

doi:10.11835/j.issn.1008-5831.2016.05.019

欢迎按以下格式引用:李雅梅.论广元剑阁觉苑寺壁画的空间特征及其艺术内涵[J].重庆大学学报(社会科学版),2016(5):167-171.

Citation Format: LI Yamei. Analysis of the spatial arrangement characteristics and artistic connotation of frescoes on Jueyuan Temple, in Jiange, Guangyuan[J]. Journal of Chongqing University(Social Science Edition), 2016(5):167-171.

论广元剑阁觉苑寺壁画的空间特征及其艺术内涵

李雅梅

(重庆大学 艺术学院,重庆 401331)

摘要:从广元剑阁觉苑寺壁画的位置分布、平面构成、色彩配置、整体布局以及审美蕴含入手,分析佛教的经卷故事在转换为壁画创作过程中的布局、分割、转换和衔接,探讨绘画造型、轮廓、边界以及色彩配置等诸要素所隐藏的空间理念和组构特性,论述整体贯通的空间布局中所蕴含的艺术形式及其重要成因,挖掘由色彩褪变所构成的视觉审美所赋予壁画的生命形式及其艺术内涵。

关键词:觉苑寺壁画;布局特征;整体贯通;艺术内涵

中图分类号:J218.6 **文献标志码:**A **文章编号:**1008-5831(2016)05-0167-05

广元剑阁觉苑寺始建于唐朝贞观年间,元末毁坏后于明代重建^[1]。据1958年寺内出土的唐源和十三年(公元819年)六月建成的六棱石柱灯台上的铭文得知,此寺建成于唐元和十年(公元816年)之前,初名弘济寺,北宋元丰年间赐名觉苑寺。现存三座殿宇以大雄宝殿为中心,左右配殿呈对称式排列。大雄宝殿保留了唐代建筑的基本特征^[2],顶部的天穹上镶嵌着精美的凿井图案,正中佛坛前壁供奉着三宝如来的塑像,横梁木额枋上摆放着二十四诸天的圆雕,两侧柱梁上盘绕着张牙舞爪的飞龙,尤为重要的是,宝殿的四壁之上绘制着佛教美术的瑰宝——觉苑寺壁画,壁画在空间布局上极富特色,显示出压倒一切的崇高感与存在感,将礼佛者带入到一个奇妙的视觉环境之中。由此,笔者从壁画的位置分布、平面空间、色彩空间、整体贯通的绘画布局等方面进行探讨。

一、壁画的位置分布

觉苑寺壁画表现内容分为209幅《佛传》故事画和三铺护法礼佛图,采用传统的工笔重彩画技法绘制,共计面积为173.58平方米,全殿最超乎想象和最值得一观的空间就在这个体块中延伸并拓展。佛传故事画翔实描绘了释迦牟尼转世人间、树下诞生、太子生涯、金刀削发、六年苦修、终成正果、普度众生、双林入灭、火焚金棺、均分舍利、译经传法等从出生到传法的全部过程^[3],这些故事内容主要来源于《释迦如来应化录》《佛本行集经》《修行本起经》《佛本行经》《释迦年谱》《佛说太子瑞应本起经》《普曜经》《本行经》《楞伽经》《般若圆宗经》等六十多部佛教经书^[4-5],是中国目前现存佛传故事画中内容最详实和最完备的一处。但是,将如此纷繁复杂的经文故事转换为壁画创作必然会受到视觉、图像、空间以及画面效果等诸多因素的制约,因此,画师在将文字叙述转换成绘画创作的过程中首先要考虑到壁画空间位置的分布。觉苑寺大雄宝殿为单檐歇山顶木构建筑,采用当时流行的“减柱法”建造,全殿共有二十四根主柱,大殿中间分布主柱六根,四

修回日期:2016-06-13

基金项目:教育部人文社会科学研究规划基金项目(15YJA760019);重庆大学中央高校基本科研专项项目(CDJKXB13001、CDJSK05XK08)

作者简介:李雅梅(1974-),女,重庆大学艺术学院教授,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、传统视觉艺术与数字图像处理研究。

