

《地上博物馆—山西》系列图书 主编 李国维 李松年

雙林寺

SHUANGLIN TEMPLE

王永先 文／李瑞芝 陈晋平 摄影



雙林寺

王永先

文

李瑞芝

陈晋平等

摄影

再版修订

李纯

· 山西人民出版社 ·

为本书提供图片的还有：刘宪武 李松年 梁达才同志

责编 李松年 复审 刘淑英 终审 梁申威

双 林 寺

王永先 文 李瑞芝 陈晋平等 摄影

*

山西人民出版社出版发行（太原市建设南路15号）

新华书店经销 山西新华印刷厂印刷

*

开本：787×1092 1/28 印张：3

1999年4月第1版 2001年4月太原第2次印刷

印数：5 001—8 000册

*

ISBN 7-203-03842-4/J·387 定价：20.00元

世界文化遗产平遥古城的重要组成部分、国家重点文物保护单位双林寺，位于平遥古城西南六公里的桥头村。双林寺原名中都寺，始建年代不详，据寺内现存北宋大中祥符四年（1011）《姑姑之碑》所记：“中都寺重修于北齐武平二年（571）。”宋时，取佛经“双林入灭”之说，中都寺改名双林寺。寺庙建筑在历遭一千多年的风雨兵灾之后，于明清两代有过大规模的重修或重建。现存建筑主要是明代遗构。

双林寺由十座殿堂组成三进院落，布局紧凑和谐。各殿之内除局部地方有少量壁

画面外，大部分由彩塑组成，人物总数达两千余尊，其中有泰然自若的佛祖、菩萨，叱咤风云的金刚、神将，神态各异的天王、罗汉，还有凡间世俗的供养人物等等。这些彩塑神形兼备，透过宗教的拘囿，散发出浓厚的生活气息，显示出中国古代匠师的聪明智慧和创造才能，具有极高的艺术价值和强烈的艺术感染力。

双林寺的彩塑艺术作品是中国元明彩塑的精华，被专家称为“东方彩塑艺术的宝库”和“世界珍宝”。

ABSTRACT

Shuanglin Temple, situated in Bridgehead Village 6 kilometers southwest of the ancient city of Pingyao, is an important component of Pingyao, an ancient city rated as a world cultural heritage, and one of the major historical and cultural sites under state protection. The temple was originally called Zhongdu Temple. No historical record is left to show the exact year of its construction. On Aunt's Stele, which was erected in the fourth year (A. D. 1011) of DazhongXiangfu during the Northern Song Dynasty and which still stands in the temple now, are inscribed the following words, "Zhongdu Temple underwent renovation in the second year (A. D. 571) of Wuping in the Northern Qi Dynasty." In the Song Dynasty the temple was renamed Shuanglin (meaning twin trees) Temple after the story about the nirvana of Sakyamuni Buddha under twin trees. After surviving a thousand years of weathers and wars the buildings inside the temple went through large-scale renovation or reconstruction in the Ming and Qing Dynasties. The existing buildings are chiefly con-

structions of the Ming Dynasty.

Shuanglin Temple comprises ten halls divided into three compounds. The layout of the temple is compact and harmonious. Except for the murals on some of the walls inside each hall, most walls feature painted sculpture, with the figurines totalling over 2,000. Among them are the equanimous Buddhist patriarch and Bodhisattva, powerful-looking Buddhist warriors, and guards, heavenly Kings and arhats with different miens, and worshippers of the mundane world. The painted sculpture, life-like in both spirit and appearance, sends forth a rich flavour of life beyond its religious meaning. It shows the ingenuity and originality of ancient Chinese craftsmen and has a very high artistic value and a strong artistic appeal.

The artistic works of painted sculpture in Shuanglin Temple embodies the quintessence of the art of painted sculpture in the Yuan and Ming Dynasties in ancient China. They are praised by experts as "the treasure trove of the Oriental art of painted sculpture" and "a world treasure."

