

# 唐李寿墓壁画试探

陕西省博物馆、文管会

1973年3—8月，在三原县陵前公社发掘的唐李寿墓（见本期《唐李寿墓发掘简报》），出土了一批壁画，内容丰富多采。陕西地区过去出土不少初唐末至盛唐时期的壁画，但唐代初年的壁画却很少发现。现就壁画的题材和技法作点粗浅的分析。

—

毛主席说：“一定的文化是一定社会的政治和经济在观念形态上的反映”<sup>①</sup>。李寿墓壁画绘于唐太宗贞观四年（630年），时值唐王朝初建。壁画的内容正反映着这一历史时期的某些特点，体现地主阶级的世界观，为封建地主阶级的利益服务。同时，它也为我们今天了解初唐的农业生产、典章制度、绘画艺术等方面的情况提供了新的资料。

## （一）农耕、牧养、杂役图

在第三天井底部的填土中发现的壁画残片，有农耕、牧养、杂役等劳动人民生产的形象；墓室西壁画有马厩。残存的这些画面不但反映了当时农业生产的水平，更重要的是反映了唐代初年世族地主庄园里人压迫人、人剥削人的封建生产关系。

1. 农耕图：由牛耕、播种、中耕等画面组成。

牛耕：在世族地主连阡亘陌的田野上，两位农夫各扶一犁，正赶牛耕地。犁的结构清晰：犁铧略呈三角形，尾端两角突出形成两翼，类似河南三门峡出土的唐代铁犁铧<sup>②</sup>。

犁梢和犁底没有分开，梢的末端弯曲直接插入铧孔内，梢的上端有横木把手。铧的右侧立有固着在策额上的犁壁。还没有可以控制深浅的犁评。单辕直辕，辕的长度不明，但根据所驾二牛颈上的横木和格来估计，当仍为长辕。这是目前我国有关唐代“牛耕图”的最早形象资料。它和敦煌莫高窟23号壁画（盛唐）、61号壁画（五代）、榆林窟25号壁画（中唐）的“牛耕图”<sup>③</sup>相较，多了铧与壁的复合装置。有了这种装置，便于碎土松土和起垄作亩。这是劳动人民长期生产实践的重要创造<sup>④</sup>，有利于促进农业生产的发展。

播种：在新耕过的土地上，一农夫正双手摇耒，赶牛下种。图中所示为两脚耒，脚下端安铁铧，上端有一横木把手，横柄上置一方形耒斗，双辕直辕，辕端有格，驾一牛。农夫且行且摇，播种于地。耒的旁边画着一排平行的直线，表示谷物种植的田垄。根据史书记载，我国在汉代已发明了耒犁。1960年在陕西富平县曾出土过汉代的铁耒铧<sup>⑤</sup>。山西平陆枣园村汉墓壁画上发现过三脚耒<sup>⑥</sup>，此为两脚耒，与之不同。晚唐陆龟蒙作的《耒耜经》对唐代犁的构造讲得很多，但未提到耒。此图的发现为研究唐代耒犁的构造提供了重要资料。

中耕：两位农民正在握锄耘草。

上述耕作图，虽作为世族地主权势的象征出现的，但却具体地反映了唐初劳动人民精耕细作的情况，说明当时农业生产技术

的进步。唐初农业生产之所以能够迅速地恢复、发展，正是人民辛勤劳动的结果。

2. 牧养：有饲养家禽、牛栏、马厩等画面。

庭院的一角有一群鸡鸭在啄食；另一壁画残片，绘着一牧夫把一群牛从牛栏里赶到田野放牧。鸡鸭成群，肥牛满圈，象征着世族地主庄园财富的丰厚。尤其是牛在世族地主的财富中占着重要的地位。北魏、北齐、北周的均田令都规定“奴婢和牛受田”，地主的牛越多占田的数量也越大。唐代因王公贵族可通过其它方式占有大量土地，取消了用牛占田，但牛仍是耕作的主要畜力。所以，牛栏应看作世族地主广占田产的象征。

