

《地上看山西：中国古代寺观传世壁画》，杨平主编，江苏凤凰美术出版社，2025年2月

明应王殿西壁 捶丸图(元代)▶

说起中国古代壁画艺术，敦煌莫高窟是许多人最先想到的。这片藏在西北大漠黄沙里的文化绿洲，历经千年风霜留存至今，像一颗璀璨的艺术明珠，吸引着无数人前来朝圣。很长一段时间里，敦煌几乎垄断了大家对中国古代壁画的全部想象。直到《黑神话·悟空》这款游戏火遍全球，才让更多人把目光投向山西，真正读懂“地上文物看山西”这句话的分量。

山西寺观壁画的独特价值

全国第三次文物普查显示，全国26万余处古建筑里，山西占了28640处，稳居第一；在2165处全国重点文保单位的古建筑中，山西也同样领跑。与之匹配的是，山西还保存着中国现存体量最大、序列最完整、题材最丰富、艺术水准最高的古代寺观壁画。据不完全统计，这些壁画总面积达27000平方米，占全国寺观壁画遗存总量的70%以上。这些看似零散分布在山间的艺术遗珠，其实横跨唐、五代、宋、辽、金、元、明、清等朝代，像一条绵延不绝的文化纽带，串起了千年岁月，承载着世代人的信仰与期盼。后世的我们得以从那些灵动的线条、绚丽的色彩里，瞥见当年山西的风土人情、文化风尚和社会思潮。

可惜的是，三晋大地上这些“地上”珍宝，大多藏在乡野古刹里，躲在交通不便的村落中，常年面临着气候变化、建筑坍塌、研究力量不足等威胁，保存状况让人揪心。尽管国家和地方一直在想办法保护，但这么大面积的壁画，保护工作始终挑战重重。这些年山西成了旅游大省，寺观、壁画、彩塑逐渐被更多人看见，可这和它们的历史地位、艺术成就比起来，还差得远。《地上看山西



山西寺观壁画如同一部取之不尽的百科全书，宗教、社会、建筑、娱乐等内容，都能在画面中找到踪迹。在壁画里，我们看到的不仅是一片衣袂、一尊神祇、一处场景，更得以注视在同一片土地上生活过的先辈，得以瞥见整个中华文明发展的史诗长卷

西：中国古代寺观传世壁画》的出版弥补了这一缺憾。一来，山西寺观壁画的研究和图像整理一直不够充分，27000平方米的丹青壁画，对应的数据库、图册却少得可怜；二来，宣传普及也跟不上，已出版的书要么太专业，要么只是纯欣赏的画册，很难让读者真正走进这片艺术天地。相比之下，《地上看山西》既有完整介绍山西寺观壁画的长文，又用约600张高清图片，把那些传世壁画的美实实在在地展现在读者眼前。

该书的主编杨平及出版方江苏凤凰美术出版社从山西省11个市中精选了唐代至清代的34处寺观壁画，以地理位置为逻辑线串联，为我们呈现出一幅相对完整且系统的寺观壁画历史长卷。这段丹青画卷不仅直观展现了千百年间艺术特征的流变，更记录着农耕时代的祈祷、市井百工的热闹，承载着世代代当地人的信仰追求、文明基因与人间烟火气。该书共600多页，采用大8开本的超大尺寸制作，让画面的每一笔每一画都无比清晰，堪称一场视觉盛宴。

寺观壁画早期的兴起与发展

壁画，即绘制在建筑墙面上的绘画，是中国乃至世界美术史上最古老的绘画门类之一。远古时期，人们多居住在洞穴中，壁画便多画在岩石墙壁上；随着社会文明的发展与建筑技术的成熟，壁画逐渐出现在统治阶级的宫殿、宅邸及达官贵人的墓室中，由此也形成了宫廷壁画与墓室壁画两种细分门类。后来，本土宗教道教兴起，佛教传入中原地区，壁画开始广泛绘制于寺庙之中，寺观壁画便与宫廷壁画、墓室壁画一起，成为中国古代壁画最重要的三个类别。

