

论陕西地区唐早期墓葬壁画的美学风格

刘晶, 刘一涵

文华学院 湖北武汉

【摘要】唐代墓葬壁画是中国壁画艺术史上的瑰宝,在中国古代绘画艺术发展史上具有举足轻重的地位,唐人用其独特的艺术风格,描绘出他们心中光怪陆离的死后世界。本文以美学理论为研究框架,系统解析了陕西唐墓壁画中人物画、山水画及宗教画的美学特征与哲学内涵。以人物画为例阐释“形神论”的实践,以山水画中“意境”的营造机制探索唐人如何将自然山水升华为“天人合一”的理想之境。同时通过宗教画中的“飞天图”“天文图”“四神图”,探讨唐人宇宙观的视觉表达,体现出唐代多元文化的交融与超越,用壁画美学研究为理解唐代社会制度、信仰体系及审美理想提供多维视角。

【关键词】墓葬壁画;早期唐墓;美学风格;陕西

【收稿日期】2026年1月6日

【出刊日期】2026年2月8日

【DOI】10.12208/j.ssr.20260063

On the aesthetic style of early Tang Dynasty tomb murals in Shaanxi region

Jing Liu, Yihan Liu

Wenhua College, Wuhan, Hubei

【Abstract】 Murals in Tang dynasty tombs represent a treasure in the history of Chinese mural art and hold a pivotal position in the development of ancient Chinese painting. Through their distinctive artistic style, the people of the Tang era depicted a fantastical and intricate world of the afterlife as envisioned in their minds. This paper employs aesthetic theory as a research framework to systematically analyze the aesthetic characteristics and philosophical connotations of figure paintings, landscape paintings, and religious paintings in Tang dynasty tomb murals in Shaanxi. Using figure painting as an example, it elucidates the practice of the "theory of form and spirit." Through exploring the construction mechanism of "artistic conception" in landscape painting, it examines how Tang artists elevated natural landscapes to an ideal realm of "harmony between man and nature." Simultaneously, by examining religious paintings such as "Flying Apsaras," "Astronomical Charts," and "Four Divine Creatures," the paper delves into the visual expression of the Tang cosmology, reflecting the integration and transcendence of diverse cultures during the Tang period. The study of mural aesthetics provides a multidimensional perspective for understanding the social systems, belief systems, and aesthetic ideals of the Tang dynasty.

【Keywords】 Tomb murals; Early Tang tombs; Aesthetic style; Shaanxi

墓室壁画作为中国古代墓葬文化的重要物质载体,其发展演变过程折射出不同时期的社会意识形态与审美观念嬗变。墓葬壁画在唐代迎来了一个高峰时期。在当时观念影响下,墓葬构造依循人间礼制建筑而建,其空间形态与装饰体系体现着人间社会的等级制度,以其独特的艺术风格和表现手法,构建出完整的现世生活场景。

自20世纪50年代系统性考古工作开展以来,陕

西关中地区已发现大量唐代壁画墓。这类墓葬多伴有墓志出土,纪年准确,形成完整的时代序列,为研究唐代艺术分期提供了准确的年代坐标,反映了唐代当时的思想观念和文化特点,以图像的方式保存社会权力结构中的意识形态表达,以“图像证史”与“图文互证”两个方面构建起完整的史学研究框架。

唐代墓葬壁画,尤其是人物画,最能体现出“形神”的理论,作为中国古典美学的核心范畴,“形神”的哲

学渊源可追溯至先秦时期《庄子·天地》“形全精复”的辩证思想。在艺术领域,顾恺之提出“以形写神”的命题,标志着该理论完成了从哲学思辨到美学范畴的转化。人物绘画的核心就在于形神的合理运用,这种美学范式在唐代墓室壁画中获得具象化实践,形成了独特的视觉表达机制,成就了墓室壁画艺术的永恒价值内核。

唐代人物画种类繁多,如侍女、宴饮、游玩等,是唐代壁画中的主要题材,而舞乐图最能生动地表现出唐代人们的享乐生活,这些可以经常欣赏乐舞的人均为地位显贵的王孙贵族,而这些地位显贵者大多都集中葬于当时的国都长安附近,也就是现在的陕西地区。因此乐舞图是只为达官贵人、皇亲国戚家庭服务的,该主题壁画的绘制主要是想体现墓主生前享有的礼制规格,彰显墓主富贵显赫的社会地位。