墓室西壁绘的马厩和草料库房，反映了唐代养马之风的盛行。《新唐书·兵志》说，自贞观到麟德（627—665年）的四十年间，养马七十万六千匹，置马牧八坊。李寿墓志记载，武德四年（621年）李渊一次就给他“马八百匹”。除了官府养马外，私家也大量养马，“王侯、将相、外戚，牛、驼、羊、马之牧布诸道，百倍于县官，皆以封邑号名为印自别”<sup>⑦</sup>。马是作战的重要工具，世家豪族为了扩大自己的实力，特别重视养马。所以壁画中“马厩图”的出现绝不是偶然的，它代表着世族地主的军事实力。

### 3. 杂役图

唐代王公贵族的家内役使着大批奴婢，如武德五年，李渊一次就赐给李大亮“奴婢百人”，“越王贞家破，诸家僮胜衣甲者千余人”<sup>⑧</sup>。据《新唐书·王绩传》（贞观时人）说，奴婢在地主家里担负着“种黍，春秋酿酒，养鳧雁，蒔药草”等等工作，受着残酷的剥削和压迫。李寿墓壁画中所绘的推磨、担水、舂米、饲养家禽等形象，就是奴婢悲惨生活的真实写照。看那双手抱着磨扛推动着沉重磨石旋转磨面的两位女奴，昂首叹气，似有诉不完的辛酸和悲愤。

在世族地主庄园内从事耕作的部曲、荫

客和从事牧养杂役的奴婢，地位是非常低贱的。《唐律疏议》规定：“奴婢、部曲，身系于主”，“奴婢、贱人，律同畜产”。这种人身隶属关系极强的世族地主庄园的奴婢、部曲，实质上是奴隶制的残余。这对剥削阶级鼓吹的孔老二的“仁义道德”是无情的揭露。

以世族地主庄园的某些生产、生活场面为题材，多见于汉魏、南北朝至初唐的王公贵族的墓葬壁画和石刻，以后则少见。这是为什么呢？马克思说：“精神生产随着物质生产的改造而改造”<sup>⑨</sup>。中国封建社会从东汉到隋这个期间，世族地主经济的发展，形成“豪人之家，连栋数百，膏田满野，奴婢千群，徒附万计”，“荣乐过于封君，势力侔于守令”的世家豪族。这种反动势力，经过东汉末年以来农民大起义的不断打击，尤其是隋末农民大起义，“得隋官吏及士族子弟皆杀之”，“见人称引史书者，辄杀之”，致使“关东魏齐著姓，皆沦替”，“燕赵右姓，多失衣冠之绪”，严重地削弱了豪族的势力，至唐初仅存其残余了。这正是李寿墓壁画中的世族地主庄园内生产和生活画面出现的背景。初唐以后，随着商品经济的发展，庶族地主庄园的租佃关系发展起来，世族地主庄园趋于瓦解。由于经济关系的这一变化，所以在象征死者生前生活的墓葬绘画艺术上，也就罕见这种题材了。

### （二）建筑图

第一过洞南壁（即墓道北壁）绘一重楼建筑，和其左右的双阁（双台）附属建筑用飞廊相接，构成一组全木结构建筑群。

主体建筑为重楼单檐四阿顶。其下层立粗大红色角柱，柱间施两层额枋，额枋之间立椽柱。柱头施一斗三升栱，补间施两角起翘的人字栱，转角铺作为两跳角华栱。华栱实际是额枋的延长部分，手法简洁疏朗。柱头枋上施望柱和横柱以承平座。周围无外檐墙及门窗等装修。

重楼面阔各五间，周有回廊。当心间安

版门，门上有铺首衔环和门钉四行，每行五枚，两次、稍间施直棂窗，柱头施一斗三升拱，补间用人字拱，转角用两跳角华拱，以承檐枋。柱间施两层额枋，额枋之间立椽柱。重楼屋身下有平座及栏杆。平座斗拱同外檐一致。栏杆为勾片单勾栏。地袱和盆唇之间转角处施望柱，盆唇和寻杖之间的转角立瘿项。地袱下和柱头枋之间立短柱以支撑上面的建筑物。四阿顶，上有鸱尾。正脊似为条砖叠筑，垂脊用筒瓦叠筑。屋檐出跳深远，翼角起翘很高。