双林寺彩塑艺术

王永先

双林寺简介

三晋大地，古代寺庙星罗棋布，其中平邑古迹双林寺堪称艺苑奇葩，彩塑名扬海外，素有“古代雕塑博物馆”之誉。双林寺，位于山西省平遥县西南六公里桥头村。平遥历史悠久，原为古陶地，传说帝尧初曾封于陶，春秋时属晋，战国时属赵。汉代于此设平陶县、高陵县和中都县。唐《元和郡县图志》记载：“平遥县，本汉平陶县地，属太原郡，后汉隶西河郡。魏以太武帝名焘，改平陶为平遥。”“京陵故城，在县东七里，汉京陵县，晋九原地也。”“中都故城，在县西十二里，属太原郡，汉文帝为代王都于此。”查考其他古文献，“中都”之名，还可早溯于春秋时期，乃晋国之中都邑。战国时为赵所属，公元前316年曾被秦国惠文君所攻取。《史记·秦本纪》载秦“伐取赵中都”，即指此处¹⁾。汉代置中都县，汉文帝为代王时，以此为都，兴建中都城，武帝元封四年也曾游幸中都。今平遥城东北处的京陵县，在王莽时期改名致城，东汉又复称京陵，晋

朝因之。北魏太武帝时废京陵县入平陶县治之，因平陶县名犯太武帝讳（拓跋焘），遂改为平遥，仍属太原郡。北魏太平真君九年（448），中都县迁往榆次县，中都故城遂废。自此平遥县名历代未改，沿袭至今。

双林寺原名“中都寺”，其地本为中都故城所在，因之得名。中都寺创建年代很早，因古文献记载失详，难以确考。寺中现存最古之碑为北宋大中祥符四年（1011）“姑姑之碑”。年代久远，字迹模糊，第二十行“重修寺于武平二年”尚可辨认。“武平二年”（571）乃北齐年号，既是重修，其创建年代必早于此。即使从北齐算起，中都寺至今已历经一千四百多个春秋了。中都寺当时为一方胜境，庙貌雄伟，香火隆盛，游人不绝，曾建有“七重楼阁，高可望省”²⁾，可惜毁于火灾，原阁础石至今犹存，直径一米有余，足证其规模之大。约至宋代，中都寺改名双林寺。据佛经记载，佛祖释迦牟尼涅槃之地为古代天竺拘尸那城跋提河旁沙罗双树之间，尔时佛在双树之

注释：

1) 一说指《左传》昭公三年（前540）晋侯执陈无咎。

2) 见寺中清道光《重修双林寺碑记》。

下，头北面西，右胁而卧，圆寂升天，四边双树顿开白花，称为“双林入灭”。宋以后，寺中曾住有尼姑，故有“姑姑之碑”及“贞义祠”等遗迹，盖与纪念尼姑有关。双林寺建筑，历遭一千数百年的风雨兵灾之患，庙貌渐即倾圮，虽然历代皆有修葺，但到元末，已到了“殿楹损壤，厅廊倾颓”的地步。因此，明朝景泰、天顺、弘治、正德、隆庆年间以及清道光、宣统年间都曾大规模地重建或重修，现存庙宇已全为明代和清代建筑了。

双林寺坐北朝南，庙群占地面积约为一万五千平方米，内分东西两大部分。西部为庙院，沿中轴线坐落着三进院落，由主座殿堂组成。前院为释迦殿、罗汉殿、武圣殿、土地殿、阎罗殿和天王殿；中院为大雄宝殿和两厢的千佛殿、菩萨殿；后院为娘娘殿和贞义祠。东部为禅院、经房等（现为小学校所用）。明代时于寺庙外周建一周高大的夯土包围墙，上置箭垛，外观颇似一座小城堡。

进入拱券形山门，正北第一座殿为天王殿，面阔五间，进深三间，明间檐下挂一竖匾，书“天竺胜境”四字，笔力遒劲。前檐置五铺作斗拱，如意头假昂。明间置板门，次、稍间置窗。屋顶悬山式，屋脊正中琉璃宝顶上有明“弘治十二年（1449）八月二十六日”题记，乃明代重修时所置。

天王殿廊檐下塑四大金刚，每尊约高三米，一字排开。这些佛的护法力士形象已突破一般金刚

凶恶可怖的造型程式，采用了写实的造型手法，加之空间中宏大的架式和大块的形体，使人感到他们具有人间武士的亲近感，同时又具有“力拔山兮气盖世”的英武气魄。天王殿内，天冠弥勒菩萨结跏居中而坐，帝释、梵天胁侍左右，南墙倒坐四大天王，北墙两侧为八大菩萨。殿中塑像风格都较写实，人物造型生动。尤其是四大天王，高达三米之多，分别手持琵琶、宝剑、蛇和伞，各自护卫东南西北。四大天王手中所持物件，按佛教《圆觉经》中“四轮”之说，为上、金、风、水。因佛经在中国长期流传，又附会为“风调雨顺”，清代翟灏所著《通俗篇》引王业燕《阁知新录》说，凡寺门内四大天王，各持一物，暗喻“风调雨顺”，“五谷丰登”。