在目前发掘的陕西地区唐代早期墓室壁画中,舞乐图一类题材的壁画虽并非主流题材,但其呈现出的整体的审美风格却是高度相似的,说明这类壁画可以较为真实地反映出唐代贵族阶层的日常生活。墓室中舞乐图像的设置,体现了唐代丧葬观念中“事死如事生”的核心内涵。

礼泉县昭陵陪葬墓燕德妃墓壁画中的舞乐图就具有很代表性,燕德妃为唐太宗之妃,出身高官世家,因其地位尊贵,死后墓葬壁画也非常华美。其墓葬后室东壁北侧绘有一组双人舞乐图像:两位面容愉悦的舞伎相对而立,正配合音乐节奏翩然起舞。舞者梳高髻,饰以繁复的缠枝花卉纹样头饰,身着广袖长裙,肩披飘逸的帔帛。其舞姿轻盈曼妙,衣袂飞扬的造型特征与敦煌飞天形象非常相似,整体构图呈现出强烈的韵律感与动态美感^[1]。

还有苏思勖墓室中的歌舞演奏图,这是目前出土的唐代墓葬壁画中规模最宏阔、场景最完整的乐舞图壁画,画面中乐工皆为男性形象,或怀抱琵琶专注弹奏,或执持笙箫凝神吹奏,或翩跹起舞,还有一人引吭高歌,共同构成了一幅生动完整的唐代乐舞表演场景。画面中各类乐器形制、演奏姿势均符合唐代燕乐规制,颇具时代特征。

乐舞图像的艺术呈现,折射出唐代社会经济高度发展背景下,人们在物质需求得到充分满足后,对精神文化生活更高层次的追求,从实质上反映了当时社会从物质积累到精神消费的文化转型过程,是多元文化交融背景下艺术表现力的突破性发展,也是唐人追求“声色之娱”审美理想的立体呈现。

中国古代人物画像的创作实践与“气韵生动”的美学理念存在着本质性的内在关联。这种艺术理论的演进,不仅体现了古代艺术哲学体系的深层嬗变,更标志着从形似到神似的艺术认知完成了关键性的范式转换。南朝谢赫赞同“形、神”统一的学说时,提出了“气韵生动”的说法,将顾恺之的“传神论”发展为动态的生命感知系统。“气韵”概念的提出标志着对形神关系认知的深化演进。通过“形”的载体功能激活“神”的流动状态,加深了“神”的寓意。这一概念突破了既往的阐释框架,构建出一个更具动态特征和多元解读可能的理论体系。这种审美机制在唐代绘画实践中得到充分发展:画家通过“外师造化”实现形神兼备,借助“中得心源”达成气韵贯通,最终形成主客交融的创作范式。形成“形、神合一”的新关系。

唐代反映社会风气的人物壁画视觉叙事多聚焦于贵族阶层的世俗生活图景。其中丰硕健美的女性形象与华美繁复的服饰纹样,共同呈现出当时社会崇尚的壮美、优美及中和之美的审美特征。在现存众多女性题材遗存中,永泰公主墓室壁画具有独特的学术研究价值。永泰公主李仙蕙为唐中宗李显第七女,大足元年因难产而死。中宗复位后,追赠其为永泰公主,以礼改葬,陪葬于乾陵。其早夭经历与政治身份的特殊性,使其墓葬成为中国封建社会唯一享有陵墓规制的公主墓葬。女性题材是该墓的主要壁画题材,而且该墓葬保存情况较好,可以较为准确地反映出唐代早期陕西地区墓葬壁画中女性人物绘制特点^[2]。

永泰公主墓东壁保存有两幅仕女壁画,画师匠心独运地采用非对称构图,将壁面划分为左右两个画面单元:左侧绘仕女7人,右侧绘9人,通过人数差异营造出独特的视觉韵律。右侧9位宫女各具风姿,或低眉浅笑,或侧身回眸,其神态表情与肢体语言皆呈现出丰富的变化,看起来鲜活生动,展现出画师高超的人物塑造功力^[3]。领首的宫娥面容肃穆,梳高髻而未执器物,其服饰规制与雍容仪态昭示着执事女官的身份特征。随行的八位侍女各持器具:或执拂尘,或捧烛台,或持盃具,或握团扇,队列井然有序,画师通过人物间的眼神交流与私语神态的细腻刻画,生动再现了宫廷生活中灵动自然的一面。

