

中國美術史 宋代壁畫篇

(一)、宋代壁畫的時代背景：

中國壁畫歷史波瀾壯闊淵遠流長，自遠古石器時代的岩畫起算，迄今已有萬餘年的歷史。由於壁畫具有紀念性質，並且繪於堅硬的壁面之上，繪工技術性地將現實生活中的事物呈現於畫面之內，以契合業主所需。時過境遷，許多經長時間因改朝換代所遺失的文化細節，基於壁畫持久的特質，保存於古代建築物的壁畫作品之內，提供後世文化與藝術史的研究者彌足珍貴的圖面資料。

在廣博的中國壁畫史研究之中，宋代壁畫是特別的一個章節。由於宋代壁畫存品量微，踵盛代之後而難窺其革新面貌，在紙絹本繪畫大師輩出之際，宋代壁畫處於一個發展的臨界點上。

就其時代社會文化特質而言，宋代相較精簡的喪葬禮制，不講求花費鉅資穿壙修塋造墳。火葬的流行，巨室墳塚需求減少，對墓室的規模要求降低，因此墓室壁畫的規格不及前代。然而皇室迷信宗教，冀希政教宣傳轉化為寺廟牆堵上精美的壁畫，收攏絡民心之效於宗教約束之功，據此大興土木，以畫院為本，廣召天下良工，廣建道觀寺廟，立畫壁於其中。各地畫師雲集，蔚為風潮，競藝於諸寺畫壁之間，留譽於雄偉畫幅之外。一方面造就了許多畫壁高手，讓前代遺留下的

技法得以傳承，另一方面也分隔了師匠之別，加深了純繪畫與工藝繪畫的距離。

受環境因素的影響，地面上的木結構建築難以保存。元代以前的建築已為難尋，近千年之前的宋代建築更為鳳毛麟角。壁畫依附在建築之上，屋毀畫亡，因此保存下來的宋代裝飾性壁畫非常罕見，只能根據保存下來的名家手筆以及元人臨摹的畫稿，參照文字史料，追想宋人盛業。最能保留原作的地下墓室壁畫，又由於前述葬制的改變而減少。因此，研究中國的中世紀壁畫，有志者可考古細探豐盛的出土唐代墓室壁畫，也可鑽研完整保留下來的元明宮廷寺廟壁畫。反而介於這兩段時間的宋代，因其遺跡有限，且現存壁畫大部分位於宋室朝廷無法控制的西域地區以及東北地區，顯得支離破碎，難以體現完整時代面貌。

宋代的石窟壁畫也呈急速沒落的消極現象，這暗示了國力對壁畫創作的直接影響。考查敦煌莫高窟，整個宋代洞窟壁畫不及漢唐的十分之一。雖有曹氏歸義軍政權的支持，專為壁畫畫師設立了「畫院」，以訓練畫師的壁畫技巧。然而囿於財力物力限制、戰事頻繁，以及人口銳減的外在條件之下，整體壁畫的創作力仍不及前朝，其衰退之速可想而知。由於當時的中央政府無力控制此一邊陲區域，回鶻文化影響下的地方政府以及西夏王朝完全無法負擔與唐王朝相等的人力物

力去開窟畫壁，延續壁畫技法的傳承，整個中國的石窟壁畫技巧因此失去了一個重要的發展契機，得不到滋養，逐漸沒落。

(二)、宋代壁畫名師：

史籍可考的宋代壁畫大師，其親筆原跡皆不可見，唯就現存宋畫與墓室洞窟壁畫遙想當年盛況，茲將畫家姓名、畫壁地點與壁畫內容列表如下：

畫家姓名	畫壁地點	壁畫內容	
王霽	昭報寺定力院	《宋太祖御容圖》 《梁祖像》	
	開寶寺文殊閣下	《天王圖》	
	景德寺九曜院	《彌勒下生圖》	
孫夢卿	開寶寺文殊閣下西壁	《西方天王像》 《金花道菩薩圖》	
趙長元	東太一宮	《貴神圖》 《王齊翰應運圖》 《羅漢圖》	

