



Histoire, archéologie et société
conférences académiques franco-chinoises

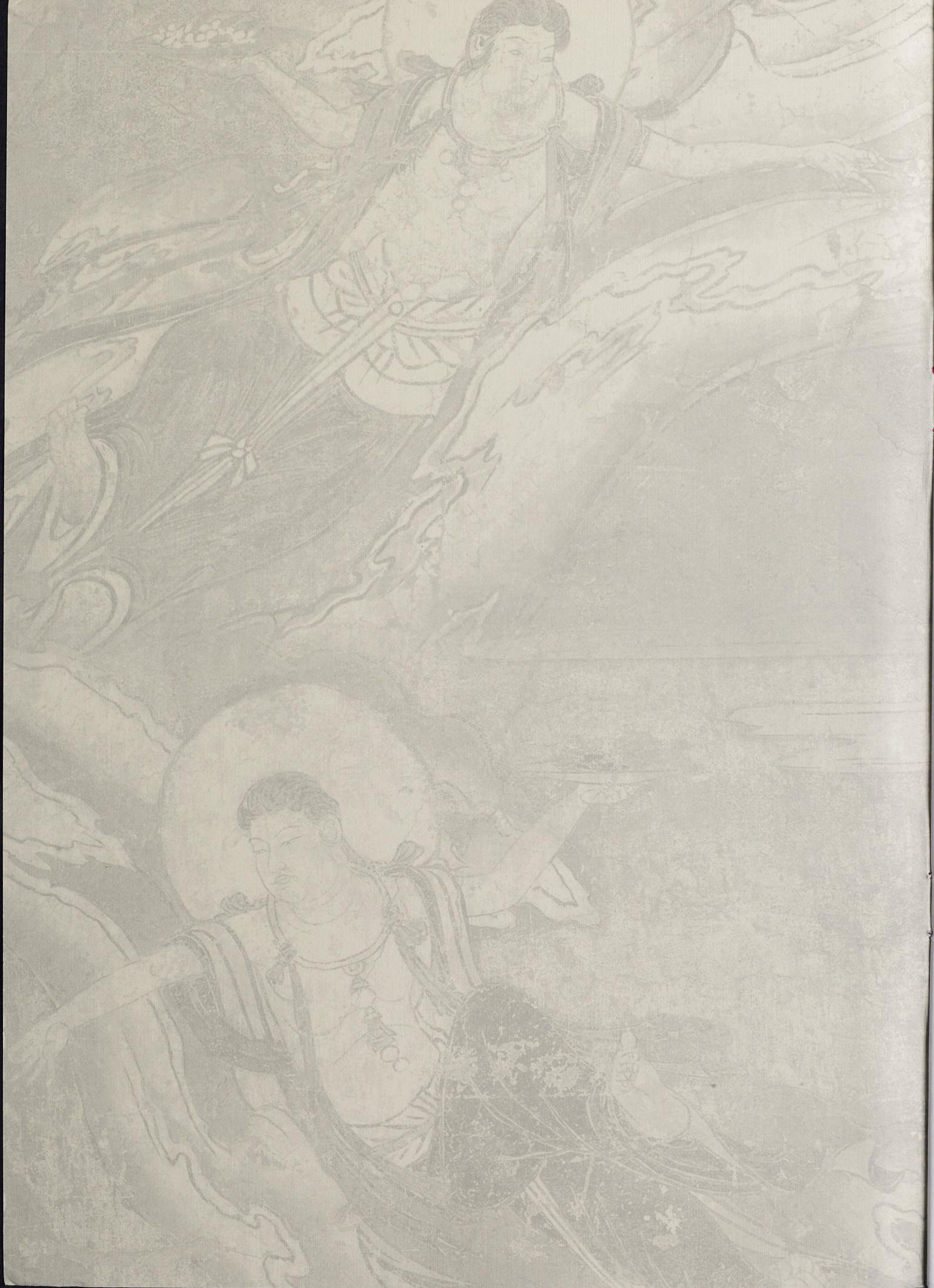
LES PEINTURES MURALES DES CINQ DYNASTIES DU GRAND ANTIQUAIRE C. T. LOO

Meng Sihui

Cahier No 12



École française d'Extrême-Orient Centre de Pékin *décembre 2008*



Histoire, archéologie et société
conférences académiques franco-chinoises

Cahier N° 12

Les peintures murales des Cinq Dynasties
du grand antiquaire C. T. Loo

Meng Sihui

École française d'Extrême-Orient
Centre de Pékin

Ouvrage réalisé avec le concours du ministère des Affaires étrangères

EFEQ Centre de Pékin

Histoire, archéologie et société - conférences académiques franco-chinoises

Cahier n° 12

ISBN 978-2-85539-014-7

Imprimé à Pékin en décembre 2008 à 1000 exemplaires

Ce cahier a été réalisé par Marianne Bujard

Depuis 1997, le centre de l'École française d'Extrême-Orient à Pékin organise avec le soutien du ministère des Affaires étrangères et de l'Ambassade de France un programme de conférences intitulé *Histoire, archéologie et société - conférences académiques franco-chinoises*.

Des spécialistes français et chinois viennent exposer les résultats de leurs travaux les plus récents devant un public de chercheurs, de professeurs et d'étudiants. Plusieurs universités et institutions ont accueilli à tour de rôle les conférenciers et participé à l'organisation de ces rencontres : l'université de Pékin, l'université Tsinghua, l'université normale de Pékin, les Instituts d'histoire, d'archéologie et de sociologie de l'Académie des sciences sociales de Chine, l'Institut d'histoire des sciences de l'Académie des sciences, la Bibliothèque nationale. Afin de diffuser plus largement ces interventions, nous avons entrepris la publication de certaines d'entre elles, en français et en chinois.

Ce cahier reproduit une conférence de Meng Sihui, chercheur et commissaire d'exposition au musée du Palais impérial de Pékin. L'auteur, historienne de l'art chinois, a entrepris entre 1998 et 2004 une minutieuse enquête pour retrouver les fragments de peintures murales d'un temple bouddhiste du Henan, dispersés à travers le monde. Une partie de ces œuvres, datant des Cinq Dynasties (907-960), fut acquise en 1923 par le grand antiquaire et marchand d'art C. T. Loo, qui les exposa d'abord dans sa galerie parisienne, la Pagode chinoise, pour finalement en faire don ou les vendre à plusieurs musées américains et collectionneurs privés. En 2003, quatre nouveaux fragments ont été retrouvés au musée du Palais impérial de Pékin. Meng Sihui a pu les identifier comme faisant partie du même ensemble et restituer ainsi une large part du plus ancien décor de sanctuaire préservé jusqu'à nos jours. Cette reconstitution représente une contribution majeure à l'histoire de l'art bouddhique en Chine.

Les peintures murales des Cinq Dynasties du grand antiquaire C. T. Loo

Meng Sibui

Au cours de l'été 2003, alors que l'on préparait l'édition du *Catalogue complet des œuvres remarquables conservées au musée du Palais impérial de Pékin*, un lot de peintures oubliées depuis près d'un demi-siècle a été retrouvé. Il s'agissait de peintures murales de tombes Tang (618-907) et de temples datant des Cinq Dynasties (907-960), des Song (960-1279) et des Yuan (1279-1368). Parmi toutes ces œuvres, celles provenant d'un temple des Cinq Dynasties avaient un intérêt tout particulier. L'une d'elles représentait le grand bodhisattva Guanyin, assis dans la position du lotus. Il y avait également trois autres bodhisattva de même taille, debout et présentant des offrandes. La beauté des couleurs, l'aisance du trait, la simplicité des formes attestaient d'une grande maîtrise. Malheureusement, elles avaient toutes subi des restaurations plus ou moins importantes. En les voyant, j'eus immédiatement l'intuition qu'elles venaient du même monastère qu'un ensemble de peintures murales qui se trouvait à l'étranger depuis les années 1920.

Entre 1998 et 2002, j'eus la chance d'aller trois fois aux États-Unis pour étudier les collections d'art sacré des musées américains. Parmi celles-ci, une série de peintures murales des Cinq Dynasties, provenant apparemment d'un monastère situé à la frontière du Henan et du Shanxi, attira mon attention. Elles avaient été découpées en fragments d'environ deux mètres de haut et de soixante centimètres à un mètre quatre-vingt de large. D'inspiration bouddhique et de belle facture, ces témoignages d'un passé ancien me touchèrent infiniment. Durant l'été 2004, invitée par l'École française d'Extrême-Orient à passer un mois à Paris pour y effectuer des recherches, j'eus l'occasion d'examiner quelques peintures conservées au musée Guimet. L'une d'elles avait manifestement des similitudes avec les peintures murales des Cinq Dynasties des musées américains : un style identique, des proportions semblables et un sujet approchant. Toutes venaient probablement du même temple que celles que l'on avait découvertes à Pékin en 2003.

Les peintures murales provenant de temples et antérieures aux Cinq Dynasties sont extrêmement rares : il ne subsiste que celles d'époque Tang, mais de petit format, situées sous les voussures des consoles de charpente du monastère Foguang à Wutai shan au Shanxi. De la période des Cinq Dynasties, mais dans un état de conservation médiocre, il reste un fragment sur le mur oriental du monastère Dayun à Pingshun dans le Shanxi. C'est dire combien sont précieuses les peintures des musées européens et américains et celles du musée du Palais impérial.

Mais comment ces peintures ont-elles été dispersées ? Un grand marchand d'art chinois, Lu Qinzhai (C. T. Loo), en est directement responsable.

Lu Qinzhai

Lu Qinzhai fut un célèbre marchand d'antiquités chinoises de la première moitié du XX^e siècle. Plus connu parmi les antiquaires et les conservateurs sous le nom de C. T. Loo, il est directement lié à la circulation des œuvres d'art chinoises à l'étranger durant l'époque moderne et son nom figure souvent sur les fiches d'inventaires des musées d'Europe et des États-Unis.

Lu Qinzhai naquit en 1880 à Lujiadu près de Wuxing (aujourd'hui Huzhou) dans la province du Zhejiang (fig. 1). Il descendait d'une famille fortunée qui comptait autant de hauts

fonctionnaires que de grands marchands. En 1851, quand le soulèvement des Taiping atteignit les provinces du Jiangsu et du Zhejiang, toute la famille Lu se réfugia à Shanghai¹. À la fin du XIX^e siècle, Lu Qinzhai fut envoyé en France par ses parents pour y faire fortune. Comme pour tout jeune homme parti à l'aventure, ses débuts furent difficiles. En 1902, alors âgé de 22 ans, il fit la connaissance à l'ambassade de Chine de Zhang Jingjiang², de trois ans son aîné. Issu d'une puissante famille, ce dernier, également originaire de Wuxing, était un ami intime de Sun Yat-sen qu'il rejoignit plus tard dans la Ligue jurée. Mais à cette date, il venait d'arriver à Paris comme premier conseiller dans la suite de l'ambassadeur Sun Baoqi. Les deux jeunes gens se lièrent très vite d'amitié et le diplomate conseilla à son compatriote de se lancer dans le commerce d'antiquités entre la France et la Chine, lui-même désirant s'y associer. Avec le soutien de Zhang Jingjiang, Lu Qinzhai fonde sans tarder la société Ton Ying, installée place de la Madeleine dans le VIII^e arrondissement. Il fait commerce de soie du Zhejiang, de thé et d'antiquités. Au début, les affaires ne sont pas florissantes, mais Lu Qinzhai découvre rapidement les secrets du négoce, en particulier celui des antiquités pour le choix desquelles il possède un goût inné qu'il sait allier au sens des affaires. Il apprend vite et, grâce à un jugement très sûr, son nom devient une référence dans le monde des antiquaires.

Dans une certaine mesure, Lu Qinzhai est l'ancêtre et le parangon des marchands d'antiquités chinoises en Occident. À cette époque, les Occidentaux ont une connaissance sommaire de l'histoire de la Chine, ils ne s'intéressent qu'à des objets de belle apparence et ne comprennent pas la vraie beauté des jades et des bronzes anciens marqués par le passage du temps. Lu Qinzhai, grâce à sa solide connaissance des œuvres d'art et son génie du commerce, va progressivement conquérir les Parisiens. Les antiquités qui passent entre ses mains prennent aussitôt une valeur nouvelle. Il devient un antiquaire de premier plan dont la parole fait foi. En même temps, il prend soin de se lier d'amitié avec les sinologues et les collectionneurs les plus réputés tels Victor Segalen, Jean Lartigues, Édouard Chavannes ou Paul Pelliot. En 1908, Lu Qinzhai crée une société plus importante, la compagnie Lai Yun. Outre la maison mère à Paris, elle possède des filiales à Londres, à New York et en Chine. Lu Qinzhai s'allie avec les grands marchands de Pékin et de Shanghai pour former un cercle comparable aux clubs d'hommes d'affaires d'aujourd'hui. La filiale de Shanghai était située au 570 de la rue de Nankin, dans le quartier du Boulogne, près de l'actuel carrefour des rues de Hankou et du Henan. Celle de Pékin se trouvait à l'extérieur de la porte Chongwen, dans la deuxième venelle de la rue Changxiang à Damochang. Malheureusement, le faste d'antan a aujourd'hui entièrement disparu de ces lieux. En 1911, Lu Qinzhai s'associe à Wu Qizhou, antiquaire à Shanghai, et à Zhu Xuzhai et Miu Xihua, antiquaires à Pékin, avec lesquels il ouvre à Shanghai la compagnie Lu Wu, composée des patronymes des deux principaux associés et dont la sonorité évoque le nom du Louvre. Cette compagnie deviendra la plus célèbre maison d'exportation d'objets d'art de l'histoire moderne chinoise. Lu Qinzhai réside la plupart du temps à Paris, tandis que Yao Shulai, le frère de la première épouse de Zhang Jingjiang, s'occupe de la filiale américaine située à l'angle de Madison Avenue et de la 57^e East Road à New York³. Wu Qizhou à Shanghai et Zhu Xuzhai à Pékin sont chargés de fournir la marchandise, laquelle transite le plus souvent par Shanghai d'où Wu Qizhou l'envoie à Paris ou New York. Après 1918, Lu Qinzhai commença à vendre des objets d'art chinois dans son magasin américain, situé au 557 de la Fifth Avenue. En 1926, la collaboration entre les quatre associés prit fin et seuls Lu Qinzhai et Wu Qizhou continuèrent à travailler ensemble. Officiellement, la compagnie Lu Wu fut dissoute à la fin de l'année 1941, après le déclenchement de la guerre du Pacifique, mais en réalité l'exportation d'objets d'art

continua comme autrefois. Aucune autre compagnie ne transporta autant d'objets précieux sur une aussi longue durée et n'exerça une plus grande influence. Elle était si puissante que nul n'osait en général lui disputer l'objet qu'elle convoitait. Rien ne lui échappait : pas plus les vases rituels que les autres objets en bronze, ni les jades anciens, les céramiques, les calligraphies, les peintures sur rouleaux, les statues, les peintures murales ou les sculptures polychromes des Tang. Si une pièce rare apparaissait sur le marché, elle finissait rapidement par tomber dans les mains des acheteurs de la compagnie car la plupart des objets, d'un prix très élevé – des dizaines de milliers de yuan – n'était pas à la portée des marchands ordinaires. Par ailleurs, l'Europe était dans une période florissante, la « folie orientale » faisait fureur et acquérir des antiquités chinoises était devenu une marque de statut social et culturel. Un autre facteur jouait encore : même si les marchandises semblaient chères en Chine, elles restaient bon marché à Paris, et les ventes procuraient de gros bénéfices à la compagnie Lu Wu. Celle-ci était devenue la plaque tournante des antiquités chinoises en Europe et, chaque fois que Lu Qinzhai revenait à Paris, les gens accouraient aussitôt aux nouvelles tandis que la clientèle affluait dans ses locaux.