这样生动的瞬间既打破墓葬空间的肃穆氛围,用瞬间性的动态捕捉,赋予了画面以鲜活的生命力,还通过“神”的传递使程式化图像获得情感温度,让整幅壁画人物更加活灵活现,显得非常和谐,通过紧扣“神”“形”二字,从而形成一种生机勃勃的感觉。

在传统艺术哲学的认知体系中,总是认为“神”在绘画里的地位高于“形”,早期艺术哲学普遍建构起“神本形末”的观念,将“形”视为“神”的载体性存在,这种本体论层面的层级关系,在“器以载道”的哲学传统中得以强化与确认。司马谈在《论六家要旨》中就“形”“神”论曾说过:“凡人所生者,神也,所托者,形也,神大用则竭;形大劳则敝;形神离则死。”这一论述不仅将“神”确立为艺术创作的主体依据,更从生命哲学的高度拓展了黄老学派形神论的理论内涵。其将艺术本质归结于超越物质形态的精神性追求,对后世艺术观念产生了深远影响。“传神写照”艺术哲学的确立,使中国绘画超越了单纯的再现功能,发展为承载文化精神的视觉认知系统。

综上,在中国传统绘画理论体系中,“形神”作为核心美学概念,在人物画创作领域具有重要的理论指导价值。作为历时千年的理论范式,形神关系说塑造了中国绘画“立象尽意”的独特品格。这种理论传统不仅提升了人物画的艺术表现力,更赋予作品深刻的精神内涵,实现了创作主体与表现客体在艺术层面的辩证统一,使得绘画作品能够超越单纯的物象再现,达到更高的艺术境界,从而趋近于中国传统美学所推崇的完美艺术范式。

而唐代墓葬壁画特别是墓葬山水画中最重要的,当属“意境”之美。“意境”属于中国古典美学的范畴,是一种带有民族特征的文化传统的概念,这一概念通过主体情感与客观物象的有机融合,构建出主客统一的审美体验系统,将艺术表现提升至超越具象的精神境界。初唐时期,山水画尚未形成独立画科,主要作为人物画的背景元素存在于楼台宫观题材作品中。目前已发掘的懿德太子墓、章怀太子墓、节愍太子墓等唐墓壁画中的山水背景,均采用平远构图,以中锋勾勒轮廓后填染青绿色彩,缺乏后世成熟的皴染技法^[4]。尽管这一时期山水画在技法上尚不成熟,但作为中国山水画发展的重要过渡阶段,其历史价值不容忽视。

懿德太子墓的阙楼山水图最具代表性。懿德太子墓墓道处绘制有城墙阙楼图,画面的视觉中心为一座高大的“三出阙”,在“三出阙”背后,衬以青绿色调的山水背景。山水用墨线勾勒,笔势方折遒劲,但缺少后世山水画的纵深感。内部用青绿色平涂,前景山峦施以浓重青绿,中景转为青灰过渡,远景则以淡绿渲染,通过色块明度变化营造山体层次^[5]。

同墓所出《仪仗图》,也有青绿山水背景,其笔法更加细致,准确呈现了唐代早期山水画的典型风格特

征。两图对比可以发现,《阙楼图》山水侧重建筑环境的象征性衬托,具有明显的装饰功能。而《仪仗图》山水则初现独立审美意识,在构图和笔墨处理上已初具自主性。这种差异反映出初唐山水画由配景向本体过渡的阶段性特征^[6]。

“情景交融”暗含着美学的“意境”特征,体现了中国传统艺术哲学中“物我两忘”的审美理想。作为中国艺术意境理论的核心机制,其在唐代墓室山水画中实现了独特的空间化呈现。这种主客交融的创作理念,在唐代墓室山水画中呈现出独特的时空维度。从意境美学的理论维度审视,墓室山水画实现了艺术表现的双重超越。在视觉层面,它通过提炼后的意象语言突破了物质空间的局限,在精神层面,则以有限的艺术形式承载着无限的心灵境界。这种“以形写神、得意忘形”的创作理念,恰是中国山水艺术最本质的美学追求。