周分布檐柱十八根^[6],殿内北侧的四根主柱与四周的檐柱之间加砌成墙体之后壁画便绘制其上^[7]。大雄宝殿内209幅佛传故事画根据檐柱的位置被分割成大小不等的十四铺,按照从右至左的次序绘制于四壁的墙体之上。每铺壁画的空间分布次序为:第一铺和第十四铺(南壁),第二至五铺(东壁),第六至九铺(北壁),第十至十三铺(西壁)。十四铺壁画中每铺壁画绘制的故事内容约在14~20幅之间^[8],这些故事画中除了第一、二、十四铺是按照从上至下再从右至左的方式排列,其余十一铺均遵循从右至左再从下至上的规律绘制。大雄宝殿除了209幅佛传故事画以外,佛坛背壁四根主柱北面的墙体上还绘制了三铺护法礼佛图,这三铺护法礼佛图和十四铺佛传故事画在故事内容上完全独立,但是在整个大殿的空间设计上却是一个密不可分的整体。此布局形成的逻辑依据是:当礼佛者进入大殿后依次序观看完第七铺佛传故事画时正好到达大殿北门的出口,这时佛坛背壁的三铺护法礼佛图的出现正好填补了壁画观赏上的一个空缺,此时,观画内容由佛传故事画转换为礼佛图既可以强化佛的庄严与崇高,又可以作为观画过程中的一个视觉和心理的调节,待礼佛图观赏完之后刚好继续欣赏第八铺的佛传故事画。这样壁画在整体构造上以大殿的建筑墙体包围构建了一个立体的视觉空间,在这个空间中礼佛者可以自由的穿梭其中,不但可以完全如同阅读经文故事一样依序观看每一幅壁画,还可以根据自己的观画节奏自由地调节观看的进度。这样大殿内存在着两个并存的空间:一个是由建筑墙体包围构建的立体空间,礼佛者的身体可以占据其中,并四处活动;另一个是由视觉图像的形、色、质等所产生的绘画空间,通过画师的艺术创作佛教的经典故事浓缩其中。前者是“立体”空间,后者是“绘画”空间。观画者作为两个空间的交汇点,参与完成了整个壁画观看、转接与解读的全部过程。

二、壁画的平面构成

觉苑寺壁画在每一幅故事画的面积分布上,并非按照传统佛传壁画一贯采用的平均式分配,而是根据画面内容和故事情节的需要设定画幅的大小,表现出大胆的创新意识和组织画面的能力。觉苑寺壁画东壁第二铺《半夜逾城》描绘的是释迦牟尼由宫廷走向社会的转折点,画面正中绘制释迦牟尼在音乐宫内焚香发愿,画面的下方绘制释迦牟尼趁深夜人静宫女与侍卫们熟睡之机乘马悄悄出宫,画面左上方绘制释迦牟尼在帝释天的带领与四大天王的护卫下向跋伽仙人苦行的林中奔去。该故事画由于表现的是释迦牟尼从世俗生活走向求佛之路的重要转折点,因此故事内容繁杂,涉及人物多,画幅所占面积约为其他故事画的一倍。西壁第十一铺《殡送饭王》描绘净饭王命终后出殡时的宏大场面,画面上前方是手持长幡的侍女,释迦牟尼手持如意紧随,其后是抬着灵棺的四位力士,棺侧与棺后依次为随行的大臣、侍从、哭丧的妇女以及前来送殡的百姓,画面场景壮观,画幅所占面积也比其他画幅更大。东壁第一铺《游观农务》、东壁第三铺《金刀削法》、东壁第四铺《龙宫入定》等,由于故事情节简单,涉及人物较少,因此画幅所占面积也相对较小。从壁画的整体布局上看,东壁第二铺《往揭天祠》与第三铺《半夜逾城》、西壁第十一铺《饭王得病》与《殡送饭王》、第十二铺《双林入灭》与《金刚哀号》等,凡是处于整铺壁画中心位置的画幅面积都相对较大。而靠近边缘位置的画面则相对较小,如东壁第二铺《游观农务》、第四铺《龙宫入定》等。若是将整铺壁画考虑成一个完整的画幅,那么人的视觉总是容易停留在靠近画面中心的位置,居中位置的人或者场景如果在布局上呈现拥塞之感,则不利于视觉的正常扩张。这种通过故事画面积的变化来调整视觉空间的布局方式,和历代佛传故事画都拉开了一定的差距。此外,东壁第三铺《金刀削法》虽然距离壁画的中心位置较近,但是由于故事情节简单,涉及的人物较少,加上相邻的《半夜逾城》已经占据较大面积,因此该画幅占用的面积较小。觉苑寺壁画各故事画之间面积的分布完全是出于整铺壁画的统一协调而刻意经营的,表现出画师在平面空间处理上的主动性与灵活性^[9]。觉苑寺壁画在正负空间的处理上独具匠心,通过人物与场景的有机整合,使壁画产生欢快、跳跃、飞动等全然不同的心理感受,这些具有连续性、间断性和次序性等特征的视觉符号,构建了一个充满了魅力的视觉空间。壁画东壁第五铺《耶舍得度》绘制了五十个正在守法的比丘,其空间分布关系为每排十人每列五人,在构图上形成一个标准的正方形,这种构成方式非但不显得呆板反而妙趣横生。故事画中五十个比丘并非都是正面站立安静的聆听佛法,而是有的侧身转向、有的交头接耳、有的低头沉思等。五十个比丘之中身体左转完全处于侧面的有三人,头部右侧与旁边的比丘耳语者有四人,这些变化改变了五十个比丘头部之间的空隙和正负空间的距离,使整个外轮廓显得错落有致、聚散得宜,形成富有趣味性的空间组合模式。五十个比丘中上起第一排十个比丘头部从左至右形成波浪般的起伏,左起第一排第一列的比丘由于头部高度比旁边的比丘略低,在构图上正好强化了起伏的弧度,打破了正方形边角方硬的转