Zhang Jingjiang et Lu Qinzhai sont étroitement liés au succès de la révolution de Sun Yat-sen à l'égard duquel ils jouèrent réellement le rôle de dieux des richesses, agissant dans l'ombre durant la période qui précéda la formation du Parti nationaliste. En 1906, Zhang Jingjiang en route pour la Chine s'arrêta à Singapour où il devint membre de la Ligue jurée. À ce titre, il versa des dizaines de milliers de taëls au mouvement révolutionnaire anti-mandchou. En 1908, alors que Sun Yat-sen se trouvait à Hanoi et préparait le soulèvement du Yunnan, du Guangxi et du Guangdong, il télégraphia à deux reprises à Zhang Jingjiang pour lui demander des fonds. Celui-ci, conformément à leur accord, honora aussitôt son engagement. Grâce à cette relation privilégiée, alors même que le gouvernement républicain avait, dès la fin de l'année 1913, et à nouveau en juin 1914, interdit, puis limité l'exportation d'antiquités, le trafic d'objets anciens de Lu Qinzhai échappa à la réglementation et lui-même ne fut jamais inquiété. Les archives prouvent amplement que Lu Qinzhai vendit à l'étranger des objets d'art de la plus grande valeur : des sculptures Tang tels que les *Deux chevaux de Zhaoling*, des statues des Qi du Nord (550-577) provenant de Tianlong shan au Shanxi et de Xiangtang shan au Hebei, un cercueil de pierre de la même période provenant de Anyang au Henan ; des peintures comme le *Tableau des Huit Ducs* de Chen Hong des Tang, ou *Les Cinq vieillards de Suiyang*, anonyme des Song, *Recherchant la montagne* de Li Song (1166-1243), *Le Voyage de Zhong Kui* de Gong Kai (1122-1304), *Le Sutra de la Guirlande Fleurie* de Li Gonglin (1049-1106), un ensemble de jades anciens décrits par Pelliot⁴, etc. Aujourd'hui ces œuvres de premier plan sont conservées dans de grands musées européens et américains ou sont entrées dans des collections privées.

En 1926, Lu Qinzhai, dans la force de l'âge, décida de construire à Paris une maison de style chinois. Cette idée surprit ses amis et beaucoup de gens lui conseillèrent d'abandonner ce projet jugé irréalisable. L'une des difficultés provenait de la faiblesse et de la pauvreté de la Chine et du mépris que beaucoup d'Occidentaux témoignaient aux Chinois ; un obstacle plus grand encore était la très sévère réglementation parisienne en matière de construction, en particulier dans le riche périmètre situé entre l'Arc de Triomphe et le parc Monceau, où le style architectural et l'aspect extérieur des nombreux édifices anciens ne pouvaient être modifiés. Mais Lu Qinzhai était tenace et il s'obstina à vouloir réaliser son rêve. On ignore combien il dépensa ni comment il se concilia la mairie de Paris, mais il parvint à acheter un immeuble de trois étages qu'il fit entièrement démolir. Puis, avec la collaboration de l'architecte Fernand Bloch, il construisit à la place, en deux ans à peine, un pavillon chinois de quatre étages au style original. C'est le seul

bâtiment purement chinois construit dans Paris *intra muros*. Aujourd'hui, les guides touristiques l'appellent la « Pagode chinoise » et les gens du quartier la « Pagode rouge » à cause de sa couleur (fig. 2).

En 2004, je me rendis place du Pérou, à l'ancienne adresse de la compagnie Lu Wu, au croisement de la rue de Courcelles et de la rue Rembrandt. L'immeuble de Lu Qinzhai est situé non loin des Champs-Élysées et de l'Arc de Triomphe, à proximité de l'hôtel Hilton, dans un quartier chic. Dressée au milieu d'édifices néo-classiques, la Pagode chinoise avec son grand toit recourbé, ses murs rouges, ses trois avant-toits couverts de tuiles vernissées, ses fenêtres à treillis et ses balustrades sculptées de motifs chinois attire les regards mais détonne au milieu des immeubles du quartier. Avant de pénétrer dans le bâtiment principal, on passe sous un porche à toit recourbé ; la base des piliers et les balustres sont décorés de motifs de sapèques entrelacées, symbole de richesse. Plusieurs marches donnent accès à un vestibule qui communique par une porte ronde avec la grande salle du rez-de-chaussée. En sous-sol, un espace a été aménagé sur le modèle des sanctuaires rupestres de Chine. Le plafond reproduit la voûte d'une grotte de Tianlong shan où sont représentées des apsaras tournoyant autour de fleurs de lotus ; les motifs de la partie supérieure des murs s'inspirent des pierres gravées d'époque Han, tandis que des niches imitées de celles de Yungang⁵ occupent la partie inférieure. Elles étaient sans doute destinées à exposer des statues en pierre. Au premier étage se trouvent deux pièces dont les parois sont décorées de panneaux laqués d'époque Ming et Qing, la première dans les tons rouges, l'autre dans les tons noirs ; les plafonds sont composés de caissons laqués. Les murs de la « salle noire » sont apparemment constitués de montants d'anciennes armoires et un lit chinois sculpté placé au centre de la pièce servait par le passé à présenter une statuette en pierre ou en bois. Les murs de la « salle rouge » ont été doublés de paravents de laque rouge sombre à motifs de fleurs et d'oiseaux dans lesquels sont aménagées des armoires qui servaient, dit-on, à conserver les céramiques et la joaillerie. Le deuxième étage est occupé par des bureaux et ne se visite pas. Le troisième niveau expose du mobilier chinois et des paravents japonais. Le quatrième étage était autrefois divisé en deux parties : la salle des sculptures et deux très belles galeries, la galerie indienne et la galerie siamoise. Les magnifiques bois sculptés qui ornent encore la galerie indienne proviennent tous d'un temple du XVII^e siècle du sud de l'Inde, tandis que dans la galerie du Siam ancien, étaient exposées par le passé, dans les niches en bois travaillé, des têtes sculptées siamoises et khmères. Les pièces de la salle des sculptures provenaient du sud de l'Inde et de Java⁶. De toute évidence, Lu Qinzhai puisait directement dans les œuvres qu'il préférait pour décorer son immeuble qui était non seulement le siège de la société Lu Wu, mais également un lieu d'exposition de ses antiquités. Aujourd'hui, les sculptures, les peintures murales, les jades anciens et les rouleaux, toutes ces œuvres magnifiques ont rejoint de prestigieuses collections privées ou publiques, en Europe et en Amérique. On n'y expose plus que des objets ordinaires et seule l'architecture du bâtiment permet d'imaginer la splendeur d'autrefois.

Lu Qinzhai adopta la nationalité française et eut quatre filles avec Marie-Rose Fouris son épouse française. Ce personnage de renom dans le monde des antiquités européennes et américaines mourut à Nyon en Suisse en 1957 à l'âge de 77 ans. La Pagode rouge eut ensuite différents administrateurs et sa gestion est confiée actuellement à l'une des petites-filles de Lu Qinzhai. Incapable de faire face aux énormes dépenses nécessaires à son entretien, la famille Lu a décidé de la mettre en vente. Par chance, lors du recensement des constructions anciennes conduit en 2003, l'immeuble a été classé parmi les monuments historiques. Désormais, même si l'édifice change de main, personne n'aura le droit d'en altérer le style. Il est amusant de constater que la Pagode rouge, qui fut construite pour abriter des antiquités chinoises, est devenue

à son tour un monument protégé de la ville de Paris.

Les pérégrination des peintures murales d'un monastère des Cinq Dynasties

Aussitôt la Pagode rouge achevée, Lu Qinzhai s'empressa d'exposer sur les murs de la grande salle du rez-de-chaussée et de chaque côté de la porte ronde les peintures murales qu'il venait d'acquérir, de telle sorte qu'elles s'offraient immédiatement au regard de celui qui entrait. Ces peintures anciennes rehaussaient la beauté de sa demeure et émerveillaient les Parisiens peu familiers avec l'art chinois. Quand la Pagode chinoise ouvrit ses portes, les visiteurs se répandirent en louanges et le célèbre historien d'art Osvald Siren fit un compte-rendu détaillé de l'inauguration, illustré de huit clichés du bâtiment et des peintures murales qu'il abritait. Les illustrations montrent, dans la grande salle, face à l'entrée, les peintures de deux bodhisattva assis dans la position du lotus et, encadrées de chaque côté de la porte ronde, des peintures représentant les rois du ciel. Siren pensait que les peintures murales conservées par Lu Qinzhai se répartissaient en deux catégories : les plus anciennes, provenant sans doute de Yu Wu Shan au Henan, comprenaient trois bodhisattva assis dans la position du lotus et deux bodhisattva portant des offrandes ; les peintures plus tardives des rois du ciel venaient probablement des environs de Zhengding dans le Hebei⁷. Siren avait très justement noté que ces dernières étaient d'un style proche de celui des peintures du British Museum, du musée de l'université de Pennsylvanie et du musée d'art Fogg de l'université Harvard et il les datait d'avant la dynastie Ming. Quant aux plus anciennes, infiniment précieuses, elles pouvaient, selon lui, remonter jusqu'à l'époque Tang⁸.

Les temps changèrent et la Seconde Guerre mondiale toucha la France. Inquiet, Lu Qinzhai fit aussitôt transporter ses peintures murales et ses antiquités à Suresnes, en banlieue sud, dans l'abri anti-aérien aménagé dans les entrepôts de la compagnie Lu Wu. Lui-même partit se réfugier provisoirement aux États-Unis. Durant cette période, il dirigea personnellement son entreprise new-yorkaise avec l'aide de Frank Caro, qui en devint le gérant quand Lu Qinzhai prit sa retraite. Après la guerre, en 1946, Lu Qinzhai retourna à Paris où la dégradation de la Pagode rouge le consterna. Aussi, comme l'Amérique devenait le cœur du commerce d'art international, il décida d'y transférer les peintures murales des Cinq Dynasties. En 1948, il organisa à la galerie C. T. Loo de New York et dans quelques musées du centre des États-Unis, une exposition intitulée « Peintures murales chinoises des Song du Nord »⁹ (fig. 3). Il publia un catalogue où il reproduisit seize peintures. Dans la préface, Lu Qinzhai en explique ainsi la provenance : en 1923, alors qu'il séjournait en Chine, il organisa une réunion de tous ses partenaires au siège de la société Lu Wu à Pékin. À cette occasion, un antiquaire mentionna l'existence d'un temple en ruine, situé à la frontière du Henan et du Shanxi, dans lequel se trouvaient des peintures murales qu'il serait possible d'acheter. Au terme des négociations, les autorités concernées décidèrent de céder les peintures à Lu Qinzhai. On les fit déposer des murs à moitié écroulés et le prix de la vente servit aux travaux de réparations du temple¹⁰. Ces peintures étaient d'une telle beauté que Lu Qinzhai renonça à les mettre en vente et décida de les conserver. Il les utilisa par la suite comme ornement principal de la Pagode rouge qui venait d'être construite à Paris et dont il fit un centre d'échanges culturels franco-chinois.

En 1951, Lu Qinzhai prit sa retraite. Auparavant, il avait décidé de faire don de quelques-unes de ses peintures murales à des musées américains. Le musée d'art Nelson-Atkins de Kansas City et le musée d'art de Saint-Louis reçurent chacun une part du butin : le premier hérita d'une peinture sur laquelle figuraient deux bodhisattva faisant des offrandes, tandis que le second

obtint trois peintures, l'une représentant un bodhisattva assis dans la position du lotus et deux autres des *apsaras*¹¹. Les autres peintures revinrent à différents musées américains ou à des collectionneurs privés et changèrent par la suite plusieurs fois de mains. Actuellement, les principaux dépositaires des peintures murales des Cinq Dynasties sont le musée d'art Nelson-Atkins (2 fragments) ; la galerie d'art Freer et Arthur M. Sackler de Washington (2 fragments) ; le musée d'art de l'université Princeton (1 fragment) ; l'Institut d'art de Chicago (1 fragment) ; le musée d'art de Saint-Louis (3 fragments) ; les galeries asiatiques de l'Institut d'art de Minneapolis (3 fragments) ; le musée d'art de Tolède (1 fragment) ; l'Académie des arts de Honolulu (1 fragment)¹² ; le musée Guimet (1 fragment)¹³ ; le musée du Palais impérial de Pékin (4 fragments). Après un parcours tourmenté, ces peintures se retrouvent finalement dans des musées américains ou européens, mais leur situation n'en est pas devenue meilleure pour autant. Dispersées, ayant perdu leur unité, rarement exposées, elles sont reléguées dans les réserves des musées¹⁴ et ne brillent plus comme au temps de leur installation dans la Pagode chinoise ou lors de l'exposition américaine de 1948.

Les quatre peintures conservées à Pékin semblent n'avoir jamais quitté la Chine. Les inventaires rapportent seulement qu'elles y ont été transférées par le Bureau du Patrimoine entre 1949 et 1954. Les documents antérieurs étant aujourd'hui introuvables, il est difficile de savoir si elles ont ou non un rapport avec Lu Qinzhai. Il resterait actuellement dans le monde vingt-deux fragments sur lesquels figurent en tout vingt-sept personnages et couvrant une superficie d'environ 60 m². Ce sont les plus anciennes peintures murales chinoises de temple conservées jusqu'à nos jours. Les deux fragments du musée Nelson-Atkins sont les plus beaux. L'un représente Guanyin assise, l'autre deux bodhisattva préparant un rituel d'offrande. Les peintures étaient déjà abîmées quand elles arrivèrent à New York, aussi le musée Nelson-Atkins, dès qu'il en prit possession, entreprit immédiatement de les restaurer. Lors du décollage des peintures, James Roth, qui supervisait le travail de restauration, découvrit entre les deux bodhisattva, une couche plus ancienne sur laquelle était représentée Guanyin tenant une fleur de lotus. En 1952, Laurence Sickman, conservateur du département oriental du musée Nelson-Atkins, et James Roth publièrent leur rapport¹⁵. Laurence Sickman discernait dans ces peintures un caractère japonais marqué, proche des œuvres de la fin de la période Fujiwara (898-1184) ou du début de la période Kamakura (1185-1333). Dans les années 1980, Ho Wai-Kam, chercheur au musée Nelson-Atkins, découvrit sur le genou droit de Guanyin une inscription comportant trois dates comprises dans l'année 951 et les mots *fan jiu qi*, qu'il pensa être la signature du peintre. Pour ma part, à cause de l'emplacement, j'y vois plutôt le graffiti d'un promeneur. Mais ceci ne contredit en rien l'attribution de cette peinture à la période Guangshun des Zhou postérieurs (951-953). Depuis, les musées ont unanimement accepté cette datation. Ho Wai-Kam, aujourd'hui décédé, affirmait dans son article resté inédit, que les fragments provenaient du temple Cisheng à Wenxian au Henan¹⁶.

Reprenons ce que nous savons de ces peintures murales. D'après les seize reproductions publiées dans le catalogue de Lu Qingzhai en 1948, nous pouvons les répartir en trois grandes catégories : trois peintures représentent des bodhisattva principaux assis dans la position du lotus ; sept autres mettent en scène onze bodhisattva assistants, qui paraissent être des personnages secondaires accomplissant des offrandes ; les six dernières dépeignent des *apsaras* isolées.

