

五代王处直墓壁画形式、风格的来源分析

郑以墨(河北科技大学 艺术学院,石家庄 050018)

[摘要] 五代王处直墓壁画可谓唐代以来出现的绘画题材之集大成者。本文通过对不同题材如山水画、花鸟画、人物浮雕的形式、风格的分析,发现这些壁画有着不同的来源,包括卷轴画、屏风画、寺观壁画等,其中不仅有前代流传下的粉本,更有当时流行的样式。这种对当时各种绘画样式的选择与融合,显示出丰富的专业知识和专业技巧以及对当时绘画发展的敏锐观察力,他们能够及时把握各画科发展的大体趋势,并及时反映在墓葬壁画的创作中。

[关键词] 五代;王处直墓壁画;形式;风格;来源

[中图分类号]J218.6 [文献标识码]A [文章编号]1008-9675(2010)02-0024-08

五代王处直墓壁画包含了唐代以来几乎所有的绘画题材,如人物、山水、花鸟、竹石、器物等,可看作唐末、五代绘画发展的缩影。笔者关注的是,这些壁画的风格、样式的来源有哪些?它们与当时流行的绘画样式之间存在什么样的关系?画工选择壁画的风格样式时遵循着什么样的原则?这些将是本文讨论的主要内容。

就当时的绘画发展状况而言,画工可资利用的图像材料主要包括以下几个方面:其一是地上绘画,包括卷轴画、屏风画和宗教绘画等,这些绘画作品无疑为画工的创作提供了直接的视觉依据;其二是画工世代流传的粉本系统,这是由画工技艺的传承方式决定的,在长期的实践活动中,粉本已成为画工必不可少的图像来源;其三是墓葬本身的图像传统,即前代墓葬遗留下来的约定俗成的图像模式。此外,该墓壁画可能还有一个特殊的来源,那就是王处直的养子王都的收藏。据《旧五代史》记载:

都好聚图书,自常山始破,梁国初平,令人广将金帛收市,以得为务,不责贵贱,书至三万卷,名画乐器各数百,皆四方之精妙者,萃于其府。^{[1]733}

以王都对书画的痴迷,必然对这些作品有着相当的鉴赏水平,为了保证壁画的质量,王都极有可能会拿出自己的收藏以供画工借鉴。而地域传统则又是影响王处直墓壁画形式的另一因素。

一、山水

王处直墓中发现的两幅山水画分别位于前室北壁和东耳室东壁,前者高1.8米、宽2.22米(图1),后者高1.47米、宽2.15米。从画幅的尺寸来看(图2),两者皆属横幅。在风格上,两者均强调平远的空间效果。对比两幅山水画局部的山峦造型,我们会发现它们的相似之处。如画面左端的山峰,均是中间安排一组纵向的山峰,层层叠叠,向远方延伸,

收稿日期:2009-12-30

作者简介:郑以墨(1972-),女,河北省石家庄人,中央美术学院博士,河北科技大学艺术学院教师,研究方向:美术考古。



图1 王处直墓前室北壁山水画



图2 王处直墓东耳室东壁山水画



图3 富平朱家道村唐墓山水六扇屏

根据《资治通鉴》、《旧五代史》记载,王都为后梁时期定州义武军节度使王处直的养子,后梁龙德元年(921),他与书吏和昭训密谋发起兵变,将王处直及其妻妾幽禁西第,并尽杀王处直的子孙及心腹,此后便自封为节度使,而王处直也于龙德三年(923)郁郁而终。据此推测,王处直墓的建造当由王都负责。此外,王处直墓墓志铭为和少微(即和昭训)所撰,更可证明这一点。因此,王都对书画的爱好很可能影响到王处直墓壁画的创作。



图4 陕西中堡村唐墓山水亭池小景



图5 陕西底张湾唐墓假山



图6 匡庐图



图7 龙宿郊民图



图8 王处直墓山水画与《夏景山口待渡图》的比较

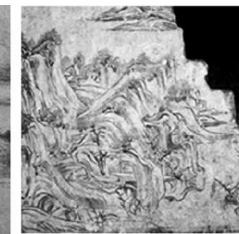


图9 王处直墓山水画用笔与《夏景山口待渡图》披麻皴与左面的一组山峰高度基本平齐，两组山峰构成的峡谷正前方安排有一丛小山峰。其右为一组较为低矮的山丘，渐次延伸至水中。所不同的是，由于幅宽之故，东耳室山水画的山峦造型较前者更为疏