折,使空间的舒展性得到了很好的提升。画面第二排第十列的比丘身体完全侧向左边,背部所披袈裟的轮廓正好与第一排第十列比丘的肩部相连,巧妙地打破了上下五排比丘之间外轮廓生硬的转折线,使之连接成为一个柔和而富有变化的整体。比丘背部的轮廓与肩部连接形成的弧度使整个画面充满了波浪式的运动感,极大地增强了构成上的视觉张力^[10],除此之外,五十个比丘的头部、手部、服装、鞋子等造型与组合方式都赋予了这块咫尺画幅以不一样的空间组合特征,在此之中每根线条的长短、粗细、曲直都赋予了画面以强有力的节奏感与韵律感,使观画者能透过它体验到心理上的愉悦和精神上的跃动。

三、壁画的色彩配置

觉苑寺壁画除了面积、形状、边界以及点线面所产生的视觉体验以外,由色彩的搭配而产生的感知上的融通性,更是使色彩空间的理念从观画者的情感深处涌现出来^[11]。壁画在色彩构成上以黑白二色为主,红色为辅,并在深褐色的背景上施以光亮耀眼的金色,整体色调深沉厚重,贴金之处流光溢彩,使观画者产生出全新的视觉感受。壁画东壁第二铺《半夜逾城》画面的左上方描绘释迦牟尼乘白马飞出宫外,在帝释天与四大天王的带领下往跋伽仙人苦行的林中奔去。画面中白马、帝释天、释迦牟尼和四大天王服饰上所涂绘的黑色、白色、红色和金色对比强烈、激越,充满了运动感,形成一股急速向前的奔涌之势。东壁第四铺《魔军拒战》描绘释迦牟尼端坐于画面的正前方,后面有两位天神护佑,画面下方一群魔怪形成一个半圆形向释迦牟尼进行围攻。释迦牟尼所披的袈裟、天神和魔军的铠甲与飘带以及所持兵刃器物等,在深褐色的背景上形成一种绝妙的搭配,使映入观画者眼帘的只有跳动的黑色和白色,如同钢琴上错落有致的黑键与白键,触目之处散落出清脆悦耳的声响,这种由黑白二色的分割、重复与叠加所产生的视觉上的节奏感,与观画者的听觉意象产生一种奇妙的对应关系^[12]。在以深褐色为主的壁画背景上由于多种色彩的交织形成了一种既肃穆又跳跃的空间氛围。觉苑寺壁画第四铺《魔众戈瓶》与《菩萨降魔》画面以黑色、白色、红色、金色构成大小不同、形状各异的色块,这些色块穿梭、涌动、闪耀、回转于整个背景之中,给人以光耀夺目满壁跳跃之感,画师们利用黑、白、红、金四色的对比,排列出深沉、古朴、炫目、畅快的色彩序列^[13]。另外,觉苑寺所在的武连镇方圆数十里土质皆为黄土,寺院修建时工匠将黄土涂抹到建筑的墙体之上,这样壁画的自身也就具有了黄土的感觉,当时间久了涂绘其上的颜料开裂剥落之后,就透出颜料层下面斑斑驳驳的土黄色。深褐的背景色与土黄色交织而成的墙面上跃动着各种不同的色彩,黑色的建筑、灰色的袈裟、绿色的古木、白色的服饰、红色的点缀、肉色的皮肤,再加上点缀的各种金光闪耀的装饰等,不仅色彩是多样的,连整个寺院的空气中都充满了不一样的特征,把这些元素全部集合起来就构成了觉苑寺壁画的色彩空间。它呈现出在其他任何地域的壁画中都难以见到的色彩组合方式,其简洁的构成,经典的搭配,含蓄的特质,再加上排列次序上尺度的把握,奇迹般地排列出具有耳目一新的色彩配置序列。

