

理论空间 博士论坛

宣化辽墓壁画中的屏风样式

文 | 张 鹏 (中央美术学院美术学博士)

[导师推荐语]

由于传世品和文献资料较为缺乏,辽代绘画研究一直是中国美术史研究中一个薄弱环节。近半个世纪以来,考古发现的大量墓葬壁画在一定意义上弥补了绘画史料的空白。这些资料近年来引起了国内外研究者的关注,但相关的研究仍有待深入。张鹏的博士论文以辽代墓葬壁画为基础资料进行分析,对于推进辽代美术史的研究有比较重要的意义。

在作者的论文中,选取了三组较典型的材料,分别作为帝陵、契丹贵族墓和契丹统治下汉人的墓葬的代表,比较细致地分析了墓葬形制和壁画布局的关系、壁画题材、图像的象征意义等,揭示出辽代墓葬壁画的特征。同时还以壁画为史料,结合文献和一部分传世作品,探讨辽代绘画的一些普遍性问题。其中涉及到辽代的宫廷艺术活动、契丹民族审美品格的变化,以及汉人墓葬中对于传统绘画形式的继承与发展等多个方面。

论文将更多的笔墨集中在墓葬本身的研究,除了对图像本体内在演变历史的探讨,还涉及不同民族和不同阶层的文化取向、地域文化、历史渊源以及彼此之间的互动等复杂的外部因素,在一定程度上揭示出了图像变化背后的历史背景。

金维诺 (中央美术学院教授、博士生导师)

目前宣化辽代汉人壁画墓共发现 14 座,已出版了详实的考古报告,⁽¹⁾同时多学科的基础性研究,也做出了不同程度的阐释,为美术史研究提供了科学的基础。

宣化在辽代为归化州,地处辽代南京(唐幽州)与西京(唐云州)



图1 新疆阿斯塔那唐墓六扇屏



图2 宣化2号墓墓室北壁

之间,从文化的传承上来说,它受辽南京也就是燕京文化的影响很深。燕云地区汉人的胡化倾向由来有自。而燕云地区纳入契丹版图,南北政治形势发生了巨大的变化。

契丹进入中原农区后,很快地接受了新的生产方式,并及时制定了“以国制治契丹,以汉制待汉人”和“因俗而治,得其宜矣”的总政策,燕云地区在契丹统辖的 100 多年中,无论生产和文化都获得了较大的发展,成为契丹国家的首富之区。⁽²⁾

幽云地区由于处在这样一个重要的历史、地理交叉点,其人文性格表现为多样性,同时,动荡的社会环境也造就了其兼容并蓄的品性与强大的适应能力,从而影响了他们的生活习俗与审美趣味。从发展的角度看,它反映了一个民族适应性的强大和生命力的坚韧,同时也说明他们具有宽阔的包容度与融合性。

宣化辽墓壁画保存完好、绘制精美,堪称辽代地下艺术画廊。宣化辽墓的前室壁画题材包括:门吏图、鞍马出行图、散乐图、门神。后室壁画题材包括:备茶图与备经图、天象图、妇人启门图、家居奉侍图、儿童题材、燃灯侍女、花鸟湖石屏风等。宣化辽墓壁画以宅内生活为主,表现佛事生活的内容占有重要地位。另外,其墓顶天象图壁画体现了以佛土为中心的宇宙观,以及融中西文化为一体的格局。

宣化辽墓壁画中的家居生活描写,其中之一是对家具的描绘,反映了人们对宅内生活的在意与渴望,在国力不可能蒸蒸日上、边疆不可能拓展千里的情况下,只好更多地力求宅内生活的稳定与富裕。精心于宅内的布置,家具的精致、室内生活空间的描绘便成为辽代蕃界汉人日常生活的关注焦点。