双阁的结构和手法与主体建筑大体相似。下层立有高崇的角柱，上施平座、勾栏以承阁身。阁身立角柱，角柱间置大方窗一个，四阿顶，高与主体建筑的腰檐相等。双阁旁边绘起伏的山峦、丛树。主体建筑正脊的左右角的空间绘飞天，显得建筑高耸入云。

这组建筑群是目前我国有关唐代建筑的最早图样，是研究唐代建筑史的珍贵资料。值得注意的是，它与含元殿建筑群的组合相类似。《唐六典》卷七说：“丹凤门内正殿曰含元殿……夹殿两阁，左曰翔鸾阁、右曰栖凤阁〔与殿飞廊相接……〕”。含元殿建于龙朔二年（662年），比此图晚三十二年。这组建筑群的规模当然要比含元殿小得多，但对含元殿的复元却有一定的参考价值。再者，重楼与双阁的最下层均立很高的角柱，上有平座以承屋身。这与河北磁县南响堂山石窟的隋代石刻的木平坐台建筑的构造手法相似<sup>⑩</sup>。其斗拱古朴、简洁，尤其转角铺作的做法与东汉至南北朝出土明器陶屋相似，这说明它承袭了前代的作风。第三，它与初唐和盛唐之交的西安大雁塔门楣雕刻的佛殿图（刻于701—704年）、懿德太子墓墓道阙楼图（706年）<sup>⑪</sup>比较，其相同之点是：（一）屋顶正脊短促，用条砖叠脊，鸱尾及垂脊的形制和调脊方法基本相似；（二）翼角起翘高，出檐深远；（三）柱与柱之间施两层额枋，额枋

之间立椽柱；柱头有卷杀。（四）补间用两角起翘的人字拱；次、稍间施直棂窗。其不同点：（一）此图所示斗拱简单、古朴，柱头施一斗三升拱；大雁塔门楣的佛殿图和懿德墓阙楼图均为五铺作双抄偷心造。（二）佛殿图和阙楼图的斗拱均经雕画，尤其阙楼图在栏杆接点及瘿项上饰金铜饰件，栏版上绘蔓草花纹，非常华丽；而李寿墓建筑图则装修古朴。（三）李寿墓建筑图的平座栏杆除转角外未施望柱，在寻杖与盆唇之间无有瘿项支撑，直棂窗下无障水版，与懿德墓建筑图差别很大，似不合实际建筑结构。但在第三天井发现的重楼建筑图残片上，上述三点都有，由此推知可能是漏画。再者，主体建筑物的最下层只有两根粗大的角柱，在实际建筑上也是不可能的，可见画得比较粗疏。

唐永泰公主墓<sup>⑫</sup>和懿德太子墓第一过洞南壁绘重楼建筑，墓道上绘双阙。李寿墓主体建筑旁的双阁，一半绘在过洞上，一半外折绘于墓道两壁与过洞交接的一隅，似也可以算是双阙。李华的《含元殿赋》说：“左翔鸾而右栖凤，翘两阙而为翼”，《旧唐书·五行志》：“元和三年四月壬申，大风毁含元殿西阙栏槛二十七间”，此可作为佐证。过去发掘的唐墓壁画，永泰墓画单阙，懿德墓画三出阙，唯独未见二出阙。李寿墓壁画中的阙，包括外折画在墓道两侧壁上部分在内，正是二出阙。这样，唐代三种不同等级的阙，就都可以在唐墓壁画中看到具体形象了。

以建筑作为墓葬绘画题材，是死者生前深宫甲第的模写，也是其官品爵位的象征。官阶不同，建筑亦异。《唐六典》卷二十三说：“凡宫室之制，自天子至于庶士各有等差（天子之宫殿皆施重栱藻井，王公诸臣三品已上九架，五品已上七架，并厅厦两头，六品已下五架。其门舍三品已上五架三间，五品已上得制鸟头门。”而李寿墓的建筑面宽五间（即《新唐书》说的“五间九架”），鸟头门与文