石恪	成都天慶觀仙遊閣下西壁	《龍虎圖》	
	相國寺	《神仙圖》	
趙光輔	開國龍興寺浴室院	《地獄變相圖》	
高益	相國寺走廊側壁	《阿育王聖戰圖》	
	崇夏寺大殿東西二壁	《善神圖》	
任從一	水心殿御座屏	《出水金龍》	
	建隆觀	《龍水圖》	
董羽	隋大司徒陳杲仁堂後壁	《水趣圖》	
	清涼寺	《海水圖》	
	學士院	《遊龍戲水圖》	
	開寶寺東藏經院	《遊龍戲珠圖》	
楊裴	泗州普光王寺	《方丈鬼神圖》	
高文進	大相國寺	仿高益舊本 《變相圖》	
	太一宮		
	壽寧院		
	開寶塔下	《功德圖》	

孫知微	壽寧院閣下	《惠遠送陸道士圖》 《葯山見李習之圖》	
童仁益	青城丈人觀	《諸仙圖》	
	天慶觀	《龍虎圖》	
	大慈中佛殿	《漢孝明帝、摩騰、竺法三藏圖》	
	保福院	《首楞嚴二十五觀圖》	
侯翼	長安雄汭寺	《佛道人物圖》	
武宗元	北邙山老子廟		
	玉清昭應宮		
	中岳天封觀		
	洛中南宮三聖殿東壁	《十太乙圖》	
	河南應福院迴廊壁		
王兼濟	南宮三壁殿	《太乙圖》	
	中岳天封觀西壁	《聖帝像》	
王拙	玉清昭應宮	《本宮五百靈眾天女朝元圖》	
易元吉	孝嚴殿		
龍章	玉清昭應宮		

張昉	玉清昭應宮	《天女演樂圖》	
	三清殿		
	開元寺	《護法善神圖》	
李隱	會靈觀	《五岳圖》	
龐崇穆	玉清昭應宮	《山水圖》	
荀信	會靈觀凝祥池御座殿	《青龍吐霧圖》	
燕肅	洛佛寺		
高克明	佛洛寺偏殿		
陳用智	慈孝寺東大殿御座側 壁		
王易	相國寺	《佛像圖》	
陳旭	相國寺北廊	《高僧像》	
鄧隱	梓州宅壁	《天王圖》	
	牛頭寺	《羅漢圖》	
徐友	太平寺	《清濟貫河圖》	
程堂	乾明寺	《菩薩竹林圖》	
賀真	寶真宮講堂照壁	《雪林圖》	
朱崇翼	慕夫人宅堂影壁	《神州圖》	
侯宗古	西京大內大慶殿御屏	《昇龍圖》	

劉屢中	遂寧后土祠殿御屏	《仙佛圖》	
李蕃	寶相院門兩壁	《天王圖》	
	聖壽寺	仿范瓊舊像	
	青蓮寺院門	《龍虎圖》	
郝孝隆	成都信相寺	四壁	
李時澤	昭覺寺大殿	《十六羅漢圖》	
		《文殊菩薩圖》	
劉仲先	昭覺寺方丈堂	《外道像》	
馬宗莫	淨慈寺	《古松圖》	
閻丘秀才	五岳觀	《山水圖》	
	江州景德寺		
崔子琨	台州天慶觀	《牛畜、飛禽圖》	
李懷仁	台州天慶觀	《青龍圖》	

(三)、宋代壁畫與紙絹本繪畫的相互影響

由總表可知宋代著錄於史籍之中的壁畫名家，其壁畫作品的主題多述及人物圖像以及神仙故事。在市場激烈競爭的前提之下，要成爲受人矚目的壁畫大師，首先要掌握的就是人物繪畫技巧。在熙來人往

