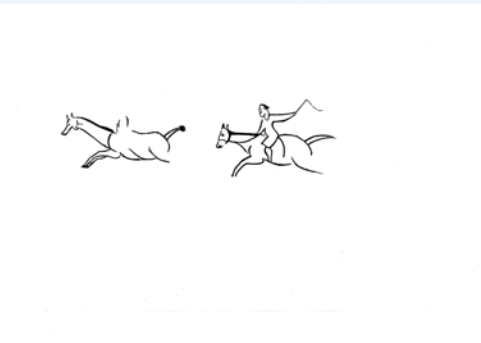


图 11 骑马狩猎图线描图

动（图 8、图 9）。北壁上栏另有树 3 棵，残损难辨。

2. 南壁 南壁下栏有骑马狩猎图，一匹枣红马奋蹄飞奔，一男子跨马扬鞭，急驰跟进（图 10、图 11）。南壁另有一幅“行云行走猴图”（图 12、图 13），含意不明。

3. 东壁 东壁为墓门内左侧，有兽面依杖图。可以看出兽首二尖角，似乎拄着一根木杖，在看守墓门（图 14）。

4. 西壁。西壁残损现象严重，图案含意不明。

三、结语

1. 乱墩子滩壁画墓的出现，是汉晋时期中原汉文化扎根河西走廊的历史见证

金昌市位于甘肃河西走廊东部，辖永昌县、金川区，历史悠久，文化源远流长。早在 5000 多年前的新石器时代马家窑文化时期，就有人类在石羊河流域东大河、金川河沿岸繁衍生息，开创了辉煌灿烂的远古文明。汉武帝时期，骠骑将军霍去病大败匈奴于焉支山，在金昌地区设立番和、显美、骊靬三县，分属武威、张掖郡。自此，金昌地区归属中原王朝管辖。番和屯田的实施，番和农都尉驻守番和县，是黄河流域农耕文明扎根于祁连山下的历史见证。东晋十六国时期，凉州刺史张轨在金昌境内增设焉支<sup>1</sup>、平狄<sup>2</sup>等县，为安置中原流民做出了贡献。

中原汉文化浸染河西，不仅表现在政治、经济方面，更重要的是文化的影响和传承。这一点，在殡葬文化方面表现得十分鲜明。魏晋十六国时期，金昌地区政通人和，民众富足安康，继续延续了汉代的厚葬之风，与中原地区如出一辙，一脉相承。例如永昌县境内的乱墩子滩墓群、双谿路滩墓群，从汉代延续到魏晋时期，面积达数平方公里，坟冢千余座，蔚为壮观。金川区境内的陈家沟墓群，曾出土魏晋时期陶马、陶牛车等随葬品，“视亡如存，视死如生”的殡葬观念强烈。砖室墓盛行，单室、双室、多室墓竞相攀比，奢华尽现，最终出现了装饰考究、

1 焉支：位于今永昌县红山窑乡水泉子村水泉堡故城。  
2 平狄：位于今金川区双湾镇龙口村一带。



图 12 行云行走猴图

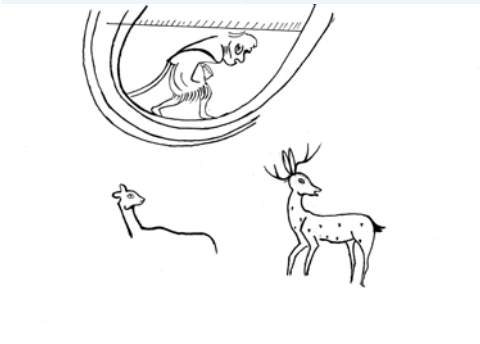


图 13 行云行走猴图线描图



图 14 镇墓兽

细密繁缛的壁画墓葬，成为体现汉晋时期河西走廊中原文化特征的生动材料。

2. 大幅砖画为主的墓室壁画形式，是河西走廊东部地区汉晋壁画墓地域特点

大幅壁画是指不受砖块大小的限制，以墓室内壁整体为绘画面，以敦煌佛爷庙湾M1后壁夫妇宴饮图为代表。小幅壁画是以单个的砖面为绘画面，绘制所需图像，以嘉峪关魏晋4号墓为代表。笔者赞同郭永利先生大、小幅壁画的分类方法，以及统称河西壁画墓的观点，利于澄清歧义，强化图像之间的逻辑关系<sup>[3]</sup>。

武威地区发现的最早的壁画墓，是1984年8—12月发现的武威市凉州区韩佐乡的五坝山壁画墓<sup>[4]</sup>。1989年，在磨嘴子发现一座壁画墓<sup>[5]</sup>。上述二座壁画墓，时代为东汉，均为大幅壁画。

2001年，永昌乱墩子滩墓群发生盗墓事件。共盗掘古墓46座。据永昌县博物馆文博馆员曹生奎介绍，当时犯罪嫌疑人交代，被盗古墓包括2座壁画墓。其中一座墓内壁绘有耕种、牧牛、人物等，另一座墓内壁绘有直径约40厘米的同心圆圈。上述二座壁画墓，亦为大幅壁画，时代无可考证。令人遗憾的是，这两座壁画墓盗毁严重，且无条件整体搬迁，被迫回填保护。

综上所述,河西走廊东部地区已知壁画墓6座,其中5座以墓室内壁整体为绘画面,并不受砖面大小限制。这种大幅壁画作画形式，与嘉峪关魏晋4号墓为代表的小幅砖画形式有很大区别，可以看作是河西走廊东部地区壁画墓的一个地域特点。

3. 墓室壁画描绘的世俗生活场景，是现实生活的真实反映

乱墩子滩1号壁画墓农业生产图像，是当时金昌地区农具使用的真实反映。图4、图6、图8中的人物衣着，二人身着紧身圆领袍衫，体现了边疆地区胡服特征；一人身着汉民族传统的交领斜襟上衣，体现了魏晋时期河西走廊胡汉杂处、华戎交汇的地域民族特征。

4. 时代推断

乱墩子滩1号壁画墓残损严重，陶器及其他随葬器物不明，断代依据不足。图2耕牛图中的二牛一犁场景，为乱墩子滩1号墓断代提供了一些线索。据《嘉峪关魏晋墓发掘报告》研究<sup>[6]</sup>，嘉峪关新城M1、M4、M5的建造年代大约在曹魏时期，M3、M6、M7的建造年代大约在西晋时期，由曹魏初期使用二牛抬杠式，到西晋时期改进为一牛挽一犁的形式，体现了生产工具的进步。根据壁画图像农具样式特点，以及单式砖墓的形制分析，乱墩子滩1号壁画墓当属于早期墓葬，可初步判断为曹魏时期。

附记：1993年永昌“乱墩子滩1号壁画墓”考古调查人员包括：金昌市文物工作队队长赵平，队员张育德、杜银学。赵平、杜银学照相、测量，张育德绘图。本文收录图片、线描图以及测量数据，均由赵平提供，特此致谢。

参考文献

[1] 甘肃省文物管理委员会. 甘肃永昌县南滩和北滩的古遗址及古墓葬[J]. 文物参考资料,1955(12):42-48.

[2] 武威地区博物馆. 甘肃永昌乱墩子汉墓[J]. 考古与文物, 1985(1):38-43.

[3] 郭永利. 河西魏晋十六国壁画墓[M]. 北京：民族出版社, 2012:18-26.

[4] 何双全. 武威县韩佐五坝山汉墓群[J]. 中国考古学年鉴, 文物出版社, 1985:245-246.

[5] 党寿山. 甘肃武威磨嘴子发现一座东汉壁画墓[J]. 考古, 1995(11):1052-1053.

[6] 甘肃省文物队,甘肃省博物馆,嘉峪关市文物管理所. 嘉峪关壁画墓发掘报告[M]. 北京：文物出版社, 1985:50.



# 四川佛寺明代壁画特点简说

## A Brief Talk on the Characteristics of Ming Dynasty Frescoes in Sichuan Buddhist Temple

李琳

四川博物院 学术委员会委员 副研究员

Li Lin

Associate Research fellow of Si Chuan Museum

### 摘要

四川地区历史上留存的寺庙壁画数量较多，一些寺庙留存有保存较好、艺术价值较高、堪称精美生动的壁画。提供了丰富的艺术资料和历史资料。本文对四川佛教寺庙壁画的特点作了初步分析。

### 关键词

四川佛寺；壁画特征

### Abstract

The number of temple murals in the history of Sichuan is large, Some of them retain frescoes that are well preserved, of high artistic value, and can be rated as exquisite and vivid. It provides abundant artistic and historical materials. This paper makes a preliminary analysis of the characteristics of the frescoes of Buddhist temples in Sichuan.

### Key word

Sichuan Buddhist Temple, Fresco features.

佛教绘画究竟起源于何时，目前尚无确切史料予以佐证，但佛教绘画早于佛教雕刻是被学界大多数人认可的。《根本说一切有部毗奈耶杂事》:第十七卷:“给孤长者施园之后，作如是念:‘如不彩画，便不端严。佛若许者，我欲装饰。’既往白佛。佛言:‘随意当画。’闻佛听已，集诸彩色，并唤画工。报言:‘此是彩色，可画寺中。’答曰:‘从何处作，欲画何物?’报言:‘我亦未知，当往问佛。’佛言:‘长者一一于门两颊应作执杖夜叉;次旁一面作大神通变;又于一面画作五趣生死之轮;檐下画本生事;佛殿门旁画持慢夜叉;于讲堂处画老宿苾刍宣扬法要;于食堂画持饼夜叉;于库门旁画执宝夜叉;安水堂处画龙持水瓶着妙瓔珞;浴室火堂依天使经法式画之，并少画多地域变;于瞻病堂画如来像躬自看病;大小行处画作死尸，形容可畏;若于房内应画白骨骷髅。’是时长者从佛闻已，礼足而去。”

佛教壁画产生的同时，其绘画的程式及技法也逐渐形成。《十诵律》中记载壁画作法:先治素地,次依地色适宜作彩色,黑地以白色描,白地以黑青等描。《杂阿含经》第十卷记载:“壁画师弟子，善治素地，具象彩色，随意图画。”其法于壁上先涂粗泥糠泥，其上敷垩，混诸种颜料涂治之。《毗奈耶杂事》记载:颜色以青、黄、赤、白四种色以杂彩调和，而显示浓淡之美。根据上述佛教典籍的记载，证明了佛在世的时候寺院中已经有了壁画。

佛教壁画的功能主要有两种:一是为佛教徒供奉，二是庄严寺院殿堂。

供养的佛教壁画有佛菩萨像，画一尊或者多尊佛菩萨，形象庄严，慈祥妙好，坐像立像皆有。还有一种经变画,是根据佛经所记载的佛国庄严而绘成的图画。如极乐净土变、灵山净土变、药师净土变等。还有曼陀罗画，是密宗修法所供养的图画根据一定的经典仪轨，以一主要佛或菩萨为中心，四周分层围绕菩萨、天神等。

庄严殿堂的壁画，可以画佛、菩萨、天龙、鬼神的形象，可以画佛经所记载的释迦牟尼生前教化的故事，也可以是佛经中所说的释迦牟尼在过去生中的种种菩萨行事迹，如舍身饲虎、舍身贸鸽等故事。还有的是佛经的经变图，也就是把佛经中的故事和譬喻绘成故事图。本文讨论的是主要是庄严寺院殿堂的壁画。

佛教传入中国 2000 多年，对中国的文化艺术影响十分深远。其中佛教绘画艺术特别是寺庙壁画对中国的绘画影响巨大。百年建庙，作为佛菩萨道场的寺院，其建筑、造像及绘画的材料都是十分讲究的，以期传之久远。由于年代久远、保存不易等诸多原因，四川地区历史上留存的明代以前的佛寺壁画数量较少。但是在广汉龙居寺、新津观音寺、剑阁武连驿觉苑寺、莲溪宝梵寺、新繁镇龙藏寺等处，还有保存较好、艺术价值较高、堪称精美生动的明代壁画。为我们提供了丰富的艺术资料和历史资料。故本文主要结合明代四川佛寺壁画的特点作一些初步探析。

### 一、保留了唐代早期壁画的风采

在佛涅槃之后，壁画作为宣扬佛教教理教义的一种有效载体被僧人和画师工匠一代代传承下来。在中国至唐以后，佛教提出了入世修行的主张，希望通过以大众喜闻乐见

和通俗易懂的艺术形式传播教义，佛教的世俗化也直接地反映在了佛教壁画艺术中。无论是庄严的佛菩萨像，还是佛经中所描绘的极乐净土，无不注重了受众的理想追求和世俗价值观的结合，因此佛寺壁画所采用的世俗绘画表现方式，符合佛教弘扬佛法的目的，也能够满足世人积功德的功利企求。

中唐时期，禅宗思想开始兴起，这是一种佛教与儒家思想融合的中国化的佛教思想，体现了佛教在中国开始了向世俗化发展的步伐。在当时社会产生了深远的影响，这种思想也直接反映在了佛寺壁画艺术之中。随着唐代绘画世俗性特征的日益明显，佛寺壁画艺术的精神需求和原创性特征逐渐退化，甚至有时候追求通俗变为了庸俗，程式化、图案化，杂乱无章主旨不明的作品较多。

中国明代佛寺壁画整体水平远逊前朝，但四川佛寺壁画尚还发达。主要是历史上四川受战乱影响不多，天府之国较为富庶。秦汉时期，巴蜀以“水利殖国”为特征的农耕文明发展起来，到汉唐时期一直保持着“天府之国，秀冠华夏”的记录。直到宋代，天府农业文明尚达于鼎盛。两汉和唐宋时期，是巴蜀生态和文化发展均居于全国乃至世界前列的时期，出现了巴蜀文化的两次鼎盛。佛寺壁画在长期的发展过程中，综合形成了有四川特色的优秀而又深厚的艺术传统，许多专业画家及民间画工都参与壁画绘制工作，故而水平较高。使之成为中国绘画艺术发展中不可或缺的学习和借鉴的珍贵的艺术遗产。四川佛寺的现存的明代壁画，少了肤浅和浮躁，仍然保留了唐早期绘画“满壁风动”“患难求备”的风格和魅力。梁思成先生的学生、著名古建筑专家刘致平在《四川明代庙宇》一书中称赞广汉龙居寺壁画“全属上品，相当可贵。”新津观音寺壁画，画工技艺超群。虽然其人物形象和比例完全按照佛教的《造像量度经》中的要求绘制，但艺术家对每一个人物的衣饰细节和面部表情，却刻划得惟妙惟肖，生动活泼，菩萨们身上所披之雪白细纱，皆用珍珠粉勾勒纱纹线条，精心描绘出蛛丝般微妙的衣饰细节，既庄重富丽，又灵动酣畅，俨然一派曹衣出水、吴带当风的大家风范，具有轻薄透明、如沐春风的质感，令人叹为观止。被誉为“国之瑰宝，惊世绝伦”。

## 二、壁画构图恢宏壮丽

四川佛寺壁画多采用立体透视构图，使观者有扑面而来的壮阔之感，艺术手法上采用了工笔重彩、线描与沥粉贴金相结合的技法。色泽鲜艳灿烂，经久不褪，又富于立体感，具有强烈的艺术感染力。

新津观音寺毗卢殿内壁画，被誉为“镇寺之宝”。全殿壁画共有7铺，面积94平方米，分为上、中、下三层，上层绘飞天、幢幡宝盖和天宫奇景，中层绘十二圆觉菩萨和二十四天尊，下层绘龕座、神兽、供养人像，其中最精妙的壁画，是十二圆觉菩萨、二十四诸天及十三个供养人像。观音寺壁画以菩萨为中心，上有飞天和天宫奇景，下有尊天护法和供养人侍奉的通景式连环壁画，突破了上下左右的空间限制，把人物活动和故事情节有机地结合起来。这样，既是一幅通景式的连环画，又是一幅幅独立而完整的

艺术佳品。

广汉龙居寺中殿四壁墙上86平方米的10幅《十二圆觉菩萨像》是明代成化时期绘制的。壁画画面各高3米，宽2.3～2.5米。绘有十二圆觉、护法、诸天、四众弟子等。神态生动，笔法灵巧，属国中珍品，已被收入《中国名胜词典》一书。

这些壁画在内容和形式、重点和一般、主要和次要诸方面上，达到了高度的和谐与统一，人物众多而不拥挤，内容复杂却有序。而且还注意了形神变化，体现了人物的内在感情，这在我国现存的佛教造像艺术上是比较少见的，具有极高的艺术价值和文物价值，被文物专家称为“文物精品中的精品”。它们不仅是明代寺院佛教壁画佳品，也是中华民族艺术的瑰宝。

## 三、壁画内容丰富活泼

作为宗教艺术的四川佛寺壁画，常常通过佛教经典内容展现现实生活场景，加入巴蜀元素，充满真实的生活情趣。

广汉龙居寺和新津县观音寺的壁画都有表现十二圆觉菩萨的内容。十二圆觉菩萨是密宗崇奉的著名菩萨群体，又称十二大士，他们分别是：文殊菩萨、普贤菩萨、普眼菩萨、金刚藏菩萨、弥勒菩萨、清净慧菩萨、威德自在菩萨、辨音菩萨、净诸业障菩萨、普觉菩萨、圆觉菩萨、贤善首菩萨。此十二大士能入如来圆明境界，故称十二圆觉菩萨。十二圆觉是为了得到佛陀的真传要道，努力向成佛的圆满正果修行。成就圆觉，也是佛教追求的目标。广汉龙居寺和新津县观音寺的壁画，其中最精妙是十二圆觉菩萨、二十四诸天及供养人像。其人物形象生动，表情自然，内涵丰富，将庄严端肃的宗教思想，寓教于美轮美奂的艺术造型之中。十二圆觉菩萨壁画群像运思精湛绝妙，画工技艺超群。虽然其人物形象和比例完全按照佛教的《造像量度经》中的要求绘制，但艺术家对每一个人物的衣饰细节和面部表情，都刻划得惟妙惟肖，生动活泼，一反传统宗教艺术因内容严肃而流于僵化刻板的通病。观音寺壁画中文殊菩萨像，笔法尤为精细，连文殊菩萨所披薄纱上的雪花图案，也画得笔笔精到，将丝织品特有的质感表现得淋漓尽致。东壁清净慧菩萨像，微目沉思，手拿如意，肌肤以珍珠粉晕染，充分表现出女性柔美的形体特征和内在气质，似乎血液都还在流动一样。而堪称极致的，则是右壁第二铺最后一幅净慧菩萨。清净慧菩萨在佛教中象征着清静圆明的深妙智慧，在这幅画中，菩萨手执玄色如意，慧目微开，双足如意自在趺坐，肌肤以珍珠粉晕染，璎珞宝饰全身，整个画面宁静自在，吉祥安谧，于袅袅生风的衣带裙裾中，透出一股纤尘不染的清静智慧之气，令人叹为观止，专家称她是比达·芬奇的杰作早36年的“东方蒙娜丽莎”。新繁镇龙藏寺壁画善财童子五十三参故事中，有幅众艺童子图，完全就是明代杂技图。还有把壁画捐资者的形象也绘在画中，与菩萨、诸天同居一处。有些壁画背景中，可见巴山蜀水的影子，如峨眉山等。这些都是通过人们喜爱的佛教形象给人以美好向往，通过佛教经典内容展现现实生活场景，充满真实的生活情趣。



四、不拘一格的绘画技艺

四川佛寺明代壁画虽然仍然采用传统的工笔重彩、线描与沥粉贴金相结合的技法，但也融入了文人写意画和唐卡画的表现方法。

如新津观音寺壁画中的十二圆觉菩萨、二十四诸天及十三个供养人，画师根据他们各自不同身份，娴熟地采用了中国画的兰叶描、铁线描、钉头鼠尾描等线描技法来表现。对佛菩萨等采用工笔重彩，细致描绘，线条流畅，色彩鲜妍。绘供养人像，用笔豪放写意，寥寥几笔，一气呵成，富于生活气息。由于川藏相邻，四川佛寺壁画也吸收了西藏唐卡画的一些表现方法，如连绵祥云、七彩璎珞和对比强烈的背景色彩等。

四川佛寺明代壁画，距今 500 多年，经岁月沧桑，仍历久弥新，这与当时画师工匠们采用的天然的矿物颜料和植物颜料有很大的关系。四川佛寺壁画采用的矿物颜料除了玛瑙粉、翡翠粉以及金箔等，还使用了唐卡画常用的白土（白）、朱砂（红）、青金石（石青）、孔雀石（绿）、雄黄（黄）、黄丹（橙）等。植物颜料有花青色、胭脂色等。主要是采集花木或树皮，清洗后浸泡或熬制，取其汁水，蒸发后制成色块或色丸使用。这些矿物颜料和植物颜料抗氧化、耐腐蚀，可以使得壁画作品长久保存。

炳灵寺三幅明代送子娘娘壁画考<sup>〔1〕</sup>  
A Study on Three Ming Dynasty Paintings of Child-giving Guanyin in the Binglingsi Grottoes

汪正一  
敦煌研究院《敦煌研究》编辑部编务

Wang Zhengyi  
Office Assistant of the Editorial Department of Dunhuang Research, Dunhuang Academy

摘要

本文以炳灵寺第 126、128、132 窟明代壁画“富贵百子图”为研究中心，通过对画面细节的考释，认为其应是以碧霞元君为主尊的《送子娘娘图》。这一题材，在明清时期中国北方流行，反映出此时民间信仰中的祈子风俗。

关键词

炳灵寺；明代壁画；富贵百子图；送子娘娘；碧霞元君

Abstract

An iconographical examination in details of the three Ming Dynasty Paintings of the Hundred Sons Diagram in Caves 126, 128, and 132 at the Binglingsi Grottoes suggests that they might be the painting of Child-giving Guanyin with Taoist Sovereign of the Clouds of Dawn as the central figure. This theme was popular in north China during the Ming and Qing dynasties, and it reflects the folk custom of praying for children at that time.

Keywords

Binglingsi Grottoes, Ming dynasty painting, Hundred sons diagram, Child-Giving Guanyin, Sovereign of the Clouds of Dawn

## 一、问题的提出

炳灵寺是我国重要的石窟寺，保存有 216 个窟龕，内容丰富，艺术特色鲜明。其中保存了大量的明代壁画，其中第 126、128、132 窟均存有定名“富贵百子图”的壁画（图 1、2）。三幅图像画面相似，较为突出的是都有婴孩嬉戏等场面，因此很容易被认定成常见的“百子图”。

《炳灵寺石窟内容总录》对这三幅图记录如下：

（第 126 窟）南壁绘菩萨、高僧、三面六臂观音等，壁下画“富贵百子图”，内容和 128、132 窟内容大同小异。

（第 128 窟）南壁外侧下角处绘一宽袍大袖的贵妇人，端坐于帐内，后有二戴有幞头的仆人撑扇，两旁坐有二宽袍大袖的妇人。三妇人均头戴凤冠，绘有项光。三妇人下部绘有一幅富贵百子图（与 132 窟富贵百子图大同小异）。

（第 132 窟）中间一组，一贵妇人坐于帐内，二戴幞头撑扇男仆，外侧有二侍女。贵妇人座下有一大盆，盆中有三赤身童子，中间一身双手合十，两侧侍立，盆外有两穿红衣侍从。最下一组为“富贵百子图”，中部一穿红衣戴幞头男子骑鹿，后有侍从持伞盖，两侧各有一盛装侍女侍立，最下边为两天王，穿甲蹬靴，一天王持枪，一天王捧一小盆，盆中有一童子。画面其余为百子嬉戏，有持钱、驾车、跳舞等场面。<sup>[2]</sup>

“富贵百子图”，即百子图，是传统民俗图像。故事源于周文王有百子，喻义祥瑞之兆子孙满堂，在坊间常常被用来给结婚新人祝贺之用，以祈多子多福美好祝愿。传统百子图，画面多表现幼童成群嬉戏（图 3），或骑竹马、扑蝶、斗棋、藏钩等等，取“多子多福”之喻义。扬之水先生《从〈孩儿诗〉到百子图》<sup>[3]</sup>，对百子图这一题材有详细论述可做参考。然而，炳灵寺第 126、128 和 132 窟所谓的“富贵百子图”与传统“百子图”很大不同，壁画图像较为突出上部呈品子形端坐的三身“贵妇人”，下部类似百子图的孩童嬉戏为上部图像的附属内容，特别是下部孩童嬉戏画面中还包括其他人物甚至持兵器者。因此，三幅图像定名需要从整体画面来探讨，原定



图 1 炳灵寺 128 窟



图 2 炳灵寺 132 窟



图 3 百子图墨一明，天津博物馆藏



图 4 炳灵寺 128 窟送子娘娘壁画—线描示意图

名“富贵百子图”有待商榷。

## 二、图像细节的考证

炳灵寺石窟的三幅“富贵百子图”图像，内容构成基本一致，仅有细微的差异。画面上绘挑帘帷帐，三身宽袍大袖贵妇人端坐其中，下部婴孩围绕妇人、武士身边，亦有骑鹿、骑马的孩童三两成群。三幅壁画由于图像较为残破，以较为完整的第 128 窟画面为例（图 4），将其中的主要人物编号考证如下：

1. 送子娘娘三尊（图 4，编号 1、2、3）。图像上部三身呈“品”字形端坐的贵妇人，有头光，戴凤冠，着宽袖圆领袍服、披霞帔，手执笏板于胸前，脚蹬履鞋，神情端庄。主尊两侧有头戴幞头、身穿圆领袍服的侍者，侍者持长柄掌扇护持。在我国历史上，这种女性神与孩童组合的图像，以民俗祈子、送子、护佑儿童成长为题材的最多。这些图像多强调送子这一功能，在民间信仰中很受推崇，包括送子观音和各类送子娘娘（碧霞元君、妈祖、临水夫人陈靖姑、金花婆婆等）。

三身凤冠端坐女神组合，最早见南宋绍兴二十四年（1154）以前开凿的大足南山第 4 窟塑像组合（图 5），龕正壁主尊名“注生后土圣母”，身穿宫妆，头戴凤冠，端坐龙头饰宝座，两侧各一圣母端坐，左右两壁胁侍人物若干，根据其中两位胁侍题名“九天监生大神”和“九天送生夫人”，确定其为九天监生司诸神造像<sup>[4]</sup>。九天监生司属道教祈子、送子神系，它是集祈愿、送子、护佑等为一体的送子神灵机构，“注生后土圣母”即“九天后土圣母”（图 6），俗称“后土娘娘”，道教四御神灵之一，掌阴阳，育万物，誉为大地之母，象征丰收和生育。山西石楼县前山乡张家河村有“后土圣母”庙，供奉后土圣母，两侧亦有九天圣母和使令圣母，眷属则有豆生娘娘、催生娘娘，可见后土娘娘也是具有生育送子娘娘功能的。





图5 三圣母—大足南山第4窟—南宋



图6 九天后土圣母诸神众—山西博物馆藏—明



图7 九天监生司合属圣众—水陆画—明



图8 卫房圣母娘娘—水陆画—明



图9 碧霞元君—水陆画—清

宋元时期道士林灵真集撰《灵宝领教济度金书》卷57记载监生司神灵“九天监生大神、九天卫房圣母……”<sup>[5]</sup>共十八位神真（图7），其中“九天卫房圣母元君高居九天之上，总职三界之中，宣太上好生之圣德，敕阴阳生成之号令，上自后妃，下及民妇，俱蒙敕命人物生成……”<sup>[6]</sup>，首都博物馆藏明代“卫房圣母娘娘”水陆画即是卫房圣母为首的监生司神众（图8）。在我国传统孝道思想的影响下，子嗣问题尤被看重，明清时期各地发展出复杂的“送人子嗣”的女神。总体来说，主要是结合道教九天监生司送子娘娘诸神系统，继承“注生后土圣母”组合特点，衍生出民间信仰送子、保胎诸多女神，常常组成三人端坐为尊组合（图9）。

民间信仰送子娘娘南北地域供奉略有差异，南重妈祖、陈靖姑，北有碧霞元君，各地信仰又常常混搭，互相借鉴、吸收，形成复杂的送子娘娘神系。如台湾县志称妈祖为碧霞元君，妈祖主要神职为出海船民救渡海难，一般情况下多以单身供奉，头戴冕旒，

辅以胁侍。天津始建于元泰定三年（1326）的天后宫，现存妈祖身边辅以子孙娘娘、痲疹娘娘、眼光娘娘、乳母娘娘以及王三奶奶的供奉组合<sup>[7]</sup>，这类组合是为适应当时社会需求，将子孙娘娘等混入合祭，以取祈子风俗的功利性所至。明清以三人组合端坐成图者为碧霞元君送子图最多，亦有三霄娘娘，最重要的一点是，三人均头戴凤冠，这与炳灵寺图像上部置三身贵妇构成、装饰等完全一样。

碧霞元君即泰山娘娘，俗称泰山老奶奶，全称“东岳泰山天仙玉女碧霞元君”<sup>[8]</sup>，从“是时元君已证太一青玄之位……”<sup>[9]</sup>来看，到明清时期已属地位很高的女神了。碧霞元君信仰由泰山玉女转化而来，明成化十年（1483）明宪宗祭祀方岳赐额“碧霞灵应宫”，肯定了泰山玉女碧霞元君的称号<sup>[10]</sup>，经明代皇室的推崇，先后“于北京四郊分别建庙，即东西南北中五顶”<sup>[11]</sup>。碧霞元君后发展成为北方最主要的送子女神，并取代“后土娘娘”生育的神职，当然二者民间信仰中也常常被混淆。另从《封神演义》中封神余化龙父子“为主痘碧霞元君之神……仍敕封尔元配金氏为卫房圣母元君。”<sup>[12]</sup>可以看到，主痘碧霞元君与卫房圣母元君是一对夫妻，因此，碧霞元君亦属九天监生司神灵，职责主小儿痘症。

明代刊本《灵应泰山娘娘宝卷》（简称“宝卷”）中称碧霞元君“神通广大，指山崩，指水水冽，呼风风至，唤雨雨来，降妖灭怪，无所不通……神通广大，奏上帝得知，敕封为神，玉帝听说满心欢喜，牒伸天佛，天佛亦准，千佛牒文，玉帝敕令，升为天仙玉女碧霞元君……千佛牒，玉皇敕，封为天仙；娘娘见，佛牒文，慧眼遥观；封天仙，称圣母，神通广大；又护国，又保民，永镇泰山；往上边，管天兵，天仙圣母；中管着，这神兵，十万八千；下管着，众鬼魂，不知其数；辖天齐，管十王，总管阴间；按七十，管五司，一十八狱；管天下，府州县，善女善男，封王灵，巡山的，都受元帅……求儿女，许香头，男女俱全……”<sup>[13]</sup>，碧霞元君是得佛与玉帝两家敕封的、两家宗教均认可的全能神。明清之际，特别是全真道的民间化，派生出一些新的外佛内道民间教派，如黄天教、西大乘教<sup>[14]</sup>等，娘娘宝卷即是此类民间教派所编写的传教宝经，当然这种现象是明清宗教融合、宗教民间化、世俗化的重要表现，也同样推动、抬高和确定了碧霞元君的地位及送子娘娘身份。

碧霞元君虽然被敕封永镇泰山全能神，然而其神职最广为推崇的是其送子、庇护儿童的职能，明清时期，各宗教凡是与祈子、延命、保平安等相关的神祇，均香火茂盛，庙宇广布，如观音（送子观音）、地藏、城隍、土地、送子娘娘等，体现了民间化宗教功利性，并依据其功能和神职需要，组成相应的神灵系统。碧霞元君以祈子、送子、孕期庇护、临盆降生、婴孩成长的需要，辅以眼光娘娘、子孙娘娘、送生娘娘、注生娘娘、催生娘娘、痲疹娘娘诸神，形成成组神系。特别是《宝卷》卷前雕版图像的七身分职娘娘坐像（图11），七身人物各有名称榜题。居中者“泰山娘娘”，图像人物形象均描绘一致，慈眉善目，神情端庄自然，头戴凤冠，身穿圆领宽袖霞帔袍服，双手执笏板相握于胸前，端坐于方台之上，有母仪天下之态，与南宋大足南山三圣母“注生后土圣母”在形象上非常相似。《宝卷》这七身人物，只榜题、执物或身前置物不同给予区分。《太上老君说天仙玉女碧霞元君护世弘济妙经》对碧霞元君形象的文字记载，“忽然东方祥云瑞霞……





图 10 泰山娘娘—《灵应泰山娘娘宝卷》卷首图



图 11 碧霞元君—明—泰安博物馆藏

忽现一女仙，云肩羽衣，锦绣霞裙，登云珠履，百宝翠冠，从容逐步，径诣道前，稟跬长跪上白”<sup>〔15〕</sup>。

明清流行的碧霞元君组合图像大体可分三类，一者单像碧霞元君，或也可单独供奉其辅臣送子娘娘，并辅以侍者，常见于铜像和年画中；二者居中泰山（送子）娘娘，两侧配各一或眼光、子孙、催生、痲疹、送生、注生娘娘组成三人端坐（简称三身式），再辅以侍者；三者如前所诉《灵应泰山娘娘宝卷》卷首图泰山娘娘居中，两侧子孙、眼光、痲疹、催生、送生、注生娘娘组成七身端坐，亦有五身像辅以侍者的多身像组合。各地多以三人组合为多，组成三身图像或塑像，或三殿分置。《宝卷》记载长者求子造像三尊“……长者听说，件件依从，就造顶上娘娘，眼光娘娘，送子娘娘，供在宅中。”<sup>〔16〕</sup>即为三尊组合。三身组合以泰安博物馆藏原岱庙供奉明代水陆画最为标准<sup>〔17〕</sup>，居中上端碧霞元君头戴凤冠，身穿圆领宽袖霞帔袍服，两侧侍者持锦节；其下两身端坐妇人，冠饰衣着与主尊一样，只服色略有不同，身边各一侍者，居左侍者执一眼睛，据此居左下妇人应为眼光娘娘；居右侍者执一盆，盆中一童，可知居右下身妇人为子孙娘娘（图 12）。北京妙峰山娘娘庙所供即为三尊式圣母，“中间是‘天仙圣母碧霞元君’，左边是‘眼光圣母明月元君’，右边是‘子孙圣母广嗣元君’”<sup>〔18〕</sup>，三尊分设三殿。

由三身人物组成，且具有祈子功能的除了泰山娘娘碧霞元君，还有民间传说三霄娘娘，即云霄、琼霄、碧霄三位仙姑，于碣石山碧霞宫修行成道。《封神演义》“特敕封尔执掌混元金斗，专擅先后之天，凡一应仙、凡、人、圣、诸侯、天子、贵贱、贤愚，落地先从金斗转劫，不得越此，为感应随世仙姑正神之位……云霄娘娘、琼霄娘娘、碧霄娘娘。（以上三姑，正是坑三姑娘之神。混元金斗即是人间之净桶，凡是人之生育，俱从此化生也。）”<sup>〔19〕</sup>融合厕神紫姑的三霄源于古老民间神鬼和巫祝，道教神仙典籍中没有条目<sup>〔20〕</sup>，三霄娘娘执掌的混元金斗，即是净桶，所以姜子牙所封三霄为厕所之神。因古之生养小孩，都要用净桶接生，净桶又被称为子孙桶，因而三霄娘娘又衍生为生育之神<sup>〔21〕</sup>。道教名山武当山各宫观群众的父母殿，多供奉着三霄娘娘，甘青等地亦有



图 12 王灵官、高元帅—炳灵寺第 132 窟



图 13 炳灵寺第 132 窟送子娘娘图眷属示意图

三霄娘娘庙，后修的三霄人物与碧霞元君在形象上也很近似，三人成组，头戴凤冠、身穿袍服，三霄庙内辅以供奉眼光、痲疹等娘娘。信众常常祈子于堂前，以争取生存、兴旺发达、吉利平安为目的，信众多不注意所拜是何神，只听从本心祈愿。在神魔小说《封神演义》助推下，三霄厕神也衍生出了祈子送子的职能，但三霄实际是紫姑厕神的衍化，因此明清时期三送子女神仍是以碧霞元君三尊居多。所以，炳灵寺石窟三幅百子图中三身呈“品”字形端坐的贵妇，是以碧霞元君为主尊的送子娘娘组合的可能性最大。

2. 送生娘娘和眼光娘娘（图 4，编号 4、5）。从壁画图像可以看到，图像中部有两位站立妇人，左右对称，头戴凤冠、窄袖长裙。两人均一手抓肩上一婴孩，一手抚面前孩童头部。因第 132 窟两妇人还绘有头光，可见不是凡人。对比《宝卷》卷首图，可能是碧霞元君的眷属送生娘娘和眼光娘娘。此两身妇人，形象相似，其中右侧妇人身前孩童持有团扇形物品，扇面中间圆形放射状图案。比较《宝卷》眼光娘娘图看，此物品中间所绘与眼睛很像，因此右边妇人可能为眼光娘娘（图 2，编号 5）。

话说天仙圣母，又叫眼光娘娘，你看天下众生，贤愚不等，善恶不分，你掌管眼光，搭救天下，大地众生。眼光娘娘奏上圣母得知：我有搽光石，磨光草，两椿宝贝，搽光石搽一搽，眼目明亮，磨光草磨一磨，放大光明。或有天下大地众生，打墙动土，修盖宅舍，冲撞土公、土母、土子、土孙，伤其眼目，要有虔诚男女，虔心举香祷祝，我将搽光石、磨光草，晃上晃，眼中浮云皆退，放大光明，亦不虚说，也是实么？<sup>〔22〕</sup>

3. 护法王灵官（图 4，编号 6）。图像下部左侧男子（图 14），略侧身，头戴成人冠，身穿束腰袍服（第 132 窟着武士装），双手执一剑（或羽箭）于胸前，身后画面一婴孩手拿圆镜作舞蹈状。送子娘娘眷属除了祈子护佑不同职能的娘娘之外，还有其为信众实现祈愿服务、记录善恶、保善去恶等重要护法侍从。《宝卷》称“娘娘神通，广大无边，使纵王灵官七十二位，神祇巡环，眼观十万，日赴千坛，巡香童子，十万零八千。”<sup>〔23〕</sup>有供碧霄元君驱使的灵官和巡香的童子。

话说天妃娘娘，叫巡事王灵官，近前听我吩咐：善者进香，讨与脚力，身轻体秒，见吾金面，亦不费难，作恶之人，心不实固，轻者加罪降祸，重者一鞭打死。晓谕十方，



不要通私，要有通私，当往后人，不好进香。王灵官奏圣母得知：吾神巡山，并无一事私曲，善者获福善报，恶者摔在山涧，不得归家……<sup>〔24〕</sup>

巡官首位俗称王灵官，为道教护法监坛之神，本名王恶，随萨真人后改名王善。《历代神仙演义》记载，王灵官是玉帝御前大将，玉枢火神，专司天上、人间纠察之职，“奉王敕，庙食湘阴，以惩此方恶业”<sup>〔25〕</sup>，其庙为萨真人所焚，暗自跟随其十多年，为萨真人善良、正直所感化，投于门下。王灵官于明代特别受皇室的推崇，《明史·礼四》称“隆恩，则玉枢火府天将王灵官也，又尝从萨传符法。永乐中，以周思得能传灵官法，乃于禁城之西建天将庙及祖师殿。宣德中，改大德观，封二真君。成化初改显灵宫”<sup>〔26〕</sup>。

4. 金盆送子高元帅（图4，编号7）。画面下部右侧站立男子（图14），戴头冠，着束腰袍服（第132窟着武士装），双手捧敞口盆于胸前，盆中置一婴孩。据手捧盆置孩童来看，此人物当为高元帅。《三教搜神大全》记载高元帅托生沧州高春公家，得药师天尊抱养为徒，法名员（图15），授仙剂以救苍生，专治疑难杂症，志究保胎顺产之术。后“玉帝悯其为仁亦苦矣，以为足为帝之心为物造命者，遂封以九天降生高元帅之职”<sup>〔27〕</sup>。高元帅为一男子，双手捧盆，盆内置婴孩，因此民间人称“金盆送子高元帅”。《九天应元雷声普化天尊玉枢宝经》载：“若欲求男，即诵此经，当有九天监生大神，招神摄风，遂生贤子。”<sup>〔28〕</sup>大足南山第4窟九天监生司诸神造像中，窟左壁下内有一神将，全身甲冑袍服，双手执兵器（残），其名“九天监生大神”，为九天监生司十八神真之一。其形象《上清天心正法》载“自身化为监生神，顶力士冠，金甲，全披皂履，卓剑而立”<sup>〔29〕</sup>，姚复庄《玉枢经钥》卷十六注“九天监生大神者，监



图14 王灵官、高元帅—炳灵寺第128窟—明



图15 高元帅—采自《三教搜神大全》—明

生高元帅也。文昌应化延嗣妙应经云：当有九天监生高元帅，招神摄灵，笃生佳儿”<sup>〔30〕</sup>。亦见明代水陆画《卫房圣母娘娘》《九天监生司合属圣众》两幅图像中，有穿铠甲、手捧盆孩的武士就是高元帅。

5. 托生童子。三幅壁画下方，妇人、武士之间，绘有嬉戏孩童。其中，一孩童戴冠着红衣骑鹿（图4，编号8），第132窟相同位置的骑鹿童子还有伞盖，鹿前后各有一婴孩，另有一婴孩骑马跟随。其他婴孩则散布于妇人、武士间。这些孩童被称为托生童子，即未来将要转生于人间的童子。

“圣母高叫，送生听知，一般是人，可怎么怀中抱住，肩头站住，又背着几个，又跟着几个，又有许多，跟着乱跑。圣母问罢，送生答曰：怀中的是皇宫太子，肩上的国老皇亲，金枝玉叶，内府勋臣，阁老尚书。背的这七个，名公进士，后面跟的是四众人等。乱跑的尽都是偷生鬼，三岁而亡，二岁而亡，不干我事，也是实么？”<sup>〔31〕</sup>

从《宝卷》这段描述，可以看出图中所绘不同位置的孩子暗示了他们未来出生后的身份地位。这些在未来将要降生的孩子，出生后富贱寿数都不一样。其中那个骑着鹿的孩童，可能是表现民间所说的“麒麟送子”。

6. 巡香童子（图4，编号9）。送子娘娘三尊正下方，还有三孩童趴抱于一盛满物品的盆子。此盆子可能为供香香盆，盆子上婴孩双手捧腮，两边各一婴孩伸臂似去拿盆内物品，这些围着盆的童子，应是为碧霞元君服务的十万零八千巡香童子，巡香童子察看坊间，记录虔心祈愿者报告圣母。

“圣娘娘开言，高叫众神祇你得知道，那里贤人把香烧，我耳又热来眼又跳。巡香童子，瞧上一瞧，或求儿女，或求财宝，或有病患，把我祷告，佛察清，报得我知道。

巡香童子不敢怠慢，睁慧眼看了一看，北京有善女男，有一董氏常行善，跪着老母，要讨儿男，虚心有感，惊动泰山，佛老母慈悲可怜见……

老长者董氏夫人原是善人下界，好人临凡，祷祝泰山顶上娘娘，那娘娘耳热眼跳，高叫巡香童子，仔细察观，甚人作念，或为父母不安，或缺少后代，察看虚实，报我知道。巡香童子，观罢一会，回报圣母得知，京都有一老长者，吃斋念佛，铸造圣母金像宅中供敬。再无怠心，因此圣心有感，惊动圣母……”<sup>〔32〕</sup>

综上所述，炳灵寺第126、128、132窟原定名为“富贵百子图”壁画，确切地说应是送子娘娘图，其以明清北方流行的碧霞元君为主尊，辅以眷属送子娘娘、眼光娘娘以及护法眷属王灵官、高元帅、托生童子和巡香童子。在传统孝道思想的影响下，家庭子嗣社会需求和宗教的功利性的作用下，明清之际民间信仰融合了儒、释、道等宗教文化，形成了地域特色明显、神性复杂的送子神灵系统。炳灵寺的壁画中的送子娘娘图，是明代当地送子娘娘信仰的重要遗迹，反映出明代民间信仰内容被绘于佛教石窟当中流行的特色。

## 参考文献

〔1〕基金项目：2020年度甘肃省文物保护科学和技术研究课题·敦煌清代民间信仰遗迹调查与研究·阶段性成果；敦煌研究院院级课题青年项目“敦煌莫高窟清代遗存调查”。

〔2〕杜斗城、王亨通主编·炳灵寺石窟内容总录·兰州大学出版社，2006年，第119—

122、123—128、131—136 页。

[3] 杨之水. 从〈孩儿诗〉到百子图. 文物. 2003 年第 12 期, 第 56—66 页。

[4] 李远国、李黎鹤. 妇女儿童的保护神——九天监生司与保胎诸神. <http://dao.qq.com/a/20170703/017609.htm>.