四、壁画的整体布局

觉苑寺壁画气势恢宏、场面壮观、气韵贯通,虽然大雄宝殿的建筑结构将209幅故事画分割成了十四铺,但是每铺壁画所绘的故事与故事之间却没有明确的区域分界,画面中的山川、树石、流水、祥云、建筑物等自然景观将故事与故事之间自然的分隔开来,同时这些自然景观之间又互为掩映,自然衔接成一个不可分割的整体,这是觉苑寺壁画在空间布局上取得的一个重要突破。觉苑寺每铺壁画通高3.5米,所绘故事内容约在14-20幅之间,这些故事画基本按照上下五至六层和左右三至四列的规律来绘制,每个故事之间单独成画且具有很强的独立性。但是,画师却通过山川、树木、岩石、云彩、建筑等在空间分布上巧妙地将这些独立的故事画统一于一个有机的整体中,并且每一层与每一列所绘的故事在场景上相互交融,画幅与画幅之间在视觉上无法进行完整的拆分。中国历代佛传故事画仅左右相邻故事之间连通,上下层故事之间界限分明的布局形式不在少数,但是上下左右故事画之间都相通相连的空间布局却相当少见,这种全新的空间布局方式在传统佛传壁画经营位置的基础上又往前推进了一步,它使每铺壁画在整体上相互贯通,成为一幅气势磅礴、场面恢宏、气韵生动的艺术佳作^[14]。并且这种布局对辨识不同故事之间的转换关系不但没有影响,还使故事与故事之间的衔接与转换显得生动自然。觉苑寺壁画在空间布局上除了画幅与画幅之间相通相连以外,整铺壁画之中还通过特定物像的串连,将数幅故事画直接固化为一个无法拆分的整体。东壁第二铺画面中间绘制了两颗参天古木,古木由松树和柏树交替构成,枝干高耸入云,姿态健壮美观,周围衬以白色的祥云,松柏将第二铺上下四层各自独立的佛传故事画:姨母养育、太子灌顶、往揭天祠、游观农务、诸王格斗、园林嬉戏等连接成一个有机的整体。东壁第三铺所绘的松柏则是将六年苦行、远饷资粮、劝请回宫、

车匿还宫、夜半逾城、初启出家、路逢老人、道见病卧等上下四层故事画串连成一个完整的整体。此铺壁画共分为五至六层,而松柏的高度从上至下跨越了四至五层,这种大胆的、新奇的、独特的空间布局方式在中国历代佛传壁画中都是极为罕见的。剑阁县五连镇觉苑寺位于剑门古蜀道的最北端,周围群山环绕,翠柏林立,壁画中绘制的参天古木其姿、其形、其韵与寺庙周围的松柏树具有惊人的相似之处,它客观地反映出画师在艺术创作的过程中尊重自然、注重写实、就地取材,是将现实生活素材融入到绘画创作之中,将艺术还原于生活的一种具体表现。觉苑寺壁画在空间布局上先将209幅佛传故事按照一定的规律划分出不同的区域,然后又再运用特定的艺术手段将这些内容上相互独立的故事画整合为彼此相通相连的整体,依靠对割据空间的打破来拓展视觉的延伸范围,在整体空间的营造上增强了气势提升了艺术的表现力^[15]。