穿过天王殿，北面坐落着释迦殿，同两厢罗汉殿、武圣殿、阎罗殿和土地殿组成第二进院落。释迦殿是本寺主殿之一，面阔五间，进深三间，檐额普拍枋出头，檐下无斗拱。明间置门，正中匾额书“灵鹫遗风”四字。屋顶悬山式，满布灰瓦，整个建筑风格质朴简洁。

释迦殿内，释迦牟尼正中高坐，左右胁侍文殊、普贤，是本殿主要塑像。殿内四壁运用圆雕、深、浅浮雕手法，采取分层组合、连环壁塑形式，表现了佛教创始人释迦牟尼从投胎降生到涅槃成佛以及四方传经普渡众生的佛传故事。二百多尊人物形象身份不

同,神态各异,活动于建筑、山石之间,构思构图绝妙,令人叹为观止,颇富有我国民间艺术的传统特色。释迦殿影壁墙后塑一座渡海观音,是双林寺彩塑中的精彩之作。观音用圆雕手法塑造,单腿盘坐于红色莲瓣之上,整个身形突出壁外,神情安详自若,与背景上波涛汹涌的海浪形成强烈对比,具有静中有动的艺术效果,观者无不称奇。

释迦殿两厢各为四间悬山式建筑,因在殿内隔墙,又分为罗汉、武圣、阎罗、土地四个小殿。罗汉殿内塑十八罗汉,是难得的艺术珍品,他们略与真人等高,分塑于观音两侧。这些罗汉像比例适当,解剖准确,形体厚重,造型优美,一个个神采奕奕,颇具个性。古代艺术大师运用纯熟的传统彩塑技巧,使这些罗汉塑像达到了呼之欲出、若闻其声的艺术境界,被人们称之为“神品”。

武圣殿正中关羽坐像为清初所塑,气势威然,神态逼真。四壁满布悬塑,为关羽生前事迹,内容有“桃园结义”、“怒斩华雄”、“斩蔡阳”、“水淹七军”等,人物高约四十厘米,造型生动,设色艳丽,观之饶有兴味。阎罗殿内地藏王菩萨居中而坐,左右塑十殿阎王和判官,各像皆挺然危坐,肃穆森然。佛经称地藏王为四大菩萨之一,统领地狱,拯救诸苦。此殿即按佛经中“六道轮回”、“三世因果”的说法构思并塑造的。土地殿所塑土地像为我国古代神话中管

理山川郊社之神,旧俗祭祀土地可保五谷丰登。土地像被塑成一位长者形象,慈祥、忠厚。左右侍从为金童玉女,令人感到亲切可爱。

释迦殿两侧有钟楼和鼓楼东西相对,钟楼上现有明代嘉靖年间大铜钟一口,击之声闻数里,余音不绝。

中轴线上第二进院落为正北的大雄宝殿和东西厢的千佛、菩萨二殿,布局较为宽敞。大雄宝殿乃明初重建,是全寺中最高大的建筑,单檐歇山顶,面阔五间,进深三间六椽,“侧脚”、“生起”较明显,设一步前廊,四周檐下五铺作斗拱一圈,柱头、补间铺作各一朵。梁架结构整洁合理,颇合法制。斗拱门窗装修及屋脊吻兽皆为典型明代风格。

殿内主像为“三身佛”,两侧是文殊、普贤坐像。三身佛前有铁铸包泥“接引佛”迎门而立。这些塑像经清代重新妆绘,较其他殿塑像略有逊色。殿内还有明代所绘壁画《礼佛图》,惜于民国初年为白粉所盖,从1982年洗出的局部中,尚可窥到壁画一斑,线描挺拔,设色艳丽,尚有元代遗风。

东侧千佛殿,悬山式建筑,面宽七间,殿内彩塑达五百余尊,占全寺四分之一。主像为自在观音,面相恬静妩媚,姿态舒畅自然。左右侧塑韦驮和夜叉立像。韦驮像极富个性特征,武中蕴文,颇具动势,是明代彩塑中少见的艺术杰作。殿内四周为悬塑和壁塑,五百菩萨分为五至六层,或驾祥云,或