朗。从构图方式来看，两者也基本一致，画面左右两组山峦对峙分布，空白处表示水面和天空，只是前室北壁山水画的山水多集中在前景和中景，气势较为雄伟，而东耳室山水画则将两组山峦安排在中景，使得空间更为开阔。两者的相似性似乎表明了其共同的来源，它们应是对同一幅山水画原稿改造后所呈现的不同面貌。这种“两山夹峙”的构图方式与考古发现的唐代山水画有着很大差别，如陕西富平吕村乡朱家道村唐墓的山水六扇屏，该壁画位于墓室西壁，其中五幅屏风均以壁立千仞、尖峭突兀的山峰占据画面中心，气势逼人（图3）。庆山寺舍利塔基精室东壁绘有五位僧人，僧人的背后为多扇式山水屏风。该幅壁画虽非纯粹的山水画，但画面中的山水屏风已经是完全意义上的山水作品，从中可看到山水屏风在现实生活中的使用状态。画面中的山峰占据中心位置，高耸挺拔，与富平山水屏风的风格相同。

此外，陕西中堡村唐墓出土的三彩假山盆景、咸阳底张湾唐墓出土的游山俑虽为陶塑（图4、5），但山体造型明显与上述两幅山水画风格属同一体系。五代荆浩的山水画也是此类风格的延续，在传为荆浩的《匡庐图》中，崇山峻岭，层峦叠嶂，气势雄伟而壮观，只是对山水树石的刻画较前者更为细致、秀润（图6）。法库叶茂台辽墓出土的山水画《深山会棋图》亦属此类。

显然，王处直墓的山水画绝不属于上述风格，且目前唐墓中并未发现类似的山水画作品，因此，可将其看作五代兴起的山水画新风。

值得注意的是，该墓山水画风格与远在南唐的董源之“江南体”山水画风极为相似。在构图上，“两山夹峙”的构图样式见于传为董源的《龙宿郊民图》（图7）。在景物造型方面，画面中平缓的山峦在传为董源的山水画中也可时时见到（图8）。在画法上，山石用墨线勾勒，结构起伏多作长短线的皴法，类似后来的披麻皴而稍显简略（图9）。山头远树作竖笔小点，与董源山水的“矾头”画法已很接近。同时，前室山水画左侧的山峦造型酷似传为巨然的《溪山兰若图》，这些特点均不见于唐代山水画（图10）。

要试图理清该墓山水画所属的风格流派，需借助文献记载，但有关唐、五代画家的记载中，能够与该墓山水画特征建立联系的只有关于“平远”的论述，如：“（卢鸿）……颇喜写山水平远之趣。”（《宣和画谱·山水一·卢鸿》卷十，页210。）“山水平远，云峰石色，绝迹天机，非绘者之所及也。”（《旧唐书·文苑下·王维》卷一百九十下，页5052。）“张璪松间最少，此卷幽深平远，如行山阴道中，诚宝绘也。”（《画鉴》，《画史丛书》，页410。）“写蜀境山川平远，心思造化，意出先贤，数年之中，创成一家之能，俱尽山水之妙。”（《益州名画录·妙格下品·李昇》卷中，人民美术出版社，2004年，页27。）可知，在当时的山水画家，王维、张璪、卢鸿、李昇的山水画作品均具有“平远”的特点。但几位画家的风格显然非一脉相承，而是存在明显的区别（见附录二）。因此，仅凭这一特点很难将该墓山水画归入某一画家门下。而目前的文献资料也无法提供更可靠的证据，这是由其描述方式决定的。根据附录，其中对山水画风格的描述多使用较为主观的、不确定的词语，根据这些文字很难复原出某一画家或画派的作品。因此，将王处直墓山水画与文献记载的一些山水画风格简单对比，进而认定其属于某一流派的风格的作法几乎是无效的。

懿德太子墓（706年）、章怀太子墓（706年）、节愍太子墓（724年）墓道亦绘有山水画，但只是作为人物、城阙的背景出现，还不能称为真正意义上的独幅山水画。



图10 王处直墓山水画用笔与《溪山兰若图》

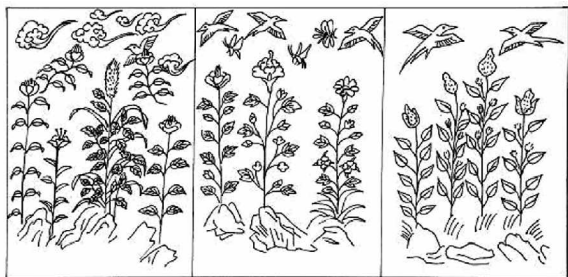


图11 章怀太子墓棺床石刻花鸟画



图12 新疆阿斯塔那217号唐墓花鸟六扇屏

可见,所谓的“江南风格”在北方早已出现,恰可看作“前董源时期”。此处需要说明的是,两者的相似性并不代表王处直墓山水画直接影响了董源画风,而应是唐末五代人口的南迁导致了地区间绘画样式的转移。