图3 宣化5号墓后室西北壁

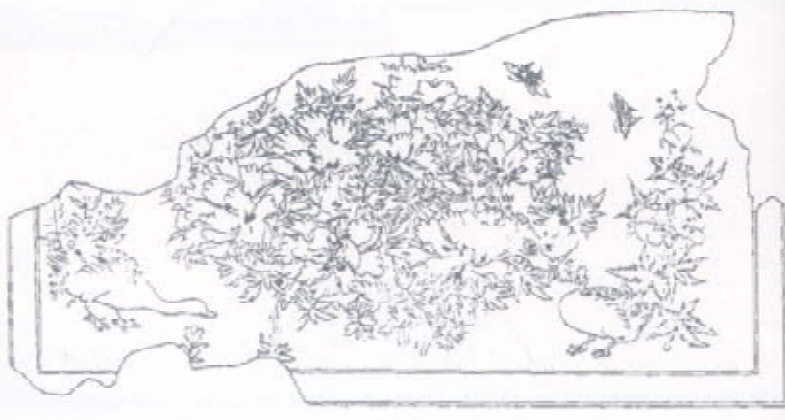


图4 海淀八里庄王公淑唐墓壁画牡丹

1 屏风样绘画形式

屏风在唐宋时代的宫廷、衙署、私宅内无所不置。屏风的屏障，或涂白或贴纸，作画题诗，成为诗人和书画家一展风采的艺术天地，也成为载诗载画的特殊的文化样式。晚唐折扇式屏风画先在地方上流行，然后进入首都长安墓葬并普遍流行，并从八扇或六扇树下人物屏风画向云鹤和翎毛屏风流行。(3)【图1】

在宣化5号张世古墓和2号张恭诤墓中绘有形式为六扇屏风的壁画。【图2图3】其空间布局与风格特色都极为相似，均在墓室北壁、西北壁和东北壁三面分别作两条屏，相连形成六扇屏样，屏上绘丛花、湖石和仙鹤。六扇屏在墓室后壁围成一个扇面形，其前方砖砌棺台，上置棺箱，宛如人间厅堂设施。(4)

河北出土的王处直墓的后室，在东、西、北三壁形成三折大屏风，与五代王齐翰名画《勘书图》当中所画的屏风接近，说明五代时期这种三折屏风已进入贵族的起居生活和家具布置。至宋代，屏风的使用主要在官府公堂以及贵家大室。欧阳修出使契丹时，携有“尽素屏”一副，暮则“开屏置床头，辗转夜向晨”。屏风成为家居生活的一种重要表现方式和不可替代的物品。

而漠北地区的契丹人尤其是在上层社会也开始接受这种生活方式，并影响到他们的饮食起居。《秦晋国妃墓志》(咸雍五年)载，

秦晋国妃“博览经史，聚书数千卷，能于文词。其歌诗赋，落笔则传诵朝野，脍炙人口。性不好音律。不修容饰。颇习骑射。尝在猎围。料其能中则发。发即应弦而倒。雅善飞白。尤工丹青。所居屏扇。多其笔也。”(5)现存表现屏风绘画的墓室壁画，分布在上京、中京、南京、西京等契丹与汉人居住的广大地区。

燕云地区虽自1004年澶渊之盟后归辽所有，但辽朝在该地实行“因俗而治，南北分治”的政策，延续农业文明的生产生活，因此该地区作为农业人口的汉人过着与中原地区汉人一样的传统农耕定居生活，其居住方式与宋朝中原一带的汉人没有太大差别。

宋朝对房屋建筑有所谓“制度”的规定。官府对各类建筑，包括人们的居室规模、式样甚至称呼等都有等级的限制。《宋史》中对臣庶的房屋制度就有着明确的记载。等级规定反映了中国古代专制社会的一般特征，它使人一望而知房主的家第，正如朱熹所说：“譬如看屋，须看那房屋间架，莫要只去看那外面墙壁粉饰。”(6)朝廷对居室甚至器用常常颁发一些禁令，《宋史》记载：景祐三年(1036)诏臣庶之家：“屋宇非邸店、楼阁临街市之处，毋得为四铺作闹斗八；非品官毋得起门屋；非宫室、寺观毋得彩绘栋宇及朱髹漆梁柱窗牖、雕镂柱础。……凡帐幔、缴壁、承