的重要寺廟留有鉅製，象徵在藝壇佔有一席之地，由於壁面有限，畫家常合作共同畫一寺觀，形成技藝競賽的盛況。如王靄、孫夢卿對畫開寶寺文殊閣，王兼濟、武宗元對畫京師三聖殿。有鑑於此，繪師莫不鑽研巨幅人物畫的技巧，以待功成名就之時。人物壁畫技法脫胎於工筆重彩，在中國中世紀後期文人畫漸興，工筆院畫衰退之時，上承隋唐五代遺風，下啓元明清三朝的宋代壁畫，對於紙本絹本平面繪畫中逐漸式微的人物畫技巧的保存與延續，發生了決定性的影響。宋代壁畫在時代關鍵點上承先啓後，其重要性可想而知。壁畫的筆法，也影響了同時代的其他畫家。北宋米芾《畫史》中記載孟顯：

「關中小孟，人謂之今吳生。以壁畫筆上絹素，一一如刀削」

由於壁畫技法要求繪製時下筆的速度，結構巨幅畫面需要雄健剛強的線條，以及「下筆風雨快，筆到氣已吞」的現場運筆能力，據此所勾勒出的線條正如郭若虛所說的「重大而條暢」、「縝細而勁健」以此筆法作畫能獲得強大的圖面結構力，使形象不因畫幅過大而顯得份量漸失。從東西方壁畫的比較分別中國壁畫的線條特點：中式壁畫特重於強勁的線條，畫家能一筆劃出渾厚如蓴菜的輪廓線為其展現藝術實力的獨門本領，因此特重能盡情施展快意流暢細條的衣紋為要，無論是「吳帶當風」或是「曹衣出水」，衣紋的線條自始至終都是中

國人物畫重要的表現特質。圖面因飄動的衣紋引導壁畫的動勢，引導觀者僅進入律動的視覺世界；西方壁畫注重明暗法則，線條本身並不獨立，而是交錯成網狀，依附在對象物的塊體之上，壁畫師以魔幻的手法將線條織成「網」，結構出視覺上的三度空間。此二者皆為用線結構畫面，但是目的與結果南轅北轍，形成兩種截然不同的效果。由於中國壁畫重視線條的獨立價值，線條的品味成了欣賞作品最重要條件，抽象的線條思維甚至超越了主題本身。以米芾於《畫史》中對孟顯的評論而言，他認為孟顯的畫筆法線條「一一如刀劃」，在藝術品味上不夠突出，他摹描吳道子的壁畫只能類同而不能得真：

「道子界墨訖則去，弟子裝之色，蓋本筆再添而成，唯恐失真，敬齊如劃。小孟遂只見壁畫，不見其真。至於點睛皆用濃墨，愈尖愈失，神采不活。」

吳道子二十六歲至大唐首都長安畫壁畫，在繪畫領域上十分得志，工作繁忙。由於邀畫的訂單應接不暇，以師徒制大量的製作壁畫。和西方十七世紀時比利時畫家魯本斯（Paul Rubens）一樣，讓他的學生在他所畫的底稿上作畫。學生們精於描摹，在老師的起草線稿上著色，分工合作。由於上色時原來的線稿被色彩蓋住，上色完成之後再以墨線細描，遵照色塊之下吳道子原來的草稿再描一次，但是學生只

能慢慢依老師隱約的線稿描摹，儘量整齊因此線條似刀削，不似吳道子原筆。孟顯向壁畫原跡學習了這一特質，而無法辨明原由，將過度工整而剛硬的筆法畫在素絹紙帛之上，受到了米芾的負面評價，但是也必須承認就壁畫此一獨立繪畫技法而言，此種強健剛硬利落大氣的線條本來就是中國壁畫運筆技法的最大特色。

以內容特質區分，宋代壁畫可分為裝飾、宣政、宗教、儀式四大類型：

	畫壁處	特質	類型
	宮廷 迴廊 官舍 照壁	花卉蟲魚鳥獸 等圖案紋飾	裝飾類型
宋太祖御容圖 昭報寺定力院	學士院 寺院 官舍	政治宣傳與道 德教化	宣政類型

一、山西高平開化寺（現存） 二、瀋陽淨光無垢舍利塔（遼） 三、莫高窟（西夏）	廟宇 道觀 石窟 塔基	宗教故事	宗教類型
一、白沙宋墓 二、庫倫旗一號遼墓 三、山東高唐谷官屯金墓	墓室	墓主現世或來生的日常生活及儀式	儀式類型

