

大云院五代壁画浅探

□ 郭兰莹

一

我国壁画艺术源远流长,作品浩瀚,是我国民族绘画艺术中的瑰宝。佛教和道教的兴起,催生了我国古代寺观壁画、塑像等宗教艺术并有了大规模发展,至唐代已经达到鼎盛时期,著名画家不断涌现,优秀作品层出不穷,可谓五彩纷呈,争奇斗艳,成为我国壁画艺术长卷的一个重要组成部分。

五代时期,地方政权割据战乱,社会局面动荡不安。此时的佛教徒极力利用佛教吸引香客信士,扩展教势,绘制壁画之风依然盛行,规模也相当可观。此一时期的著名画家仍因袭唐风而从事佛寺壁画的创作,如荆浩、朱繇、王仁涛、释智蕴等,都分别在佛寺创作出了诸多精美的作品。可惜的是,这一时期的佛寺留存甚少,其中的壁画也大都荡然无存了。

敦煌莫高窟和安西榆林窟内的五代石窟壁画,是研究五代壁画的极为重要的资料。然而,我国现存五代寺观壁画却极为少见。现在能够看到的五代佛寺壁画实物,只有山西平顺县龙耳山中的大云院壁画。

大云院位于平顺县城西北的双峰山腰,五代后晋天福五年(940年)建造。前院北侧的弥陀殿原构留存,殿内四壁原来满绘壁画,清康熙年间因雨浸墙体是大部分壁画毁坏,现殿内东壁和扇面墙上仅存46平方米的壁画,是迄今所知我国古代木构殿宇中仅存的五代佛寺壁画,对了解和认识五代时期壁画的发展成就,具有重要价值。

二

古代画师大凡从事壁画创作和绘制,其动力源泉盖在于对宗教的崇拜和信仰。画师们生活在不同的社会环境,尽管他们不能摆脱宗教施主的命题,但对社会生活的感受和顿悟,必然会反映到他们的

作品之中,比如通过描绘佛、菩萨、经变等,来反映出人间的善良情感。

大云院壁画虽略有残损,其画面遭雨水侵蚀而色泽略有减退,但榜题、人物形象尚清晰可辨,表现的是维摩诘经变、西方净土变和观音、大势至菩萨像等佛教题材内容。

东壁的《维摩经变》依据《维摩经》绘制。维摩,又称维摩诘,与释迦牟尼同时代的毗耶离城富有的居士,通晓大乘佛法,深明佛教哲理。该壁画面表现的是释迦牟尼在毗耶离城娑摩罗园中说法时,维摩以病为由,与释迦牟尼派来的探病的文殊师利论证教法义理和学佛途径的故事,这个辩论场面是维摩经变中非常精彩的一部分。该壁北部描绘的是香积菩萨率众菩萨、弟子、天王等虔心侍奉阿弥陀佛的情景。

扇面墙正面当心的壁画应为原有阿弥陀佛塑像背后的衬景,背光两侧绘的是阿弥陀佛的两位胁侍,观世音菩萨居东侧,执插有柳枝的净瓶,大势至菩萨居西侧,执莲花和经籍。两胁侍菩萨花冠瓔珞,裙带缠绕,神态端庄安详,肌肉丰润饱满。画面东西两隅各有题榜一行,东隅为“观世音菩萨壹尊合家供养”,



大云院壁画



大云院壁画

西隅为“大势至菩萨壹尊合家供养”，当由本地信士施舍净财、发心修造而成。

扇面墙背面绘“西方净土变”。西方净土乃一切众生往生佛国的誓愿。阿弥陀者，其周身与土均遍法界。画面两侧上隅绘有楼台殿阁和伎乐天。楼台上布满佛、胁侍菩萨，佛的彩光分射四周，犹如彩虹。各种人物参差其间。精致富丽地表现了一派升平景象。

还有北壁东隅残存的壁画，虽内容不详，但从画面上看，仅见花束高髻，长裙裹体的菩萨立像三尊，以其神态举止看，表现的应为二尊供养菩萨。

三

五代时期的艺术风格承袭了唐代的遗风，佛寺壁画概莫能外。大云院壁画堪称五代佛寺壁画的代表作品，其规模宏大，内容丰富，人物众多，技艺精湛，在继承唐代壁画传统表现基础上亦有所变化，具有很高的艺术价值。

首先是谋篇布局。构图是组合表达主题思想的画面结构形式。大云院壁画几乎是满铺布陈，画面呈现出一种生命的张力和充盈饱满的气势，给人以铺天盖地、目不暇接的感觉。比如东壁的《维摩经变》，画面以维摩和文殊为主，背景全以诸菩萨众、天王、神将、罗汉和侍从等诸多人物衬托，人物之间相互穿插，有聚有散，动静结合，主次分明。画面上隅峰峦林木，紫殿红楼，流云环绕，碧波荡漾，飞天回



大云院壁画

翔，天女散花，尤其是双方辩论幻想的各种奇妙景象，如须弥胜境、天宫楼阁、山石树木、云游菩萨、官贵富豪等，表现出极其丰富的艺术想象力。全画布局疏密有致，遥相呼应，组成一个完美协调的艺术整体。扇面墙背面的“西方净土变”亦如此，上部天宫楼阁层叠，下部诸天菩萨朝会，内容丰富，场景宏阔，风格与同时期的敦煌壁画相类似。在这不大的画面上，布列如此众多的内容，且条理井然，着实令人惊叹。