这里就涉及一个美术史上的大问题,即大画家



图13 新疆哈拉和卓50号墓出土唐代花鸟图屏(纸本)

的风格是如何形成的?金维诺曾对唐代西州墓出土的绢画进行了深入研究,并指出,“过去文字记载上论述的所谓‘周昉风格’,实际上早在初盛唐之际已经出现,稍后在天宝年间的敦煌壁画供养人像上也可以看到。这种风格并不是某一个画家的个人创造,而是一些不知名的画工在长时间的实践中逐渐形成的。”^[2]可见,大画家并不总是引领时代的新风格,其标志性风格的形成也会时常受到画作品的影响甚或是两者互动的结果。

二、花鸟

目前发现的唐墓壁画中的花鸟画不多,主要有湖北郢县李徽墓墓室北壁西侧和西壁北侧的六扇花卉屏风(684年)、章怀太子墓石椁西壁上的三幅花鸟画(706-711年)(图11)、庆山寺舍利塔基精室西壁花鸟画(741年)、阿斯塔那217号墓壁画(713-754年)(图12)和新疆哈拉和卓50号墓出土唐代花鸟图屏(图13)、西安西郊陕棉十厂唐墓的花卉图(741-746

郑午昌曾指出,山水画“自顾、陆发明以来,郑展起而一变。由人物画背景,而为精意台阁之山水,用笔取景,一以精工细密是尚。及唐王维、张璪、毕宏、郑虔等出,又变其精工细密之风,而为淡逸平远。入五代,荆、关崛起,又变淡逸平远而为高古雄浑矣。”(郑午昌:《中国画学全史》,上海书画出版社,1985年,页165。)但现在看来,当时的山水画并非是简单的线性发展,而是不同风格的并存。

孟晖:《花间十六声》,生活·读书·新知三联书店,2006年。

唐末五代,中原人士因战乱纷纷南迁,主要流向为西蜀和江南。参见陈葆真:《南唐烈祖的个性与文艺活动》,《美术史研究集刊》第二期,页43;何建明:《南唐崇儒之风与江南社会的文化变迁》,《历史教学》2003年第10期,页31~35;施建中:《论“徐黄体异”与五代画家地籍、身份分异之间的关系》,《南京艺术学院学报》(美术与设计版),2006年第1期,页48~50。此外,陈寅恪曾指出:“……而天宝安史之乱后又别产生一新世局,与前此迥异矣。夫‘关中本位政策’既不能维持,则统治之社会阶级亦必有变迁。此变迁可分为中央及藩镇两方叙述。其所以需有此空间之区别者,因唐代自安史之乱后,名义上虽或保持其统一之外貌,实际上则中央政府与一部分之地方藩镇,以截然化为二不同之区域,非仅政治军事不能统一,即社会文化亦完全成为互不关涉之集团,其统治阶级氏族之不同类更无待言矣。盖安史之霸业虽俱失败,而其部将及所统之民众依旧保持其势力,与中央政府相抗,以迄于唐室之灭亡,约一百五十年之久,虽号称一朝,实成为二国。”(陈寅恪:《唐代政治史述论稿》,生活·读书·新知三联书店,2004年,页202~203。)玄宗朝以来,安禄山、史思明先后割据河朔(即今天的河北地区),形成势力强大的藩镇,其文化艺术虽承袭唐代,但也会呈现独特的地方特色。王处直墓山水画与《牡丹湖石图》的形式、风格不见于京畿地区,可能正是其地方特色的体现。有趣的是,该墓壁画与南唐绘画有着诸多相似之处,如山水画与董源山水画风、《牡丹湖石图》与徐熙“装堂花”的关系,甚至壁画空间布局与南唐《重屏会棋图》和《韩熙载夜宴图》也存在相近的意趣。据此似可做以下推测:唐代的绘画在河北地区得到承袭和发展,并进一步影响了南唐的绘画面貌,其途径应是战乱带来的人口迁移。但这一推测尚待进一步证明。

