



▲敦煌壁画《九色鹿》(局部), 常书鸿摹

“曹衣出水”与“吴带当风” 幸运地留存在苍垣黄壁上

夏小双

在中国古代绘画中，壁画是一个古老的画种。它的历史与人类建筑的历史紧紧连结在一起，殿堂壁画在皇室宫殿和官署私宅，墓室壁画画在逝者墓室，寺观壁画画在佛寺与道观，石窟壁画画在人工开凿的洞窟……几千年来，随着壁画依存的建筑不断受到自然侵害与人为破坏，如今我们所见的各类古代壁画已是不易。

作为艺术品，古代壁画不仅展现了古代画家和画匠们高超的绘画水准，从而成为欣赏的对象，也因具有时代特征的绘画面貌与风格，成为艺术史研究的对象。在揭示现世生活、文化观念或是理想世界等诸多方面，古代壁画更是凸显出丰富的材料价值，受到文化史与社会史研究的关注。可以说，几千年的壁画本身就是一座串联艺术、文化、社会、历史的综合性博物馆。

顾恺之、张僧繇、曹仲达、吴道子等中国古代美术史上的名家都曾画过壁画

历代壁画的绘制者都是无名画匠吗？宋代是一个过渡转折的时期。宋代之后，壁画多出自民间匠人手笔，而宋代及其以前，很多壁画都是享誉一时的画家所绘。这一点在寺观壁画上体现得最为明显。佛教寺院壁画肇始于东汉时期，明帝派遣使者到天竺访求佛法归来后，在洛阳城西门外兴建起白马寺并在墙壁上绘制佛教壁画。此后，经三国、两晋、南北朝、隋唐到宋代的寺院壁画，诸如东晋顾恺之、南北朝陆探微、张僧繇、杨子华、曹仲达，隋代郑法士、田僧亮、杨契丹，唐代吴道子等名家都曾画过。一窥这些名家的艺术风貌，壁画是重要的实物凭证。要知道，就卷轴绘画而言，存世的宋画已经数量不多，此前的绘画更是相当罕见，尚存的其时石窟、墓室与寺院却仍然保留有相当数量的早期壁画，成为人们了解和认识宋代以前绘画面貌最为直观的样本。

南北朝时，原籍西域曹国的曹仲达是北齐最著名的画家，所画人物极为时人推崇。宋代郭若虚称他的画风为“其体稠叠而衣服紧窄”，并概括为“曹衣出水”，这是指他所画人物的特点是衣衫褶纹稠密重迭又紧贴在身上，如同从水中出来一般。唐人裴孝源在《贞观公私画录》中记载了当时公私收藏曹仲达的七卷画作，而他在长安兴善寺、开业寺等寺院所画的一些壁画在唐代时还留存着。今天，无论是曹仲达所画的团卷还是壁画都已经不复存在了，不过从新疆拜城克孜尔、甘肃敦煌莫高窟等石窟的北朝壁画中还可以略览“曹衣出水”这一独特的绘画风格。而与“曹衣出水”相对应的是唐代画家吴道子的“吴带当风”，吴道子在画史上被尊称为“画圣”，与曹仲达一样都是以佛释人物见长。苏轼曾评价杜甫的诗、韩愈的散文、吴道子的画与颜真卿的书法，标志着文学艺术上的变通融会已经完成而达到了极高的成就，于此可见吴道子的地位和影响。与“曹衣出水”所画衣服紧束，褶纹下垂正好相反，“吴带当风”表现的是人物衣袂宽松、飘飘若举。据载吴道子一生在长安和洛阳的寺院曾绘制壁画三百多堵，如今这些壁画连同他的卷轴画也都已无存，然而在敦煌莫高窟唐代壁画中却依然可以领略到这一风格特点。如第103窟《维摩诘经变图》画维摩诘坐于榻上，服饰宽袍大袖的笔法表现被很多学者指为是典型的吴道子画风。