献基本相符。这是孔老二的“礼治”，即等级制的体现。统治者楼宇栉比，而劳动人民家无片瓦，“朱门酒肉臭，路有冻死骨”，就是孔老二的“礼治”的实质。

### (三) 仪仗出行图

墓道和过洞、天井东西壁的仪仗队，由骑马出行仪仗队和步行仪仗队组成。墓道两壁的骑马出行仪仗队，每边各由42匹马、48人组成。墓主人尚未出现，当为整装待发的准备出行场面。步行仪仗队共十二组，每组由8—10人组成。上述两个仪仗队的仪卫合计约在二百人以上。规模之大，气势之显赫，当是墓主人生前仪卫的写照。李寿是李渊的从弟，官阶为开府仪同三司、上柱国、淮安郡王，死后诏赠司空。仪仗图的级别当属郡王级。《唐六典》卷五说：“凡王公以下皆有亲事、帐内……〔亲王、嗣王、郡王、开府仪同三司及三品已上官带勳者差以给之……”。“亲事”、“帐内”是王公大臣的仪卫。官阶不同，拥有仪卫的人数也就不同。《归唐书》卷44说：亲王的“亲事府”内有掌仪卫陪从的“典军”和“副典军”各二人，官阶分别为正五品和副五品；“执仗亲事十六人，执乘亲事十六人，亲事三百三十三人”，“帐内府”内有“典军二人，付典军三人〔品秩如亲事府〕，帐内六百六十七人”。总计约千余人。李寿墓壁画的步行仪仗队，每组都有两个身穿红袍、外套襦裆的五品官员作为领队，此人可能是典军或副典军；其余的卫士可能是亲事或帐内。李寿墓仪仗队的仪卫共二百余人，约当文献所说亲王仪卫（即亲事和帐内）的五分之一强，当然绘画的人数不一定是实有数。不过郡王比亲王的仪卫少是符合封建等级制之“礼”的。另外再参酌列载图上插戟十四根和骑马出行图中的“唯诸王才得用之”的雉尾扇<sup>⑨</sup>，都可作为李寿墓仪仗图当属郡王级的佐证。为了解郡王的仪卫卤簿提供了资料，也是剖析封建等级观念的实物例证之一。

《出行图》为汉代以后在贵族墓葬的壁画和石刻中常见的题材。不过大体说来，汉代多是车马出行图，以马车为主；魏晋南北朝时出行又用牛车<sup>⑩</sup>；到了唐代，尤其是初唐以后多为骑马出行<sup>⑪</sup>。如章怀墓的狩猎出行图，唐玄宗的《金挤图》，晚唐的《张议潮夫妇出行图》等。《归唐书·舆服志》记载：景龙二年（708年）刘子玄说：“古者自大夫已上皆乘车、而以马为驂服。魏晋已降，迄手隋代，朝士又驾牛车……臣伏见比者，……左右侍臣，皆以朝服乘马”。实物文献两相参证，基本相符。由坐车到乘马，统治阶级社会习尚的这一微小变化，却遭到顽固的崇儒、师古派刘子玄等人的极力反对，说什么朝服乘马“非惟不师古道”，且“有损威仪”，“鞍马为贵贱所通”，破坏了等级关系。这完全是孔老二一副保守、倒退、复礼的腔调。乘马较坐车行动迅速、方便。因此，由坐车变为乘马是社会交通发展的必然趋势。且在战阵中鞍马早已代替车战；加上李唐政权初建，十分注意封建政权的安危，统治者乘马也实有不忘鞍马戎机之意。

李寿墓和初唐末至盛唐的壁画墓的仪仗队，在墓葬空间位置的分布上是有差别的。为了便于说明问题，列表如下：

仪仗和内廷生活画面分布位置

墓主	埋葬时间	仪仗队分布位置	内廷生活位置
李寿	贞观四年（630年）	墓道，1—4过洞，1—4天井	甬道，墓室
李重润（懿德太子）	神龙二年（706年）	墓道，1、2天井	1—6过洞，3天井（4、5天井壁画脱落），前后甬道，前后室
李仙蕙（永泰公主）	神龙二年（706年）	墓道	从一过洞至后室
李贤（章怀太子）	神龙二年（706年）	墓道	第3过洞至后室，1、2过洞的壁画脱落

