

doi:10.11835/j.issn.1008-5831.2014.04.025

# 蓬溪宝梵寺壁画艺术特征探析

李雅梅,余艳君

(重庆大学艺术学院,重庆 401331)

**摘要:**文章通过对巴蜀地区蓬溪宝梵寺壁画造型特征、用线特征、用色特征、技法特征的提炼与分析,探索宝梵寺壁画独特的艺术风貌、地域特色以及象征意义等,挖掘其深层次的艺术审美价值。

**关键词:**宝梵寺壁画;艺术特征;造型色彩;绘画技法

**中图分类号:**J218.6

**文献标志码:**A

**文章编号:**1008-5831(2014)04-0171-04

蓬溪宝梵寺始建于北宋治平元年(1064),位于四川省遂宁宝梵县境内。宝梵寺大雄殿重建于明景泰元年(1450),壁画于明咸化二年(1466)重绘,距今已有五百多年的历史。殿内原绘制有12铺精美壁画,现有两铺已经损毁,保存完好的10铺总计面积为90.56平方米。宝梵寺壁画根据唐玄奘所译《大阿罗汉难提蜜多罗所说法住记》梵典创作,表现内容分为:地藏说法、议赴法会、雷音供奉、达摩朝贡、准提接引、南天仙子、长眉问难、罗汉聆经、功德圆满等,壁画造型生动,线条遒劲,色彩绚丽,绘制技艺高超,享有“东方仙画”的美誉。

## 一、造型特征

宝梵寺壁画通高3.08米,宽度在2.06米至3.17米之间,每铺壁画之间以柱相隔,既相互独立又连为一体。壁画共绘制人物103人,造型准确、比例匀称、姿态生动、形态各异,举手投足之间充满了生活的情趣,富有显著的地域文化特色。宝梵寺原名“罗汉院”,以其壁画中所描绘的十六位不同个性特征的罗汉而得名。他们分别为:第一是罗汉宾度罗跋罗惰者(称长眉罗汉)、第二是罗汉迦诺迦伐蹉、第三是罗汉迦诺迦跋厘惰者、第四是罗汉苏频陀、第五是罗汉诺诃罗、第六是罗汉跋陀罗、第七是罗汉迦哩迦、第八是罗汉伐阇罗弗多罗、第九是罗汉戎博迦、第十是罗汉半托迦、十一是罗汉罗枯罗、第十二是罗汉伽犀哪、十三是罗汉因揭陀、第十四是罗汉伐那婆斯、第十五是罗汉阿氏多(称桂枝罗汉)、第十六是罗汉注茶半托迦(称大肚罗汉)。

十六位罗汉分别绘制于“议赴佛会”、“地藏说法”、“雷音供奉”、“长眉问难”、“罗汉聆经”、“罗汉聆经二”、“功德圆满”等故事画之中。中国明代壁画基本都是依据前代留下的粉本绘制,“粉本”是指绘画所采用的白描线稿,一般由技艺高超的名家画师创作,民间壁画绘制中凡是大面积绘制,且技术难度较高的一般都需要参照粉本。宝梵寺壁画的绘制者都为民间画师,他们是在借鉴粉本的基础上,对复杂的人物造型和图纹进行变化和改造,因此壁画所绘制人物既遵循了固定的模式又具自身的艺术特色<sup>[1]</sup>。宝梵寺壁画中迦犀那尊者(即掬耳罗汉)与山西宝宁寺水陆画中掬耳罗汉的造型具有很大的相似之处,两位罗汉都是仰面右侧,举起一只手,手中拈起一段草绳指向面部,似掬耳又似挠鼻,神情闲逸自得。禅画中常见有掬耳罗汉造型,但是大多罗汉都是以竹签探入耳中,这正是借鉴了前人留下的粉本又重新改良的结果。此外,宝梵寺壁画在人物造型上特别注重外部造型的整体性和内在神情气质的刻画,因此所绘人物形象由外至内透露出一种鲜活的生命力。宝梵寺壁画“长眉问难”图中长眉罗汉额头高突,眉弯如月,外形简洁,胡须的处理紧随面部结构而下,造型憨态可掬韵味十足,体现了画师概括提炼的能力和对生活精细入微的观察。其次,壁画创作中画师善于捕捉现实生活中生动的瞬间动态,并将其巧妙地结合运用到画面之中,如“长眉问难”图中画面右侧第十五罗汉阿氏多身体扭转灵活,形象生动逼真,充满了力度感,体现出画师对人体结构动态部位的准确把握,这是宝梵寺壁画造型上的又一重要特色。