曹仲达“曹衣出水”的画风也被称为“曹家样”，明人曾经把中国古代人物衣服褶纹的画法概括为“十八描”，其中第五种就是“曹衣描”。而吴道子的画风则被称为“吴家样”，除了“吴带当风”这一特点外，“吴家样”还包括了设色画法。北宋郭若虚说吴道子的壁画和卷轴画落笔雄劲而用色简淡，后来的画家淡施色彩的画法也因此而被称作“吴装”。而更早于曹、吴二人以佛寺壁画创作闻名的是南朝时期萧梁画家张僧繇，他的人物画特点是用笔疏简，人物形象较为丰满。他曾在南京一乘寺画凹凸花，近看虽然平面化，不过远看却是凹凸有致。张僧繇的画风被称为“张家样”，与“曹家样”“吴家样”等成为中国绘画史上影响极大的典范样式。

石窟和墓室所存的山水壁画，成为人们了解早期山水画面貌的直观样本

今天留存的壁画，不仅使人可以借此对于古代画家的用笔与设色手法管中窥豹，而且也为了了解个别画科面貌提供了难得的实物材料。

比如，唐代的人物画和鞍马画繁荣成熟，这从唐人原作、宋人摹本以及唐宋文献记载可以领略。不过对于唐代山水画，因为传世作品极其缺少，所以唐代石窟和墓室所存的山水壁画就成为最直观的了解途径。

顾恺之在他的《论画》一文中讨论绘画“人最难，次山水”，这显示了山水画至少在东晋时期就已经出现。如果说顾恺之是以人物画著名而兼擅山水，那么到了南朝刘宋时期的宗炳则是专以山水见长。他留下了《画山水序》这篇中国最早的山水画论，晚年居住于荆州时又将他一生所游历的名山大川都画在了墙壁上，自称“澄怀观道，卧以游之”。唐人朱景玄在《唐朝名画录》中记载玄宗时，吴道子与李思训都曾奉诏在大同殿壁画山水。吴道子一天画完嘉陵江三百里山水，而李思训用了几个月的时间，不过二人的画作都被李隆基称为极尽其妙。同为唐人的张彦远指出魏晋以来的山水画多有比例失调的问题，如画中人物大于山而水则无法泛舟于上，以此比照来看唐代文献中山水画的记载则显然已经有了很大的进展，而唐代墓室中的山水壁画也可以证实这一点。

在懿德太子、章怀太子、节愍太子这三座唐代墓室中都有面积较大的山石树木图像，虽然这些图像还是作为人物画的背景而存在，不过绘制很精当，构图完整有致，已经具备了发展为独立的山水画科的基本条件。而1994年在陕西富平朱家道唐墓中发现的六幅屏式山水壁画则是最早发现的独立形态的山水画，画中山石树木以皴擦点染画出，较太子墓壁画的绘制技法有了更为明显的发展。2014年在西安郭新庄发掘的韩休墓北壁有一大独幅山水壁画，韩休在唐玄宗时曾为尚书右丞，官居高位，他的墓室壁画自然不是一般的唐手所为。不过，同绘有山石树木的唐代皇家墓室壁画相比，韩休墓的山水壁画采用俯视的视角，多以线条造型，绘制手法也更为率意。值得注意的是，在山石、树木和溪水等山水画面要素中还出现了两座草亭，使人不禁去想这是一般的景物描绘还是隐居情结的表现。而无论从画面、笔法还是构图来说，韩休墓山水壁画都是探讨早期山水画发展的重要实物材料。

古代壁画在艺术史以外的社会史价值耐人寻味

艺术史以外，古代壁画在社会史方面同样深具材料价值，反映着社会、政治、经济、文化、生活、风俗、习尚等诸多方面的历史风貌。

南朝一批印有竹林七贤与荣启期的画像砖，映出南朝引人关注的一种社会文化现象。上世纪70年代初开始，人们相继在江苏南京、丹阳等地多处的南朝大墓中，发现了竹林七贤或竹林七贤与荣启期画像砖。这些画像砖的制作与直接绘制在墓室壁面的壁画不同，而是将图像分别印制在数量众多的半砖坯上，然后再将入窑烧好的墓砖拼合成完整的画像。竹林七贤是魏末晋初七位不拘礼数、清玄狂狷的社会名士，而荣启期是春秋时期以自适自乐闻名的高士，虽然他们各自生活的年代不同，不过在江苏等地南朝大墓中却时而被安排在一起。这并不是单一的墓室装饰，而是体现了以竹林七贤为代表的清流文化的流行，以及南朝上层社会对于魏晋士人人格精神的倾慕。