(五)、北宋壁畫制度與技法

相較於東南方壁畫的保存現況，在西北甘肅一帶的宋時期壁畫所保留的原跡與實際製作資料較為豐富。自天祐四年（AD.907）唐朝滅亡之後，甘肅地區由歸義軍節度使曹議金控制，整個敦煌地區皆為其勢力範圍。從莫高窟出土的文件之中，可以發現曹氏歸義軍政權對於窟室的營造與壁畫塑像等宗教藝術工藝製作發展別具慧心。在行政制度上，曹氏歸義軍政權建立了專門研究繪製壁畫的「畫院」、「伎術院」，工藝師分作「都料」與「知畫手」等工作項目。這是全世界史

料之中最早記載壁畫技術所製作與發展教學研究的官方機構。並且將藝術行政（都料）與繪畫師（知畫手）的科目區分出來，讓繪工更能專心於壁畫繪製，並且由此可以推想史料缺乏的同時期宋朝的畫院，可能也存在此種專門負責繪畫材料製作與管理的獨立匠師或是行政人員。

在此環境之下，壁畫師的工作環境其艱難可以想見。繪師必須克服壁面的固定尺寸與起伏，尤其是繪製天蓬藻井時，昂首舉筆，長時間工作，頸項手臂肌肉的勞動無異於酷刑，若是鑿石為窟，畫壁其中，空氣混濁，粉塵飛漫，這樣的工作條件絕非嫻熟於張素伏案作畫的紙絹本畫家所能想像。二者社會地位，亦不能相提並論。古代封建社會的觀念之下，工匠與廝役雜僕無異，貴族階級，可以任意指使，為其奢慾服務，動輒得咎，無論順心與否，妄為生殺。北宋的沈括在《夢溪筆談》卷十七之中紀錄了唐朝貴族王珙虐殺壁畫師的景況：

「王珙據陝州，集天下畫工畫聖壽寺壁，為一時妙絕。畫工凡十八人，皆殺之，同為一坎，瘞于寺西廂，使天下不復有此筆，其不道如此。」

雖然是前朝遺事，亦可想見古代藝匠的殘酷工作環境。

在壁畫技法上，宋代李誠所著錄之《營造法式》保留了完整文字資料

「造畫壁之制，先以麤泥搭絡，畢，候稍乾，釘麻華，以泥分披，令勻，又用泥蓋平（以上用麤細泥各一重，上施沙泥，收壓三過。）方用中泥細襯，令泥面光澤。」

此造壁方式是以粗泥作牆心，間以竹篾，一層一層地（一共五層）以泥將塗平，在其間釘上麻草編的麻花團，作為竹篾之間與泥漿的固定物。壁體形成之後再施塗細泥，壓光，如此可得完整而平滑的壁面，據以施作壁畫。

李誠也詳細記錄了畫壁灰泥的成分配方：

「凡和沙泥，每日沙二斤，用膠土一斤，麻擣洗，擇淨者七兩。」

此配方說明宋代壁畫主要是以乾壁畫技法，畫在以沙河、膠土、麻纖維混合的壁面之上。乾壁畫與濕壁畫的不同點在於濕壁畫的灰泥層是由石灰與水的結合，氧化鈣轉變成為固化的碳酸鈣的化學變化。底色層則是在色粉填充物中羈以結合劑，使其黏結，相同於以植

物膠爲結合劑的水彩顏料，或是乾性油爲結合劑的油畫顏料的塗層。灰泥層與底色層也可以作爲濕壁畫與乾壁畫的分野：在灰泥層未乾之前，直接以調水的色粉，作畫於濕灰泥之上的是濕壁畫，因爲它是利用石灰混和水的特質，而由氧化鈣轉變成碳酸鈣的化學結合，凝固調水的色粉，所以它無需調入其他結合劑；而在灰泥層乾燥後塗上底色層，再在底色層上作畫的是乾壁畫，它需要在色粉中加入膠水或是油脂、樹脂、蛋白質媒介等作爲黏附的接合劑，如此才能固著於壁面之上。