[5][ 宋 ] 林灵真. 灵宝领教济度金书. ( 卷 57 ). 道藏. 第 7 册, 文物出版社、上海书店、天津古籍出版社联合出版, 1988 年影印本, 第 280 页。

[6] 大慈好生九天卫房圣母元君灵应宝签序. 道藏. 第 32 册, 文物出版社、上海书店、天津古籍出版社联合出版, 1988 年影印本, 第 806 页。

[7] 殷伟、程建强编著. 图说爱情婚育神·天妃娘娘. 清华大学出版社, 2014 年, 第 136—138 页。

[8] 中国道教协会、苏州道教系会编. 道教大辞典. 北京: 华夏出版社, 1994 年, 第 972 页。

[9] 元始天尊说碧霞元君护国庇民普济保生妙经. 道藏. 第 34 册, 文物出版社、上海书店、天津古籍出版社联合出版, 1988 年影印本, 第 744 页。

[10] 周郢. “碧霞元君”神号源起时代新考. 民俗研究. 2007 年第 3 期, 第 209 页。

[11] 中国国家博物馆编. 中国国家博物馆馆藏文物研究丛书绘画卷( 风俗画 ). 上海古籍出版社, 2007 年, 第 286 页。

[12][ 明 ] 许仲琳编. 封神演义. 中华书局, 2017 年, 第 681 页。

[13][ 明 ] 灵应泰山娘娘宝卷·开经偈·初展泰山宝卷品第一. ( 上卷 ), 天津图书馆珍藏明万历年间原刊宝卷, 明刊印本。

[14] 车锡伦. 明代西大乘教的〈灵应泰山娘娘宝卷〉. 扬州师院学报( 社会科学版 ). 1993 年第 4 期, 第 61—66 页。

[15] 范恩君. 〈碧霞元君护世弘济妙经〉考辨. 宗教学研究. 2006 年第 1 期, 第 26—28 页。

[16][ 明 ] 灵应泰山娘娘宝卷·转凡成圣不来往品第十. ( 上卷 ), 天津图书馆珍藏明万历年间原刊宝卷, 明刊印本。

[17] 柳建新. 泰山岱庙馆藏水陆画初探. 民俗研究. 2008 年第 3 期, 第 206—208 页。

[18] 顾颉刚. 游妙峰山杂记. 载. 妙峰山. 上海科学技术文献出版社, 2014 年, 第 172 页。

[19][ 明 ] 许仲琳编. 封神演义. 中华书局, 2017 年, 第 681—682 页。

[20] 徐永安. 巫术思维与三霄娘娘之原型. 湖北文理学院学报. 2015 年第 6 期, 第 30—35 页。

[21] 黄景春. 紫姑信仰的起源、衍生及特征. 民间文学论坛. 1996 年第 2 期, 第 51 页。

[22][ 明 ] 灵应泰山娘娘宝卷·善恶分明果报无差品第五. ( 上卷 ), 天津图书馆珍藏明万历年间原刊宝卷, 明刊印本。

[23][ 明 ] 灵应泰山娘娘宝卷·初展泰山宝卷品第一. ( 上卷 ), 天津图书馆珍藏明万历

年间原刊宝卷, 明刊印本。

[24][ 明 ] 灵应泰山娘娘宝卷·眼光娘娘神通广大品第六. ( 上卷 ), 天津图书馆珍藏明万历年间原刊宝卷, 明刊印本。

[25][ 清 ] 徐道撰. 历代神仙演义. 卷二十, 辽宁古籍出版社, 1995 年, 第 1172 页。

[26][ 清 ] 张廷玉. 明史. 卷五十, 中华书局, 1974 年, 第 1309 页。

[27] 三教搜神大全. 藏外道书. ( 第 31 册 ), 巴蜀书社, 1994 年, 第 791 页。

[28] 九天应元雷声普化天尊玉枢宝经. 道藏. 第 1 册, 文物出版社、上海书店、天津古籍出版社联合出版, 1988 年影印本, 第 760 页。

[29][ 宋 ] 邓有功. 上清天心正法·太上催生符. ( 卷三 ). 道藏. 第 10 册, 文物出版社、上海书店、天津古籍出版社联合出版, 1988 年影印本, 第 624 页。

[30] 姚复庄注. 玉枢经钥. ( 卷十六 ). 藏外道书. ( 四 ), 巴蜀书社, 第 770 页。

[31][ 明 ]. 灵应泰山娘娘宝卷·普天下立歇马堂品第三. ( 上卷 ), 天津图书馆珍藏明万历年间原刊宝卷, 明刊印本。

[32][ 明 ]. 灵应泰山娘娘宝卷·娘娘发心留经品第十一. ( 上卷 ), 天津图书馆珍藏明万历年间原刊宝卷, 明刊印本。



# 唐李震墓壁画侍女风格分析

## An Analysis of the Style of the Maid Drawing in the Murals of Tang’s Li Zhen’s Tomb

张志攀  
昭陵博物馆 副研究馆员 馆长  
李浪涛  
昭陵博物馆 研究馆员 副馆长  
张婉丽  
昭陵博物馆 文博馆员

*Zhang Zhipan*  
*Associate Research Fellow, Director of Zhao Tomb Museum*  
*Li Langtao*  
*Research Fellow, Deputy Director of Zhao Tomb Museum*  
*Zhangwanli*  
*Staff Member of Zhao Tomb Museum*

### 摘要

唐昭陵陪葬墓的 190 余座陪葬墓中，有 17 座陪葬墓出土了精美壁画，其内容大多都是以侍女形象展示给后人的，这些壁画中的侍女形象在造型、服饰、发式、面部化妆、神态及绘画风格上不拘一格。在 1973 年发掘清理的李震墓（665）中出土了多幅侍女形象的壁画，该墓壁画中绘制的侍女图无论从内容布局、绘画风格以及侍女造型等方面均与同时期墓葬侍女图壁画有着较为明显的区别，风格迥异，自成一格，为该时期唐墓壁画中风格特点较为突出的典型代表。

### 关键词

唐墓壁画；侍女造型；绘画风格；分析

### Abstract

Among the more than 190 funerary tombs buried near Tang’s Zhaoling Mausoleum, 17 funerary tombs were unearthed with exquisite murals. Most of their contents were displayed to future generations in the image of maids. The image of the maids in these murals is eclectic in shape, costume, hair style, facial make-up, demeanor, and painting style. A number of murals of the image of the maid were unearthed in the tomb of Li Zhen(665), which was excavated and cleared in 1973. The maid drawings drawn in the tomb murals are clearly different from the tombs of the same period in terms of content layout, painting style, and maid modeling. The styles are very different and self-contained. It is a typical representative of the style characteristics in Tang tomb murals during this period.

### Keywords

tomb murals in Tang Dynasty, the image of maid, drawing style, analysis

众所周知，唐人崇尚“事死如事生”的丧葬理念，唐代墓葬中陪葬品的规格无疑也彰显了墓主人生前的身份地位，唐墓壁画的内容则是墓主人生前生活场景的再现。唐昭陵是唐太宗李世民的陵墓，其陵园有陪葬墓 190 余座，据《九峻山陪陵诏》所载，陪葬昭陵的均为皇亲国戚或三品以上的文武大臣，故昭陵唐墓壁画的内容也可说是唐代贵族日常生活的缩影。唐墓壁画内容中侍女形象比较普遍，其造型有高雅迷人，有温润典雅，有英姿飒爽，也有玲珑可爱，在唐昭陵陪葬墓出土的近 400 平方米的壁画中，李震墓（665）便出土了多幅侍女形象的壁画，该墓壁画中绘制的侍女图无论从内容布局、绘画风格或侍女造型等方面均与同时期墓葬侍女图壁画有着较为明显的区别，风格迥异，自成一格，为该时期唐墓壁画中风格特点较为突出的典型代表。

## 一、李震墓壁画背景

李震（617—665），字景阳，是大唐开国功臣、素有“国之长城”美誉的三朝元老李勣（徐懋功）之子。李震于贞观九年以门荫入仕，历任千牛备身、朝散大夫等职务。在唐高宗时期，曾任中大夫、泽州刺史、梓州刺史等官职，麟德二年（665）三月卒，享年 49 岁，死后获赠幽州刺史，并谥号“定”。《新唐书·李勣传》寥寥数语记载李震生平：“勣子震嗣，终桂州刺史。震子敬业、敬猷。”<sup>[1]</sup>李震墓位于陕西省礼泉县烟霞镇镇政府西侧昭陵博物馆东墙外，与其父李勣墓（昭陵博物馆内）仅一墙之隔，1973 年抢救性发掘清理，出土文物 44 件，壁画 20 余幅。

李震官居四品，按制不能真正享有陪葬昭陵的荣典，然贞观二十年唐太宗第三次陪陵诏曰：“于昭陵南左右厢，仍即标志疆域，拟为葬所，以赐功臣，其父祖陪陵，子孙欲来从葬者，亦宜听许。”<sup>[2]</sup>且李震去世时，其父李勣（徐懋功）尚健在，李勣因居

功首位，得以御赐茔地，夫人去世后遂先葬夫人，李震便是“听随其母陪葬昭陵”<sup>[3]</sup>，因而有“葬于陵旧茔”<sup>[4]</sup>之说。李震英年早逝，其父李勣白发人送黑发人，悲伤之情可想而知，然壁画内容却充满山水田园诗人中所幻想的清新脱俗之气，又似百姓人家日常生活的画面，显得赏心悦目，让人倍感温馨。这些画面，也许是画工们在描绘日常生活中老百姓自由富足的民间生活，或也隐含了逝者对美好生活的眷恋、不舍和对民间自由生活的向往。

## 二、李震墓壁画侍女风格分析

李震墓壁画无论从内容、画面布局，还是侍女形象方面皆自成风格，壁画中侍女或忙碌干练或恣意嬉戏，神态非常接近于民间少女的勤劳淳朴、活泼可爱，风格上完全也不同于唐昭陵众多壁画中侍女沉稳优雅的风格。

### 1. 壁画构图风格与社会审美特点

唐墓壁画中侍女形象大多为一位或多位侍女袖手而立或手持物件静立待侍的场面，像我们经常见到的段简壁墓《三仕女图》、新城公主墓《群侍图》、韦贵妃墓《侍女图》、燕妃墓《群侍图》以及安元寿、阿史那忠、李爽、房陵大长公主、李凤、永泰公主、唐安公主等初唐、中唐、盛唐乃至晚唐的壁画中侍女均表现得安静淑娴，而李震墓壁画侍女造型或忙碌劳作，或闲暇玩耍，另外，构图上的互动场面也是该时期比较少见的题材。我们这里看几幅比较特殊且具有代表性的壁画。

《托盘执壶侍女图》（图1）中女子眉清目秀，一手托盘，一手执壶，呈现出急步行走的样子，身后帔帛飘拂，整个画面充满动感。《秉烛侍女图》（图2）中绘一位背向行走的侍女，女子双手于胸前捧一圆形烛台，画面视觉为女子左后侧背影，从向后飘曳的长裙可以感觉到女子行走较为急促，也向我们展示了一位长裙飘曳、急于劳作的女子形象。《嬉戏图》（图3）描绘了两位年轻侍女闲暇之余互相嬉戏的场面。两女子一前一后，后者左手从前者腰间伸过抓住其右手，再用右手在前者腰间抓挠。前者因左手持扇，右手又被后边侍女抓住，腰间奇痒，于是扭动腰肢，想极力摆脱抓挠；随着两人的抓挠躲闪，她们身上的帔帛随着摆动的身姿不断飘起、落下，动感十足。二人笑声此起彼伏，恣意嬉戏，浑身充满少女活泼的气息，一幅热闹和谐、亲密无间的嬉戏场景。整个画面朝气外溢，把两位少女俏皮可爱、活泼好动的个性跃然壁上。《戏鸭图》（图4）则描绘的是一位侍女与白鸭嬉戏的场景。我们举目便能捕捉到：女子面带微笑，微倾的身姿、举起的手臂、挥动的衣袖、长裙晃动的褶皱，以及白鸭拍动的双翅、弯曲高举的脖颈、张开的嘴巴、后倾的身姿，构成了一幅满壁风动的人鸭互动画面，仿佛白鸭的鸣叫声和少女的嬉笑声依然飘出画面，余音绕梁。整幅画面自然、和谐、充满动感，处处是意趣盎然的生活气息。

另外，李震墓第二天井东西两壁的侍女图展示出有意思的互动场面。



图1 李震墓《托盘执壶侍女图》 图2 李震墓《秉烛侍女图》 图3 李震墓《嬉戏图》

东壁《捧盘给物侍女图》绘二女子，其中一女着男装、波斯裤，另一女着裙装。着裙装者右手托一圆盘，左手握一“Y”字形物品递给身旁男装侍女，男装侍女呈现侧面，呈卑躬屈膝状，伸出双臂迎接，从其高鼻、厚唇、敦厚的面部表情认为她属于“昆仑奴”也未可知。西壁《持扇捧方盒侍女图》绘侍女二人，持扇女子着襦衫、长裙、帔帛，捧方盒侍女着翻领胡服，下穿波斯裤，头戴抹额。持扇女子以团扇柄杆下端顶住方盒，似乎在询问对方盒内所盛为何物，二人一问一答，一严肃一谨慎，从神态气势上形成鲜明的对比，十分有趣。唐墓壁画中类似这样的情节画面极为少见，不可多得，后来，在盛唐时期的懿德太子、章怀太子墓中出现有互动画面的侍女图，如懿德太子墓《持弓托盘图》、章怀太子墓《提罐侍女图》画面构图与李震墓比较相似，也可说明李震墓壁画在构图上的创新与超前。

李震墓壁画中侍女或忙碌或玩耍的场景，给我们展示出了一种民间生活的意境，热烈质朴，同时也能感受到画面透露出的温馨和谐，是宫廷生活所触及不到的，细思之，感触颇深。

### 2. 侍女造型特点与时代审美差异

众所周知，唐代女子形象呈从初唐的清瘦到盛唐的肥胖过渡的趋势，体现出唐人各个时期的时代审美观，唐墓壁画中的女子形象也充分证实了史料记载。李震墓壁画中侍女形象以肥胖丰腴为主，与该时期的主流审美中女子清秀苗条、婀娜多姿的形象两相对比，反差颇大。

我们先看几幅李震墓侍女壁画。

《持簪侍女图》（图5）壁画中女子浓眉、细眼、嘟唇，鼻梁直挺，面部丰腴，身材丰满，属于偏胖造型。《捧包裹侍女图》头梳双螺髻，身穿紫色窄袖襦衫，右臂屈肘托包裹于胸前，肩披红色帔帛，下穿黑白相间的条纹裙，面部饱满圆润，体质偏胖。





图4 李震墓《戏鸭图》

图5 李震墓《持簪侍女图》图6 李震墓《背影侍女图》

《背影侍女图》(图6)绘出一位急切行走、只展现出背影的女子,从其肥厚的背影可以看出,是一位胖嘟嘟的可爱女子。《持扇侍女图》中侍女柳叶细眉,细长眼,高鼻梁,樱桃小口,朱点唇,面容圆润丰腴,身材矮胖。另外,李震墓其他几幅《侍女图》中所绘制女子身材均为偏胖类型,多幅壁画实物说明了李震墓侍女形象的肥胖特点。

我们再看看同时期其他唐墓壁画中侍女形象与李震墓侍女形象却不尽相同。如段简壁墓(651)《仕女图》、新城公主(663)《群侍图》中女子体态苗条、婀娜多姿,燕妃(671)《侍女图》女子身材修长、身姿绰约,安元寿墓(683)《侍女图》面容清爽,另外,李爽(668)、阿史那忠(675)、李凤(675)等墓侍女形象均体现出以瘦为美的主流审美,包括唐中宗神龙二年的懿德太子、章怀太子、永泰公主墓的《宫女图》所绘女子也面容温润,身姿绰约,优雅迷人。不难看出,李震墓侍女造型既不及段简壁墓的温润优雅,也不及新城公主墓的纤瘦清爽,更不及燕妃墓的典雅华贵,等等。但她们处处灵动、活泼可爱、忙忙碌碌,体现出古代女子辛劳贤惠的美德,也体现出封建社会劳动人民的淳朴思想和知足常乐的心态。

墓葬壁画中人物造型特点多遵循着社会的艺术特点和审美发展规律,李震墓壁画侍女造型风格的变化,也呈现出这一趋势的明显特点,同时也是唐墓壁画中最早展示女子丰腴造型的唐墓壁画,彰显出唐代女子体型发展趋势及唐人的审美观的变化端倪。

### 3. 女子发式、服饰特点

李震墓壁画中女子发型多梳椎髻,并有单椎髻和双椎髻之分,只有个别梳双螺髻和双环髻,发式造型总体显得比较随意自然、活泼灵动,显出妙龄少女的可爱,这与唐墓壁画中女子发式的多样性也形成明显的对比。像《嬉戏图》(图3)、《捧包裹侍女



图7 李震墓《捧包裹侍女图》



图8 李震墓《捧细颈瓶侍女图》

图》(图7)、《持丁字仗侍女图》中女子为双螺髻或双椎髻,其余女子发式均为单椎髻。而与之同时期的墓葬中,像新城公主墓以高髻和双环望仙髻为主,另有刀髻和百合髻;燕妃墓为高云髻、双环望仙髻、刀髻等看起来高大上的发髻等等,不胜枚举。除此之外,李震墓侍女椎髻多显得蓬松下垂,发髻形制看起来有些接近中唐时的倭堕髻,像《戏鸭图》(图4)、《秉烛侍女图》(图2)、《托盘执壶侍女图》(图1)等表现尤为明显,与盛唐时期章怀太子墓《提罐侍女图》、《侍女内侍图》等侍女的发式形制接近,且这种发髻在同时期的其他墓葬中未有出现,匠心独具、自成一格。

唐墓壁画中频繁出现的女子胡服胡帽、胡汉混搭的服饰特点在李震墓壁画中比较少见,目前发现只有《捧细颈瓶侍女图》(图8),该女侍身穿红色圆领窄袖袍,白色腰带,黑、白相间条纹波斯裤,足着黑、白色条纹线鞋。同时壁画中女侍头戴黑色帽饰形制极为少见,与幞头极为相似,但顶部尖而长,也没有幞头帽的两脚,看上去更像女子于椎髻之上包裹精致的布帛。

李震墓侍女服饰多为窄袖襦衫、长裙、帔帛、半臂,为唐代女子服饰的基本搭配。侍女服饰中的半臂款式领形均为桃心领,在其他墓葬这种领形并不多见,同时,该墓侍女裙装也有一些特殊之处,也是其他墓葬较少出现的情况。如:《托盘执壶侍女图》(图1)女子上身着白色窄袖襦衫,左侧袖口似缝制一道紧口宽边,使得长长的衣袖不宜下滑,类似现代衣袖的紧袖口,看上去紧致干练,又便于劳作,与一般侍女衣袖窄长裹手形成明显对照。另外,该侍女下系红色高腰长裙,长裙右后侧一幅呈白色,看似长裙由红、白拼接而成,是唐代女子裙装中的特例,也是唐人审美观中时尚元素的体现。当然,这也可能是工匠在填色时故意为之,但无意中却表现出一种新的时尚。另外,《嬉戏图》(图3)中前边侍女身着红白条纹间裙,间裙上有红色裙护,裙护长及膝部,裙护在唐墓壁画中也较少出现。李震墓侍女服饰中的特点,既贯穿了唐代服饰的时代审美,同时也具有诸多自身特点,让时尚的元素若隐若现。

4. 壁画绘画风格分析

李震墓壁画风格一反唐墓壁画的拘谨，处处充满了日常生活的随意、自然、真实，不拘一格的画风使得人物形象生动逼真，毫不做作的写实手法极大地增强了画面的真实感。

从李震墓侍女壁画中观察到，其人物形象创作较为随意，女子造型丰硕肥腴却充满灵动之气，面部丰腴却不失可爱活泼。壁画绘画技法别具一格，线条简洁自然，出笔挥霍酣畅，泼辣大方，过而不修、欠而不补，锋芒毕露、流于自然。女子条纹裙也是以墨线勾勒外形轮廓，条纹直接以朱红色或黑色粗笔画出，起笔、落笔处随意自然，略欠工整，有些落笔置于墨线轮廓之外，像《嬉戏图》(图3)、《戏鸭图》(图4)、《持簪侍女图》(图5)中侍女红色条纹裙线条长短不一、粗细不等，收笔处笔锋毕露，一泻而下，毫不拘谨，看似随意挥洒却又不失整洁，更加显出画工们酣畅淋漓的、锋芒毕露的绘画功底。色彩上较多地运用了朱砂、赭石、深紫等色差较为接近的颜色，使得画面古朴自然、柔美和谐，特别是配上一个个活泼好动、恣意嬉戏、大眼含笑、忙碌可爱的“丰肥厚体”风格的年轻女子，浓厚的生活气息扑面而来，恰似把现实生活中有血有肉的鲜活场面搬上画面。这样的侍女形象与结构安排，也许是墓主个人生前的喜好和追求，也许是画师的个人审美，却有意无意体现出时代审美趋向的萌芽。画师利用一面墙壁，通过画笔赋予深远的无限空间的画面构建，让人回味无穷、浮想联翩，也体现出唐代绘画风格的多样性以及艺术发展的前瞻性。

三、结语

唐代壁画具有绘画艺术的审美属性，其绘画风格和内容包含了时代审美特征和工匠对现实生活的审美感受。李震墓壁画无论从绘画风格、构图风格，还是内容布局上都独具一格，其所表现的艺术力和大空间的想象力有着唐墓壁绘画风格的创新性，人物造型风格和服饰特点具有时代审美观发展的引领作用，扑面而来的生活气息和田园气息，给画面留下了一份温馨和日常生活的痕迹，是唐墓壁画中表现大气、奢侈的贵族生活画面之外的一股清流。

参考文献

[1] 新唐书·李勣传.卷九十三，列传第十八，李勣传，3817页.

[2][宋]宋敏求.唐太诏令集.商务印书馆，1959年，347页.

[3][4] 李震墓志，现藏昭陵博物馆.

陕西钟山石窟第 11 窟与《文殊师利般涅槃经》

The Cave 11 of Zhongshan Grottoes in Shanxi Province and the Manjusri Nirvana Sutra

赵晓星  
敦煌研究院 敦煌文献研究所 研究员

Zhao Xiaoxing  
Professor of the Textual Research Institute of the Dunhuang Academy

摘要

陕西钟山石窟第 11 窟建于北宋晚期，窟内浮雕释迦涅槃、骑狮文殊及五百罗汉像。本文以窟内浮雕为研究对象，结合宋代流行的《文殊师利般涅槃经》，认为此窟在营建时具有明确的主题，主要表现释迦涅槃后、文殊菩萨作为继任者率五百罗汉住世弘法的思想。

关键词

钟山石窟第 11 窟；文殊；涅槃

Abstract

The Cave11 of Zhongshan Grottoes in Shanxi Province were built in the late Northern Song Dynasty. There are stone carvings of Sakyamuni Nirvana, Manjusri riding a lion, and Five-hundred Arhats in the cave. This paper investigated the whole cave, and thinks the cave was built according to Manjusri Nirvana Sutra. It reflected Manjusri Bodhisattva as the successor of Sakyamuni, went on teaching Buddha Dharma with the Five-hundred Arhats after Sakyamuni Nirvana

Key words

Cave11of Zhongshan Grottoes, Manjusri, Nirvana



## 一、陕西钟山石窟第 11 窟

钟山石窟位于陕西省延安市子长县安定镇街东 1000 米的贺家沟村，坐北朝南，由 13 个洞窟组成。钟山石窟作为陕北著名的佛教石窟，一直以来都受到学者关注。综合调查研究主要有靳之林《延安地区石窟艺术》《对〈延安地区的石窟寺〉一文的订正》<sup>〔1〕</sup>，姬乃军《延安地区的石窟寺》<sup>〔2〕</sup>，王新录《钟山石窟的风化及保护初探》<sup>〔3〕</sup>，吕春祥《陕北子长县钟山石窟考察实录》<sup>〔4〕</sup>，石建刚《延安宋金石窟研究述评》《延安宋金石窟调查与研究》<sup>〔5〕</sup>，张华《延安石窟概述》<sup>〔6〕</sup>；专题研究包括苏敏《陕北地区的地藏造像

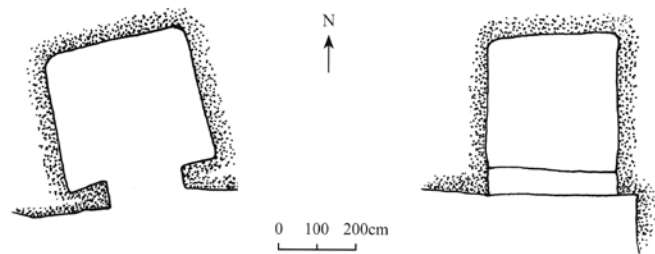


图 1 陕西钟山石窟第 11 窟 平剖面图《陕西石窟内容总录》

及其信仰》<sup>〔7〕</sup>，李静杰《陕北宋金石窟佛教图像的类型与组合分析》<sup>〔8〕</sup>，石建刚、贾延财、杨军《延安地区北宋石窟涅槃造像中的乐舞图像考察》<sup>〔9〕</sup>，杨光震《钟山石窟碑刻题记研究》<sup>〔10〕</sup>，石建刚、袁继民《延安宋金石窟工匠及其开窟造像活动考察》<sup>〔11〕</sup>，石建刚、杨军《延安宋金石窟地藏造像的考察与研究》<sup>〔12〕</sup>；石窟个案研究主要集中在第 3 窟，包括胡同庆《陕西钟山石窟 3 号窟的内容与艺术特色》<sup>〔13〕</sup>，王媛《钟山石窟第 3 窟的图像构成与信仰内涵》<sup>〔14〕</sup>、王珂莉《子长县钟山石窟 3 号窟雕塑艺术特色研究》<sup>〔15〕</sup>。从以上研究可以看出，关于陕西钟山石窟的研究在综合研究和专题研究方面都已取得了相当多的成果，但单窟的个案研究主要集中在第 10 窟（原编号第 3 窟）。

钟山石窟第 11 窟（图 1）营建于北宋晚期，洞窟为平顶方形窟，主室宽 3.80 米、进深 3.50 米、高 3.30 米。《陕西石窟内容总录》记录如下：

北壁：壁面中央偏上位置，浮雕释迦临终说法图，主尊佛，高肉髻，有髻珠，着双领下垂式袈裟，左手抚膝，右臂上举手残失，结跏趺坐于须弥仰莲座上，有圆形头光和身光；左右两侧侍立二弟子。佛头上方，左右两侧分别有一组乘云的罗汉，或手持钹、铙等奏乐，或双手合十。佛像两侧和下方有十余尊菩萨。左侧壁面上部，临近东壁处浮雕释迦涅槃图，佛右胁而卧，众弟子围绕佛作悲戚状。涅槃像上方，同样浮雕一组乘云罗汉，或手持钹、铙等奏乐，或双手合十。右侧壁面上方浮雕释迦启棺说法图，释迦佛结跏趺坐于升起的金棺内为母亲摩耶夫人说法，棺材呈正面状。金棺右侧有乘云而来听法的摩耶夫人。其余壁面以罗汉小像为主。壁面下部风化严重。

东壁：壁面中央开一圆拱形大龕，内雕一佛二弟子，头均残失，主尊佛像，着双领下垂式袈裟，左手抚膝，右臂上举手残失，倚坐于方形座上；两侧弟子，均双手合十立于莲台上。该龕上方有一长方形小龕，龕内右侧雕刻骑狮文殊，乘于祥云之上；左侧雕刻 6 身人物，均面向文殊作礼拜状。文殊龕右侧，及壁面后部上端亦开一方形小龕，中央雕刻一尊戴披帽老者，面相清瘦，颌下留须，侧倚而坐，左侧侍立一女性胁侍，右侧有两身弟子像。其余壁面以罗汉小像为主，形象各异。造像风化严重，尤以壁面下部为甚。

西壁：壁面中央开一圆拱形大龕，龕内高浮雕一佛二弟子，主尊佛像，头残，着半披式袈裟，结禅定印，结跏趺坐于须弥仰覆莲座上；二弟子侍立于左右两侧，头部及手部残失，着右衽袈裟，立于莲座上。该龕上方雕刻一尊较小的自在观音。其余壁面以罗汉小像为主，形象各异。造像风化严重，尤以壁面下部为甚。

南壁：窟口两侧壁面满雕刻罗汉小像，风化严重。<sup>〔16〕</sup>

从实地调查的情况来看，窟内四壁上部造像情况保存较好，除主尊说法佛外，还保存有涅槃、文殊、水月观音，及遍刻于四壁的五百罗汉像。李静杰《陕北宋金石窟佛教图像的类型与组合分析》一文已经讨论了涅槃、五百罗汉和三佛的组合意义，并极有见地地指出“五百罗汉的主要功能为传承佛法，况且二实例表现了罗汉托钵场面，与涅槃组合表现的五百罗汉传承释迦佛教法为其根本意图。五百罗汉与‘三佛’间接组合，似乎还具有象征趋向理想世界的用意”<sup>〔17〕</sup>。那么，钟山石窟第 11 窟最初开凿时是否有统一的设计，为什么要将这些题材组合到一起，是否有更为确切的文献依据？从钟山石窟窟内现存造像来看，似乎与西晋聂道真译《佛说文殊师利般涅槃经》（以下简称《文殊涅槃经》）有关。笔者不揣冒昧，以《文殊涅槃经》为依据分析一下钟山石窟第 11 窟的题材组合与主题思想。

## 二、题材的组合与洞窟的主题

钟山石窟第 11 窟的正壁为北壁（图 2），北壁上部中心主尊佛结跏趺坐于须弥仰莲座上，左右两侧侍立二弟子。佛头上方，左右两侧分别有一组乘云的罗汉，或手持钹、铙等奏乐，或双手合十。佛像两侧和下方有十余尊菩萨。在主尊胁侍弟子两侧，还有两身自在坐的观音菩萨，也可能为水月观音。《文殊涅槃经》称：“一时佛在舍卫国祇树给孤独园，与大比丘僧八千人俱，长老舍利弗、大目犍连、摩诃迦叶、摩诃迦旃延，如是等众上首者也；复有菩萨摩诃萨十六人等，贤劫千菩萨弥勒为上首；复有他方菩萨千二百人，观世音菩萨而为上首。”<sup>〔18〕</sup>经文中提到他方菩萨以观世音菩萨为上首，因此北壁在主尊左右两侧的第三位浮雕了体型稍大的自在坐观音。主尊说法图的左侧为释迦涅槃、右侧为启棺说法。关于本窟涅槃图像、三壁主尊的考释与组合，李静杰《中原北宋辽金时期涅槃图像考察》<sup>〔19〕</sup>一文中已有详细论述，这部分浮雕实际上表现了释迦牟尼佛临终说法。《文殊师利般涅槃经》释迦曾预言，在他涅槃后四百五十年后，



文殊率五百仙人在世间弘法。这样正好可以与本窟东壁的内容相接续。

东壁主尊为倚坐像，应为未来世弥勒佛。在主尊的上方，有两方重要的图像（图3）。其中一处为文殊骑狮像，并有牵狮的于闐王。文殊面前，正好有五位比丘站立合十礼拜文殊。《文殊师利般涅槃经》称：“如是大士久住首楞严，佛涅槃后四百五十岁，当至雪山，为五百仙人宣畅敷演十二部经，教化成熟五百仙人，令得不退转，与诸神仙作比丘像，飞腾空中至本生地，于空野泽尼拘楼陀树下，结加趺坐，入首楞严三昧，三昧力故，身诸毛孔出金色光，其光遍照十方世界度有缘者……说是语时，五百比丘远尘离垢成阿罗汉，无量诸天发菩提心，愿常随从文殊师利。”从这段话可以看出，在释迦涅槃四百五十年后，文殊为五百仙人讲说教化，并继续度化众生。这说明，在佛灭度之后，文殊是作为佛的继任者出现的，经中还特别提到“与诸神仙作比丘像”、“五百比丘远尘离垢成阿罗汉”并“愿常随从文殊师利”，这就是文殊眷属中“五百罗汉”最初的来历。因此，在东壁骑狮文殊面前的五人正是代表了佛涅槃后、在文殊教化下成为罗汉的五百仙人。而窟内四壁遍绘的罗汉形象(图4)，也正是表现五百罗汉住世弘法。

从洞窟整体画面可以看出，整个洞窟实际上表现了《文殊师利般涅槃经》中文殊在释迦涅槃后率五百罗汉住世弘法的主题。《文殊师利般涅槃经》译者为西晋聂道真，全文仅一卷，约2000字，主要记录佛于舍卫国祇树给孤独园为大众讲说文殊菩萨因缘，包括文殊的生平、佛涅槃后文殊的事迹及信奉文殊的功德。北宋时期的钟山石窟为什么会在营建洞窟时重点表达这部经的思想呢？可能与北宋时期五台山文殊信仰发展到高峰有关。

### 三、五台山文殊信仰与《文殊师利般涅槃经》的流行

北宋时期，是中国五台山文殊信仰的一个高峰期。由北宋僧人延一撰写的《广清凉传》的“菩萨生地见闻功德”中，大量引用聂道真译《文殊师利般涅槃经》：



图2 陕西钟山石窟第11窟北壁上部 说法佛 北宋



图3 陕西钟山石窟第11窟东壁上部 文殊 北宋



图4 陕西钟山石窟第11窟西壁 罗汉像 北宋

据《文殊师利般涅槃经》云：“尔时跋陀婆罗菩萨，即从座起，整衣服为佛作礼，长跪合掌。白佛言：世尊！是文殊师利法王子，已曾亲近百千诸佛。在此娑婆世界施作佛事，于十方面变现自在，却后久远当般涅槃。佛告跋陀婆罗：此文殊师利，有大慈悲，生于舍卫国多罗聚落梵德婆罗门家。其生之时，家内室宅，化生莲华。从母右胁而生，身紫金色，堕地能语，如天童子，有七宝盖，随覆其上。诣诸仙人，求出家法。诸婆罗门、九十五种诸论议师，无能酬对。唯于我所，出家学道。乃至我今略说，为未来世盲冥众生。”又《般涅槃经》云：“其有得闻文殊师利名者、见形像者，百千劫中，不堕恶道；若有读诵文殊师利名者，设有重障，不堕阿鼻极恶猛火；常生他方清净国土，值佛闻法，得无生法忍。”<sup>[20]</sup>

从这段记述中可以看出，北宋时期人们普遍认可《文殊般涅槃经》的记述。文殊菩萨的生平与释迦牟尼佛极为相似，也包括“初生、出家、灭度、入般涅槃、现分舍利”这些重要阶段，而且文殊与释迦一样将来会入于涅槃并分舍利予众生。《文殊般涅槃经》称信奉文殊的功德包括闻名灭罪、得见得道。特别是写于1060年的《广清凉传·序》，更是将《文殊般涅槃经》中的五百仙人与《华严经》中的一万菩萨并重<sup>[21]</sup>，使五百罗汉和一万菩萨并列成为文殊眷属的图像有了文本依据。

值得注意的是，在钟山石窟第11窟中出现了与五台山有关的图像，如东壁上部的倚坐老者可能为文殊老人，更明确的是在北壁发现了文殊老人与佛陀波利相遇的画面（图5）。画中一老者拄杖沿阶而上，一人挑担驻足，担中一头为佛像，另一头为成捆的卷轴佛经。佛陀波利从印度取回《佛顶尊胜陀罗尼经》重返中国再入五台山的情节，在敦煌莫高窟第61窟五台山图中就被绘成身后有随从挑着佛经的形象（图6），可供参照。钟山石窟第11窟这一细节的出现，强调了四壁遍绘的山峦背景为五台山。也就是说，实际上反映了这一地区当时的五台山文殊信仰，这是与北宋时期五台山文殊信仰盛行的大背景相一致的。



图5 陕西钟山石窟第11窟北壁中部 佛陀波利遇文殊老人 北宋



图6 莫高窟第61窟西壁 五台山图之佛陀波利二次见文殊老人 五代



#### 四、小结

经过以上的分析,可以看出营建于北宋晚期陕西钟山石窟第 11 窟,窟内浮雕释迦涅槃、骑狮文殊及五百罗汉像等各题材经过《文殊般涅槃经》的思想进行组织,主要表现释迦涅槃后、文殊菩萨作为继任者率五百罗汉住世弘法的思想。同时,又以五台山作为全窟的背景,反映了当时延安地区的五台山信仰。

#### 参考文献

[1] 靳之林.延安地区石窟艺术[J].美术.1980 年第 6 期;对〈延安地区的石窟寺〉一文的订正.文物 1984 年第 12 期.

[2] 姬乃军.延安地区的石窟寺[J].文物.1982 年第 10 期.

[3] 王新录.钟山石窟的风化及保护初探[J].文博.1992 年第 1 期.

[4] 吕春祥.陕北子长县钟山石窟考察实录[M].西北美术.2014 年第 2 期.

[5] 石建刚.延安宋金石窟研究述评[J].敦煌学辑刊.2015 年第 1 期.延安宋金石窟调查与研究[M].兰州:甘肃教育出版社,2020 年.

[6] 张华.延安石窟概述[J].文博.2016 年第 4 期.

[7] 苏敏.陕北地区的地藏造像及其信仰[D].兰州大学硕士学位论文,2012 年.

[8] 李静杰.陕北宋金石窟佛教图像的类型与组合分析[J].故宫学刊.2014 年第 1 期.

[9] 石建刚、贾延财、杨军.延安地区北宋石窟涅槃造像中的乐舞图像考察[N].甘肃广播电视大学学报.2015 年第 5 期.

[10] 杨光震.钟山石窟碑刻题记研究[D].延安大学,2017 年硕士学位论文.

[11] 石建刚、袁继民.延安宋金石窟工匠及其开窟造像活动考察——以题记所见工匠题名为核心[M].陕西师范大学历史文化学院、陕西历史博物馆编.丝绸之路研究集刊.(第 2 辑),北京:商务印书馆,2018 年.

[12] 石建刚、杨军.延安宋金石窟地藏造像的考察与研究[J].敦煌研究.2018 年第 6 期.

[13] 胡同庆.陕西钟山石窟 3 号窟的内容与艺术特色[J].文博.2010 年第 1 期.

[14] 王媛.钟山石窟第 3 窟的图像构成与信仰内涵[D].西安美术学院,2010 年硕士学位论文.

[15] 王珂莉.子长县钟山石窟 3 号窟雕塑艺术特色研究[D].西安美术学院,2014 年硕士学位论文.

[16] 陕西石窟内容总录·延安卷[M].西安:陕西人民出版社,2016 年,第 741—742 页.

[17] 李静杰.陕北宋金石窟佛教图像的类型与组合分析[J].第 113 页.

[18][西晋]聂道真译.佛说文殊师利般涅槃经.大正新修大藏经.(以下简称.大正藏),东京:大正一切经刊行会,1924—1934 年,第 14 册,第 480 页.

[19] 李静杰.中原北方宋辽金时期涅槃图像考察[J].故宫博物院院刊.2008 年第 3 期.

[20][北宋]延一.广清凉传.大正藏.第 51 册,第 1102 页.

[21][北宋]郗济川.广清凉传·序.大正藏.第 51 册,第 1101 页.

## 从壁画图像内容分析汉代墓葬的早晚关系——以鄂尔多斯出土三处汉代壁画墓为例

### The Analysis on the Time Relationship of Han Dynasty Tombs by Mural Image Content—Take Three Han Dynasty Mural Tombs Unearthed in Ordos as Examples

赵国兴  
鄂尔多斯博物馆 副研究员  
高兴超  
鄂尔多斯博物馆 副研究员

Zhao Guoxing  
Associate Researcher of Ordos Museum  
Gao Xingchao  
Associate Researcher of Ordos Museum

#### 摘要

鄂尔多斯地区出土的三处汉代壁画墓葬,在考古发掘报告和相关的书籍当中已经对墓葬的时代进行了断代分析,判断时代的主要方法是依据墓葬形制、出土器物及文献资料等方面的信息综合分析给予定性。在对这批汉代墓葬壁画图像资料的梳理过程中,发现运用图像对比的方法可以判断三处墓葬的早晚关系。

#### 关键词

壁画图像;内容分析;汉代墓葬;早晚关系

#### Abstract

three mural tombs of the Han dynasty unearthed in Ordos region have been analyzed in the archaeological excavation report and related books, and the main method to judge the era is to

give qualitative analysis based on the comprehensive information of the burial form and system, unearthed artifacts and literature. In the process of combing the image data of these Han dynasty tomb murals, it is found that the relationship between the morning and night of the three tombs can be judged by the method of image comparison.