骑异兽,与主像联系照应,浑然一体。窗台和门两侧还塑有供养人像三十多尊,这些塑像造型非常写实,他们的衣冠饰物是研究明代服饰发展演变的可贵资料。

菩萨殿在中院西侧,正与千佛殿相对,主像为千手千眼观音,结跏趺坐中而坐,仪容丰满端庄,神态温柔飘逸,手势千变万化,塑造得十分纤巧而富弹性。如果不是背后伸出许多胳膊,真会使人把千手观音看成人间一个美丽娴雅、雍容大度的少妇。四周悬塑四百多菩萨,皆脚登彩云,作行进状,大有衣纹飘动,满壁生风之感。这众多的形象,艳丽的色彩,生动的造型,构成了一座古代雕塑艺术的殿堂。

千佛、菩萨二殿外檐墙上尚残留少量明代壁画,绘供养菩萨等,为明天顺五年(1461)的作品。

娘娘殿为全寺中轴线上最后一座建筑,建于明正德年间,单檐歇山顶,面阔五间,进深三间。殿内“送子娘娘”塑像系根据民间传说所塑,清代曾重妆。前檐墙内有清代壁画“送子图”。娘娘殿东侧小殿为贞义祠,内塑“睡姑姑”和“药婆婆”塑像,乃民国年间重塑。娘娘殿和贞义祠内塑像、壁画制作年代较晚,艺术水平一般。

双林寺,是座历史悠久的佛寺。寺中的唐槐、宋碑、明钟以及古代建筑、彩塑和壁画,都是稀世珍宝。尤其是寺中两千多尊彩绘泥塑,更令人称道不已。它们继承了我国唐代以及宋、辽、金、元彩

塑的优良传统,具有高度写实的风格,是我国明塑中的佼佼者。这些彩塑形神兼备,艺术价值极高,能够完好保存至今,实乃艺术史一大幸事。这些作品的创造者,我国古代不知姓名的民间艺术大师们,世代相传技艺,勤于学习,不断总结经验,具有十分深厚的艺术功底。双林寺彩塑就是他们各骋奇思、殚精竭虑,倾注心血和汗水,创造出的不朽艺术杰作,有许多达到了出神入化、炉火纯青的地步,称为艺术神品当之无愧。双林寺文物精英,体现了我国古代劳动人民的聪明智慧和创造才能,蕴含着极为丰富、可供借鉴的营养。认真批判地继承这笔珍贵的古代文化遗产,研究其发展规律,总结其艺术成就,对今天的新美术创作或许能有某些启示作用。

彩塑艺术成就

双林寺由十座殿堂组成三进院落,寺庙规模适中,布局十分紧凑、和谐。各殿之内,除局部地方有少量壁画,大部分由彩塑组成,人物总数达两千多尊。雕塑形式有浅浮雕、高浮雕和圆雕,还有悬塑和壁塑。其内容既有佛祖、菩萨、天王、神将,也有凡间各种世俗人物;既有楼台亭榭各类建筑,还有山水云石花草树木。这数量巨大、内容庞杂的彩塑,统一协调地安排于十座殿堂之中,井然有序,变化丰富,颇见匠心所思,若

没有一个深思熟虑的总体布局思想,是不会有如此成功的总体结构关系的

空间与层次 善于利用空间增加层次,是双林寺彩塑结构特点之一。上述神佛大千世界被分别塑于各殿之中,形成一个个单独的内部空间,由于中国古代建筑群体结构关系,这种封闭的内部空间又同院落自然空间相连,随着游览路线构成一种空间上封闭——开放——封闭的结构布局。从各殿内部空间来看,建筑本身体量不大,一般为三间或五间小殿,同时考虑到礼佛之便,因此雕塑不可能在地面上占有太大面积,否则会感到拥挤。古代匠师采用多层壁塑法充分利用空间,表现了极为丰富的内容。例如千佛殿五百菩萨分为六层,从地面直塑到屋顶,既合理地节省了占地面积,又增加了塑像的层次感,加之人物形象生动,衣纹飞扬飘舞,活脱脱一幅立体“朝元仙仗图”。满殿悬塑,千岩竞秀,万壑争流,层峰峻岭,峭险参差,迷雾祥云绕于其间,这种与外界隔绝的封闭空间形成了给人以真情实感的西方佛国世界,能使善男信女们产生神秘幽静的出世之感而顿生皈依之心,在这一点上,雕塑比壁画给人的艺术感染力更强。