图5 河南登封王上壁画墓展开示意图

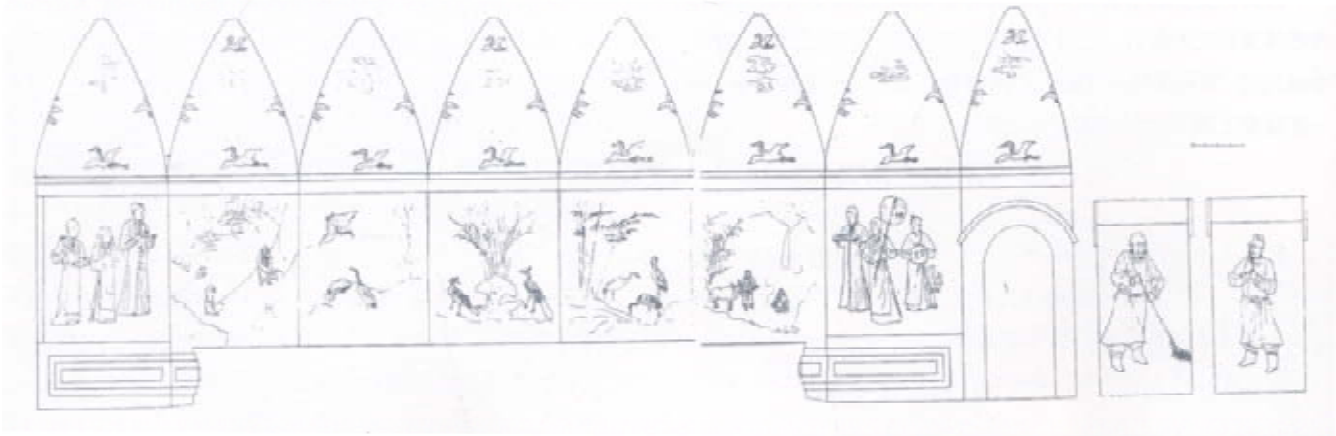




图6 宝山2号墓——石房内西壁牡丹



图7 庆东陵中室四季图之夏

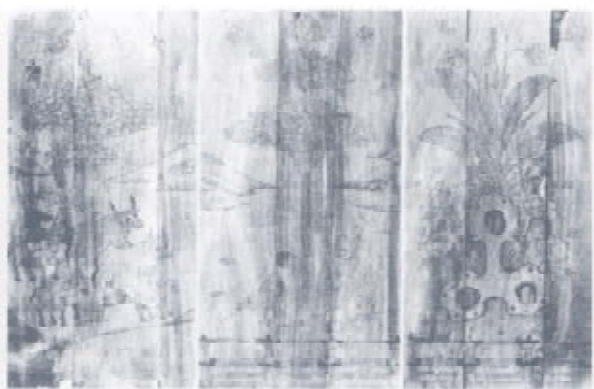


图8 彩绘木板画上的花鸟林西县——契丹王朝

尘、柱衣、额道、项帕、覆旌、床裙，毋得用纯绵遍绣。……”^{〔7〕}禁令的颁布从另一方面反映出这些制度并未得到很好遵行，如政和七年（1117），臣僚上言说京城中“居室服用以壮丽相夸，珠玑金玉以奇巧相胜”。^{〔8〕}宁宗嘉泰（1201~1204）初，“以风俗侈靡，诏官民营建室屋，一遵制度，务从简朴。”^{〔9〕}

营建第宅是士大夫时髦的风气，都城一带公卿第宅最为集中。宋代城市住宅有门屋、厅堂、廊、庑，形成四合院布局；建筑物的细部如梁架、栏杆、棂榻、悬鱼、惹草等，朴素实用，屋顶基本形式为歇山与悬山，但附加引檐、出厦，或转角十字出际，或设天窗气窗，种种变化，相当自由活泼。院内个蒔花植树户外垂杨流水，很重视绿化与美化。^{〔10〕}同时，宋代的园林布局在唐代传统基础上与居住部分更紧密结合，融为一体。宋代的建筑发展到了一个新的水平，出现了许多能工巧匠。宋初木工喻皓撰写《木经》，李诫于元符三年（1100）撰成《营造法式》，都反映出当时的建筑水平。而后者主要是为政府管理宫室、坛庙、官署、府第等建筑工程而作出的建筑规范，同时也给民间居室建筑带来了重要影响。一般来说，官府建筑和官僚宅第较多地受到“制度”的限制。司马光《涑水家仪》规定：“凡为宫室，必辨内外，深宫固门，内外不共井，不共浴室，不共厕。”反映了传统礼教对士大夫家族或家庭内部尊卑秩序在居室方面的要求。

辽代蕃界的汉人使用与中原汉人相同的家居设施，而契丹族人在接受了这种家居形式之后，又加入了游牧民族的特殊的表现内容，极具民族特色。这是中原汉文化与契丹文化互动之后的表现，形成辽代文化又一新的特色。