Key words

Mural image, Content analysis, Han Dynasty tombs, Relationship between morning and evening

一、前言

鄂尔多斯因其所处地理位置的优势，地貌相对平坦、水草肥美，成为北方草原游牧民族的战略要地和游牧天堂，历史上土方、鬼方、狄、林胡、楼烦、匈奴、突厥、党项、契丹、女真、蒙古等民族都占据过这一地区，成为中原农耕文明与北方游牧文明之间文化交流、民族融合的重要地区。

鄂尔多斯地区汉代墓葬数量多，分布广，考古发掘资料比较丰富，最为可贵的是在鄂尔多斯地区考古发掘众多的汉墓当中，出土三处汉代壁画墓葬。1990—2001 年在鄂托克旗发现了米兰壕汉代壁画墓<sup>[1]</sup>和凤凰山汉代壁画墓<sup>[2]</sup>，2001 年在乌审旗抢救性清理发掘了 2 座汉代壁画墓，即巴日松古敖包汉代壁画墓 M1 和 M2。<sup>[3]</sup>2009—2012 年在鄂托克旗米兰壕实施考古发掘工作过程中，发现了 6 座壁画墓葬，由于原址无法保护，已经对其中 5 座墓葬壁画进行抢救性揭取保护。<sup>[4]</sup>2015 年，为了对鄂尔多斯地区古代壁画进行非本体保护与传承，鄂尔多斯博物联合鄂尔多斯考古研究院对凤凰山汉代壁画墓和巴日松古敖包汉代壁画墓在进行了二次发掘，全面采集壁画信息，并对部分壁画进行摹制保护。两处墓葬壁画由于年代久远及自然因素，壁画本体已出现很多病害，如龟裂、空鼓、颜料层脱落、植物根系作用、微生物等，尽管如此，墓室内仍然保留一批珍贵的图像资料，这些珍贵的图像资料不仅向我们展示了鄂尔多斯地区汉代墓室的绘画艺术，同时也体现出汉代时期鄂尔多斯地区的社会、经济、文化、思想、丧葬礼仪等重要信息。

根据相关的发掘材料得知，鄂尔多斯地区已发现三处共 9 座汉代壁画墓，其中鄂托克旗米兰壕汉墓 6 座、凤凰山汉墓 1 座；乌审旗巴日松古敖包汉墓 2 座。墓室壁画均绘制于墓室四壁及墓室顶部，内容包括：

鄂托克旗（米兰壕汉墓、凤凰山汉墓）：

米兰壕汉墓四壁保存有帷幔鸟树图、装饰纹样、车马图、歌舞楼阁图、农耕图、晒衣图、围猎图、山林动物图、斗拱图、双鹅图、神咒图等壁画图像，墓室顶部绘有祥云星象图。<sup>[5]</sup>

凤凰山汉墓壁画保存有庭院图（内有乐舞百戏宴饮）、门吏图、执吾门侍图、武库图、

神咒图、群山放牧、牛耕图、弋射图、车舆图、出行归来图、祥云星象、月宫图等。<sup>[6]</sup>

乌审旗（巴日松古敖包汉墓 M1、M2）<sup>[7]</sup>：

M1 保存有武库图、骑马游猎图、山林放牧图、牛耕图、乐舞图、车马图、楼阁侍佣图、执吾门侍图、妇人倚门图、祥瑞图（玄武）、云气星象图、鸾凤图等。

M2 保存有车马出行图、群山放牧图、楼阁宴饮图、乌燕对鸣图，墓顶绘朱雀百鸟图、飞龙图、太阳金乌、月亮蟾蜍等。

其中部分墓葬发表了发掘简报及相关的图像资料，同时依据墓葬形制、出土器物及文献资料等方面信息为墓葬的时代给予定性。在上述学者研究成果的基础上，本文通过墓葬壁画图像资料的梳理，运用图像对比的方法来分析判断三处墓葬的早晚关系，不足之处敬请专家指教。

二、从墓室壁画中升仙图像与镇墓图像分析

墓葬是逝者的彼岸归宿，在汉代社会制度的影响下，以孝为核心的儒家思想渗透到社会的方方面面，在丧葬礼仪中表现为厚葬，因为汉代人的思想是人的灵魂不灭，死亡并非生命的终止，而是去往另一个世界生活开始，所以墓葬的构建是仿造地上住宅为逝者建造大型豪华的彼岸生活空间，主要是表达在死后继续享受或为理想中的美好生活。在考古发掘中出土了许多汉代时期的画像石、画像砖、壁画墓葬，这些墓葬有汉代中期到东汉晚期的，图像信息极为丰富，但在不同阶段当中，汉画的思想表现有所不同，贺西林先生在《古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究》一书中国对汉代不同时期墓葬壁画出现的内容进行了详细的梳理。汉代从早期到晚期人们的思想是在不断变化的，这中变化主要表现在墓葬壁画当中，一是对长生不老或升仙的追求，这是汉代时期较长时间内人们思想主题之一；二是为墓主人守护形象的转变<sup>[8]</sup>，下面对这两方面进行探讨。

首先兴盛于西汉后期至东汉前期宇宙天象与各种仙灵祥瑞组成的仙界，宇宙天象主要有日、月、金乌、玉兔、蟾蜍及二十八星宿或绘零散的星辰；仙灵祥瑞主要包括头戴华胜的西王母形象及玉兔捣药、蟾蜍、九尾狐、三足乌、龙凤、仙鹤、四瑞图像，到东汉后期对升仙思想的逐渐淡化，并以现实生活为主要题材。

墓室壁画中这两方面的变化，主要与人们思想改变有关。在鄂尔多斯三处汉墓当中的表现为西汉后期至东汉早期米兰壕汉墓中西王母形象，在《北方草原古代壁画艺术保护与研究——国际研讨会论文集》中收录米兰壕汉墓壁画中玉兔捣药的形象，其他部分壁画脱落，那么根据这一线索我们很容易知道脱落部分应为西王母形象<sup>[9]</sup>。米兰壕汉墓中，出现的西王母形象，说明人们对长生不老思想的表达受到先秦文化的影响较深，西王母形象对早期道教的产生和发展起到促进作用。同样在巴日松古敖包两处汉墓中，逝者也有对升仙的渴望，但是表现方法有所不同，在壁画当中出现的仙鹤、凤凰、玄武等瑞禽，通过祥瑞图像帮助进而到达仙境，实现长生的夙愿。这些思想与



早期道教的发展有关，而凤凰山汉墓整个墓室壁画都是围绕现实生活进行设计绘制，未表现对升仙的题材关心，那么在这三处墓葬中表现出了早期的升仙思想、升仙思想转变及对现实生活的追求，这种思想的变化固然与当时人们对长生、升仙思想的发展有关，表现出明显的时代发展过程。

东汉中晚期巴日松古敖包汉墓仙境中的祥瑞图像。在 M1 前室墓顶全景式的绘制了龙凤图像，画面以墓顶为中心，龙首朝向墓门，龙须蜿蜒，乌目圆瞪；凤鸟以墨线勾勒轮廓，赭红描边，头向墓外，细颈长身，双翅、凤尾收拢，腰身以蓝、红两色填绘花纹；周围满绘星云，云气缭绕，胜似仙境，其左右两侧有飞车图和鱼车图，均为墨线勾勒，龙、鱼体大，车身较小，鱼车上坐一人（图 1-1、2）；同样在 M2 前室墓室顶部出现祥鸟凤飞图，全景式构图，以黑、蓝、绛三色勾勒的祥云为背景（图 1-3），图像表现为飞翔的凤凰及祥鸟，凤凰居中，其左侧 11 只、右侧 8 只祥鸟。凤首朝向墓门，冲破云头展翅翱翔，凤凰长喙圆目，细颈长身，双翅宽展，凤尾逶迤，尾部为三只多彩长翎。祥鸟分居凤凰两侧紧紧追随，伴飞于凤凰飞翔的方向。

龙凤都是我国古代祥瑞的象征，凤凰是中国古代传说中的一种神鸟，雄的叫凤，雌的叫凰。据说它的降临能给人们带来吉祥、如意、幸福、安宁、和平。有关凤凰的传说是很古老的，《诗经·大雅》说：“凤凰鸣矣，于彼高岗，梧桐生矣，于



图 1-1、2 巴日松古敖包 M1 前室墓顶局部龙车、鱼车图

图 1-3 巴日松古敖包 M1 前室墓顶龙凤星象图

彼朝阳。”<sup>〔10〕</sup>许慎在《说文解字》中记载：“凤，神鸟也。”天老曰：“凤之象也，鸿前麟后，蛇颈鱼尾，鹳颡鸳思，龙文虎背，燕颌鸡喙，五色备举。出于东方君子之国，翱翔四海之外，过昆仑，饮砥柱，濯羽弱水，莫宿风穴。见则天下大安宁。”<sup>〔11〕</sup>实际上凤凰汉画像石和壁画当中出现十分像孔雀的形象，是吉祥的寓意。西汉晚期至魏晋之际，人们的思想发生了很大的改变，继承西汉初年思想的同时，也对成仙有了新的认识，不再单一地追求生命的无限延续，也不再对死亡感到似先秦时期的恐惧，而是在另一世界继续拥有理想的生活，也可以在拥有理想的彼岸世界里继续追求成仙或长生不老，或运用艺术的手法，绘制仙境，最终抵达。然而东汉后期的凤凰山汉墓中没有描写仙界的图像，仅出现日月祥云和部分星象图，不在对升仙和长生不老表现得那么关心，而是对现实生活的留恋和彼岸美好生活的向往。

其次，守护墓葬的神灵转变为门吏、门奴，这类题材内容在汉墓壁画中不断变化，在西汉后期到东汉前期担当镇守墓室、保护墓主安全的守护神灵（神咒），变换为方相氏、代表方位的祥瑞（青龙、白虎、朱雀、玄武、句芒、祝融、蓐收、玄冥、后土等），直到东汉中后期门吏、门奴形象的出现，取代前期的狰狞神灵来守护墓主人。

关于镇墓瑞兽图像中的神咒，在米兰壕汉墓当中出现的（图 2）神咒，或称独角兽、灵犀，其身体为黑白相间色，长有双翅，角、耳、翅膀、肩、尾均用的黑白绿相间色，三足蹬地有力，一足腾空，弓颈垂首，尾部上翘，锐角前突，跃跃欲试；在巴日松古敖包汉墓中我们没有见到神咒图像，这种镇墓形象转变为 M1 后室中的四瑞图像一玄武（图 3），以及 M1 前室的门吏图像，然而在凤凰山汉墓中出现两处神咒图像，其一为熊咒搏斗图像（图 4），其二为独立的神咒图像（图 5），三处墓葬明显地表现出为墓葬守护者由镇墓神灵发生了转变，直到东汉后期门吏图像的大量出现（图 6）。

在三处墓葬当中，米兰壕汉墓没有出现门吏图像，巴日松古敖包汉墓出现两处共三人，位于墓葬前室后壁楼阁图像的门厅两侧，一侧为执吾门吏，一侧为执衣物、器物门吏图；在凤凰山汉墓当中，出现四处门吏图像共七人，一是在墓室前壁两侧各两人，一是在墓室后壁两侧绘制三人，门吏有执吾、执桡戟、执衣物、执器物四种类型，这种门吏图像从无到有，以至于后来的大量出现，这种变化也体现了人们思想的改变及时代的发展。



图 2 米兰壕汉墓壁画神咒、图 3 巴日松古敖包 M1 玄武图

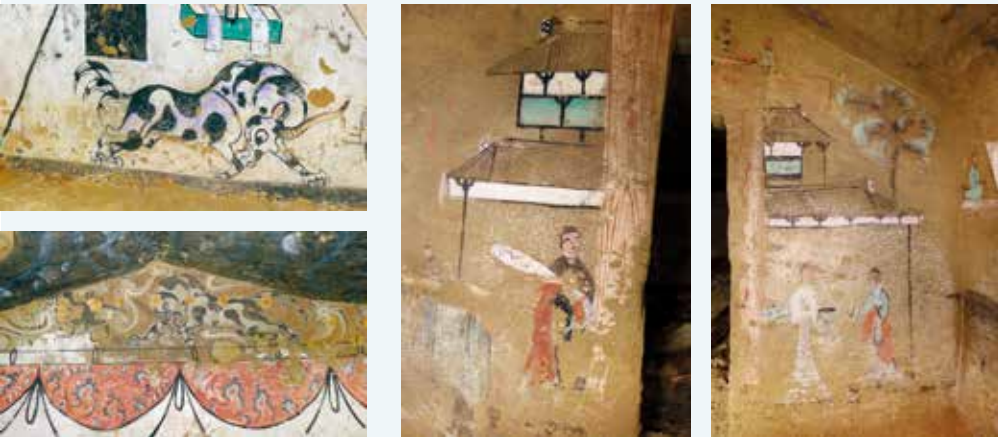


图 4、5 凤凰山汉墓壁画神咒图

图 6-1、2 巴日松古敖包汉墓 M1 楼阁侍佣图





图 6-3、4 凤凰山汉墓门侍图南壁左、右图      图 6-5、6 凤凰山汉墓门侍图北壁左、右图

### 三、从现实生活题材来看

在三处墓葬壁画中，表现生活题材的图像较多，其中提取两种题材来进行讨论，首先看农耕图，农耕是由中原地区传到边疆并得到继承和发展的先进文化。在边疆地区耕作的方式随着时间推移也在不断地改进，在汉代广泛采取的二牛抬杠是耕作中，也称之为耦犁。《汉书·食货志》记载说：“其耕耘下种田器，皆有便巧。……用耦犁，二牛三人。”<sup>[12]</sup>文中所指耦犁，后人有不同解释。“耦犁”，“耦”是指合惧的两头牛，犁是犁地的意思，即二牛挽一张犁，其中一人压辕，一人扶犁，一人牵牛，随着犁的更新及对牛的使用技术的改进，节约了劳动力，出现二牛二人、二牛一人耕作方式。那么米兰壕汉墓农耕图中我们可以看到为二牛二人一犁形式（图 7），而到巴日松古敖包汉墓中的农耕图则为二牛一人一犁形式（图 8），这一时期的说明耕作的发展变化可以总结两点内容，一是扶犁者对牛可以直接操控，而无须前期农耕中的专职牵牛人；二是农具一犁的改进，出现可以控制耕作深浅的犁评，同样不需要前期控制深浅的压辕人，凤凰山汉墓中农耕图上部分脱落（图 9），但是可以看到有控制耕作深浅的犁评，在此不与其他两处农耕图像对比。通过上述对犁的使用情况，明显表现出犁有了一定程度的发展，可以断定米兰壕汉墓出现犁应早于巴日松古敖包墓葬中的犁，由于凤凰山汉墓中农耕图脱落严重，无法从图像上判断时间的早晚问题。根据上述的对比分析，米兰壕汉墓的时代应早于巴日松古敖包汉墓。

其次从建筑图像来看，汉代是我国建筑史发展的关键时期。在西汉晚期时大量出现楼阁式建筑，这种规模宏大的建筑的发展，必定出现对建筑主体起到重要支撑的建筑构件，那么我们把目光关注到斗拱上。斗与拱为我国木结构建筑中的支承构件，在立柱和横梁的交接处。从柱顶探出的弓形肘木叫拱，拱与拱之间的方形垫木叫斗。斗拱承重结构，汉代时期斗拱得到了长足的发展，进而使屋檐较大程度外伸。在三处墓葬当中均出现建筑构件斗拱，且分为两种形式，一是对墓室做虚拟支撑的独立斗拱，二是在楼阁和庭院建筑图像中出现的斗拱。我们以第二种斗拱进行分析，米兰壕汉墓庭院图像中（图 10-1、2），能观察对建筑起到支撑作用的是以立木为主，斗拱出现极



图 7 米兰壕汉墓农耕图



图 8 巴日松古敖包 M1 汉墓农耕图



图 9 凤凰山汉墓壁画农耕图

少，且形制较为简单，在巴日松古敖包汉墓中（图 6-2、1），楼阁图大量使用斗拱做主体支撑，也有部分运用立木支撑的现象，而在凤凰山汉墓建筑当中对斗拱的运用就更为灵活，不仅在房屋建筑中大量应用斗拱，而且在水榭图中对建筑起支撑作用的斗拱已经出现双层，即抬梁式（图 11-1、2），说明这一时期建筑得到了新的发展，应该说是斗拱为这一时期建筑的发展起到了举足轻重的作用，我们也看到斗拱起到支撑的同时也考虑与建筑整体之间的美观。通过建筑构件斗拱的变化由立木到斗拱以及出现的抬梁式斗拱的发展，我们也可以清晰地观察到三处墓葬时代的早晚关系。

### 四、从绘画的技法方面来观察三处墓葬的山水图像

众所周知，独立山水画在南北朝时期已经出现，然而我们根据墓葬出土的山水画中，则是近年来在陕西省西安市郭家村南唐开元二十八年（740 年）韩休墓北壁东侧中出现的独立山水画最为经典，也就是说，在现有的资料当中，我们分析的独立山水画，墓葬中山水图像的发展明显要滞后。从视觉的角度来看，山水图像主要分为高远、平远、深远即北宋郭熙云山有三远，以及后来韩拙在《山水纯全集》补充的幽远、迷远、阔远三远。

根据山水画的三远法，通过观察分析鄂尔多斯三处墓葬壁画山水图像中关于山的表现方法。首先，在米兰壕汉墓中出现的山，其图像较为抽象，呈现“凸”字形，一次并列排序，视角有从低处向高处仰视之感，表现的山为写意的特点，山的边缘用粗黑色线条勾勒轮廓，内用石青、石绿色沿着黑晕染，技法较笨拙；其次，在巴日松古敖包汉墓中出现的山，其图像为粗线条勾勒几重山峦为主体，并用石绿色在墨线上进行晕染，视角提高，有俯视之感，错落相连，表现出近大远小；再次，在凤凰山汉墓中出现的山，其图像用墨色粗线条勾勒出连续山峦的外轮廓，用色轻重及浓淡也都各不相同，表现出几重山峦前后错落有序，凹凸变化绘画技法明显比前两处墓葬中的山水图像会成熟。根据上述的分析，我们可





图 10-1 米兰壕汉墓建筑图像



图 10-2 米兰壕汉墓建筑图像



图 11-1 凤凰山汉墓壁画建筑图像



图 11-2 凤凰山汉墓壁画建筑图像



图 12 米兰壕汉墓山林鸟树图



图 13 巴日松古敖包 M1 放牧图前室南壁右侧



图 14 凤凰山汉墓壁画群山放牧图

以看到在对山峦认识及绘制技法方面有明显的发展变化，由米兰壕汉墓中对山的抽象表现、巴日松古敖包汉墓中对山的写意绘制，到凤凰山汉墓中对山的写意与写实兼有的风格，而力求于写实，明显表现出了山水图像绘制技法上的发展态势。

## 五、结论

在上述分析过程中，可能会有结论不能说明墓葬的早晚关系，这应该是个别的、偶然的现象，但是通过上述三方面内容的分析对比，这些思想方面的改变、农具和建筑构件的发展，以及绘画技法的逐步成熟，应该不是偶然的，有其社会各方面发展必然性。那么我们就比较清晰地看出鄂尔多斯地区三处汉代墓葬的早晚关系，即墓葬的由早到晚的顺序为米兰壕汉墓、巴日松古敖包汉墓、凤凰山汉墓。结合考古发掘报告和相关老师的研究成果，可以给三处墓葬一个大致的时间范围，即米兰壕汉墓一新莽至东汉早期、巴日松古敖包—东汉中期、凤凰山汉墓—东汉晚期。以上根据墓葬壁画三方面的内容比较，使得三处墓葬的早晚关系表现较明显。当然从壁画的其他内容上也可以分析得出相同的结论，如乐舞百戏图像及武库等图像，在同一时期的不同阶段都有相应的图像内容表现。

## 参考文献

[1][5] 杨文宗，尹春雷．鄂托克旗乌兰镇米兰壕墓葬壁画抢救性揭取保护[C]．色 物象变与辩——首届曲江壁画论坛论文集．北京：文物出版社，2014 年 7 月第一版，第 11—28 页．

[2] 魏坚．内蒙古中南部汉墓[M]．北京：中国大百科全书出版社，1998 年 3 月第一版，第 161—174 页．

[3][7] 高兴超．内蒙古鄂尔多斯巴日松古敖包汉代壁画墓清理简报[J]．文物．2019 年第 3 期．

[4][6] 王志浩，窦志斌．北方草原古代壁画珍品[M]．西安：三秦出版社，2016 年 8 月第一版，第 1—7 页．

[8] 贺西林．古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究[M]．西安：西安人民美术出版社，2001 年 11 月第 1 版，第 169—171 页．

[9] 鄂尔多斯博物馆．北方草原古代壁画艺术保护与研究——国际研讨会论文集[C]．西安：三秦出版社，2018 年 9 月第一版，第 149—154 页．

[10] 张凌翔解译．诗经．北京：中国纺织出版社，2016 年 8 月第一版，第 246 页．

[11] [ 东汉 ] 许慎注、李兆宏、刘东方解译．说文解字．北京：中国纺织出版社，2017 年 1 月第一版，第 225 页．

[12][ 东汉 ] 班固．汉书．北京：中华书局，1999 年第一版，第 958 页．

# 打造丽江新的世界遗产品牌创建一流的岩画壁画博物馆

## Study on Making Lijiang a New Brand of the World Cultural Heritage by Establishing a World Class Petroglyph and Mural Museum

杨志坚  
云南省丽江市玉龙县文物保护管理所 文博副研究馆员

Yang Zhijian  
Associate Researcher of Yulong Historical Relics Conservative and Management Centre, Lijiang, Yunnan Province

### 摘要

通过对丽江金沙江岩画的价值评估和其他国内外岩画的对比分析，提出金沙江岩画申报世界文化遗产的可行性报告，并结合丽江白沙壁画的特色和价值，提出通过建立丽江岩画壁画博物馆，达到保护和利用金沙江岩画和白沙壁画的目的，实现文化遗产保护和促进旅游经济发展的双赢局面。

- 一、金沙江岩画的发现及价值评估
- 二、丽江白沙壁画的特色和保护利用
- 三、丽江金沙江岩画申报世界遗产的前景
- 四、建立中国丽江岩画壁画博物馆的设想
- 五、结语

### 关键词

金沙江岩画；白沙壁画；世界文化遗产；丽江岩画壁画博物馆

### Abstract

This paper aims to offer a feasibility analysis of Jinsha River Petroglyphs’application for the

World cultural Heritage through an evaluation and by comparison with other cliff paintings all over the world. The paper holds that, given the extraordinary value of the Jinsha River Petroglyphs and Baisha Murals, a petro glyph museum should be established in order to protect both and to foster local tourism industry.

- 1. The discovery and evaluation of Jinsha River Petroglyphs
- 2. The characteristic of Jinsha River Petroglyphs
- 3. A prospective analysis of Jinsha River Petroglyphs’application for the World cultural Heritage
- 4. A primary plan to establish Lijiang Petroglyph and Mural Museum
- 5. Conclusion

### Key words

Jinsha River Petroglyphs, Baisha Murals, World cultural Heritage, Lijiang Petroglyph and Mural Museum

拥有文化遗产“丽江古城”、自然遗产“三江并流”、记忆遗产“东巴古籍文献”三项“世界遗产”桂冠的中国西南边陲小城——丽江，以其独有的民族文化魅力和人与自然和谐相处的人文精神，吸引着全世界的目光。今天的丽江，在先祖的恩泽下，正享受着无限的殊荣，沐浴在和谐美好之中。今天的丽江，正朝着“世界精品旅游胜地”的目标而努力。

许多关爱丽江的有识之士，更是对丽江的明天充满期望，他们关心丽江的山水，关心丽江的文化，他们更关心“泸沽湖摩梭风情”还是“纳西古乐”能成为丽江的下一个“世界遗产”。在此，我们要向关爱丽江的人士隆重推荐丽江最有实力竞争下一个“世界遗产”的金沙江岩画。

## 一、金沙江岩画的发现及价值评估

### 1. 金沙江岩画的发现

金沙江岩画主要分布在云南省丽江市和迪庆州境内的金沙江两岸，在云南大理州、楚雄州及四川省攀枝花市、凉山州等地的金沙江流域也有零星发现。

20 世纪 80 年代末，迪庆州中甸渣日首先发现岩画，当时的中甸县文化局、县志办、三坝文化站的有关人员对此进行了调查，并在《迪庆报》和《中甸县志通讯》上作了



报道。1990 年，虎跳峡丽江一侧发现了岩画，同年，中甸县洛吉乡发现岩画。1992 年，丽江花依发现多处岩画，丽江东巴文化研究所和丽江东巴文化博物馆都对此进行了调查，并在《中国文物报》、《云南日报》和《丽江报》上作了报道。之后，两地州及有关县的文化文物、地方志、东巴文化研究等单位分别组织人员对金沙江岩画进行了考察，确认流经两地州的金沙江流域有大量的古岩画遗存。

随着金沙江岩画的不断发现，在国内外岩画研究界引起了极大的反响。二十多年来，已经调查核实了 52 处岩画点，并有了 10 多处新岩画点的线索，目前金沙江岩画还在不断有新的发现。

## 2. 金沙江岩画所处的历史和地理环境

金沙江流域远古文化遗存和遗物是比较丰富的，它们之间的发展序列及衔接关系也是比较清楚的。早在十万年前，就已有旧石器晚期智人“丽江人”在这里活动，金沙江河谷岩画的发现和众多的新石器、青铜器、铁器的出土证明滇西北这片热土是中国西南古人类活动的重要地区之一。

金沙江岩画绝大多数绘制在金沙江及支流两岸的崖壁上，这里山高谷深，地势险峻。岩画点一般离江面的直线距离在 20 米至 2000 米之间。几乎所有的岩画点都可下到金沙江边取水，而且岩画点附近应该是野兽频繁出没的地方，或是狩猎要道口。岩画点大都朝向江面方向，多绘在岩阴处或岩洞内壁及洞内的岩石上，岩画点前一般有能容二三十人站立的平台，这可能与方便举行对岩画的集体祭祀活动有关，个别地点还发现了灰烬层。作画者似乎只注重作画的环境，而不太讲究作画的岩壁面，有的绘在坚硬平整的岩壁上，也有的绘在凸凹不平的沙砾面上，还有的绘在崖脚或洞内的岩石上，有些岩画已被后来流淌的岩浆侵蚀或覆盖，形成了钟乳石。

## 3. 金沙江岩画的内容和特色

金沙江岩画的内容主要反映野生动物和狩猎场景。岩画中动物图像主要有野牛、鹿、野猪、麂子、獐子、刺猬、羚羊、盘羊、岩羊、猴等动物，少数岩画点还出现了疑似野马、野驴、熊等动物形象。这些动物大者身长有二三米，小者身长只有三四厘米，它们有的成群结队，有的独行孤处，内容丰富，形象准确生动，构成了一幅幅活生生的群兽行居图。

金沙江岩画中还有一些抽象的符号和图案，其中主要有正反的三角形、空心圆、内有十字的圆圈、小密点群、涂绘和勾勒的手掌印、太阳和植物、箭头、交叉的直线、似水流或道路的曲线等等，其中多数为不知含义的符号和图案。

金沙江岩画中人物占的比例很小，目前只有丽江花依 1 号点等几个岩画点发现有人物形象，在这些岩画中人物均处于次要的位置，而且形象很小。金沙江岩画中现今能初步确定的工具有弓箭、石器、木棍以及似网或栅栏的器物。

金沙江岩画作画的技法有描绘、涂绘、凿刻三种，其中使用最多的是描绘法，大

多数图像是用 0.5 ~ 1 厘米的线条勾勒的，几乎每个形象都是线条流畅，一气呵成，有些较大的形象则用 3 ~ 8 条不等的线条勾勒，推断画笔为手指，而一些小动物的线条只有 0.1 厘米左右。其绘画工具可能是用竹、木加工的硬笔。

金沙江岩画的颜色有红、黄、黑、白、蓝等 5 种，其中用得最多的是红色，红色又分为土红和褐红。红颜料可能是金沙江两岸随处可见的红土和赤铁矿，用动物血和胶，或者是植物树脂调和作画。有不少岩画点的动物形象重重叠叠，颜色深浅不一，可能是不同作者不同时间在同一场面上作画所致。

目前，金沙江岩画已经调查核实了 52 个岩画点，岩画的面积据不完全统计已达 1500 平方米（仅丽江玉龙县境内岩画面积已超过 1000 平方米）。面积最大的岩画点有 200 平方米，最小的不到 1 平方米。岩画最大的图像有 10.64 平方米，最小的图像 0.89 平方厘米。由于作画条件的限制，加上年代久远，很多岩画经过长期的日晒雨淋，岩浆的浸漫和岩洞坍塌，加之野生动物以及人类的破坏，目前已有相当一部分图像模糊不清，只有一些绘于背阴避雨、未经岩浆侵蚀、通风干燥、位置较高处的岩画尚能保留较完整清晰的画面。

## 4. 金沙江岩画的保护和研究现状

金沙江岩画自发现以来，相关部门和有识之士，做了大量努力进行保护和研究。其中，丽江市玉龙县境内的 11 个金沙岩画点已于 1993 年 2 月被原丽江县人民政府公布为第五批县级文物保护单位。迪庆的“渣日岩画”被公布为迪庆州级文物保护单位。目前，两地州文物部门正联合把金沙江岩画申报为国家级重点文物保护单位。

但是，金沙江岩画的保存现状令人担忧。金沙江岩画虽然大多数处在人迹罕至的高山峡谷间，但是近年来遭受破坏的情况越来越严重。除了自然的风化和腐蚀外，随着金沙江岩画知名度的提高，前来考察拍摄岩画的人越来越多，其中有些素质较差者随意对岩画进行添描、涂画和刻写。另外，不少岩画点原来是野生动物住所，现多为当地村民的畜厩，动物的蹭擦已使得一些岩画面目全非。同时，金沙江岩画多数位于金沙江水电开发工程和丽香铁路工程的范围内，这些大型工程前期的勘测已经对部分岩画点造成了影响，随着工程的上马，很多岩画点将不可避免地遭到破坏甚至被淹没。

基本情况：1989 年春，中甸县文化局潘舜生、章作良，县志办段志诚、徐涌涛，三坝文化站和尚礼等 5 人，对渣日岩画的 4 处点进行了调查，1991 年 4 月，中甸县志办段志诚、徐涌涛调查了木圣土岩画的 3 处点。1991 年至 1992 年，丽江东巴文化研究所和力民等对虎跳峡岩画、宝山岩画进行调查。1992 年和 1993 年丽江东巴博物馆王志泓、杨志坚等同志在向导王福宝的指引下先后调查了丽江宝山等地的岩画点。1995 年和力民到丽江市鸣音乡和宁蒗县金棉乡考察岩画。1995 年，迪庆州文化局和玉铨、文管所和桂华对渣日的 3 处岩画点进行调查。1997 年丽江东巴文化研究所鲍江、和品正同志对洛吉岩画进行了 10 余天的调查，并在《云南民族学院学报》等杂志上

发表了调查报告。2001 年和力民对玉龙县宝山乡金沙江畔的岩画进行了四天的调查。2004 年，省考古所何金龙、市博物馆陈登宇等在进行金沙江金安电站淹没区考古调查时，对宁蒗县翠玉乡的 6 个岩画点进行了考察。2005 年迪庆州开展第二次文物普查，对境内的金沙江岩画进行了较全面的调查。从 2008 年 4 月下旬开始，玉龙县第三次全国文物普查队对玉龙县境内的金沙江岩画进行了全面的调查，基本摸清了境内的岩画分布情况。

虽然金沙江岩画的保护和研究，取得了一些成果，但也面临着巨大的挑战和压力。为此，我们建议在认真完成金沙江岩画全面、系统、科学考察的基础上，召开“金沙江岩画学术研讨会”，编辑出版《金沙江岩画》研究文集和画册。同时，丽江和迪庆两地要携起手来，加快金沙江岩画申报省级、国家级文物保护单位的工作，并积极创造条件适时启动申报世界文化遗产工作。目前，要及早建立金沙江岩画专门管理机构，配备必要的设备人员，加强对岩画的保护工作，并适时建设一个岩画博物馆，以推动金沙江岩画的保护管理和研究工作不断深入。

## 5. 金沙江岩画的价值评估

金沙江岩画发现以来，以其丰富而独具一格的内容和表现形式，在我国岩画类型中独树一帜，引起了国内不少岩画研究、美术史研究、生态学研究等相关专业专家学者的高度关注，并对金沙江岩画的地位和价值给予了极高的评价。

我国著名的岩画学专家、国际岩画团体联合会执行委员陈兆复教授指出：“金沙江崖画因其内容丰富，艺术手法独特，为我国一个重要的岩画点。”他认为：“金沙江岩画是云南境内目前发现的最为古老的岩画。岩画表现的几乎都是野生动物，很少有人类的形象。这些作品很可能是云南艺术的创作原型。”他还在 2000 年银川召开的国际岩画研讨会上，把金沙江崖画的照片给国际岩画委员会前主席克洛蒂斯看。克洛蒂斯认为这样的岩画如发现在西欧会被认为是旧石器时代的作品。为此陈兆复教授认为“它具有旧石器时代崖壁画动物种类及造型方法上的诸多一致性”。

云南大学教授李昆声等学者认为金沙江岩画是新石器时代的遗存，云南省艺术考古专家杨天佑则认为：“这些岩画与法国等西欧发现的岩画相似，可能是迄今中国境内发现年代较早的岩画之一。”

诗人田勇：“我认为金沙江岩画是中国历史最具冲击力的史前文明，也许有人不承认这些作品，更不会通过诗人的视觉去解读它们。但我坚定自己的理解，这也是我所见到的人类最伟大的作品之一，这些线条终有一天会惊醒世界、艺术的世界。”

毋庸置疑，金沙江岩画为中国乃至世界岩画的研究提供了新的范本，这些岩画可能是迄今中国境内发现年代较早的岩画之一。为云南省原始艺术史和金沙江流域远古时期生态环境的研究提供了难得的实物资料，在这份形象化的图式文本中积淀着滇西北远古历史以及先民们丰富的文化信息，是一份十分珍贵的文化遗产。

## 二、丽江白沙壁画的特色和保护利用

### 1. 白沙壁画的特色和价值

丽江城北 8 公里的玉龙县白沙古街及白沙明清古建筑群，是世界文化遗产——丽江古城的重要组成部分。白沙明清建筑群由文昌宫、大宝积宫、琉璃殿、藏经阁、大定阁、金刚殿等古建筑及分布在古建筑内的大量明清壁画所组成，俗称白沙壁画。

白沙壁画现存 45 铺，约 140 平方米。其绘制时间跨越明初到清初的三百年间，先后有汉、藏、纳西等民族的画师参与创作绘制。

白沙壁画的内容以宣讲宗教教义为主，融合了汉传佛教、藏传佛教、道教的题材，风格兼具多元文化的特色，较北方同时期相对单一的主题内容和风格而言更具独特性，是我国明代壁画突出的代表作品之一。

在艺术风格上融合了汉文化传统技法和藏、纳西等少数民族绘画风格，用笔设色细腻流畅，色彩绚丽多姿，人物造型逼真，体态各异，栩栩如生，并采用垒金、贴金等手法，更显得金碧辉煌。其沥粉贴金技术之高超不亚于我国同时期任何一处壁画。

在制作材料和工艺方面，白沙壁画采用竹编墙为支撑体，适应当地气候，地仗含沙量极高，不仅大大降低了黏土随湿度变化产生的体积变化，减少了地仗开裂的可能，而且保持了较高的透气性，有利于壁画的长久保存。地仗中以棕或麻作为夹层，极大地提高了地仗的整体性，且通过吸收和缓慢释放水分，有效地起到了缓冲的作用，利于壁画的长久保存。绘画采用的颜料为耐老化的矿物颜料，为壁画保持其鲜艳的色彩提供了保障。

其中大宝积宫的壁画规模最大，保存最完整。最大的一幅《如来讲经图》高 3.67 米，宽 4.98 米，面积 18.29 平方米。该画中共有 100 个神像，中央坐像为释迦牟尼，上列 18 尊者，两侧绘道教神像，下端正中是藏传佛教护法三金刚，外侧是四大天王。这种让不同教派的神佛聚集在一起的艺术创作是丽江白沙壁画最显著的特色之一。

白沙壁画见证了佛教在纳西地区的流传，是研究佛教在我国的传播历史以及纳西族历史的重要实物例证。

值得称道的是，丽江白沙壁画突破了宗教题材的局限，在一定程度上采取了写实的手法，如《普门品》等佛经故事画中的百姓乐舞、屠猪、木作、纺织、钓鱼、打铁、砍柴以及官吏、差役、罪犯、刽子手、旅行人等画像，生动逼真，反映了当时纳西族人民生产生活的状况，是明代纳西族社会生活的真实写照。

1996 年 12 月，琉璃殿与大宝积宫被公布为第四批全国重点文物保护单位，是云南省爱国主义教育基地之一，是丽江对外宣传和旅游中最精彩的历史文化景点。

### 2. 白沙壁画保护利用现状

20 世纪中叶，丽江壁画还有十余处之多，具体分布于漾西万德宫、大研镇皈依堂、



寒潭寺、束河大觉宫、崖脚村木氏故宅、芝山福国寺、白沙琉璃殿、大宝积宫、护法堂、大定阁、雪松村之雪松庵等处，共计 200 多幅作品。

目前现存的 50 多幅壁画分布在白沙大宝积宫、琉璃殿、大定阁和束河的大觉宫四处。

琉璃殿与大宝积宫始建于明朝洪武年间，两殿壁画为永乐至万历年间所作，距今已有六百余年，由于自然力的侵蚀及人为损坏，至新中国成立前夕，梁柱倾斜，构件腐朽，壁画开裂，呈摇摇欲坠之势。新中国成立以来，党和人民政府重视文物保护工作，1955 年和 1961 年曾两次重修，因财力有限，技术缺乏，仅能捡漏补缺，抵杆支撑而已，随时有圯坏之可能，为防患于未然，云南省文化厅曾派专家与丽江美术工作者一道，于 1957 年和 1961 年两次进行壁画的局部临摹。1983 年进行第三次临摹，由丽江地区群艺馆牵头、文化馆主办，组织十三位业余美术工作者，历时一年零四个月，将两殿所存壁画整幅临摹完毕，并收藏于县博物馆内。1986 年，由省文化厅拨款，指令丽江县博物馆主办，特邀四川省文物考古研究所壁画维修专家，运用当前先进的科学技术，将两殿壁画二十八幅全部安全揭取下来，使之成为钢硬块件，再加上柏木方料逗成的十字格方框为画幅依托，成为现状，可嵌镶亦可悬挂，必要时亦可取出活动画框，其中大宝积宫内正中大幅画，原在壁后，维修中经省文化厅批准移至前正面。1993 年，由丽江县博物馆主持对大定阁壁画进行了揭取加固，并对大定阁进行了维修。1996 年“2·3”地震后，由国家文物局拨款，对琉璃殿、大宝积宫进行了加固维修。

白沙壁画长期以来由文化文物部门直接管理，1991 年成立白沙文物管理所，2002 年初原丽江县人民政府将经营权与管理权分离，丽政发〔2002〕3 号将经营权交由当时三朵园林公司管理，文化局下属博物馆进行业务内部管理，丽江撤地设市，区县分设后，门票经营管理单位先后变更为五大寺旅游开发公司、龙建公司，2004 年末，根据玉龙县人民政府与鼎业集团合作协议，由鼎业集团投资开发白沙旅游文化圈，包括白沙壁画的经营开发。长期以来文化文物部门一直承担着片区的文物安全保护、文物维修以及参与旅游经济建设的工作，工作人员坚守岗位，为丽江旅游和文物事业发展做出了不懈的努力。

目前，白沙壁画由束河鼎业集团经营。玉龙县文物管理所承担保护管理职责。

### 三、丽江金沙江岩画申报世界遗产的前景

#### 1. 世界遗产中的岩画

岩画产生于文字之前，岩画犹如文字记载，是人类历史非常重要的资料。提供了人类数千年前的记录。迄今为止，超过 10 万件史前的艺术作品已被发现出来，并记录下来。它们包括世界各地博物馆、画廊和私人收藏的小雕像，雕刻过的石头和骨头，有着装饰的角和木头。然而最大量的艺术品分散在五大洲，70 万个岩画点，估计约有

两千万个或更多的形象和符号。到现在为止，我们所知的史前艺术品 99% 是岩画，其全部数量可能远远超过上面所估计的。

岩画，作为早期人类遗存应得到全人类的保护。联合国教科文组织将具有代表性的岩画列入世界文化遗产。迄今 22 个有文化和文化与自然混合特色的岩画点已被列入世界遗产名录：

阿尔及利亚（Algeria）

塔西里·阿杰尔 1982 年列入世界遗产名录。

阿根廷（Argentina）

洛斯·玛诺斯洞窟 1999 年列入世界遗产名录。

澳大利亚（Australia）

卡卡图国家公园 经 1981 年和 1987 年两次审议后，

最终于 1992 年列入世界遗产名录。

乌鲁鲁 - 卡塔国家公园 1994 年列入世界遗产名录。

博茨瓦纳（Botswana）

措迪罗 2001 年列入世界遗产名录。

巴西（Brazil）

卡皮瓦拉山国家公园 1991 年列入世界遗产名录。

智利（Chile）

拉拍·奴国家公园 1995 年列入世界遗产名录。

哥伦比亚（Colombia）

圣·奥格斯特考古公园 1995 年列入世界遗产名录。

法国（France）

韦泽尔山谷洞窟崖壁画 1979 年列入世界遗产名录。

危地马拉（Guatemala）

考古公园和丘里瓜遗址 1981 年列入世界遗产名录。

印度（India）

皮摩波特卡岩画点 2003 年列入世界遗产名录。

意大利（Italy）

梵尔卡莫尼卡岩画 1979 年列入世界遗产名录。

利比亚（Libyan Arab Jamahiriya）

塔德拉尔特·阿卡斯库岩画点 1985 年列入世界遗产名录。

墨西哥（Mexico）

圣·法朗西斯科崖壁画 1993 年列入世界遗产名录。

挪威（Norway）

阿尔塔岩画 1985 年列入世界遗产名录。

秘鲁（Peru）

恰维考古遗址 1985 年列入世界遗产名录。

葡萄牙 ( Portugal )

高阿山谷史前岩画点 1998 年列入世界遗产名录。

南非 ( South Africa )

卡拉巴 / 德拉肯斯堡公园 2000 年列入世界遗产名录。

西班牙 ( Spain )

阿尔塔米拉洞窟 1985 年列入世界遗产名录。

伊比利亚半岛地中海盆地岩画 1998 年列入世界遗产名录。

瑞典 ( Sweden )

塔努姆岩刻 1994 年列入世界遗产名录。

津巴布韦 (Zimbabwe)

玛托波山 2003 年列入世界遗产名录。

目前，亚洲仅有一项列入。

## 2. 国内岩画申报世界遗产的基本情况

中国岩画的分布区域极广,目前,全国已有 20 个省(自治区)的 100 个以上的县(旗)发现了岩画。从其地域分布,可划分为北方地区岩画和南方地区岩画。南方系岩画包括广西、四川、云南、贵州、福建等地。南系岩画大都以红色涂绘,颜料是以赤铁矿粉调和牛血等而成的。北方系岩画以阴山、黑山、阿尔泰山、贺兰山等为主,绵延数千里,气势宏阔。北系岩画大都是刻制的,刻制又包括磨制、敲凿与线刻。国内岩画目前正在申报世界遗产的有,宁夏贺兰山岩画、内蒙古阴山岩画、广西花山岩画。

1997年，贺兰山岩画被联合国教科文组织——国际岩画委员会列入了非正式的世界文化遗产名录，2004年4月，正式启动贺兰山岩画申报世界文化遗产名录工作。2006年广西文化厅与宁明县人民政府将宁明花山岩画申报世界文化遗产项目资料上报国家文物局。2010年5月，内蒙古巴彦淖尔市成立专门工作机构，正式启动了阴山岩画申报世界文化遗产工作。

### 3. 丽江金沙江岩画的特色和申报世界遗产的可行性

目前，经过认真调查，金沙江岩画已经确认 52 处岩画点。这些岩画点大都分布在大具虎跳峡至鸣音洪门口 150 公里的金沙江两岸，而这当中 70% 的岩画点分布在大具下虎跳峡渡口到长江第二湾（三江口）70 公里的金沙江及支流两岸。最精彩的岩画点集中分布在大具下虎跳峡到梨园 50 公里的金沙江两岸。

丽江金沙江岩画主要分布在玉龙县大具乡虎跳峡、宝山乡住古和花依、鸣音乡江旺和妥良初等地。范围在东经  $99^{\circ}23'$  ~  $100^{\circ}32'$ ，北纬  $26^{\circ}$  ~  $27^{\circ}64'$  的区域内。这一地带里最高海拔 5596 米，最低海拔 1342 米。金沙江岩画发现 20 年来，已经调查核实了 26 处岩画点，并了解到多处新岩画点的线索，目前调查工作还在继续中。另在丽

江宁溇县、永胜县和古城区也有少量分布。

丽江境内岩画多涂绘于悬崖峭壁间的洞穴中或崖壁上，图式为动物、人物、手印及几何图形，动物有野牛、岩羊、盘羊、野鹿、猴等，还有不知名的庞大动物。人物图式为狩猎场面中的猎人，可辨性别。岩画最大图像 10.64 平方米，最小 0.89 平方厘米，主要用红色涂料绘制，有的用勾线，有的用平涂，以线代面，线面结合，无三度空间，平面均为剪草形式，整体风格为写真，也有少量的夸张，与省内的沧源岩画有较大差别，与北方贺兰山、阴山岩画也有很大的差异。类型上与欧洲西班牙、法国岩画有类似之处。

中国岩画研究的泰斗、著名专家陈兆复教授认为：金沙江岩画中“野牛的崖壁画是特别值得重视的。在几个岩画点都可以找到野牛的形象，而且往往是被画在岩壁的中心位置上。野牛画得很大，很醒目。夯桑柯柯明洞中（丽江花依岩画4号点）的野牛长达2.3米，而在茭布敖空岩洞中（丽江妥良初岩画1号点）的野牛竟长达3.8米，笔画线条粗达8厘米。在这些洞窟中，其他动物或画在大野牛的旁边，或画在大野牛的身上，看来，在这里大野牛是作为图腾崇拜物而被绘制上去的。这些巨型的野牛的图像。形体很大，造型准确，单线勾勒，使人想起欧洲旧石器时代洞窟崖壁画中的动物形象”。陈兆复教授指出：“人们认为，法国的拉斯科、西班牙的阿尔塔米拉以及东南非洲岩画中的那些大型动物图像，是属于旧石器时代的佳作；甚至在意大利的梵尔卡莫尼卡发现的大型动物岩刻，也距今约有一万年的历史。在墨西哥的巴雅，早期猎人风格的岩画群，就以巨大动物、手印以及符号标记为其特征。目前世界各地的发现表明，早期猎人风格的岩画，以大型动物为其代表作，并有反复出现的各种符号。在我国北方岩刻中的大型动物图像，虽非产生于同一时期，也并不一定具有相同的文化背景，但其中有的可以认为是属于早期猎人时期的作品。而目前，在我国南方岩画中发现大型动物图像的还只有金沙江一处，其绘制年代，我以为应上溯到早期的猎人时代。”（陈兆复《岩画札记》）

由此，我们可以认定金沙江岩画是中国南方系岩画群中最古老的岩画，与中国北方系岩画正在申报世界遗产的贺兰山岩画、阴山岩画一样，具有申报世界遗产的实力和价值。再加上丽江三遗产地的知名度和影响力，和迪庆州一起把金沙江岩画共同申报为世界遗产是可行和现实的。对促进丽江可持续发展也有非常现实的意义。

#### 四、建立中国丽江岩画壁画博物馆的设想

## 1. 岩画和壁画的关系及相关的博物馆

从广义上讲,绘制在建筑物的墙壁上或岩石上,以及其他如洞穴壁上的壁画、图案,都可以称为壁画,而绘于岩壁上的绘画亦称“岩画”。中国古代壁画一般分为寺观壁画、石窟壁画、墓室壁画、民居住宅壁画等。最早之壁画历史,可以从岩画、特别是洞穴岩壁画开始。中国的岩画,在公元前3世纪战国时期的《韩非子》中就已有记载,汉



代司马迁的《史记》、北魏酈道元的《水经注》中都记述了有关岩画的资料。

岩画产生于文字之前，它们提供了人类在文字发明之前极其重要的历史资料。据考古学的现有成果，表明人类的文明史不过五千年左右。原始社会的石器时代，有二三百万年的历史，被分为旧石器时代、中石器时代和新石器时代。我们现在所要研究的壁画历史，大约要从旧石器时代晚期的智人出现时候说起，也就是距今 3 万年左右的历史。

所以，研究中国的壁画历史，必须从研究中国的岩画开始。目前，除了敦煌研究院外，国内专门的岩画壁画博物馆不多，河北壁画博物馆还在筹建，赤峰市敖汉旗建有辽代墓葬壁画博物馆，嘉峪关市有魏晋砖壁画博物馆。2008 年 11 月 26 日，中国最大的岩画博物馆——银川世界岩画馆在宁夏贺兰山开馆。另有内蒙古巴彦淖尔盟阴山岩画博物馆，阿拉善后旗的曼德拉山岩画博物馆，乌海市卓子山岩画博物馆，包头博物馆有一个内蒙古古代岩画陈列。以上列举，证明国内岩画壁画博物馆的建设正处在起步阶段。