从上表可看出，李寿墓仪仗图占的空间

比例大，后三墓内廷生活画面占的比例大。这是什么原因？墓葬壁画是根据统治阶级的需要制作的，它必然反映统治阶级的思想意识。李寿墓壁画制作于贞观四年，离唐王朝统一全国才六年。统治者特别重视其政权的巩固，唐太宗曾说：“甲兵武备，实不可缺”。李寿是亲自参加镇压农民起义和后期的统一战争的，其对甲兵仪卫也必然十分重视。墓中长卷式的大型仪仗队，当是这一意识的反映。随着封建政权的稳定，经济的恢复和发展，剥削阶级的纵欲享乐必然进一步恶性发展，尤其到盛唐时，其声色犬马，游宴无度的淫靡生活更甚。墓葬中的内廷生活画面占的比例大，当是这一事实的反映。

#### （四）寺院、道观图

甬道后段的东壁绘一寺院，西壁绘一道观，佛、道宗教作为墓葬绘画的题材，反映了剥削阶级思想、风尚的一个重要方面。

唐王朝的统治者为了防止人民“造反”，特别注意加强对人民的思想统治，大肆尊孔崇儒，把孔孟之道视为“如鸟有翼，如鱼依水，失之必死，不可暂无”<sup>①6</sup>。另外，并利用佛、道宗教来欺骗、麻醉人民。武德三年（620年）诏令建老君庙。贞观年间广建寺刹，剃度僧尼。李寿墓壁画的寺院、道观图正是在这一历史背景下出现的。

从李寿墓壁画的寺、观分布位置看，道观居右。古代尚右，说明当时李唐统治者在佛、道并倡的情况下，崇道又略放在崇佛之前。《唐大诏令集》卷113记载贞观十一年（636年）的诏令：“自今以后，斋供行法，至于称谓，道士女冠可在僧尼之前。”图、文互验，完全相符。究其原因，主要是李唐王朝的统治者认为道教尊奉的始祖李聃是他们的祖先，想借以提高李氏皇族的门阀地位，并为封建皇权增添一层神化的色彩。武则天掌握政权后，一改过去的做法，于天授二年（691年），又令僧居道前<sup>①7</sup>。中宗复位后，复又崇道。僧、道称谓谁先谁后的变化，反映了统治集团内部的斗

争。

作为唐代政权统治工具的宗教寺观，由于在麻醉人民方面有着特殊的作用，甚得统治者赏识。他们凭借种种特权，和王室贵族一样，占有大量土地和劳动力。在道观图的围墙外边，有两个身穿袈衣的劳动者，肩扛着沉重的东西，正朝着道观的大门走去。此当系道观的仆役或佃客。在唐代，寺观占田很多。《旧唐书》王缙传说：京畿之丰田美利，多归于寺观。武宗毁佛时，检出奴婢十五万人，收膏腴上田数千万顷。寺院地主庄园和世族地主庄园一样，是吃人的魔窟。那两个肩负重物为道观辛勤服役的劳动者的形象，深刻地揭露了寺院庄园地主对人民的残酷剥削、压迫的罪恶。

宗教和孔老二的儒学一样都是麻醉人民的鸦片烟。但是，宗教玩弄的“升天”骗术是儒学所无，儒家的忠、孝等伦常道德又为宗教所缺，所以唐代统治者在尊孔崇儒的同时也把道、佛利用起来作为统治人民的工具。孔老二的儒学也逐渐吸收佛老思想，到宋代成为更具有反动性、欺骗性的唯心主义的理学。

## 二

毛主席说：“为艺术的艺术，超阶级的艺术，和政治并行或互相独立的艺术，实际上是不存在的。”李寿墓的壁画内容是封建性的，其艺术形式也必然是适应封建地主阶级需要的。

壁画的整个布局的特点，是用分割线把墓道、天井、过洞的壁画分为上下两层。把所要表现的主要内容——长卷式的大型仪仗队，摆在最突出的下层这个地位上，着意表现墓主人生前的地位及飞扬跋扈的骄横权势，使主题突出。下层画面的气氛严肃，队伍齐整，而衬托以上层的生动活泼的狩猎、生产等画面，就使得整个气氛不显得呆滞，进一步烘托了主题。