2 湖石花鸟

辽墓壁画中的屏风图像遍布宋辽统治的广大区域内，出现在上至帝王贵族，下至一般士绅人家中。屏风画的内容则以湖石、禽鸟蛱蝶等图像为主题。这种图像组合虽可在唐代的绘画中找到其渊源，但它在辽墓中的组合关系、象征意涵，以及流行趋势，自有其现时的意义与动因。

以湖石花鸟为主题的屏风画在晚期唐墓多有表现，如北京海淀八里庄王公淑墓；^{〔11〕}【图4】新疆吐鲁番阿斯塔那古墓群215号墓为大约8世纪晚期的一座夫妇合葬墓。^{〔12〕}唐代元和以后迄唐亡（806~907），墓室屏风画内容以云鹤和翎毛为主，特别是云鹤题材更为盛行。

隋唐以前已有画家画鹰鸟禽属，到唐代，皇室贵族李元昌、李绪、李湛然均以善画蜂蝶禽鸟知名。而专以花鸟画闻名一时的画家亦大有人在。薛稷所画六扇鹤样屏风，流行一时，并影响到国外。^{〔13〕}而这也和《宣和画谱》所说是相符的：“故诗人六义，多识于鸟兽草木之名，而律历四时亦纪其枯荣语默之候。所以绘事之妙，多寓兴于此，与诗人相表里焉。故花之于牡丹、芍药，禽之于鸾凤、孔翠，必使之富贵；而松竹、梅菊、鸥鹭、雁鹭必见之幽闲；至于鹤之轩昂，鹰隼之击搏，杨柳、梧桐之扶疏风流，乔松、古柏之岁寒磊落，展张于图绘，有以兴起人之意者，率能夺造化而移精神遐想，若登临览物之有得也。”河北五代王处直墓后室的壁画花鸟内容更是丰富多彩，基本延续了唐代晚期的屏风画样式。

近年考古发现，在辽墓壁画中有大量湖石花鸟相组合的样式。其中花草以牡丹、禽鸟则以仙鹤最具传承特色。

首先仙鹤的图像以宣化2号墓和5号墓最具特色，其构图样式与河南登封宋代王上墓的构图相似，【图5】应是继承自唐代薛稷六鹤图的粉本而来。另外，还可在库伦1号墓天井壁画中见到与宣化壁画墓相似的仙鹤图像。^{〔14〕}这种图像在同时宋代墓葬壁画中也多有发现。

其次，牡丹图像以内蒙古宝山辽墓、【图6】庆东陵为代表。【图7】宝山2号墓石室西壁的牡丹图以绿叶簇拥的牡丹为主题，辅以白色花蕊、浅红色花蕾及花朵，左右上角以对称形式绘黄鹌、彩蝶、蜻蜓。庆东陵四季山水图中夏图绘三株牡丹树，形成正三角形构图，牡丹树以勾勒填彩风格绘制。这三株牡丹树与画面风格不太统一，或是有中原画家的牡丹粉本。而且圣宗哀册



图9 时茂台7号墓出土《竹雀双兔图》



图10 赵昌《岁朝图》

篆盖的碑身侧面也刻有牡丹唐草纹样线刻。另外，在敖汉旗羊山1号墓、罕大坝辽回纥国信使墓，以及库伦1号墓和6号墓中的花鸟题材壁画均以牡丹为主题。辽代的碑刻、金银器等装饰纹样也多用牡丹的茎、叶和花。

在唐代中叶牡丹的栽培技术有了长足的进步，可以做到“百处移将百处开”。（白居易《移牡丹栽》）在唐代宫廷中，更是以插传牡丹为盛事，因而对摆设环境、剪裁工具、容器、水质、几架都有严格要求，十分考究。用于宋代则更多地与商品经济相关，成为富贵的象征。欧阳修《洛阳牡丹记》列举牡丹名品24种，唐宋之交的前蜀后主王衍以及后蜀后主孟昶都曾引种牡丹入蜀。自南北朝以来，为牡丹撰记、志谱者颇不乏人，著名的有欧阳修《洛阳牡丹记》、陆游《天彭牡丹谱》、丘道源《牡丹荣辱志》、张邦基《陈州牡丹记》等。