## 2. 建立中国丽江岩画壁画博物馆的必要性和可行性

丽江集三大世界遗产于一身，在国内外有一定的知名度，而白沙壁画是中国丽江古城世界遗产突出普遍价值的重要组成部分。在我国南方保存的早期壁画数量很少，迄今为止最早可上溯至明代。而白沙壁画作为明代早期壁画，是我国南方早期壁画珍贵的实物证据之一。目前，国内把古老的岩画、著名的壁画、国内外知名的旅游胜地集于一身的地方不多，丽江以它得天独厚的资源和丰富的人文积淀，成为令世人向往的旅游文化目的地和宜居魅力城市。中国丽江岩画壁画博物馆的兴建，正逢其时，得天独厚，有望成为中国最有人气的专题岩画壁画博物馆，同时成为丽江文化旅游新的亮点。

目前，对已发现的金沙江岩画采取了一定的保护措施，如公布为县级文物保护单位，申报国家级文物保护单位等。但由于金沙江岩画所处的环境条件恶劣，难以进行有效的保护和合理利用。白沙壁画虽得到了有效的保护，但也面临着责、权、利不明确，当地老百姓意见大等问题，所以，在白沙壁画的基础上建立中国丽江岩画壁画博物馆，所有问题将迎刃而解，真正做到政府、企业和老百姓共赢的局面。

同时，结合“十二五”规划和中央扩大内需的精神，玉龙县正积极申报建设一个县级博物馆。为把玉龙纳西族自治县博物馆建设成为独具地方民族特色，充分展示纳西族民族文化精髓，同时又具有现代气息，充分利用高科技、服务丽江旅游大发展的功能齐备的开放式博物馆，我们拟在现有白沙壁画范围内，改建扩建玉龙纳西族自治县博物馆，并对外称中国丽江岩画壁画博物馆。

在具体改造和扩建过程中，我们将严格按《文物保护法》及文物保护维修的有关规程，把新修和改造的建筑做到和原有的古建筑风貌一致协调，不破坏白沙壁画的整体环境风貌。

整个博物馆改扩建完成后，将成为一座民族传统文化底蕴深厚，突出丽江古老的岩画和精美的壁画，结合现代科技，展示功能齐备，服务功能完善，成为古老文化和现代高科技结合的地方性专题博物馆。建设完成后，实行壁画真品不直接对游客开放，将对游客开放临摹品。金沙江岩画将结束藏在深闺无人识的境地，离开深山峡谷，全面展示在世人面前。该博物馆还将举办文物展览、文物修复、文物交流等一系列科研活动。

## 3. 中国丽江岩画壁画博物馆的建设方案和展览设想

（1）建设方案 整个博物馆由六座不同风格的院落组成，初步设想：

①新建综合院落，主要有介绍整个博物馆的序厅和丽江金沙江岩画、丽江壁画图片展示以及丽江的历史文化风物展，另有必要的会议、教研、办公用房。

②新建岩画壁画馆 展示国内外岩画精品和金沙江岩画，展示中国著名壁画和白沙壁画临摹品。

③文昌宫 主要展示玉龙白沙及木氏土司的历史文化。

④大定阁 展示白沙壁画原件。

⑤琉璃殿与大宝积宫 展示白沙壁画原件。

⑥金刚殿 复原展示展演宗教文化。

（2）建设具体内容

白沙壁画现占地近 2 万平方米（30 亩）除去原有四院（文昌宫、大定阁、金刚殿、琉璃殿与大宝积宫）列入全国重点文物保护单位的古建筑及绿化用地外，尚有 1 万平方米的空闲地和闲置房可以改造利用。其中，新建改建面积不超过 5000 平方米，占地面积不超过 3000 平方米。

具体为：①综合办公展示楼：新建一院多功能综合办公展示楼，层高两层，局部三层，占地面积 1500 平方米，建设面积 3000 平方米。

②岩画壁画馆：改建一院仿古建筑，占地面积 1000 平方米，建筑面积 1500 平方米，用于展示壁画和岩画。

选址在白沙壁画主体建筑大宝积宫和琉璃殿旁，原白沙派出所和财政所内，共有近 2000 平方米空闲用地。在具体建设中将严格依照文物保护修缮的规程，新建和改建的建筑要和原有古建筑风貌相协调，不破坏白沙壁画的整体环境风貌。岩画壁画馆建成后将和大宝积宫、琉璃殿院落行成一个有机的整体，观众在参观完岩画壁画馆后可以进入大宝积宫、琉璃殿观赏白沙壁画原件真品。

岩画壁画馆建设设想为，一进两院的传统院落建筑，以平房为主，局部两层。（靠近古建筑一侧为平房，另一侧可适当建两层。）整个院落按传统仿古建筑风格，精巧别致，又通联通透开放，以便于布展参观。

③配套附属建筑:如库房、办公生活用房、消防保安用房、洗手间等。共 500 平方米。

(3) 建设步骤

- 建设期限：2011 年至 2012 年，争取 2011 年立项动工建设，2012 年全面完成。
- ① 2011 年上半年：完成规划立项，项目审批。综合楼动工。
- ② 2011 年下半年：综合楼完工，并开始布置展览。岩画壁画馆动工。岩画壁画资料收集整理。
- ③ 2012 年上半年：岩画壁画馆完工，并开始布展。
- ④ 2012 年下半年：配套设施动工。整体完善整个博物馆的功能设施，完善整改展览内容。

(4) 建设资金估算筹措

中国丽江岩画壁画博物馆（玉龙纳西族自治县博物馆）除原有四院古建筑外，新建占地面积约 3000 平方米，建筑面积约 5000 平方米。项目总投资 1500 万元人民币。其中：

- 工程建筑费用：1100 万元
- 设备及布展费用：300 万元
- 文物征集费用：100 万元
- 资金筹措 本项目是公益性社会服务基础设施，除申请中央和省级补助专项资金和市县配套外，还可利用社会企业集资和白沙壁画自身的收益。具体分项预算如下：
- 综合楼 土建 580 万 设备布展费 200 万
- 岩画壁画馆 土建 350 万 设备布展费 170 万
- 配套设施 土建 80 万 设备 20 万
- 原有展厅设施完善 50 万
- 文物征集 岩画壁画资料 50 万

(5) 中国丽江岩画壁画博物馆主展厅——岩画壁画馆展览设想

- A. 总体思路
- 岩画壁画馆的建设布展将严格遵循国内权威的研究成果，按照《中国壁画》前言中的定义和分类，结合白沙壁画现有的空间和布局，以时间先后为线索，重点展示岩画、石窟壁画、墓室壁画、寺观壁画，并突出各类别中的著名精品。同时展览将给人一种进入中国整个壁画发展时空隧道的感受，并在中国壁画发展史中寻找金沙江岩画和白沙壁画的历史地位。
- B. 岩画壁画馆有一个总序厅，介绍总体情况。
- 岩画馆分三个展厅： 国外岩画精品展
- 国内岩画分布精品展

- 金沙江岩画展
- 壁画馆分成四个展厅：石窟壁画展（以敦煌壁画为代表）
- 墓室壁画展（以高句丽壁画墓、河北古墓葬壁画为代表）
- 寺观壁画展（以永乐宫和法海寺为代表）
- 白沙壁画临摹展
- 以上计一个序厅、七个展厅，共八个展厅。
- C. 岩画壁画资料的收集整理工作
- a. 有关中国壁画、岩画的图书资料、研究成果的收集整理。
- b. 国外相关岩画、壁画资料收集整理。
- c. 相关考察建议：
- 中国壁画：甘肃敦煌壁画（莫高窟、千佛洞、安西榆林窟），吉林集安高句丽壁画墓（通化），河北古墓葬壁画（望都安平汉墓、磁县东魏、北齐墓、曲阳五代、井陉金代、宣化辽代墓），山西永乐宫壁画（运城芮城县），北京法海寺壁画。
- 中国岩画：宁夏贺兰山、内蒙古阴山岩画，广西花山岩画，云南沧源岩画，金沙江岩画。
- (4) 白沙壁画全面临摹工程
- (5) 金沙江犁园电站淹没区岩画整体切割搬迁工程。（一共八个岩画点，其中玉龙县六个点。）

五、结语

金沙江岩画申报世界遗产工作和中国丽江岩画壁画博物馆的建设，是提升丽江品牌竞争力，丰富丽江旅游内涵，扩大丽江文化影响力的重要途径，更是丽江有效保护文化遗产，合理利用文物的又一成功的范例，必将促进丽江遗产申报、保护、管理水平跃上新的台阶。为丽江的可持续发展提供新动力和支持。

参考文献

- [1] 盖山林．中国岩画．
- [2] 陈兆复，苏胜．中国岩画点总目．
- [3] 陈兆复．中国古代岩画概说．
- [4] 陈兆复．岩画札记．
- [5] 李钢．金沙江岩画的考察和保护初探．
- [6] 陈树珍．追寻原始艺术的足迹——迪庆金沙江流域岩画调查手记．
- [7] 和力民．探寻金沙江岩画．



# 广府壁画鉴定杂谈

## The Appraisal of Guang Fu Murals

黄利平  
广州南沙文物所 研究馆员

Huang Liping  
Researcher of Guangzhou Nansha Cultural Relics Institute

### 摘要

随着人们关注度的提高，作为传统文化结晶的清代民国广府壁画的文物价值逐渐显现。在诸多的研究中，对壁画题材和画师的研究是壁画定名、壁画内容解读和壁画文物断代的基础，也是深入研究壁画特色的前提。

### 关键词

广府；壁画；题材；画师

### Abstract

with the increase of people's attention, the cultural relic value of the qing dynasty mural in the republic of China and guangfu, which is the crystallization of traditional culture, gradually emerges. In many studies, the study of mural themes and painters is the basis for the designation of mural paintings, the interpretation of mural contents and the dating of mural cultural relics.

### Key words

guangfu, Murals, Subject matter, painte

近年来文物界开始关注清代民国广府传统建筑壁画的资料整理，广东省文物局、广州市文广新局及其下属的花都、番禺、黄埔区都相继出版了壁画资料图录，文物出版社也正在出版广州市文物考古研究所编的广府壁画图册，这些图书提高了全社会对广府壁画文物的保护意识，明显增加了各级文物部门的保护力度。但由于文物界的关注才刚刚开始，基础研究尚处于起步的水平，因此也出现了一些明显的问题，比如误将时下工匠新绘制的壁画收入清代民国壁画图册。由于这类新绘制的壁画多是由外省低层工匠随意所为，不但缺乏文化内涵，而且粗制滥造，完全不属于文物范畴。它不仅和清代民国壁画不同，也与那些虽有维修，（这种维修仅限于严谨的重描、补色）但基本没有改变原状，依然保存着百余年前文化信息和艺术价值的壁画有根本的差异。壁画是《文物法》明确的6大类文物之一，必须具有历史、艺术、科学价值。所以在界定清代民国广府传统建筑壁画时要严格把握这三个价值的标准。特别是“清代民国”这个时间标准，应据于首要的地位。因此，在广泛搜集整理出版壁画文物的基础上，及时对广府传统建筑壁画文物的特点进行总结、分析，推进对壁画的认识深度，才能逐步解决这些问题。本文试图通过壁画资料的整理和分析，探讨清代民国广府传统建筑壁画鉴赏方法。

### 一、题材的识读

广府壁画在内容以及形式方面都受到当时文人画即所谓国画的深刻影响，许多当时国画名作的题材如南宋以来的名画《东坡笠屐图》《春夜宴桃李园》和《燃藜图》<sup>[1]</sup>等大量出现在壁画上，换句话说这些题材壁画的“粉本”都是来源于同名的国画，其题材的识读不是什么问题。要注意的是，由于画师粉本的来源不同，一些典故的名称与原本不同。如出自宋代沈括《梦溪笔谈》的典故“金带围”在广府壁画上多写成《金带图》《四相图》或《四相簪花》<sup>[2]</sup>等；而出自唐代传奇故事的“柳汁染衣”也多写成《柳汁沾衣》<sup>[3]</sup>或《柳汁成科》等，当然类似情形也是中国传统书画的常态。

另外，由于历史变迁，一些在当时看来浅显易懂的壁画，百年之后其本身的含义已变得模糊不清。比如“九如图”的九如，源自《诗经》如山、如阜、如冈、如陵、如川之方至、如月之恒、如日之升、如南山之寿、如松柏之茂，因此不能释成“有如”；“寻梅图”源自“踏雪寻梅”，不能释成“焚梅”。又比如“锦灰堆”这种题材是当时北方京津一带流行的文人画题材，但因在广府传统画中找不到类似作品，解读者往往茫然不解，出现不应有的误读。最甚如“张敞画眉图”<sup>[4]</sup>“龙山落帽图”<sup>[5]</sup>等，今人因不习旧典，甚至误以为内容与当地民俗有关。其实由于清代以来广府地区特有的原因，壁画是作为建筑主人标榜自身及其家族掌握国家文化即传统文化，凸显其源自中原士大夫特殊身份，并以此有别于当地土著的一种文化标牌，是不可能表现当地民风民俗内容。因此而产生的随意冠名，则必会差之毫厘，失之千里。当然，清代以来广府壁画上的传统文化经典有时代和地域的不同，体现出地方文化特点。比如“柳汁沾衣”原是唐代李固言中状元的故事。故事原型虽出自《太平广记》，但在明清已有很大不同。清代冯贽《云仙杂记》

记这个故事为：李固言未及第前，尝从一古柳下行走，忽闻柳树内有弹指声，李固言大惊，急问是什么。里面应道：“吾为柳神九烈君，已用柳汁染了你的衣服。如果你果得蓝袍，当以枣糕来祭祀我。”李固言答应照办，不久就状元及第。时人每用此典来比喻科考高中。如明代于谦《观登科录感兴》有“柳汁染衣新样绿，花枝映面醉颜红”；清代毛奇龄《酬别钱中谐进士和韵有感》有“书有藜吹传永夜，衣边柳汁想当时”。而在广府地区影响最大的怕要算是在抽签算卦之中该典作为解签诗，如《关帝灵签》41 就是李固（言）柳汁染衣，解签：自南自北自东西，欲到天涯谁作梯；遇鼠逢牛三弄笛，好将姓名榜头题。另有“经商得利称心怀，福禄荣华倍获财，若问进身谋望事，秀才一举状元回”。（图 1）

另外如常见的壁画题材“三田合和”，原出自“三田哭活紫荆树”的故事，讲述紫荆树因田氏三兄弟放弃分家死而复生。明清以后在广府民间流传的却是另一个版本：据《三教源流搜神大全》，合作亲密的田氏三兄弟是冲天风火院的三田大尉，是财神爷赵公元帅的下属。由《道法会元》可知，在请财神下凡至龙虎坛时，随从的三田大尉也会被召来助法，三田因而有着旺财的神力。由此才可理解广府壁画中“三田”手里一定都拿金钱元宝的原因。（图 2）显然，不了解历代典故在清代广府地区的演变，则无法正确解读广府壁画的内涵。

## 二、年代的认定

作为文物，壁画本身的年代是其价值的重要前提。不仅如此，由于壁画是广府传统建筑的基本装饰，在清代民国的祠堂、庙宇和书室（私塾）等建筑上普遍存在，因此壁画的年代也是建筑年代的重要依据。所以壁画年代的准确认定有着特殊的意义，应该逐渐形成一套科学的鉴定方法。在排除仿冒和涂改的作品后，现存壁画年代认定经常要面对以下 4 种情况：

### 1. 年款完整的壁画

一般来说，清代民国广府壁画上多有画家所题天干



图 1 广州市花都区炭步镇茶塘村肯堂书室 1920 年《柳汁沾衣》——作者自拍



图 2 广州市萝岗区九龙镇新田村启荣何公祠 清光绪十二年（1886）《三田合和》——作者自拍

地支年款，这给年代判断提供了极大的方便。如果壁画上这类题款保存完好，则其绘制年代一望可知。比如广州南沙黄阁东里村辅党麦公祠壁画上题有“道光丙午年”，即 1846 年。因同一座建筑壁画多是同一个画家同时所为，所以虽不是每幅画上都有年款，但只要有一幅年款明晰的画，其他无年款但名款和画风相同的画作时间即可以以此来推定。如广州市番禺区新造镇北约村贵达家塾中韩兆轩署名的《花鸟画》<sup>[6]</sup>上虽没有年款，但同一建筑上韩兆轩的《五柳归庄》图上有明晰的年款“岁在民国丁巳（1917），”<sup>[7]</sup>据此，《花鸟画》的年代即可断定也是 1917 年。这类壁画在排除仿冒和涂改后，年代认定比较简单。

### 2. 年款残缺的壁画

现存许多壁画仅存有“天干地支”年款，其年代则有了多个可能，如“丙午年”就有 1786 年、1846 年、1906 年等。这时可查看建筑上其他装饰的年代标记，如高要市河台镇罗建村宋氏大宗祠的《赏菊图》上仅题“岁次辛未交月，写于粉垣之中。”<sup>[8]</sup>结合其祠堂石刻门匾上民国初年番禺人吴道镛所题“辛未重修”款，壁画上的“辛未”应是民国辛未年（1931）无疑。另外，由于壁画与墙体不可分割的原因，因此现存壁画多是历史上最后一次修建所为。如广州番禺沙头街横江村赤泉黄公祠梁少云的《五桂联芳》上仅有“时在岁次乙亥年”。对此“乙亥年”的认定，要考虑赤泉黄公祠虽始建于清代，但该祠堂在民国期间曾重建，同时对比其在民国时期的作品，<sup>[9]</sup>因此，该壁画上的“乙亥年”应是民国乙亥年（1935）。

### 3. 仅有名款的壁画

对于年款信息过于残缺的壁画来说，可以依靠壁画上的画师名款来确定年代。通过对有年款的壁画建筑资料的整理和研究，目前已发现一批百余年前活跃在广府地区的画师（参见文后附表：《20 位画师早晚期作品统计表》），他们作品众多，突出者如杨瑞石，今天仍可见到其绘制的建筑 40 多座，壁画数千幅。从中归纳出他们各自独特画风和作画的大致年代，将成为鉴识广府壁画年代的一个重要依据。具体需要注意以下几方面：

首先，广府祠堂、神庙等都是当时基层社会重要建筑，能在其上作画应是已有一定影响的画师，而且壁画位置是在建筑墙体顶端，离地面 6 米左右，对画师年龄也有一定限制，既不会太年轻，也不应过于衰老。换句话说，一个画师的作品，时间不会相隔太远。比如现存杨瑞石的壁画最早是同治十年（1871）广州番禺沙头街汀根村梁氏大宗祠，最晚是宣统三年（1911）广州番禺沙湾三善村梁氏宗祠，<sup>[10]</sup>据此，佛山市顺德区北滘镇广教村杨氏大宗祠仅有“庚戌年”款的杨瑞石壁画，只能是宣统二年（1910）所作。因为如果“庚戌年”是 1850 年，按上面的推断，1911 年的杨瑞石已有 80 岁左右，是不能在广州番禺沙湾三善村梁氏宗祠作画了。



4. 无落款的壁画

对于目前尚存大量款识已失壁画年代的认定，则应基于历史上广府民间建筑的行业惯例，即壁画绘制者往往也是砖雕、灰塑等装饰物的制作者。因此，认定壁画年代可以综合考虑建筑形制，其他装饰物上图案、题词、名款和年款，记述建筑修建历史的碑刻，族谱等文献资料等。如广州番禺大龙街傍江东村逸菴古公祠中牡丹壁画上既无年款也无名款,但其建筑墀头砖雕有《牡丹图》，上有题款：近年多种王侯第，怪得人称富贵花。同治壬戌年季秋偶作。（图3）由此可以初步认定该祠中同名壁画是同治壬戌年（1862）所作。

广府壁画既是物质文化遗产，是文物珍品，又表现出丰富多彩的非物质文化遗产（如绘画技艺、民间故事等）特征，也反映了传统文化、国学经典是怎样在广府基层社会春雨润物，影响四野。就此而言，广府壁画不仅是当时一种民间美术形式，而且在实际生活中，影响着人们的行为方式、伦理道德和风俗习惯等诸多方面。可以说晚清民国广府地区虽也饱经灾难，但民间社会依然能够保持一种平和之气，百姓“温柔敦厚”，与由壁画传播出的传统文化的教化和滋养实有极大关系，不能简单地以今天已经面目全非的乡镇文化去解释百年前的壁画。另外，对壁画题材的正确解读和对壁画年代的准确鉴定除了对文物的科学认识外，给当下的乡村文化建设也提供科学和有益的借鉴。壁画上曾经飘荡着的诗雅风韵和传统文化的意蕴，充溢着的是内在的汉文化的自信。回头看看当今“新农村”随处可见的用现代化手段制作出的“福星高照”“鹏程万里”“家兴财源旺”“家和万事兴”之类的宣传,虽说是传统的延续,而却没有了传统的风雅,丧失了传统道德的坚守与精神追求。社会主义新农村的文化建设无疑需要借鉴有当地特色的古代文化养分才能有生命力。



图3 广州番禺大龙街傍江东村逸庵古公祠边墙墀头砖雕局部

附表：《20 位画师早晚期作品统计表》  
清代

|     |                  |                          |                  |                  |
|-----|------------------|--------------------------|------------------|------------------|
| 杨瑞石 | 同治十年<br>（1871）   | 广州番禺沙头汀<br>根村梁氏大宗祠       | 宣统三年<br>（1911）   | 广州番禺沙湾三善村梁氏宗祠    |
| 韩翠石 | 光绪十八年<br>（1892）  | 广州番禺石楼镇<br>菱塘东村文武庙       | 光绪二十四年<br>（1898） | 广州天河龙洞街上社社区景祚樊公祠 |
| 王晓山 | 光绪二十一年<br>（1895） | 广州花都花东镇<br>莘田二村庾氏大宗祠     | 光绪二十五年<br>（1899） | 广州萝岗九龙镇莲塘村时四陈公祠  |
| 王雪舫 | 光绪十二年<br>（1886）  | 广州花都花山镇<br>铁山村光远邵公祠      | 宣统元年<br>（1909）   | 广州花都秀全街岐山村道显黄公祠  |
| 梁瑚  | 光绪十七年<br>（1891）  | 广州天河潭村大<br>街西姚氏宗祠        | 宣统二年<br>（1910）   | 广州番禺石壁街韦涌村苏氏宗祠   |
| 张玉山 | 光绪二十一年<br>（1895） | 广州白云太和镇<br>北村董氏宗祠        | 光绪三十年<br>（1904）  | 广州花都花东镇莘田二村谢氏祖祠  |
| 郭吉平 | 光绪二十五年<br>（1899） | 广州白云江高<br>镇大石村西社<br>黄氏宗祠 | 宣统元年<br>（1909）   | 广州番禺大龙街大龙村性存谭公祠  |
| 罗太泉 | 同治四年<br>（1865）   | 广州番禺南村<br>镇市头村伯日<br>梁公祠  | 光绪三十二年<br>（1906） | 广州市增城新塘镇白江村乔林余公祠 |

清代民国

|     |                  |                       |                   |                         |
|-----|------------------|-----------------------|-------------------|-------------------------|
| 梁锦轩 | 光绪八年<br>（1882）   | 广州花都炭步镇新太村水<br>园庾公祠   | 民国 11 年<br>（1922） | 白云钟落潭镇长沙埔洪<br>圣古庙       |
| 黎蒲生 | 光绪十八年<br>（1892）  | 广州番禺沙湾镇东村北帝<br>祠      | 民国 7 年<br>（1918）  | 佛山市三水区芦苞镇刘<br>寨村胥江祖庙    |
| 老粹溪 | 光绪二十二年<br>（1896） | 广州番禺沙湾镇三善村神<br>农古庙    | 民国 15 年<br>（1926） | 广州市番禺区沙湾镇三<br>善村先师古庙    |
| 钟瑞轩 | 光绪二十一年<br>（1895） | 广州天河黄村街江夏社区<br>黄村华帝古庙 | 民国 15 年<br>（1926） | 广州天河珠吉街珠村北<br>社区梅隐潘公祠   |
| 韩炽山 | 光绪三十年<br>（1904）  | 广州番禺石楼镇官桥村袁<br>氏宗祠    | 民国 13 年<br>（1924） | 广州天河前进街石溪社<br>区石溪村刘氏大宗祠 |

|     |                |                         |                   |                                  |
|-----|----------------|-------------------------|-------------------|----------------------------------|
| 温幹南 | 光绪元年<br>（1875） | 佛山顺德大良街田心村大<br>门十世渔侣李公祠 | 民国 2 年<br>（1913）  | 佛山顺德大良街古鉴村<br>灵孙何公祠              |
| 黄南山 | 光绪九年<br>（1883） | 广州花都花山镇洛场村濯<br>斯江公祠     | 民国 2 年<br>（1913）  | 广州花都花东镇莘田二<br>村明氏宗祠              |
| 禰镜秋 | 宣统三年<br>（1911） | 花都炭步镇文一村谭氏宗<br>祠        | 民国 13 年<br>（1924） | 花都狮岭镇前进村南枝<br>王公祠、赤坭镇竹洞村<br>吴氏宗祠 |

民国

|     |                  |                           |                   |                                   |
|-----|------------------|---------------------------|-------------------|-----------------------------------|
| 韩柱石 | 民国 3 年<br>（1914） | 广州天河黄村街江夏社区<br>黄村围福里仁可潘公祠 | 民国 21 年<br>（1932） | 广州番禺南村镇官塘村<br>康公古庙                |
| 韩兆轩 | 民国 6 年<br>（1917） | 广州番禺新造镇北约村贵<br>达家塾        | 民国 34 年<br>（1945） | 广州天河黄村街江夏社<br>区黄村祠东里 1 号子俊<br>黄公祠 |
| 关通  | 民国 7 年<br>（1918） | 广州花都炭步镇文一村谭<br>氏宗祠        | 民国 11 年<br>（1922） | 广州花都炭步镇石湖山<br>村仰湖汤公祠              |
| 关逸南 | 民国 7 年<br>（1918） | 佛山三水芦苞镇刘寨村胥<br>江祖庙        | 民国 24 年<br>（1935） | 广州番禺大龙街茶东村<br>敬修堂                 |

### 参考文献

- [1] 红楼梦 . 第五回记在宁国府中悬挂着 . 燃藜图 .
- [2] 黄埔古壁画 . 华南理工大学出版社 2017 年，第 58 页 .
- [3] 花都祠堂壁画 . 华南理工大学出版社，2016 年，第 233 页 .
- [4] 东莞市企石镇江边村隐斋公祠同治六年（1867）壁画，转引自谢燕涛博士论文 . 岭南广府传统建筑壁画研究 . 华南理工大学 2018 年 9 月。第 93 页 .
- [5] 广府传统建筑壁画选录 . 广州出版社 2015 年，第 170 页 .
- [6] 番禺古建壁画 . 华南理工大学出版社 2016 年，第 1 页 .
- [7] 广府传统建筑壁画 . 广州出版社，2014 年，第 145 页 .
- [8] 广府传统建筑壁画 . 广州出版社，2014 年，第 36 页 .
- [9] 番禺古建壁画 . 华南理工大学出版社 2016 年，第 97 页 ；第 63 页 .
- [10] 广府传统建筑壁画 . 广州出版社，2014 年，第 34 页 ；第 138 页 .

## 唐代妇女的腰间佩饰——以唐墓壁画和石椁线刻画为中心

### Waist Adornments of Tang Dynasty Women—Focus on Tang Dynasty Mural Paintings and Stone Coffin Line-Engravings

张佳  
陕西历史博物馆 馆员

Zhang Jia  
Museum staff of Shaanxi History Museum

#### 摘要

唐代妇女服饰风格多样，襦裙装、胡服和男装各具特色。作为“点睛品”的腰间佩饰在外形、色彩、声音方面，慧心巧思，个性十足。既彰显个人喜好又暗示身份地位，同时与服装整体风格相得益彰，传达出女子对美丽时尚的向往和追求。本文主要依据唐墓壁画及石椁线刻画，并结合出土文物和历史文献，对其种类、名称、使用情况进行梳理，进而探讨唐代妇女腰饰的历史文化内涵及其在中国服饰发展史上的地位。

#### 关键词

腰饰；壁画；石椁线刻画

#### Abstract

Tang Dynasty women’s clothing were of diversified styles, Ru skirt (Open cross-collar skirt), Hu garment and men’s clothes were of distinguishing characteristics. As the striking statement, waist adornments were typically outstanding of its exquisite and wise design on its shapes, colors as well as sounds. It was not only the depicting of personal likings but also a hint of social status, and meanwhile complementing the entire style of the garment, which expressed the pursuing and yearning of females to fashion and beauty. Based on Tang Dynasty mural paintings and stone coffin line- engravings, and in accordance with the excavated cultural relics and the relative



historical documents, this article collected and analyzed the varieties, names as well as its usages, further discussed and searched the historical cultural intensions of waist adornments of Tang Dynasty females as well as its status in the history of Chinese clothing development.

Key words

Waist Adornments, Mural Paintings, Stone Coffin Line-Engravings

唐代社会繁荣富庶，文明开放。妇女在服饰方面也大胆变革，不断创新。她们或者雍容华贵的襦裙装，襦、裙、帔三件套相得益彰；或仿异域胡服，戴胡帽，穿翻领窄袖袍，新颖奇特；或女效男装，裹幞头，着圆领袍服，英姿飒爽。襦裙装、胡服与男装风格迥异，交相辉映，展现了大唐女子自由奔放、求新求异的精神风貌。

大自然将人的身体比例进行了巧妙的黄金分割，标准身材的人，其腰线恰好是身高的 0.618 倍。换言之，人体中视觉感受最佳、比例最适中之处就是腰部，腰饰的选择佩戴自然也就成了点睛之笔。同时它还发挥着重要的交际功能：一方面，体现佩戴者的喜好、修养和审美情趣；另一方面，暗示了身份和地位。

唐代妇女腰间佩饰种类繁多，但仅从史料的文字描述让人难以确定其形态，且考古发掘中散见的相关文物种类单一，数量有限，难以尽显其妙。而近年来出土的唐墓壁画及石椁线刻画中众多的女性形象，为我们进一步了解唐代妇女的腰间佩饰提供了不可多得的形象资料。本文主要依据唐墓壁画及石椁线刻画，并结合历史文献和出土文物，对其种类、名称、使用情况进行归纳，进而探讨唐代妇女腰饰的历史文化内涵及其在中国服饰发展史上的地位。

一、唐墓壁画及石椁线刻画中妇女腰饰的种类

唐代的《武德令》《旧唐书·舆服志》《新唐书·车服志》等文献典籍中，对皇后、皇太子妃、内外命妇、庶民女子的服饰都做出了严格的规定，其中包括对服装佩饰的详细要求。这些复杂的佩饰制度是唐代统治者“昭名兮，别等威”的工具，集中体现了森严的等级秩序。虽说佩饰随着舆服制度始于周代，但一直到唐，这部分内容才得到充实和完善，种类也比前朝丰富，其明尊卑、辨贵贱的作用更是较之前明显。

1. 襦裙装的腰间佩饰

襦裙装是将秦汉以来的传统女装袍服与胡服进行融合改良而形成的一套全新样式，其基本构件为裙、衫、帔。是唐墓壁画和石椁线刻画中的主流服饰类型。

(1) 裙腰和裙带

唐代妇女为了显示身材的修长，多将裙腰束在胸部，甚至束至腋下。通过缩短上



图 1 李倕墓裙腰佩饰复原图（736 年）



图 2a 段简壁墓(651 年)



图 2b 执失奉节墓（658 年）



图 3a 新城公主墓（663 年）



图 3b 李宪墓（742 年）

装襦衫的长度，升高裙腰和裙带的束系部位，形成了今天我们所见到的高腰长裙。这时的裙子除了裙幅较宽外，裙腰和裙带通常是裙装的亮点，往往为时人所重。裙腰多用刺绣、织锦、蹙金线绣等制作而成。白居易《和梦游春诗一百韵》有“裙腰银线压，梳掌金筐蹙”，这里的裙腰是用银线装饰。孙棨：“东邻起样裙腰阔，剩蹙黄金线几条”，还有和凝《杨柳枝》：“瑟瑟罗裙金缕腰，黛眉隈破未重描”，所说的裙腰较宽，用蹙金线绣成。

西安南郊的一座唐墓中，曾出土了极为珍贵的裙腰实物。墓主李倕是唐高祖的第五代孙女，其夫为宣德郎前直弘文馆侯莫陈氏。25 岁病死，葬于唐开元二十四年（736 年）。珍珠璎珞是从其胸部清理出来的，应是束胸长裙的裙腰，用珍珠串编成网状，网眼之中均缀饰四瓣花钿。下缘装饰一排珍珠串，其下还缀有 9 个小铜铃<sup>[1]</sup>。（图 1）从其奢华的服装佩饰可以看出，唐代贵族妇女比较看重裙腰的装饰，此物一定是李倕生前极为称意的物件，才会长久佩在腰间。

昭陵段简壁墓（651 年），侍女裙腰有菱形网状花纹，网格中饰有“田字格”小饰物，与李倕墓出土网状珍珠璎珞设计非常相似；长安郭杜镇执失奉节墓（658 年），舞伎着红白条纹破衲裙，束绣花宽裙腰；韦贵妃墓（667 年），双螺髻侍女束团花纹裙腰。（图 2a、b）总的来看，裙腰变化丰富，既有宽窄之分，也有素色和团花之别，有的还镶嵌珠宝。尤以歌舞伎的更为华丽夺目，为襦裙装增色不少。

裙带，用来系结、束扎腰部的丝带，轻盈细长随风而起，亦称风带、罗带。谢偃《踏歌词》之二：“风带舒还卷，簪花举复低”；李白《拟古十二首》其一：“别后罗带长，愁宽去时衣。”同时缀珠于裙在唐代盛行一时，李贺《十二月乐辞·二月》云：“金翅峨髻愁暮云，沓飒起舞真珠裙”；白居易《秦中吟十首·议婚》云：“绿窗贫家女，寂寞二十余。荆钗不直钱，衣上无真珠。”唐代“真珠”即蚌贝所产之珠，现在多写为“珍珠”。当时衣裙上若没有珍珠作为点缀，竟与贫穷联系了起来。珍珠作为配饰，代表着财富、美丽和辟邪呈祥。常用于装饰腰带、鞋、裙等，烘托主人高贵典雅的气质<sup>[2]</sup>。



唐墓壁画中珍珠在裙上的装饰不乏其例，如昭陵新城公主墓（663年），妇女着青色长裙，朱色宽裙腰，正中系白色笏头缀珠裙带；山西万荣薛徽墓（721年），女子以笏头缀珠裙带为主；蒲城李宪墓（741年），所有襦裙装女子均系笏头缀珠裙带。从中可以看出有笏头和齐头两种样式，为站立和行走凭平几分飘逸洒脱。（图3a、b）

## （2）宝袜和宫绦

在《唐薛徽墓发掘报告》中，对石椁内壁的线刻侍女这样描述：“女子腰部饰较宽花饰，满饰竖条形花纹并系较长花结下垂至足”<sup>[3]</sup>。这里的“腰部较宽花饰”应是指宝袜，也称袜肚、腰彩，多织成竖条纹装饰或绣花，给人以纤细婀娜之感。马缟《中华古今注·袜肚》：“袜肚盖文王所制也，谓之腰巾，但以缁为之；宫女以彩为之，名曰腰彩。”隋炀帝《喜春游歌》：“锦袖淮南舞，宝袜楚宫腰”；徐贤妃《赋得北方有佳人》：“纤腰宜宝袜，红衫艳织成”；李贺《追赋画江潭苑》：“宝袜菊衣单，蕉花密露寒”。

宫绦是宫中制作的一种五彩丝带，通常在下垂的丝带中间打有蝴蝶结，有的系玉佩，以贴压裙幅，使其不致过于飘散。蝴蝶结象征福运迭至，玉环相扣有绵长无尽的寓意，传达出祈福求祥的美好意愿。同时声随步移，清脆悦耳，别有一番韵致。

这种装束见于永泰公主墓、懿德太子墓和薛徽墓，根据她们在墓中所处位置，以及装饰簪金发罩和珍珠项链等贵重饰品，可知不是普通侍女，应为品级较高的女官或主人近侍。（图4a、b）

## （3）组玉佩

玉佩一词最早见于《诗经》，在《秦风·渭阳》中有：“何以赠之，琼瑰玉佩。”西周以后，以玉珩、玉璜、冲牙、串珠、坠等制成组玉佩，既有礼玉的性质，又有引人注目的装饰功能，随着结构的复杂化和制度化，逐渐成为权贵身份的标志。经历代传承，一直绵延到明代尚未绝迹。

组玉佩作为隋唐时期朝服系统的标准配置，从文献记载来看，唐代一至五品官员朝服中才有组玉佩，并对



图 4a 懿德太子墓（706 年）



图 4b 薛徽墓（721 年）



图 5a 懿德太子墓(706 年)



图 5b 永泰公主墓玉蝙蝠形珩（706 年）



图 5c 永泰公主墓玉璜（706 年）



图 6a 李宪墓（742 年）



图 7 懿德太子墓（706 年）

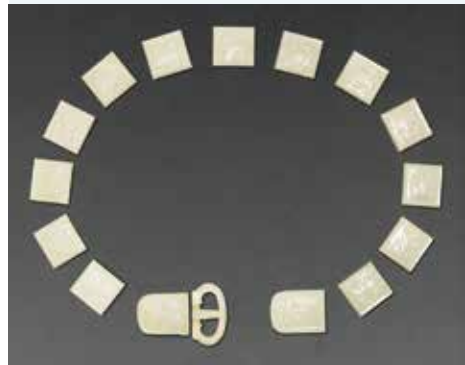


图 6b 何家村狮纹白玉带铐

玉的质地有严格规定。《旧唐书·舆服志》在谈及侍臣佩玉时说：“诸珩，一品珩山玄玉，二品以下、五品以上，佩水苍玉。”在当时的社会生活中，组玉佩是正式场合用以区别身份地位的象征。身份愈高，组玉佩愈复杂愈长；身份较低者，佩饰就变得简单而短小了。这种现象的背后则与贵族间所标榜的步态有关，身份愈高，步子愈小，走得愈慢，愈显得气派出众，风度俨然<sup>[4]</sup>。崔颢《杂曲歌辞·卢姬篇》：“君王日晚下朝归，鸣环佩玉生光辉”；戴叔伦《白苎词》：“新裁白苎胜红绡，玉佩珠缨金步摇。”这里的鸣环佩玉、玉佩珠缨是皇家贵族的标志，且声音美妙，悦耳动听。

从考古发现的资料来看，组玉佩自初唐至晚唐的墓葬始终有实物出土。女性墓葬如新城公主墓、永泰公主墓、李倕墓、齐国太夫人吴氏墓等。说明它在当时的舆服制度中不可或缺的地位。组玉佩的佩戴和随葬没有性别区分，妇女只要有足够高的品阶和爵位均可使用。唐代组玉佩的佩法，在懿德太子墓石椁线刻画中已明确显示：左右对立的朝服女官各佩一组玉佩，恰好说明每人左右各佩一组，即一人两组玉佩。这与考古发掘的实物相互印证，可以确知组玉佩在唐代的标准配备为两组，身体两侧各悬挂一组<sup>[5]</sup>。（图5a、b、c）

## 2. 胡服与男装的腰间佩饰

妇女着胡服与男装的现象在唐朝初期就已经出现，到开元、天宝年间风气尤盛，成为便装款式之一。从总体上来看，在同一墓葬的侍女形象中，着胡服与男装的侍女虽然从未超过襦裙装侍女的数量，但从初唐到盛唐，其所占比例越来越大。薛徽墓石椁线刻画的十九位妇女中，有七位着胡服与男装，既有穿翻领袍露髻的，也有着圆领袍裹幞头的，占1 / 3强<sup>[6]</sup>。这都反映了当时社会的时尚所趋，与史志记载也相互印证。

袍裤外的腰带按材质分两种：大带，丝帛为之，系束外衣，显得精干利落；革带，以皮革制成，多用于系佩、悬挂便携之物。唐墓壁画和石椁线刻画中的胡服与男装侍女，以系革带者居多，饰以带铐、蹀躞和鞶囊等物。甚至还可辨认出带铐的形状，鞶囊上的花纹等细微之处。



这些腰间饰物本为男子所佩，经过改良创新之后，既彰显女子的豪放洒脱，又增添了些许精致俏皮。

（1）带铐和蹀躞带

革带通常由带头、带铐、带尾等几个部分组成。带铐则是钉缀在皮革上的牌饰。革带上装饰玉铐称为玉带，装饰银铐则称为银带。李白《叙旧赠江阳宰陆调》：“腰间延陵剑，玉带明珠袍”；王建《宫词一百首》：“新衫一样殿头黄，银带排方獭尾长。总把玉鞭骑御马，绿鬃红额麝香香。”带铐材质和数目随使用者身份而异，材质愈珍贵，数目愈多者，身份愈高贵；反之则卑下。唐代以玉质带铐最为贵重，素面居多，也有雕刻各种图案。西安何家村的唐代窖藏中出土了十副玉带铐，都保存完好，精美绝伦。壁画和石椁线刻画中的带铐多为方形，也有团花形、圆形，虽不能显示质地，但从史料和出土实物推断，应有玉、金、银、铜、铁等。（图 6a、b）

腰带末端所装铤尾又名钹尾或獭尾，呈椭圆形。其用途起初是保护革带末端减少磨损，犹如现在所用的线织腰带，在带尾钉上一块金属来保护一样，以后渐渐变为装饰之物。唐人系带还讲究一定的规矩，腰带系束之后，带尾必须朝下，以表示自己对朝廷的顺服，这种惯式产生于唐初。据《新唐书·车服志》：“腰带者，播垂头于下，名曰铤尾，取顺下之义。”此后，历朝官员及民间系带均按照这个规定，直到明末。懿德太子墓、永泰公主墓中多幅石刻图像，直观地显示了女子腰侧部铤尾斜插向下 的情形。（图 7）

蹀躞带是一种缀有垂饰的腰带。以皮革为带，其上钉有数枚带铐，铐下备有小环，以便悬挂各种杂物。最初用于北方游牧民族，魏晋南北朝传入中原，也为汉族所用，尤其是一些武士，更喜欢这种装饰。初唐五品以上武官有佩蹀躞七事的制度，《新唐书·

车服志》：“武官五品以上，佩蹀躞七事：佩刀、刀子、砺石、契苾真、𪔐厥、针筒、火石是也。”开元二年（714 年）禁令，将“蹀躞七事”的佩饰一律取消，但蹀躞带的形制却被保留了下来。在胡服盛行时，宫廷女子亦喜佩之，只是省去了原来的“七事”，而改成狭窄的皮条垂在腰间，并无实用价值，仅存装饰意味。章怀太子墓、懿德太子墓、永泰公主墓和韦洞墓石椁线刻画中，都清晰准确地刻画出将蹀躞直接系在腰带之镵有扁穿孔的尖拱形铐上。其形制与西安何家村出土的九环白玉蹀躞带铐完全相同，这副完整带铐中附有三枚尖拱形铐。腰带上的带铐和蹀躞带对我们了解唐代带饰的形制及用法提供了最为形象直观的材料。（图 8a、b、c）

（2）鞶囊

鞶囊，最早出现于周代，男女均可佩戴，用以盛放手巾。汉至唐代，见于记载的鞶囊种类逐渐增多，出现了虎头鞶囊、龙头鞶囊、兽爪鞶囊等。因此时专用于盛装印绶或绶带，故又称绶囊。《旧唐书·舆服志》：“弁冠……三品兼有纷、鞶囊，佩于革带之后，上加玉佩一。鞶囊，二品以上金缕，三品以上银缕，五品以上彩缕，文官寻常入内及在本司常服之。”《新唐书·车服志》亦载：一品至五品“皆朱衣素裳，革带，鞶囊，小绶，双佩，白袜，乌皮履。”唐代社会包容开放，除了舆服制度规定的官员佩