Les bodhisattva assis dans la position du lotus

Les trois bodhisattva qui se trouvent dans le catalogue de Lu Qinzhai mesurent environ deux mètres, ils sont assis dans la position du lotus, les mains formant le geste de l'argumentation ou bien celui de la mise en mouvement de la roue de la Loi. Une manifestation du Bouddha Amitabha se trouve au centre de leur tiare. Ces trois peintures sont conservées au musée Nelson-Atkins (Loo 1, Nelson 52-6) (fig. 4), au musée d'art de Saint-Louis (Loo 6, St Louis 11.1951, don de M. C. T. Loo) (fig. 6), et à l'Institut d'art de Minneapolis (Loo 12, Minneapolis 50.41.1) (fig. 7). Leurs numéros d'inventaire indiquent qu'elles ont été achetées entre 1950 et 1952. Les œuvres de Saint-Louis et de Minneapolis sont manifestement des images inversées du même dessin. D'après Ho Wai-Kam, ces trois peintures figurent respectivement Guanyin au Joyau et à la Roue, Guanyin la Sainte et Zhunti Guanyin¹⁷. Guanyin au Joyau et à la Roue est l'une des six Guanyin du bouddhisme ésotérique. Représentée en général avec six bras, elle tire son nom du « joyau qui exauce les désirs » et de la roue qu'elle tient dans ses mains. La peinture conservée au musée Nelson-Atkins représente Guanyin tenant une sphère dans la main, ce qui permet à Ho Wai-Kam de dire qu'il s'agit de Guanyin au Joyau et à la Roue. Quant aux arguments qui permettent à M. Ho d'affirmer que la représentation de Guanyin conservée à Minneapolis est celle de Zhunti Guanyin, ils ne sont pas convaincants¹⁸. En plus des trois pièces mentionnées ci-dessus, une autre représentation de Guanyin assise a été découverte dans le lot des peintures murales des Cinq Dynasties retrouvées au Palais impérial de Pékin (Gugong *xin* 148929) (fig. 8). Elle ne figure pas dans le catalogue de Lu Qinzhai, mais elle est très proche par la forme, le trait, les couleurs et les proportions des trois Guanyin des musées américains. Le bodhisattva assis conservé au musée Guimet présente lui aussi les mêmes caractéristiques, mais sa tiare renferme, au lieu d'Amitabha, une perle pourpre et dans sa main droite, il tient un bourgeon de lotus supportant une sphère. Il s'agit de Xukongzang (Guimet MA.5020) (fig. 5). Tel qu'il est décrit dans les sutras¹⁹, Xukongzang porte sur sa tiare le « joyau doré qui exauce tous les désirs » et dans lequel on peut voir les Bouddha des dix directions ; de sa main droite, il tient une fleur de lotus ornée d'un joyau et il est assis sur un siège en forme de lotus épanoui. Cette peinture ne figure pas non plus dans le catalogue de Lu Qinzhai. À ce jour, nous connaissons cinq peintures de bodhisattva assis dans la position du lotus et représentés seuls ; hormis le bodhisattva Xukongzang, il s'agit toujours du bodhisattva Guanyin.

Les bodhisattva assistants

Sept peintures du catalogue de Lu Qinzhai montrent des bodhisattva assistants accomplissant des offrandes. Celle du musée Nelson-Atkins représente deux bodhisattva offrant de l'encens (Loo 9, Nelson 50-64A, don de M. C. T. Loo) : les deux personnages, richement vêtus, sont courbés devant une table et préparent de l'encens ; leur visage plein rappelle le style des peintures Tang. Sur la table sont posés un brûle-parfum et deux coffrets pentagonaux à « côtes de melon ». Le couvercle du brûle-parfum, finement décoré, est surmonté d'un phénix. L'ouverture du brûle-parfum est à bord ondulé « mauve à quatre pétales », et son pied rappelle ceux des pièces d'argenterie d'époque sassanide (226-651). L'un des bodhisattva porte à deux mains le couvercle du brûle-parfum, l'autre tient le pan d'une étole dans la main gauche, tandis que sa main droite s'avance vers le brûle-parfum. La manière de peindre la nappe rouge de la table, ornée de motifs de fleurs lovées, et les étoles que portent les deux bodhisattva évoque le

style de Zhou Fang (*circa* 730-800) ou de Zhang Xuan (actif entre 714 et 742) peignant les belles dames de la cour. Sur le côté droit de la peinture, on distingue la main droite d'un autre personnage hors du champ qui tient des bijoux. En comparant les représentations des autres bodhisattva debout, j'ai découvert qu'il pouvait s'agir de la main droite du bodhisattva conservé à l'Institut d'art de Chicago (Loo 3, Chicago 1991. 24), qui a acquis cette œuvre en 1991 à New York²⁰. Ainsi reconstituée, la peinture représente trois bodhisattva en train d'accomplir une offrande, le regard dirigé vers les objets disposés sur la table (fig. 9).

Si l'on compare maintenant la peinture conservée au musée de l'université Princeton avec celle de la galerie Sackler de Washington, on s'aperçoit que les motifs linéaires qui ornent le fond du décor sont continus d'une peinture à l'autre et que, par conséquent, les deux groupes de bodhisattva assistants constituent l'entourage d'un bodhisattva principal. La peinture de Princeton représente deux bodhisattva assistants tournés vers la gauche (Loo 4, Princeton 1952.41). L'ornement de tête du bodhisattva debout est semblable à celui de la peinture de l'Institut d'art de Chicago. Il porte à même la peau un collier de perles et une étole, sa main droite est levée tandis que la gauche tient une coupe de verre translucide contenant une montagne miniature devant laquelle est dressée une sorte de hallebarde. Au premier plan à droite figure un bodhisattva, le genou fléchi à terre, la main droite reposant sur son autre genou. On ne distingue plus son visage (fig. 10). De façon symétrique, la peinture de la galerie Sackler montre deux bodhisattva assistants tournés vers la droite (Loo 14, Sackler 1987.0224). Le bodhisattva debout est vêtu d'une robe à manche dite « feuille de lotus », il porte un collier de perles et une étole, sa main gauche est baissée, tandis que dans sa main droite, il tient une coupe translucide pleine de fruits. Près de son bras droit, un visiteur a écrit quatre lignes : « Poème des Song Antérieurs. Une petite pluie molle tombe dans la rue du Ciel à Chang'an, dans le lointain tout reverdit, mais de près rien ne se voit, le meilleur moment de l'année est bien le début du printemps... ». La suite est effacée. Il s'agit de l'un des « Deux poèmes offerts à Zhang Ji un matin de printemps » de Han Yu (768-824). Celui qui l'a recopié vivait peut-être sous les Song du Sud ou les Jin (1115-1234), et il l'a attribué par erreur aux Song du Nord. À gauche du bodhisattva debout, se tient un bodhisattva un genou à terre, la main gauche posée sur l'autre genou. Son teint rouge sombre, ses cheveux ondulés et coiffés en chignon évoquent un personnage indien. Les motifs linéaires qui traversent l'arrière-plan de ces deux peintures indiquent que les personnages se trouvent dans un même lieu (fig. 11). La galerie Sackler possède une autre peinture de bodhisattva debout (Loo 15, Sackler 1987.0223). Il tient une tige de lotus en bouton à hauteur de poitrine, la partie inférieure du corps est effacée. Les rubans horizontaux à l'arrière du nimbe laissent penser qu'il s'agit du même décor que dans les deux peintures précédentes (fig. 12).

La peinture conservée au musée de Tolède (Loo 10, Toledo 1951.365) représente un personnage à la peau rouge foncé mais aux traits largement sinisés. La tête légèrement inclinée, il s'avance vers la gauche, paré d'un collier de perles et d'une étole. De sa main droite, il retient le bas de son collier et dans la main gauche, il porte une coupe pleine de fruits. Son attitude est très proche de celle du personnage de la peinture de la galerie Sackler, comme s'il s'agissait des figures inversées de la même image. Le mauvais état de conservation de la partie inférieure droite du fragment ne permet pas de savoir si un bodhisattva agenouillé y était représenté.

On ne sait pas ce qu'il est advenu de la peinture représentant deux bodhisattva assistants (Loo 8, un bodhisattva debout, l'autre agenouillé) reproduite dans le catalogue de Lu Qinzhai.

Trois peintures de bodhisattva assistants sont conservées au musée du Palais impérial de

Pékin. La première (Gugong *xin* 148926) représente un bodhisattva de dos accomplissant une offrande, vêtu d'une robe à manche « feuille de lotus », paré d'une étole, la tête tournée vers la gauche. Il tient dans sa main droite une coupe de verre, semblable à celle que portent les personnages décrits plus haut, sur laquelle repose une sorte de montagne. La partie inférieure du corps a été retouchée. C'est le seul bodhisattva vu de dos parmi toutes ces peintures (fig. 14). Dans la deuxième (Gugong *xin* 148928), un bodhisattva tourné vers la droite, paré d'un collier de perles à même la peau et d'une étole, le ventre légèrement proéminent, tient à deux mains une longue tige de lotus en bouton ; le bras gauche et les pieds ont été retouchés (fig. 15). Le bodhisattva de la troisième peinture (Gugong *xin* 148927) est tourné vers la droite, il porte sur la peau un collier et une étole, et tient à deux mains un bol au contenu indiscernable. La main gauche et la partie inférieure du corps ont été repeintes (fig. 16). Ce personnage ressemble fort au bodhisattva tenant une tige de lotus de la galerie Sackler (Sackler 1987.0223 fig. 12), la coiffe et le vêtement sont quasiment identiques et il est possible qu'ils viennent du même modèle (fig. 13). Le bas des trois peintures ayant subi des modifications importantes, il n'est plus possible de voir si des bodhisattva agenouillés y figuraient.

La peinture conservée à Honolulu (HAA 2691) représente aussi un couple de bodhisattva. Le dessin et l'attitude du bodhisattva sont similaires à ceux de la peinture du musée de l'université Princeton. Le bodhisattva s'avance vers la gauche, la main droite tenant une coupe sur laquelle est posée une sorte de lampe. Au premier plan, à gauche, se tient un bodhisattva agenouillé dont la main droite est levée au niveau du visage. À l'arrière-plan, on retrouve les mêmes lignes horizontales. Ni les trois peintures du Palais impérial de Pékin, ni celle de Honolulu ne sont reproduites dans le catalogue de Lu Qinzhai.

Au total, seize bodhisattva assistants apparaissent sur onze fragments. Certains sont debout, d'autres agenouillés, les premiers certainement de rang supérieur aux seconds. Les bodhisattva debout portent tous des offrandes variées et nous les désignons momentanément comme des « bodhisattva présentant une offrande ». À l'arrière-plan apparaît toujours le même motif de rubans horizontaux.

Les apsaras

Le catalogue de Lu Qinzhai reproduit six fragments sur lesquels sont représentées des apsaras. L'Institut d'art de Minneapolis en possède deux. L'un montre une apsara la main droite tendue et tenant dans la main gauche une coupe remplie de fleurs, la jambe droite levée et la jambe gauche lancée en arrière ; elle vole vers la droite au dessus des nuages (Loo 2, Minneapolis 50.41.2, don de C. T. Loo) ; l'autre apsara tend la main gauche et tient une coupe remplie de fleurs dans la main droite ; les deux jambes pointées vers le bas, elle oblique vers la gauche au dessus des nuages. Le musée de Saint-Louis possède deux fragments. L'un (Loo 13, St. Louis 12.1951, don de C. T. Loo) est similaire à l'un de ceux de l'Institut d'art de Minneapolis (Loo 2, Minneapolis 50.41.2, don de C. T. Loo) et pourrait provenir de la même esquisse. Sur l'autre fragment, la jambe gauche de l'apsara est lancée vers l'avant, la jambe droite est repliée, la main droite est tendue tandis que la main gauche soulève une coupe de fruits (Loo 5, St. Louis 13.1951, don de C. T. Loo). On ignore où se trouvent aujourd'hui les deux autres fragments (Loo 7, Loo 11) publiés dans le catalogue. L'examen des pièces disponibles indique qu'elles s'apparentent aux peintures murales des Cinq Dynasties du monastère Dayun à Pingshun.

Conclusion

Vingt-sept personnages sont représentés sur vingt-deux fragments et, hormis ceux qui sont conservés à Pékin dont on ignore la provenance, les dix-huit autres ont été acquis par Lu Qinzhai. Aucun Bouddha ne figure dans ces peintures dont les personnages principaux sont cinq bodhisattva : Xukongzang au musée Guimet et quatre Guanyin. Les autres représentations sont celles de bodhisattva assistants ou d'apsaras. Le culte principal du temple était donc probablement dédié à Guanyin et les figures de Bouddha y apparaissaient peut-être sous la forme de statues. Un bodhisattva principal et deux groupes de bodhisattva assistants (chaque groupe étant formé d'un bodhisattva debout et d'un autre agenouillé) composaient un ensemble. D'après le nombre de peintures préservées, il devait y avoir au moins cinq bodhisattva principaux et dix bodhisattva assistants.

L'article publié par Siren en 1928 indique clairement que ces peintures venaient du temple Yu Wu Shan au Henan. Sur l'inventaire du musée de Honolulu, il est également noté que la peinture conservée dans ce musée provient du temple de Guanyin « Yu Vouen-sang » au Henan. Sur la foi des documents originaux, je pense que ces peintures viennent d'un temple situé dans le Henan, près de la frontière avec le Shanxi. Quant à la thèse de Ho Wai-Kam, selon laquelle les peintures viendraient du temple Cisheng, dans le district de Wenxian au Henan, elle demanderait à être mieux étayée. Le temple Cisheng se trouve dans le village Dawu, à 20 kilomètres au nord-ouest de la ville de Wenxian. D'après la monographie du district, ce temple « fut construit durant les Cinq Dynasties, la deuxième année de l'ère Tianfu des Jin Postérieurs (937). Il fut restauré successivement la deuxième année de l'ère Dading des Jin (1162), la troisième année de l'ère Zhiyuan des Yuan (1337) et la troisième année de l'ère Hongzhi des Ming (1490). Autrefois, dit-on, la grande salle du Bouddha renfermait des calligraphies, des peintures et des statues d'une beauté incomparable ». Le temple Cisheng était à l'origine un vaste monastère à quatre cours et cinq grandes salles. Avant 1949, il avait subi de graves dommages et les salles étaient en ruine. La plupart des peintures d'époque Yuan qui ornaient les parois avaient certainement été volées et vendues à l'étranger. Seuls trois bâtiments subsistent encore aujourd'hui : le portique d'entrée, la salle des rois du ciel et celle des Trois Joyaux, restaurés en grande partie durant les Yuan. Des splendides peintures murales qui se trouvaient autrefois dans la grande salle des rois du ciel et dans celle des Trois Joyaux, il ne reste, sur le mur occidental de cette dernière, qu'une représentation effritée de temples et de pavillons dont la technique et le style ressemblent aux œuvres d'époque Yuan du sud du Shanxi. Il est clair qu'à cette époque, le style des décors peints des temples de la région de Wenxian était influencé par l'art de Pingyang au Shanxi²¹.

Parmi les peintures murales conservées au musée du Palais impérial de Pékin se trouve un fragment de celles du temple Cisheng à Wenxian. On peut y lire, écrits distinctement dans le coin supérieur gauche, les mots suivants : « Pushun, abbé du monastère Cisheng du village Dawu, moine prédicateur, collectant les dons des communautés bouddhistes », viennent après les noms de ses disciples de première et deuxième générations. La peinture représente les Mille Bouddha au milieu des nuées, assis dans la position du lotus au centre d'une auréole, chacun dans une attitude différente (fig. 17). Les traits sont d'une grande finesse, les couleurs sont empreintes de simplicité et de douceur. Le style n'est manifestement pas le même que celui des peintures murales décrites précédemment. Les archives du musée notent que l'achat de ce fragment date de 1956. Il me paraît par conséquent peu probable que les peintures murales de Lu Qinzhai se fussent trouvées à l'origine dans le temple Cisheng.