章怀太子墓石椁西壁上的三幅花鸟画是目前所见年代明确的第一件真正意义上的“花鸟”作品,本文所讨论的花鸟画仅涉及这类作品。



图 14 北京八里庄唐墓花鸟画



图 15 王处直墓后室北壁花鸟画

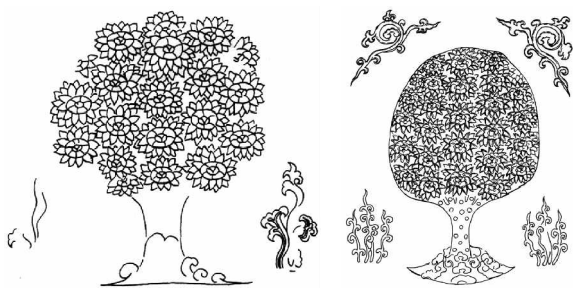
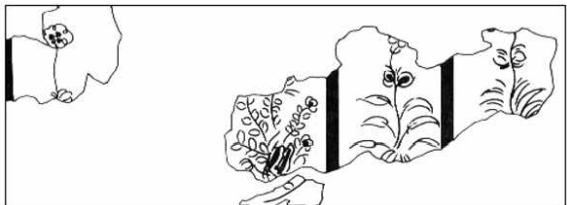
图 16 康陵花卉壁画摹本
(左:前室之左耳室;右:中室左壁)

图 17 陕棉十厂唐墓西壁五扇花卉屏风

年)、北京八里庄唐王公淑墓(838年)的《牡丹芦雁图》等。就其构图形式而言,大体分为两类:第一类是唐代以来流行的多扇立轴条屏式,画面中央为一花树,花树的形态及构图应是模仿了树木的画法。花树前为湖石或禽鸟,这种构图方式应与当时的树下人物关系密切,可将其称为“”型。

另一类则是晚唐出现的横幅通屏式,画面中央为一较大的花树,两侧各有一小型花苗,前景为湖石或禽鸟,可将此种样式称为“”型,以北京八里庄唐王公淑墓的牡丹芦雁图为代表(图14)。

王处直墓前室东西壁的十扇花鸟屏风基本属于

第一类,而后室的牡丹湖石图则属第二类(图15)。西耳室西壁的花鸟画样式不见于唐墓壁画,其构图方式好像是截取了“”型的中间部分。

此外,与唐代花鸟画相比,王处直墓中的花鸟画并非对前者的照搬,而是呈现出新的特点:

其一,注重整株花树外形的刻画。每株花卉外形整齐划一,不同类型花卉具有相同的形状,如该墓前室东西两壁绘有牡丹、蔷薇、月季、牵牛花等不同种类,但如果单看外形,根本无法识别它们之间的差别,这显然与花卉的生长规律不同。此种做法在吴越康陵中表现得尤为突出,画面中的牡丹俨然成为一棵硕壮的大树,外形与树冠无异,我们只能根据花头来判断其类别。此外,花头与枝干的关系也被忽略,画家只是一味地在枝干、叶间点缀怒放的花朵,似乎是在刻意强调花草的繁茂(图16)。

其二,更加注重花头的细节刻画。相比之下,王处直墓花鸟画中的枝干和树叶较为随意、率性,而花头的处理则精细入微,首先由淡墨勾线,再用颜色点染,较好的表现了花瓣的质感。值得注意的是,画面中所有的花心均用鲜艳的红色点染,极为突出。

其三,从目前的考古材料来看,唐代的花鸟画多绘制一些体量较小的花株,枝干盈弱,叶片稀疏,往往在花株的顶端绘有若干朵小花头,且花头较小,如湖北郢县李徽墓墓室北壁西侧和西壁北侧的六扇花卉屏风、庆山寺舍利塔基精室西壁花鸟画、阿斯塔那217号墓壁画和新疆哈拉和卓50号墓出土唐代花鸟图屏、西安西郊陕棉十厂唐墓的花卉图等(图17)。

章怀太子墓石椁西壁的花鸟画,较前述作品稍显繁茂,画面中的花株依然纤弱,但数量明显增加。至北京八里庄唐墓的《牡丹芦雁图》,花鸟画面貌出现很大变化,它一改之前花鸟画的纤弱,开始绘制枝繁叶茂的“丛艳”。五代花鸟画便是对此种画风的延续和发展,以王处直墓为突出代表。画家将单棵花株塑造成高耸挺拔的花树,叶片重重叠叠,花头数量大大增加,硕大的花头遍布花树,并注意花头的朝向,大有繁花似锦之势。根据文献记载,花果繁多的植物备受时人推崇。