实际上，我国古代壁画的大规模发展，与道教的兴盛及佛教的传入密切相关。汉武帝令画工在宫中绘制天地、鬼神图像，开启了我国道教主题壁画的先河。孝桓帝派人在陈国苦县（今河南省周口市鹿邑县）修建的老子庙，是我国有明确文字记载的最早道教寺观。西汉末年，佛教传入中原地区。《魏书·释老志》记载：“自洛中构白马寺，盛饰佛图，画迹甚妙，为四方式。”其中提到的白马寺，便是佛教传入中国后兴建的第一座官办寺院。

隋唐时期，随着佛教的兴盛，寺观数量达到顶峰。鼎盛之时，全国有大型寺庙4600余所，中小型寺庙数量超4万，几乎每座寺庙都有彩塑和壁画。当时最受推崇的大画家之一顾恺之，曾在建业（今江苏省南京市）的瓦官寺绘制维摩诘像，引得信徒纷纷瞻仰；“画圣”吴道子在西京长安（今陕西省西安市）和东京洛阳（今河南省洛阳市）绘制的壁画，总面积约2700平方米。由此可见，寺观壁画的艺术性越来越受人看重，也涌现出大批受人尊敬的壁画大师。

然而，晚唐“唐武宗灭佛”事件摧毁了全国众多佛寺建筑，寺内的彩塑、壁画也随之荡然无存。如今我国仅存一处唐代寺观壁画，位于山西省忻州市五台县佛光寺东大殿内——这也是我国现存时代最早的古代寺观壁画，其风格与形制和敦煌壁画一脉相承，交相辉映。五代十国时期，地方政权割据，社会局势动荡，寺观建造数量及壁画绘制规模虽不及唐朝，却仍相当可观。比如开封（今河南省开封市）龙兴寺就绘有200余幅场面宏大的壁画。这一时期，大部分知名画家都潜心创作过寺观壁画，技艺冠绝一时，荆浩、赵德玄、王仁寿等人便是代表。可惜的是，和唐代寺观壁画一样，留存至今的五代时期寺观及壁画十分

稀少，仅山西省长治市平顺县大云院一处。

宋代以来，帝王崇佛敬道，大力兴建寺庙：宋太祖赵匡胤重修损毁造像，宋太宗赵炅建造开宝寺，宋真宗赵恒修缮相国寺、修缮惠明寺舍利塔与峨眉山普贤寺等等。在一定程度上，兴建寺观与绘制壁画的行为，起到了稳定人心、慰藉民生的作用。山西的民间信仰氛围尤为浓厚，这一时期诞生了一大批寺观壁画精品。除佛教故事外，社会经济与市场经济的繁荣，还让本土化、世俗化的生活场景成为寺观壁画的内容，画面愈发生动多元。比如山西晋城开化寺的大雄宝殿内，藏有全国现存面积最大的北宋寺观壁画：三尊主佛四周绘满各类经变故事及大量世俗生活场景，细节中处处透露着宋代的社会面貌与民俗风情；两者间以云纹为界，比例恰到好处，巧妙的构图使佛、俗两界分而不离，被不少学者誉为“壁上版《清明上河图》”。

随着时代的变迁，文人画也盛行起来。文人士大夫重水墨而轻彩绘，重卷轴而轻壁画，壁画的绘制主体渐渐从名家转向民间画师。这些画师多被称为“工匠”（画匠），他们的社会地位不高，名字也不会载入画史；还有部分画师接受委托完成绘制后拒绝署名，以致千百平方米的精美壁画作品被历史湮没，鲜为人知。辽由契丹族在北方建立，其寺观建筑风格、壁画风采和宋大不相同，多以宏伟著称，气势磅礴。现存古寺观有山西省大同市的华严寺、善化寺、觉山寺，以及山西省朔州市的佛宫寺等，而当时的壁画仅留存于觉山寺与佛宫寺内。也正因此，梁思成曾提出“辽承唐风”的观点。金的风格又与辽大相径庭。据记载，金代初期曾大量调用中原地区的画匠绘制寺观壁画，目前我们能在山西省朔州市的佛宫寺、崇福寺和忻州市的岩山寺看到遗存。其中，岩山寺文殊殿内的金代壁画面积近百平方米，画面宽阔舒朗、气韵古朴壮观，西壁绘有佛传故事与城市生活，细节疏密有致；东壁绘有讲法与经变故事，殿宇昂昂，楼台林立。虽有部分损毁，但这些壁画仍与永乐宫壁画齐名，并称“南北双珠”，被学者誉为“金代寺观壁画的扛鼎之作”“亚洲第一寺观壁画”。这也是少见的有画师署名的壁画作品——出自时年68岁的宫廷画师王逵之手。