以上是以內牆爲主的築壁之法，另有以外牆爲主的築壁之法：

「壘牆之制，高應隨間，每牆高四尺則厚一尺，每高一尺，其上斜收六分（每面斜收白上各三分）每用坯壘三重，鋪竹篾一重，若高增一尺，則原加二尺五寸，減亦如此。」

此類壘牆合宜以石灰(CaO)泥壁，製作底層：

「用石灰等泥壁之制，先用麤泥搭絡，不平處候稍乾，次用中泥趁平，又候稍乾，次用細泥爲襯，上施石灰泥，畢，候水脈定，收壓五遍，令泥面光澤。」

壁畫由於托付於壁面之上，濕氣可能順地基而上，進而侵蝕畫面顏料層，使畫面起甲斑剝，宋人總結前代經驗，研究出對應的隔離襯地之法：

「襯地之法：凡斗拱樑柱及畫壁，先以膠水遍制（其貼金以鰾膠水）貼真金地，候鰾膠水乾，刷白鉛粉，候乾又刷，凡五遍，次又刷上朱、鉛粉（同上）亦五遍（上用熱薄膠水貼金，以玉或瑪瑙或生狗牙研，令光。）」

此則所言是宋代官方制定畫壁畫之前的打底作法，以膠水塗底作隔離層，以防止顏料中有機物質侵蝕畫面。如果要貼金箔，則用鰾膠，因為金箔貼後要打磨，所以用高硬度的魚骨膠。

上了膠的襯底塗刷五次鉛白(PbO，氧化鉛系)，乾了再塗五次紅土色系(FeO，氧化鐵系)與鉛白的混色。這樣的紅土色底層就是壁畫的第一層底色。依現代繪畫材料學術語，其工序為：

- 1 上膠
- 2 上底色層
- 3 上金箔層
- 4 研光

其底色層又再區分成「五彩地」與「碾玉裝地」、「青綠稜間地」、「沙泥畫壁畫」四種：

「五彩地（其碾玉裝若用青綠疊暈者同）候膠水乾，先以白土遍刷，候乾，又以鉛粉刷之。」）

一種以白色碳酸鈣（ CaCO_2 ）加上鉛白的白色底色層。

「碾玉裝或青綠稜間者（刷雌黃合綠）候膠水乾，用清淀和茶土刷之（每三分中二分清淀二分茶土）」）

一種以青色與茶色混合的深褐色底色層。

「沙泥畫壁」，亦候膠水乾，以好白土縱橫刷之（先立刷，候乾，次橫刷，各一遍）

一種只塗白色碳酸鈣的底色層。

設色程序：

「彩畫之制，先遍襯地，次以草色和粉，分襯所畫之物，其襯色上方布細色，或疊暈，或分間，別填應用。五彩裝及疊暈碾玉裝者，並以赭筆描畫淺色之外，並旁描道量留粉暈，其餘並以墨筆描畫淺色之外，並用粉筆蓋壓墨道。」

李誠此段文字，清楚地記錄了乾壁畫的設色程序。是全世界現存史料之中，最早的壁畫製作技法教範，其重要性可想而知。

縱觀「彩畫之制」所述，宋代壁畫師先以草綠色混合白色（粉），作為圖中造型的底色。此層底色層乾燥之後，再於其上施以造型所屬的原色（細色），因為壁面具有完全吸收的特性，所以使用疊層暈染法以獲得色彩的漸層。這與西方文藝復興以後的乾壁畫製作方法完全一致，皆是以粉綠作底色，再以疊層法修飾色層。所不同者，中在於其後中國壁畫師會以赭筆或是墨筆（即以毫筆之赭色或是墨色）在輪廓線上再勾勒一次，還原成中國繪畫獨有的線性風格，此種雄健剛強的現條件建構了中國壁畫足以捨棄明暗法則而著重於遊動韻律感的絕世風華。李誠也言明壁畫師以「粉筆蓋壓墨道」，讓墨線由雄健的暗調轉變成謙沖的中間調。