慈恩浴堂院有花两丛,每开及五六百朵,繁艳芬馥,近少伦比。……僧乃自开一房,其间设施幡像,有板壁遮以旧幕。幕下启关而入,至一院,有小堂两间,颇甚华洁,轩庑栏槛皆是柏材。有殷红牡丹一窠,娉娉几及千朵,初旭才照,露华半晞,浓姿半开,炫耀心目。朝士惊赏留恋,及暮而去。^{[3]163}

原野非凡树,悉生百果及相思石榴之辈。每果树花卉俱发,实色鲜红翠叶,于香丛之下,纷错满树,四时不改。唯一岁一度,暗换花实,更生新嫩。^[4]

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,页45-53。



图 18 陕棉十厂唐墓东壁乐舞及绘画屏风



图 19 唐安公主墓金盆鸂鶒图



图 20 敦煌盛唐 172 窟的南壁观无量寿经变

此外,唐、五代笔记小说中描述花卉时也常常使用类似的语言,如“花木繁荣”^{[5]348}、“花木鲜秀,……烟翠葱茏”^{[5]351}、“四面奇花异木,森耸连云。……其中有一树,高数丈余,干如梧桐,叶似芭蕉,有红花满树,未吐,大如斗盎”^{[6]480}、“菡萏方盛,浓碧鲜妍”^{[7]1179}等,以此来形容花草的繁茂状,从中可想见当时人们对花草的审美情趣。而这种符合当时人们审美理想的花鸟画直至晚唐、五代才最终得以实现。

此外,王处直墓后室的牡丹湖石图一直备受学



图 21 前室云鹤图(上:东南角上栏;下:西壁上栏)

界关注,早有学者注意到它与八里庄唐王公淑墓牡丹芦雁图的相似之处,并认为此种样式应是徐熙“装堂花”的祖形。这一论述无疑是正确的。“装堂花”是晚唐以来出现的一种新样式,在此之前的唐代墓葬壁画中未见此种面貌的花鸟画。画面由左、中、右三株花卉组成,单就每株花卉的造型而言,均类似前室的花鸟屏风,好像是三幅大小不同的花鸟屏风的组合,其图式的来源似可追溯到三联式屏风画。如西安陕棉十厂唐墓墓室东壁分为三部分,中间为乐舞图,两侧各画一幅花卉,但此时的两侧花卉屏风还未完全对称(图18)唐安公主墓(784年)的金盆鸂鶒图大体属此类构图,可视作“ ”型的雏形(图19)赵逸公墓(829年)则出现了三扇花鸟屏风壁画,两边的屏风明显小于中间一扇。此外,唐代敦煌壁画中亦出现了三联式屏风画,如敦煌盛唐172窟的两幅《观无量寿经变》,均是由中央的大幅画面与两侧的窄条屏组成(图20),“这种‘三分构图’样式代表了唐代出现的一种新的绘画方式”^[8],可能会影响到花鸟画的发展面貌。可见,王处直墓中的花鸟画在选取了唐代传统样式基础上加以发展,从而呈现出花鸟画的新面貌。

有的学者将其泛化为所有具有对称性特点的花鸟画,还有学者甚至认为南唐二陵中绘制的建筑花卉图案是“装堂花”。这些观点似乎值得商榷。从文献记载不难看出,这里所指的“装堂花”主要是指“ ”型的花鸟画。原因在于:1.文中明确记载画面中的“丛艳叠石”是“傍出药苗”的,“ ”型显然不包括这部分内容;2.而“ ”型的构图显然是三束不同大小花树的组合,带有明显的人工处理,不符合一组花卉的生长规律;3.文中指出,由于“装堂花”“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”。纵观后代的花鸟画,“ ”型的确较为少见,相反,“ ”型样式却一直延续下来,这也能说明所谓的“装堂花”应仅指“ ”型而非“ ”型。4.“双缣幅素”强调了画的尺幅,这里虽未表明其具体的尺寸,但至少可以说明“装堂花”应是一种特殊画幅的花鸟画形式。否则,南唐后主就不会专门选用这一形式,而后世的画论也不会专门提到此种样式。因此,“ ”型虽也具有“位置端庄,骈罗整肃”的特征,但并不属于“装堂花”范畴。