利用空间增加层次还表现在背景上设门置洞的做法中。寺庙里满墙凸起的人物能够呈现出一种膨胀的、外向的积极形

态,但因殿堂室小、塑像众多,难免感觉拥挤憋气。如果想化解、抵消这种不快之感,只能运用与“凸起”相反的“凹进”手法,有意造成一种收缩、内向的消极形态,而凹进的极端就是开洞。古代匠师们巧妙地在壁塑背景上多处借用门、窗或山洞、泉眼等自然、优美的形式以“透气”,使人忘却了壁塑后面墙的界限,而感到屋外有屋、景外有景,层次丰富,气息畅通。这种咫尺千里的纵深手法,无形中增加了殿内的空间感与层次感,其构思之奇巧,令人拍案称绝。

小中见大,主从有致 双林寺彩塑体量一般都不太大,最大的金刚也不过三米左右,各殿中除几尊主要的佛像之外,一般的菩萨仅有五十公分左右。但体量上的某种不足为精湛的技艺、众多的数量、巧妙的结构布局所弥补,能够小中见大,显示出雄伟气势。^[1]一件雕塑作品可能比实物大好几倍,但仍然觉得是件小不点儿,小里小气的东西,而一件仅有几英寸高的小雕刻却能引起巨型的、纪念碑似的雄伟之感,因为它里面的视觉形象是巨大的^[2]。双林寺彩塑就善于利用一些具体手法来加强、突出这种彩塑本身的视觉形象。首先是善于加强观者的第一印象。一进山门,全寺最大的三米金刚像一字排开,展现在观众眼前,加之空间院落不大,迫使观者在较近的距离内观看,势必造成仰视。四

注释:

[1] 英·亨利·摩尔《雕刻家发言》

大金刚坐落于室外檐下，两臂撑开，一腿抬起，既拉开了架势，又打破了静坐的僵死格局，显得金刚顶天立地，气概非凡，大有叱咤风云、翻江倒海之势。其次是主从有致，重点突出。在每座殿堂中，一般都以几尊主要的塑像为中心，塑以较大的体量，并且安放于重要位置，其余则以众多的小型塑像烘托气氛加以陪衬。如千佛殿内，观音菩萨正中高坐，体量最大；下边韦驮、夜叉护立两旁，体量次之；后面壁塑五百菩萨，数量众多，体量最小。整个殿中，结构清晰简洁，重点突出，表现了佛国世界的森严等级。

连环画结构 释迦殿和武圣殿中采用了连环壁塑形式，故事情节连贯，颇引人入胜。释迦殿四周墙壁上，用悬塑、壁塑手法塑造了释迦牟尼本生故事。从“白象投胎”、“四门问苦”，到“修成正果”、“双林入灭”等等，选取一些典型事例，概括表现了释迦牟尼成佛和渡化众生的一生。其中有王公大臣、宫娥彩女、门吏马夫、市井百姓……各阶层人物形象达二百多尊，他们或宫廷宴饮，或歌舞弹唱，或渔猎耕种，或集市贸易，生动再现了古代社会各种生活场面，观之能使我们联想起宋代名画《清明上河图》。在每一组人物活动中，都有释迦反复出现，同时利用山石、建筑等，把各组人物分隔开来。从整体看，各组之间互有联系和照应，形式上颇有中国传统园林建筑的趣味，加之人物的

各种活动和故事情节的连贯性，很像一幅幅立体连环图画。

精心塑造眼睛并使之传神，是双林寺彩塑艺术特色之一。造型艺术中塑造人物形象的最高要求是“气韵生动”，是“传神”，这在很大程度上取决于人物眼神刻画的成功。顾恺之说：“于妙处传神写照，正在阿堵中”^①，十分精辟地说明了作为人类心灵窗户的眼睛，对深入揭示人物复杂性格特征所起的重要作用。双林寺彩塑之所以在艺术上取得极高成就，对人物眼神的成功刻画是其重要原因。古代匠师深知“目乃日月之精，最要传其生动”^②，“传神见貌，情发于目”的道理，对不同对象采用不同手法进行塑造，对于人物眼睛千变万化的表情更是不遗余力，精心刻画，创造出一个个栩栩如生的形象，达到了“观其眸子，可以知人”^③的艺术效果。虽然“手挥五弦易，目送飞鸿难”^④，但佛祖的慈眉善目、法力无边，观音的凝眸静思、飘逸超尘，金刚的瞋目裂眦、咆哮犷悍，菩萨的明眸善睐，婉丽妩媚，无不拈髭技巧，穷形尽相，表现得恰到好处。罗汉眼神更为多彩，或神色飞扬、高谈阔论，或知睿深邃、闭目禅思，嘻笑怒骂、左顾右盼，各有不同“情性笑言之姿”。