五、壁画的审美内涵

由于年代久远和气候变化等客观原因,觉苑寺壁画颜料的分子结构发生了一系列的变化,逐渐呈现出苍茫、厚重、斑驳、流动等意料之外的视觉感受,这些斑驳的肌理、流淌的水痕、剥落的色彩以及渗入墙体内的尘土等,相互交织焕发出一种无以言喻的美感,赋予了古老壁画以另外一种新的生命形式^[16]。东壁第二铺《姨母养育》《太子灌顶》与东壁第三铺《金刀消发》《车匿辞还》中释迦牟尼所穿的白衣,第三铺《道见病卧》中的白马、宝扇以及《半夜逾城》中椅披上的花纹、白马、人物面部等部位所绘白色颜料均产生了明显的变化。传统壁画绘制主要采用平涂与晕染手法着色,颜色平整光洁并富有一定的层次感。觉苑寺壁画中的白色在岁月的积淀中逐渐呈现出一些颗粒状的斑纹,这些斑驳的纹理洁白通透,秀浊厚重,自然形成轻重虚实微妙变化关系,不均匀地透出壁画底层厚重的色彩与苍劲的墨线。东壁第二铺《讲习武艺》、第三铺《六年苦行》《远饷资粮》《牧女乳糜》、第四铺《观菩提树》等画面,深褐色的底色上呈现出淡黄色的斑点,这种斑点出现在人物的皮肤、服饰、山涧、溪流、树石之中,在整个背景中若隐若现,给壁画笼罩了一层古老而又神秘的氛围。川北地区气候湿润,墙体受潮霉变后会导致颜料层出现一些大小不等的淡黄色斑点,这些斑点在侵蚀壁画的同时也带来了一种另类的美感,丰富了壁画的视觉表现语言。觉苑寺壁画少数画幅存在不同程度的剥落,以第十三铺的《均分舍利》最为严重,部分绘制内容已经无法辨识。剥落使壁画产生一种斑斑驳驳、深沉厚重的美感,而涂刷其下的黄土的色彩又将这种美感统一于一种古老与沉静之中,既是斑驳陆离的又是和谐整体的。东壁第二铺壁画《树下诞生》、第三铺《路睹死尸》《禅河沐浴》、第五铺《耶舍得度》等画面出现大量流淌的水痕。雨季来临之时覆盖于屋顶的瓦片不慎被大雨冲滑,雨水顺着墙壁的顶端慢慢地往下流淌,当经过绘制有白色颜料的区域时,浸水后的颜料便会从墙面上泛起,顺着雨水汇聚成一条白色的水线流至墙壁的底端。壁画多年沉积的水痕汇集成无数条相互交织的水纹,从壁画的最顶端流淌至最底端,将上下五至六层的若干个画面以最直接的方式在视觉上连接成一个整体。大雄宝殿内佛坛背壁北侧绘三铺礼佛壁画(明代天顺年间大雄宝殿重建时保留),这三铺壁画与绘制于大殿四壁之上的佛传故事画相比,画壁的表面像是被蒙上了一层古老的灰尘。乍眼一望,一种纯然古朴之气袭面而来,焕发出一种令人惊诧的美感,这种美感以一种最不容易让人察觉的方式将岁月的气息渗透到颜料层的每一粒分子结构当中,给前来观画的礼佛者以强烈的心理撼动^[17]。觉苑寺建寺之所方圆数百里土质皆为黄土,空气中的尘沙或者随风从门窗飘入,或者伴随前来礼佛者的身体带入,时间久了便逐渐渗入到壁画颜料层的缝隙之中,慢慢的磨蚀原本鲜艳亮丽的壁画色彩。壁画中无论是尘土所携带的色彩倾向还是壁画剥落后墙皮的颜色都是黄土的色彩,当积淀到一定程度以后壁画就像是被一层夕阳的光线所笼罩,呈现出一种古老而沉静的金黄色,在平静而又柔和的光线中与观画者的心灵融为一体^[18]。