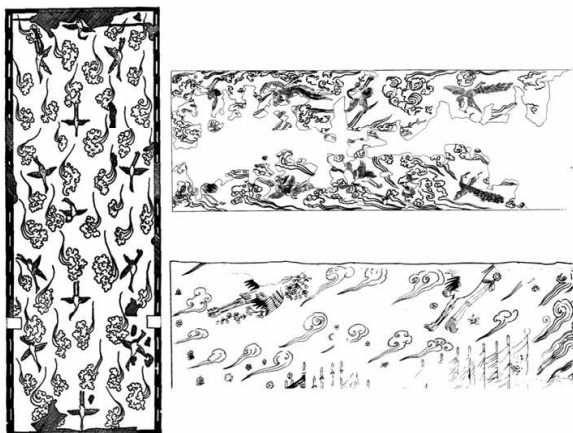


图22 云鹤图

(左:永泰公主后甬道顶部云鹤图;右上:节愍太子墓前甬道顶壁画云鹤图;右下:李宪墓道东壁云鹤图)

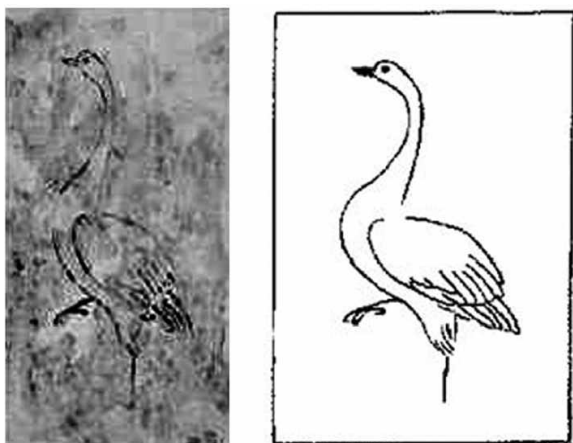


图23 杨玄略墓六扇鹤屏局部

云鹤图亦为花鸟画中的重要题材,王处直墓的云鹤图为八扇屏风,画面中的两只白鹤引颈回首,展翅伸足翱翔于四朵白云间(图21)。云鹤图在唐墓壁画中较为常见,如永泰公主墓和懿德太子墓(706年)后甬道顶部均绘有云鹤图,仙鹤飞翔于云朵之中,构图严整,呈现明显的纹样特点。神龙二年(708)韦洞墓后室的阑额和撩檐枋之间的人字拱间残存有云鹤图。节愍太子墓(710年)第一天井北壁的影作阑额以上残存有云气、持节仙人御鹤图。第二天井东、西壁阑额上残存有仙人御鹤,鹤转颈回顾,周围云气浮动。前甬道拱券顶绘有仙鹤、鸾鸟和凤凰,东西两两相对,均向南展翅飞翔,引颈回首,周围亦有云气环绕。山西运城薛徽墓(721年)甬道残存部分云鹤图,鹤的形象趋于清瘦。蒲城李宪墓(742年)墓道东西两壁上方也绘有仙人、青龙、鹤衔瑞草图,下为仪卫图,画面中的云鹤不再像永泰公主墓那样布局端严,而是自由穿梭于云朵间,表现出更为灵活的趋势,仙鹤的形态也不似前者那么肥硕,而是更为灵秀简约(图22)。

就云鹤的形象特征而言,王处直墓的云鹤图无疑承继了唐代的传统,较为准确地表现了仙鹤展翅飞翔于祥云间的情景。但在绘画样式上,却一改唐



图24 陕西富平朱家道村墓鹤石图

代的图案式,即云鹤不再像织物图案那样大面积连续出现,而是分组安排在一扇扇屏风之中,那些表示屏风边框的红色画框使得每幅云鹤图具有了独幅绘画的特征。这种多扇屏风样式与晚唐墓葬中出现的六鹤屏风较为接近,如西安东郊郭家滩梁元翰墓(844年)与西安西郊枣园杨玄略墓室(864年)西壁均绘有六鹤屏风(图23)。但值得注意的是,六鹤屏风中并无云气出现,且鹤的造型更接近家禽形貌,因此,画面表现的应是现实生活中情态各异的白鹤。这种类型的鹤图还见于陕西富平朱家道村唐代壁画墓(713~754年),画面中的白鹤不再被祥云所环绕,而是站在几组岩石之间,一只鹤在游走回顾,另一只作欲飞状,生动地表现了它们活动于园林中的情景(图24)。王处直墓绘制的多扇式云鹤图很容易使人联想到薛稷的“六扇鹤样”,但根据刘婕的研究,“六扇鹤样”旨在强调鹤的不同形态,而王处直墓的八幅云鹤图的内容完全相同,是对同一画稿的不断复制。可见,这些云鹤图只是在形式上借鉴了“六扇鹤样”。