每幅画面的构图，既统一又有变化。例如，一排排的仪卫，身着一样的装束，手执一样的旗帜，整个画面统一于齐整严肃之中，但通过人物面部的正、侧、背转和神态的变化，又避免了千篇一律。然而这种变化又未影响行列的齐整，收到了统一中有变化，变而不乱的效果。再如狩猎图，则在变化中求得统一。数十名猎手追赶着奔逃的鹿、兔等，一切都在动与变中，而所有的动和变又都统一在狩猎活动中，使主题非常鲜明。

在形象的刻画上，注意了气韵，如骑马出行图，描写整装待发前的一霎那。一切都准备好了，但墓主人还没有出场。有的人肃穆静待；有的不免内心焦急，回首探视。马蹶蹄欲行，骑士紧勒马缰。整个队伍欲行而未行，墓主人将出而未出的情景跃然壁上。墓主人正在做些什么？为什么迟迟不出？这些含蓄的问题，为的是用虚实结合的手法来突出墓主人名分的高贵。

线条的运用，基本上铁线描。人物和马的轮廓线多用笔的中锋勾勒，线条粗壮有力。如画马的臀部，用笔如“弯弧挺刃”，一笔挥成，线条圆润刚健，富有弹性，把马的肥硕、劲健的形象借助线的力量表现出来。对象不同，用笔亦异。有的放达阔犷，如狩猎图上的远山，仅粗疏的两笔，就构成绵延起伏的山峦；有的工笔细描，如雉尾扇，用笔的尖锋描写，线条细如毫发，把毛绒绒的质感表现了出来。画工并能运用线条表现人物不同的性格、特征。如简洁的两条曲线就把内竖颧骨高耸、两颊无肉的一付清瘦、干瘪的形象勾画出来了。出行图上的马夫，圆睁大眼，须髯猬张，显得强壮有力。总之，在线条的运用上达到了相当高的水平。

壁画所用的颜色，有朱、赭、黄、青、绿等色。布色的方法，旗帜用平涂，人物的面部、服饰用晕染法。总的说来，用色不如李贤、李重润、李仙蕙等墓的壁画丰富多

彩。

壁画的制作。在土墙和砖墙上涂一层细白灰，压平抹光，再刷胶质，使壁面光滑坚硬，便于勾勒和晕染。土墙上的灰层厚约0.3厘米，砖墙上的灰层厚约0.5厘米。白灰里掺麻刀纤维。除了甬道的画面发现有用朽子起草的痕迹外，其余画面似乎一次勾勒，然后布色。

把李寿墓和陕西发掘的盛唐壁画墓壁面的处理和壁画保存情况加以对比，我们发现：盛唐墓在白灰与原墙壁之间涂有泥帐，李寿墓则无；盛唐墓的白灰层较厚，李寿墓的灰层则薄。在壁画的保存情况方面：凡是在砖墙上的画面都保存较好；李寿墓的壁面处理因没有泥帐且灰层又薄，所以比盛唐墓壁画脱落多，龟裂甚<sup>⑨</sup>。上述事实证明李寿墓在壁面的处理上，没有盛唐的先进。

总之，李寿墓出土的一批精美壁画，不仅为我们认识唐代初年的社会经济、政治、思想提供了一面镜子，也为了解汉魏南北朝到盛唐之间的绘画发展，提供了可贵的资料。尤其壁画中的农耕、牧养、杂役等画面，虽是作为显示统治阶级权势和财富而出现的，但却直接地、形象地反映了劳动人民的生产活动和生活。正是由于当时人民的辛勤劳动，才造成了唐代封建经济的繁荣。这雄辩地证明了“人民，只有人民，才是创造世界历史的动力”。这对林彪一类骗子所鼓吹的唯心主义的反动“英雄史观”，是有力的批判。