修回日期:2014-03-27

基金项目:重庆大学中央高校基本科研业务重大项目“巴蜀地区壁画艺术与计算机识别应用研究”(CDJKXB13001)

作者简介:李雅梅(1974-),女,重庆大学艺术学院副教授,博士,硕士研究生导师,主要从事中国画材料技法与艺术表现研究;余艳君(1989-),女,重庆大学艺术学院硕士研究生,主要从事中国画材料技法与艺术表现研究。

宝梵寺壁画在人物造型上沿用了宋代绘画的写实手法,所绘人物有的聆经说法,有的穿针引线,有的窃窃私语……将生活中的情趣融入到画面当中,平淡真实而充满了生活的气息。其中“地藏说法图”(又名“罗汉补衲”)最为精妙,一位身着白衣的补衲罗汉盘腿坐在岩石之上,左手拿着袈裟,右手拿着针,手指微微翘起,右手所牵丝线轻触牙端,作咬断线头的动势,罗汉神情专注,边咬边看,眼睛完全集中在右手的线头上。罗汉左侧身后的一个侍者为他穿引针线,右前方的一个侍者正在为他搓线,形象栩栩如生惟妙惟肖。另外,“长眉问难”图中画面左侧长眉罗汉右手扶着竹杖,头部微微向前倾斜,眉宇间流露出一种疑惑之气,似有不解的问题正与旁边的罗汉讨论,两人情态各异,极大地增添了画面的生动性。

## 二、用线特征

线描在中国传统壁画中占据着重要的地位,线不仅是支撑画面骨架结构的主要手段,最为重要的是线描自身所具有的艺术张力<sup>[2]</sup>。宝梵寺壁画中的用线主要是继承了唐宋以来的白描表现技法,注重人物动态结构的表达,并灵活运用不同的线条表现不同的形态和质感,传统中国画中常用的铁线描、兰叶描、柳叶描、钉头鼠尾描等都能在宝梵寺壁画中找到原型。一般情况下,壁画中兰叶描和柳叶描多用于表现人物的眉眼,线条粗细相间,行笔流动飘逸;人物面部、手部、足部等多采用铁线描和高古游丝描,笔力遒劲,线条均匀圆润,很好地体现出皮肤的弹性;衣服结构处多采用曹衣出水描,条线匀细紧束紧贴肌肤,将人物的结构与动态表现得淋漓尽致;衣纹的转折处多采用钉头鼠尾描勾勒,墨线浓重饱满,张弛有度,舒展流畅,极具艺术的感染力。对于传统绘画来说线条包含有边界之意,壁画中色彩的分布在很大程度上都会受到边界的制约,色块的面积、大小、宽窄等都取决于由白描线条所界定的位置,线条在壁画中还承担着分割画面的重要作用。一般情况下,绘制精彩的线描不仅是一幅完整的艺术作品,同时还起着统一画面和协调色彩的作用。宝梵寺壁画“罗汉补衲”图中画面右侧一位白衣罗汉右手拿着针线,小拇指微微翘起,画师运用兰叶描勾勒,将人物手指的饱满与圆润生动表现出来,手中牵引的丝线细若游丝若隐若现,极尽精妙。宝梵寺壁画中红衣罗汉外轮廓线条处理简洁概括,而内部线条则蜿蜒流转、紧密盘旋,画师用长弧线概括衣纹的走势,用短弧线进行排列与穿插,形成强烈的对比关系和形式美感。此外,罗汉衣服上的领口、袖口和飘带复勾的线条方折俊健、舒展张扬,两相对比极为悦目。

宝梵寺壁画用线特性:(1)根据不同的表现对象选择不同的白描技法,运用不同特质的线条表现全然不同的人物个性和精神气质,在同一幅画中甚至同一个人的表现中亦有多种白描技法出现。(2)依靠对毛笔提按的控制使线与线之间的交接转折变化丰富,即在同一根白描线条中亦有起笔、行笔、注笔、收笔等变化关系。(3)为了表现不同物象的质感,灵活调整墨色的浓淡,通过对毛笔行笔过程中速度与力度的把握使线条产生轻重、缓急、刚柔、枯润等不同的艺术效果。宝梵寺壁画用线灵活生动,富于变化,既有刀切斧砍的力度,又有蜿蜒盘旋的柔美,同时还兼具行云流水的洒脱,将白描线条的各种表现技法运用得淋漓尽致,取得了较高的艺术成就。