元代壁画的三重世界与明清余韵

据《续资治通鉴·卷一九七》《元史·卷十六》记载，元代的佛寺遍布全国，数量超过4万座。历经千年风雨，山西省保存下来的元代寺观建筑有350多座，壁画面积约1800平方米，我们熟知的

永乐宫三清殿壁画，便是其中的佼佼者。

该书将元代壁画划分为三类，一是水陆壁画。水陆壁画的原型源于佛教的水陆法会。我国现存年代最早的水陆壁画位于山西省运城市青龙寺的腰殿，四壁120余平方米的壁面上绘有320多尊神祇，共分三层。儒、释、道三教人物汇聚，内容丰富，排列有序，数目繁多；神祇的装束、造型、性格各异，线条含蓄流畅，人物神态跃然“壁”上。二是道教壁画。晋南地区是道教最为兴盛的地区之一，相传道教祖师之一吕洞宾（号纯阳子）的家乡就在山西省芮城县，被誉为“东方艺术画廊”的永乐宫便是为纪念他而建。永乐宫元代壁画总面积超过1000平方米，其中三清殿的“朝元图”达400平方米，展现了道教诸神朝拜元始天尊的场景，共绘289尊神祇。这些神祇衣衫飘举，神态毕现，场面开阔浩大，气氛庄严清净，是我国古代道教壁画中的杰作，代表了元代壁画艺术的巅峰。三是民间风俗壁画。受委托或是宗教信仰固然是激励画师创作的主要动力，但他们的现实生活、社会经历、审美追求仍或多或少体现在壁画作品中。比如山西省临汾市洪洞县水神庙，明应王殿内绘有超过200平方米的壁画，内容包括元杂剧、看戏、下棋、祈雨、行雨、捶丸运动、鉴宝、卖鱼等。画面充满生活情趣，反映了当时的社会风貌、民间习俗、日常生活、休闲娱乐、建筑形式等，为后人研究元代社会与文化的方方面面提供了宝贵的历史资料。

到了明清时期，民众对宗教的热情不如前朝，因此有些观点认为这是壁画艺术的衰败期。但实际上，统治者仍大兴寺观建筑，山西留存的明代寺观及寺观壁画数量极多，精品更是数不胜数。比如大同市广灵县永安寺，其传法正宗殿内的十大明王像形象摄人心魄，色泽绚丽，刻画细致；吕梁市汾阳市后土圣母庙，圣母殿内壁画以细腻笔触勾勒出圣母的后宫起居、出宫巡幸等场面，壮阔恢宏，仙气缭绕，富丽堂皇。

至于清代壁画，山西同样不乏佳作。例如大同市华严寺，大雄宝殿内绘有超过900平方米的佛教故事，画面中有5000余尊人物，工笔重彩，沥粉贴金，构成一幅壮观的佛教艺术画卷；再如大同市广灵县水神堂，百工社内东西两壁共有40幅“百工图”，详尽展示了清代手工业者的劳动场景与市井生活，医诊人、泥塑人、石匠、熟铁匠、漆匠、锡匠、制帽匠等形象栩栩如生。

山西寺观壁画如同一部取之不尽的百科全书，宗教、社会、建筑、娱乐等内容，都能在画面中找到踪迹。在壁画里，我们看到的不仅是一片衣袂、一尊神祇、一处场景，更得以注视在同一片土地上生活过的先辈，得以瞥见整个中华文明发展的史诗长卷。《地上看山西：中国古代寺观传世壁画》为我们递上了一把认识山西寺观壁画艺术的钥匙。期待未来能有更多系列图书出版，让这些蒙尘的中华民族艺术瑰宝从历史的尘封中走出，走向时代的聚光灯下，重新散发出更夺目的光彩。