六、小结

广元剑阁觉苑寺壁画的空间布局特征有五:其一,壁画在位置的分布上使观画者完全可以像阅读经文故事一样依序观看每一幅壁画,并根据自己的节奏调节观画的进度。其二,在平面空间的布局上根据故事情节的需要分配故事画所占面积,单幅故事画中通过外形上的起承转折使画面产生特定的节奏感和韵律感。其三,色彩的布局利用黑、白、红、金四种色块在深褐色背景上的对比,创造出一种独有的色彩配置序列。其四,整体空间的营造借助自然景观的转换与衔接使故事画之间相通相融,并通过松柏树的绘制将上下多层故事画贯通成为一个可分割的整体。其五,由于年代久远壁画色彩发生了一系列的退变,这种变化使色彩相互交织焕发出一种无以言喻的美感,赋予了古老壁画以另外一种生命形式。觉苑寺壁画是中国历代佛传壁画中的经典,其独特的空间布局方式和不朽的艺术魅力至今依然值得学习和借鉴。

参考文献:

- [1]黄邦红. 觉苑寺碑碣考[J]. 四川文物,1990(1): 27-30.
- [2]李诚. 营造法式(卷三十一)[M]. 北京:中国书店出版社,2008:764-797.
- [3]母学勇. 试论觉苑寺《佛传》壁画的特点和价值[J]. 四川文物,1996(4):24-30.
- [4]天竺三藏. 佛说观佛三昧海经(经卷第三)[Z]. 佛陀跋陀罗,译. 线装影印本.
- [5]鸠摩罗什. 佛教十三经[M]. 北京:中华书局,2010:26-29.
- [6]李显文. 剑阁觉苑寺大殿建筑及大木结构初探[J]. 四川文物,1986(4):12-15.
- [7]楚启恩. 中国壁画史[M]. 北京:北京工艺美术出版社,2003.
- [8]日本建筑学会. 空间变现[M]. 陈新,等译. 北京:中国建筑工业出版社,2012.
- [9]比尔·希利尔. 空间是机器[M]. 杨滔,等译. 北京:中国建筑工业出版社,2008.
- [10]陈静. 论绘画中的节奏[J]. 南京艺术学院学报,2004(4):75-76.
- [11]原田玲仁. 色彩心理学[M]. 西安:陕西师范大学出版社,2009.
- [12]姜澄清. 中国色彩论[M]. 兰州:甘肃人民出版社,2008.
- [13]陈乃惠. 中国传统壁画色彩装饰的审美趣味[J]. 吉林艺术学院学报,2009(1):38-40.
- [14]鲁道夫·阿恩海姆. 艺术与视知觉[M]. 成都:四川人民美术出版社,2001.
- [15]罗杰·特兰西克. 寻找失落的空间[M]. 朱子瑜,等译. 北京:中国建筑工业出版社,2008.
- [16]苏珊·格朗. 情感与形式[M]. 刘大基,等译,北京:中国社会科学出版社,1986.
- [17]李泽厚. 美的历程[M]. 南宁:广西师范大学出版社,2001.
- [18]宗白华. 宗白华全集[M]. 合肥:安徽教育出版社,2010.

Analysis of the spatial arrangement characteristics and artistic connotation of frescoes on Jueyuan Temple, in Jiange, Guangyuan

LI Yamei

(School of Arts, Chongqing University, Chongqing 401331, P. R. China)

Abstract: From the ways of distribution, flat plane, color configuration, whole layout, and aesthetic ideology, this paper explores the spatial characteristics of the frescoes on Jueyuan Temple in Jiange, Guangyuan. Then it analyzes how to lay out, partition, convert and connect the space during the conversion from the stories to the fresco-creation. The paper then inquires into the hidden spatial concept and the feature of spatial composition which the elements, such as the painting modeling, shape, boundary and color configuration, are all involved in. This paper also analyzes the artistic characteristics of the spatial arrangement as a coherent whole and its key formation. Finally, this paper expounds that the visual aesthetics composed by the color fading endow Jueyuan fresco with the new artistic formation and connotation.

Key words: frescoes on Jueyuan Temple; spatial arrangement; artistic connotation; coherent whole

(责任编辑 彭建国)