在中原，画牡丹的传统可以早到北齐，唐代刘禹锡在《嘉话录》中记载“北齐杨子华有画牡丹”。（15）唐代画牡丹的名家首推边鸾，略晚于边鸾的画牡丹名手当属五代后梁相国于兢，有写生全本、折枝传于世。到西蜀黄筌与南唐徐熙那里，中国花鸟画得到了前所未有的发展。五代，尤其是北宋种牡丹、画牡丹则更为普及。由于古人喜爱牡丹，牡丹也便成了古代花鸟画中的一种最为显著的表现题材。不过，像牡丹这类名贵之花，当时早已成为富贵生活的象征，体现着当时社会的一种普遍审美心态。故《宣和画谱》曰：“花之于牡丹、芍药，禽之于鸾凤孔雀，必使之富贵。”（16）

牡丹更是为辽代汉人和契丹人所广泛喜爱。契丹人喜爱牡丹的情形不难从宋人姜夔的《契丹风土歌》中获知一二。歌曰：“契丹家住云沙中，耆车如水马如龙。春

来草色一万里，芍药牡丹相间红。”观赏牡丹花之风在辽代君臣间盛行，以牡丹遍赐近臣成为辽帝游幸活动中的重要内容。（17）

再次，在辽墓壁画中最吸引我们的是湖石形象，它的普遍性与程式化特色尤其值得研究。例见敖汉旗羊山一号墓北壁牡丹图，其近处为一太湖石假山，石下两侧为草丛，假山后为一簇枝繁叶茂的牡丹花。远处望去有两处用太湖石堆成的两座假山，错落有致，远近呼应。罕大坝辽回纥国信使墓中，墓室后壁正中，构图内容以牡丹、翠竹、湖石为主绘成三组分左中右依次排列。正中一组为中心，在与左右两组的间隔处，又辅绘以头朝正中，尾向左右，均为向心而对称的彩蝶、练鹊（缙带）鸚鵡，属屏风式绘画。宣化5号墓的东北、北和西北壁绘仙鹤花卉湖石屏风，基本为水草、山石和仙鹤觅食、啄羽、展翅等不同动作。花丛间有蜻蜓等活跃其间。宣化2号墓的东北、北和西北壁绘山石花卉禽鸟屏风。大同十里铺27、28号墓则均为正中绘湖石，其后花草枝繁叶茂。库伦1号墓在天井北壁和南壁的第二层均绘湖石牡丹两簇，牡丹傍石而生，花枝茂密。两簇花间画一小蝶。

湖石图像还出现在辽代其他墓葬遗迹中，如林西县彩绘木板画、【图8】代钦塔拉3号辽墓出土的花鸟纹罗地执扇，以及传世的卷轴画，如叶茂台7号墓出土的《竹雀双兔图》（18）【图9】胡瓌画派的《番马图》等。这种湖石表现为玲珑怪异，总体形状多呈葫芦状，上小下大，嶙峋突兀，中有空洞。

辽墓壁画中的湖石图像在五代至宋的传世卷轴画中也多有表现，如传五代赵崧的《巴达游春图》、孙位的《高逸图》、以及传宋代赵昌的《岁朝图》【图10】、赵佶的《瑞石图》等。宋代史籍中记载画家作品多有以“竹石”与“湖石”命名的作品。

相似的湖石图像遍布在宋辽的殿堂与地下绘画遗迹之中，说明了当时的人们对它的欣赏与热爱，以及这种好尚的蔓延速

度之快与区域之广。当然,一方面它是继承自晚唐以来的传统;另一方面,根据文献记载,我们推测可能也与南唐后主的赏花文化的影响,以及宋代皇家兴起的花石纲有着密切联系,正所谓上有所好,下必甚焉。

由于江南气候温暖土壤肥沃,因此奇花异卉争奇斗艳,文人雅士也各有佳评妙喻,对于如何赏花,更有各种讲究。这套精致的赏花文化并见于陶穀的《清异录》中。⁽¹⁹⁾后主酷爱各种名花,并且自己造景,这种风习可能会对仰慕唐代文化,溯唐代为正统的宋辽两朝有所影响。