其次是形象塑造。佛教的传入促进了寺观壁画的发展，形成了具有中国特色的表现形式，即“以形写神”与“传神写照”，系统地表明传统造型艺术以写“神”为主的艺术追求。大云院五代壁画上承晚唐风格，力求适合宗教教义和规范，人物造型准确、姿态生动、形象饱满、变化丰富、异常传神。如东壁的《维摩经变》，病床上维摩身着魏晋士人服装，侧身半卧于锦帐之中，身体前倾，神态悠然自得，正在向文殊开怀畅谈，表述自己的大乘主张。前来探视的文殊，和维摩侧身相对坐于病榻之下，满脸虔诚，洗耳恭听，若有所思，举止文雅，人物的性格、表情、举止都表现得淋漓尽致。而天女则丰润秀美，眉目传神，在呈现善良少女的风姿的同时，作者也巧妙地利用“擎花”这个动作，表达了断私念、绝别想、忌畏惟，方达彼岸净土的教义。香积菩萨双目传神，双唇紧闭，饰有胡须，双手合十，虔诚之心可见，那些虚心倾听的诸菩萨众，则面相丰盈，花簪外露，似被双方精彩的辩论触动了心弦，或正视，或侧耳，全神贯注，目不转

睛,潜心领会佛法真谛,欲求早得正果,其形象的造型特征唐风显著,与敦煌莫高窟晚唐至五代壁画几无二致。扇面墙正面所画观世音和大势至二菩萨,体态丰盈,袒胸露腹,面相凝重,神姿娴静,雍容典雅,极富想象,都较好地体现了当时世俗化的倾向。

三是线描韵律。线描是中国绘画造型的重要手段,是壁画艺术的优良传统。富有弹性的中国毛笔,通过紧劲连绵、富于动感和节奏的线条,在轻重疾徐、抑郁顿挫中,塑造鲜明形象,倾注强烈情感。大云院壁画继承和发扬了我国传统绘画“骨法用笔”的传统,运笔的轻重缓急、转折顿挫,线条的粗细变化、盘旋迂回,均处理得出神入化,以强烈的飞动之美,体现出“吴带当风,曹衣出水”艺术风格。比如东壁北部香积菩萨及侍者,衣纹线条方圆有致,刚健有力,流畅飘动,组织合理,富有极强的形式美感。再如东壁中部下隅舍利佛,在大云院壁画线描艺术中堪称精品,线条流动飘逸,特别是那衣纹的运笔使人看后甚感钦佩。宽袖长裙,线与线结合紧密,笔与笔流动飞扬,表现非常到位,仿佛给人奏响一部线条交响乐,强烈节奏感和韵律感充溢着整个画面,呈现出一种“满壁风动、鬼神脱壁”的艺术效果。

四是色彩运用。色彩是中国画非常重要的组成部分,传统壁画中极为丰富的重彩语言为我们提供了宝贵的艺术财富。佛寺壁画的绘制,一般多是在

细泥之外刷白粉子(白垩土或铅粉)一道,再用胶矾水固化墙面,然后过稿作画。通常情况下,佛寺壁画多是由领班画师勾线和标注使用何种色彩,然后由助手、弟子、杂工着色。所使用的颜料,除了烟墨,多为矿质颜料,不仅经久不变,而且给人以色纯质朴之感。使用时,首先将颜料磨制精细,再拌以适当的水胶。画面上的晕染,以青绿为多。大云院壁画是以单线平勾、重彩平涂兼用晕染点缀之法,上承晚唐“焦墨薄彩”的风格。画面色彩除遍涂铅粉外,其基本色相以青、绿为主,兼用朱、黄、白以及少量赭石等色,基本上是传统的五色,即青、赤、白、黑、黄。佛教壁画也广泛吸收外来表现技法,形成了中国传统的“积色体”语言样式,即以层层积染为特征的绘画样式。大云院壁画依靠单纯色彩关系,辅之以冠戴、簪花、璎珞、飘带以及武器等施以沥粉贴金,塑造出满壁生辉的光辉艺术形象,整体画面色彩谐和、庄重深沉,画工精细,富丽堂皇,灿烂夺目。

五代十国为时甚短,历史文化遗存甚少。而大云院壁画以灵活多变、严谨有序、充满张力的构图,以及精湛的线条与色彩语言,为我们展示了一幅丰富的重彩画卷。其作为中原地区佛寺壁画幸存的孤例,弥补了我国古代佛寺壁画史上的缺憾和空白,为民族传统文化留下了一份弥足珍贵的遗产。

(作者工作单位:山西省长治市博物馆)

(上接 64 页)

本文是省重点科研课题《大同长城保护与利用战略研究》(立项编号 SSKLZDKT2010127)研究成果之一。此课题获得了中国文物学会专家委员会委员、长城研究会会长成大林先生,原云冈石窟研究院院长、石窟寺研究专家李治国先生及山西省长城保护研究会、大同市文物局的大力支持,特致谢忱。

[1]《万里长城年表》,出自董耀会先生所著《长城万里行》。

[2]华夏子《明长城考实·赵长城》,档案出版社,1988年7月第一版。

[3]《水经注》:“白道南谷口,有城在右,侧带长城,

……有垣若颓基焉……疑赵武灵王之所筑也。”

[4]见《大同市历史文化丛书(第五辑)》,山西人民出版社2006年4月第一版。

[5]见《天镇县志》光绪十六年版,1984年天镇县志编纂委员会办公室重印。

[6]谭其骧《简明中国历史地图集》《明时期图(一)》,中国地图出版社,1991年10月第一版。

[7]《宣大山西三镇图说·宣府镇》明万历癸卯版:“(宣府镇)东自昌镇界火焰山起,西至大同镇平远堡界止。”

[8]《九边图说·大同镇》(隆庆刻本)“大同,古云中地也,西起丫角”。

[9](明)程道生《九边图考》。

(作者工作单位:大同市文物局)