① 《新民主主义论》，《毛泽东选集》合订本688页。

②③ 方壮猷《战国以来中国步犁发展问题试掘》，《考古》1964年7期。

④⑤ 解放后在陕西地区曾发现汉代犁壁多件，它证明我国劳动人民在汉代时已发明了犁壁。见《陕西省发现的汉代铁犁和犁土》，《文物》1966年1期。

⑥ 山西省文物管理委员会《山西平陆枣园村壁画汉墓》，《考古》1959年9期。

⑦ 《新唐书·兵志》。

⑧ 《唐会要》卷86。

(下转第39页)

看他所寫開卷之第一回文字使用此二語以訂終身則知託言寓意之旨誰謂獨寄興于一情字耶

家國君父事有大小之殊其理其運其數則略無差異知運知數者則必諒而後嘆也

图四 脂残本《红楼梦》第一回眉批：“谁谓（此书）独寄兴于一‘情’字耶？！”

托言寓意之旨。谁谓独寄兴于一‘情’字耶？！”接着又写道：“家国君父，事有大小之殊，其理、其运、其数则略无差异。知运知数者，则必谅而后叹也！”（图四）这就是说，曹雪芹写英莲（应怜）“有命无运”，实际上隐寓着四大家族乃至整个封建国家都“有命无运”，因而《红楼梦》决不是独寄兴于一个“情”字的爱情小说。脂砚斋的这种见解，是符合曹雪芹的原意和《红楼梦》的主题的。

曹著和脂批，对“特种”学者胡适之流的“自传体”说，也给了一记响亮的耳光。脂本中有许多迹象表明，《红楼梦》的若干素材取自曹家，然而，作为批判现实主义的艺术大师，曹雪芹并不是在写自传或家谱；作为一个熟悉曹雪芹的文学批评家，脂砚斋既不认为贾宝玉就是曹雪芹，也没有自充宝二爷。

第十九回脂京、脂馆、脂戚各本都有这样一条脂批，说：“按此书写一宝玉，其宝玉之为人，是我辈于书中见而知有此人，实未目曾亲睹者。……不独于世上亲见这样的人不曾，即阅今古所有之小说传奇中，亦未见这样的文字。……合目思之，却如真见一宝玉，真闻此言者，移之第二人万不可，亦不成文字矣。”这就是说，贾宝玉这个封建叛逆者的典型，塑造得很成功，他出于曹雪芹的笔下，“活跳

纸上”。这个人物的素材，主要来源于脂砚斋等人，但他的反封建的异端思想和叛逆性格，却比脂砚斋高得多，强烈得多。这是因为，曹雪芹把实际生活中许多这一类型的人物的思想性格，特别是把他自己反封建的早期民主主义思想，集中起来，提高以后，熔铸在贾宝玉的艺术形象中，使其成为一个理想化的小说人物。贾宝玉既不是实际生活中的曹雪芹，也不是脂砚斋。所以，脂砚在批语中说，宝玉这个人，连他也没有亲眼看见过。这是对自传体派的当头棒喝！

谈论《红楼梦》的版本，不是为了厚古薄今，而是要古为今用。我们要在马克思列宁主义的路线和理论的指导下，详细地占有《红楼梦》的版本材料，这对于深入开展《红楼梦》研究评价工作，帮助广大人民群众更好地阅读这部形象的历史，是很有意义的。

（上接第94页）

- ⑨ 《共产党宣言》。
- ⑩ 梁思成：《敦煌壁画中所见的中国古代建筑》，《文物参考资料》第二卷五期
- ⑪ 王仁波：《唐懿德太子墓壁画题材的分析》，《考古》1973年6期。
- ⑫ 杭德洲等：《唐永泰公主墓发掘简报》，《文物》1964年1期。

- ⑬ 《初学记》卷25。
- ⑭ 魏晋南北朝墓葬中的明器一般都有牛车可证。
- ⑮ 初唐以牛车出行还少量存在，如龙朔三年（663年）的郑仁泰墓道两壁就绘有牛车，见《文物》1972年7期。
- ⑯ 《资治通鉴》唐纪八，卷192。
- ⑰ 《唐大诏令集》卷113。
- ⑱ 壁画保存的情况好坏，原因是多方面的，此处仅就一般情况而论。