而宋代皇家劳民伤财的花石纲从现存的史籍文献也可以看到大量的相关记载。宋代运送花石纲,一石之费,民间至用三十万缗,甚至更多。⁽²⁰⁾其造成的社会影响也是十分重大的。宋代由东南进花石之举早在“澶渊之盟”后,宋真宗1008年建玉清昭应宫时开始,江淮发运使李溥“尽括东南巧匠遣诣京,且多致奇木怪石,以傅会帝意。”⁽²¹⁾据程俱所写的《吴江回申讲求遗利状》载:“顷年以来,纲运自浙而西以过县境者,有曰明金生活,有曰佛道帐殿,有曰花石者。挽舟之卒所支口券米无虑若干千石,计工无虑若干万夫,家粮借请之数不与焉。”⁽²²⁾而宋徽宗特别“垂意花石”,⁽²³⁾于是童贯等人增大了花石纲的数量,而朱勣更是不遗余力搜求奇花怪石,“凡士庶之家,一石一木稍堪玩者,即领健卒直入其家,用黄封表识,指为御前之物,使护视之。”⁽²⁴⁾花石纲成了宋代最大的苛政。张淏在《云谷杂记》的寿山艮岳中对于“花石纲”的搜剔辇运,以及“万岁山”的兴建经营记载更为详尽。其中记载所献的花石包括“灵璧太湖诸石,二浙奇竹异花,登莱文石,湖湘文竹,四川佳果异木之属”、“累土积石设洞庭湖口丝谿仇池之深渊与泗滨林虑灵璧芙蓉之诸山取瓌奇特异瑶琨之石即姑苏武林明越之壤荆楚江湘南粤之野移枇杷柑榴荔枝之木金蛾玉羞虎耳凤尾素馨渠那末利含笑之草。”此举使其成为古今之胜,天造之所未尽的人间仙境。⁽²⁵⁾

而文人杂记以及流传于民间的话本,更是对这一兴起于皇家的所谓游乐与欣赏有着更多的详细记载,流露出较多的批评色彩。如:祥符中,^(真宗)“引群公及内侍数人入一小殿。殿后有假山甚高,山面有洞。上既先入,复招群公从行。初,觉甚暗;行数十步,则天宇豁然。千峰百嶂,杂花流水,尽天下之伟观。少焉,又至一年,重楼叠阁,金碧照耀,鸾鹤舞于庭,笙箫振林木。至夕而罢,上曰:此道家所谓蓬莱三山者也。”⁽²⁶⁾

湖石花鸟的组合是一种固定的程式,花是以珍异花木和瑰奇竹木为主,石是以山面有洞之假山为主,并与鸾鹤和笙箫相配合,异禽仙鹤的反复出现,共同营造出道教的蓬莱景致,反映了道教的长生追求。这些汉族人的传统观念,也为契丹人所接受。以库伦辽墓天井壁画中所绘湖石牡丹为例,它不是图案装饰,而是实际景物的写生,而且布置在类似庭院的天井之中。

这说明辽代契丹族人不仅接受了这种装饰,而且接受了作为这一装饰的生活方式。这同样应该说也是文化交流与融合的结果。

3 湖石花鸟屏风的艺术风貌——对称的置中式构图与浓郁的装饰性

宣化2号墓和5号墓都是将湖石花鸟置于画面的中央,属对称的置中式构图。在漠北地区的辽墓壁画中还发现大量相同构图的花鸟题材壁画,如克旗二八地1号墓绘于石棺后壁内侧和外侧的天鹅扑花图、解放营子墓中的天鹅对鸣图和双凤对鸣图、库伦6号墓绘于天井的湖石牡丹图、羊山1号墓绘于西北壁的湖石牡丹图、下湾子5号墓绘于北壁的牡丹图等,其画面结构与表现内容,如出一辙,反映出相当程式化的构图形式。它们反映出一种固定的程式:整体而言以描绘湖石花鸟题材为主;无论是否屏风画,多将湖石牡丹等主体置于画面中间位置,呈现对称、均衡式构图,带着显著的装饰性色彩,其中牡丹仅作一株,枝叶和花朵大体保持左右对称,辅以飞蝶蜂虫,产生动静对比,以达生意。