En réalité, les quelques caractères tracés par un promeneur sur la peinture du musée Nelson-Atkins représentant Guanyin, ainsi que les objets qui figurent sur d'autres fragments tendent à prouver qu'il s'agit bien d'œuvres des Cinq Dynasties. Il existe en fait de nombreuses ressemblances entre les peintures que nous venons de décrire et celles des chambres funéraires ou des peintures sur rouleaux de la même époque. Le brûle-parfum de la peinture qui illustre le sutra Vimalakirtinirdesa à Dunhuang²² à l'apogée de la dynastie Tang, celui qui figure dans une autre peinture de Dunhuang conservée à la galerie d'art Freer et Arthur M. Sackler intitulée *Guanyin regardant la lune dans l'eau* (fig. 18b) ou celui du décor de la chambre funéraire de Feng Hui à Binxian au Shaanxi sont tous très proches du brûle-parfum de la peinture du musée Nelson-Atkins (fig. 18a). Sur les décors peints de la tombe de Wang Chuzhi, datée de 924, à Quyang au Hebei, la boîte pentagonale « à côtes de melon » que tient une servante (18d) et celle qui est posée sur une table, près d'un bol à bord ondulé « fleur de mauve » (18e), ressemblent à la boîte « à côtes de melon » et au brûle-parfum à bord ondulé à quatre pétales de mauve de la peinture du musée Nelson-Atkins. Les bols à bord ondulé « fleur de mauve » apparaissent à plusieurs reprises dans la tombe de Wang Chuzhi et la représentation de l'un d'eux dans les mains d'une autre servante témoigne d'un usage courant de ce type de vaisselle à l'époque des Cinq Dynasties (fig. 18c)²³. L'évolution du piètement des tables a suivi en Chine des règles précises. La longue table dans la fameuse peinture d'époque Tang du musée national du Palais de Taipei intitulée *Concert au Palais* présente un piètement à ouverture ornementale latérale *kunmen* (19b), similaire à celui des lits d'époque ancienne ; dans la peinture anonyme des Tang *Les Dames du palais jouant au Double-six* de la galerie d'art Freer et Arthur M. Sackler, le surélévement de la table résulte de la superposition de deux niveaux d'ouvertures ornementales *kunmen* (19c), tandis que dans la peinture de Zhou Wenju (circa 917-975) de l'époque des Cinq Dynasties *Jeux d'échec devant un double paravent*, conservée au musée du Palais impérial de Pékin (19d), et dans celle de Wang Qihan (X^e siècle) *Collation de textes*, conservée à l'université de Nankin, les longues tables ne possèdent plus que de simples pieds courts. Dans les peintures murales de la chambre funéraire de la tombe de Wang Chuzhi (19e), les pieds des tables d'offrande sont déjà très semblables à ceux de la peinture du musée Nelson-Atkins *Bodhisattva présentant une offrande* (fig. 19a).

Les peintures collectionnées par Lu Qinzhai ont de toute évidence les caractéristiques des œuvres picturales des Cinq Dynasties. La figure principale est Guanyin à laquelle des bodhisattva assistants font des offrandes ; des recherches plus approfondies seront nécessaires pour préciser le contenu des représentations de ce culte. L'époque des Cinq Dynasties, comprise entre les Tang et les Song, dure à peine cinquante ans, et bien que les œuvres de cette période transmises jusqu'à nous soient peu nombreuses, leur place dans l'histoire de la peinture est loin d'être négligeable. Il suffit de mentionner dans le genre « peinture de personnages » le *Banquet nocturne de Han Xizai* de Gu Hongzhong (circa 910-980), la *Collation de textes* de Wang Qihan ou les *Personnages de la Salle vernissée* et les *Jeux d'échecs devant un double paravent* de Zhou Wenju. Il ne reste plus d'exemples remarquables de peintures murales de temple antérieures à cette période. Celles des Cinq Dynasties sont d'une belle facture et l'on peut y déceler l'esprit qui, à la fin des Tang, animait Zhou Fang ou Zhang Xuan. Les peintures découvertes au Palais impérial de Pékin permettent non seulement de mieux comprendre les pièces des collections américaines et européennes, mais elles constituent des documents nouveaux pour étudier l'histoire de l'art chinois.

Cette conférence a été prononcée le 30 décembre 2004 au Centre d'histoire ancienne de l'université de Pékin ; traduction de Victoire Surio.

Notes

¹ *History of the Life of Ching-tsa Loo*, C. T. Loo & Co., Paris.

² Zhang Jingjiang (1877-1950), natif de Wuxing au Zhejiang, devint en 1902 premier conseiller à l'ambassade de Chine à Paris. En 1906, il participa à Paris à la création de l'association anarchiste *Monde* et à la publication de l'hebdomadaire *Nouveau siècle* et rejoignit la Ligue Jurée. Après le soulèvement de Wuchang, en 1911, il rentra en Chine et apporta son soutien à Sun Yat-sen qui le nomma ministre des Finances. Il mourut à Paris en 1950.

³ Lors de la guerre de résistance contre le Japon, un étage du magasin sera cédé à Miu Cuifeng, l'épouse de Lin Yutang, qui dirigeait la branche new-yorkaise de l'association des secours de guerre des femmes chinoises.

⁴ Paul Pelliot, *Jades archaïques de Chine appartenant à M. C. T. Loo*, Paris et Bruxelles, G. van Oest, 1925.

⁵ Les 53 grottes de Yungang, à Datong dans le Shanxi, renferment plus de 50 000 statues dont la plus haute mesure 17 mètres. Elles ont été aménagées entre 460 et 494 (Ndt).

⁶ Osvald Siren, « The Chinese Pavilion of C. T. Loo & Co. and its Fresco Paintings », *Pantheon*, 2 (1928), p. 544-552.

⁷ Cet ensemble de peintures, conservé au musée Guimet à Paris, représente en réalité quatre des douze généraux de la suite de Bhasajyaguru, le Bouddha de la médecine. Ces peintures proviennent de la grande salle du monastère Guangsheng à Hongtong, dans la province du Shanxi et peuvent être rapprochées de la peinture murale d'époque Ming du même monastère : « Assemblée du Bouddha de la Médecine », conservée au musée de l'université de Pennsylvanie. Voir Meng Sihui, « A Case Study of the Esoteric Buddhist Mural at the Guangsheng Temple: The Assembly of Tejaprabha and Assembly of Bhasajyaguru », Colloque international *Esoteric Buddhist Tradition in East Asia: Text, Ritual and Image*, Yale, 2007.

⁸ Osvald Siren, *op. cit.*, p. 548.

⁹ Voir Laurence Sickman, « An Early Chinese Wall-painting newly discovered », *Artibus Asiae*, 15, 1-2 (1952), p. 137-144 ; Ho Wai-Kam, « A Five Dynasties Dated (951-953) Group of Esoteric Buddhist Paintings from Cisheng si, Wenxian, Northern Henan Province », manuscrit inédit, p. 1-2.

¹⁰ C. T. Loo, *Chinese Fresco of Northern Sung*, New York et Paris, 1949.

¹¹ Voir les archives du musée Nelson-Atkins et T. T. Hoopes, « Three Chinese Paintings – C.T. Loo Collection », *Bulletin of St. Louis City Art Museum*, 38 (1953), p. 24-27.

¹² D'après les archives de l'Académie des arts de Honolulu, Mme Charles M. Cook acquit cette peinture auprès de C. T. Loo dans les années 1920 et elle en fit don à ce musée dès 1928. Ce fragment est le premier qui fut donné à un musée américain. Voir aussi la lettre envoyée en septembre 1990 par Stephen L. Little, conservateur du département asiatique de l'Académie des arts de Honolulu à Madame Jan Stuart, conservatrice du département d'art chinois de la Galerie d'art Freer et Arthur M. Sackler.

¹³ D'après les archives du musée, cette peinture était autrefois conservée dans la galerie parisienne de Lu Qinzhai. Le musée Guimet en fit l'acquisition en 1986 auprès de la société de la famille Lu, tandis que, selon M. Maxwell K. Hearn du Metropolitan Museum à New-York, le musée new-yorkais avait aussi tenté de l'acquérir.

¹⁴ Actuellement, seules la peinture du musée de l'université Princeton et celle de l'Institut d'art de Chicago sont exposées.

¹⁵ Laurence Sickman, *op. cit.* ; James Roth, « The Separation of Two Layers of Ancient Chinese Wall-Paintings », *Artibus Asiae*, 15 (1952), p. 145-150.

¹⁶ Ho Wai-Kam, *op. cit.*

¹⁷ Ho Wai-Kam, *op. cit.*, p. 2.

¹⁸ Zhunti Guanyin est une transformation de Guanyin. D'après les indications données dans les sutras, cette divinité devrait se trouver au milieu d'un grand bassin, assise sur un trône de lotus rouge, tenant respectivement dans la main gauche et la main droite les dragons Nantuo et Banantuo.

¹⁹ Voir le *Akasagarba-sutra*, *Dazhengzang*, vol. 13, n° 0409.

²⁰ Ho Wai-Kam, *op. cit.*

²¹ Yang Baoshun, Wang Qingchen, « Henan Wenxian Cishengsi gujian diaocha » (Enquête sur le temple Cisheng à Wenxian au Henan), *Wenwu*, 2 (1982), p. 58-66.

²² Voir le mur est dans la grotte 103 de Mogao, *Zhongguo shiku - Dunhuang Mogao* (Les grottes chinoises, les grottes de Mogao à Dunhuang), vol. 3, p. 155.

²³ Voir Hebei sheng wenwu yanjiusuo, Baoding shi wenwu guanlichu éd., *Wudai Wang Chuzhi mu* (La tombe de Wang Chuzhi des Cinq Dynasties), Baoding, Wenwu, 1998.



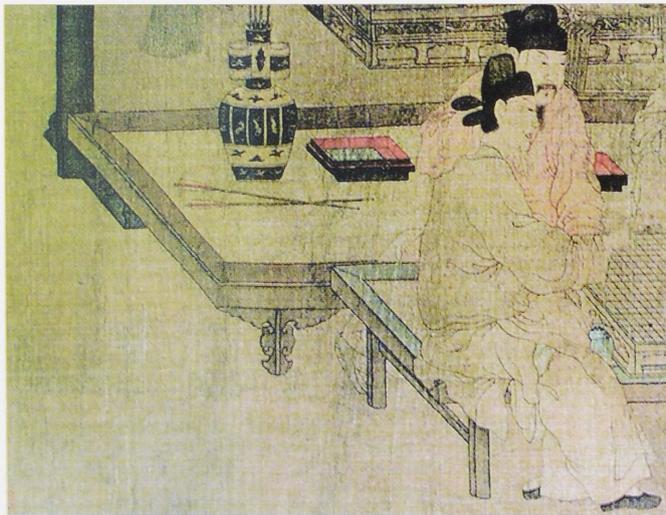
b



a



c



d



e

圖 19：

a. Nelson-Atkins Museum of Art 所藏壁畫獻祭場面中放置祭器的桌子；b. 臺北故宮博物院藏晚唐《唐人宮樂圖》中的案子；c. 弗利爾藝術博物館藏唐佚名《內人雙陸圖》中之桌子；d. 故宮博物院藏五代周文矩《重屏會棋圖》中的案子；e. 五代王處直墓壁畫中供桌

Fig. 19

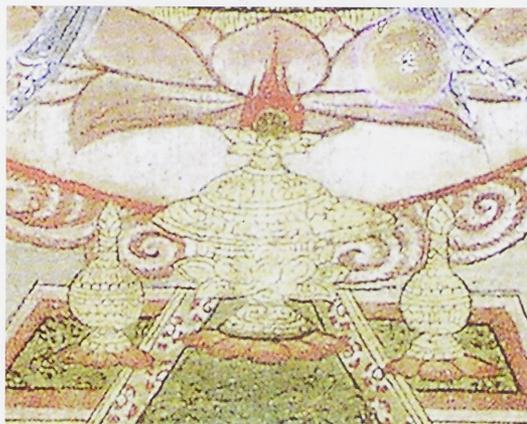
a. Table dans la peinture représentant un rituel d'offrande, conservée au musée d'art Nelson-Atkins (détail) ; b. Table basse dans la peinture de la fin des Tang *Concert au Palais*, conservée au musée national du Palais de Taipei (détail) ; c. Table dans la peinture anonyme d'époque Tang *Les dames du palais jouant au double-six*, conservée à la galerie d'art Freer et Arthur M. Sackler (détail) ; d. Table basse dans la peinture de Zhou Wenju (circa 917-975), *Jeux d'échec devant un double paravent*, conservée au musée du Palais impérial de Pékin (détail) ; e. Table d'offrande dans la peinture murale de la tombe de Wang Chuzhi (détail)



a



c



b



d



e

圖 18 :

a. Nelson-Atkins Museum of Art 所藏壁畫獻祭場面中的祭器 — 香爐、瓜棱盒； b. Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery 所藏唐敦煌畫《水月觀音圖》中的香爐； c. 五代王處直墓壁畫中的葵口碗； d. 五代王處直墓壁畫中的瓜棱盒； e. 五代王處直墓壁畫中的葵口碗和瓜棱盒

Fig. 18

a. Boîtes « à côtes de melon » et brûle-parfum sur la peinture représentant un rituel d'offrande, conservée au musée d'art Nelson-Atkins (détail) ; b. Brûle-parfum dans la peinture de Dunhuang *Guanyin regardant la lune dans l'eau*, conservée à la galerie d'art Freer et Arthur M. Sackler (détail) ; c. Bol à bord ondulé « fleur de mauve » dans la peinture murale de la tombe de Wang Chuzhi (datée de 924) (détail) ; d. Boîte « à côtes de melon » dans la peinture murale de la tombe de Wang Chuzhi (détail) ; e. Boîte « à côtes de melon » et bol à bord ondulé « fleur de mauve » dans la peinture murale de la tombe de Wang Chuzhi (détail)



圖 17：故宮博物院所藏的來自河南溫縣慈勝寺的壁畫殘片

Fig. 17 Fragment d'une peinture murale du temple Cisheng à Wenxian au Henan conservé au musée du Palais impérial de Pékin. (© Musée du Palais impérial de Pékin)



圖 16：故宮博物院所藏的捧盤供養菩薩像
Fig. 16 Peinture d'un bodhisattva présentant à deux
mains une coupe, conservée au musée du Palais
impérial de Pékin (© Musée du Palais impérial de
Pékin)



圖 15：故宮博物院所藏的持蓮供養菩薩像
Fig. 15 Peinture d'un bodhisattva tenant une fleur de lo-
tus en bouton, conservée au musée du Palais impérial de
Pékin (© Musée du Palais impérial de Pékin)



圖 14： 故宮博物院所藏的背身供養菩薩像

Fig. 14 Peinture d'un bodhisattva vu de dos, conservée au musée du Palais impérial de Pékin (© Musée du Palais impérial de Pékin)



圖 13： 故宮博物院所藏的捧盤供養菩薩像（局部）

Fig. 13 Peinture d'un bodhisattva présentant à deux mains une coupe (détail), conservée au musée du Palais impérial de Pékin (© Musée du Palais impérial de Pékin)



圖 12： Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery 所藏的供養菩薩頭像

Fig. 12 Peinture d'un bodhisattva présentant une offrande (détail), conservée à la galerie d'art Freer et Arthur M. Sackler (© Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery)