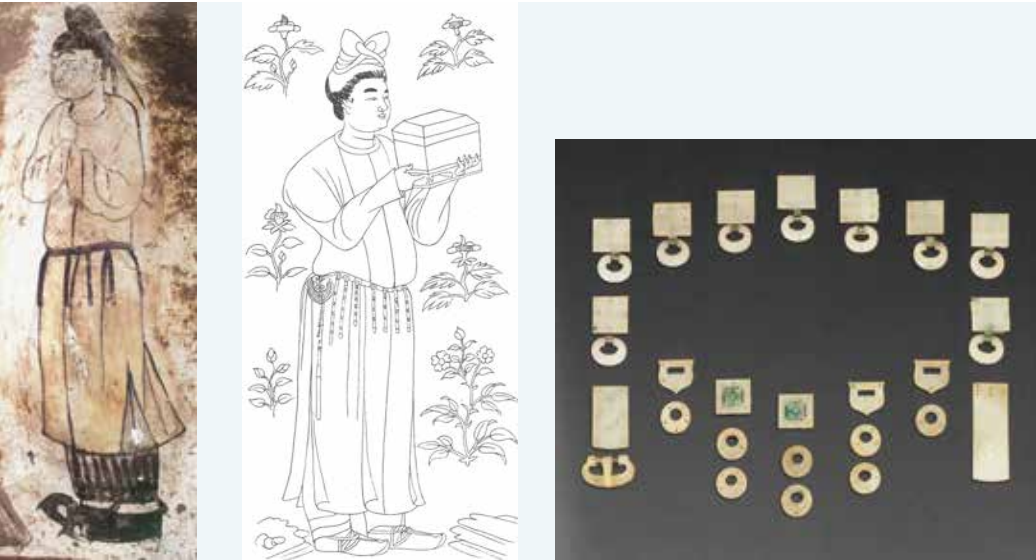


图 8a 燕妃墓（671 年） 图 9b 永泰公主墓（706 年） 图 9c 何家村九环蹀躞玉带铐



图 9a 李爽墓（668 年） 图 9b 新城公主墓（663 年） 图 9c 薛徽墓（721 年）

戴外，其他身份的人也可佩戴，只是在颜色、质地、纹饰和用途上与官员有所不同。

由于墓葬壁画在地下潮湿的环境中，其颜色和细部刻画已漫漶不清，只有石椁线刻画还能清晰地看到鞶囊的纹饰图案。经过对比归纳，其形状有三种类型：1. 马蹄形：如李爽墓（668年），男装侍女着红袍，腰带左侧系短绳，下悬直边半圆形黑色鞶囊，附连弧形囊盖，细部纹饰已无法辨认。2. 椭圆形：小巧精致，有素面和团花，附连弧形囊盖。如章怀太子墓壁画观鸟捕蝉图，位于中间的男装侍女，身着圆领长袍，腰部右侧佩椭圆形鞶囊。3. 喇叭形：造型奇特，图像中较少见，仅见于韦洞墓、薛儼墓石椁线刻女侍。韦洞墓石椁内侧侍女，着圆领长袍，腰部左下侧有喇叭形鞶囊悬于革带之下，囊盖为连弧形，中间一条形带子从鞶囊上穿过，带上有四个带卡，应是起固定囊盖的作用。带鞶囊者有武士、仪卫、男女侍者等，有的佩于腰部左下侧，有的佩于右下侧。女子着胡服与男装多佩戴，着襦裙装则未见。如段简壁墓、新城公主墓、房陵公主墓、章怀太子墓、韦洞墓、薛儼墓等。较之同时代男子鞶囊更为精巧华丽。（图 9a、b、c）

## 二、唐代妇女腰饰的使用情况

通过对唐墓壁画及石椁线刻画中妇女腰饰的梳理，可以看出其使用有这样几个显著特点：

### 1. 等级性

墓主身份地位越高，壁画及石椁线刻画中妇女的服装则越华丽，其腰间饰物则会越精美。从而助添其飘逸的风韵，华贵的气度。并且在所有图像中都是着襦裙装者居前，气质雍容高贵；着胡服与男装者手捧器物随从于后，神态谦恭，身份显然较低，多为宫女及侍从。其腰间佩饰从材质和工艺来看，显然不及前者，当以方便实用为主。

### 2. 阶段性

最早出现妇女着胡服与男装的壁画是段简壁墓（651年），一直到天宝四载（745年）的苏思勖墓。最初只佩戴鞶囊，逐渐鞶囊和蹀躞带同时佩带，兼顾实用和装饰。如永泰公主墓、韦洞墓、薛儼墓等。其中一个明显的变化从武惠妃墓（737年）开始，侍女形象不见窄袖紧身的胡服装束，取而代之的是宽大的汉服男装，腰间佩饰没有了鞶囊和蹀躞带，革带多饰带铐。如李宪墓、苏思勖墓、南里王村唐墓、富平朱家道村唐墓等。中晚唐时期壁画出土较少且损毁严重，从目前所见考古资料来看，天宝以后，女子着男装的现象也立刻消失了。

### 3. 艺术性

从出土实物、壁画及石椁线刻画来看，女子腰部装饰种类多，工艺精，材质好。襦裙装的裙腰和裙带，宝袜和宫绦；以及朝服的玉组佩；胡服与男装的带铐、蹀躞带和鞶囊。这些组合既有横向的，对腰部四周的装点；也有纵向的，垂挂在两侧和前后的点缀。视觉上拉长了腰部以下的比例，从正、侧、背多角度、全方位展示婀娜多姿的体态。

作为“点睛品”的腰间佩饰，在外形、色彩、声音方面，慧心巧思，个性十足，传达出

女子对美丽时尚的向往和追求。“瑟瑟罗裙金缕腰”的耀眼夺目；“带垂钿钗花腰重”的华贵张扬；“环佩铿锵天上来”的清越威严；“垂带覆纤腰，安钿当妩眉”的飘逸柔美；“碧排方铐背腰来”的英姿飒爽……这些唐诗中灵动璀璨的佩饰，通过千年前的壁画图像得以清晰地展现和诠释。总地来看，襦裙装的腰间佩饰精致华美，彰显雍容尊贵的气质和仪态万方的风姿；胡服与男装佩饰则不断融入女性元素，刚健与柔美并存，英气与妩媚相映，具有一种独特的艺术魅力。

## 三、对唐代妇女腰饰的几点认识

腰间佩饰是服饰文化的重要组成部分，壁画及石椁线刻画中所显示的唐代腰饰是中国服饰发展史上最为丰富多彩的阶段。既有对传统的继承和发扬，又有对外来事物的融合和变革。

1. 爱美的唐代女子经过巧妙地改良设计，大胆创新，将原先沉重、烦琐的“蹀躞七事”变为点缀装饰的小皮条，既轻巧简约，又增添几分俏皮可爱。对形状单一的鞶囊也不是原样照搬，不仅在周围装饰花边，并且独创别致新颖的喇叭形，突显女性时尚气息。既区别于男子所佩鞶囊，又适宜女子娇小身材，成为一件吸睛利器。

2. 唐代妇女腰饰除了装饰作用以外，“礼”的寓意也十分明显。懿德太子墓中的朝服女官组玉佩，既是封建礼教的标志性佩饰，同时还体现了正统和权威。还有永泰公主墓中侍女背侧面的图像，其腰带末端“铉尾”下垂，应是取其顺下、顺从之意。这与懿德、永泰二人因“窃议张易之兄弟何得恣入宫中”而被武则天杖杀之事，似乎暗含某种关联的深意。

3. 个别女子或以马鞭卷成环状插于后腰，或佩容刀，或斜插佩笔，是为装饰还是表明司职，尚不能详。还有李宪墓石椁线刻画中，女子腰间佩三角形或四边形饰物，尖角缀圆珠，有素面和卷草纹、几何纹等，悬垂至膝。目前还未发现相似随葬品出土，从形状推测，可能为玉质，其名称和用途还有待专家学者进一步考证研究。

从唐墓壁画及石椁线刻画的腰间佩饰，可以看到一千三百年前女性对美的理解和追求，雅致中蕴涵尊贵奢华，细微处彰显不凡品味，简约中显露帅气干练。这就是大唐女性不拘一格的美，直至今日还熠熠生辉。

## 参考文献

- [1] 陕西省考古研究院. 唐李倕墓发掘简报 [J], 考古与文物 .2015 年第 6 期 .
- [2] 高翠. 唐代珍珠考略 [J]. 中国国家博物馆馆刊 .2016 年第 4 期 .
- [3] 山西省考古研究所编著. 唐代薛儼墓发掘报告 [M]. 科学出版社 .2000 年 .
- [4] 孙机. 周代的组玉佩 .[J]. 文物 .1998 年第 4 期 .
- [5] 李明. 隋唐组玉佩刍议 .[J]. 考古与文物 .2016 年第 3 期 .
- [6] 同 [3].



# 清代阜新圣经寺壁画研究

## Research on the Qing -Dynasty Buddhist Temple Murals of Sheng Jing Si in Fuxin Region

梁姝丹  
阜新市文物考古研究所 研究馆员

Liang Shudan  
Research Fellow of Fuxin Institute of Cultural Relics and Archaeology

### 摘要

清王朝时期，作为蒙古族聚居生存之地的阜新地区寺庙林立，喇嘛众多。蒙古族藏传佛教寺庙圣经寺是本地现存唯一完整的清代喇嘛教寺庙殿宇，殿内一层至二层依然保存有大致完好的各类藏传佛教始绘壁画。这些壁画融汇了印、藏、汉、蒙等地的多种文化艺术元素，在内容、构图、色彩、绘画技法与艺术风格上呈现出与众不同的地域特色和民族特色，充分体现出艺术与教义的完美结合、各民族文化上的相互影响与融合以及民族间的交流与团结，生动反映出藏传佛教在阜新地区广泛传播的历史背景，蕴涵了丰富的历史文化信息。为探索西藏蒙古佛教的东传线索以及近代东蒙文化的研究，提供了形象的实物资料，具有弥足珍贵的历史、宗教、文化、艺术价值。这对于丰富阜新作为一个多民族地区绚丽多彩的文化遗存，研究中国这个多民族大家庭五千年来绵延不断的历史文化现象和多元文化的繁荣有着深远的历史意义和积极的现实意义。

### 关键词

阜新；藏传佛教；圣经寺壁画；文化艺术；民族融合

### Abstract

During the Qing Dynasty,many Mongolians who deeply believed in Tibetan Budddhism lived

together in Fuxin region. so the buddhist temples could be seen here and there and there lived counteless lamas here at that time. The temple of Sheng Jing Si is the only existing complete palace of lamais built by the Mongolians lived in this region. Up to now, there are still various original paintings of Tibetan Buddhism kept in good condition more or less on the first floor to the second floor of the palace. These murals blend various cultural and artistic elements of India,Tibet, Han and Mongolia,they present unusual regional and national characteristics in content, composition, color, painting techniques and artistic style,fully reflect the perfect combination of art and relious teaching,infulences each other and integration of cultures of different nationalities as well as exchanges and unity among nationalities, vividly reflect the historical background of the wide spread of Tibetan Buddhism in Fuxin region and contain rich historical and cultural information. They provide the material data of images for exploring the clues of Tibetan Mongolian Buddhism spreading eastward and the study of modern Eastern Mongolian culture, so they have very precious historical, religious, cultural and artistic values. What's more,they are also of far-reaching historical significance and positive practical significance to enrich the splendid cultural relics of Fuxin as a multinational region and study the continuous historical and cultural phenomena and multicultural prosperity of China, a large multinational family, over the past five thousand years.

### Key words

Fuxin, Tibetan Budddhism, temple murals of Sheng Jing Si, culture and art, national integration

## 一、引言

阜新位于辽宁省西北部，是东北平原和内蒙古草原的交界地带，这里宜耕宜牧，自古就是农耕与游牧两种经济形态交汇并存、多民族文化相互融合的地区，也是具有悠久佛教历史渊源的地区。明代初期，朱元璋将设在此地的广宁后屯卫迁徙至辽西义州，导致阜新地区人烟稀少，蒙古兀良哈部遂移牧于此。明末，兀良哈部解体，蒙郭勒津部东迁而至，作为蒙古族重要信仰的藏传佛教黄教随之传入阜新。清王朝时期，统治阶级深知蒙古各部信仰喇嘛教的历史悠久，为维护江山社稷，加强对蒙古地区的统治，除必要的军事征服外，还须采用政治和精神控制的手段，其中最重要的就是利用喇嘛教来柔服蒙古族。康熙皇帝曾言，在蒙古地方“建一庙，胜养十万兵”；乾隆皇帝亦提出“兴黄教，即所以安众蒙古，所系非小，故不可不保护之”。故此，历代统治者大力扶持和发展喇嘛教，鼓励选拔大批优秀蒙古族青年出家当喇嘛，免除其兵役劳役和纳税义务，以至到清代中后期，在蒙古地区信奉喇嘛教以及兴建寺庙极度盛行，尤以康熙、雍正、乾隆三朝为甚。当时，旗有旗庙，村有村庙，富裕的家庭还建有家庙。据统计，有清一代，作为蒙古族聚居生存之地的阜新地区共建有喇嘛庙 202 座，可谓寺庙林立，喇嘛众多。几乎每户都有人到寺庙出家当喇嘛，圣经寺即是在此背景下建立起来的东蒙地区藏传佛教寺庙之一。

## 二、圣经寺的修建及其壁画

圣经寺位于辽宁省彰武县大四家子乡扎兰营子村，即今乡政府后身，俗称扎兰庙。该地处于今法库县、康平县、彰武县三县的交界地带，清中后期属哲里木盟科尔沁左翼前旗，为札萨克多罗宾图郡王的封地，蒙古族、满族、汉族民众在此杂居而处；民国时期属兴安总省东科前旗；1931 年以前县旗并存时归康平县管辖；伪满时期（1931—1945 年）属兴安南省东科前旗；1949 年，东北行政委员会撤销东科前旗，将其划归当时的辽西省彰武县管辖至今。一个多世纪以来，该寺历尽兴衰：1947 年此地解放，寺庙住僧被驱散，寺院改作他用；1948 年土改、扫除封建迷信时期，寺庙被分给农户和拆毁，之后见存措钦大殿被用作合作社；“文革”时期，该殿又被用作供销社仓库，故得以幸存至今。

圣经寺的始建年代目前有两说：一是始建于同治年间（据阜新地区喇嘛庙住持调查所悉）；二是始建于 19 世纪中叶（咸丰年间）<sup>[1]</sup>，综合二者应为咸丰或同治年间，即 19 世纪中后期。寺庙建筑风格为汉藏结合式，包括山门殿（天王殿）、措钦大殿（大经殿，现存）、后殿（弥勒殿）、老爷庙（关帝殿）、白塔 2 座以及石狮 1 对（现存）等，所有殿堂的大门皆朝南（此为汉传佛教寺院的要素）。其中山门殿为汉式（三间瓦房、有屋脊），措钦大殿为藏式，平顶，其他部分也全仿卫藏寺院，共计 81 间，内有从西藏奉请的铜佛塑像达百余尊<sup>[2]</sup>。此外，庙前石狮和高达 3 丈有余的弥勒佛也体现出了该寺汉藏结合的风格特点。庙名初为“扎兰庙”，属民间称谓，因地得名。1901 年，因扩建寺庙、增置经典（由西藏奉请全套藏文佛经，即《甘珠尔经》《丹珠尔经》）而得正式的汉文庙名“圣经寺”，此庙名应由理藩部呈请清廷御赐所得。<sup>[3]</sup>该寺藏文名称为“吉祥具德具喜一切方域极胜教法吉祥洲”，以藏文描金的形式镌刻在大殿门楣上方，一直保存至今。依惯例，蒙古地方的藏传佛教寺院通常会有两三个名字：一藏、一汉、一蒙，或一藏、一汉。本寺一藏一汉两个庙名，亦符合东部蒙古喇嘛庙命名的惯例<sup>[4]</sup>。创建者为来自土默特旗〔清朝东蒙卓索图盟下辖的两个旗，土默特右旗（今辽宁朝阳县），土默特左旗（今辽宁阜新蒙古族自治县）〕获得格西学位（藏传佛教格鲁派显宗最高学位）的蒙古族喇嘛哈伦巴·关绰苏勒很，另一说为包·甘曹扎兰毕。该寺历经二世活佛，第一世即为始建寺庙者，被追认；第二世为依藏传佛教仪轨认定的呼毕勒罕。鼎盛时住僧达 800 余名，至公元 1942 年，尚有度牒喇嘛 69 名<sup>[5]</sup>。

据前述，圣经寺本为清时东部蒙古地区一座寻常的喇嘛教寺院，然而却拥有如此完备的佛教三宝：佛、法、僧，从中亦可窥见藏传佛教对蒙古地方人民的深刻影响。有文学家曾以诗文这样记述圣经寺：“一室颇高旷，几列金浮图。铃铎如相语，狮象如相呼。稽首更膜拜，皈依非吾徒。出门心悄然，但见寒云孤。”<sup>[6]</sup>。

随着寺庙的大量出现，雕刻佛像、绘制壁画、铸造神像等各种宗教艺术形式在阜新地区蓬勃发展。壁画作为寺庙殿堂装饰的重要部分，亦承载着教化民众、宣扬佛法的功用。圣经寺措钦大殿是本地现存唯一完整的清代喇嘛教寺庙殿宇，殿内一层至二层依然保存有大致完好的各类藏传佛教始绘壁画。这些壁画融汇了印、藏、汉、蒙等地的多种文化

艺术元素，在内容、构图、色彩、绘画技法与艺术风格上呈现出与众不同的地域特色和民族特色，充分体现出艺术与教义的完美结合、各民族文化上的相互影响与融合以及民族间的交流与团结，生动反映出藏传佛教在阜新地区广泛传播的历史背景，蕴涵了丰富的历史文化信息。

## 三、圣经寺壁画的内容题材

圣经寺大殿又称大经堂，是庙内喇嘛集体学习、诵经并供僧俗信众朝拜的场所。殿坐北朝南，方形、平顶，全为西藏样式，属藏传佛教寺院的主殿，为整个寺院的中心建筑。大殿计三层，见存壁画主要包括殿内各壁面绘画及殿内木构建筑彩画两部分，分布于一层至二层，但二层壁画未画完，三层原来就未绘画。这些始绘壁画历经岁月沧桑，至今依然鲜艳清晰，其内容题材丰富广泛，单独成幅或具独立象征意蕴的壁画共计 201 幅，大致分成古代佛教人物题材、密宗题材和辅助装饰题材三个类型。

（一）古代佛教人物题材：包括古印度中观学派、大乘瑜伽学派等派别的诸位论师、译师、经师、哲学家和古印度八十四大成就者中的两位上师以及西藏出身的译师、祖师等。论师、译师皆与佛经密切相关，这些佛教人物主要绘制于大殿一层东西两侧壁的重要位置上，西壁自北向南依次为佛护、龙树、圣天、无著、德光、月称、玛尔巴；东壁自北向南依次为寂天、世亲、陈那、法称、释迦光、章嘉若白、米拉日巴<sup>[7]</sup>。其中玛尔巴和章嘉为西藏译师，米拉日巴与玛尔巴又是师徒关系，属藏传佛教噶举派第二代祖师，其余皆来自印度。此外，殿内两处木构梁柱上还绘有分别为八十四大成就者之一的鲁伊巴大师和毗卢波上师，上述人物皆为安息像。

（二）密宗题材：圣经寺壁画中有大量密宗题材，其中佛像类依面相分为安息像和忿怒像两大类。安息像包括诸佛：牟尼金刚座主尊、无量寿佛、般若佛母、尊胜佛母、金刚界佛、净除恶趣佛、除障佛、光明母、白伞盖佛母和衣叶母等，分绘于殿内一层东西两侧壁、北壁及一层至二层的木构梁柱上，其中般若佛母和白伞盖佛母分绘于东西两侧壁与祖师像同铺的重要位置，般若佛母位于西壁自北向南第一位，白伞盖佛母位于东壁自北向南第一位<sup>[8]</sup>；诸菩萨（度母）：观音菩萨、四臂观音、弥勒菩萨、文殊菩萨、白文殊菩萨、金刚手菩萨、白度母、绿度母、蓝度母、红度母、救度母、六支度母、地藏菩萨和虚空藏菩萨等，分绘于大殿一层北壁及一层至二层的梁枋和柱头上；忿怒像分为勇猛像和凶恶像两种，包括诸护法：六臂勇保护法、骑羊护法（铁匠神）、大白勇保护法、阎魔护法（大威德金刚）、毗沙门护法、玛吉拉准护法、遐迩名扬地母、刚烈尊胜地母、烟炭色天母、吉祥天母、狮面空行母和关公等，主要绘于大殿一层南壁和东北壁等处及一层梁柱的木构件上；诸金刚：马头金刚、大威德金刚（未抱佛母）、大威德金刚（抱佛母）、蓝色大轮金刚、蓝色时轮金刚、喜金刚、金刚瑜伽母、密集妙金刚、蓝上乐金刚、降魔金刚手和金刚手等，主要绘于大殿一层各梁枋之上及前厅东西两门的上方；诸天王（明王）：北方多闻天王、西方广目天王、南方增长天王、东方持国天王、事业明王（乃琼护法）、



帝释天王、大梵天王（四面两臂）、大梵天（一面两臂）、阎魔敌明王、马头明王、甘露漩明王、忿怒明王、大力明王、不动明王、顶髻转轮王、地下金刚明王、无能胜明王和蓝杖明王等，主要绘于大殿前厅第二道门东西两壁、一层各处梁柱枋面及一层南壁等处。文字类包括密宗梵文的真言咒语计 80 处，分绘于大殿一层至二层的梁枋上，显示出寺庙的密宗特点。壁画中还见有一些具有深刻象征意蕴的藏传佛教吉祥图案，包括时轮金刚图（十相自在）、和睦四瑞图、狮子绣球、水怪、佛教八宝（甘露瓶、莲花、法轮、幢幡、伞、鱼、吉祥结、海螺等）及宝瓶牡丹图等，这些图案皆对称绘于大殿一层的梁柱及一层连通二层的梁柱等位置上。此外，圣经寺壁画密宗题材中还见有教理图和历算图，包括六道轮回图、尊胜塔图和九宫八卦图。其中六道轮回图和九宫八卦图分绘于大殿前厅东西两壁，尊胜塔图绘于大殿一层西壁角落处。

（三）辅助装饰题材：除了上述各种宗教图像外，圣经寺壁画中还见有大量纹饰繁缛、色彩艳丽的辅助装饰题材。这些题材既有得益于中原地区汉族文化的牡丹花纹、龙凤纹、鹿纹、八卦纹、如意纹、缠枝菊花纹、云纹、火焰纹、藻井纹、山石树木等，又有源自印度佛教文化的莲纹、象纹，更见有浓郁藏族特色的几何纹、花头纹、孔雀纹、藏文题记、藏文寺名以及藏传佛教密宗各种怖畏相的护法头像。这些图像或者散布交融于殿门匾额、殿门外壁的轮回图、九宫图、护法像、天王像以及殿门内的祖师像、护法像中，或者集中展现于殿内一层至二层的建筑彩画中，蔚为大观，堪称装饰图案的集锦。在藏传佛教寺庙里，这些辅助题材在装饰美化殿堂的同时，也被赋予了特定的象征意义，如云代表“吉祥”“神圣”，花卉代表“和平”“宁静”，山石代表“坚毅”“稳固”，烈焰表“法力”“怖畏”等等，无处不在地传递着藏传佛教美术对现实世界和未来的美好寄托。

#### 四、圣经寺壁画的艺术特色

（一）总体构图布局：“构图常常是体现艺术风格、反映画家个性的表现形式之一。由于它涉及作品主题的确切表达和艺术形式与内容关系的处理，因此成为艺术家创作前苦心孤诣构思的对象。”<sup>[9]</sup> 圣经寺壁画的构图严谨精巧、灵活多变，充分体现了画工的艺术风格与个性。由于圣经寺大殿是一座集雕塑、建筑和绘画为一体的艺术殿堂，因此，壁画的构图实际上包括两个方面，一是总体构思，即通盘架构壁画与大殿内部建筑结构和佛像雕塑之间的关系。圣经寺大殿为四方形结构，本尊塑像（现已不存）立于殿堂一层北壁中央，正壁（北壁）左右两边小门上下、殿堂东西两侧壁、南壁上下、殿内建筑彩画以及殿门外各壁面分别绘有佛、菩萨、佛母、祖师、护法、天王和佛教义理图。所采用的构图与西藏江孜白居寺各佛殿的藏传佛教壁画相同，“是以至尊为中心，突出主尊，众星拱月的中心构图法。这种构图形式的特点是塑像和壁画相互辉映，既浑然一体，又独立成章”。<sup>[10]</sup> 鉴于圣经寺大殿的内部结构，正壁本尊塑像占据了五分之三的面积，有限的剩余壁面不可能容纳下佛教仪轨规定的所有眷属，因此画工充分利用殿堂各处壁面的所有空间，根据壁面具体情况和壁画内容题材，灵活多变，巧妙应用、构思，大篇幅地

采用侧壁构图的形式，体现出统一中求变化、变化中求统一的构图原则。圣经寺壁画中，人物始终是画面表现的重心。通常对于各类藏传佛教神祇必须严格按照佛教造像规定的量度比例去绘制。如大殿东西两侧壁内容为印藏祖师和藏传佛教密宗崇奉的神祇，他们处于同样重要的位置，绘制所要求的尊像比例大小应当一致、相同，但是画面中白伞盖佛母、寂天、释迦光、米拉日巴、佛护、德光六位祖师像的尺寸却明显小于其他尊像，这是由于这些尊像或夹在壁面梁枋与旁室小门之间，或位于壁面转角处，空间十分有限。因此，画工便顺应壁面的实际情况灵活变化，使得整铺画面构图和谐、妥帖。此外，圣经寺壁画在侧壁构图的同时，也体现出中心构图的表现形式。由于壁画的内容题材意在突出佛教的各种理论经典，于是画工将传承经典的印藏祖师安排在大殿东西两侧壁的重要位置，并在殿门外显著位置配合绘以反映佛教义理的轮回图和九宫图，而将藏传佛教的天王、护法置于殿内辅助位置，用以保护殿内的神圣世界，主题突出，层次分明，从而形成了融侧壁构图和中心构图于一体的全新构图模式。

（二）壁画本身的构图：圣经寺壁画本身的构图主要分为中心构图、叙事构图和中心构图相互结合的综合构图两种形式。大殿一层的壁画和建筑彩画皆采用中心构图法。如天王像、祖师像和护法神的画面都是以各类尊像人物为中心，上下饰以多层装饰条带，人物大背景则以形态各异的云纹、山石树木等作为烘托，突出强化、渲染了祖师和佛教神祇的宁静、慈悲及天王护法的威猛、法力无边。

中心构图的同时，圣经寺殿内一层和殿门外各处内容题材迥异的壁画以及一层至二层的建筑彩画部分在总体构图上始终遵循平行与对称的原则。如殿内一层东西两侧壁和南壁皆自壁顶起平行、对称绘制三层装饰条带：顶层为连珠纹，中层和下层为交错绘制的三折叠式垂帔。壁画底部对称装饰三层墙裙。上下装饰条带之间则为对称绘制的主体尊像人物。例如东西两侧壁自北向南第一幅尊像对称绘制藏传佛教密宗的般若佛母和白伞盖佛母，最后一幅对称绘制藏传佛教噶举派的师徒玛尔巴和米拉日巴，南壁左右两端分别为对称的藏传佛教护法神关公和大梵天。还有大殿前厅东西两侧墙壁上对称绘制的四大天王、轮回图与九宫图；大殿内北壁左右两侧对称绘制的菩萨三尊与长寿三尊；殿内各梁柱柱头及枋面等诸方位对称绘制的两尊大成就者、四尊佛母与四尊菩萨以及时轮金刚图（十相自在）、和睦四瑞图、狮子绣球、水怪、佛教八宝（甘露瓶、莲花、法轮、幢幡、伞、鱼、吉祥结、海螺等）、宝瓶牡丹图和大殿梁枋上对称彩绘的梵文真言咒语等。除此，同侧壁面尊像背景的上部皆饰以各种形态的云纹，尊像下部的左右两侧皆以山石树木或吉祥宝瓶和花卉相隔，使得人物构图既各自独立，又相互连接，浑然一体，和谐统一。另外，东西两侧壁尊像的底座皆为覆莲座，而且祖师像底座上部为统一的方形坐垫，然而每个坐垫上装饰的花纹图案却又各不相同，主要有菱形纹、几何纹、花瓣纹、绳纹、席纹等，统一之中又见变化，足见画工的匠心。

圣经寺殿门外对称而绘的六道轮回图和九宫八卦图融中心构图和叙事构图为一体。中心构图法是就每幅图所在的整个壁面而言，各以轮回图和九宫图的巨大圆轮为中心，上下左右分别辅以装饰性的条带、佛陀及侍从、太阳、山石树木和八卦纹饰。叙事构图

法是指两幅图均以具体可视的形象化描绘诠释了佛陀创造的生死轮回理论和集聚印、藏、汉三地天文、历法、算术、宗教于一身的藏传佛教妙宝。两幅图皆采用传统棋格式的构图形式,有效地展现了情节的连续性和事件的因果关系。图中用直线将画面与画面之间隔开,独立成幅。与此同时,又运用了中心构图法。如六道轮回图的中心圆圈内绘三只动物:鸡、蛇、猪首尾相衔。外层一圈以上二、下三共五段扇形格依次描绘了天界、人界、饿鬼道、地狱道、旁生道。最外层一圈又分成十二个长方形格,格内分绘盲人、陶工等表示十二因缘的图像内容。九宫八卦图更多地呈现在西藏唐卡艺术之中,较之唐卡,圣经寺九宫图的构图更加自由、灵活、富于变化。图中心圆圈之内分割成九个小格,即九宫:乾、坎、艮、震、中、巽、离、坤、兑。九个小格也代表了九个数字,2、4为肩,6、8为足,左3,右7,头9,足1,中间是5。这些数字横加、竖加、斜加之和都等于15。九宫之外环绕八个双圈圆环。其外层为又一双圈圆环,内绘八卦图形,分别以八个扇形相隔,代表火、地、泽、天、水、山、雷、风等八种事物。八卦图外是一个双圈正方形,内绘十二生肖,分别以八个长方形和四个矩形相隔,代表十二地支。十二生肖外饰三层正方形,一、二层内绘二十八星宿,间饰佛教的杵、铃等法物;第三层仍绘二十八星宿,间饰佛教法物、卍字纹及佛头像。最外一圈为圆形,空白内饰双勾六边几何形。此图圆中有方,方中寓圆,巧妙地将印、藏、汉三地不同的文化因素融于一图,展现出画工独到的构图艺术。

总的来看,圣经寺大殿内各壁描绘的是结构连贯完整的成铺画面;局部观察,每幅画面又自成一体,别具特色,表现出壁画作者高超完美的构图技巧与和谐妥帖的审美观念。

(三)色彩:在诸多相关的佛教艺术中,藏传佛教壁画与唐卡艺术一样,有着艳丽而又独特的色彩。通常以白、黄、红、蓝、绿五种颜色为主色,再由五种主色相配产生的各种混合色为副色。同时,每种颜色都被赋予了深刻的宗教寓意。如白色表慈悲,象征纯洁、真诚;黄色表大地,象征光明、智慧;红色表火焰,象征神圣、权力;绿色表江河,象征温馨、善良;蓝色表天空,象征典雅、高尚、威力。在此基础上,藏传佛教绘画经过画工千百年来的创造,形成了众多色彩各异的藏传佛教画派。这些画派所使用的色彩或秀丽高雅,或艳丽活泼,或复杂暗陈。

圣经寺壁画色彩融汇众家之长,层次丰富,充分展示出了藏传佛教壁画艺术神奇诡秘的氛围。总体分成三个部分:殿门外部分色彩复杂暗陈,主要以黑、白、褐、灰为主;殿门内一层东西两侧壁部分色彩秀丽高雅,以白、红、橙红、石绿、淡绿、淡蓝为主;殿门内诸护法以及建筑彩画部分色彩艳丽、浓重、热烈,红、黄、蓝、绿、白五种主色及副色交融叠加,尤其大红、深蓝、墨绿等高纯度、高浓度色彩的碰撞对比,具有极强的视觉冲击力。三个部分渐进式、阶梯式的色彩语言,亦体现出佛教对于信众心灵的引领、教化与关怀。如轮回图主要运用黑白两色诠释生死轮回的义理,以期唤起僧俗对人生的沉思。祖师像以红、白两色带给人静谧、温暖,令观者时刻沐浴在神佛的慈悲之中。护法神像及建筑彩画则以绚丽繁复的色彩交织,展示出佛法的光明与威力,给人一种顿悟、豁然开朗的愉悦之感。圣经寺殿内建筑彩画部分还大量使用金色来装饰色彩缤纷的画面,金色与壁画颜料的色泽相映生辉,光彩夺目。如一层至二层的梁柱、梁枋等处佛、菩萨、

护法的边饰、梵文的真言咒语、龙纹、花草纹及凤纹边饰等处皆采用描金的方法,一层彩画描金部分呈凸起,二层彩画描金部分为凹陷,一凸一凹,不同的表现手法,却营造出同样奢华璀璨、富丽堂皇的艺术效果。

圣经寺壁画层次丰富的色彩运用,充分体现出画工对于色彩纯熟的驾驭能力及其对佛教教义的深刻理解和准确把握,无论是浓墨重彩,抑或是淡雅清新,每幅画面的色彩配置都充满了和谐之美,生动之美。

(四)绘画技法:圣经寺壁画的绘画技法丰富多变。在色彩表现方面,以单线平涂为主,同时结合晕染法、点染皴擦技法。大殿各处的佛、菩萨、祖师、佛母、护法及护法神的动物坐骑、天王、和睦四瑞图以及建筑彩画的装饰图案皆采用上述方法。如祖师像的绘制,自头部光环到人物形体、服饰装束、配饰再到坐垫以及座下莲瓣,都是先用墨线勾勒轮廓,然后依次平涂施色。同时对于祖师像壁面的背景云纹采用晕染法,而对隔离尊像人物的山石则以点染皴擦法直接用彩色描绘。个别尊像细节中也见有点染法,如德光面部的络腮胡须及龙树脑后盘绕的七条花蛇亦用此法以墨点染。般若佛母通体平涂各种颜色,但是人物面部、手臂及双脚处,洁白的肌肤上,轻施淡淡的黄色,口部施以胭脂红,使得人物富有光泽,晕染层次清晰,从而塑造出精美的人体造型,也加强了壁画的空间感。观音旁边的宝瓶牡丹花,花朵整体为白色,上面点染深浅不同的胭脂色,体现出藏传佛教绘画晕染和色彩理论的“明面由暗面体现,凸处由凹处体现”<sup>[1]</sup>原则。圣经寺建筑彩画部分的绘制方法,大体分为晕染法和平涂法二种。如木构建筑底层采用平涂法上色,上面的装饰图案则多用晕染法,层层推进,渐次变化。壁顶横椽下方的藻井纹饰就是用这种方法呈现出几何块体的立体效果。通过这两种方法的运用,使得建筑彩画整体色彩鲜明厚重、结构严谨、大方美观,并与壁画、雕塑构成对比,形成了对比与协调统一的艺术效果。

圣经寺壁画的线描形态十分丰富,在线条勾勒方面,主要运用铁线描和游丝描两种形式。铁线描简洁明快,富有力度,一般用于人物、动物轮廓的勾勒。游丝描线条精细,在运动中富于变化,如行云流水,蜿蜒起伏、自然流畅,常见于人物背光、服饰装束、帔帛飘带、花枝叶茎和各种装饰纹样中。最能代表圣经寺壁画线描水平的当属六道轮回图和九宫八卦图中的十二生肖图。画师以干净、利落的线条勾勒人物、动物、亭台楼阁、山石树木、花草、果实等,线条粗细变化,形态万千。如对于轮回图和九宫图中人物、动物的描绘,画师寥寥数笔,便将人物和动物的形体、动作展现得生动准确、形神毕肖。般若佛母的衣纹线条婉转曲折,变化自然,尤其是自肩部下垂的帔帛飘带,呈现出凌风飞舞的韵律与动感。画面动静相映,为菩萨在庄严之中平添了一份妩媚。又如关公及诸护法神的火焰纹背光,线条精致、圆润,极富装饰情调。关公服饰装束的线条,清晰、流畅,描绘精美。圣经寺壁画不同题材的线条艺术显示出画师深厚扎实的线描功底。

(五)艺术风格:圣经寺壁画融汇印度、西藏、中原汉地的文化艺术精粹元素,通过题材、构图、色彩、绘画技法的完美结合,以具有蒙古族地方特点的独特绘画风格,呈现出生机蓬勃、格调高雅、完臻成熟的艺术风貌。



壁画中的印度艺术风格重点体现在建筑彩画部分题材的绘制上。如源于佛教早期象征主义题材的和睦四瑞图，虽为藏族著名的民间故事、传统吉祥图案，但其却是佛教《本生经》的滥觞，最早源于世尊的《根本说一切有部毗奈耶事》，善自在天的《如意藤》之第八十六枝《蛙蛮传》中记述的一则拟人化的故事，表现了四种动物之间相互友爱、和睦共处的生动场景。图像运用象征主义手法来表现佛陀过去一世的本生故事，这种表现手法和意蕴与中印度巴尔胡特的《菩提树崇拜图》以及阿育王时代印度东北山奇大塔的浮雕《群兽礼拜菩提树图》一脉相承。图中大象、猴子、兔子、金翅鸟叠加在一起立于枝繁叶茂的菩提树下同心协力摘取果实，画师对于动物的绘制，笔法精炼传神。与山奇大塔的浮雕图相比，不同之处是由于受画面空间的限制，菩提树只展现了一角，对于树干的绘制，运用中国山水画的皴擦法，写意味道浓厚。动物数量、种类较少，但构图更加巧妙、自由、灵活，体现出蒙古喇嘛教美术对于印度佛教美术的吸收、融合与创造。此外，殿内梁柱上绘制的牟尼金刚座主尊，肉髻，螺发，顶缀宝珠。弯眉、细目，眉间生白毫。樱桃小口。身着袒右肩式橙红色袈裟，内着红色僧衣。全跏趺坐，右手结降魔印，左手结禅定印。身色蓝。佛像面容俊秀年轻，神态安静温和；净除恶趣佛，头戴五叶宝冠，顶结高发髻，圆形耳珰，束发绶带自肩部翻卷上扬，细眉长目，身色白，面相方圆。衣饰复杂，上身为墨绿色云肩飘带，下身着杂色长短重裙，全身饰璎珞宝钏，金刚跏趺坐姿，双手于脐下结禅定印。佛像仪态端庄、沉静。两尊佛像背后皆饰有五彩光环以及对称环绕在佛像周围的五彩祥云，祥云密布且绘制工整，上述佛像也以其绚丽的色彩、庄严的造型、温和沉静的面容、佛像背后五彩的光环、祥云及其工稳细腻的画风展示出印度佛教艺术的风格特点。

壁画中的西藏画风首先体现在殿内各壁所绘密宗怖畏相之诸护法、金刚、明王等神祇以及建筑彩画艳丽、浓重的色泽极其强烈碰撞的色彩配置上，这种高纯度、强对比的色彩带着浓郁的雪域高原的气息扑面而来。如六臂勇保护法（梵语称玛哈嘎拉，汉译为大黑天），一面六臂，通体深蓝色，身披白色象皮，腰饰虎皮裙，头戴五骷髅冠，三目圆睁，红色血盆大口，咆哮怒张，黑色獠牙尽露，灰白色长发上扬。六只手中各执一法器。颈项和腰间分饰绿色的长蛇项链及浅黄色人头项链，各臂及双足均饰白色珍珠宝钏。双足展左屈右，足踏象头天神毗那夜迦，其形象极为狰狞可怖。白色的象头天神左手上举执胡萝卜，右臂撑地以手托举盛血骷髅碗，长鼻内卷，两颗长长的象牙露出口外，象眼温顺细长，天神双臂及脚踝处均饰珊瑚宝钏，横卧于护法足下。画面中的胡萝卜以墨线勾描成圆锥状，内涂橙黄色，萝卜顶饰三片绿缨，十分写实。背饰熊熊燃烧的红色火焰纹，椭圆形的莲花宝座，花瓣硕大饱满，颜色以石绿、橙红、浅黄、艳蓝等明暗相杂。画面中六臂勇保护法和象头天神双臂间均有绿色的帔帛飘带穿肘而过。建筑彩画的装饰图案则借鉴、摹绘了唐卡艺术的技法、纹饰、线条及着色，绘制及其工整、对称、严谨。如建筑彩画中的佛、护法及其下方怖畏相的护法头像即具有唐卡艺术效果，显示出两种艺术形式之间的相互借鉴、融合。彩画中绘有一尊九头三十四臂十六足单体形象的大威德金刚，图像以红、黄、蓝、绿、白五种颜色的渐变色相间构成的宽彩条圆环围饰，与画

面中心由同样五种颜色绘制而成的护法神相得益彰，这种图案和色彩的搭配既代表了雪域大自然的各种物象——蓝天、白云、河流、大地，又包含了深刻的宗教象征意蕴。

圣经寺壁画的中原艺术风格主要体现在部分人物的造型、佛教义理图和装饰纹样的表现上。关公是蒙古族最为尊奉的护法神，所以对此尊的描绘反映了画工虔诚的顶礼之心。画面中关公造型源自中原汉地民间传说：手拂五绺长髯，端坐于虎皮座椅之上。画师以十分醒目的酱红色块来表现人物的身色、外层头光、座椅及右肩飘带，再以大面积的淡绿色呈现人物的衣袍、内层头光及左肩，用橙黄色来表现人物头冠、手臂、左腿部的铠甲和腰带，以少量的蓝色表现人物的巾帽、胸前衣饰及带扣，层次分明，浓淡相宜，色彩和谐。画师以细腻的笔触精心勾绘人物的面部：倒竖的剑眉，长长的双目，漆黑的眼珠，宽阔的鼻翼，以及标志性的五绺长髯和双手。双目之上，又配以单线来表现人物的双眼皮。以黑、红两色为主的面部五官之中还用白色来点画眼白及唇形。画面中红、黑、绿、白、蓝相互协调、呼应，极富艺术表现力。画面还以简率、流畅的线条勾勒人物长袍、飘带、巾帽等衣纹配饰、火焰纹背光及座椅的走向，而以清晰、工整、细致的线条勾勒人物的五官、胸臂、腿部的山字纹铠甲、头光、虎皮坐垫等，技法娴熟，工稳之中又见恣肆豪迈，关公雄健勇武、忠诚善良的形象跃然壁上。其中规整繁密的双钩山字纹铠甲、如意形宝冠和人物头部包裹扎系的软巾及其垂在脑后分披至肩的两条长长的飘带均具有显著的中原汉地传统服饰佩饰图案及特征。又如大梵天，面相丰圆，画师用墨色以工笔勾描人物细细的弯眉、长而低垂的双目及眉心处豆荚形的另一目。人物口部的描绘尤为精彩，只用两抹胭脂红轻轻一点，便将人物的樱桃小口表现得极其写意而又传神。对于人物服饰、持物及其坐下战马则采用写意与工笔结合的手法，在彩色平涂的基础上，以墨色尽情勾勒人物衣纹飘带及马匹形体轮廓。画面线条浓淡、辗转变化，或灵动飞扬，或清劲纤细，或遒壮有力，动静得宜，相映成趣。

殿门外四大天王的刻画亦带有显著的中原风格。天王像采取平涂、晕染、点染相结合的方法，以暗沉与艳丽相杂的颜色，反复勾描、精心摹绘。画工赋予了佛教世界中的天王力士更多中国化的特征：皆为中国古代武将装束，头戴宝冠，身着龙鳞纹或山字纹铠甲和披风，脚着云头战靴，双目圆睁，造型各异。如北方多闻天王剑眉高竖，环眼下视，唇上八字胡须，下颌中心也涂一抹胡须，古代武将豪迈勇武之气概，呼之欲出。总之，四大天王人物造型的国字脸、倒八字眉、八字胡须和宝冠、龙鳞纹及山字纹甲胄都体现出汉族艺术人物面部和服饰描写的特点，尤其是持国天王手中的琵琶，是典型的中原内地乐器造型。

轮回图和九宫图采取俯瞰透视法，几乎不设色，主要以黑白两色，通过明暗对比、层次变化，以丰富的线条呈现动物、人物、房屋、树木山石，描绘生动，显示出中原汉地山水人物画的写意画风。如轮回图中含蓄的黑、白、褐、土黄和淡雅的蓝色以及九宫图中源自汉族文化的九宫八卦图形、十二生肖以及壁画中的岩石树木所运用的内地山水皴擦点染技法，都时时透露出中原文人绘画隐逸内敛的情怀，沉稳清新的气息和古朴宁静的审美意蕴。