这种对称的置中式构图,我们大体可以认为是唐、五代绘画风格的延续,可以从唐和五代时期的墓葬壁画中的花鸟画题材中找到其格套渊源。

花鸟作为独立的主题作品要晚到中晚唐时期,如新疆吐鲁番阿斯塔那古墓群217号唐墓后壁的《六屏式花鸟》,从中明显看到每幅画作背景以一整棵花树搭配一只禽鸟,将主题置于中间,花树生长呈左右对称,上半部空间点缀对称排列的双飞鸟,水平粗阔的笔触表现夹以杂草及石头点缀的地面,色彩鲜艳,富有强烈的装饰感。再如新疆吐鲁番哈拉和卓50号张德淮墓出土的《花鸟图》,其风格技法与前述新疆217号墓相同。由此可见,在新疆吐鲁番阿斯塔那唐墓出土的六扇花鸟屏风壁画,就已经严格恪守着对称的法则,与宣化5号墓的湖石仙鹤十分相似。1991年在北京市海淀区八里庄发现的唐代开成三年(838)王公淑墓,出土一幅保存完好的牡丹芦雁图。其为通景式弧形壁画,中央为一株硕大的牡丹,枝头有九朵盛开的牡丹花。画面采用勾勒填色法。牡丹东西两侧花丛下,为两只形态各异、相向而立的芦雁。两只芦雁身后各绘一株植物。牡丹右上角有两只飞舞的蝴蝶。⁽²⁷⁾从中已可见出辽墓壁画花鸟条屏的基本程序。

五代时期花鸟画蓬勃发展,以中原、四川与江南为中心。中原地区的花鸟画承袭了唐代的风格传统。1995年清理发掘的河北曲阳五代王处直墓,于紧靠棺床的后室北壁中央,与王公淑墓同样绘有一幅通景式的牡丹,采用置中的对称式构图,即贴湖石生长一株硕大的牡丹,枝头有十五朵盛开的牡丹花。画面亦采用勾勒填色法。牡丹上方、左右有4只对飞的绶带鸟,下方有4只觅食的鸽子,花丛旁有数只翻飞的蜂蝶,两旁各绘一小株花卉。与王公淑墓牡丹图对照,可以发现,两画的构图特征不仅严格地保持着对称,而且牡丹花周围的禽鸟、蝴蝶等,都采

取了向心状的布列方式,甚至连牡丹花的枝叶和花朵,也在努力地保持着对称的原则。(28)这种设计和阿斯塔那屏风画中所见相似,由此可证二者的关系。

这种置中对称式的构图形式是时代风格使然,我们还可以在出土于辽墓的《竹雀双兔图》中见到相似的构图与主题。

这种以牡丹湖石花鸟为题,以置中对称式构图布局画面的作品,学者们认为就是《图画见闻志》中记载的“装堂花”或“铺殿花”。(29)“江南徐熙辈,有于双缣幅素上画丛艳叠石,旁出药苗,杂以禽鸟蜂蝉之妙,乃是供李主宫中挂设之具,谓之铺殿花。次曰装堂花,意在位置端庄,骈罗整肃,多不取生意自然之态,故观者往往不甚采鉴。”(30)查《宣和画谱》所录徐熙画目,有装堂花五幅。(31)可见,徐熙在野逸的画风之外,还有相当装饰性的一种画风,即是所谓的“铺殿花”和“装堂花”。而铺殿或装堂,应是指装点厅堂居室,徐熙的这类绘画本是用于宫中挂设,而经过历史的发展,到辽代已经“飞入寻常百姓家”了。总结装堂花或铺殿花的特征为:屏风上丛艳叠石,旁出药苗,杂以禽鸟蜂蝉为主要表现内容;位置端庄,骈罗整肃为其绘画形式。由此我们可以把辽代的漠北和幽云地区墓葬壁画与厅堂居室屏风画相比较,不仅绘画的屏风形式,而且屏风的内容以及构图样式都是取自地上居室的装饰。

由此可见,屏风式的绘画形式、湖石牡丹的题材,以及置中对称式的构图样式,正是反映了中原农业文明的家居生活场景。宣化辽墓地处宋辽之间,其绘画一方面承继了唐五代以来的绘画传统,同时它作为宣化地区富裕的士绅阶层的代表,其绘画观念与题材也接受了宋代文明的影响,而工匠的绘画样式与粉本则未脱离唐宋花鸟画的总体的时代风格样式。