（作者系江苏凤凰美术出版社编辑）



《且上书楼：藏书楼里的中华文脉》，童德田等著，顾道远、鲁青编，江苏凤凰美术出版社，2025年8月

在藏书楼里“遇见”文明

□韦力

无从考政治学术之沿革；不得今籍，无以启借鉴变通之途径。故本楼特阐明此旨，务归平等，而杜偏驳之弊。”

1904年，湖南图书馆正式建立，这是中国图书馆史上第一家以“图书馆”命名的省级公共图书馆机构。1908年，东三省总督徐世昌、黑龙江巡抚周树模奏请修建黑龙江图书馆。京师图书馆于1912年8月正式开馆。该馆具有国家图书馆的地位，它的成立标志着中国近代图书馆事业进入全新时期。2022年7月23日，中国国家版本馆落成，这使中华典籍的珍藏正式迈入国家战略层面。历代藏书家及政府机构为何要耗费大量心力收藏和保护典籍？明代丘濬在修建金匮石室的奏书中写道：“惟所谓经籍图书者，乃万年百世之事，是皆自古圣帝明王、贤人君子，精神心术之微，道德文章之懿，行义事功之大，建置议论之详，今世赖之以知古，后世赖之以知今者也。”（《明孝宗实录》）

图书是人类智慧的结晶，在缺乏其他传承媒介的时代，图书几乎是传承文明的唯一手段。典籍不灭，文化就不灭，这正是藏书家的意义所在。中国古代早有这样的观念，古人云“耕读传家，诗书继世”，强调与其留给子孙大量田地家产，不如传承书籍更有价值——这是历代藏书家共有的理念。不过，每个藏书家的藏书领域和藏书理念各有不同。明代胡应麟将藏书家分为好事家和鉴赏家，清代洪亮吉进一步将其分为五类，清末民初学者叶德辉又将其合并为三类。但不论哪一类，他们都为典籍的保护和传承作出了不小的贡献。

《且上书楼：藏书楼里的中华文脉》一书正是从藏书家和图书馆保存典籍的角度进行解读的。书中选取了十一处藏书楼和一座公共图书馆：中国古代藏书楼众多，作者独具慧眼选出十一座最具代表性的，比如天一阁是中国现存最古老的藏书楼，嘉业堂是中国古代藏书楼中规模最大的一座，海源阁则是晚清四大藏书楼中唯一位于北方的一座。通过对这些藏书楼的解读，该书系统分析了藏书楼主的收藏理念。

书中仅选一座公共图书馆——中国国家版本馆，目的是为了说明在21世纪，国家层面如何看待典籍的重要性。该书图文并茂，既梳理了每座藏书楼主人的数世传承关系，又以手绘方式让读者直观看到藏书楼的样貌。相信读者通过阅读这本书，能对典籍的传承及藏书理念形成整体性理解。

起初的公共图书馆仍具私人属性，比如国英在北京建造的共读楼，他认为：“其所以不自秘者，诚念子孙未必能读，即使能读，亦何妨与人共读，成己成人，无二道也。”共读楼于光绪七年（1881年）对外开放，设有专门的管理机构。此后又出现了徐树兰的古越藏书楼，此楼的创建宗旨一是存古，二是开新。《古越藏书楼章程》中对这一宗旨解释道：“学问必求贯通，何谓之贯通？博求之古今中外是也。往者士夫之弊，在详古略今；现在士夫之弊，渐趋于尚今蔑古。其实不谈古籍，

“科学技术是第一生产力。”科学技术是推动社会发展的不竭动力，但它并非孤立存在，始终有艺术相伴。从人类社会文明发展的历史来看，人类的物质文化生活时时刻刻都离不开技术与艺术的协同发展。技术和艺术在不同的发展时期，都处于高度统一的状态：从新石器时代磨制石器，到彩陶的出现；从商周青铜器铭文，到活字印刷术的诞生；从手工艺生产，到机械艺术的规模化转变，无一不是艺术、技术与文化的有机融合。在现今高科技发展的背景下，由于研究、生产等领域的专业分工日益细化，不同领域之间缺乏必要的联系，导致原本浑然一体的社会对象被人为割裂。比如，研究体育的不研究艺术，研究艺术的不研究工艺，研究工艺的不研究科学，研究科学的则专注于单一项目。实际上，体育、艺术、工艺、科学等领域之间，存在着一个从感性到理性、由量变到质变的演变过程。而科学与宗教、艺术与哲学、政治与文化等不同学科领域之间，也有着极为复杂的内在联系，却同样被人为地割裂了。