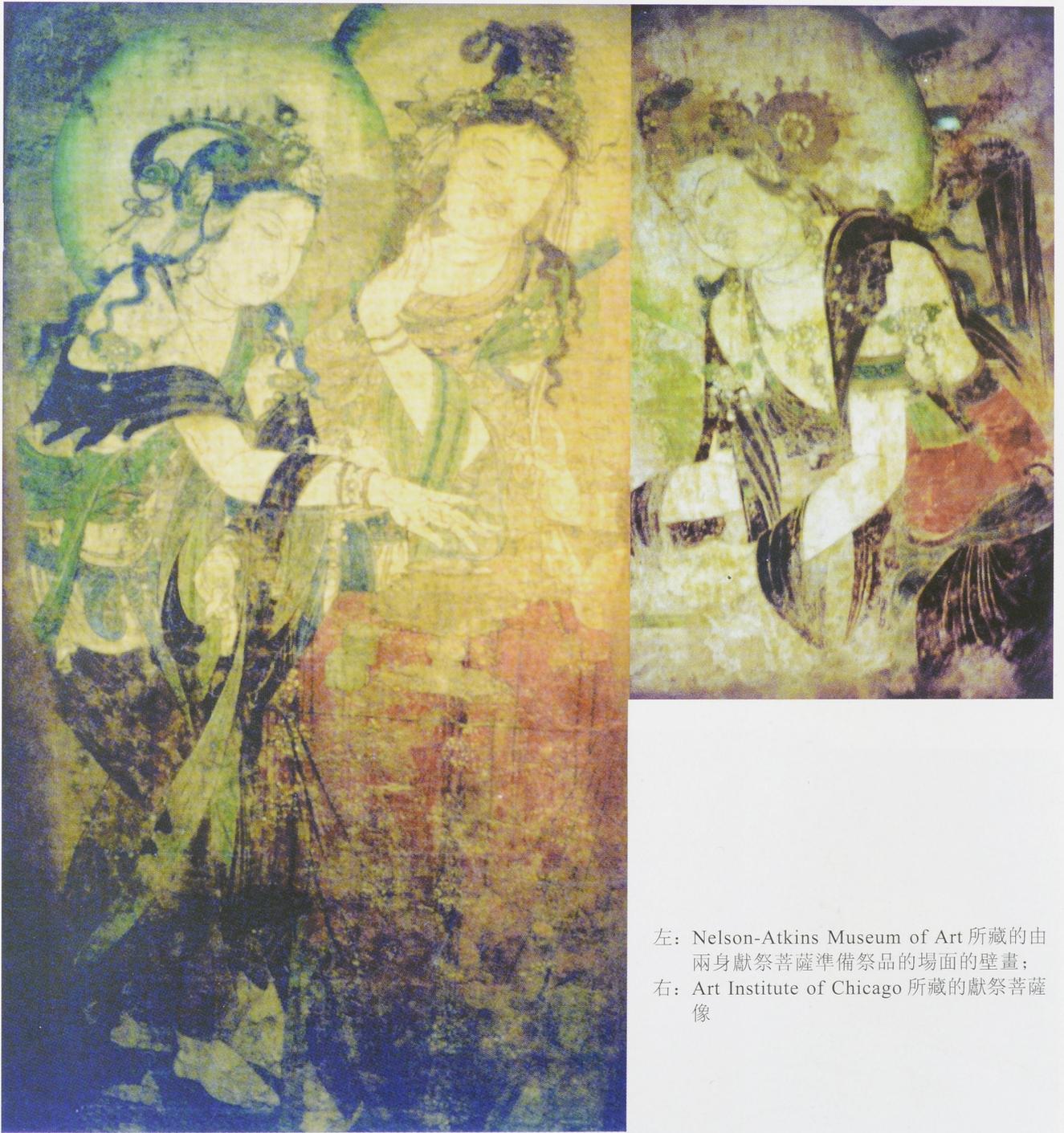
圖 10: Art Museum of Princeton University 所藏的供養菩薩像

Fig. 10 Peinture d'un bodhisattva présentant une offrande, conservée au musée d'art de l'université Princeton (© Art Museum of Princeton University)



圖 11: Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery 所藏的供養菩薩像

Fig. 11 Peinture d'un bodhisattva présentant une offrande, conservée à la galerie d'art Freer et Arthur M. Sackler (© Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery)



左: Nelson-Atkins Museum of Art 所藏的由兩身獻祭菩薩準備祭品的場面的壁畫;
右: Art Institute of Chicago 所藏的獻祭菩薩像

圖 9: Nelson-Atkins Museum of Art 和 Art Institute of Chicago 的兩幅壁畫綴合後即成為三身獻祭菩薩準備祭品的場面

Fig. 9 Peintures du musée d'art Nelson-Atkins et de l'Institut d'art de Chicago, réunies pour former un groupe de trois bodhisattva préparant un rituel d'offrande (à gauche © Nelson-Atkins Museum of Art ; à droite © Art Institute of Chicago)



圖 8：故宮博物院所藏的趺坐觀音菩薩像

Fig. 8 Peinture du bodhisattva Guanyin conservée au musée du Palais impérial de Pékin (© Musée du Palais impérial de Pékin)

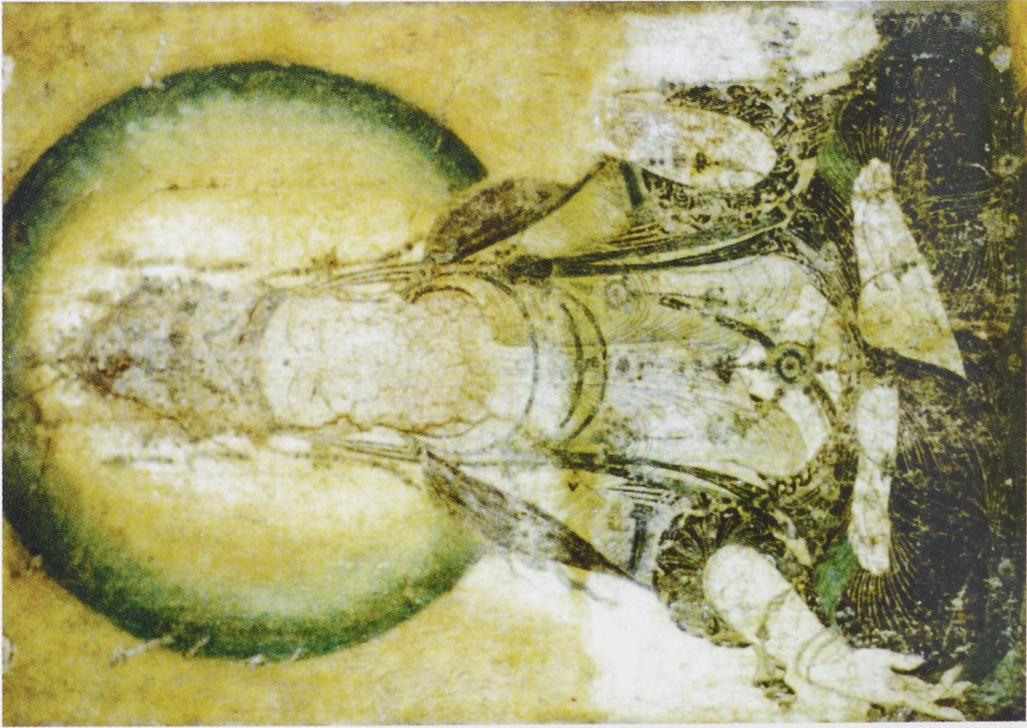


圖 7: The Asian Galleries Minneapolis Institute of Art 所藏的趺坐觀音菩薩像
Fig. 7 Peinture du bodhisattva Guanyin conservée aux galeries asiatiques de l'Institut d'art de Minneapolis (© The Asian Art Galleries, Minneapolis Institute of Art)

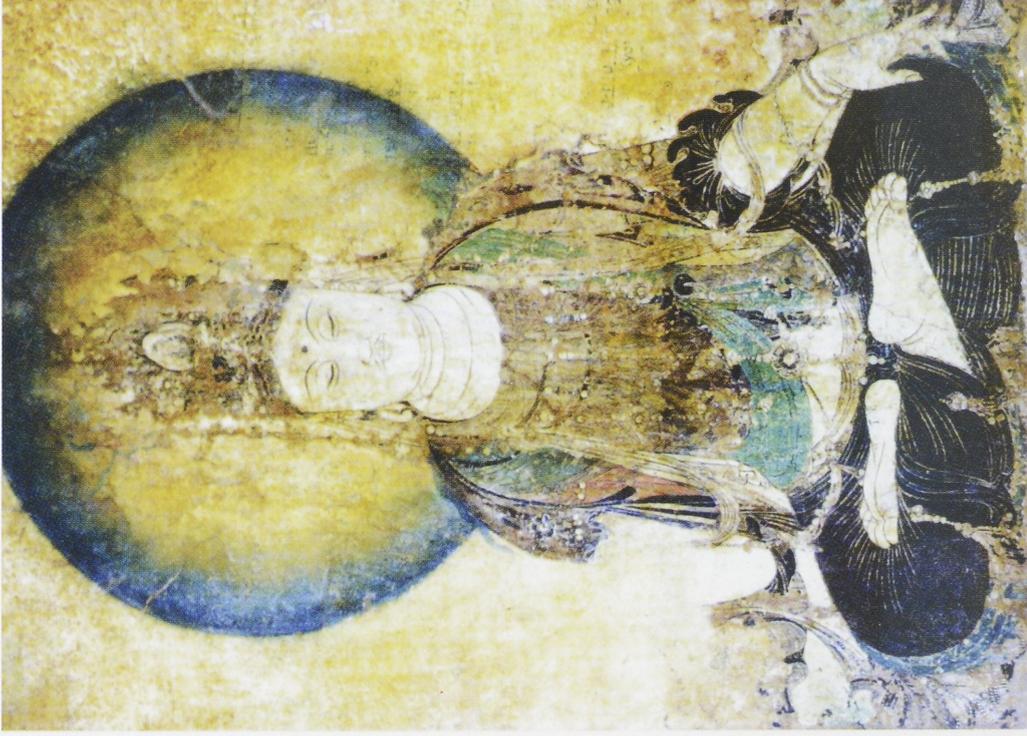


圖 6: The Saint Louis Art Museum 所藏的趺坐觀音菩薩像
Fig. 6 Peinture du bodhisattva Guanyin conservée au musée d'art de Saint-Louis (© The Saint Louis Art Museum)



圖 5: Musée Guimet 所藏的趺坐虛空藏菩薩像

Fig. 5 Peinture du bodhisattva Xukongzang conservée au musée Guimet (© Musée Guimet)

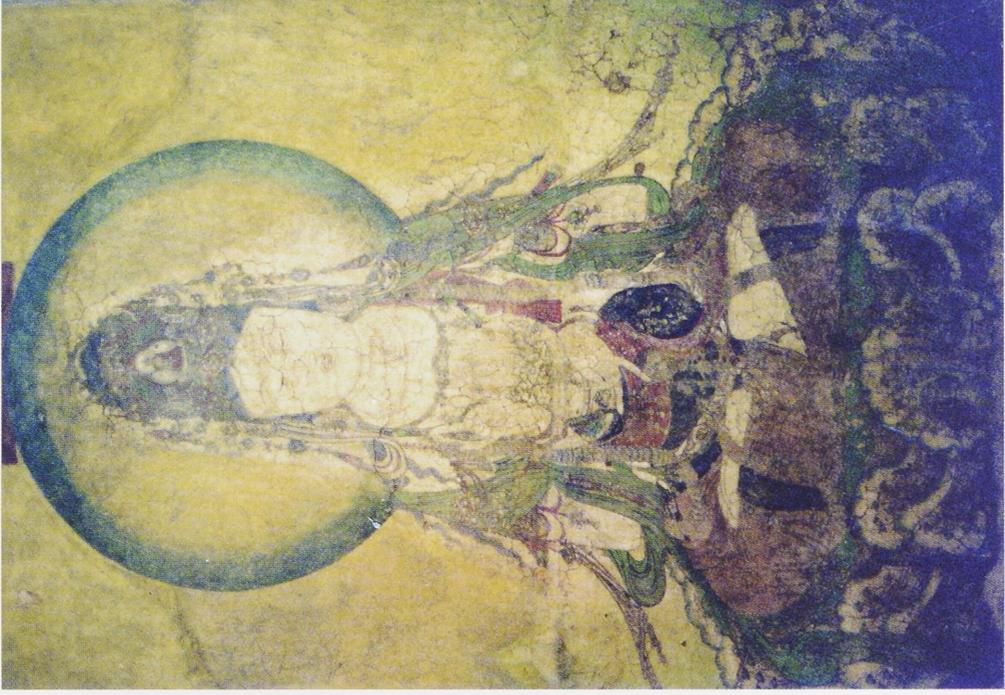


圖 4: Nelson-Atkins Museum of Art 所藏的趺坐觀音菩薩像

Fig. 4 Peinture du bodhisattva Guanyin conservée au musée d'art Nelson-Atkins (© Nelson-Atkins Museum of Art)



圖 2：巴黎盧吳古玩公司總部
Fig. 2 Le siège de la société Lu Wu, 48 rue de Courcelles à Paris VIII^e



圖 1：文物鉅賈盧芹齋
Fig. 1 Le grand marchand d'art Lu Qinzhai

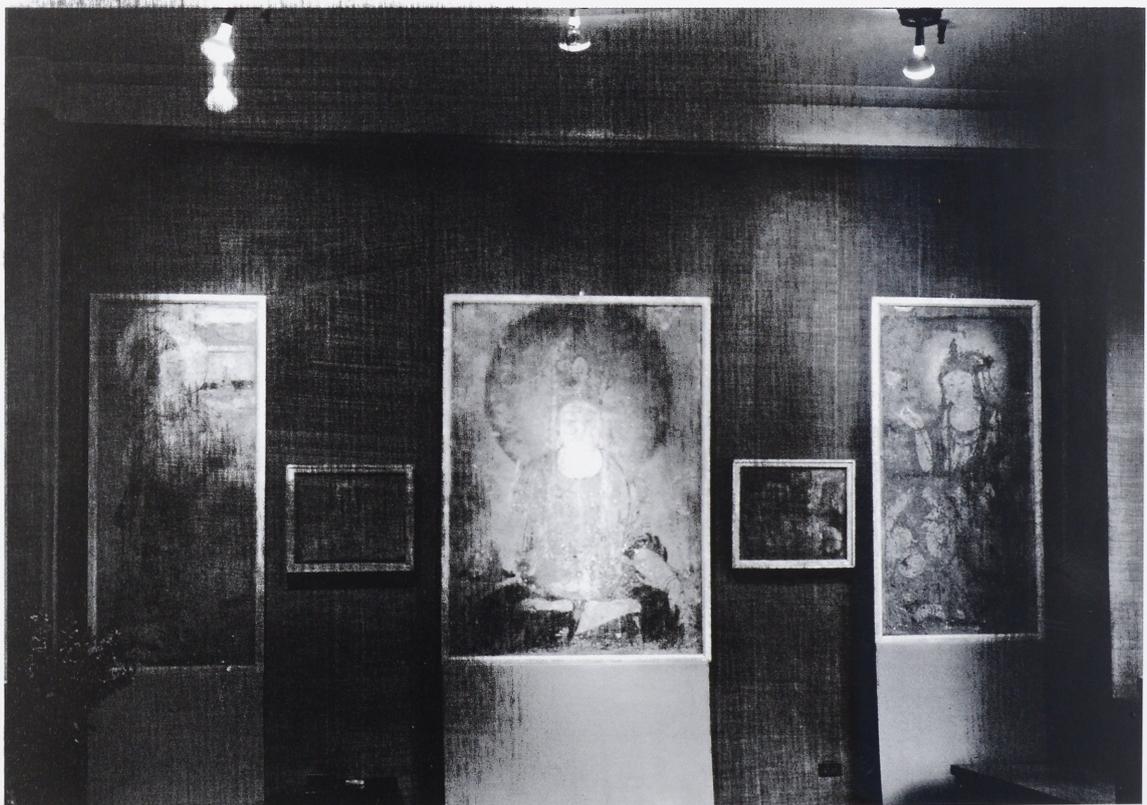


圖 3：1948 年五代寺院壁畫在紐約盧氏畫廊（C. T. Loo Gallery）展覽的情況
Fig. 3 Exposition à la Galerie C. T. Loo de New York des peintures murales de temple des Cinq Dynasties en 1948.
(© New York University)

(五) 現在這組壁畫收藏在巴黎吉美博物館。事實上，這組壁畫的內容是藥師佛的十二藥叉大將中的四位神將，來自山西洪洞廣勝寺下寺的前殿。與賓夕法尼亞大學博物館藏原廣勝寺下寺明代壁畫《藥師佛會圖》可以拼接。參見孟嗣徽 *A Case Study of the Esoteric Buddhist Mural at the Guangsheng Temple: The Assembly of Tejaprabha and Assembly of Bhaisajyaguru*, 2007 年在美國耶魯大學主辦的「東亞傳統文化中的密教」經典、儀軌與圖像 (*Esoteric Buddhist Tradition in East Asia: Text, Ritual and Image*) 國際學術研討會上宣講，論文集待刊。

(六) Siren, "The Chinese Pavilion of C. T. Loo & Co. and its Fresco Paintings".