宣化辽墓壁画为我们提供了具体的、形象的历史资料,勾画了12世纪汉人在辽代统治下的生活实况,宣化辽墓中表现宅内生活的题材与风格,在此后的金元时代的墓葬壁画中得到继承与发展。它进一步表明汉人在建立中华民族多元一体的历史文化过程中,发挥着不可替代的作用。同时,它也具有十分重要的历史价值,使我们深刻地了解和认识到中华民族文化是由各民族共同创建的。

注释:

- (1) 河北省文物研究所《宣化辽墓:1974年—1997年考古发掘报告(上下)》,文物出版社,2001年。
- (2) 张鹏《辽代庆东陵壁画研究》,《故宫博物院院刊》2005年第3期。
- (3) 宿白《西安地区唐墓壁画的布局和内容》,《考古学报》1982年第2期。
- (4) 河北省文物研究所《宣化辽墓:1974年—1997年考古发掘报告(上下)》,文物出版社,2001年。
- (5) 陈述辑校《全辽文》,中华书局1982年。
- (6) 宋·黎靖德编《朱子语类》卷120,收录文渊阁四库全书影印本。
- (7) 《宋史·卷一五三·志第一〇六·舆服志五·土庶人车服》,中华书局

1977年10月,第3575页。

(8) 《宋史·卷一五三·志第一〇六·舆服志五·土庶人车服》,中华书局1977年10月,第3577页。

(9) 《宋史·卷一五三·志第一〇六·舆服志五·土庶人车服》,中华书局1977年10月,第3579页。

(10) 中国建筑史编写组《中国建筑史》(第二版),中国建筑工业出版社1990年6月,第118页。

(11) 北京市海淀区文物管理所《北京市海淀区八里庄唐墓》,《文物》1995年第11期。

(12) 金维诺《唐代西州墓的绢画》,《文物》1975年第10期;金维诺《早期花鸟画的发展》,《美术研究》1983年第1期。

(13) 金维诺《早期花鸟画的发展》,《美术研究》1983年第1期。

(14) 张鹏《辽代契丹贵族墓墓道壁画研究——以库伦辽墓为中心》,《艺术史研究》2005年。

(15) 明·薛凤翔著,李冬生点注《牡丹史》,安徽人民出版社1983年12月,第1页。

(16) 《宣和画谱》卷十五,《画史丛书》第二册,上海人民美术出版社1982年10月,第163页。

(17) 《辽史·卷一二·本纪第一二·圣宗纪三》,第129页;《辽史·卷一三·本纪第一三·圣宗纪四》,第144页;《辽史·卷六八·表第六·游幸表》,第1049页,中华书局1974年10月。

(18) 杨仁恺《叶茂台第七号辽墓出土古画考》,上海人民美术出版社1984年6月,第23页。

(19) 宋·陶穀《清异录》,收录于文渊阁四库全书影印本。

(20) 《宋史·卷一七九·志第一三二·食货志下·一·会计》,中华书局1977年10月,第4361页。《宋史·卷四七〇·列传第二二九·佞幸传·朱勔传》,中华书局1977年10月,第13684页。

(21) 《宋史·卷二九九·列传第五八·李溥传》,中华书局1977年10月,第939页。

(22) 钱大昕《十驾斋养新录》卷七花石纲条,上海书店1983年12月,第158页。

(23) 明·陈邦瞻《宋史纪事本末 元史纪事本末》卷五十花石纲之役,上海古籍出版社1994年7月,第142页。

(24) 明·陈邦瞻《宋史纪事本末 元史纪事本末》卷五十花石纲之役,上海古籍出版社1994年7月,第142页。

(25) 张淏《云谷杂记》寿山艮岳,《说郭》卷三十,中国书店1986年7月,第19页。

(26) 王明清《投辖录》,《说郭》卷三九,中国书店1986年7月,第26页。

(27) 北京市海淀区文物管理所《北京市海淀区八里庄唐墓》,《文物》1995年第11期。

(28) 河北省文物研究所《五代王处直墓》,文物出版社1998年。

(29) 郑岩、李清泉《看时人步履,展处蝶争来——谈新发现的北京八里庄唐墓花鸟壁画》,《故宫文物月刊》1996年第5期,总158期。郑岩《装堂花新拾》,《中国文物报》2001年1月21日第四版。

(30) 《图画见闻志》卷六,《画史丛书》第一册,上海人民美术出版社1982年10月,第92页。

(31) 《宣和画谱》卷十七,《画史丛书》第二册,上海人民美术出版社1982年10月,第203页。