四大金刚同是佛国世界的护法天神，但古代匠师却利用不同的眼神刻画分别赋予他们不同的性格特征。他们那震撼山岳、气吞

注释：

①《晋书·顾恺之传》

②清·丁巳《子真秘诀》

③蒋济语转引自《世说新语》

④南朝宋刘义庆《世说新语》卷五

星斗的奔腾大势,使我们强烈地感受到金刚形体中迸发而出的超人的巨大力量。但他们那传神的双目,写实与夸张巧妙结合的面部表情,并未像一般寺庙的凶神恶煞那样,只让人感到恐惧而敬而远之,反而使我们联想起中国历史上许多勇猛将军的形象,是樊哙?是张飞?又谁也不是。他们是我国古代武将典型形象的高度概括和集中。令人称奇的是,观众从一进入山门到登上天王殿台阶这一段路程,无论在甬道上哪个位置,都能和其中一尊金刚目会神遇。古代工匠巧妙地借助塑像眼神的刻画,拉近了金刚同观者的距离,极大地增强了金刚咄咄逼人的艺术效果。我们欣赏双林与其它彩塑人物时,观其双目,也总能找到一个具体观察位置和他们“悟对通神”,而达到某种思想感情上的交流。

双林寺彩塑人物的眼睛十分符合解剖原理,如眉弓、眼眶、眼球等结构是完全真实地按照人眼解剖结构塑造的。眼珠是传神的关键,则直接用黑色琉璃嵌入(也有用黑漆点睛的),不但十分逼真而且富有光泽,同全身的彩绘统一协调,对于人物的传神起到了画龙点睛的直接作用。这种按传统泥塑安装睛目的方法,颇似中国人物画的点睛,技巧上颇为讲究。历代雕塑艺术大师们,通过长期艺术实践,积累了丰富经验,他们懂得雕塑人物的眼神刻画,“若长短刚软、深浅广

狭与点睛之节,上下、大小、酸薄,有一毫小失,则神气与之俱变矣!”^[1]在给雕塑人物点睛时,不仅注重人物身份性格的不同,结合面部表情分别嵌入大小不同的睛目,而且对眼珠的转动方向和视点格外给以注意,达到了“目为心候,应心而发”^[2]的艺术效果。

三

《景德传灯录》中记载了唐代雕塑家方辩为高僧慧能塑像写真的故事,有趣的是,尽管方辩塑得“曲尽其妙”,仍被慧能批评为“善塑性,不善佛性”^[3]。这大约是因为方辩的作品太重写实,没有严格按照佛教造像仪规塑造,而有世俗化倾向的缘故。其实这种在宗教题材上重塑性不重佛性的创作倾向还可以追溯到更早的东晋。“戴安道中年画行像甚精妙,庾道季看之,语戴云:‘神明太俗,由卿世俗未尽。’”^[4]戴云于:“唯务光当免卿此语耳。”^[5]戴逵是东晋著名雕塑家和画家,正是有意识地把世俗的人性赋予宗教题材之中,才遭到“神明太俗”的批评,但看来戴逵并不以此为然。唐代,佛教艺术世俗化倾向进一步加强,最突出表现在菩萨形象的女性化上面。中国早期佛教造像,菩萨具有男性特征,隋唐以前的菩萨像,许多还有胡须。唐代以后,菩萨造像大都女性化了,身姿婀娜,体态妩媚,肌肤雪白细腻,容貌美丽动人。难怪道宣对此大为不满,

注释:

1晋·顾恺之《魏晋胜流画赞》

2刘昫注《魏刘邵《人物画》

3宋·道元《景德传灯录》卷五《慧能大师传》

4刘义庆《世说新语》

提出批评：“造像梵像，宋齐间皆唇厚鼻隆，目长颌丰，挺然丈夫相。自唐以来，笔工皆端严柔弱似妓女之貌，故今人夸宫娃如菩萨也。”¹唐代著名画家韩幹则干脆以齐公家妓小小为模特而画宝应寺释梵天女，²这都说明“宗教本身是没有内容的，它的根源不是在天上，而是在人间”³。随着唐宋以来佛教艺术的进一步世俗化，造像艺术的逼真写实必然是古代艺术家追求的目标。