(七) Laurence Sickman (席克門), "An Early Chinese Wall-Painting Newly Discovered", *Artibus Asiae*, 15, 1-2 (1952), pp. 137-144; Wai-Kam Ho (何惠鑾), "A Five Dynasties Dated (951-953) Group of Esoteric Buddhist Paintings from Cisheng-si, Wen Xian, Northern Henan Province" (河南溫縣慈勝寺五代後周廣順二年 (952) 題記密教壁畫之發現與研究), 未公開發表, pp. 1-2.

(八) C. T. Loo (盧芹齋), *Chinese Fresco of Northern Sung*, New York & Paris, 1949.

(九) 參見納爾遜博物館檔案和 Hoopes, T. T. "Three Chinese Paintings - Buddhist Wall Paintings from C. T. Loo Collection", *Bulletin of St. Louis City Art Museum*, 38 (1953), pp. 24-27.

(十) 檔案表明此件由 Charles M. Cook 女士二十世紀二十年代從盧氏公司購得，於 1928 年捐贈給該館，這是美國博物館所得到的最早的一件。參見檀香山藝術博物館檔案以及 1990 年 9 月時任檀香山藝術博物館亞洲部主任 Stephen L. Little 給弗利爾和賽克勒博物館中國藝術部主任 Jan Stuart (司美茵) 女士的信。

(十一) 吉美博物館的檔案表明此件以前藏于巴黎盧芹齋畫廊，1986 年吉美購于盧氏公司。另據紐約大都會博物館 Maxwell K. Hearn (何慕文) 先生講，大都會博物館曾經有意購買此件，後被吉美博物館購得。

(十二) 目前，這組壁畫除普林斯頓大學博物館的一件和芝加哥藝術博物館的一件在展廳中展出外，其餘都在庫房中保存。

(十三) Sickman, "An Early Chinese Wall-Painting Newly Discovered"; James Roth, "The Separation of Tow Layers of Ancient Chinese Wall-Painting", *Artibus Asiae*, 15, 1-2 (1952), pp. 145-150.

(十四) Ho, "A Five Dynasties Dated (951-953) Group of Esoteric Buddhist Paintings from Cisheng-si, Wen Xian, Northern Henan Province".

(十五) Ho, "A Five Dynasties Dated (951-953) Group of Esoteric Buddhist Paintings from Cisheng-si, Wen Xian, Northern Henan Province", p. 2.

(十六) 准提觀音為觀音的變相之一。據經文所示，准提觀音應坐于池內的紅蓮花寶座上，其左右有難陀、跋難陀二龍王守護。

(十七) 參見《觀虛空藏菩薩經》，《大正藏》，第 13 冊，no. 0409。

(十八) 見 Ho Wai-Kam 文圖版注釋。

(十九) 韓愈 (768 - 824) 《早春呈水部張十八員外二首》之一：「天街小雨潤如酥，草色遙看近卻無。最是一年春好處，絕勝煙柳滿皇都。」此詩作于唐長慶二年 (823) 早春。張水部是水部員外郎張籍。「天街」：唐時長安城朱雀門大街亦名天門街，簡稱天街。酥：方世舉注引《玉篇》：「酥，酪也」。此處形容小雨滋潤著早春的土壤，使之變得鬆軟濕潤起來。

(二十) Siren, "The Chinese Pavilion of C. T. Loo & Co. and Its Fresco Paintings", pp. 548.

(二十一) 檀香山藝術博物館檔案記錄。

(二十二) 楊寶順，王清晨《河南溫縣慈勝寺古建調查》，《文物》，1982 年 2 期，頁 58 - 66。

(二十三) 見莫高窟第 103 窟東壁，《中國石窟——敦煌莫高窟》第三卷，頁 155。

(二十四) 參見河北省文物研究所、保定市文物管理處編《五代王處直墓》，文物出版社，1998。

之處。

通過比較供器我們可以看到：敦煌盛唐時期的《維摩詰經變》中出現的供器^(二二)——香爐(圖18b)、美國弗利爾藝術博物館藏唐敦煌畫《水月觀音圖》中之香爐，以及陝西彬縣出土的五代後周馮暉墓室壁畫中出現的香爐與納爾遜藏獻祭菩薩圖中之香爐很接近。此外，河北曲陽出土的五代王處直墓(924年)墓室壁畫中一侍女手中之供器——五瓣瓜棱盒(圖18d)以及五代王處直墓壁畫中案上出現的供器——瓜棱盒、葵口碗(圖18e)與納爾遜藏獻祭菩薩圖中出現的祭器——瓜棱盒、以及香爐的四瓣葵口形十分相近。此外王處直墓壁畫中多次出現葵口碗。如在另一位侍女的手中也捧有一葵口碗(圖18c)，說明這種葵口的器皿在五代很流行^(二四)(圖18a)。

在中國歷史中，桌案的演變有一定的規律可循。臺北故宮博物院藏唐代著名的《宮樂圖》中有一架長案，其案腿是由壺門演變而成，與早期床榻的壺門相同(圖19b)。再看美國弗利爾藝術博物館藏唐佚名《宮人雙陸圖》中之桌子，桌面抬高後桌腿演變為雙層壺門(圖19c)。而在故宮博物院藏五代周文矩《重屏會棋圖》(圖19d)，以及南京大學藏五代王齊翰《勘書圖》中出現的條案，其壺門已演變成獨立的矮腿；到五代王處直墓墓室壁畫中之供桌腿(圖19e)則已經比較接近納爾遜《菩薩獻祭圖》圖中之供桌腿了(圖19a)。

綜上所述，盧芹齋收藏過的這批寺院壁畫帶有明顯的五代特徵。其主尊大都為由供養菩薩脅侍的觀音菩薩，內容顯然與觀音信仰有密切的關係。當然，在內容的考據方面仍有待於我們進一步作深入的研究。五代介唐宋之間，雖然只有50多年的歷史，存世的作品也並不多，但在繪畫發展上的成就卻不可低估。在人物畫方面，如顧闳中的《韓熙載夜宴圖》、王齊翰的《勘書圖》、周文矩的《琉璃堂人物》、《重屏會棋圖》等。而從現存的寺觀壁畫保存的情況來看，五代以前已乏見精品。故宮和美國幾家博物館所藏的這批五代寺院壁畫水準很高，某些方面還帶有晚唐周昉和張萱的遺風。故宮所藏五代壁畫的發現不僅為研究歐美收藏的五代寺院壁畫的研究增添了新的內容，也為中國美術史補充了新的資料。

注釋：

- (一) *History of the Life of Ching-tsai Loo*, C. T. Loo & Co., Paris.
- (二) 張靜江(1877—1950)原名增澄，又名人傑，浙江吳興(今湖州市)人。清光緒二十八年(1902)隨駐法公使赴巴黎，任一等參贊。1906年在法國參與創辦世界社，出版《新世紀》週報。1906年加入同盟會。1911年武昌起義後從巴黎回國。支持孫中山改組國民黨為中華革命黨，並被任命為財政部長。1950年病死於巴黎。
- (三) 紐約東57街的美國分號，抗戰期間店堂的二樓被辟為林語堂夫人廖翠鳳任主席的紐約中國婦女戰時救濟會。
- (四) 參見Oswald Siren(高龍仁), "The Chinese Pavilion of C. T. Loo & Co. and Its Fresco Paintings", *Pantheon*, 2 (1928), pp. 544-552.

結論

綜上所述，有關這組五代寺院壁畫共計有 22 件，人物 27 身，除故宮所藏的 4 件來歷不明之外，其餘 18 件都被盧芹齋收藏過。

我注意到在這些壁畫中沒有出現佛像，五位結跏趺坐的菩薩——吉美博物館藏虛空藏菩薩和四件觀音菩薩均為主尊形象；其他是作為脅侍的供養菩薩像和飛天像。反映了這個寺廟應以觀音信仰為主。而寺廟中的佛像可能是以雕塑的形式出現。壁畫的排列應為一身跌坐的主尊菩薩和兩組脅侍的供養菩薩（一立一跪各為一組）。主尊的體量最大，脅侍菩薩次之；上部有飛天像若干身。從現存的數量來看，應該至少有 5 位主尊被 10 組供養菩薩所脅侍。

1928 年喜龍仁在他的文章中明確地指出，這批壁畫來自河南的“Yu Wu Shan”廟⁽¹¹⁾；在檀香山藝術博物館的原始登記卡中也記錄了他們的藏品來自河南“Yu Vouen-sang”的觀音廟⁽¹²⁾。根據原始資料記錄，我還是相信這批壁畫應來自靠近山西邊界的河南的某一寺廟。

至於何惠鑒先生有關這批壁畫來自河南溫縣慈勝寺的說法尚待進一步考證。慈勝寺又名慈勝院，位於河南溫縣城西北 20 公里處的大吳村。據溫縣縣誌載：慈勝寺在「五代後晉天福二年（937 年）建，金大定二年，元至元三年、明弘治三年屢修，舊稱佛殿有「寫、畫、塑三絕」」。慈勝寺原是一座大型寺院，主體建築原有四進院落，五座殿宇。1949 年前這座古老的寺院慘遭破壞，殿舍倒塌。據稱殿內元代的壁畫大部被揭盜出國門。現存的建築尚有山門、天王殿及大雄寶殿三處，大多為元代重修。寺內天王殿和大雄寶殿壁上曾繪有精美壁畫，今大雄寶殿西壁殘留的以殿宇樓閣為題材的瀝粉壁畫，其畫技和藝術風格與晉南幾處元代壁畫有相近之處。表明當時溫縣一帶寺院壁畫的藝術風格受到山西平陽地區的影響⁽¹³⁾。

在故宮的壁畫藏品中恰巧有一塊來自溫縣慈勝寺的壁畫，左上角題記：「□吳村慈勝院住持化緣僧講經沙門普順，同化緣僧徒□□、義□、義□、義慶、義□、義□、孫徒僧、□僧。」文字清晰可見。壁畫的內容為雲中千佛，千佛均結跏趺坐於圓光內，姿態各異；用筆極細緻，施色古樸沉穩。其人物的尺度和繪畫風格顯然不同於上述這批五代壁畫（圖 17）。據故宮博物院檔案記載，故宮藏慈勝寺壁畫購買於 1956 年。因此，我認為前述盧芹齋收藏過的這批壁畫出自河南溫縣慈勝寺的可能不大。

從納爾遜藏跌坐觀音像中的遊人題記和圖像中的用品器具來看，這批壁畫與同期的五代墓室壁畫和卷軸畫有許多相近

頭略低，左向行進，身著纓絡披帛，右手下垂托披帛，左手端一托盤，盤中盛有果品。他的體態與賽克勒藏品(S1987.0224)十分相近，應該是同一稿本正反兩面使用的結果。左下方因漫漶的較厲害是否有跪坐菩薩不得而知。

盧芹齋展覽圖錄中的另外一組脅侍菩薩(Loo 8，一立一跪)的下落至今不明。

故宮收藏的3件立姿脅侍菩薩：其一(新148926)為一背向觀者的供養菩薩，身著荷葉袖上衣，飾披帛，頭轉向左側，右手托一與上述壁畫人物手中所持有的相同的玻璃盤，盤中盛有山形物；菩薩下身有明顯的塗改痕跡。此件是這批五代寺院壁畫中唯一的一位背向觀者的菩薩(圖14)。其二(新148928)為一右向供養菩薩，裸上身著纓絡披帛，腹部微凸，雙手舉一枝蓮蕾；左臂和足部有所改動(圖15)。其三(新148927)菩薩右向，裸上身著纓絡披帛，雙手捧著一個鉢，鉢中盛物不明；左手和下部改動較大(圖16)；此件的形像與賽克勒藏品二——立姿菩薩頭像(Sackler 1987.0223)十分接近，頭冠和裝束與賽克勒藏品二幾乎相同，可以看出出自同一稿本(圖13)。故宮所藏的3件脅侍菩薩由於下部的改動較多，是否有跪坐菩薩如今已不得而知。

檀香山博物館藏品(HAA 2691)也是一組立姿脅侍菩薩。立姿菩薩的形象和姿態與普林斯頓藏品非常接近，似乎使用了同一稿本。立姿菩薩左向前行，右手持托盤，盤中盛有一燈狀物，左前也有一跪坐菩薩，右手舉至頭部；背景中有橫向帶狀圖案。故宮和檀香山博物館所藏的4件脅侍菩薩均不見於盧芹齋展覽圖錄。

上述的脅侍菩薩共計有11件16身。立姿菩薩身前多附有跪坐菩薩，顯然他們的地位高於跪坐菩薩。立姿菩薩的手中都持有不同的供品，我們暫且稱他們為供養菩薩。他們同處於帶有橫向帶狀圖案的背景中。

婀娜多姿的飛天像：

盧氏展覽圖錄中共收進6件飛天像：明尼阿波利斯博物館藏有2件。其中一件飛天像(Loo 2, Minneapolis 50.41.2 Gift of C. T. Loo)右手平伸，左手端一托盤，盤中盛有花朵，右腿抬起，左腿斜伸。向右斜飛於雲端。另一件(Loo 16, Minneapolis 50.41.3 Gift of C. T. Loo)左手平伸，右手托起一盤鮮花，雙腿下垂，向左斜飛於雲端。

聖路易藝術博物館也藏有2件飛天像。其中一件(Loo 13, St. Louis 12.1951 Gift of C. T. Loo)與明尼阿波利斯藏品(Loo 2, Minneapolis 50.41.2 Gift of C. T. Loo)相似，似出自同一稿本；另一件(Loo 5, St. Louis 13.1951 Gift of C. T. Loo)左腿前伸，右腿彎曲，右手平伸，左手向上托起一水果盤。盧芹齋圖錄中其他2件(Loo 7, Loo 11，發表了圖版)，如今下落不明。至此，目前所知的飛天像共有6身。從所見的幾身飛天像來看，與平順大雲院五代壁畫較為相似。

Stuart) 女士看過故宮的 4 件藏品，她的看法與我一致。以上二件不見於盧芹齋展覽圖錄。至此我們知道的單尊跏趺坐菩薩像共有 5 件，除吉美藏品為虛空藏菩薩之外，其餘 4 件均為觀音菩薩像。

作為脅侍的供養菩薩像：

盧氏展覽圖錄中的 7 件（組）立姿菩薩是作為脅侍的供養菩薩像：一組為兩身正在獻祭的菩薩（Loo 9, Nelson 50-64A, Gift of Mr. C. T. Loo），現藏于納爾遜·阿特金斯博物館。兩身裝束華麗的菩薩正俯身於桌前準備獻祭活動，這一對菩薩面龐圓潤，帶有唐代遺風。桌上擺著一個香爐和一對五瓣瓜棱形金屬盒，香爐蓋設計得很華麗，頂端立有一隻鳳鳥；香爐的口為四瓣葵口，底座很像波斯薩珊時期銀器的底座；一菩薩雙手托起香爐蓋，另一菩薩左手托披帛，右手伸向香爐；裝飾著團花圖案的紅色桌布和二菩薩身上披帛的畫法很像唐代畫家周昉、張萱常用的綺羅人物的畫法。畫面右側有另一隻持數珠的右手從畫外伸進。我比對了其他幾件立姿菩薩像，發現芝加哥藝術博物館收藏的一件立姿菩薩（Loo 3, Chicago 1991.24）的右手剛巧能伸進此畫面。芝加哥藝術博物館藏品是 1991 年購藏的，此前曾被紐約的 Pratt 女士收藏過^{〔十八〕}。這樣，我們可以看到一幅三個菩薩正在獻祭的場面，他們的目光共同注視著桌上的祭器（圖 9）。