唐代懿德太子墓的《阙楼仪仗图》壁画则揭示出唐代中期政治波谲云诡的一个侧面。在唐高宗李治与武则天乾陵的十七座陪葬墓中，懿德太子墓是距离乾陵最近的一座，也是到目前为止所发掘的规模最大、规格最高的唐代墓葬。懿德太子李重润是中宗李显与韦皇后的长子，高宗李治与武则天的孙子。李重润满月时，高宗大赦天下并立他为皇太孙。不过，帝王世家的尊华荣贵稍后便因为高宗的去世戛然而止，临朝摄政的武则天废掉中宗，又将李重润废为庶人。圣历元年（698），已经称帝多年的武则天重新将唐中宗立为皇太子，又封李重润为邵王。然而，在大足元年（701）的秋天，李重润被人告发与他的妹妹李仙蕙、妹夫武延基私下非议得宠于武则天的张易之、张昌宗兄弟，最后被武则天责令杖杀而死。近四年后，唐中宗李显在朝中大臣和羽林将军的支持下复位，追封李重润为皇太子，谥号懿德。懿德太子墓中的《阙楼仪仗图》位于墓道东西两壁，以城垣、阙楼和山峦为背景描绘整装而发的仪仗出行阵容，场面宏大、人物众多。除了规模和技法所显示的极高艺术价值外，更值得注意的是一些场景细节。阙是建于城池、宫廷、宅第、祠堂和陵墓等大门外的楼台，为中国古代一种独特的建筑类型，有单阙、二出阙和三出阙等形式区别。所谓三出阙是指在正阙两侧还各有一个规模稍小的子阙，这在门阙中规格最高，代表了专属皇帝的建筑形制。而懿德太子墓中的《阙楼仪仗图》画的就是三出阙。这样的绘制表现已经超出李重润的太子身份所应当享有的规格，如果不是皇帝李显的授意绝不可能。除了壁画中的三出阙外，凸显懿德太子墓与众不同的，还有画中的戟数。唐代的列戟制度有着严格的规定，李重润墓《阙楼仪仗图》上共画有四十九戟，已经属于皇帝等级。无论是三出阙还是戟数，都例证了唐代“号墓为陵”的特殊葬制。所谓“号墓为陵”是指将墓称为陵，并且墓室与陪葬品等都是以帝王等级来设计和安置，有唐一代享有这一殊荣的不过寥寥几人。这些耐人寻味的细节，折射出令人感叹的历史一页。

（作者为香港中文大学中国艺术史在读博士生）

壁上观画

正于上海博物馆举办的“山西博物院藏古代壁画艺术展”，集结北朝及宋金元时期12组共89件壁画珍品原件，将看似小众的中国古代壁画推向大众视野，引发关注。

附着于殿堂、寺观、墓室、石窟等建筑之上、绵延数千年的中国古代壁画，堪称一座串联艺术、文化、社会、历史的综合性博物馆，有太多耐人咀嚼之处。比如留存在苍垣黄壁上的这些绘画，书写了半部中国古代绘画史。今天人们熟悉的绘于绢素纸张之上的中国画，只是中国画在宋元以后的面貌，想要一窥宋代以前的绘画神采，最为直观的样本就是壁画。又如，面壁作画的人们留下的心路历程值得深味——借助繁复的画面表达自己的胸怀、抱负、理想，正是这样强烈的愿望促使他们走上艰苦又伟大的创作之路。

本期“艺术”版，让我们壁上观画。

——编者

▼山西兴化寺元代壁画《弥勒佛说法图》(局部)



那边有隔墙有耳的神灵 这边有面壁自视的心灵

潘飞

从物质形态来看，“壁”是砖的累积物，但在某些特有的情境里，它却是话语和情感流泻的媒介和信道。比如，“杜门面壁”的典故，再比如，佛教第二十八代祖师菩提达摩在少林寺面壁修行长达九年，一言不发，出洞时奇迹般地把自己的影子留在了墙壁上。他在《入道四行观》中将此举喻为“凝住壁观”，意在提醒人们不要著四相，即我相、人相、众生相、寿者相，遇到一切境界，心无贪爱取舍，不生烦恼嗔恨。这一点足以被新近出版的《壁上观：细读山西古代壁画》所证：死硬的“壁”生发出镜照功能，供人观视自我，感受“诸天宫殿，近处虚空，人天交接，两得相见”的艺术氛围。在壁画总量已达上万平方米的“佛国圣地”——中国文物大省山西的那一千余座大小不等的庙宇中，古代的画工在墙壁上作画，将信仰、敬畏、崇拜、祈禱等精神内涵付诸于笔下，镌刻于墙上，从而令内心所想固凝为永恒之态，便应和了此意。借助繁复的画面表达自己的胸怀、抱负、理想，正是这样强烈的愿望促使他们走上艰苦又伟大的创作之路。