双林寺彩塑题材是佛教内容，不可避免地会受到宗教樊篱的限制和影响，但工匠们也力图冲破这种束缚，把生活中美好的东西倾注于作品之中。当初工匠们造像的根据，一是佛教造像量度经，二是匠工们历代相传的粉本，三是其他寺庙的现成塑像，四是生活中的真人。人间社会的将军、武士、仕女和僧人等形象都可能被匠师们直接、间接塑入作品之中。至于供养人像，就是真人的写生，更要求匠师们有高超的塑造技巧。佛性、塑性这对矛盾在宗教艺术活动中共存。在双林寺彩塑人物中，佛性和塑性之间的关系得到统一和谐的处理，最为典型的要数十八罗汉。从大的方面讲，十八罗汉题材本身就是佛教内容，是所谓佛性；但由于罗汉地位低微，十分接近人间，工匠们反而对之偏爱而倾注了更大的创作热情。在他们身上，突破了宗教的拘囿，更加注重了塑性的发挥，观之使人备感亲切，似曾相识。由于

他们形象本身的典型性和丰富性，甚至被人们分别起了富有浓厚生活气息的中国式名字，如：“降龙”、“伏虎”、“多言”、“英俊”、“养生”、“迎宾”、“长眉”、“讲经”、“醉罗汉”、“哑罗汉”、“病罗汉”、“静罗汉”等等，而他们本来的佛名却反而鲜为人知，逐渐被人们所忘却。尽管有宗教题材的限制，但工匠们发挥自己丰富的想像力，在有限的特定空间内给他们安排了生动的戏剧性动作和表情，透出一种喧闹、幽默气氛，观之使人忍俊不禁，遐想联翩。例如其中一尊罗汉，满脸通红，醉眼朦胧，人们称之为“醉罗汉”，根据他和旁边迎宾罗汉的表情动作，人们杜撰出这样的情节：醉罗汉不守清规戒律，喜欢偷酒喝，大家都按时听佛讲经说法，而他却喝得酩酊大醉、姗姗来迟，一手还指着旁边也迟到的迎宾罗汉，仿佛正在为自己辩解。这里，古代匠师并没有把罗汉塑造成冷冰冰、不食人间烟火的神，而是把他们塑造成有血有肉、活生生的人。十八罗汉身上显然塑性大于佛性，占了主导地位，因而他们的形象更加接近生活的真实，也就富有更大的艺术魅力，这大概是这些艺术神品之所以至今还吸引我们的重要原因之一。

四

绘塑结合 在雕塑品上施以彩绘，可以溯至新石器时代的彩陶，战国木俑、陶俑也有彩绘，秦

注释：

1 宋·释道诚《释氏要览》

2 唐·段成式《酉阳杂俎》

3 《马克思恩格斯全集》第27卷

朝兵马俑的彩绘更是说明我国古代艺术家在雕塑上敷彩已达到纯熟的地步。古代工匠采取我国人民喜闻乐见的传统形式，“弃淳白之用，而任丹雘之奇”¹，从佛教雕塑到民间泥塑玩具，无不运用绘塑结合的技法，并能吸收工笔重彩画的敷色技巧，在雕塑上施以鲜艳浓烈的色彩，形成了自己的独特风格。双林寺彩塑发挥了我国古代雕塑绘塑结合的优良传统，充分体现了二者的优点，互为补充，相得益彰。在用色上，能够根据不同对象的不同肤色和不同服饰，运用石膏、石绿、朱砂、白粉、赭石、石黄、群青以及金、银等各种颜料，涂、染、描、刷、点、画、擦、抹甚至沥粉贴金，表现出不同事物的不同质感和量感，达到一种“丹青赭垠，雌黄白附，锡碧金银，众色炫耀”²的艺术效果，极大地增强了泥塑的表现力。例如丝绸的柔丽轻软，棉麻的粗实绵密，铠甲的坚硬冰冷，花冠、璎珞的富丽繁华等，轻者迎风飘舞，重者落地有声，无不借助于色彩的描绘而各尽其妙。对于人物的肤色，也能根据不同年龄、身份、性格而加以不同的描绘，“以形写形，以色貌色”³。如菩萨、童子的皮肤涂以白色，表现出妇女、儿童莹润细腻、滑如凝脂的皮肤质感，似乎有心脏的跳搏，热血的流动。金刚、天王肤色则绘以红、绿、青、黄等色，夸张地表现出肌体的力量、性格的刚烈和雄伟孔武的气势。