圣经寺壁画在吸纳、融合了印藏汉等地艺术风格的基础上，又时刻彰显出蒙古喇嘛教绘画艺术的风格特色。从内容题材来看，蒙古喇嘛教寺庙绘画除吸收西藏佛教的诸神灵体系外，还增加了一些佛教历史人物和宗教化了的历史人物题材。如关公作为护法神被绘制在大殿一层南壁下方东侧的显著位置，这一内容显示了圣经寺强烈的蒙古色彩，因为 17 世纪以来，北方边境的汉族、蒙古族把关公奉为保佑战斗胜利之神。从构图来看，圣经寺各处壁画表现最为突出强烈的就是对称性构图，从整体到局部，无一例外。从造型来看，大殿南壁上方的护法神乃琼护法和铁匠神皆头戴宽边大檐笠，此种造型装束也见于内蒙古呼和浩特大召寺乃琼庙白哈尔神（乃琼护法）壁画中<sup>[12]</sup>。这种状似铜盆的帽子是元朝时流行的一种服饰装束，与蒙古族日常生活密切相关，反映出蒙古佛教的绘画艺术特色，亦体现出东蒙地区藏传佛教壁画艺术传承发展的轨迹。从色彩表现看，圣经寺壁画集藏传佛教壁画各种色彩和中原汉地国画色彩于一殿，同时也有蒙古族独特的喜好，壁画中更多呈现了蒙古族钟爱的传统色彩：红、蓝、白、绿和金色。比如四大天王、般若佛母、关公、大梵天、大威德金刚、隔离尊像的云朵、山石树木、描金梵文真言咒语、龙纹等分别以上述纯色进行大面积的铺陈。在线条运用方面，或粗犷有力，或圆润流畅，呈现出不同的质感。祖师像为蒙古族喇嘛绘制，画师采用工笔与写意相结合的表现手法，对尊像的描绘因袭了藏传佛教相关的仪轨样式，但除人物面部五官为工笔描绘外，其余服饰、配饰、帽子、持物、坐垫、靠椅及背景的绘制则略显粗放。如祖师身披的田相袈裟，其衣纹线条多以简朴的墨线勾勒而成，尖桃形帽子边缘也是以红彩一笔呵成，甚是写意。大殿柱头横枋下端的缠枝菊花纹边饰，写实之中蕴含着写意，虽为装饰图案，却没有壁顶和横椽下方的莲纹、藻饰程式化的味道，白地蓝花的色彩具有独特的蒙古族风情。此外，从风格气韵看，画师在造型、色彩的处理以及线条的勾勒和色彩的晕染方面展示出精湛的艺术技巧，尤其是通过人物面部的描写，对佛教教义所要求的诸佛、菩萨人物内心进行揭示，并体现出清新、蓬勃的活力。祖师像多用淡墨勾勒人物面部及手部线条，并且通过白色身色的铺陈与橙红色系的服饰色彩来展现人物的安详、慈悲，画面显现出淡雅、清新的风格。壁画中的一些女性神祇，如佛、菩萨、佛母、度母等多呈现蒙古族人的面貌特征。如白伞盖佛母微侧头，面相方圆，弯眉，长目，目光下视，宽鼻翼（状如蒜头），小口，双足肥硕，身饰珊瑚红色的璎珞宝钏。下颌及颈下饰有游丝线条，表现出肌肉的纹理和质感，人物表情生动鲜活，颇具世俗生活气息。尊像双臂间绿色的帔帛飘带灵动飞扬，使得人物形神兼备，上述皆充分显示出蒙古族粗犷豪放的民族性格及其独具特色的民族情趣。

圣经寺壁画以其丰富的内容、精巧的构图、绚烂的色彩、高超的技法集印度、西藏、中原汉族、蒙古族等地的文化艺术元素于一殿，作品既有印藏佛教壁画的端丽、妍美，也有中原画风的潇洒蕴藉和平朴精细。同时，细腻之中亦见豪放，作品时刻饱含着蒙古族蓬勃、昂扬、雄奇健美、粗犷豪放的民族气韵。一个时代与一个民族的审美气息跨越数百年历史时空犹自存在，圣经寺壁画堪称清代东部蒙古地区藏传佛教壁画艺术的典范代表。

## 五、圣经寺壁画的历史和艺术价值

（一）圣经寺壁画反映了东蒙地区藏传佛教绘画的特点，其内容以藏传佛教题材为主，同时辅以中原汉文化的一些元素以及反映本地习俗风情的题材。壁画不仅几乎囊括了藏地佛教成熟完备的诸神灵体系，而且还将重视经典教义的印藏祖师以及西藏佛教寺院甚至民俗中常见的具有深刻象征意涵的各类宗教图像和吉祥图案纳入其中，并且又时刻体现出中原汉文化艺术的熏陶影响，如代表汉文化的龙凤纹、牡丹花纹、八卦纹、山石树木、藻饰以及源自汉族民间传说的关公、具有浓郁中原文化特征的四大天王形象等等。绘画所用颜料分为矿物质和传统国画颜料两种。如各类尊像和木构建筑彩画中高浓度的色彩表现即为矿物质颜料，而画面中浅淡的色彩及用来勾勒点染的墨色则为国画颜料，最典型的即如近似白描的六道轮回图和九宫八卦图所用颜料。

与内蒙古明清时期藏传佛教寺院呼和浩特大召寺、库伦三大寺、寿因寺及五当召壁画<sup>[13]</sup>比较来看，圣经寺壁画无论是就内容题材还是在构图、色彩、技法、风格等艺术特色方面都将藏传佛教壁画艺术展现得更加丰富、全面、完善，因袭的同时又融合、借鉴、吸收了其他民族文化的优秀营养元素，展现出与众不同的地域特色与民族特色，深刻映射出藏、蒙、汉文化的交融与互鉴以及清时阜新地区蒙古族喇嘛教独特的审美情趣和民族气息。

（二）圣经寺壁画作品由西藏喇嘛画师、本地蒙古族喇嘛画师及中原汉族画家共同合作绘制完成。壁画中水墨写意的山石树木、亭台楼阁、人物、动物、部分建筑装饰图案等由汉族画家绘制，如和睦四瑞图、六道轮回图、九宫八卦图圆轮之内的图像内容及描金龙纹、彩凤牡丹花纹饰等，其色彩大多淡雅，或白描或写意，风格古朴，雅致清新。

画面中色度高、类似唐卡的佛、菩萨、佛母、护法、金刚、明王及建筑彩画具有藏族特色的装饰图案等由藏族画师绘制，如六臂勇保护法及梁柱上的牟尼金刚座主尊、大威德金刚、骑羊护法和梁枋上的孔雀纹、莲纹、描金梵文真言咒语、时轮金刚图等。其色彩艳丽浓重，勾线细密均匀，一丝不苟，风格或工整，或娟秀，细腻精美。

印藏祖师及木构建筑彩画上一些动植物、佛教八宝等装饰图案由蒙古族喇嘛画师绘制，如狮子绣球、水怪、甘露瓶、莲花、法轮、幢幡、伞、鱼、吉祥结、海螺等及宝瓶牡丹图等。这些题材内容以写实与工笔相结合的方法，显示出蒙古佛教的绘画艺术特色，作品细节刻画生动，色彩明丽，每一种题材都蕴含了蒙古族独特的民族精神。

（三）我国是一个统一的多民族国家，在长期的历史发展进程中形成了 56 个民族共同组成的中华民族大家庭。在历史典籍中，有大量关于不同历史时期各民族交往交流交融的记载，圣经寺壁画便直观生动地体现了历史上民族间“交往、交流、交融”这一特色特点。

1. 交往方面：从总体来看，圣经寺壁画作品由藏、蒙、汉三地画家共同合作绘制完成，譬如由蒙古族、藏族人画佛像，汉族人画山水、花草树木、建筑彩绘上的中原文化元素图案以及轮回图、九宫八卦图的圆轮部分。就个体而言，壁画中很多内容题材也是



由三地画师分工合作来完成的，充分说明三地画师之间存在艺术上的交往与互动。如关公、大梵天、和睦图、轮回图和九宫图等由汉族画家用墨线勾描人物、背景纹饰等的底稿，然后由蒙古族、藏族画师平涂填色；四大天王图由汉族画家画人物及其下方间隔的山石树木，藏族画师绘制人物头光及其上方的云纹等背景烘托图案；轮回图圆轮外的阎王头像、双手、双足、图案上方的佛陀、侍从以及如意云纹和太阳由藏族画师绘制，圆轮内各扇形、棋格的内容及圆轮外下方的山石背景、底座等则由汉族画师绘制；九宫图也是如此，阎王及圆轮两侧的八卦纹、佛像等由藏族人绘制，圆轮内各种图案及圆轮外枝叶繁茂的菩提树及下方烘托背景的山石树木由汉族人绘制。

“土默特地区藏传佛教寺院壁画中描绘的尊像大多穿着明清时代珍贵的丝织品服饰”<sup>[14]</sup> 圣经寺壁画中四大天王、般若佛母、大白伞盖佛母、金刚界佛、净恶除趣佛、大威德金刚及象头天神、大梵天等尊像中均绘有帔帛飘带，大梵天内着橙红色交领长袍，袍面上饰有繁密的金色卷涡状和线状纹样，事业明王（乃琼护法）锦袍上也满饰散点状纹样，这些服饰配饰皆为珍贵的丝绸制品，尤其金色的装饰纹样更体现出丝织品的等级之高，它们与当时蒙古族贵族的社会生活密切相关。这些高等级丝织品的出现充分表明“明清时期中原汉地与内蒙古地区有着密切的往来，中原汉地的文化因素影响到了内蒙古地区的藏传佛教艺术。”壁画中描绘的丝织品“印证了明清时期中央政府与蒙古地区的丝织品往来，主要是中央政府对内蒙古地区的赏赐……”<sup>[15]</sup> 圣经寺壁画神祇服饰上的金色花纹装饰与内蒙古大昭寺乃琼庙壁画中白哈尔五神服饰金色花纹装饰完全相同，“虽颜色纹样有所差别，但是表现的都应该是当时较为珍贵的织锦等丝织品”<sup>[16]</sup>。

圣经寺壁画中描绘的主要题材来源于藏地发展成熟的诸神灵体系，所绘制壁画的粉本也应属西藏本地，从中亦可看出其时蒙藏民族间的密切往来。

2. 交流方面：圣经寺壁画呈现出印、藏、汉、蒙等各民族的绘画艺术风格，其中的印度艺术风格应为西藏喇嘛教画师承袭印度佛教艺术风格的体现。因此，通过圣经寺壁画不同风格的作品，充分说明藏、汉、蒙三地画师彼此交流，相互借鉴、学习，以此来共同完成绘画，从而印证了历史上不同民族间文化上的交流。

3. 交融方面：圣经寺壁画中的护法神关公，本为中原汉族传统民间信仰的一位神祇——为儒释道三家所共同崇奉，代表“忠义仁勇”精神的三界伏魔大帝，后被引入藏传佛教系列，又被蒙古族人虔诚信奉。他与西藏的格萨尔王均被视作蒙古战神，格萨尔是西藏蒙古的战神，关公则被北方边境的汉族、蒙古族奉为保佑战斗胜利之神。壁画中的关公形象源自汉地，其头上扎系的软巾及分垂脑后的飘带、仁厚善良的眼神、雄健勇武的姿态将儒释道三教诠释得淋漓尽致，圣经寺建筑群中还有专门供奉关公的庙宇——关帝庙，充分体现了汉、藏、蒙文化间的相互交融。

## 六、结语

清代三百年间，阜新地区主要是蒙古族生息之地，蒙、汉、满等多民族杂居共处，

各民族相互融合、影响。藏传佛教作为社会文化生活的重要组成部分，成为当地民众共同的宗教信仰。阜新地区的藏传佛教是“在吸纳汉地佛教、道教和满族萨满教等某些仪轨的基础上”<sup>[17]</sup> 形成的独具特色的蒙古喇嘛教。因此，圣经寺藏传佛教壁画不论在内容、构图、色彩、绘画技法还是艺术风格上都呈现出与众不同的地域特色，集中体现出印度佛教、西藏佛教、中原汉地佛教与蒙古族佛教艺术相结合的风格特征。目前，在东蒙地区的内蒙古，只有呼和浩特、包头等地的几座寺院里保存有少数的藏传佛教壁画。而在辽宁所辖的东部蒙古地区，除了北票市的惠宁寺残存有零星此类壁画之外，圣经寺壁画是唯一大致保存完好的清代藏传佛教寺庙的一处始绘壁画，它为探索西藏蒙古佛教的东传线索以及近代东蒙文化的研究提供了形象的实物资料。

在古代的中国乃至世界，佛教壁画是宗教教义的重要载体，是思想与艺术高度融会的文化结晶。圣经寺壁画充分体现出艺术与教义的完美结合，具有弥足珍贵的历史、宗教、文化、艺术价值。这对于丰富阜新作为一个多民族地区绚丽多彩的文化遗存，研究中国这个多民族大家庭五千年来绵延不断的历史文化现象和多元文化的繁荣有着深远的历史意义和积极的现实意义。

### 参考文献

- [1] 李勤璞. 彰武县圣经寺考. 辽宁省博物馆馆刊 [J]. 第 1 辑, 辽海出版社, 2006 年 12 月.
- [2] 李勤璞. 彰武县圣经寺考. 辽宁省博物馆馆刊 [J]. 第 1 辑, 辽海出版社, 2006 年 12 月.
- [3] 原因有二：一是按. 理藩院则例. 卷五十九“喇嘛事例”，记有光绪年间增纂有关寺庙命名的一条规定：凡内外蒙古各旗建立庙宇有超过 50 间者，可由理藩院呈请御赐庙名，圣经寺已逾此数；二是寺庙扩建时间 1901 年为光绪二十七年，正值条例规定的“光绪年间”.
- [4] 李勤璞. 彰武县圣经寺考. 辽宁省博物馆馆刊 [J]. 第 1 辑, 辽海出版社, 2006 年 12 月.
- [5] 李勤璞. 彰武县圣经寺考. 辽宁省博物馆馆刊 [J]. 第 1 辑, 辽海出版社, 2006 年 12 月.
- [6] 李勤璞. 彰武县圣经寺考. 辽宁省博物馆馆刊 [J]. 第 1 辑, 辽海出版社, 2006 年 12 月.
- [7] 李勤璞. 彰武县圣经寺考. 辽宁省博物馆馆刊 [J]. 第 1 辑, 辽海出版社, 2006 年 12 月.
- [8] 李勤璞. 圣经寺壁画初考. 美苑 [J]. 鲁迅美术学院美苑杂志编辑部, 2000 年 4 期.
- [9] 熊文彬. 中世纪藏传佛教艺术——白居寺壁画研究 [M]. 中国藏学出版社, 1996 年 1 月.
- [10] 熊文彬. 中世纪藏传佛教艺术——白居寺壁画研究 [M]. 中国藏学出版社, 1996 年 1 月.
- [11] 熊文彬. 中世纪藏传佛教艺术——白居寺壁画研究 [M]. 中国藏学出版社, 1996 年 1 月.
- [12] 奇洁. 内蒙古大昭寺壁画艺术研究 [J]. 佛教文化. 2008 年 4 月 15 日.
- [13] 杜晓黎. 内蒙古佛教寺庙壁画保存现状管窥 [C]. 周天游主编. 再获秋实, 第二届曲江壁画论坛论文集. 商务印书馆出版. 2017 年 5 月.
- [14] 奇洁. 内蒙古大昭寺壁画艺术研究. 佛教文化. 2008 年 4 月 15 日.
- [15] 奇洁. 内蒙古大昭寺壁画艺术研究. 佛教文化. 2008 年 4 月 15 日.
- [16] 奇洁. 内蒙古大昭寺壁画艺术研究. 佛教文化. 2008 年 4 月 15 日.
- [17] 刘国友. 阜新通史. 吉林大学出版社. 2006 年 5 月.

# 陕北榆林地区寺庙壁画遗留现状调查研究概述

## A Research Summary of Present Situation Investigation on the Relics of Monastic Mural Paintings in Yulin, Shaanxi

马丽  
榆林学院艺术学院 副教授

Ma li  
Associate Professor of Yulin University School of Art

### 摘要

本文就陕北榆林地区元、明、清遗留的寺庙壁画进行考察研究，对该地区壁画遗留的面积、年代、题材、绘制手法、艺术特色及损坏程度等信息做出了初步推断，进而归纳总结了该地区壁画留存的现存状态和研究价值。

### 关键词

寺庙壁画；现状；题材；价值

### Abstract

The paper investigated the relics of monastic mural paintings of Yuan, Ming, and Qing dynasty in Yulin, Shaanxi, and further summarized its present situation and research value of the remaining by inferring from its areas, origins, themes, painting techniques, artistic features and damage extent.

### Key words

Monastic Mural Paintings, Present Situation, Theme, Value

## 一、陕北地区寺庙壁画历史渊源

寺庙壁画是中国传统壁画的一种表现形式，作为宗教活动的产物与附属品，寺庙壁画随着宗教活动内容的改变而改变。我国寺庙壁画的发生渊源历史悠远，现留有大量从魏晋以来的有关于宗教内容的壁画。随着宗教活动的出现和发生，这些多种形式的寺庙壁画也随之而产生，这些壁画或为石窟佛龕壁画，或为寺庙建筑壁画，或为庙祠壁画。寺庙壁画遗存题材多样，内容丰富，绘画技艺精湛，在我国绘画史及文物考古研究领域有着重要的地位和研究价值。

由于特殊的地理位置，历史上的榆林地区曾是众少数民族的栖息场所，也是少数民族与中原民族交往融合区域。宗教信仰是陕北民众自古即有的社会生活的一个组成部分。根据陕北地区一些县区的县志记载“榆林民间修庙活动最早可追溯至汉末，从佛教的传入、道教的产生，陕北榆林地区同时就开始了宗教活动”<sup>〔1〕</sup>。陕北地区的民众在特殊的民俗历史演变背景下产生了强大的民间宗教信仰，进而催生了遍布陕北地区的宗教艺术表现形式。这里的宗教信仰因为地域文化的多民族融合状态，呈现出了多样化和融合性的特征。寺庙壁画艺术随着宗教信仰在陕北民众中的普及而获得了长足的发展。陕北民间村村有庙，民间宗教信仰氛围特别浓厚。尤其在元、明、清时期，榆林地区的寺院、道观、祠庙在政府和乡绅的资助下进行了大规模的新建和翻修。榆林地区现留有的古代壁画基本属于这个时期的宗教活动产物。这些壁画遗存，反映了陕北民众最基本的文化诉求与宗教信仰，可以说是陕北地域文化活的物态呈现。

## 二、现状调查统计

从 2013 年始，笔者对榆林地区遗留的寺庙壁画遗迹进行了历时三年多的调查走访。此次调查地点遍布榆林十二个区县，通过查阅县志典籍、翻阅史书典故、网络搜集查询、托人问询等多种方法，确定了以全地区 50 多处宗教寺庙集院作为重点考察对象。通过对这些遗迹的调查取证，整理出来详细的调查笔记、绘制了有针对性的示例图，对遗留壁画进行了高清的数码相片拍摄记录，并对有价值的壁画进行了归类。对壁画的面积、年代、题材、绘制手法、艺术特色及损坏程度等信息做出了初步的推断和归纳，确定了具有一定研究价值的寺庙壁画遗迹 20 多处，面积 3000 多平方米。这些古庙壁画以明清时期居多，集中分布于神木、榆阳、佳县、绥德几个区县，其中以黄河沿岸的佳县分布最为密集、类型最为丰富。



表 1 调查统计简表

| 序号 | 名称     | 地点    | 绘制年代初判              | 题材内容                     | 保留情况                 | 调查时间    | 研究价值（1-5）星 |
|----|--------|-------|---------------------|--------------------------|----------------------|---------|------------|
| 1  | 洪门寺石窟  | 榆阳安崖镇 | 明代                  | 千佛图                      | 残存较模糊、辨识度不高          | 2016.09 | 2          |
| 2  | 大寺洼石窟  | 横山塔湾镇 | 明代早期                | 朝元图 <sup>[6]</sup>       | 残存画面损毁严重、起皮、掉落、刮痕严重  | 2016.02 | 4          |
| 3  | 响铃塔    | 横山塔湾镇 | 元代                  | 礼佛图                      | 画面模糊、剥落严重、面部遭到人为铲刮   | 2016.02 | 3          |
| 4  | 观音庙    | 绥德马家峁 | 明代                  | 朝元图局部                    | 残存近 30 平方米、保存较好、辨识度高 | 2014.07 | 4          |
| 5  | 龙兴寺古庙群 | 府谷麻镇镇 | 清代中期                | 佛教壁画                     | 保存不完整、现存画面辨识度较高      | 2017.11 | 5          |
| 6  | 皇甫大庙   | 府谷皇甫镇 | 清代早期                | 讲经图                      | 画面基本完整、划痕、起皮严重       | 2017.11 | 5          |
| 7  | 悬空寺万佛洞 | 榆阳镇川镇 | 明代                  | 地藏十王地狱变相图 <sup>[3]</sup> | 毁坏严重，近地一米剥落、画面刮痕比较严重 | 2015.09 | 5          |
| 8  | 普耐寺    | 佳县金明寺 | 明代                  | 力士、天王                    | 仅存门壁两侧壁画             | 2016.10 | 3          |
| 9  | 白云山古庙群 | 佳县佳芦镇 | 明、清                 | 朝元图、老子八十一化图              | 保存完好，辨识度极高           | 2015.10 | 5          |
| 10 | 卜家沟祖师庙 | 绥德中角  | 明清                  | 真武祖师故事                   | 保存完整、辨识度较高、表面烟熏严重    | 2016.05 | 2          |
| 11 | 蒿泉林    | 绥德薛家河 | 清代                  | 关帝圣迹图、真武祖师故事             | 画面烟熏严重、保存较完整、面部铲刮严重  | 2014.07 | 3          |
| 12 | 付园旧庙   | 横山塔湾镇 | 明代晚期 <sup>[2]</sup> | 民间神话                     | 剥落较多、辨识度尚可           | 2016.02 | 3          |
| 13 | 香岩寺    | 榆阳刘千河 | 明代                  | 水陆法会图                    | 保存完整                 | 2015.05 | 5          |
| 14 | 兴隆寺古庙群 | 佳县上高寨 | 明、清                 | 水陆法会图                    | 保存完整                 | 2015.05 | 5          |

续表

|    |        |       |     |                          |                      |         |   |
|----|--------|-------|-----|--------------------------|----------------------|---------|---|
| 15 | 观井寺    | 佳县朱家峁 | 明代  | 水陆法会图                    | 毁坏严重、近地一米全剥落、受雨水侵蚀严重 | 2016.10 | 5 |
| 16 | 龙岩寺祖师庙 | 神木花石崖 | 明代  | 祖师显灵故事                   | 保存基本完整、辨识度较高         | 2017.05 | 2 |
| 17 | 万佛洞石窟  | 榆阳青云乡 | 清代  | 十大明王图                    | 保存较好、辨识度高            | 2015.08 | 3 |
| 18 | 关西峁关公庙 | 佳县刘家山 | 明清  | 三国故事、民间传说                | 刮痕严重、有白灰覆盖痕迹         | 2016.10 | 4 |
| 19 | 龙王庙    | 佳县佳芦镇 | 清代  | 龙王出行图                    | 损毁严重、残存辨识度尚可         | 2016.10 | 3 |
| 20 | 二郎山    | 神木县城  | 明、清 | 朝元图、八仙图                  | 部分保存完整、辨识度较高         | 2014.06 | 4 |
| 21 | 三皇庙    | 榆阳余兴庄 | 清代  | 五龙朝三皇 <sup>[4]</sup>     | 保存较好、辨识度极高           | 2011.05 | 2 |
| 22 | 玉泉寺    | 佳县刘国具 | 清代  | 文殊菩萨、十二药叉 <sup>[5]</sup> |                      | 2014.05 | 3 |
| 23 | 大王庙    | 清涧    | 清代  | 三国故事                     | 寺庙已毁，残垣仅存壁画约 20 平方米  | 2013.03 | 1 |
| 24 | 悬空寺    | 清涧    | 清代  | 天王                       | 仅存平方米见方天王图           | 2014.07 | 1 |

### 三、题材类型及艺术性

榆林地区寺庙壁画题材多样、内容丰富，有传统的佛教、道教题材，也有反映陕北地区的民间信仰习俗的题材。从目前壁画遗存上来看，大致可分为六类。

（1）以石窟寺庙壁画为主体的反映佛教信仰的古老的佛、菩萨、天王、力士、罗汉等内容的题材。这类题材在榆林地区主要遗存在较早开凿的一些石窟佛龕中。现发现的时间节点基本遗留于元代及明代早期的一些石窟中。根据一些研究资料，可以确定，榆林地区也有诸如隋唐时期开凿的一些石窟，但由于时间久远，这一时间节点的石窟壁画基本早已不复存在。佳县普耐寺石窟的力士、天王图，榆阳洪门寺的千佛图，横山响铃塔的礼佛图，就是此类题材的代表。此类题材现存遗迹不仅较少，且遗存大多毁坏严重，现留存的作品片段与国内同类型的作品相比，并不具有突出的艺术特色与研究价值。

（2）佛教题材的讲经图和佛传故事。此类题材在陕北地区比较少见，府谷皇甫大庙

和麻镇龙兴寺均有此类题材。该地壁画绘画手法娴熟，造型严谨，人物形象栩栩如生。留存面积近 300 多平方米，且保存较为完整，辨识度十分高。其中，龙兴寺观音庙侧壁中座僧人形象疑似蒙古族，或可为陕北地区民族融合的历史提供佐证。

（3）以道教信仰为主题的题材，如朝元图、真武祖师显灵故事等。神木二郎山的八仙图、佳县白云山的朝元图都是陕北地区此类题材的代表作品。此类以道教内容题材在榆林地区寺庙壁画中应用十分广泛，不管是在古代遗留还是现代寺庙中都占有很大的比例。此类题材基本以采用通景式的构图形式，气势恢宏、大气磅礴，将众多人物形象集中于一个构图画面中，人物错落有致，多而不乱。线条多用铁线描，畅而有力，有“吴带当风”的风貌。

（4）以水陆法会为主题的题材。水陆法会壁画，是陕北地区古代寺庙壁画遗存所占比例最多的题材。佳县观井寺、榆阳香严寺、佳县兴隆寺的水陆法会壁画，是陕北地区此类题材的代表作品。在陕北神木、佳县一带发现的相对集中的水陆壁画庙宇群的寺庙数量最多，地理位置相对最为集中<sup>[7]</sup>。水陆法会题材在榆林地区的寺庙壁画中有着广泛的存在性。该类型题材的构图形式主要以行列式排布，在墙体上以水陆法会人物出场顺序，进行有序排列。以佳县观井寺正殿的水陆道场图为例，该壁画分布于墙体两侧，每侧有六层人物，每层各有各具神态人物上百位。该类型壁画设色采用中国传统的青绿色、朱砂色、朱磬色、蛤白色随类赋彩，在统一的色彩秩序中透着丰富色彩变化，传达出富有秩序感的审美体验。

（5）关公信仰类的题材。陕北地区民众信仰里也有对关圣帝的崇拜，所以此类题材在榆林寺庙壁画中也占有一席之地。该类题材基本都是以“关帝圣迹图”的形式出现。构图均采用中国传统连环画形式，每幅场景独立成幅。该类题材的故事情节描述生动有趣，人物面部刻传神准确，再现了关圣帝英勇神武的一生重要事迹。画面整体成幅，又独立成画，远观场景动魄、近观细节微妙。在绘画手法上，造型精确，线条运用铁线描与游丝描相结合，飘逸遒劲，设色简洁明快，绘画技巧十分成熟。现存明、清壁画遗存中有四处有该类题材。绥德蒿泉林庙山的关帝庙的关帝圣迹图，技法精湛、手法娴熟极具艺术欣赏价值。

（6）龙公、王母、娘娘的民俗信仰类题材。此类题材在以农耕为主陕北的民众宗教信仰中，有着广泛的受众群体，所以，此类型题材在陕北地区最为常见。此类题材基本留存于乡间小庙中，反映了陕北民众对生活最基本的生老病死、风调雨顺、吉祥平安的基本诉求。由于基本是以村为单位的宗教活动行为，所以该类题材的制作基本是属于小制作，罕有大篇幅的富丽堂皇的精工细作。虽为小制作，但其画面风格不失活泼俏皮，人物形象与内容设计均为最接近民间的生活化。在画面表现上，手法一般比较随意自如，其中也不乏佳作。如，佳县关西岭庙祠中的此类型题材的作品，绘画技法与艺术欣赏价值就可视此类题材的典范。

总体来说，陕北寺庙壁画内容丰富，题材多样，制作手法与绘画技法成熟稳定，与毗邻地区山西的寺庙壁画在题材表现风格等多方面具有高度的相似性。与之相比，

虽罕有较为震撼的大制作作品，但依然在题材和艺术表现等方面具有不同的面貌。

## 四、现存状态与研究价值

在国内外对文化遗产普遍重视的今天，陕北地区的这些古寺庙壁画是全国文化遗产的重要组成部分。壁画作为古代公共建筑物重要的一个组成部分，被称为“墙壁上的图书馆”。随着社会历史发展演变，各个时期的壁画表现出不同的存在状态，能够反映出当时的地域文化、政治、经济状态，所以在区域文化背景下，这些壁画所承载的历史意义和研究价值显而易见。

### 1. 现存状态

（1）地点分散、疏于实质性保护管理。根据调查，现存壁画遗留地点，基本都处于比较偏远的乡镇村落，且地点相对而言处于分散状态，鲜有类似于山西五台山地区比较集中的遗留群。从表 1 中 24 处遗留分析来看，仅有府谷龙兴寺、皇甫大庙、佳县白云山、神木二郎山 4 处是地处较繁荣的集镇，保护也相对完善。其余均地处乡野僻壤，人迹罕至之地。其中，大寺洼石窟、洪门寺石窟、普耐寺石窟、观井寺、佳县佳芦镇崔家河底龙王庙，基本处于废弃状态，成为自生自灭的乡野废墟，任人践踏。而普耐寺和观井寺均为榆林寺文物保护单位，但依然没有实质性的有效保护。其他依然在发挥着寺庙功能价值的壁画留存，大部分也是县级或市级甚至是省级文物保护单位，但其壁画存在状态也十分堪忧。如镇川悬空寺万佛洞壁画，不管在艺术审美和宗教图像研究上都具有很重要价值，已有三篇来自专业学术期刊关于其研究内容的论文（其中一篇来自故宫博物院院刊），但其存在状态已岌岌可危。虽已设为省级文物保护单位，并配专人管理，但石窟门窗均已损毁。石窟里面壁画除受有来自自然风雨、阳光、沙尘的侵蚀，更由游人任意为之。在其壁画上清晰可见遭游人刻划、落字、涂抹的痕迹比比皆是。

（2）翻建严重，破坏性修建导致毁灭。近年来，随着榆林地区经济条件的改善与政府对于宗教信仰认同的回归。很多地方村落，由民众及经济较好的乡民牵头出资，对旧的寺庙进行了大范围的翻建和维修。很多有价值的壁画在这样的翻建和维修中，由于未获得维修者的价值认同，而遭受到了普遍性和毁灭性的破坏。以佳县崔家崾关公庙为例。在考察中，和老乡交流获悉，该庙的壁画由于能保留现在，得益于村里的贫困。如果村里能有好的经济收益，早已将该庙进行拆除重建。还有一些在寺庙的维修过程中，保留了建筑部分，但对于相对灰暗的彩绘部分，如壁画和房廊彩绘等都进行了重新绘画。所以，在乡民们没有获得其价值认同感之前，榆林地区的古寺庙壁画留存毁灭的速度会和经济飞速发展的速度成正比。

（3）缺乏关注，理论研究泛泛，处于研究初始状态。与榆林毗邻的山西地区，于 20 世纪 90 年代始，已经从政府、科研机构、高校等多方面开始了对其地方区域性的



寺庙壁画进行了轰轰烈烈的保护研究行动。其研究成果丰硕，成绩斐然。在政府投入和引导下，已获批若干国家级项目，并建立了大大小小以省级、地方级、和高校、研究机构等多方为平台的古壁画保护研究平台。在这些深入广泛的理论性研究指导下，与榆林毗邻的山西地区的寺庙壁画获得了较早和较完善的保护。而相对而言，榆林地区乃至陕北地区的古寺庙壁画虽亦有可以被发掘的价值，但研究仅仅处于初始起步状态。从知网中文期刊目录中以陕北、寺庙、壁画作为重点词汇进行搜索，涉及研究论文为 0 篇。从笔者现掌握的线索整理，涉及榆林地区的寺庙壁画个体案例研究论文为 11 篇。而关于该地区寺庙壁画的专著，除有相关的 5 部泛泛的以图片介绍为主的专著外，深入、具有引导性的理论研究专著为零。由此可见，榆林地区寺庙壁画作为陕北地区寺庙壁画的重要组成部分，是具有一定的研究价值，但还未引起来自政府和研究机构足够的关注。

## 2. 研究价值

（1）从历史学、民俗学、宗教学等方面分析，陕北地区这些壁画遗存，从其内容上透露出了陕北地区明清时期的民众宗教信仰与民俗文化发展与演变的过程，是研究陕北地区宗教演绎变化的重要佐证资料。从其制作及其规模等方面，亦可以反映出当时历史节点榆林地区的经济状态，也是分析陕北地区社会经济发展的不二资料。

（2）从艺术美学角度来分析，陕北地区的古寺庙壁画中不乏古代绘画中的杰出作品。这些绘画作品构图巧妙、线条生动流畅、设色符合中国传统的审美感官，可以成为学习中国古代绘画的珍贵的临摹粉本进行推广。

（3）从地理位置上分析。自古陕北地区连贯我国甘肃省和山西省，处于二者的交错区。甘肃省的敦煌石窟壁画群落和山西省的古寺庙壁画群落在全国范围内具有十分典型和突出的地位，此二处的寺庙壁画研究更在全国同类型的研究课题中占领先地位。而作为二者地理位置上的纽带，陕北地区的人文风俗、社会民情和它们有着千丝万缕的联系和相似性。所以，陕北地区的寺庙壁画作为以敦煌石窟壁画为代表的魏晋、唐宋壁画和以山西省壁画群体为代表的元、明、清寺庙壁画的地理位置上接壤区域，其内容和形式应该具有一定的关联性和参照性。从目前榆林地区的壁画遗留情况来看，石窟壁画和寺庙壁画的都具有相当多的遗留点。当然，更深刻的关联性还有待进一步论证。

随着社会城镇化的不断推进，陕北的农村人口正逐步消减走向城镇化，村落人口的消减势必会导致村落民间文化的消失。在民间文化逐渐消势的背景下，现有的壁画遗存保护面临着前所未有的挑战。首先，由于其相对而言小规模 and 散落式的存在，给政府集中投入经费保护造成了一定的难度。加之，其基本地处于偏僻的山沟乡野，民众对其存在的价值缺乏必要的认识，使得这些珍贵的壁画遗存遭到严重的人为性的破坏。最后，由于民间宗教信仰影响力的减弱，使得这些壁画失去了民众内心的尊崇与敬畏。任何物件一旦失去了其应有的使用价值，在很大程度上就失去受到保护的可能。

## 五、结语

综上所述，榆林地区的寺庙壁画遗存数量可观，艺术价值可圈可点，并且有着重要的研究价值。作为地域性的文化艺术遗珍，其具有多元的表现样式，有着最贴近民间文化的内涵。对于该地区这些珍贵的寺庙壁画遗存，民众应该更具有责无旁贷的保护重任。此次考察过程，虽有既定的考察对象，但依然能在不经意间发现了诸多未知的存在。考察的过程虽艰辛，但惊喜总是伴随。此次考察，仅仅是对榆林地区寺庙壁画遗存初步的窥探，更深的文化内涵与价值有待进一步探索。

## 参考文献

[1] 李海龙. 陕北榆林地区民间宗教信仰历史变迁与现状研究 [J]. 榆林学院学报 2014 (1) .

[2] 高海平. 陕北民间壁画艺术考察与研究 [J]. 西北美术, 2008.

[3] 齐庆媛. 榆林悬空寺万佛洞地藏十王地狱变相考察 [J]. 故宫博物院院刊, 2016 (5) .

[4] 王富春. 榆林古迹揽胜——榆阳古代水利与文物 [M]. 西安：三秦出版社, 2011 .

[5] 王富春. 中国·佳县古代石窟艺术 [M]. 西安：陕西旅游出版社, 2009.

[6] 刘合心. 古代建筑壁画艺术——陕西卷 [M]. 西安：世界图书出版西安公司, 2008 .

[7] 呼延胜. 陕北土地上的水陆画艺术 [D]. 西安：西安美术学院，2011.

# The Production and Prevalence of Silk Paintings in Late Tang Dynasty Dunhuang— with Focus on Paintings from the Library Cave

## 晚唐敦煌绢画的制作与流行——以敦煌藏经洞绢画为例

Qi Xiaoqing  
Deputy Researcher of Dunhuang Research Academy

祁晓庆  
敦煌研究院 副研究员

### Abstract

This paper mainly focuses on 45 devotees’ paintings of Library Cave from Dunhuang. These paintings show a similar composition, which is consisted of two parts: the upper part is drew different subjects of Buddha or Bodhisattva while the below part displays devotees’ figures and inscriptions. This type of paintings followed “preparatory drawing” which was probably made in workshop. Some empty inscription spaces showed these paintings were made ahead of sale. Artists filled in the inscriptions after devotees’ request. The figures of the devotees can be traced back to the Yin Jiazheng’s parents’ figures, a painting from the Tubo period found in Yin Jiazheng’s cave (Cave 231, Mogao Grottoes), but became popular in Guiyijun periods. The author explores the contemporary Buddhist practices and customs reflected in postures of these portrayed figures. Based on surviving miaozen （邈真） portraits as well as documents, the author also discussed the paintings relations to miaozen （邈真） and its role of commemorating the deceased in caves and silk paintings.

### Key words

The Silk Paintings in the Library Cave; Late Tang Dynasty; Donors

### 摘要

敦煌藏经洞收藏了近 600 幅绘画作品，现分别藏于大英博物馆、法国国家图书馆、法

国吉美博物馆、俄罗斯艾尔米塔什博物馆等。其中有一种类型的绘画作品采用非常相似的构图，大约有 45 幅之多。此类绢画上的内容一般分为两部分，上部画不同题材的佛、菩萨、曼陀罗等形象，下部画供养人形象及供养人题记。这种供养人和题记框的布局特点与莫高窟从中唐时期开始出现在东壁门上的父母供养人形式一致，因此，晚唐时期敦煌这类绢画的制作模式与莫高窟壁画的制作息息相关。

通过对这些绘画品的“细读”和分析,发现这些绘画品可能是由专门的作坊制作的。一些专门从事绘画行业的工匠负责这些绢画的制作，并出售给“供养人”。有些绘画品上的题记框是空白的，有些文字超出了题记框，这些细节都说明，当时为了满足不同供养人的需求，工匠们会在画面上预留一些空间，以便供养人自己填写自己及家人的姓名及愿望。

从供养题记的内容来看，这类绢画几乎全部用于为亡故的父母家人祈福，推测是在举行某种佛教纪念活动时做祈福用的。

### 关键词

藏经洞绢画；晚唐；供养人

## 1. The iconography programme

It was honour to have chance to view the Stein Paintings in British Museum from October 2018 to February 2019. I noticed one type of silk paintings with donor’s figures at the bottom of it, which follows a similar configuration. Normally we call the donator with Gong Yangren in Chinese. I had checked more than 45 paintings like this, which are individually collected in British Museum, Guimee Museum, the National library of France and Freer Gallery of Art in US. These paintings are composed of two parts. In the upper part, which is depicted with Buddha, Bodhisattva or Mandra, which takes three fourth space while the donators in the below part takes 1 fourth. There are more than 10 subjects on the upper part, which including Avalokiteshvara, Ksitigarbha, the Ten Kings of Earth, Saddharmapundarika Sutra, Water-Moon Kwan-yin, Maitreya, Manjusri, Virtuous and Eleven avalokitesvara, etc. At the bottom, the Gong Yangren’s figures are symmetrically arranged on the left and right sides. Generally, male figures are on the left side while Female figures are on the right side of their painting. Some people are followed by an attendant who is smaller than their master. In some exceptional cases, there are only male figures or a couple on each side. In the middle of the donors, there is a big rectangular inscription frame with their aspirations in it. These silk paintings of Library Cave were mostly from 9th to 11th centuries judged by the contents of the inscriptions.

The donors’ paintings run through all caves from early Northern Dynasties to Song Dynasty in Mogao Grottoes. They continue to occupy the lower register of the pictorial program in



line with painted screens containing karmic narratives. In early caves up to the Sui (581-618) period, monks led donors, but from beginning around the early 600s, it was the primary lay donor or patron, and his family, who were leading the pageant. Individual paintings above the east gate of the main chamber is peculiar to Dunhuang mural paintings of Tubo (Tibetan) period and the Guiyijun period under Zhang’s and Cao’s control. The painting of Yin Jiazheng’s( 阴嘉政 ) parents as devotees from the Tubo period was depicted above the gate at Cave 231 (Yin’s family cave). We can see the male and female donors are kneeling in front of a memorial tablet and are holding incense burners. Two lines of inscriptions are vertically written in either left or right side of this tablet. The left one is “ 亡考君唐丹州长松府左果毅都尉政 ”, the right one is “ 亡慈妣唐敦煌录事孙索氏同心供养 ”. They explain that the painting is dedicated to their parents. In addition, the dedicated parents are depicted as devotees in cave 359, 144, 238, 471 in Tubo period and cave 156, 12, 138, 18, 20, 127 are in Guiyijun period.

This type of donors’ figures was popular not only in murals of Caves but also in silk paintings from the library cave.

## 2. Costume and headdress of the donors

Except for configuration, the costume and headdress of the donors are also similar with murals of Mogao Grottoes. (1919,0101,0.52, Freer Gallery of Art, Smithsonian Institute1930.36, 1919,0101,0.54, 1919.0101.0.19)This painting can be taken as typical of votive paintings of the mid-to late tenth century. The women are wearing the nine hairpins with flowers look like a crown. This type of crown and costume belonged to the highest-ranking official lady in ancient China, which can be found in caves’ paintings in Mogao in Late Tang, Five and Song Dynasties. Most of them are from Zhang’s and Cao’s families.

## 3. The manufacture of the donor’s silk paintings

Four special paintings came to my attention and made me think about the manufacture of the silk paintings. (1919,0101,0.49, 1919,0101,0.29 , 1919,0101,0.30, 1919,0101,0.2)These paintings are all from British Museum, and have an empty inscription frame. Another case is the one of E0.3581, which collected in Guimee Museum. Avalokitesvara, who seated on a lotus throne with an altar before him, is flanked by two girls and two inscription frames. The lower donors are arranged in two sides: two lay donors on the left, only one monk figure on the right, who’s behind is empty.

In Freer Gallery of Art, there is another case of donor painting. Ksitigarbha seated on a bank of river, holding the cintamani in his left hand. The large space of the memorial tablet in the lower part is empty as well. Only one block of inscription is showed in front of a female donor: “ 故大

朝大于阗金王国天公主李氏供养 ”.

Another detail showed that the inscriptions have gone outside of their dedicated area.

(1919.0101.0.19) conversely, some inscription frames of silk paintings are much bigger than the contents.

These details let me to two assumptions: first, paintings without inscriptions were not finished and never being purchased by donors; second but the most significant is, these paintings were made before donors’ consumption. The artists would reserve a place for inscriptions when they were drawing these paintings. The inscriptions would be filled in according to the donor’s request. A few more examples could be recommended here.

Therefore, I think these paintings were made in workshop or imperial art academy during the Guiyijun period. The artists of the workshop were made these paintings ahead and reserved the inscription area to donors. The deities represented in the upper part would have been very popular at the time.

## 4. The prevalent of the silk paintings in Late Tang Dynasty

Most of the middle inscriptions in the silk painting told us the date, donator’s name and their wish. Why did they make this painting? Basically for their dead parents.

As Eugene Wang points out, explicit votive inscriptions of Sui dynasty that clarify the exact motivations for the construction of the shrines are lacking. Inscriptions from later caves are parsimonious in their detail, often simply stating that ‘the offerings are made with a concentrated mind 一心供养.’ Instead, the silk paintings are more detailed in inscriptions. Probable because it was easier to write on silk painting than on the cave murals. It was cheaper and easier to make or purchase a painting. Donors payed more attention to the inscriptions in order to balance the merits. This idealized blend in which living and dead are united at the moment of worship entails an expanded notion of temporal space. The donors of living and the deceased people to whom the paintings were dedicated are represented together.

After thoroughly reading these inscriptions, I found that more than 90 percent of the inscriptions mentioned their parents first, then themselves or country. So I suppose that these types of silk paintings were mostly related to the concept of filial piety. The prevalence of the silk painting was due to the prevailence of the filial piety culture.

The last question is what was the silk painting’s function? As donors do the construction of the caves, they actually are offering material goods. A silk painting could be viewed as a gift to the

Buddha or Bodhisattva, which was equal to building a cave, making a painting and statue or arranging a worship ritual. Meanwhile, it was also a gift for their deceased parents. This was a way to accrue triple merit: worship Buddha, commemorate dead parents, and bless themselves.

An assumption can be made here that these paintings were mostly used in temple. We can judge it according to the large number of paintings and prints that were collected in Library Cave in Mogao Grottoes. Perhaps they were used for the Buddhist practice.