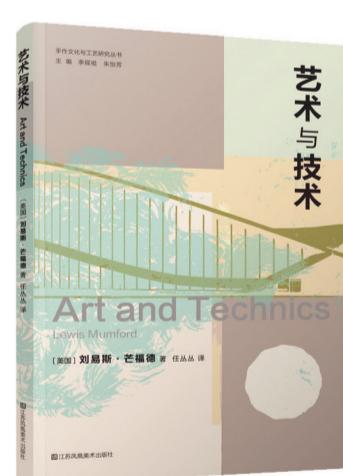
科学技术的突飞猛进为人类带来了丰富的物质与文化生活，但在技术与文化艺术的协调发展方面，也存在一定问题。技术在一定程度上使人们忽视了生命和爱的最深层次来源，切断了人们与艺术之间深层的价值联系。如何恢复现代人的平衡与完整性？我们不妨从《艺术与技术》一书中寻找答案。

该书作者刘易斯·芒福德拥有多重身份，他既是建筑规划师、城市学家，也是历史学家、哲学家、传记作家。他关于技术、文明、建筑、城市的相关思想与理论，在学界有着广泛影响。该书探讨了艺术发展与符号的关系，梳理了从手工艺到机械艺术的转变历程，分析了机械大生产背景下的标准化、复制与选择，解读了建筑中功能与

符号的变化，以及技术、艺术与文化的融合对时代的影响等内容，揭示出在人类历史的大部分时间里，技术与艺术在不同时期都处于高度统一的状态，工具与客体、象征与主体实际上并未分离。

面对物欲的膨胀和技术的“泛滥”，人类渴望艺术的复归，以疗愈内心的脆弱与不安。回望历史，从图像制造者、语言制造者、梦想家、艺术家到工具制造者，人类经历了漫长的过程。正是象征，而非工具，在这段漫长的时间里，表达着友谊与爱，丰富着生活，成就着意义。它依托一个巨大的想象力空间作为载体，传递着共同体的文化与价值。寻求生命的意义与价值，是人之为人的根本与魂。随着人类社会的进步和对技术的持续关注，规模化、产业化的大机器生产随之而来。等级化的科层体制、理性的组织形式和量化的统计指标，充斥着工业化生活，甚至侵蚀到人们的日常生活之中。此时，机器已成为一种当代的象征符号，成为权力或逐利的工具，渗透到生命的本质层面。技术的“野蛮生产”导致人们对机器过度依赖，带来重复、单调、枯燥且机械的生活体验。与此同时，艺术的缺位或变形，造成人类情感、感觉和情绪的压抑，以及主体性的丧失和生命意义与价值的泯灭。

实际上，追逐人性的完整与和平，是作者最本质的召唤与诉求。重塑技术的角色，呼唤艺术的出场，实现艺术与技术的协调



著，《艺术与技术》，[美]刘易斯·芒福德著，江苏凤凰美术出版社，2025年5月

与平衡，进而回归人格的完整、实现人性的富足，这正是其核心主张。在作者看来，让纷乱内心平静下来的方法，是达到真正的客观性。这种客观性既不是压抑情感或欲望，也不仅仅是尊重对象，而是体验周遭的一切，尤其不能忽略主体本身；既要看到事物的本来面目，也要让事物看到我们的本来面目。一般而言，技术固然能为人类带来一定的秩序、规律和中立性，对人格的完善和发展具有重要促进作用。但是，唯有将技术作为创造人类个性的手段，最大程度激发主体在改造客体过程中的内在力量时，技术才能更理性地指导人类生活。

技术与艺术如何在两者日益分离的时代实现融合？作者给出的答案是：“这个时代伟大的主体是生命更新，而非机器以更为僵化、强迫性的形式进一步统治世界。每个人的第一步，就是要掌握主动权，恢复自己的生活能力，从日常生活中充分抽身，使自己成为有自尊、能够自我管理的人。”

（作者系北京师范大学硕士研究生）



江苏凤凰美术出版社微信公众号二维码

江苏凤凰美术出版社