普林斯頓大學博物館和賽克勒藝術博物館的兩組藏品應該是一個主尊身旁的兩組脅侍菩薩。普林斯頓藏品是一對左右的脅侍菩薩（Loo 4, Princeton 1952.41），立姿菩薩頭飾與芝加哥藝術博物館藏品相同，裸上身披縷絡披帛，右手抬起，左手端一半透明玻璃盤，盤中盛山形物，山前有戟狀物。左前跪坐一菩薩，臉部已漫漶不清，右手扶於膝上（圖 10）。與普林斯頓藏品相對，賽克勒藝術博物館的藏品是一對右向的脅侍菩薩（Loo 14, Sackler 1987.0224），立姿菩薩著荷葉袖上衣，飾縷絡披帛，右手下垂，左手端一半透明玻璃盤，盤中盛有水果。右臂旁有遊人題記四行：「前宋詩／天街小雨潤如酥／草色遙看近卻無／最是壹年春好（處）……」，以下模糊不清^{〔十九〕}。此詩應為韓愈（768—824）所作的《早春呈水部張十八員外二首》之一，題字人將此詩誤稱為「前宋詩」，可能是南宋或金人所題。立姿菩薩右前跪坐一菩薩，膚色暗紅，梳波紋髮髻，似印度人形象，左手扶於膝上。這兩件壁畫的背景中的橫向帶狀圖案相連貫，使人物處於同一環境中（圖 11）。

賽克勒博物館還藏有一件立姿菩薩的頭像（Loo 15, Sackler 1987.0223），菩薩胸前舉一枝蓮蕾，胸部以下已殘，從頭光後的橫向帶狀圖案來看，應與上述兩件所處的背景相似（圖 12）。

托萊多藝術博物館藏品（Loo 10, Toledo 1951.365）是一身暗紅色皮膚的立姿菩薩，雖然他的形象已十分中國化。菩薩

發表了他們的報告^(十三)。席克門認為這組壁畫帶有很濃的日本風格，與日本藤原晚期或鎌倉早期（11—12世紀）的繪畫風格十分接近。上個世紀80年代，時任納爾遜·阿特金斯博物館研究員的何惠鑒（Wai-Kam Ho）先生在跌坐觀音菩薩像的右膝部發現了五代後周時期的一則題記：「廣順□□年／七月十八日□／二十二日□□二十／五日□□範就氣□」。何惠鑒先生認為其中「範就氣」即是畫家的簽名。而筆者則認為從題記的筆跡和位置來看，此題記應為遊人題記。但這並不妨礙何先生據此考訂這批壁畫應為五代後周廣順時期（951—953年）的壁畫。至此，博物館界普遍認定這批壁畫為五代寺院壁畫。同時何惠鑒還推斷這批壁畫出自河南溫縣的慈勝寺^(十四)。遺憾的是，直至何惠鑒先生逝世，他的這篇論文一直沒有發表。

從盧芹齋1948年刊佈的展覽圖錄中所見的16件五代寺院壁畫中，我們可以看出這組壁畫大致分為三類：3件是單尊的跌坐菩薩像，似為主尊；7件共11身脅侍菩薩，是作為脅侍的供養菩薩；其他6件是單身的飛天像。結合目前所知道的公私藏品，下面談談我對這批五代寺院壁畫的一些認識。

似為主尊像的跌坐菩薩像：

盧芹齋展覽圖錄中所刊佈的3件跌坐菩薩像體量都在2米左右，他們都結全跏趺坐，手作辯證或轉法輪印相，頭冠中有化現的阿彌陀佛。現在分別收藏在納爾遜·阿特金斯博物館（Loo 1, Nelson 52-6）（圖4）、聖路易藝術博物館（Loo 6, St Louis 11.1951, Gift of Mr. C. T. Loo）（圖6）和明尼阿波利斯藝術博物館（Loo 12, Minneapolis 50.41.1）（圖7）。從編號中可以看出這三件全部於1950年—1952年期間購得。其中聖路易斯和明尼阿波利斯的藏品中可以明顯得看出是同一稿本的正反兩個形象。此三件何惠鑒先生定名為：如意輪觀音、聖觀音和准提觀音^(十五)。如意輪觀音是密宗所傳的六觀音之一。因其手持如意寶珠和寶輪，故名如意輪。其形象一般為六臂像。納爾遜所藏的跌坐觀音菩薩像手中捧著一球狀物，即何惠鑒先生確定為如意輪觀音的依據。至於何先生將明尼阿波利斯所藏跌坐觀音像定為准提觀音則顯得證據不足^(十六)。除上述三件外，吉美博物館也收藏了一件跌坐菩薩像。所不同的是這位菩薩頭冠中有一顆紫色寶珠取代了化佛，右手持有一莖蓮蕾，蓮蕾上部有一球狀物，吉美博物館定名為虛空藏菩薩（Guimet MA.5020）（圖5）。經文所示虛空藏菩薩的形象為頂上有紫金色如意珠，珠中可觀十方諸佛像。右手持蓮，蓮上有寶珠，跌坐於蓮臺上^(十七)。此外，故宮發現的五代寺院壁畫中也有一件跌坐的觀音菩薩像（故宮新148929）（圖8）。無論從形象、用線、設色、尺度以及繪畫風格都與盧芹齋展覽圖錄中所刊佈的三件十分接近，無疑是出自同一寺廟。我曾請時任弗利爾和賽克勒藝術博物館的司美茵（Jan

古董商談起，在河南和山西邊界的一座破敗的寺廟裏還存有一些壁畫的殘塊可以收購。經過協商和談判，當局決定將寺廟中剩餘的壁畫從斷壁殘垣上揭下來出售給盧芹齋。據稱所獲得的款項將用來重修這座寺廟^(八)。這批不尋常的壁畫是如此的精美，以至於盧芹齋決定自己收藏而不再出售。之後他決定用這批壁畫來重點裝飾在巴黎新落成的紅樓，使之成為一個中法交流的文化中心。

1951年盧芹齋從他的公司中退休。在盧芹齋退休前，他決定將這批五代寺院壁畫中的幾件捐贈給美國中部的博物館。堪薩斯城的納爾遜·阿特金斯藝術博物館和聖路易斯城藝術博物館等各分得一杯羹：納爾遜博物館得到一件——一對獻祭的菩薩；聖路易斯博物館得到三件——一件跌坐的菩薩和兩身飛天^(九)。其餘的壁畫也被美國幾家博物館和私人收藏家所購藏，後來收藏者又幾經變動。目前，這批五代寺院壁畫主要保存在以下幾家博物館：美國堪薩斯納爾遜·阿特金斯藝術博物館 (Nelson-Atkins Museum of Art) (2件)；華盛頓弗利爾和賽克勒美術博物館 (Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery) (2件)；普林斯頓大學藝術博物館 (Art Museum of Princeton University) (1件)；芝加哥藝術館 (Art Institute of Chicago) (1件)；聖路易斯藝術博物館 (The Saint Louis Art Museum) (3件)；明尼阿波利斯亞洲藝術館 (Asian Galleries Minneapolis Institute of Art) (3件)；托萊多藝術博物館 (Toledo Museum of Art) (1件)；檀香山藝術博物館 (The Honolulu Academy of Arts) (1件)^(十)；巴黎吉美博物館 (Musée Guimet) (1件)^(十一)；北京故宮博物院 (4件)。

這批歷經滄桑的壁畫雖然在歐美的博物館中落了腳，但它們的境遇並沒有因此而好轉。由於分散而不成體系，除極少數被展出外，它們大多被打入冷宮——分別收藏在各館的文物庫中^(十二)，不再重現盧芹齋中式閣樓落成時和1948年在美國展出時的那種輝煌。

故宮收藏的4件壁畫顯然沒有走出國門。在故宮的文物檔案中只簡單的記錄了是於1949年—1954年間由國家文物局調撥給故宮的。至於調撥前的檔案現在已無處可尋，是否與盧芹齋有染則不得而知。

至此，目前可知這個寺廟所存於世的壁畫共計有22件（27身人物），約60平方米。它們是保存下來的中國最早的寺觀壁畫。

在這批壁畫中，當屬納爾遜·阿特金斯博物館收藏的兩件最為精彩。這兩件壁畫分別是一件跌坐的觀音菩薩像和一件正在準備獻祭活動的兩身菩薩像。壁畫運抵紐約時已有破損，納爾遜博物館接收壁畫後即對其進行修復。修復工作由修復師James Roth主持，在將壁畫進一步揭取時無意間在兩身獻祭菩薩像後發現了下面還有一層壁畫——一身手持蓮花的觀音菩薩像。1952年時任納爾遜·阿特金斯博物館東方部主任的席克門 (Laurence Sickman) 先生和修復師 James Roth

瑞士的旅遊勝地尼翁(Nyon)，終年77歲。紅樓的掌門人幾經易主，現在掌管紅樓的是盧芹齋的重外孫女——盧家大
小姐的後代。因為不負龐大的日常維護開支，紅樓的生計已難以為繼，目前盧氏家族協會已決定將紅樓出售。所幸在2003
年，巴黎市政府在清點舊建築時，正式把紅樓列為文化遺產。無論今後易手何人，都無權隨意改建紅樓裏的中國風格。
有趣的是盧氏紅樓最初的使命原本是為裝載中國古董而建，但是隨著時間的推移，紅樓建築本身已經成為進入巴黎文化遺
產之列的古董。

三、五代寺院壁畫的內容和流傳經過

盧芹齋的中式紅樓剛剛落成，即將他新收集到的一批壁畫砌陳在一層大廳的牆面上和月亮門兩側的顯要位置上，從
大門步入門廳時一眼便可以看到。這批年代久遠的壁畫確實使他的閣樓錦上添花，也令對中國藝術不甚瞭解的巴黎人眼
前為之一亮。當「紅樓」開放時參觀者無一不對這批壁畫讚歎不已。著名的藝術史學家瑞典人喜龍仁(Oswald Siren)在
1928年曾寫了一篇題為《盧芹齋的中式樓閣和他收藏的壁畫》的文章，對這次盛會作了詳細的報導，並發表了8幅圖片
介紹盧芹齋的中式樓閣和他所收藏的壁畫。從喜龍仁所刊佈的圖版中我們可以看到，在大廳正對門廳的牆上有兩身跌坐菩
薩的壁畫；大廳月亮門內兩側嵌有兩塊天王力士的壁畫。喜龍仁認為盧芹齋收藏的這些壁畫按時代可分為兩部分：早期的
那部分——包括三個跌坐的菩薩和一對獻祭的供養菩薩，據稱來自河南的“Yu Wu Shan”；年代較晚的那批壁畫是一組天
王力士像，來自河北正定府附近^(五)。喜龍仁敏感地認識到，年代較晚的那組壁畫同大英博物館、賓夕法尼亞大學博物
館和哈佛大學福格美術館收藏的幾鋪壁畫的風格很相近，它們的年代將早於明代；而那組較早期的壁畫尤其珍貴，它們的
年代可能會早到唐代^(六)。

時過境遷，第二次世界大戰的戰火波及法國，盧芹齋深感不安，隨即將這批壁畫從紅樓中取下並同所收藏的古玩一
道轉移至巴黎南郊蘇雷斯尼(Suresnes)盧吳公司工廠的防空洞內。而他本人卻轉至美國暫避戰火。這期間他親手主持紐
約的業務，他的助手是卡羅(Frank Caro)。卡羅在盧芹齋退休後接管了美國公司的業務。二戰結束後，盧芹齋於1946
年回到法國，面對著破舊的紅樓很沮喪。而當時的美國已成為國際藝術品中心。他旋即又決定將那批五代的寺院壁畫
運往美國。1948年，盧芹齋將這批壁畫在紐約盧氏畫廊(C. T. Loo Gallery)和美國中部的幾家博物館舉辦了題名為《中
國北宋壁畫》的展覽^(七)(圖3)，並出版了展覽的圖錄。在圖錄中刊佈了這批五代寺院壁畫共計有16件。盧芹齋在
序中對這批壁畫的來歷作了如下的描述：1923年盧芹齋回國期間，在與盧吳公司北京分號全體同仁的一次聚會上，一個

2004年，我訪問了位於巴黎第8區倫勃朗（Rembrandt）街和古塞勒（Courcelles）街的交角處，即現在的秘魯廣場（Place du Pérou）的「盧吳古玩公司」舊址——盧芹齋的中式閣樓。這個地段離凱旋門和香榭麗舍大街不遠，新建成的希爾頓飯店就在附近，預示著這裏還在繼續繁榮。「中國塔樓」有一個歇山式大屋頂、一紅到地的牆、中式的雕花窗櫺；在一層和二層的頂部飾有琉璃瓦簷板，二層裝有中式的雕花圍欄。這樣一座中式紅樓出現在巴黎街頭極為引人注目。它和周圍法國新古典主義的歐式樓房比肩而立，著實顯得格格不入。

這座建築的外院有一座歇山式的門樓，在門柱的下方和門內圍欄鑲嵌著雙錢連環雕花圖案，似乎暗示著主人的身份。進入大門拾級而上，通過門廳的月亮門便可進入到一層的大廳。

底層的地下室被設計成一個中國石窟寺的樣式，它的天花是仿製于天龍山石窟某個洞窟的天頂，主題是一群飛天環繞著一組蓮花；牆壁的上部取材於漢代的畫像石，下部是模仿雲崗石窟的佛龕，可以想見原來是作陳列石雕造像而用。

第二層有兩間用明清漆畫壁板裝飾的房間：一間為紅色基調；一間是黑色基調；房間的天花是用方形漆板鑲嵌而成。「黑廳」的四壁是用一些古舊櫥櫃的面板改造而成，中央的一架中式雕花床被改造成了壁龕，過去裏面陳列的應該是石雕或木雕的造像。「紅廳」的四壁是用暗紅底色花鳥畫漆屏風改造而成的夾牆；夾牆裏面設計成櫥櫃的樣式，過去曾為收藏瓷器和珠寶之用。

第三層是辦公區，不對遊人開放。

第四層放置了一些中國傢俱和日本屏風。

建築的頂層——第五層分為兩部分：雕塑廳和兩個精美的藝術品走廊——「印度廊」和「暹羅廊」。「印度廊」中裝飾的精美木雕全部來自南印度的一個17世紀寺廟。另一個走廊被裝飾成古暹羅風格，在木雕壁龕中曾陳列過暹羅人（Siamese）和科摩人（Khmer）的頭像雕塑。雕塑廳中的藏品全部來自南印度和爪哇島（Java）^{（四）}。

這樣一棟完全中國式的紅色閣樓出現在巴黎市中心的確獨樹一幟。我們可以看到盧芹齋是直接用最心愛的收藏品來裝修紅樓的。紅樓不僅是盧吳公司在巴黎的總部，也是展示其古董的中心。如今盧芹齋的紅樓已是風光不再。那些精美的造像、壁畫、古玉和卷軸早已流入歐美著名的公私藏家手中。目前，樓內的陳列已經乏見精品，我們只能根據建築來想像當年的輝煌。