普通人往往遇壁则返，但壁画的作画者却将其加以时空层面的延长，比如，墓室壁画、佛教经变画将苦短、有限的人世，向极乐世界、永生永世无限拉长，墙壁仿佛被打通，洞窟穹顶仿佛是对“升天之路”的模拟和神化，冥土之旅亦是人生行路的伸展，生界与死界、此岸和彼岸只有一墙之隔。故而，“壁”以及壁上之画实现了人精神上的解放和自由，叩开了通往另一个“大千世界”的门。壁上作画，是在万物有灵的观念支配下完成的对生命的特有的感知和开拓，如此一来，壁画更像一场庄严的仪式，将肉身导引、移转于三生三世之间，从而将残酷的死亡也诗意化了。

壁画建构的时空总是多维的、现实与非现实同在、逻辑和非逻辑共存、画面和环境互生的——从时间性来说，过去、现在和未来竟可以同在于一个画面里，这便脱离了架上绘画片断性、瞬间性的局限；从空间性来说，三维空间、想象空间、梦幻空间等组合在一起，是对作者内心结构的拓展和深化，是不受现实拘囿的想像力驰骋的原野，外在地显现着心象时空的内在张力。尽管墓室或洞窟幽闭、隔绝于世，尽管画工们常常花费数月甚至数年之久面壁而画，无画框的拘囿，内心便是无限宽阔、深邃、丰富的，以高山大海、宇宙星空为界，最终生出悲天悯人的情怀。同时，审美主体即作画、赏画者之间的距离也荡然无存，功利欲望的束缚灰飞烟灭，审美体验最终超以象外，化入海德格尔所言的恬然澄明之境。如果追溯传统，不难发现，壁画依然延续了中国绘画的空间意识，体现着民族独特的思维方式、审美趣味和艺术品格，追求的仍是主客体的契合和突破具体时空的局限，营构表现生命意识和宇宙精神的感性空间，体现在技术层面，就是画工总是以生物的眼光观照自然万物，以生命体会生命，追求天人合一的审美境界。

与架上作画不同，壁画的作画者与其说是面壁而画，不如说是在完成“笔随心走”“象随意生”的自我传播——他们依照内心的感受、反思，在理解“粉本”和“义理”的基础上欣然运笔，重新加以演绎。因此，手中画笔俨然就是他们的唇舌、口齿，尽言其内心的通洞与敞亮。正如拉塞尔所说，“正是艺术告诉我们所处的时代，也正是艺术使我们认识自己”，这种自我传播就是画工们体验清晰的自我，将自己当作独立的生命个体来自我审视、谛听，把心灵活动作为观照、体味的对象，并获得深沉绵远的感情；画工们将自身置于特定的场域中，领悟人生真谛之后，通过图像把人生智慧以对象化的方式一一再现的仪式，将肉身导引、移转于三生三世之间，从而将残酷的死亡也诗意化了。

壁画建构的时空总是多维的、现实与非现实同在、逻辑和非逻辑共存、画面和环境互生的——从时间性来说，过去、现在和未来竟可以同在于一个画面里，这便脱离了架上绘画片断性、瞬间性的局限；从空间性来说，三维空间、想象空间、梦幻空间等组合在一起，是对作者内心结构的拓展和深化，是不受现实拘囿的想像力驰骋的原野，外在地显现着心象时空的内在张力。尽管墓室或洞窟幽闭、隔绝于世，尽管画工们常常花费数月甚至数年之久面壁而画，无画框的拘囿，内心便是无限宽阔、深邃、丰富的，以高山大海、宇宙星空为界，最终生出悲天悯人的情怀。同时，审美主体即作画、赏画者之间的距离也荡然无存，功利欲望的束缚灰飞烟灭，审美体验最终超以象外，化入海德格尔所言的恬然澄明之境。如果追溯传统，不难发现，壁画依然延续了中国绘画的空间意识，体现着民族独特的思维方式、审美趣味和艺术品格，追求的仍是主客体的契合和突破具体时空的局限，营构表现生命意识和宇宙精神的感性空间，体现在技术层面，就是画工总是以生物的眼光观照自然万物，以生命体会生命，追求天人合一的审美境界。