## 三、用色特征

宝梵寺壁画色彩浓重饱满、金碧辉煌、绚丽夺目。壁画采用传统工笔重彩画技法绘制,色彩主要以红色和绿色为主,兼施黑白灰色和少量的青色,这是宝梵寺壁画用色的重要特点。壁画红色系颜料主要使用了铅丹(又分为红丹、黄丹)、银朱、粉朱、土红、朱砂、朱膘等。绿色系颜料主要使用了头绿、二绿、三绿、豆绿、灰绿、苔绿、墨绿、深绿等,由于色彩变化丰富视觉效果极为悦目。宝梵寺壁画中朱砂色和石绿色主要用于绘制人物的衣服,铅丹与其他颜色混用以增加颜色亮度和丰富色彩变化,主要用于涂绘衣裙和飘带。中国古代壁画绘制多以石青、石绿、朱砂为主色入画,根据地域审美和用色习惯不同,颜料的配置方式与调配比例也各有侧重。据考察,宝梵寺壁画所用颜色共有数十种之多,它们多以矿物颜料为主并兼以少量的植物色,矿物色除了常用的石青、石绿、朱砂以外,还有银朱、红丹、黄丹、飞铅、粉朱、土红、赭石、大青等,因色料中配有粉末状的翠玉、珍珠、珊瑚、瓷粉等配料,加强了颜料自身的颗粒感和鲜亮度。同时颜料中还调入了适量的麻油、麝香、洗片等,这些对延缓颜料层褪色变色的时间,以及壁画的保存与保护都起到了一定的作用。此外,黄金具有千年不变色的特性,壁画中金箔的大量使用不仅增添了高贵华美的视觉感受,同时还使壁画色泽至今依旧保持光亮夺目灿烂如新。宝梵寺壁画用色注重色彩的平面装饰性效果,画面中黑、白、灰三色和金色,不仅在色与色的矛盾冲突中起到了调和的作用,还加强了壁画的装饰性美感。首先壁画多采用“原色”涂绘,色彩单纯简洁效果鲜明<sup>[2]</sup>,画面中红色和绿色的组合色彩对比强烈,加上石青和金箔的点缀显得更加炫目;其次为了减弱由红绿对比所形成的视觉疲劳,画面中出现了大量的黑色、白色和灰色,黑白灰三色以“调和色”的方式不均衡地分布在人物衣服的领口、袖口、纹饰、飘带以及背景等位置,使对比色交错列置,起到了色彩阻隔与调和的作用;最后宝梵寺壁画中明艳的红色、靓丽的绿色、沉稳的黑色、纯洁的白色、肃穆的灰色等,将画面的装饰效果突显得异常强烈,再加上沉净的石青、华美的金色在画面中穿插点缀,将黑、白、灰三色的调和作用推向一个极致。壁画明与暗、艳与灰、白与黑的组合极好地触动了视觉上的愉

悦性,增强了壁画的装饰性美感。

宝梵寺壁画所勾墨线在对比强烈的相邻色之间,对画面色彩起到了重要的协调作用。从色彩构成的角度出发墨线本身就是一种颜色,它与分布在画面人物衣饰上的黑色块、装饰物上的黑色条纹、圈点以及背景中大面积的黑色,综合构建了画面的重色分布框架,在此框架中黑色还呈现出不同的浓淡变化关系,承接着重对比色块的拼接与整合作用。宝梵寺壁画色彩对比强烈,色块的分布与组合在画面色彩构成中起着至关重要的作用。宝梵寺壁画颜色鲜艳亮丽、色块对比强烈,用色上追求同性色与对比色之间的相互调和与搭配,很少使用灰暗泥泞的调子,这一点和当地的人文环境与大众审美追求具有一定的关系。在壁画色彩的总体设计中,明与暗、浓与淡、冷与暖的对比皆是在简单中求丰富,统一中求变化,这也是宝梵寺壁画色彩区别于其他地区壁画的另一重要特征。壁画中的色块(如红与绿、红与黑、白与黑、白与红、白与绿等)对比都十分强烈,画师通过对比色之间的有机协调,使画面呈现出自然生动的韵味。民间画中有“红间绿,花簇簇。青间紫,不如死。粉笼黄,胜增光”<sup>[3]</sup>的口诀,它道出了宝梵寺壁画色彩搭配的规律和法则。这种简单纯粹的色彩对比手法,构成了宝梵寺壁画独特的色彩组合方式,它不仅给人以强烈的视觉冲击力,而且还增加了壁画色彩美的主要内容,表现出深厚的艺术文化底蕴。宝梵寺壁画的用色不仅反映了画师的个人喜好,同时还透露出广大民众的大众审美取向。红色酷似火焰象征激情和热情,绿色是大自然的色彩,象征生命和希望,黑色沉着深邃象征庄重神秘和力量,黄色类似于金色代表至高无上的权力,同时也是大地色彩的一种象征。宝梵寺壁画中的色彩除了能在瞬间抓住观者的目光以外,还具有使观者心灵在作品上驻留的能力。这些具有强烈暗示功能和象征意义的色彩组合,可以在短时间内给观者留下极为深刻的印象,实现“余音绕梁,三日不绝”的艺术效果。