A useful comparison to the interaction of donors, merit, and objects can be found in medieval India. Gregory Shopen’s article ‘Filial Piety and the Monk’ discusses the curious phenomenon whereby donations of religious gifts, such as relics, stupas, images, and paintings, lacked economic value, had no recipient, and bore inscriptions that were never meant to be read. Why then, he asks, why were the names and titles of donors recorded so carefully? Schopen concludes that it is because objects were religious in nature, and that they enabled worship by others: ‘they were, then really giving to any of their fellow beings who ritually approached those objects both the means and opportunity to make merit: they were providing for all both the opportunity and the means to further their religious lives.

Using the same logic, the Dunhuang caves and silk paintings present a variation: the material objects are given to the Buddha for promulgation of the Law so that the donors, patrons, and their relations may benefit eternally. Including themselves in the picture, so to speak, ensured that the donors did not disappear, that all those present, while maintaining their social relationships, benefited from their continual devotional position before the Buddha in an implied liturgical act. Significantly, in China this situation became a distinctly domestic affair: these are family shrines and their private nature reflects the intimacy not only of the act but also of its benefits. It is crucial to note that the Mogao caves include depictions of the living and the dead and thereby represent both pre-mortem and post-mortem ritual spaces, thus providing merit for all depicted. Yet, it is the initial gift of the cave and its material objects- the fabric paintings, that makes the continual production of merit possible. Such donations were in no way different from donations to a monastery, which indeed were gifted to the Buddha that was present there.

# 论昭化寺壁画中线条的多样性

## Discussion about the Diversity of Lines in the Murals of Zhao Hua Temple

陈磊  
西安美术学院 美术史论系 讲师

Chen Lei  
*Lecturer of the Department of Art history of Xi'an Academy of Fine Arts*

### 摘要

河北怀安昭化寺壁画透露着不同朝代对粉本的加工与改造，既反映在衣冠服饰等名物上，也体现在线条描法的风格上。就描法而言，相对全面地展示了中国古代绘画中线条风格的传承与演变，呈现出魏晋以来唐宋元明绘画风格的多样性。其次，壁画中已经逐步改变了先前绘画中对墨骨的强调和重视，尤其是轮廓内代替以更大比重的设色，以弥补线条多样与风格不一致带来的混乱；在线条与色彩的装饰上，较早地出现了合二为一的趋势。其实，北壁与东西两壁风格的不同，也暗合着水陆壁画中佛与道及其他神祇之间地位的差别。

### 关键词

昭化寺壁画；人物画线条；多样性

### Abstract

Zhaohua temple murals, which locates in Hebei Huaian, reveal different dynasties of the powder’s processing and transformation that were not only reflected in clothing and other items, but in the style of line depiction. As far as line-drawing is concerned, it relatively comprehensively shows the inheritance and evolution of line style in ancient Chinese painting, showing the diversity of painting styles in Tang, Song, Yuan and Ming Dynasties since Wei and Jin Dynasties. Secondly, murals have gradually been changed their previous focus that



emphasized and attached importance to paintings, especially a larger proportion of color used in the interior of the contour in order to make up for the confusion caused by line diversity and style inconsistency; in terms of the decoration of line and color, there was a early trend of merging into one. In fact, the difference of style between the northern wall and the eastern and western wall also implies the different status between Buddha, Tao and other gods in the mural on land and water.

Key words

Mural of Zhao Hua Temple, Lines of figure painting, Varity

河北怀安昭化寺仅大雄宝殿北壁和东西两壁的壁画就多达近百平方米，这么庞大的壁画组群线条特征不同又有相对统一的风格。虽然同属于水陆画的范畴，但是昭化寺壁画与其他寺观壁画也有区别。这些壁画的描绘手法，既反映了传统线条造型的手法，也呈现出自己的独特性；其独特性很大程度上源于民间画风与当时文人绘画的互相影响，也留下了民间绘画师徒合作方式的印记。面对庞大的人物群体组合，为了形成相对统一的效果，避免因笔法不同造成的突兀感，在画稿的基础上，加大了设色的比重，形成了青绿重彩的装饰效果。

一、“多重奏”：壁画中线条的造型手法

中国古代绘画的传统是先以线条造型，然后再敷色。线条在绘画中起了根本的作用，俗称“墨骨”。线条的重要性不言而喻，这在昭化寺壁画中亦然。从起稿、落墨、定稿、醒提、装饰，线条的作用在昭化寺壁画中有着清晰的体现。

古代在绘画时，尤其是在描绘大幅的画作时，除如吴道子等高手能够胸有成竹外，大部分画家作画基本都有起稿、初步确定轮廓的过程。根据史书记载，古代画壁多以柳炭条勾勒轮廓，然后以毛笔定稿。因柳炭颜色清淡，轻抚可去，如此，仅留下毛笔的痕迹，仿佛自然



图 1 北壁东次间毗卢遮那佛局部

天成。但是，昭化寺壁画中却留下了多重痕迹，在服务于同一位置的地方最多可有四重，如果加上已经被轻拂掉的，共有五重。其中，又有几种不同的表现方式：

效果最好、能够完美表达画家意思的，当属那些墨骨基础上的醒提或装饰。比如，北壁东次间毗卢遮那佛红色袈裟衣褶（图 1），在墨色线条的勾勒后，以泥金醒提。这本是源自“绘事后素”最初的绘画表现手法，即设色之后再以白线勾勒作为醒提。<sup>[1]</sup>在此壁画中，有大量以泥金线条作为醒提的表现方式。东西两壁诸多天神的衣领和袍袖的边缘处，都是以泥金的方式描绘。上古时期，衣服本没有专门的领子和袖子，只有那些地位高贵的人才装有领和袖，而壁画中领和袖以泥金醒提，是为了凸显天帝和神祇领袖地位的尊崇。在昭化寺壁画中，只有毗卢遮那佛的衣纹处以泥金的方式醒提，一是由于佛没有专门的衣领和袖口，二是通过此表现佛陀的光辉布满全身。

黑色墨骨和泥金组合的方式，理论上二者下面除了起稿外还有一个“落墨”的步骤。落墨是在炭稿基础上以淡赭或淡墨勾勒，基本确定细部及大致位置，是定稿的前一阶段。关于北壁毗卢遮那佛的衣纹泥金处并无落墨的痕迹，因落墨时线条的造型已经非常准确，最终定稿的墨线基本将落墨覆盖住了，偏差并不大，加之赤色颜料覆盖能力强，所以基本没有赭色落墨的痕迹。但是，在佛的手和胳膊等没有设色的部位，可以看到赭色的痕迹。赭色与墨色线条基本合二为一，有一种装饰性效果。

毗卢遮那佛的描绘比较精细，既有佛的神性光辉，又有较高的绘画表现技巧。从此角度来说，恐怕这里是所有壁画中最为优秀的部分。

但是，在昭化寺大雄宝殿的其他东西两壁的壁画中，线条的描绘大都没有做到如此的精细，往



图 2 东壁上层欲界上四天主并诸天众局部



图 3 东壁上层兴主北极紫微大帝局部



图 4 东壁上层角亢氐房心尾箕斗牛女虚危室壁星君众局部



往可以看出在同一造型的位置上出现赭、黑两次落墨到最终定稿的“三重奏”的痕迹。根据覆盖的痕迹看，其作画步骤为先淡墨勾勒基本的局部，即落墨；稍后，再以赭色沿淡墨线条粗笔附线，甚至在两条衣纹之间大面积上色（图2），但仍突出强调依附墨骨的线条部分，最终以重墨定稿。壁画中大部分以此种表现方式，但是也有不以重墨定稿的部分，如在祥云的表现上则只留下淡墨和赭色。不过也有淡墨、赭色共同被大面积淡设色覆盖的部分，在淡设色底下的是淡墨、稍微重一些的墨和赭色三种线条，稍微重一些的墨线也呈现黯淡的效果，应该是被大面积淡设色所覆盖后的结果。

就此而论，这或是师徒合作方式的反映。最初以柳炭条起稿，由高水平的师傅描绘，然后徒弟根据已有的画稿，在起稿基础上进一步细化并敷色，最终由师傅定稿。

装饰上，大量使用线条，不论是彩线勾勒、泥金方式的“绘事后素”，抑或是大量的非起到醒提作用的金线。后者与其他勾勒的纹样共同组合而成装饰图案，改变着衣服的材质，甚至给人附着有装饰品的感觉（图3），更赋予壁画人物以华美和神采。它们与浓重的丹青设色，起到了重要的装饰作用。

实际的壁画效果看，不论远观还是缩小印刷，这些“重奏”都无碍观瞻。甚至重合的线条和晕染，还有一种立体的效果。但与其他优秀的壁画相比，这种重影，也是落笔不够肯定、规划不够精准的缺憾所在，而个别地方的定稿和落墨之间的重合显得随意（图4），影响到了壁画的艺术性。

## 二、来源线条的传承与演变

昭化寺壁画中，反映了古代绘画的诸多描法，比如游丝描、铁线描、兰叶描、莼菜条描法、钉头鼠尾描、折芦描，等等。这些不同描法的混合，是中国古代绘画技法多样性的相对全面的展现，甚至是中国人物画技法的发展史。不同描法的名称是后人总结的，到了清代后期才有了图释，但是对描法的归类 and 图释并未得到普遍的认同，因为部分描法是对造型的概述，如曹衣描；有的则过于接近而难以区分，如铁线描、琴弦描等。本文借用部分描法的概念，并适当再加以界定，一是用相对固定的名称来说明问题，二是反映历史的序列演变。

在昭化寺大雄宝殿北壁的壁画，尤其是毗卢遮那佛，基本是用铁线描和游丝描来表现的（图1），这种线条属于本土创造，在战国时期《人物御龙帛画》中就已经出现了。特点是线条圆润又舒缓自然，以圆头起笔又粗细均匀，显然是篆书尤其是玉箸篆的笔法在绘画线条上的运用。此种线条呈现出两种形态，或是线条刚硬，偏向铁线描而具有折钗股一样的特点；唐朝初年尉迟乙僧“画外国及菩萨，小则用笔紧劲，如屈铁盘丝；大则洒落有气概”（唐·张彦远《历代名画记》卷九唐朝上），基本就是这样的特点。或是偏向游丝描，呈现出紧劲连绵的形态，典型代表是顾恺之。就大部分寺观壁画而言，比如山西稷山县青龙寺壁画、芮城永乐宫壁画等都是硬朗的铁线描；而在卷轴作品上，则偏重游丝描。



图5 山西稷山县青龙寺腰殿西壁壁画局部紫微大帝局部



图6 山西芮城永乐宫三清殿壁东部壁画局部

大雄宝殿壁画中的毗卢遮那佛，线条的表现方式处于二者之间而偏向铁线描的硬朗，相对而言，这是民间画工绘画普遍运用的手法。以这样的线条描绘，最大程度地凸显所描绘的实物，而非绘画的感觉，即尽可能地让人们忽视了因线条丰富多样引起的艺术审美观感，将注意力集中到平面性与封闭性的造型上。每一根线条笔无妄下，都是肯定的、准确的；线条的表现在装饰性和真实性方面取得了有效的统一，既不会过分地强调写实与艺术美而失去神性的庄严特征，又不会因装饰而显得刻板。

毗卢遮那佛的描绘方式被中国寺观壁画广泛采用。从春秋战国时期就已经发展成熟的笔法，经过了魏晋、隋唐、宋元的不断加工演变，虽然在不同时代有不同的特点，但仍是表现佛性的最重要的描法。就现存的寺观壁画来说，元代寺观壁画在神祇的表现上具有典型的象征意义，取得了装饰性与真实性的统一，更呈现出肃穆典雅的特色，塑造了华丽庄严的神仙世界，如稷山县青龙寺壁画（图5）和芮城永乐宫壁画（图6）。

只是，这样对单个体人物极具有表现意义的绘画方法在整个昭化寺大雄宝殿仅有北壁以及部分人物的头部和手足是作如此描绘，而东西两壁壁画的其他描绘从细部来说则是多种手法的融合。

首先，看兰叶描法和莼菜条描法在壁画中的运用。兰叶描是一种不同于铁线描和游丝描的描法，其线条如兰草叶子一样具有首尾与中间粗细不一的特点，而莼菜条描法则是对兰叶描法的进一步夸张变形。相对来说，后世部分地保留了游丝描那种舒缓自然的态势，尤其是在宋代的“吴带当风”式的道教人物画中，如《八十七神仙图卷》和《朝元仙仗图》<sup>[2]</sup>。兰叶描和莼菜条描法应产生自民间画工之手，最晚可追溯至汉代，经过不断地提炼加工，在唐代吴道子之前就已经相当成熟，而到吴道子手中，则注入了气势和活力，有一种飞扬健举的神采与热烈的节奏感。这种“吴带当风”式的吴家样，在唐朝尚属于线条吻合造型、共同呈现“天衣飞扬、满壁风动”的效果，到了宋朝及其以后仅保留了造型，缺少了线条的气势，或者说是缺少了盛唐的气象，看《八十七



神仙图卷》和《朝元仙仗图》,线条的气象衰败已经呈现。

可能有对材料不同与效果的质疑,即卷轴画和吴道子的壁画在线条表现上有所不同,但是即便如此,此时期壁画的线条也有衰颓之势,或是硬朗有余而动势不足,或是线条爽利而乏内敛。昭化寺壁画的相较于目前保留下来的五台县佛光寺唐代东大殿的壁画,线条的质感完全不同。有赖于“吴家样”画稿的保存和传播,受益于造型的极为成熟,如果远观或者缩小印刷壁画(图7),仍有“吴带当风”的效果,但是细观描法已经发生了巨大改变。

虽然后世绘画中线条的气象早已衰颓,不过仍然可以找到唐代这两种描法的影子。中原绘画受限于毛笔的大小和狼毫吸墨的多少,画幅相对较小;而其改变的契机则是西域画风的传入。如尉迟乙僧“大则洒落有气概”,指他在绘制壁画时,由小幅拓为大幅,这是他对中原传统绘画线条的贡献。线条的粗壮有力从北朝开始就比较普遍,如宁夏固原北周李贤墓室侍女像、宁夏固原隋大业六年(610)史射勿墓的人物线条描绘,都有一种雄浑的气息。唐代墓室壁画中,这样的线条更为普遍,如房陵大长公主墓壁画。在昭化寺壁画中,个别人物高度超过1米,这些壁画大的轮廓线往往会用粗壮的线条描绘,只是这种粗壮线条没有做到缓而劲健,殊少兰叶描的潇洒。至于丝带的飘飞与翻涌(图8),是兰叶描和莼菜条描法用武之地最多的地方;也相对来说,更能在线条与造型上呈现“吴带当风”的气质。

第二,多种融合中,更多的应该是源于民间画风与当时文人绘画的互相影响。至于说哪个对另一个影响更大,很难有具体确切的回答。在艺术的发展过程中,最初由民间画工在大量的实践中创造出一种新的艺术表现手法,相对粗疏的手法经职业画家或者文人画家将其凝练精制,逐渐变为成熟的风格。就昭化寺壁画来说,钉头鼠尾描和折芦描的两种描法,或是民间画工同当时的职业画家或文人画家相互影响的印记。

如上文所提到的昭化寺壁画中的兰叶描和莼菜条描法,与唐代的相比已经有了很多的改变,加上经过数百年的发展和时代的影响,变得劲而不遁,虽锐利有余,



图7 东壁上层色界四禅天众局部



图8 东壁上层太乙诸神五方五众局部



图9 东壁上层欲界上四天主并诸天众局部



图10 仿徐渭民间画稿《主仆出行》图五,陕西省艺术馆编《民间画师手稿精品集》,西安:陕西人民美术出版社,2012年10月版,152页。

却圆润不足。而在衣服衬领、内衣袖口(图9)、结带的扣结、衣褶(图2)等处的描绘上,尤呈现出劲利的钉头鼠尾描和折芦描的特征,且是以浓墨定稿的方式覆盖住淡色的落墨。

昭化寺壁画绘制的时间是明嘉靖四十一年(1562),属于明朝中晚期。地处河北怀安的昭化寺,其风格应该受到山西寺观壁画、明代宫廷画风和职业画风的多重作用。潇洒



图11 东壁壁画上层局部



图12 东壁上层欲界上四天主并诸天众局部



流利的用笔，顿挫有力而不恣肆的画稿和画风显然是经过提炼和完善的，或许受到明代浙派的影响，尤其是江夏派中吴伟、张路、蒋嵩等人的影响，甚至受到与之同时代的徐渭等人的影响<sup>[3]</sup>(图 10)。明清绘画呈现出文人画家职业化和职业画家文人画的倾向，在地域上展开了多层次的交流。那么，民间画家受到他们的影响，并将这种学习结合在寺观壁画的创作中，应该也在情理之中。

线条的特征上，昭化寺壁画与全国其他各地的壁画相比，既具有时代的特色，也具有地域的独特性。言其时代特色，指的是纵向的历史发展中，所呈现出的线条的风格多样性；言其地域特色，反映着横向的文化交流。线条的变化甚至影响着造型的变化，昭化寺大雄宝殿东西两壁的壁画挥洒中带有凝重，逸宕激越但不恣肆，可以说与同时期南方花鸟画风是一致的，共同开启着一个即将到来的风格多样的时代。如清代的圆智寺大觉殿壁画、清代太谷县净信寺毗卢殿壁画等等。

### 三、设色比重的加大：线条与设色的组合关系

对比其他朝代、其他地区的寺观壁画，昭化寺大雄宝殿的壁画设色更浓烈，设色的比重更大，几乎铺满了所有的面积。在线条与设色的关系上，逐步改变了先前绘画中对墨骨的强调和重视，尤其是轮廓内代替以更大比重的设色，以弥补线条多样与风格不一致带来的混乱；在线条与色彩的装饰上，较早地出现了合二为一的趋势。

昭化寺壁画的色彩有着极为鲜明的冷暖对比色调（图 11），这不同于前朝。唐宋辽金时期，背景相对素雅；到了元代，相对来说呈现青绿设色的冷色调。这或许是受到印度传来的宗教绘画的影响。从明代开始，则向暖色回归，如洪洞县广胜寺壁画，这种倾向或许是受到明代五行色为赤色的影响。而部分世俗化的壁画，则色彩明快，应该是融合了民间绘画的特色。相对而言，昭化寺壁画以青色和绿色分别作为上下底色、以红黄云气作为人物的衬托，这种构图和呈现方式较为少见。

云气的表现是墨骨加设色晕染，数十幅壁画的云气，形成了画面的动感效果（图 11）。相应的单个人物和人物群体的动势则依赖于云气呈现，组成了共同拜谒佛祖的场面。昭化寺壁画在儒道释地位的处理问题上与前后朝代的次序一致，都是以佛为尊。

如前文所说，经历宋元的发展，“吴带当风”的唐朝样式已经仅剩下了造型。但即便是造型，也跟宋元时期的壁画有较大的距离。如此，则需要浓烈的颜色以补充，并适当掩盖落笔有偏差的线条，以消弭因钉头鼠尾描和折芦描的图绘性效果对宗教感的弱化。在大面积色彩的掩映下，线条的墨骨功能受到削弱，甚至在远处观瞻，所剩余的只是不同的色块；假设将部分线条从画面中剔除，受众仍然可以明确分辨形体特征。

另外，很重要的一点是神祇人物上的泥金和花纹装饰，也构成了极为重要的描绘部分。这些泥金和花纹基本都是以线条描绘，花纹与平涂的色彩一样也是平面的，且不随着衣褶的变化而准确变化。平面化的表现手法，可以说在唐代已经有了，如传为周昉的《簪花仕女图》，上面的花纹也是平面的。花纹本就细碎，如果照实描绘而出，

不免显得杂乱。平面性的花纹，甚至也改变着原有的色彩（图 12），形成一种统一的、平面的效果，这种效果是符合宗教性的描绘的。

### 四、结语

昭化寺壁画反映了中国古代绘画表现用线的不同方法，呈现出了历史发展的序列变化。与此相关联的，壁画里的物质文化也透露着时代发展的变化。既有古代帝王的冠冕，也有大众流行的幞头，还有云肩、霞帔、沿帽，栲栳圈椅，显然壁画是在粉本基础上不断地加工与改造。但是，因为壁画的画风毕竟是依附于宗教的内容、色彩浓烈的形式，又无法借鉴文人的笔墨，就其创新和表现来说，仍然受到太多的拘束，加上在宗教衰退的时期，也难以统一的面貌形成宗教壁画的范本。但是，昭化寺壁画作为明代中晚期壁画中较为特殊的一例，其变革意义大于艺术价值，而所依托的最根本的仍然是其宗教价值。

### 参考文献

- [1] 周礼·考工记·画绩·中有“凡画绩之事，后素功”，东汉郑玄注以“素，白采也，后布之”。
- [2] 关于两幅作品的断代问题，见李淞·论〈八十七神仙卷〉与〈朝元仙仗图〉之原位·艺术探索·2007 年 8 月。
- [3] 明代画家徐渭（1521—1593）在壁画绘制的 1562 年前早已画名远扬。
- [4] 河北省古建筑保护研究所编·昭化寺·北京：文物出版社，2007 年版。
- [5] 柴泽俊编著·山西寺观壁画·北京：文物出版社，1997 年版。



# 关于韦贵妃墓《楼阁图》中所画的建筑

## Research on the Multistory Building Depicted in the Mural of the Tomb of Imperial Consort Wei

许乐  
东京大学大学院工学系研究科博士课程

Xu Le  
Doctor Course Student, Department of Architecture, Graduate School of Engineering, The University of Tokyo

### 声明

本文初稿曾投与第四届曲江壁画论坛，但本文作者因个人原因未能出席该论坛，本文也没有在论坛上宣读。后本文作者征得咸阳市文物保护中心主任葛洪的同意，将本文的日文版投与日本《建筑史学》杂志。本文的日文版《韋貴妃墓「樓閣図」に描かれた建築物について》以研究笔记的形式刊于第76号日本《建筑史学》杂志上。现本文作者将其译为中文，并在最后对原文中的某些观点做了补充说明。

### 摘要

韦贵妃（597—665年）墓位于陕西省咸阳市。它建成于667年或略早于667年，是昭陵的陪葬墓之一。1990年考古工作者发掘了该墓并发现了许多壁画。其中位于陵墓入口上方墙壁上的壁画详细表现了一座楼阁。它十分珍贵，因为画中建筑的若干特征不见于任何墓室壁画的建筑图。本文披露了画中建筑的相关信息，并参考其他资料讨论壁画所反映出的某些特别点，旨在弄清初唐（618—704年）建筑的某些形式和技法。本文证明了如下观点：1. 初唐的皇室、贵族及富豪曾以木材的漂亮纹理装饰房屋。2. 初唐的寺院及贵族宅邸的木结构建筑都有用“七朱八白”装饰的情况。3. “批竹形”最初仅是一种外部的装饰元素，并不专属于下昂和耍头。

### 关键词

中国传统木结构建筑；壁画墓；初唐；装饰纹样；批竹形

### Declaration

The first draft of this article was submitted to the Fourth Qujiang Forum, but the author of this article was unable to attend the forum for personal reasons, and this article was not presented by anybody in the forum. Later, with Ms. Ge Hong, director of Xianyang Cultural Relics Conservation Centre’s permission, the author submitted the Japanese version of this article to the Journal of the Society of Architectural Historians of Japan. The Japanese version of this article, titled “韋貴妃墓「樓閣図」に描かれた建築物について”, was published in No.76 of the Journal of the S A H J. Now the author of this article translates it into Chinese, and makes a supplement to some previous viewpoints in the end.

### Abstract

The Tomb of Imperial Consort Wei (597-665) is located in Xianyang, Shaanxi Province of China. It was completed in 667 or shortly before 667, and is the one of the Attendant Tombs of Zhaoling Mausoleum. In 1990 archeologists excavated it and found a number of murals. The mural which is on the wall above the entrance of the tomb depicts a multistory building in details. It is very uncommon because several characteristics of the building cannot be seen in any tomb mural painting. This paper discloses the information about the building depicted in this mural, and discusses some special points reflected by this mural by referring other materials, in order to clarify some characteristics of architectural style or technique of Early Tang Dynasty (618-704). The following points have been proved in this paper: A. In Early Tang Dynasty the royal family and powerful clan have decorated their houses with beautiful wood grain patterns. B. In Early Tang Dynasty some Buddhist Temples and noble residences were decorated by the pattern called “Qi Zhu Ba Bai”. C. Even though in almost all the ancient architectures in China we can see only the end of Xia’ang and Shuatou are cut into wedge-shape, in Early Tang Dynasty, this shape also appeared on the end of overhanging beam, which means that the wedge-shape at first was just a pattern of decoration used in building surface, not belonging to Xia’ang or Shuatou.

### Key words

traditional Chinese timber architecture, Mural Tomb, Early Tang Dynasty, decorative patterns, wedge-shape

## 一、前言

韦贵妃系唐太宗之妃，名珪，字泽，京兆杜陵县（今陕西省西安市长安区）人<sup>[1]</sup>。开皇十七年（597）生，贞观元年（627）被唐太宗册为贵妃，永徽元年（650）被唐高宗尊为纪国太妃。麟德二年（665）去世，乾封元年（667）下葬<sup>[2]</sup>。其墓位于陕西省礼泉县，是昭陵陪葬墓中距昭陵最近、规格最高的一座墓葬。1990年10—12月，昭陵博物馆对其进行抢救性发掘，根据出土墓志，始获悉墓主人姓名及生平。该墓地下部分水平总长约49米，由一条墓道、两条甬道、四个过洞、四个天井、四个壁龛和两个墓室构成<sup>[2]</sup>。墓内壁画从墓道至墓室，都大面积保留了下来。据墓主人生平可知其绘制年代均不晚于667年。其中绘于墓道北壁过洞门之上的《楼阁图》，高200厘米、宽280厘米<sup>1</sup>，较详细地表现了当时建筑的面貌。

此图已从壁画揭取，交由咸阳市文物保护中心保管、修复。笔者于2019年3月造访咸阳市文物保护中心，承蒙葛洪主任的好意，得以细审原作。自南北朝后期迄于唐的贵族墓中常见将墓内门洞比附为城门，其上画城楼的做法<sup>2</sup>。韦贵妃墓中所画建筑物无疑也属于城楼一类，但此图所表现的多处建筑细节，罕见于以墓室壁画为首的其他资料，很有研究余地。可是，此图在修复后未公开展览，且已发表的摹本中又有舛错（参见图3），在学术上尚未得到重视。承蒙葛洪主任的好意，笔者获准披露壁画的相关信息。为了弄清楚当时建筑的部分形式、技法，特撰本文论述其所表现的建筑。

## 二、画面内容概要

画面的主要内容为一楼阁状建筑的正面图（图1、图3）。最下方为过洞拱券的装饰带，其上依次为露台、一层平坐铺作、一层钩阑、一层柱、一层铺作、一层屋顶、二层平坐铺作、二层钩阑。一层的两侧各连有一段飞廊。一层的屋角两端各有两朵升起的云气，每端上方的一朵均已残。二层钩阑的大部分及二层平坐铺作的右半边也已残。

### （一）画法与颜色

图中的建筑构件，基本都是用墨双钩轮廓后再涂色而成；只有一层的椽、飞子不见轮廓线。轮廓线都是在底稿线的基础上复钩的，有的复钩多次。

瓦和屋脊都涂黑色，类似《营造法式》中的青搨瓦<sup>[3]</sup>。所涂黑色有浓淡变化，很好地表现了瓦的立体感和光泽。一层钩阑的华板上有蓝色纹样。一层屋檐之下的除门

板、钩阑华板之外的构件上，都可见有浓淡变化的黄色底色及其上用黑色晕染出的许多斑点。楼阁的门板、椽、二层平坐铺作、承托二层楼版的平椽、二层钩阑以及飞廊的柱、铺作上都平涂红色或橘红色。

除修复时的补笔、接笔外，未发现其他描补痕迹。

### （二）作图法

壁画的作者试图表现空间的深度，但作图法并不完备。其具体表现有如下三点：①视点的选择不统一。楼阁一层屋檐用仰视视角，其余部分用俯视视角画成。②视点一定时透视作图法与投影作图法混用。③散料的方向被画错（图2）。

### （三）所画建筑的形式、技法

露台正面的六根柱子相当于《营造法式》中的永定柱。永定柱柱头之上无普拍方，直接放置一层平坐铺作，再上为楼板、木质钩阑。铺作与楼板的接合方法画得不够明确。钩阑由葱台（即日本的“拟宝珠”）<sup>1</sup>、望柱、寻杖、撮项、盆唇木、华托柱、画有纹样的华板、地袱构成。平坐柱头铺作为“四铺作出卷头”，扶壁拱的做法是仅用素方。补间铺作仅为一根蜀柱。转角铺作有两个正出方向，是否有斜出方向不能确定。露台、平坐铺作、楼板、钩阑的水平轮廓线愈往下愈倾斜，这想必是从上往下顺次画横线时将误差逐渐积累的结果。今左侧平坐铺作有明显的修改痕迹，且下面多出一根素方，可见当时已经意识到差错，采取了增画素方以保持画面大体平衡的措施。

1 据《和名类聚钞》，日本“拟宝珠高栏”的“拟宝珠”在日本也被称成为葱台。中国的遗构中尚无形如日本“拟宝珠”的装饰物，但在北朝画像资料中有将之置于瓦钉、钩阑望柱之上的图像，考古发掘时也出土过<sup>[5]</sup>。韦贵妃墓《楼阁图》所画五枚瓦钉中的三个以及钩阑望柱的端头类似“拟宝珠”。另外，笔者在查阅文献时也发现了若干线索。据《历代宅京记》卷12引《故事》“太极殿……殿上金葱台十三枚，各受一石”、同书卷12引《邺都故事》“昭阳殿……殿上金葱台十三枚，各受七斗”、《全唐诗》卷735收录的和凝的诗“绕殿钩阑压玉阶，内人轻语凭葱台”（10世纪所作诗），可知屋顶及钩阑上原有名为葱台的装饰物。而且《营造法式》中也有将葱台钉作为瓦钉使用的记载。考虑上述情况，称韦贵妃墓壁画的瓦钉为葱台钉，称望柱的端头为葱台。而葱台钉的形状则还有必要作更深入的研究。



图1 修复后的《楼阁图》（咸阳市文物保护中心提供）



图2 一层平坐铺作摹本（笔者根据葛洪提供的照片绘制，红色线为复原的不清晰的线）

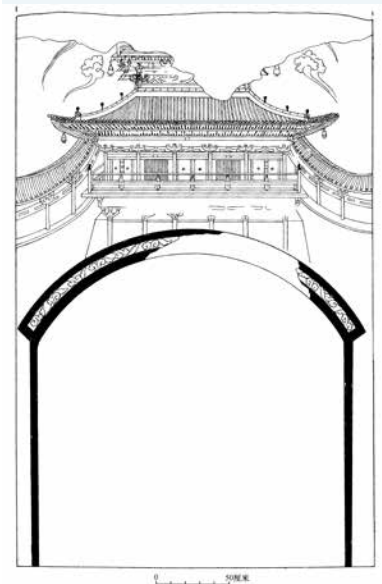


图3 发掘报告所刊韦贵妃墓壁画《楼阁图》摹本<sup>[4]</sup>（“·A”为笔者所加）



一层正面为五间，前方出廊，当心间、梢间安板门，次间安直棂窗。梢间的版门半掩，从门缝中可见后方的钩阑，可知两梢间亦为走廊。柱间“重楣”之上无普拍方。柱头铺作为“五铺作出双抄、偷心造”，扶壁拱以“单拱+素方”为单元叠加两重。补间铺作为“人字拱+二蜀柱”的形式。转角铺作有两个正出方向，是否有斜出方向不能确定。椽上有飞子。椽在屋角平行排列，屋角有起翘，角梁之下悬风铎。屋面用甍瓦，有垂脊、围脊<sup>1</sup>。围脊之上露出二层平坐的普拍方（也可能是日本的“腰组盘”）。脊上可见合脊甍瓦、兽面瓦、葱台钉（参考注3），却不见垒脊瓦。垂脊之下的檐角饰以排成一系列的多枚甍瓦。

二层平坐的普拍方于转角处出头，其上置铺作。补间铺作为“人字拱+两层蜀柱”的形式。铺作上为承托二层楼版的平椽、二层楼板和木制钩阑。角部斜出的平椽下悬风铎。钩阑之上的部分虽有残损，如果其上还有建筑的话，据铺作的配置可知其正面为三间。

二层平坐铺作较特殊。它以华拱承托两层批竹形素方，素方的跳头上施令拱，铺作的第一跳、第二跳偷心。扶壁拱为“单拱+两层素方+单拱+素方”的形式。转角铺作系三向出跳，在斜出方向仅画出两层素方。然而，最上一层素方的位置在画中是与最上一层令拱相齐平的，据此，可知在斜出方向本应有三层素方。由于二层平坐铺作在发表的壁画摹本中被画错（图3），现重新绘制摹本（图4），并提出复原方案（图5）。复原时考虑了华拱之上第二层素方出跳与不出跳、令拱处出抄与不出抄共四种情形。

飞廊的整体结构与其台基的上表面呈凹曲线状。柱间“重楣”之上无普拍方。柱头铺作是否出跳不能确定。右侧飞廊的屋面用甍瓦，补间铺作作为人字拱。左侧飞廊未画完，屋面部位显露出过稿线。

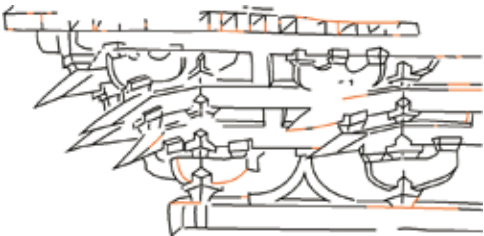
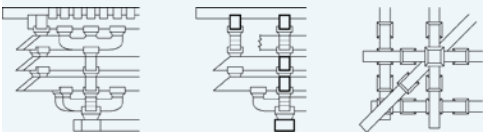
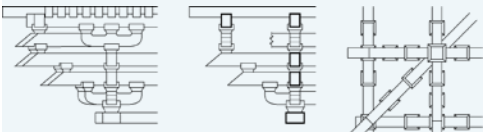


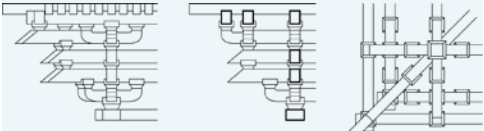
图4 二层平坐铺作摹本（2019年笔者临摹<sup>2</sup>，红色线为复原的不清晰的线）



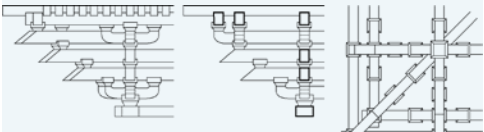
a) 方案一的立面图、剖面图、仰视图



b) 方案二的立面图、剖面图、仰视图



c) 方案三的立面图、剖面图、仰视图



d) 方案四的立面图、剖面图、仰视图

图5 二层平坐转角铺作的复原方案（笔者绘）

1 在中国建筑中，在多层屋面的情况下，为了下层屋面的防水而环设的屋脊。（此为彰国社《建筑大辞典》第二版中对“博脊”的解说）在中国也被称为博脊。

2 临摹方法为现场对临并根据葛洪提供的照片加以调整。



图6 揭取前的壁画照片（红色框中）与现景照片的合成<sup>1</sup>（笔者制作）



图7 韦贵妃墓《楼阁图》局部（高春鸿提供）



图8 纳尔逊·阿特金斯美术馆藏北朝“孝子石棺床围屏”第三石（京都大学藏拓本）<sup>[8]</sup>

### 三、考察

#### （一）建筑的层数

图的上部有明显残损。据《唐昭陵韦贵妃墓发掘报告》，壁画下方的拱门的拱顶距墓底2.25米，墓底距原地表4.8米<sup>[6]</sup>，因此拱顶距原地表2.55米。又，发掘报告中刊出一张《楼阁图》的摹本之下有比例尺（图3），以所刊摹本及比例尺的大小计算，得拱顶距墓底2.13米，壁画中的A点（图3）距墓底3.56米。拱顶距墓底的距离的推算值与实测值相差0.12米。为使二者吻合，这里采用给推算值乘以修正系数的方法。经计算此修正系数为1.06。修正后的A点距墓底的距离为3.76米。又因墓底距原地表4.8米，可知A点之上尚有1.04米的墙面。从残存壁画的构图来看，这一米多的高度对画下二层的屋身十分合适。据此，知原画中的建筑很可能为二层楼阁。

顺便补充一下，若将揭取前的照片置于现在的墙上，可见壁画的上端已非常接近墙顶（图6）。据昭陵博物馆高春鸿所说，这其实是在2017年对陵墓入口处的建筑进行改建时截掉一部分墙面的结果。

#### （二）梁柱等构件的颜色

楼阁一层的梁柱等构件上可见有浓淡变化的黄色底色及其上用黑色晕染出的许多斑点（图7）。根据文献记载可知自北魏至唐代，贵族或富豪曾以纹理漂亮的“文柏”建造房屋，或以其薄片包镶建筑构件和家具<sup>2</sup>。可能因为

1 揭取前照片为笔者从科学出版社购得，现状照片为笔者于2019年拍摄。

2 现重录参考文献<sup>[7]</sup>提及的内容并加以补充。《洛阳伽蓝记》（成书于6世纪）卷4：“而河间王琛最为豪首，常与高阳争衡，造文柏堂，形如徽音殿。”《朝野僉载》（约成书于唐玄宗时）卷3：“宗楚客造一新宅成，皆是文柏为梁。”《朝野僉载》卷6：“张易之初造一大堂，甚壮丽，计用数百万。红粉泥壁，文柏帖柱。”《太平广记》（成书于978年）卷335引《广异记》（成书于8世纪）：“文柏为堂，宅宇甚丽。”《游仙窟》（成书于7世纪后半—8世纪前半）：“文柏榻子，俱写豹头。”《安禄山事迹》（成书于9世纪）卷上：“玄宗赐……帖文柏床一十四张。”《白氏长庆集》（成书于824年）卷1收录的《文柏床》：“陵上有老柏，柯叶寒苍苍。朝为风烟树，暮为宴寝床。以其多奇文，宜



能够满足装饰需要的纹理瑰丽的木材很难得，才产生了“松文装”“卓柏装”的彩画以为替代<sup>[7]</sup>。美国纳尔逊·阿特金斯美术馆藏北朝“孝子石棺床围屏”的雕刻图案上，即可见多个房屋梁柱上画有木纹（图8）。据白居易所作《文柏床》诗，可知文柏的木材呈白色，有猫头一般的纹样。《游仙窟》小说中将其纹样的形状比作豹头。（参考注7）根据这些描述，可推知其纹样由复数的木节相连而成。文柏的重要特征之一恐怕就是这些能够形成这些特别纹样的木节的存在了。韦贵妃墓《楼阁图》中梁柱等构件的有浓淡的底色和其上用黑色晕染出的斑点，由于是简略化的表现，是否是象征文柏还很难说，但至少是象征木纹的。壁画的这一内容反映了当时用漂亮的木纹装饰房屋的习尚，也从侧面证明了壁画的写实性。

### （三）和大雁塔西门楣所刻佛殿的比较以及初唐建筑的面貌

韦贵妃墓《楼阁图》的一层部分，与大雁塔西门楣所刻佛殿（推定为701年—704年<sup>[9]</sup>，图9）十分相似。二者都是五间正殿配两廊的形式，都使用了“重楣”的阑额形式，都在角梁下悬风铎。二者的铺作，除了在补间蜀柱的数量方面、补间蜀柱上加不加料方面不同以外，其他可辨认的部分都一样。二者的年代又同属初唐。村田治郎对中国汉族的建筑曾有如下评论：“不论是宗教建筑、皇室及贵族的宫殿和宅邸，还是民居，全都以皇帝的建筑为样板建造，只不过把它适当缩小、简化些罢了。因此，中国的所有建筑都类属于一个形式，其间些小的差异不过是地方特色罢了。”<sup>[11]</sup>韦贵妃墓《楼阁图》中所画的城楼与大雁塔西门楣所刻佛殿的众多相同点，实证了村田治郎的这一论断的正确性。

实际上初唐的寺院和贵族宅邸不仅式样相同，甚至某些彩画都相同。比如，隋唐贵族壁画墓的城楼图、影作木构图中经常反映的用“七朱八白”装饰阑额、素方、

升君子堂。刮削露节目，拂拭生辉光。玄班状狸首，素质如截肪。虽充悦目玩，终乏周身防。华彩诚可爱，生理苦已伤。方知自残者，为有好文章。”

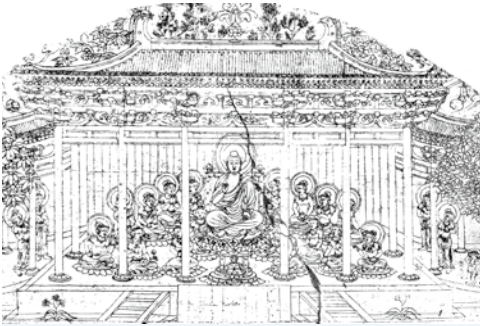
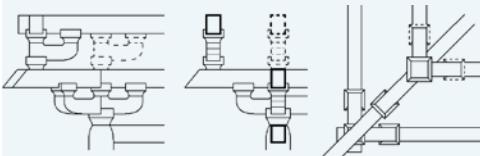


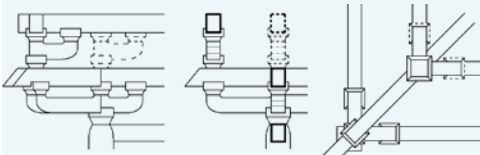
图9 大雁塔西门楣所刻佛殿<sup>[10]</sup>



图10 莫高窟第220窟主室南壁建筑图（宋立良摄影、敦煌研究院提供）



a) 方案一的立面图、剖面图、仰视图



b) 方案二的立面图、剖面图、仰视图

图11 莫高窟第220窟主室南壁建筑图的转角铺作的复原方案（笔者绘，虚线是推定的线）

搏、人字拱的手法<sup>1</sup>，在云冈石窟第9窟中雕出的佛殿（5世纪末）、莫高窟第220窟主室南壁的建筑图（642年左右，图10）、香积寺塔（陕西省西安市、7世纪末<sup>[19]</sup>）、佛光寺东大殿（山西省五台县，857年）中也能得到确认<sup>[12][18] 8[20]</sup>。韦贵妃墓墓室的影作木构图中的人字拱上也有“七朱八白”的纹样，《楼阁图》的满涂红色的素方、人字拱上却没有任何纹样。大雁塔西门楣所刻佛殿的方桁料拱内有华丽的装饰，而其素方、人字拱上也没有任何纹样。这些恐怕都是画家将其省略的缘故。

大雁塔西门楣所刻佛殿与韦贵妃墓《楼阁图》中都可见由弯曲的人字拱和蜀柱构成的补间铺作。这种形式的补间铺作在初唐流行，自盛唐开始逐渐被另一种形式的补间铺作所取代。6世纪中期之前这种形式不可能流行。理由如下：①人字拱斜材的形状经历了“直线型”“曲线型”“卷草型”三个阶段的变化。<sup>[21]</sup>②“曲线型”人字拱的最古例是九原岗墓壁画（山西省忻州市，6世纪中期）的建筑图（图13）。③敦煌壁画建筑图中的“卷草型”人字拱的描写，初唐时很少，到盛唐时增多，在中唐以后的建筑图中则比“曲线型”还多。<sup>[21][22]</sup>④敦煌壁画建筑图中的出跳的补间铺作的描写出现在盛唐以后<sup>[23]</sup>。

### （四）普拍方

二层平坐铺作置于一横木上，横木于转角处出头。此横木有可能是药师寺东塔（奈良县，730年）中的“腰组盘”；但视为中国平坐构造<sup>2</sup>中的普拍方似更妥当；是阑额的可能性几乎没有。理由如下：①横木处未画出柱头。横木于转角处出头，而楼阁一层的阑额不出头。在现存的资料中，到盛唐为止还没有阑额出头的例子，到了中唐才有少数的例子。<sup>[24]</sup>②药师寺东塔的“腰组盘”是置于椽上的，“腰组盘”的四周围绕着垒脊瓦。此时的“腰组盘”若在转角出头的话会妨碍垒脊瓦。③在中国的平坐构造中由于普拍方置于柱头、阑额之上，正当下层屋面与平坐相交处的围脊可做于普拍方之下。此时普拍方即使出头也不妨碍做围脊。④画中的围脊位于横木之下，这与中国的平坐构造中所见的普拍方和围脊的位置关系相一致。

在中国的现存古建筑中还没有在椽上放“腰组盘”的做法。另外，关于普拍方在中国何时产生的还没有定论。普拍方的最古例是兴教寺玄奘塔（陕西省西安市，669年）

1 “七朱八白”这里指在横架材、人字拱的侧面所施的连续排列的长方形的图案<sup>[12]</sup>。施于搏或素方上的最古例是云冈石窟第9窟中雕出的佛殿（5世纪末）<sup>[12]</sup>。施于“重楣”上的最古例是中国国家博物馆藏石堂（北朝）<sup>[13]</sup>，第二古的是潼关税村墓（陕西省潼关县，隋）<sup>[14]</sup>的城楼图。长乐公主墓第一天井北壁的城楼图（陕西省礼泉县，643年）<sup>[15]</sup>的阑额和三素方、新城公主墓第5天井的影作木构图（陕西省礼泉县，663年）<sup>[16]</sup>的阑额和部分素方、贞顺皇后敬陵墓室的影作木构图（陕西省西安市，738年）<sup>[17]</sup>的阑额、素方和人字拱之上，都有在红底上连续排列白色长方形，它们都可认为是“七朱八白”的例证。其实类似于“七朱八白”的表现，常见于初唐、盛唐的墓室壁画的影作木构图中，其中的大部分从画法上看不易判断表现的是一根木材还是两根木材，所以暂不作为“七朱八白”的例证。

另外，参考文献<sup>[18]</sup>指出香积寺塔砖砌的阑额上有在红底上连续排列白色长方形。在此需要补充的是，经作者调查，位于砖砌的枋料上方的象征搏的部分也有同样的装饰。

2 由柱、阑额、铺作层以及铺作层之上的满铺的板构成的结构。



中砖砌的普拍方。

（五）二层平坐铺作

二层平坐铺作处画有水平出跳的批竹形素方<sup>1</sup>（图4、图5）。从独乐寺观音阁（天津市蓟县，984年）、应县木塔（山西省应县，1056年）的平坐铺作的做法来看，这些素方原应是井干层的组成部分<sup>[25]</sup>。再参考莫高窟第220窟主室南壁的建筑图（642年左右、图10、图11）、广东省博物馆藏陶坛的建筑模型（唐或宋、图12）中所表现的批竹形水平出跳构件，可知“批竹形”在早期确有助于水平出跳构件之上的。此外的几乎所有例证中，“批竹形”仅见于下昂和耍头两种构件上。而以上三例，说明“批竹形”最初仅是一种外部的装饰元素，并不专属于下昂和耍头。

另外，九原岗墓壁画（山西省忻州市，6世纪中期）中也画有批竹形的出跳构件（图13）。在既往研究中关于此构件在出跳方向是水平还是倾斜存在争论。从本文所举的例子来看，水平出跳的可能性高。素方跳头上散料的开口方向也和韦贵妃墓壁画一样画错了（参见图2）。同样的现象还见于懿德太子墓壁画（陕西省乾县，706年）。

四、结语

中国的墓室壁画中表现建筑的画有很多，就绘画技法的精细程度以及建筑物的复杂程度而言，韦贵妃墓《楼阁图》属于最高水平的作品。这与当时的丧葬礼仪以及墓主的尊贵身份密切相关。韦贵妃墓《楼阁图》不仅有明确的纪年，而且图中所画的建筑有如下四条其他古墓的建筑图中完全见不到的特征，显得很特殊。

1 在笔者调查的文献中使用“批竹”一词最早的句子是杜甫的诗“竹批双耳峻，风入四蹄轻”。《杜诗详注》卷1所引黄氏注，将“批竹”解释为《马经》的“削筒”。据此，可知杜甫将骏马的耳形比作尖锐的竹竿断面。《营造法式》中唯有一次用“批竹”一词形容下昂端头的裹锐之形。本文将其适用对象略作扩展，水平构件端头的裹锐之形亦称此。另，其外形有别于后世出现的斜向下探出的“假昂”，故二者不可混为一谈。



图12 广东省博物馆藏陶坛的建筑模型（广东省博物馆提供）



图13 九原岗墓壁画建筑图局部（出自上海博物馆官方网站）

①某些构件上可见有浓淡变化的黄色底色及其上用黑色晕染出的许多斑点。②平坐铺作之下明确画有普拍方或“腰组盘”（日本名词）。③平坐铺作处画有水平出跳的批竹形素方。④楼阁的上层开间比下层缩减了两间。

参照其他的绘画资料、建筑模型、文献记载、建筑遗构中所见的做法，可得以下三条认识。

①初唐的皇室、贵族及富豪曾以木材的漂亮纹理装饰房屋。②初唐的寺院及贵族宅邸的木结构建筑都有用“七朱八白”装饰的情况。③“批竹形”最初仅是一种外部的装饰元素，并不专属于下昂和耍头。

参考文献

[1] 令狐德棻．大唐太宗文皇帝故贵妃纪国太妃韦氏墓志铭并序[A]．咸阳：昭陵博物馆．  
[2] 陕西省考古研究院，昭陵博物馆．唐昭陵韦贵妃墓发掘报告[R]．北京：科学出版社，2017：16．  
[3] 傅熹年．中国古代建筑史：第2卷[M]．北京：中国建筑工业出版社，2001：575．  
[4] 同[2]：98．  
[5] 王飞峰．忻州九原岗北朝壁画墓门楼图用瓦考略[J]．北方文物，2018（3）：49–50．  
[6] 同[2]：18．  
[7] 同[3]：596．  
[8] 長広敏雄．六朝時代美術の研究[M]．東京：美術出版社，1969：图版51．  
[9] 梁思成．梁思成全集：第1卷[M]．北京：中国建筑工业出版社，2001：132–133．  
[10] 王子云．中国古代石刻画选集[M]．北京：中国古典艺术出版社，1957：图版25（6）．  
[11] 村田治郎．東洋建築史[M]// 建築学大系編集委員会．建築学大系：4–2．改訂増補．東京：彰国社，1972：240．  
[12] 田中淡．二層闌額と短冊形飛文—「貫」に関する一考察[A]// 日本建築学会．學術講演梗概集：第47卷[C]．1972：1335–1336．  
[13] 葛承雍．北朝粟特人大会中祆教色彩的新图像——中国国家博物馆藏北朝石堂解析[J]．文物，2016（1）：74–80．  
[14] 尹中平，张蕴，成建正，等．中国出土壁画全集：6[M]．北京：科学出版社，2012：146．  
[15] 中国墓室壁画全集编辑委员会．中国墓室壁画全集：2[M]．石家庄：河北教育出版社，2011：21．  
[16] 陕西省考古研究所，陕西历史博物馆，昭陵博物馆．唐新城长公主墓发掘报告

[R]. 北京：科学出版社，2004：101-103.