与架上作画不同，壁画的作画者与其说是面壁而画，不如说是在完成“笔随心走”“象随意生”的自我传播——他们依照内心的感受、反思，在理解“粉本”和“义理”的基础上欣然运笔，重新加以演绎。因此，手中画笔俨然就是他们的唇舌、口齿，尽言其内心的通洞与敞亮。正如拉塞尔所说，“正是艺术告诉我们所处的时代，也正是艺术使我们认识自己”，这种自我传播就是画工们体验清晰的自我，将自己当作独立的生命个体来自我审视、谛听，把心灵活动作为观照、体味的对象，并获得深沉绵远的感情；画工们将自身置于特定的场域中，领悟人生真谛之后，通过图像把人生智慧以对象化的方式一一再现的仪式，将肉身导引、移转于三生三世之间，从而将残酷的死亡也诗意化了。

壁画建构的时空总是多维的、现实与非现实同在、逻辑和非逻辑共存、画面和环境互生的——从时间性来说，过去、现在和未来竟可以同在于一个画面里，这便脱离了架上绘画片断性、瞬间性的局限；从空间性来说，三维空间、想象空间、梦幻空间等组合在一起，是对作者内心结构的拓展和深化，是不受现实拘囿的想像力驰骋的原野，外在地显现着心象时空的内在张力。尽管墓室或洞窟幽闭、隔绝于世，尽管画工们常常花费数月甚至数年之久面壁而画，无画框的拘囿，内心便是无限宽阔、深邃、丰富的，以高山大海、宇宙星空为界，最终生出悲天悯人的情怀。同时，审美主体即作画、赏画者之间的距离也荡然无存，功利欲望的束缚灰飞烟灭，审美体验最终超以象外，化入海德格尔所言的恬然澄明之境。如果追溯传统，不难发现，壁画依然延续了中国绘画的空间意识，体现着民族独特的思维方式、审美趣味和艺术品格，追求的仍是主客体的契合和突破具体时空的局限，营构表现生命意识和宇宙精神的感性空间，体现在技术层面，就是画工总是以生物的眼光观照自然万物，以生命体会生命，追求天人合一的审美境界。

壁画是人的精神世界的“物化”形态，图式亦不过是以情为桥，将作画者对于生命精神的感知，丝丝入扣地输送给后世的人们；他们仿佛把热气腾腾的情感植入一面面冰冷的墙土中，令其有了血肉、呼吸、脉动以及蓬勃的生气，以至于哪怕千年之后，赏画者的心也能穿透厚厚的墙壁以及历史烟云，与作画者对话、交织与共鸣。壁画要呈现的，“不仅是画，而应是一切”，画里的时空的绵延或顿挫，无不蕴藏着画工的心智和情感，这导致画中的内容由具体的物象，发展到所思所想，最终升华为一种精神的抽象。壁画总是用“符号”构建、编码着不同于创作者生活的世界——符号世界，这种“符号”又最终架构出严肃、庄重、神秘、欢快等“意义”，比如，宗教画以佛生的宏大与包容、俗界的色相之美感化众生，使其获得审美满足时，心灵也得以升华。符号也好，色彩也罢，一切元素都在死的画面中活过来，显露出神秘又崇高的精神意味。由于抽象、晦涩的经典义理被形象化，加之洞窟的朦胧光线和摇曳灯光也参与到这场“造境”的运动中，信众于半虚半实的幻象里，感受佛法的庄严、神圣和温馨。到了当下，艺术脱离宗教，获得更加自由和广阔的空间，想像力终究从神性、法性、天堂、净土的云烟中，恢复原本所依据的人性、社会性、时代性、物质性，现代人最高的心灵需要得到充分的满足。

总之，壁画被植入画工们的信仰和心气，凝聚着山脉灵气和人生智慧，通过符号编织的景观，深刻地阐释生、死、爱等崇高要义。从视觉来看，它们总是如此盛大恢宏，从心理来说，它们令我们觉得渺小，愈发体悟出人生的艰难、困苦、喜悦和欢乐。