明代寺观壁画的用色特征分析:北京法海寺壁画以朱砂、墨绿、石黄、金色为主色,兼少量的石青,色彩沉稳厚重高贵典雅<sup>[4]</sup>;云南丽江壁画以朱砂、靛蓝、石绿、金色为主色,以黑色为底,并在底色中加入红、绿、黄、蓝等色彩倾向,有效调和了画面颜色,使色彩浑厚沉稳<sup>[5]</sup>;山西汾阳圣母庙壁画以朱砂、石绿、石黄、金色、靛蓝绘制人物,色彩强烈绚烂,背景所用浅绛淡彩起到了很好的烘托主题的作用<sup>[6]</sup>;西藏古格王朝壁画以朱砂、石青、石绿、金色为主色,色彩奇丽,极富藏域特色<sup>[7]</sup>;四川新津观音寺壁画以红、黑、金为主色,并少量使用石绿色,背景以黑色为底,色彩对比鲜明;剑阁觉苑寺壁画主要以褐色、墨绿和、红色和金色为主,色彩深沉郁勃<sup>[8]</sup>;广汉龙居寺壁画主要以石青、石绿、金色为主色,很少使用红色,画面效果清丽明朗。宝梵寺壁画用色以朱砂和石绿为主,兼以金色、石青、石黄等诸色,由于颜料层次变化丰富,色彩绚丽夺目,视觉效果极为强烈,区别于同时期其他地区壁画的用色方式,既有中国盛唐绘画的余韵,同时又兼具蜀地特征和自身的艺术特色。

#### 四、技法特征

蓬溪宝梵寺历经五百多年至今依旧保存完好,其中最重要的一个原因就在于壁画地仗层的制作工艺相当考究,具有抗震、除菌、防潮、防腐等多重功能。据现场勘察,大雄殿壁面全部为泥壁,泥壁一共分为五层:第一层草绒泥层是在粗泥层中填充当地的干草、麦秸秆等植物,具有防潮除湿的作用;第二层麻筋泥层是将粗泥、粘土和沙粒搅拌后加入麻筋,刮墙时在墙面划出斜纹,使墙面质地粗糙利于承接附着其上的细泥层,这一步工作可以有效防止墙体开裂;第三层寸发泥层是在粗细泥层中加入人和动物的毛发,以增强墙面的防腐力和抗拉力;第四层椒末泥层是在细泥中加入花椒粒,花椒的香味可以抵抗霉菌和细菌,起到驱虫防霉的作用;第五层铅丹泥层即为白灰层,墙面制作完成以后用工具把壁面轧平再涂刷白灰浆,干透后以胶矾水坚固壁面即可以作画。胶矾水调配比例为胶二两、矾一两加二斤半水,把明矾用温水化开后再把胶液倾入矾水中搅匀,用排笔依次刷于壁面<sup>[9]</sup>。此外,宝梵寺壁画由于墙面制底不完全平整,壁面出现了一定的凹凸、肌理与笔痕,因此不同于平滑纸肌和光滑墙面所产生的材质效果,而具有一种略带粗糙感的丰富与厚重之美。

宝梵寺壁画着色技法主要以晕染和平涂为主,晕染技法也是画史上所说的“凹凸法”,在宝梵寺壁画中使用的面积相当广泛。宋代郭熙《林泉高致·画诀》记载:“擦以水墨,再三而淋之,谓之渲。”所谓染,是同时用一支色笔和一支水笔,先着色,接着用水笔将色晕开,使色彩由浓渐淡,逐渐与底色浑化而不存色阶痕迹。晕染法始于印度的佛教艺术,佛教东传经过新疆传入敦煌与中国传统绘画用色技法结合而产生的晕染形式,晕染法传入中原后在传统绘画中得到了大力的推广和发展。宝梵寺壁画中人物的面部、手部、足部均采用珠粉色晕染,由于颜料中兑入了珍珠粉,肌肤至今仍然白净生辉表现出细滑润泽的质感。古代画工将人物画中颜面的画法称之为“开脸”,费工的“面相”有七开七染法,宝梵寺壁画面部绘制不仅达到了具有深度艺术技巧的浑圆逼真的效果,还特别注重精神气质与心理活动的表现,所绘人物或神情闲逸自得,或眉宇间