陕西省富平吕村唐墓出土的山水屏风壁画,为目前考古所见最早的完整墓室山水图像遗存,也是初唐山水画转型阶段的代表性遗存。作者用顿挫转折的笔势勾勒出峰峦叠嶂,山峦威严挺拔,不失雄浑之气,展现出初唐艺术特有的磅礴气势。群山之间云气腾飞,气势雄伟,营造出气韵生动的视觉效果。这幅壁画虽说色彩浅淡,发现时多数已褪色,但因画作本身注重线条的勾勒效果,仍可见山脊线描的遒劲力度与云气勾勒的流动感,使得其跨越千年仍能为后人带来独属于唐代的美学震撼。这种以线立形的造型语言,恰是初唐山水图的特点所在^[7]。

陕西长安南里王村唐墓的树下美人屏风图,则是唐代早期人物山水画的典范之作。该屏风采用单元叙事结构,每扇屏面以树为中心,画中仕女在男女侍从的陪伴下,或执扇凝立,或俯首拈花,身材丰腴,服装颜色艳丽,造型与树细长的枝干形成刚柔对比。通过树枝落叶与新生的生命意象,与仕女青春凝固的永恒姿态,在墓葬这一特殊空间中构建出一个超越现实时空的审美意境,隐喻着生命轮回的永恒主题^[7]。这既是对现世美好的眷恋,又是对生命易逝的哲学观照。人们将思念之情寄予水墨之中,将主观情感与自然物象相融合,只为内心情感的自由抒发。这种艺术自觉在五代荆浩《笔法记》中得到理论升华:“度物象而取其真”,将山水图像提升为体悟宇宙本体的媒介,完成从“神本”到“心本”的哲学跨越。

唐代墓室壁画中,常出现具有宗教色彩的壁画内容,这些壁画生动地展现出唐代人的精神文化生活。其中最典型的当数飞天题材与天文图、四神图题材。

唐代飞天将佛教飞天与道教飞仙融合, 体现出跨宗教艺术融合的典型特征, 形成具有华夏美学特质的飞天图式。目前发现的时代最早的唐墓李寿墓中便出现了这类主题的壁画, 李寿墓甬道东西两壁狩猎图南端残存飞天图像遗迹, 墓门上方门楼两侧可见飘舞的帔帛残迹, 推测亦属飞天图像组成部分。甬道入口两侧壁面上部各绘一身持莲飞天, 拱券顶部装饰忍冬纹样, 其两侧对称分布三组持莲飞天形象^[8]。唐代飞天实现了印度凹凸法与中国线描体系的美学融合, 创造出独特的“长安样式”。这些以飞天图像为主题的墓葬壁画, 在某种程度上折射出墓主对死后彼岸世界的宗教想象与精神寄托, 体现了从物质世界向超验境界的审美超越。

唐代墓室壁画对佛教题材的人文精神表现, 超越了简单的图像移植层面, 这标志着中国绘画突破宗教仪轨束缚, 在墓葬场域中实现从“图解教义”到“抒写性灵”的功能升华, 使佛教彼岸理想与华夏现世精神达成美学和解。既展现了佛教艺术强大的适应能力, 也见证了中国传统美学对外来元素的消化与重构能力。

而唐代墓葬中的天文图像体系, 则是中国古代“天人合一”宇宙观的物质化呈现。考古发现表明, 现存唐代壁画墓普遍于墓室穹顶绘制精密星象图, 其图像系统不仅呈现出日月星辰等天体, 更通过金乌、蟾蜍、桂树及捣药玉兔等神话意象, 构建出完整的宇宙图式^[9]。唐代人通过图像与仪轨的有机结合, 实现了从物质空间到精神领域的象征性转换。这种将科学技术、哲学思辨与艺术表现熔铸一体的创作理念, 堪称唐代文明“究天人之际”精神追求的极致体现。

唐代墓葬图像体系中, 四神图与天文星象的配置程式构成独特的空间象征系统。四神图像创作的传统始于汉代, 根据考古发掘资料, 目前年代最早的四神墓室壁画遗存见于山西平陆枣园新莽至东汉初年墓葬中。至唐代, 四神图像在墓葬装饰中的应用达到鼎盛, 并呈现出明显的制度化特征。与北朝时期富于变化的四神造型相比, 唐墓壁画中的四神形象更趋规范统一, 这一变化反映了唐代礼制建设的深化及其对丧葬艺术的影响^[10]。墓室壁画中的四神图像系统通过差异化的空间配置与视觉表现, 不仅承载着各具特色的象征意涵, 更实现了多样化的宗教功能。