盧芹齋入了法國籍，與他的法裔太太 Marie Rose Fouris 育有四個女兒。這位在歐美古董界的風雲人物於1957年死於

一家在中國開辦的最早、向海外販運珍貴文物數量最多、經營時間最長、影響最大的文物出口公司。

「盧吳公司」財大氣粗，看上的古董一般沒人敢與之抗爭，舉凡彝鼎、銅器、古玉、瓷器、字畫、造像、壁畫、唐三彩等無一不在交易範圍。但凡世面可能出現的稀世古物，很快就轉到圈內人手裏。因為許多古董要價極貴，動輒上萬銀圓，一般的買賣人無力問津。而那個時代正是歐洲的繁榮時期，「東方熱」成為一種時髦，玩中國古董成為身份與教養的象徵。還有一層原因是儘管古玩在中國的進貨價錢顯得昂貴，到了巴黎簡直顯得便宜之極，故此「盧吳公司」有豐厚的利潤可賺。由於「盧吳公司」是中國古董在歐洲的最大集散地，所以每年盧芹齋回到巴黎，馬上有人聞訊而來，「盧吳公司」門庭若市，客似雲來。

張靜江、盧芹齋與孫中山革命成功有密切的關係，二人實系前國民黨時期真正的幕後財神。1906年張靜江於回國途中在新加坡加入了同盟會。作為同盟會會員，張靜江曾資助白銀數萬兩作為孫中山反清革命活動的經費。1908年孫中山在河內籌劃兩粵雲南起義，曾兩次馳電張靜江按約匯款，張均履約悉數電匯。盧芹齋在法國經營「通運公司」，張靜江是大股東。由於這層微妙關係，所以民國政府雖然早在1913年底和1914年6月分別以稅務處和大總統的名義頒佈禁止與限制古物出口的法令，但對盧芹齋走私文物則一直網開一面。正是這一層特殊的關係，盧芹齋才能有恃無恐地出口買賣古董。據有案可查的盧芹齋外銷的頂級文物，雕塑方面有著名的唐太宗「昭陵二駿」、山西天龍山、河北響堂山的北齊佛教造像、河南安陽的北齊石棺床；書畫方面有唐陳閔的《八公圖》、宋佚名《睢陽五老圖》、李嵩《搜山圖》；龔開《中山出遊圖》、李公麟《華嚴變相圖》等等，以及一批經伯希和介紹的古玉精品。如今這些頂級文物都收藏在歐美知名的博物館裏和私人手中。

1926年，人到中年的盧芹齋決定在巴黎建造一棟中國式的建築。這個決定使他的一些朋友為之震驚，許多人勸說他因難度太大最好放棄。難辦之處在於當時的中國還是個積弱窮困的國家，很多西方人對中國人非常歧視；較之更甚者是巴黎的市政規劃非常嚴格，尤其是在位於凱旋門和蒙索公園之間富豪雲集的第8區，很多樓房的歷史悠久，建築風格和外觀至關重要，決不允許違規改動。但盧芹齋並不妥協，執意要完成自己的心願。不知他使了多少錢，又如何與巴黎市政府斡旋，盧芹齋最終買下一個舊公館。完全拆除後，在法國設計師 Fernand Bloch 的協助下，僅用了兩年的時間，把原來三層高的歐式建築改建成一座風格特異的五層中式閣樓。這是巴黎市內唯一的一座正宗的中國式建築。如今在法國的旅遊書籍中，這座閣樓被稱為「中國塔樓」(La Pagode chinoise)。由於它通體的中國紅色，又被當地人稱為「紅樓」(圖2)。

19世紀末，盧芹齋被家人送往法國尋找發展機會。可以想見，同所有隻身飄洋的青年人一樣，盧芹齋最初的境遇自然不佳。1902年，22歲的盧芹齋在清帝國駐巴黎的大使館結識到他大三歲的張靜江⁽¹⁾。張靜江與盧芹齋是吳興同鄉，出身豪門，他與孫中山是密友，後來參加了孫中山領導的同盟會。此時的張靜江隨駐法公使孫寶琦剛到巴黎不久，在使館任一等參贊。張靜江與盧芹齋一見如故，他建議盧芹齋開一個古董行做法中貿易，他可以參股協助。在張靜江的幫助下，盧芹齋很快就在巴黎第8區的馬德風廣場(Place de la Madeleine)開了家進口公司，取名「通運公司」(Ton Ying)。經營浙江的絲棉、茶葉和古玩生意。盧芹齋起初的買賣並不走運。但他很快認識到了買賣中的奧妙。對於古玩生意，盧芹齋身上有一種與生俱來的鑒賞品味，他知道怎樣把鑒賞與經商結合起來。他學得很快，對辨別上手的東西極為敏感，沒過多久就成為古董界的行家裏手。

從一定意義上講，盧芹齋是西方賞玩中國古董者的啟蒙人和祖師爺。當時的西方人對中國歷史的認識十分粗淺，他們只對那些一眼看上去華麗的古董感興趣。而往往對那些年代久遠，表面上看起來斑斑駁駁的古玉、古銅器的價值卻不甚瞭解。盧芹齋以其精湛的文物知識和天才的商業眼光逐漸提高了歐洲人的品味。在此同時，盧芹齋還十分留意和當時法國最有名的漢學家和古董收藏家如色伽藍(Victor Segalen)、拉迪格(Jean Lartigues)、沙畹(Edouard Chavannes)和伯希和(Paul Pelliot)交朋友。從歐美各大博物館所藏的檔案中我們可以得知，由盧芹齋經手的許多古董由死變活，由冷變熱，逐漸使得自己取得了在古董行呼風喚雨、一言九鼎的地位。

1908年，盧芹齋創立了另一家更大的公司——「來遠公司」。「來遠公司」除巴黎總店外，在英倫、紐約及國內均設有分號。盧芹齋和北京上海古董行的大買賣人結成了一個圈子，類似現在的商會(Dealers Clubs)。申號位於今天上海的漢口路和河南南路的交界處(原南京路570號)。京號位於北京崇文門外打磨廠長巷二條胡同，可惜這些舊址今天早已成為尋常巷陌，已很難看出昔日的繁榮。

1911年，盧芹齋與上海古董商吳啟周、北平古董商祝續齋、繆錫華四人合夥，在滬開設了「盧吳公司」。公司即以盧芹齋、吳啟周兩人姓氏冠名，與巴黎盧浮宮諧音，成為中國近代史上最著名的私人文物進出口公司「盧吳古玩公司」。盧芹齋本人常駐巴黎，位於紐約麥迪森大道和東57街街角的美國分號由張靜江元配妻舅姚叔來管理⁽²⁾；申號的吳啟周、京號的祝續齋負責給他們進貨，貨物通常是先運往上海，再由吳啟周發往巴黎或紐約。1918年以後，盧芹齋開始向美國銷售中國文物，「美國莊」改設到紐約第五大道557號。1926年，盧芹齋與吳、祝、繆四人的合作結束，而與吳啟周單獨合作。「盧吳公司」名義上在1941年底太平洋戰爭爆發後解散，實際上出口文物的生意仍繼續進行。這是

古董鉅賈盧芹齋與一組五代寺廟壁畫

一、緣起：故宮五代壁畫的發現

一批塵封了半個世紀之久的壁畫終於在2003年的夏天重見天日。為編輯出版《故宮博物院藏文物精品全集》的《晉唐兩宋繪畫卷》，我們揀選了一些早期壁畫充實其內。這批壁畫包括唐代墓室壁畫和五代至宋元的寺觀壁畫。其中一組來自某寺院的五代壁畫在故宮發現的意義尤為重要。這組壁畫其中一幅為大型的觀音菩薩趺坐像；另外三幅是等身大的供養菩薩立像。這組壁畫標準端莊的造型、典雅古樸的設色和準確流暢的線條均反映出很高的繪作水準。美中不足的是，這幾幅壁畫都被不同程度的修改過。我敏感地意識到，這批壁畫與上世紀20年代流出海外的一批壁畫應出自同一個寺廟。

1998年至2002年間，我曾先後3次赴美國考察美國博物館中收藏的中國宗教文物藏品。其中一組據說來自山西與河南邊界某寺院的五代壁畫引起了極大的興趣。這批壁畫大都被切割成2米左右高，寬度在0.6米—1.8米不等。內容屬佛教題材，其繪作水準之高，保存年代之久遠一直使我激動不已。2004年夏季，受法國遠東學院的邀請，我在巴黎做了一個月的研究和考察，有機會調查了吉美博物館收藏的幾件壁畫。其中的一件壁畫一眼看出是和美國幾家博物館收藏的那批五代壁畫的境況相同：它們具有同樣高超的繪作水準、相同的時代風格、相同的尺度以及相近的內容。當然，它們應該和故宮所藏的五代壁畫也出自同一寺廟。從國內現存的壁畫來看，五代及其之前的寺院壁畫留存下來的非常之少，僅在山西五臺山佛光寺的拱眼壁中存有幾方面積不大的唐代壁畫、山西平順大雲院的東壁存有一鋪殘缺的五代壁畫，且保存狀況很不佳。應該說，歐美幾家博物館和故宮度藏的這批五代壁畫是僅存於世的寺觀壁畫中的珍極品。那麼，這批壁畫是怎樣散失到各家博物館的？這與海外最大的中國古董商盧芹齋有直接的關係。

二、盧芹齋其人其事

盧芹齋是20世紀前半葉赫赫有名的古董鉅賈，他是以“C. T. Loo”的名字知名于歐美古董行和博物館界的。在歐美大小博物館的藏品卡中隨處可見到“C. T. Loo”的名字。應該說在中國近代史中，許多流出海外的中國文物與盧芹齋有著密切的關係。

盧芹齋1880年出生于浙江吳興（今湖州市）盧家渡（圖1）。祖上是擁有巨業的富裕家庭。盧氏宗族中有不少人位居顯官要職，也有做買賣的生意人。那時，太平天國運動席捲江浙，為避戰火，盧氏舉家至上海安身（二）。

出版前言

從1997年開始，在法國外交部和法國駐華大使館的贊助下，法國遠東學院北京中心組織安排了題為「歷史、考古與社會——中法系列學術講座」的學術活動。

該學術活動的目的是為了介紹考古學、歷史學乃至整個社會科學方面最近的研究成果。講座交替邀請中法專家來作報告，並與對此有興趣的聽眾：研究人員、教授、大學生等進行交流。

數所大學和科研機構不僅輪流作為東道主歡迎各方主講人，而且積極參與了講座的組織活動。它們分別是：北京大學、清華大學、北京師範大學、中國社會科學院歷史研究所、考古研究所和社會學研究所、中國科學院自然科學史研究所以及國家圖書館。

爲了使更多的人瞭解講座中介紹的研究成果，現在我們著手將其中的一部分以中法兩種文字的單行本形式印行出版。第十二號單行本選取的是故宮博物院研究館員孟嗣徽女士的《古董鉅賈盧芹齋與一組五代寺廟壁畫》。

作者作為中國藝術史方面的專家，自1998年——2004年經過仔細的調查研究發現了散落於歐美各地公私收藏的原山西與河南邊界的一座寺院中的五代壁畫。此批五代壁畫中的一部分由古董鉅賈盧芹齋在1923年購得，曾在其古玩公司巴黎總部的「紅樓」中展出，1951年他把這些壁畫分別捐贈和出售給美國的幾家博物館和私人收藏家。2003年在故宮博物院發現了4幅殘缺壁畫，孟嗣徽女士頑喜地認識到這4幅壁畫與上述盧芹齋所藏的壁畫屬於同一寺廟，並將其中一些壁畫作了梳理和綴合。這是目前世界上現存最早的中國寺觀壁畫。此舉對中國佛教藝術史研究的意義重大。

本出版物得到法國外交部的資助

第十二號

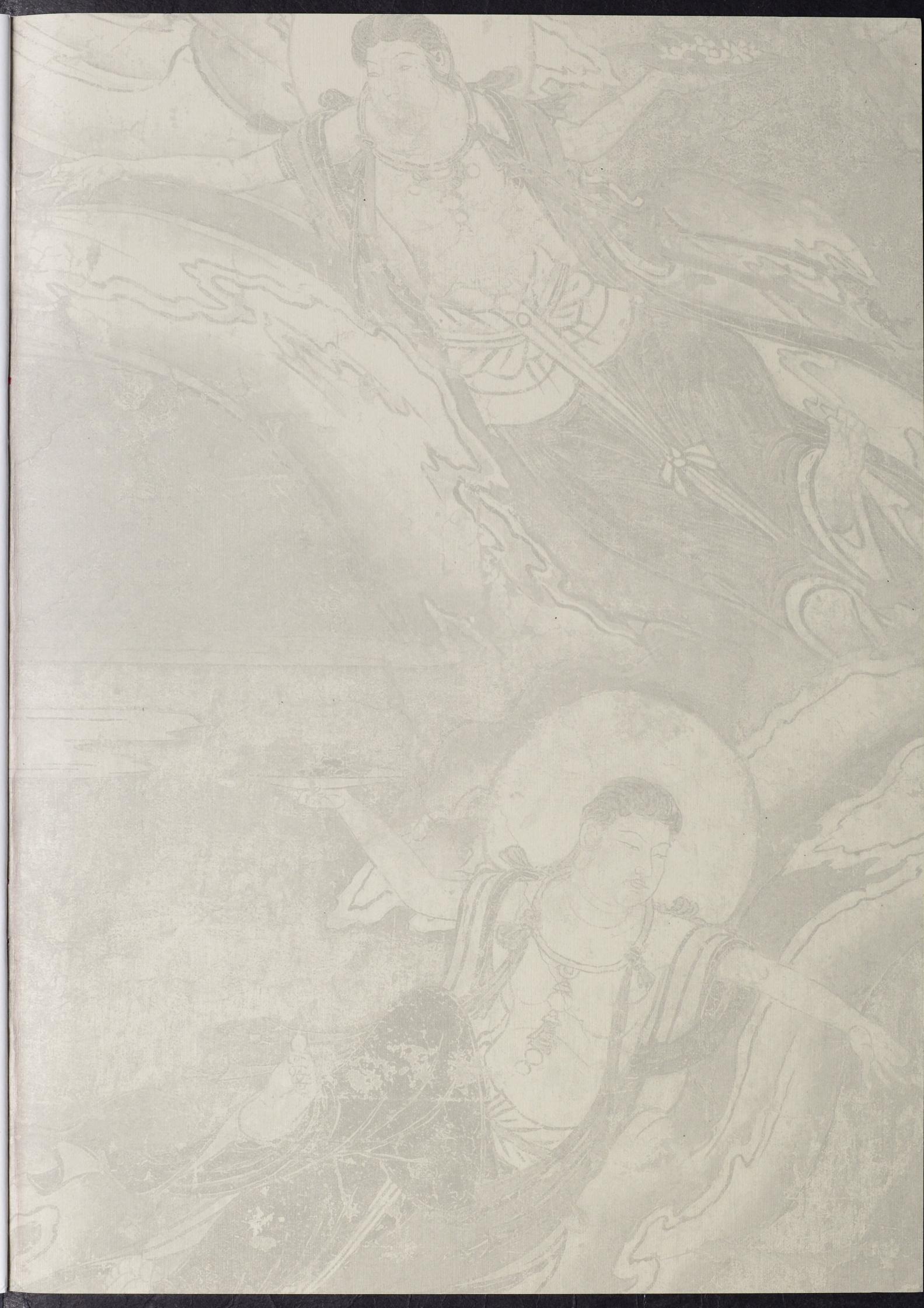
歷史、考古與社會——中法學術系列講座

古董鉅賈盧芹齋與一組五代寺廟壁畫

孟嗣徽

法國遠東學院北京中心

二〇〇八年十二月



第十二號

歷史、考古與社會——中法學術系列講座

古董巨商盧芹齋與一組五代寺廟壁畫

孟嗣徽



法國遠東學院北京中心編印 二〇〇八年十二月