综上所述,王处直墓的云鹤图其实是结合了两种不同的样式:一方面,它继承并发展了唐代早期图案式云鹤图的造型方式;另一方面,它又借鉴了晚唐绘画中出现的新样式——“六扇鹤样”,并将其改为八扇式。值得注意的是,这种结合产生了一个重要的结果,那就是云鹤图由原来的图案式成功地转变为独幅绘画式,从而使其成为真正意义上的“画”。

三、人物

伎乐图是唐墓壁画中的流行题材,王处直墓中的伎乐浮雕应是对这一传统的继承,所不同的是,前者多采用壁画的形式,而后者则使用了汉白玉浮雕。与同时代的王建墓、李茂贞夫人墓、冯晖墓中的伎乐图相比,王处直墓的伎乐图亦表现出明显的个性,后者的伎乐形象皆采用单体的组合,只有王处直墓采用了群像的形式(图25、26)。因此,该墓



图 31 敦煌盛唐 130 窟南壁都督夫人礼佛图与王处直墓侍奉图



图 32 (1)永泰公主侍女图;(2)宝山辽墓寄锦图侍女;(3)王处直墓左耳室侍女;(4)王处直墓后室侍女



图 33 执扇侍女左:永泰公主墓壁画中的侍女;中:簪花仕女图中的侍女

此外,《侍奉图》中的侍女造型还常见于前代或同时代不同形式的绘画中,如前排左起第一个人物形象与顾恺之《女史箴图》之女史、《簪花仕女图》之贵妇并无二致(图 30),而第三人又见于敦煌盛唐 130 窟都督夫人礼佛图(图 31)。右起第一人的形象更为普遍,可见于永泰公主墓前室东壁侍女图、宝山 2 号辽墓寄锦图等(图 32)。中排执障扇侍女造型亦见于《簪花仕女图》、懿德太子墓第三过洞东壁执扇侍女,中排执拂尘侍女形象则见于永泰公主墓前室东壁的侍女图(图 33)。第二排及后排左起第二个侍女形象均见于内蒙古宝山 1 号辽墓石室东壁的降真图(图 34)。可见,前代创造的一些符合人们审美情趣的人物形象几乎成为五代的标准样式,并反复出现于后世的壁画创作之中。

通过上述的分析便可发现,王处直墓的山水画是当时出现的一种新兴样式,与唐代山水画有着明显的不同,却与南唐的董源风格极为接近,可看作其萌发期。至于花鸟画则包含了当时存在的两种流



图 34 内蒙古宝山辽墓石室东壁的降真图

行样式,而云鹤图亦表现出对传统风格的继承及对新样式的借鉴。如果说上述几种壁画是在传统基础上的改造或使用了当时的流行样式,并与当时的绘画发展基本保持同步,那么,该墓中人物画便是对前代流传之粉本的忠实再现。

出现这种差异的原因可能与当时的绘画状况有关。人物画早在魏晋南北朝时期就已发展成熟,唐、五代更多的是对前代继承和发展;而山水画和花鸟画则不同,两种画科均是在唐、五代完成了初步发展,并逐渐独立成科,成为绘画中的新兴事物。王处直墓中的山水画、花鸟画几乎可看作这两个画科发展的缩影,反映着该画科对传统样式的突破和对新样式的追求。

同时,王处直墓壁画包括人物、花鸟、山水、器物、竹石等不同题材,几乎囊括了唐代以来的所有画科。画工这样做的目的似乎要表明自己不只擅长某一类绘画题材,而是兼擅各类绘画的“大家”。作为这一领域的专业人员,画工对当时的绘画应该有着敏锐的观察力,能够及时把握各画科发展的大体趋势,并反映在墓葬壁画的创作中。这样做不仅可以满足雇主的要求,也显示出自己丰富的专业知识和专业技巧。(本课题得到了河北科技大学博士科研启动经费的支持)

参考文献:

- [1]旧五代史·唐书三十·列传第六·卷五十四[M].
- [2]金维诺.唐代西州墓的绢画[G]//中国美术史论集.黑龙江出版社,2004:195-202.
- [3]剧谈录·慈恩寺牡丹·卷下[G]//四库·子部·小说家类(347).
- [4]太平广记·古元之·卷三百八十三[G]//唐五代笔记小说大观.南京:江苏广陵古籍刻印社,1988:100.
- [5]玄怪录·张老·卷一[M].
- [6]博异志·许汉阳[M].
- [7]三水小牍·卷上[M].
- [8]巫鸿.敦煌 172 窟 观无量寿经变 及其宗教、礼仪和美术的关系[G]//郑岩,等译.礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编(下卷),北京:生活·读书·新知三联书店,2005:407.