由此亦可反證前項北宋米芾所論孟顯之畫「以壁畫筆上絹素，一一如刀劃」以及「道子界墨訖則去，弟子裝之色，蓋本筆再添而成」

其中有一項很重要的技巧細節，顯然孟顯忽略了：在墨線上再描一層白粉，讓墨黑轉為淺灰，以柔和線條。然而畫家與壁畫工匠畢竟層次不同，所使用的媒材殊異，觀念上的陰錯陽差，反而成了美術史上的一件公案。

李誠也記載了專門繪製梁木與拱斗的繪畫技巧：

「五彩遍裝之制：梁拱之類，外稜四周皆留緣道，用青綠或朱疊暈，內施五彩諸華，間雜用青或青綠剔地，外流空緣，與外緣道對暈。」

在造型與造型（諸華）之間預留空隙（緣道），先在屬於造型的空間之內做彩繪，再以朱紅或青綠繪出外部空間（剔地），並且也預留屬於此外部空間的空隙。最後以疊層暈染的技巧連續空隙，使畫面的造型與襯地協調。

李誠記錄了常使用的裝飾性圖案：

「華文有九品：一曰海石榴花。二曰寶相華。三曰蓮荷華。四曰團科寶照（團科柿蒂方勝合羅之類）。五曰圈頭合子。六曰豹腳合暈。七曰瑪瑙地。八曰魚鱗旗腳。十曰圈頭柿蒂。」

「瑣文有六品：一曰瑣子。二曰篔文。三曰羅地龜文。四曰四出。五曰劍環。六曰曲水。」

「凡華文施之於梁額柱者，或間以行龍飛禽走獸之類於華內。其飛走之物，用者筆描之於白粉地上，或更以淺色拂淡。如方桁之類，全用龍鳳走飛者，則遍地以雲紋補空」

(五)、結語：

每一件古代文物都有自己精彩的歷史。壁畫從製作開始、至完成之時、一動也不動地流傳至今，靜立於廟觀或是窟墓，不知看過多少悲歡離合世事變幻，在這有限的空間內一幕幕上演。一千年來，都像是落日煙雲，唯有保留下來的壁畫，穿越時空蹣跚而過，在已然殘缺，卻又稀珍絕美的畫面上，悄然記錄了千百年來發生的事件片段，保住了自身，也保住了歷史。壁面冰裂真若古木年輪，似能隨曲線援筆而書，寫盡春夏秋冬，卻也如歷盡滄桑的智者耆老，思想遠邁，不發一言。

(六)、參考書目：

一、《宋代繪畫發展史》。余城著

二、《中國壁畫史綱》。祝重壽著，文物出版社，北京，1995。

- 三、《中國壁畫史》，楚啓恩著，北京工藝美術出版社，北京，1999。
- 四、《兩岸文物保存修復會議文集》載〈敦煌壁畫彩塑的顏料分析與保護研究〉，李最雄，國立歷史博物館，台北，2000。
- 五、《敦煌藝術美學－以壁畫藝術爲中心》，易存國著，上海人民出版社，上海，2006。
- 六、《2004石窟研究國際學術會議論文集》，敦煌研究院編，上海古籍出版社，上海，2006。
- 七、《中國壁畫全集》〈敦煌，5，五代.宋〉，段文傑主編，遼寧美術出版社，遼寧，1990。
- 八、《營造法式》，崇寧校刻本，(北宋)李誠，中國書店，北京，1989。
- 九、《畫論叢刊》，于安瀾編著，人民美術出版社，北京，1962。
- 十、《歷代名畫記》，(唐)張彥遠，人民美術出版社，北京，1963。
- 十一、《Arts of the Sung and Yuan》，edited by Maxwell K.Hearn，Judith G.Smith，The Metropolitan Museum of Art，Dept. of F.A.，New York，1996。