[17] 陕西省历史博物馆. 唐贞顺皇后敬陵被盗石椁回归纪实 [R]. 西安：三秦出版社，2011：52.

[18] 建筑科学研究院建筑史编委会. 中国古代建筑史 [M]. 第二版. 北京：中国建筑工业出版社，1984：143.

[19] 释觉果. 西安香积寺善导塔考 [J]. 法音，2019（7）.

[20] 天津大学建筑学院，山西省古建筑保护研究所佛光寺管理所，文物建筑测绘研究国家文物局重点科研基地. 佛光寺东大殿的建筑彩画 [J]. 文物，2015（10）：70.

[21] 孙毅华，孙儒僩. 中世纪建筑画 [M]. 上海：华东师范大学出版社，2010：197-199.

[22] 唐聪. 日中古代隅一柱式建物の研究 [D]. 東京：東京大学博士論文，2018：122-123.

[23] 萧默. 敦煌建筑研究 [M]. 北京：机械工业出版社，2003：234.

[24] 辜其一. 四川唐代摩崖中反映的建筑形式 [J]. 文物，1961（11）：62.

[25] 陈明达. 应县木塔 [M]. 北京：文物出版社，1966：66.

补正

本文于 2021 年 3 月刊布之后，笔者发现文中有一处不甚准确的地方，并又有一条和文章内容相关的新发现，现说明如下：

①文中提到“曲线型”人字拱的最古例是九原岗墓壁画( 山西省忻州市,6 世纪中期) 的建筑图。此说不甚准确。最古例见于薛怀吉墓（山西省运城市万荣县，527 年 1 月）和狮子冲 M2（江苏省南京市，526 年或稍晚）。②笔者发现批竹形水平出跳构件还见于仇法超造像记（陕西省渭南市富平县出土，538 年）的建筑图。该造像记的拓本收录于《西南大学新藏石刻拓本汇释》中。它表明批竹形水平出跳构件至少 538 年就出现了，九原岗墓壁画所画也是同类之物。

丝绸之路石窟壁画菱形格色彩样式研究

Study on the Mural Color Style of the Rhombic Lattice of the Silk Road Grottoes

李海磊  
四川美术学院 讲师

li hailei  
Lecturer of Sichuan Fine Arts Institute

摘要

菱形格是丝绸之路沿线石窟壁画中典型的色彩构图样式。在阐释佛经、营造佛境及宗教仪轨的场域下，由匠师巧妙地运用装饰性色彩结构，融入主观性设色理念，创造出的一种全新色彩语言风格，形成独特的色彩组配样式。本文以克孜尔石窟和敦煌莫高窟壁画为观察中心，结合佛经文献、佛教色彩观与色彩表征、壁画颜料与技法，分析菱形格使用的颜料与技法、源流与图式结构、象征与内涵、功能与目的、色彩类型与组配样式，探究形成这种规律化、秩序化、程式化色彩图式的原因、演变与传播。

关键词

丝绸之路；石窟壁画；菱形格；结构类型；色彩样式

Abstract

The diamond shape is a typical color composition style in the cave paintings along the Silk Road. Under the field of interpreting Buddhist scriptures, creating Buddhist contexts and religious rituals, the craftsmen skillfully applied the decorative color structure and incorporated the subjective coloring concept to create a new color language style, forming a unique color combination. style. This paper takes Kizil Grottoes and Dunhuang Mogao Grottoes as the observation center, combines Buddhist scriptures, Buddhist color and color representations, murals and techniques, and analyzes the pigments and techniques used in diamond shapes,



source and schema structures, symbols and connotations. , function and purpose, color type and composition style, explore the reasons, evolution and spread of this regular, orderly, stylized color pattern.

Key words

Silk Road, cave paintings,diamond lattice, structure type, color style

丝绸之路不仅是古代连接东西方的重要贸易通道，也是一条东西方文化艺术交流融合之路，沿线留下了许多宝贵的壁画艺术遗存。丝绸之路沿线壁画受不同民族、不同宗教信仰、不同区域民俗文化的影响，壁画色彩呈现出宗教性、多元性、区域性，尤其是在某一文化地理区间形成具有独立完整的区域色彩体系。从中亚撒马尔罕粟特壁画以红、蓝为主的色彩体系到西域石窟壁画以蓝、绿为主色调的色彩体系，再到中原地区墓室壁画以红、黑为主导的色彩体系，均体现出不同地域差异、文化思想、审美风尚和色彩观念。这种差异既受功能目的和色彩审美观念的影响，也有制作材料和技法因素。

在研究古代壁画色彩时不可忽略材料和技法因素在艺术风格形成过程中的作用。日本学者长广敏雄在《什么是美术样式》一文中指出“材料、技法、使用目的”是确定样式的三要素，这是研究中国美术史中“样式”的“基本有效的指针。”<sup>[1]</sup>并注意到样式与“时代、地域、流派”的关系，以及样式与风格之间的关系。这就提醒我们在研究石窟壁画色彩样式时，需要注意当时佛教传入的时代背景、丝绸之路沿线地理环境、参与壁画绘制的工匠画师群体、壁画颜料与技法，以及艺术风格的形成与传播等，只有完全了解菱形格的“样”“型”“式”，区分菱形格色彩的标准样式与个别样式、整体样式与局部样式、组合样式与单一样式。

因此，本文选取丝绸之路东线龟兹石窟群和敦煌石窟群壁画作为重点观察对象，对菱形格使用的颜料与技法、源流与图式结构、象征与内涵、功能与目的、色彩类型与组合样式进行分析，探究形成这种规律化、秩序化、程式化色彩图式的原因、演变与传播。

一、佛教盛行促进石窟壁画发展

佛教大约在公元前后沿丝绸之路传入西域，龟兹成为佛教传入的第一站，并得到龟兹王室和民众的支持，佛教在此广泛传播和发展。伴随而来的是佛教兴盛促进了佛教艺术兴起，开始建造大量佛寺塔庙，在山林崖壁凿窟、塑像、绘壁，用以装饰和营造佛教修行场所，满足僧侣和信众的礼拜。《晋书·四夷传》载：“龟兹国……中有佛塔庙千所。”<sup>[2]</sup>

龟兹迅速成为中国佛教石窟壁画艺术率先兴起的地区，也是继巴米扬之后，丝绸之路东线最重要的佛教中心之一。在此之后，龟兹僧人沿丝绸之路到敦煌、河西地区、中原地区传译佛经，带动了沿途佛教石窟壁画、雕塑艺术的发展。如敦煌石窟、炳灵寺石窟、麦积山石窟、龙门石窟等。



图 1 克孜尔 17 窟 主室 公元 6 世纪



图 2 新疆彩陶罐，新石器时代（引自史晓明主编.新疆彩陶研究 [M]. 乌鲁木齐：新疆美术摄影出版社 .2013：11）

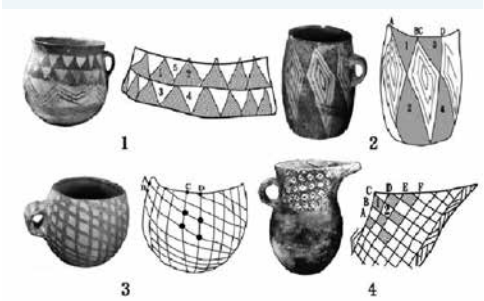


图 3 新疆彩陶罐菱形纹样类型 1.彩陶釜，新疆阿克苏克孜尔水库古墓出土；2.筒形陶杯，新疆巴音郭楞州察吾呼沟古墓出土；3.单耳彩陶杯，新疆伊犁黑山头古墓出土；4.单耳带流彩陶杯,新疆巴音郭楞州拜勒其尔古墓出土(引自李雨濛.试析克孜尔石窟壁画菱形格形式的起源 [J]. 西域研究 .2012(4)：130）

结合历史文献、出土文书、佛教史和石窟壁画内容等资料,发现佛教初传龟兹地区主要是盛行小乘佛教“说一切有部”。小乘“说一切有部”注重戒、定、慧三学，比较重视禅法：“禅法者，向道之初门，泥洹（涅槃）之津径也。”<sup>[3]</sup>高僧鸠摩罗什初始习小乘佛法，即使以后转为大乘，也还注重禅学和戒律。

小乘“说一切有部”在修持方法上主张出家修行，一般选择远离城区僻静的岩壁，开窟修禅观像，即所谓石窟禅观法。为了满足僧侣石窟禅观修行，虔诚笃信的佛教信众不遗余力“减割家珍”、“洁清耽玩，人以功竞”<sup>[4]</sup>，出资雇良工巧匠开窟塑像、绘制壁画，追福建功德。

例如，克孜尔石窟壁画大多集中反映的正是小乘佛教思想。在洞窟的前室、中心柱、甬道、四壁、顶部等位置都绘制了精美绝伦的壁画（图 1），其功利在于“直接解经绘佛或作装饰用”<sup>[5]</sup>，壁画色彩是象征佛国极乐世界的光色，描绘出超脱于现实的理想佛国世界，用以图解佛经义理和传播佛教，以服务于宗教为目的。

与此同时，佛经中有关色彩的表述方法、表达方式、功能意义及使用规范共同构成了一个比较复杂的佛教色彩体系，这也是佛教艺术色彩组配的色彩观念形成的深层思想，可以说是佛教石窟空间色彩营造和壁画色彩组配的重要依据和来源。佛教所关注的是颜色的精神寓意，佛教的色彩理论更具有心理学方面的意义，强调色彩的宗教性、象征性、装饰性，对佛教艺术（彩塑、壁画）、经幡、僧衣等也有重要影响。

佛经中“色”“色空”“色相”“色光”及各颜色语词，在不同佛典、教义语境下,既有指代自然物质、存在、光明、智慧等抽象表达的非色（颜色）义，此处仅有颜色之名，而无颜色之义。同时也有表示各种颜色、区分色彩的色义，如“显色”“形色”等。

佛经中常用“色光”描述佛国净土世界五彩斑斓的理想境界,用不同色光庄严极乐国土。如《佛说阿弥陀经》卷 1：“池中莲华，大如车轮，青色青光、黄色黄光、赤色赤光、白色白光，微妙洁。极乐国土，成就如是功德庄严。”<sup>[6]</sup>

又如，《佛说观无量寿佛经》卷 1：“莲华开时，有



五百色光来照身想；眼目开想，见佛菩萨满虚空中，水鸟、树林及与诸佛，所出音声，皆演妙法，与十二部经合。”<sup>[7]</sup>《大无量寿经》卷1：“又众宝莲华周满世界，一一宝华百千亿叶，其叶光明无量种色，青色青光、白色白光，玄黄、朱紫光色亦然，炜烨灿烂，明曜日月。”<sup>[8]</sup>并且《佛说观无量寿佛经》卷1：“世尊即便微笑，有五色光，从佛口出，——光照频婆娑罗王顶。”<sup>[9]</sup>

上述经文中“种种色光”“无量种色”“百千万色”“五百色光”都已成为量词，用以形容佛光的多、广，且诸色光以四色或五色为基础“差别”“异变”，出现无穷无尽色光。故经云：“飘华成聚，种种色光，遍满佛土。”<sup>[10]</sup>色光遍满大千世界，每束光间浮现无量化佛，化佛有三十二相八十种好，相好各放千光，光间有无数佛，“如是渐渐复更增广，数不可知。”<sup>[11]</sup>

佛国净土种种色光作为一种思想观念直接影响到佛教艺术的视觉形态呈现，现实中寺院殿堂和洞窟内色光环境的营造，就需要借助色彩装饰佛、菩萨像和壁画。可以说佛教色彩观源于佛经色光观，这也是佛教石窟空间色彩营造和壁画菱形格色彩组配的重要依据。它对佛教艺术中色彩的实用（实践）——石窟壁画色彩绘制和组配具有重要的指导和参照意义。

石窟壁画是由工匠和画师依据佛经典籍来绘制，不是单纯粹的点、线、面及色彩的集合体，而是宗教信仰、艺术审美与科学技术的结晶，是“体现宗教仪轨的图像程序 (Iconographic Po-gram) 的载体”<sup>[12]</sup>。石窟形制结构、壁画内容、构图形式及色彩组配都为佛教“修禅观像”和礼拜仪式服务。

例如，中心柱窟主室正壁造释迦佛像，主室两壁和卷顶描绘佛本生、因缘故事和佛传故事，后甬道和后室表现涅槃题材，主室前壁入口上方的壁面上描绘大部分是弥勒菩萨在兜率天说法的场景，供信徒环绕礼拜和修禅观像，通过观看诸佛、菩萨的影像，努力在心灵中显现出庄严相好、光芒无限的佛的法身，在内心构建佛的形象，这一“观像”与“想象”合一、通过外在观看而回归内心映现的过程被视为禅修的不二法门<sup>[13]</sup>。

石窟壁画菱形格色彩图式正是基于阐释佛经、营造佛境、烘托氛围的前提下，由匠师巧妙地运用装饰性色彩结构，融入主观性设色理念，创造出一种全新的色彩语言风格，形成独特的色彩组配样式，以此传递出一种神圣的宗教文化所体现的精神内涵。

## 二、菱形格起源与图式结构

在丝绸之路沿线石窟壁画色彩构图中，最为凸显的是菱形格图式，成为龟兹壁画最为显著的特点，同时在敦煌莫高窟、麦积山石窟等壁画中也有使用。菱形格的原型与变体有一个形成、演变、发展过程。

从菱形格图式分解结构上看，乳突形和三角形是它的基本构图元素<sup>[14]</sup>，由一个个小单元的乳突形和三角形组合成整体，每个小单元都是题材内容和色块的承载体，众多单元色块有规律的拼接组合构成整体色调。



图4 花叶纹鞍毯 公元前3世纪—公元3世纪 新疆洛浦山普拉古墓出土（引自孙大卫主编. 中国新疆古代艺术宝典6 织物卷 [M]. 乌鲁木齐：新疆人民出版社. 2006：78）



图5 对树纹锦 公元5世纪 新疆阿斯塔那古墓出土（引自孙大卫主编. 中国新疆古代艺术宝典6 织物卷 [M]. 乌鲁木齐：新疆人民出版社. 2006：35）

对于菱形格图式起源和形成的原因有几种看法：一是佛经中须弥山、“九山八海”<sup>[15]</sup>的外在表现形式；二是对龟兹当地自然环境和山体形态的模仿；三是从中原或中亚传入的菱形或方形图式装饰纹样影响。

上述三种观点都有各自的立场和观察视角，但是如果从新疆更早期时期的彩陶纹饰溯源，会发现这种菱形格图式（由三角形排列组成）已经有最早的雏形。如新疆出土新石器时代彩陶罐（图2），从图中可以发现至少有三种类型菱形格图式（图3），并且在石窟壁画菱形格装饰中都可以找到它们的影子。

又如1984年在新疆洛浦山普拉古墓出土的花叶纹鞍毯（图4），鞍毯中间方形格内是采用菱形格构图，并且每一个菱形格中都织有花叶图案，花叶的形状充分利用了菱形格的空间，饱满而稳定。这个花叶外形与阿斯塔那古墓出土公元5世纪对树纹锦（图5）的树形状非常相似，后者树纹更像是一种花样，每个花瓣又像是乳突形。

比较观察这些出土文物图案纹样，至少可以说明新疆地区人们一直有使用菱形格纹饰的习俗，这种具有程式化的菱形格在形态上也会随时发生异变。无论它们如何变化，其基本图式都是具有共通点。它们的排序组合都是遵循对称、连续、交叉、规整的规律分布，这与石窟壁画中菱形格图式不谋而合。

很难说石窟壁画中菱形格不是原有菱形格装饰图式的延续和改进。因为这种网状分割平面的方式，既可以充分利用窟内空间表现佛教本生和因缘故事，也可以借助菱形格的单元分割表现不同色块的组合，以此来象征性地表达佛经所描绘种种色光。故经云：“飘华成聚，种种色光，遍满佛土。”<sup>[16]</sup>

对于菱形格的象征与含义也有不同的解释。如果将它看作是佛教须弥山的变体，那么就理解成“巧妙地将佛教的轮回因缘思想等用视觉图像的方式合理地安排在以须弥山为中心的大千世界之中”。<sup>[17]</sup>山中有各种植物和鸟兽，是佛陀与弟子修行、讲法等佛事活动的地方。如果将它看作是对当地自然山体的模仿，那么就是借助于自然环境面貌表现佛教故事，是对自然的视觉形象的抽象转换与表达。



克孜尔石窟主室窟卷顶上的菱形格最具代表性，以中脊绘天象图为界，把纵卷顶分左右两部分，分别以四方连续的结构展开，布满窟顶。每一个单体菱格内绘本生、因缘及各种动植物等。构图上很少有相互穿插打破关系，多是以拼接、并置方式。通往后室的甬道顶部也常表现菱形格，与主室卷顶相比较为简单，菱格内一般不绘图像，只涂单纯的颜色，仍以四方连续的结构展开，是一种较规整的纯图案表现方式。这些四方连续的色彩构成具有一定规律性。

### 三、壁画使用颜料与绘制技法

绘画颜料是壁画最为重要的物质条件和基础，在绘画过程中具有不可替代的作用，每一种颜料的显色成分或对光的选择性吸收和散射都不同，它们所呈现出的颜色千差万别。壁画色彩是由多种颜料共同组成的多元统一的色彩面貌，颜料的运用不仅直接影响画面色彩效果，而且也是影响画面色彩能否保持长久的关键因素。

克孜尔石窟壁画菱形格强烈的色彩视觉表现效果与材料的单纯性、用色的单纯性密不可分，材料的单纯性是指矿物颜料的应用，矿物颜料颗粒状的质感，使画面色彩艳丽、色泽稳定，带来材料自身具有的装饰效果；用色单纯性是指在使用颜色的选择上，如红黑色体系、蓝绿色体系等，是以某种色调为主的色彩组配关系。

对这一时期壁画颜色检测分析，得知主要使用了矿物颜料，极少量的植物颜料（植物颜料难以保存下来），颜料种类比汉代有所增加，色彩更加丰富。通过对克孜尔壁画颜色检测，发现主要使用了矿物颜料（表1），包括“石青、石绿、土红、朱砂、褐色、白、棕黑色和黑色（二氧化铅）”。<sup>[18]</sup>。其中蓝色颜料全部为青金石，棕黑色和黑色是铅丹变色后的二氧化铅。颜料的使用直接关系到壁画色彩效果的呈现，不同颜料的应用使壁画色调出现一定差异。

表 1 克孜尔石窟壁画颜料统计<sup>[19]</sup>

| 石窟      | 颜色      | 主要成分          | 备注 |
|---------|---------|---------------|----|
| 克孜尔石窟壁画 | 红色      | 朱砂、铁红、铅丹      |    |
|         | 蓝色      | 青金石           |    |
|         | 绿色      | 氯铜矿、副氯铜矿      |    |
|         | 白色      | 石膏、硬石膏、方解石、石英 |    |
|         | 黑色（棕黑色） | 二氧化铅          |    |

敦煌莫高窟早期壁画色彩主要有红色、绿色、蓝色、白色、黄色、黑色，经过检测分析，大部分为天然矿物颜料（表2），也有少量的植物颜料和人工合成颜料（早期化学颜料）<sup>[20]</sup>。每一种颜料的化学属性、特点及使用都不同。这些颜料通过匠师巧妙设计、组合搭配，

产生了丰富强烈的色光视觉效果。

表 2 敦煌莫高窟早期壁画颜料<sup>[21]</sup>

| 石窟     | 年代                    | 颜色      | 主要成分                        | 备注 |
|--------|-----------------------|---------|-----------------------------|----|
| 敦煌石窟壁画 | 十六国<br>北魏<br>西魏<br>北周 | 红色      | 大量土红，极少量的朱砂、朱砂 + 铅丹、土红 + 铅丹 |    |
|        |                       | 蓝色      | 大量青金石、少量石青                  |    |
|        |                       | 绿色      | 大量氯铜矿、少量石绿                  |    |
|        |                       | 黑色（棕黑色） | 二氧化铅                        |    |
|        |                       | 白色      | 主要高岭土，其次滑石，少量方解石、云母和石膏      |    |
|        |                       | 黄色      | 黄土                          |    |

在施彩过程中，并没有为了达到佛经中“无量种色”效果使用调和的间色或复色，反而是依据自然界天然矿物颜料的特性，仅使用几种原色施彩，借助色彩空间混合，以此达到无数色光交汇变换，营造出无量色光照遍佛土的空间意境。

另外，着色技法在施彩程序中占有不可忽略的位置。一种新的技法可能会开创一种新的壁画样式，着色技法直接关乎壁画最终色彩效果的呈现。这一时期是中国壁画色彩技法重要变革时期，色彩晕染法被称为中国绘画史上的一次重要“色彩变革”<sup>[22]</sup>。

石窟壁画着色技法主要有凹凸法、叠晕法、渲染法、勾线平涂技法、留水平涂法、掏染技法等，其中叠晕法和渲染法统称晕染法，它是印度凹凸法传入后的变体。印度凹凸法的传入，对本土传统汉画原有晕染法进行了创新和改进。

从中也可以发现当某一种外来技法在传播过程中，往往都会根据当地文化进行改变，从印度到中亚，再到西域与河西地区，着色技法在原有基本上都发生微妙变化，逐渐形成新的绘画技法，产生新的色彩样式。

在此还需要注意的是，壁画艺术的创作者——工匠画师，是壁画的重要执行者与参与者，正是这些“无名艺术家”才使深奥的佛经以色彩斑斓的视觉图像展现于世。来自不同区域的匠师，带来了不同绘画样式和审美风尚，它们相互融合才形成了风格多样的壁画。

例如，1906 年，德国格伦威德尔在克孜尔 207 窟主室东西两壁因缘佛传栏，发现绘有 5 身画师的形象<sup>[23]</sup>，头戴假发，左手拿着一个小调色盘，右手扬起执笔在窟壁上绘画的人物形象（图 6）。根据其着装特征和身旁的题榜文字，推测可能是来自中亚或西亚地区的画师<sup>[24]</sup>。在克孜尔 212 窟本生故事画最下面的白色榜题栏内发现龟兹文题记，大意为“来自叙利亚的画师摩尼跋陀为其敷彩。”<sup>[25]</sup> 格伦威德尔推定他还参与了克孜尔 118 窟的壁画绘制<sup>[26]</sup>。

格伦威德尔在其《古代库车》(Alt-Kutscha.Berlin, 1920) 书中得知，“描写此等佛洞

之画的人中，有叙利亚人、印度人及来自耶稣圣地诸人等”。<sup>[27]</sup> 这已表明来自中亚地区的画师集中于此，带来了西方的绘画技法和色彩构图样式，并融入了他们当地的绘画色彩风格。

与此同时，来自于中亚地区移民和经商的粟特人也参与到敦煌石窟艺术的创作<sup>[28]</sup>。丝绸之路过往的粟特商人在敦煌停留期间，有些以洞窟功德主、窟主、施主等身份参与，有一些掌握一定洞窟开凿、地仗制作和绘画技术的粟特人，受雇于佛寺的画工、画匠，直接参与洞窟营造、壁画绘制。

#### 四、菱形格色彩类型与组配样式

石窟壁画菱形格在不同时期又有微妙的差别，衍生出不同的变体。以克孜尔石窟壁画菱形格为例，菱形格多见于中心柱窟内，主要位于主室正壁、主室窟顶和甬道、后室顶部。洞窟内正壁菱形格是以浮塑彩绘形式表现，分布在主龕之上，用四方连续的骨骼结构展开，如13、171窟(图7)。这种泥塑是典型的表现须弥山的方式，每一个上面都由众多乳突组成，因泥塑破损严重，褪变色较大，难以辨认其色彩规律，在此不过多讨论。除此之外，正壁主龕内也会以菱形格作为主尊背景。

从其发展演变规律来看，乳突三角形的山峦出现最早，在118窟（约公元3世纪）壁画中已经使用，犹如微微张开的手掌，单体菱形格外轮廓线凹凸起伏较大，此时菱形格颜色组配较为复杂。

菱形格发展至4—5世纪，乳突轮廓逐渐收缩，趋于平整、整齐，色彩组配规律逐渐稳定；到6世纪，乳突的凸起部分基本上消失，菱格四边接近直线化。在佛龕背景及供养人像甚至出现用斜直线交叉勾勒出菱形格，或在单色背景上绘出菱形格色块。

克孜尔壁画早期以红色底为主的暖色调，中期形成以蓝绿色为主的用色稳定程式和用不同颜色组成的菱形格色块（图8）。壁画中试图避免墙壁出现大面积的单色系，使用对比色原则营造出跳色效果，促成多色系相互交错的风格。“跳色效果的整体性应用很大程度上消解了



图6 克孜尔207窟壁画（引自[日]羽田亨著，郑元芳译，西域文明史概论[M].上海商务出版社.1934：35）



图7 克孜尔196窟正壁 公元6世纪（阿依仙拍摄）



图8 克孜尔17窟 西卷顶 公元6世纪（笔者拍摄）

龟兹壁画中局部蓝色风格的影响。”<sup>[29]</sup> 使它又区别于中亚撒马尔罕壁画大面积蓝色背景衬托主题的表现手法，形成独特的区域性壁画色彩体系。

克孜尔壁画中菱形格构图逐渐形成一种规制化的图式与秩序化的色彩组配关系，单体与整体之间既富有变化又保持统一和谐。这种和谐主要得益于形式与色调的统一，即色彩的均衡、互补。菱形格由蓝、绿、白、赭（土红）四种颜色交叉并置组合，使用冷暖对比、补色对比、连续对比、明度对比、面积对比等色彩对比手法。连续、循环、交叉的菱形格呈现出一定的色彩搭配规律。

通过对克孜尔石窟壁画菱形格用色规律观察分析，它的独特地域性主要体现在以下几个方面：

1. 每相邻的菱格底色均不同，在蓝色块与绿色块之间，以赭（土红）色块相隔，形成冷暖对比，并以白色块调和红色与绿色之间的补色关系；
2. 当菱格底色是冷色调，人物皆以暖色调为主，当菱格底色为暖色调时，人物又以冷色调为主，形成冷暖对比、明度对比；
3. 人物主体色彩与菱形格背景色彩相互呼应，凡背景使用的颜色在人物服饰色彩上也会相互照应；
4. 菱形格色彩构图整体上以蓝、绿、白色三种颜色为主，所占比例较大，既有节奏感，又符合整体画面的蓝绿色调。

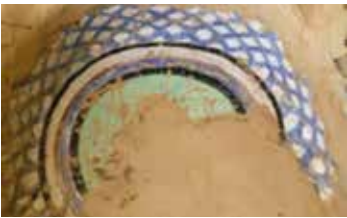
根据克孜尔石窟壁画菱形格发展演变，可以划分为7种不同类型（表3），又可以归纳为4种样式：第一种以单体菱格构成整体菱形图式，用于背景装饰，菱形绘有因缘故事，色彩组合较复杂；第二种以单体椭圆形构成整体菱形图式，菱格内不绘任何形象，色彩组合清晰；第三种与第一种菱形相似，只是菱格内不绘任何形象；第四种菱形图式可以说是网格构图，以两种颜色组合。

表3 克孜尔壁画菱形格色彩构图类型统计表

| 类型  | 图像 | 位置                     | 特点                             | 备注   |
|-----|----|------------------------|--------------------------------|------|
| A 型 |    | 克孜尔石窟 118 窟 天相图 约 3 世纪 | 早期菱格形以数个“乳突”状须弥山组成，边缘山体凹凸曲线明显。 | 笔者拍摄 |
|     |    | 克孜尔 32 窟主室券顶 5 世纪      |                                | 笔者拍摄 |



|     |                                                                                     |                        |                                                                                           |                |
|-----|-------------------------------------------------------------------------------------|------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|
| B 型 |    | 克孜尔 38 窟 4 世纪          | 窟主室正壁主尊上部菱形山，每座菱形山都由一根树枝削成的小木棍斜插入岩壁，木棍外端用泥塑菱形山峰，相互之间不留空隙，再施彩绘，菱形山规格整齐划一，形成排列有规律的菱格色块。如克孜尔 | 新疆龟兹研究院阿依仙提供照片 |
|     |    | 克孜尔 196 窟 6-7 世纪       | 13、38、101、171、172、196、新 1 窟等，至今仍保留一些完整的菱形山峰或残留一排排小孔洞。                                     |                |
|     |    | 克孜尔 38 窟后室甬道 4 世纪      |                                                                                           |                |
| C 型 |   | 克孜尔 32 窟东壁向券顶转折处 5 世纪  | 菱格边缘趋于整齐，须弥山形体弱化，色彩组配已成定式。                                                                | 笔者拍摄           |
|     |  | 克孜尔 17 窟主室券顶 6 世纪      |                                                                                           | 笔者拍摄           |
| D 型 |  | 克孜尔 205 窟后室甬道顶部 6-7 世纪 | 单体菱格是由多个相同规制的椭圆形色块组成，色彩组合与 A/B 型不同，单体乳突为横向水平左右连续排列，近似波浪式曲线，每排色彩相同。                        |                |

|     |                                                                                      |                         |                                                     |      |
|-----|--------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|-----------------------------------------------------|------|
| E 型 |   | 克孜尔 8 窟后甬道 7 世纪         | 此型菱格是主室券顶菱格图的简化，位于甬道顶部，主要有单纯的色块组成，菱格内没有人物或其他装饰      | 笔者拍摄 |
| F 型 |   | 克孜尔 27 窟南壁右侧龕 7 世纪      | 分布在龕内侧壁或作为主尊的背景，以两种颜色为主，在白色底上直接画出菱格，趋于“网格”形状，色彩组合单一 | 笔者拍摄 |
|     |   | 克孜尔 80 窟正壁佛龕 7 世纪       |                                                     | 笔者拍摄 |
| G 型 |  | 克孜尔 17 窟 6 世纪南壁弥勒兜率天说法图 |                                                     | 笔者拍摄 |

克孜尔石窟壁画菱形格色彩样式影响了周围其他石窟。如开凿于公元五六世纪的库木吐喇石窟，开凿于约公元 6 世纪<sup>〔30〕</sup>的克孜尔尕哈石窟等。在这些石窟壁画中均可见到与克孜尔壁画相似的题材内容和表现形式。库木吐喇石窟又带有一些“汉地和回鹘风格”<sup>〔31〕</sup>，原有菱形格因缘故事表现方式转变成横列或方格因缘构图形式，也有一些方格千佛和菱格塔中佛。但从绘制技术和色彩应用上看，更加呈现程式化。

这种菱形格色彩构图法则不仅在克孜尔石窟中使用，其变体后的“菱形格”在敦煌莫高窟早期壁画中也有使用。在敦煌莫高窟北魏 285 窟西壁右侧佛龕（图 9），佛像身后有一倒立三角形的“袈裟”，袈裟中间以蓝色、白色小方格与圆形底色（土黄）组成，向两壁伸开转折处的“袈裟”却使用了菱形格色块，色彩组配规律与克孜尔壁画菱形格 C 型相似，以每排菱格色块上下排列：自下而上依次为红、白、蓝（蓝绿）、白、红、白、蓝（蓝绿）、白……依次循环展开。

通过对敦煌莫高窟壁画中菱形格色彩构图的统计（表 4），发现使用最多的是窟顶和四壁装饰条带，其次佛龕的背光，相比克孜尔石窟而言，类别与样式减少很多，所占面积有所缩小，使用范围也没那么广泛。

表 4 敦煌莫高窟菱形格色彩构图统计表

| 洞窟                 | 位置                          | 图片                                                                                  | 来源                                                                                                                                                                     |
|--------------------|-----------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 莫高窟<br>285 窟<br>北魏 | 西壁右侧<br>佛龕                  |    | Whitfield, Roderick.<br>cave temples of Mogao<br>at Dunhuang art and<br>history on the silk road.                                                                      |
| 莫高窟<br>257 窟<br>北魏 | 后室北壁<br>下部 主室<br>顶部藻井<br>边缘 |    | “数字敦煌” 官网                                                                                                                                                              |
| 莫高窟<br>254 窟<br>北魏 | 主室顶部<br>藻井外边<br>缘           |    |                                                                                                                                                                        |
| 莫高窟<br>428 窟<br>北周 | 中心塔柱<br>背后过道<br>顶部          |  | <a href="http://www.360doc.com/content/18/0907/11/11548039_784605349.shtml">http://www.360doc.<br/>com/cont<br/>e nt/18/0907/1<br/>1/11548039_78460534<br/>9.shtml</a> |
| 莫高窟<br>428 窟<br>北周 | 中心塔柱<br>背面佛龕<br>背光          |  |                                                                                                                                                                        |

有意味的是，在东魏北齐墓室壁画中也发现相类似的菱形格，用以装饰扇面或地板。如太原北齐徐显秀墓北壁仕女执一高 2 米左右的“孔雀圆扇”，圆扇菱格以规格统一的正方形色块组成，形似一个魔方，尤为突出。色块以对角线并置，颜色有红、白、蓝三色（图 11），这应是画师取自现实生活中的真实物品。

此外，忻州九原岗北朝墓道北壁建筑屋前地面也使用了菱形格构图（图 12），并且从中发现门栏和地面已具有一定透视关系，地面进深感很强，由两侧向中间倾斜，但仔细看又会发现这种透视关系掌握并不稳定，出现了左右矛盾。地面菱形色块使用了绿色（蓝

绿）、白、黄三色，与红色的门槛及建筑主体红色形成巨大的反差。有意思的是这种菱形色块组配具有一定规律，极具有现代家居装饰色彩的设计感。

五、结语

丝绸之路沿线石窟壁画菱形格是在阐释佛经、营造佛境、烘托氛围背景下，由匠师巧妙地运用装饰性色彩结构，融入主观性设色理念，创造出一种全新的色彩语言风格，形成独特的色彩组配样式。它们呈现出规律化、秩序化、程式化的色彩结构，充分体现出高度的宗教感染力和表现力，以此传递出一种神圣的宗教文化所体现的精神内涵。石窟壁画中的菱形格并非也是菱形格图式的延续和发展，色彩样式

石窟壁画中的菱形格有一条清晰的演变发展脉络，即一种传统菱形格图式的延续，“延续性的法则，即传统的法则，传统往往受到修改和调整以适应新的情境，但却保持着自己的势头”<sup>[32]</sup>。丝绸之路石窟壁画中菱形格色彩样式的形成和发展，既有对原有图式的继承与变革，又有对同时期不同地区装饰图式的借鉴、吸收和融合。也正是丝绸之路石窟壁画艺术的吸纳和包容性，才得以形成一种具有延续性、区域性、广泛性的色彩样式。

参考文献

[1][ 日 ] 长广敏雄，邓惠伯译．什么是美术样式 [J]. 美术 ,1980(4):61－63.  
[2][ 唐 ] 房玄龄等撰．晋书·四夷传 [M]. 北京：中华书局 ,1974:2531.  
[3][ 梁 ] 释僧佑撰．出三藏记集·卷九关中出禅经序 [M]. 北京：中华书局，1995:342.  
[4][ 唐 ] 玄奘著、季羨林等校注．大唐西域记 [M]. 北京：中华书局 ,2000:54.  
[5] 姜澄清．中国人的色彩观 [M]. 贵阳：贵州大学出版社 ,2013:103.  
[6] [ 姚秦 ] 鸠摩罗什译．佛说阿弥陀经卷 1，大正藏第 12 册 [M]. 东京：大藏出版株式会社 ,1988:346.  
[7] [ 宋 ] 疆良耶舍译．佛说观无量寿佛经卷 1，大正藏第 12 册 [M]. 东京：大藏出版株式会社 ,1988:344.  
[8] [ 曹魏 ] 康僧铠译．大无量寿经卷 1，大正藏第 12 册 [M]. 东京：大藏出版株式会社 ,1988:272.  
[9] [ 宋 ] 疆良耶舍译．佛说观无量寿佛经卷 1，大正藏第 12 册 [M]. 东京：大藏出版株式会社 ,1988:341.  
[10] 黄念祖注解，夏莲居会经，净空法师科判．佛说大乘无量寿庄严清浄平等觉经科注（下） [M]. 兰州：甘肃人民美术出版社 ,2012:702－703.  
[11] [ 姚秦 ] 鸠摩罗什译．禅秘要法经卷 2，大正藏第 15 册 [M]. 东京：大藏出版株式会社 ,1988:243.



- [12] 廖晔. 克孜尔石窟壁画分期与年代问题研究 [M]. 龟兹学研究 (第一辑), 2006:264.
- [13] 陈海涛、陈琦著. 图说敦煌二五四窟 [M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2018:13.
- [14] 曹淋淋. 龟兹壁画菱形格图式研究 [D]. 西南大学硕士论文, 2014:11.
- [15] 史晓明. 克孜尔石窟菱格画形式探源 [J]. 新疆文物, 1991(3):30.
- [16] 黄念祖注解, 夏莲居会经, 净空法师科判. 佛说大乘无量寿庄严清净平等觉经科注 (下) [M]. 兰州: 甘肃人民美术出版社, 2012:702-703.
- [17] 李洁. 丝绸之路的岩彩之路 [M]. 重庆: 西南师范大学出版社, 2012:140.
- [18] 苏伯民, 李最雄. 克孜尔石窟壁画颜料研 [J]. 敦煌研究, 2000(1):66.
- [19] 苏伯民, 李最雄. 克孜尔石窟壁画颜料研 [J]. 敦煌研究, 2000(1):66.
- [20] 吴荣鉴. 敦煌壁画色彩应用与变色原因 [J]. 敦煌研究, 2003(5):44.
- [21] 此统计表参照吴荣鉴. 敦煌壁画色彩应用与变色原因 [J]. 敦煌研究, 2003(5):45.
- [22] 李广元. 东方色彩研究 [M]. 哈尔滨: 黑龙江美术出版社, 1994:60.
- [23] A.Grunwedel. Alt-Buddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan [M]. Berlin, 1912; 新疆龟兹石窟研究所编著. 克孜尔石窟内容总录 [M]. 乌鲁木齐: 新疆美术摄影出版社, 2000:235.
- [24] [日] 羽田亨著, 郑元芳译. 西域文明史概论 [M]. 上海商务出版社, 1934:37.
- [25] 新疆龟兹石窟研究所编著. 克孜尔石窟内容总录 [M]. 乌鲁木齐: 新疆美术摄影出版社, 2000:284.
- [26] 廖晔. 新疆克孜尔石窟早期洞窟研究 (下) [J]. 新疆艺术学院学报, 2004(2):19.
- [27] 同上:38.
- [28] 郭萍. 粟特民族对魏晋至唐初敦煌美术的影响 [J]. 贵州民族研究, 2010(6):132.
- [29] 任平山. 中亚古壁画中的蓝色 [J]. 中华文化画报, 2012(7):86.
- [31] 新疆龟兹石窟研究所. 克孜尔尕哈石窟内容总录 [M]. 北京: 文物出版社, 2009:13.
- [32] 王卫东. 库木吐喇石窟内容总录 [M]. 北京: 文物出版社, 2008:9.