顾盼生辉,或交头接耳窃窃私语,画面妙趣横生耐人寻味。壁画中除了脸、手、足等部位,服饰与祥云也采用了晕染的表现手法,服饰与祥云是先施以平涂技法,然后再在边缘处加以晕染,晕染后增强了体积感和灵动飘逸的感觉。壁画在多次晕染以后再采用“墨色”或“同类色”重新复勾线条,“复勾”使已经模糊的物象重新鲜明突出,在壁画中起到提神醒目的重要作用。

宝梵寺壁画大面积地运用了传统沥粉贴金的制作技法,将香灰和豆面兑入胶液搅拌均匀后,再用沥粉工具沿着图案边缘挤压到壁面上,壁画中粉线浑圆饱满凸出墙面1~2mm。宝梵寺壁画中人物的头冠、耳珰、宝石珠串、璎珞、手镯、脚镯,人物服饰上的花纹都采用“沥粉”的制作手法,粉线平稳的运动态势产生出类似中锋用笔的圆实饱满的艺术效果,其力度和厚度都极富装饰的美感<sup>[10]</sup>。贴金在沥粉线条完全干透后再实施,先是在需要贴金的位置涂上一层金胶油(桐油加适量的生漆熬制而成),待八九成干时再贴上金箔。“贴金”加强了画面的装饰感,使壁画显得金碧辉煌富丽堂皇,同时也增强了宗教的色彩与象征的寓意。

### 五、壁画的价值和意义

蓬溪宝梵寺壁画不仅生动再现了巴蜀地区明代社会政治、经济、文化和宗教的繁荣景象,最为重要的是壁画自身的艺术价值不可估量。

首先,宝梵寺壁画人物造型写实,结构准确,充满了生活中的情趣。

其次,壁画根据不同的表现对象选择不同的线描技法,用线灵活生动极富微妙的变化。

再次,壁画大胆运用中性色来协调互补色所产生的强对比关系,使色彩不焦不燥厚重沉稳。

最后,壁画制作工艺考究绘制技艺高超,人物刻画注重精神气质和内在情感的表现,同时沥粉贴金技法加强了视觉上的愉悦性,使画面色彩绚丽之极华美异常。

宝梵寺壁画拓展了传统工笔重彩画的艺术魅力,无论造型、用线、用色还是绘制技艺,都无不启迪着现代画家对传统艺术进行再认识,它是中国壁画史上一颗璀璨的明珠,对宝梵寺壁画的学习和借鉴将对现当代中国画的创新与发展产生一定的参考价值。

### 参考文献:

- [1] 李雅梅,何丹. 新津观音寺壁画的艺术特征[J]. 民族艺术研究,2012(4):123-127.
- [2] 吴荣鉴. 敦煌壁画中的线描[J]. 敦煌研究院美术所,2004(1):42-48.
- [3] 陈乃惠. 中国传统壁画色彩装饰的审美趣味[J]. 学术经纬,2009(1):38-40.
- [4] 楚启恩. 中国壁画史[M]. 北京:北京工艺美术出版社,2003:3.
- [5] 丽江纳西族自治县文化局. 丽江白沙壁画[M]. 成都:四川人民出版社,1998:9.
- [6] 金维诺. 山西汾阳圣母庙壁画[M]. 石家庄:河北美术出版社,2001:7.
- [7] 孙振华. 西藏古格壁画[M]. 合肥:安徽美术出版社,1989:8.
- [8] 毋学勇. 剑阁觉苑寺明代佛传壁画[M]. 北京:文物出版社,1993:12.
- [9] 李雅梅,杨志翠. 巴蜀地区明代壁画沥粉贴金纹饰研究[J]. 西南大学学报,2012(12):220-222.
- [10] 刘凌沧. 传统壁画的制作和技法[J]. 美术研究,1984(1):30-34.

## Analysis of the Artistic Characteristics of Frescos in Baofan Temple

LI Yamei, SE Yanjun

(School of Arts, Chongqing University, Chongqing 400044, P. R. China)

**Abstract:** On the basis of analyzing the frescos' characteristics of modeling, coloring, line drawing and techniques in Baofan Temple of the Ba-shu area, this paper explores the unique artistic features, regional features and symbolic significance of the frescos in Baofan temple. And it mines the deep aesthetic value of art.

**Key words:** Frescos in Baofan Temple; artistic characteristics; modeling and coloring; painting techniques

(责任编辑 彭建国)