初唐时期的墓葬壁画呈现出独特的四神配置模式, 多以青龙、白虎构建东西轴向的护卫体系, 同时将这两尊神兽图像与穹顶天象图形成空间呼应, 共同营造出恢宏壮美的视觉意境。如唐代李宪墓, 其东西两壁精心

绘制的青龙白虎图像, 与墓顶星象图构成完整的宇宙象征系统^[11]。随着道教仪轨体系的逐步完善, 朱雀与玄武图像也被纳入墓葬壁画系统, 其通常绘制于棺床周边的特殊位置。这一发展使得四神图像的功能发生了重要转变, 从最初单纯的空间方位指示, 逐渐演变为具有深层宗教寓意的象征系统。这两种神兽图像的加入, 不仅完善了四神体系的完整性, 更构建出一个完整的魂魄转化场域。体现了对逝者的尊崇与护佑, 又隐含着引导亡魂升仙的仪式功能, 通过视觉符号建构出一个既符合传统礼制, 又满足宗教想象的彼岸空间。

四神图像系统承袭了中国传统的镇墓文化功能。东宫青龙与西阙白虎构成方位守护, 南雀北玄则象征阴阳调和, 这种严整的图像秩序不仅反映了古人对宇宙结构的认知, 更通过视觉手段实现了从物理空间到宗教场域的神圣转化。其核心功能在于构建一个受保护的冥界修行环境, 使墓主灵魂免受外界侵扰, 得以专注于精神修炼。

中国墓葬壁画艺术承载着华夏文明独特的视觉叙事体系, 其发展轨迹完整映射了中国古代哲学观念与审美意识的演进历程, 壁画图像系统是理解中国古代生死观、宇宙论的核心物质遗存。这种图像传统的确立, 可追溯至《周礼·春官》“掌墓葬兆域, 辨其方位”的制度化营造理念^[12], 历经秦汉“事死如事生”的厚葬风尚, 至唐代形成儒释道融合的成熟范式, 实现礼制传统与宗教观念的创造性转化, 将人们生活的状况以及审美趣味与宗教的审美价值体系, 用生动的方式展现出来, 为后世研究中国古代宇宙认知体系、宗教图像流变以及礼制艺术形态演进等跨学科领域, 提供了不可替代的实物参照。

在当代, 唐代墓室壁画所蕴含的艺术智慧与文化精神, 为当代中国艺术的创新发展提供了重要启示。这些深埋地下的艺术瑰宝, 既是民族文化的珍贵记忆, 更是连接古今的美学桥梁。千年时光使唐代的地面遗存多已灰飞烟灭, 可墓葬壁画却因其深埋于地下, 得以保存至今, 让我们可以从中探索一个时代留下的印记, 实乃幸事。

参考文献

- [1] 张婉丽. 宫苑乐舞图——浅谈燕妃墓墓室壁画[J]. 碑林集刊, 1998, (00): 252-255.
- [2] 侯晓斌. 永泰公主墓壁画相关问题研究[J]. 乾陵文化研究, 2018, (00): 32-39.
- [3] 唐永泰公主墓发掘简报[J]. 文物, 1964, (01): 7-33+58-63.

- [4] 唐章怀太子墓发掘简报[J].文物,1972,(07):13-25+68-69.
- [5] 唐懿德太子墓发掘简报[J].文物,1972,(07):26-32+70-71+75-76.
- [6] 宿白.西安地区唐墓壁画的布局和内容[J].考古学报,1982,(02):137-154.
- [7] 李星明.唐代墓室壁画研究[M].陕西人民美术出版社,2005.
- [8] 唐李寿墓发掘简报[J].文物,1974,(09):71-88+61+96+99.
- [9] 韩伟.陕西唐墓壁画[J].人文杂志,1982.
- [10] 史岩.东洋美术史[M].上海书店,1990.
- [11] 杨新.中国绘画三千年[M].外文出版社,1997.
- [12] 高亨.周易古经今注[M].中华书局,1984.
- [13] 张彦远著,俞剑华注释.历代名画记[M].上海人民美术出版社,1964.
- [14] 赵爽,刘徽.周髀算经.《九章算术》[M].上海古籍出版社,1990.
- [15] 郑玄.礼记正义(上中下)(精)[M].上海古籍出版社,2008.

版权声明: ©2026 作者与开放获取期刊研究中心(OAJRC)所有。本文章按照知识共享署名许可条款发表。

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



OPEN ACCESS