(责任编辑:梁田)

Abstracts:

Analysis on the Origin of the Form and Style of the Mural in Wang Chuzhi's Tomb in the Five Dynasties

Zheng Yimo

[Abstract]The mural in Wang Chuzhi's tomb in the Five Dynasties could be the synthesizer of the murals since the Tang Dynasty on the subject matter. Through analysis on the form and style of different subjects such as landscape painting, flower and bird painting, human figure relief, this thesis finds that these murals have different origins including role paintings, screen painting, murals in temples, etc, in which there are Fenben handed down from previous dynasties, and even the popular forms at that time. The way of selecting and mixing different forms at that time shows the painters' rich professional knowledge and skills, and keen observation on the development of the painting at their time. They could follow the main current of the development of different paintings, and reflect which in their creation in the murals in tombs.

[Key words]the Five Dynasties,mural in Wang Chuzhi's tomb,form,style,origin

Research on the 'Earthly' Arhat Portraits in the Five Dynasties and the Two Song Dynasties

Yu Liang

[Abstract]After the Five Dynasties and the two Song Dynasties, Zhang Xuan set the style character of the 'earthly' arhat portrait, and Guan Xiu set that of the 'non-orthodox' one. Their styles were followed in the Song Dynasties, and became the two main styles of arhat portrait. The style of 'earthly' arhat portrait in the Five Dynasties and the two Song Dynasties was formed with multiple reasons, and was certainly influenced by the Zen thought. 'Arhat Belief' and Zen thought worked greatly in the creation of arhat portraits during the Five Dynasties and the two Song Dynasties. Starting from related documents, this thesis investigates the development of 'earthly' arhat portrait, and trying to find its causality, which has positive importance for us to recognize the secularization of arhat portrait.

[Key words]the Five Dynasties and the two Song Dynasties,arhat portrait,earthly portrait,Zen

Textual Research on Wang Shen's Life Story

Zhang Rongguo

[Abstract]On the basis of historical documents and previous research results, this thesis makes primary textual research and organization, and put forwards some personal views. For the convenience of

research, every entry extends on three aspects: first, organizing of main points; second, attaching original documents; third, doing textual research on the documents. The first points is on the foundation of the latter two. Thus, the cause and effect is clear, which is helpful for the mutual proving of the argumentation and argument, and also for the on-going research.

[Key words]Wang Shen,all one's life,story,textual research

Comparison Research on Practical Lacquerware in the Warring States and Qin and Han Dynasties and That in the Song Dynasty

Wu Yingyue

[Abstract]The Warring States and Qin and Han Dynasties as well as the Song, Yuan and Ming Dynasties were two glories t periods of ancient Chinese lacquerwares. Through comparison research on the outside environment, commercial market, living style, material and technique, as well as creation thought separately in the Warring States and Qin and Han Dynasties and that in Song, this thesis wants to explore the key nature of the design of ancient Chinese practical lacquerwares.

[Key words]Warring States and Qin and Han Dynasties,the Song Dynasty,practical lacquerware

Developing Situation of Chinese Painting & Calling for Classic Works

Ding Tao

[Abstract]The current developing situation of Chinese painting is quite prosperous. However, with the impact from the market, the creation tends to be fickle, and there are recently rare classic works with profound connotation, rich spiritual meaning, strong aesthetic effect. This time expects the painters to bear the historical task, hold realistic creation spirit, and devote themselves to create great and strong works that can cleanse people's soul.

[Key words]Chinese painting,developing situation,historical task,classic cleanse the soul

Theory of Idea Expressing: a Theory Overthrowing Representative Theory III

Gao Minglu

[Abstract]This thesis is the fourth part of Gao Minglu's writing Theory of Idea Expressing: Free Imagination and Casual Notes. In this part, the author discusses four questions: 'image, idea and painting realistically', 'metaphysical, out-physical and physical', 'Heidegger's Dasein, world and appliance & logic, knowledge and form of idea expressing', 'the quality of the whole-one is different from integrity', and 'logic, knowledge and form together is ritual'. The whole state shows the author's reflection on western modern and contemporary art theories (art history and art criticism), as well as his comprehensive thinking on how to transform traditional Chinese aesthetics. Thus, the author emphasizes that the 'theory of idea expressing' is a complicated subject of cross-culture criticism, and even