在彩塑设色上，大都运用强

烈的原色直接涂绘，几乎没有灰暗的间色。同时大胆运用补色，以产生一种强烈对比效果。如千手观音在满壁青绿的壁塑背景之前，穿一件朱纱裙结跏而坐，显得格外醒目突出。在光线幽暗的室内，运用这种对比强烈的原色设色法，可使人倍感晖丽灼烁，明快鲜艳，既兼顾了宗教本身所需要的幽暗环境气氛，又能突出彩塑形体，加强其艺术感染力，可谓匠心独运。双林寺彩塑在设色上总的特点是“夸而有节，饰而不谄”⁴，以青绿为主构成青冷的色调基础，其间设以局部的朱砂、石黄等暖色，以形成对比，使色调冷中有暖、暖中含冷，富于变化又统一协调，既提高了幽暗光线下雕塑形体的可见度，又富有很强的装饰效果。

线与形体的巧妙结合 双林寺彩塑富于艺术魅力，十分耐人寻味，善于在体面之中，揉入中国绘画和书法中的线，巧妙自然地与雕塑形体相结合，产生出一种精谨茂密、玩味不尽的醇厚气韵。远观之，这些线条统一于大的体面里，富有很强的整体感觉，纵横自然，体势劲媚，许多线条往往表现在人物衣纹的正常转折之中，非常贴切并合于人体解剖，似绵里裹针，外柔内刚，一丝不苟。近观之，这些线条又如横风疾雨、飞鸟惊蛇，似乎可以提炼于形体之处，表现出一种装饰之美。这种体面之中的线连同人物外轮廓线、抑扬顿挫，连绵劲健，或如盘

注释：

1 焦贻《谢康乐集题辞》。

2 汉·司马相如《子虚赋》。

3 南朝·宗炳《画山水序》。

4 南朝梁·刘勰《文心雕龙·夸饰篇》。

丝,或如针线,既含有绘画美的真趣,又富有书法美哲理,使雕塑表现出很强的装饰趣味。若用线描对这些彩塑写生,感觉十分贴切协调,根根入扣,本身就是绝好的工笔人物画。彩塑的线不但真实表现了人物衣褶的翻、卷、穿、插等层次、丝、麻、纱、绸等质感,还能通过线条的疏密、曲直、刚柔、长短、纵横、倾斜等关系,加强人物站立或盘坐的动势,并能衬托、对比出人物的皮肤质感,突出了人物的性格特征。如天王身上的铠甲,用线较硬直、平板,表现了武将刚硬、勇武的气质。而对于菩萨,则采用了大量圆润、柔和的曲线,加强了菩萨的飞动轻盈、妩媚动人之感。又如哑罗汉袒怀露胸,腹部形成一个很大的面,在其周围通过密集的衣服纹线,反衬出腹部肌肉的弹性。这同中国工笔人物画中,在人物脸部周围反衬密集的线条,形成线与面的对比,以加强质感表现,具有异曲同工之妙。

五

雕塑艺术从艺术形象的展示方式来看,是一种静态艺术,是凝固的音乐,是凝炼的诗句,具有它自己特殊的性质。“它只宜选择那些具有概括性的一瞬间的表情和形体动作”来表情达意。但优秀的雕塑作品确实富有一种动感,能够寓动于静,破静为动。在我国古代壁画中,也成功地表现过这种不动之动。如唐代吴道子的壁画

就有“天衣飞扬、满壁风动”¹的艺术效果,有“吴带当风”之说。达·芬奇特别重视这种动感,他认为在作品形象中若看不到这种动感,“它的假死性就会加倍,由于它是一个虚构的物体,本来就是死的,如果在其中连灵魂的运动和肉体的运动都看不到,它的假死性就会成倍地增加”²。

在双林寺彩塑人物身上,我们几乎到处可以发现这种动感,这种静中有动的艺术效果,按照传统的解释,是作品主要靠观赏者丰富的想象,补充、联想其前因后果,把自己的生活经验同作品联系起来而得到的一种潜在内涵。目前国外利用现代科学研究成果对各种造型艺术进行分析研究,如对雕塑、绘画作品中的“不动之动”做了生理学和心理学上的试验和解释,取得一些成果,有一定参考价值。这种看法认为,人观赏艺术作品的知觉活动是能动的活动,外界艺术品在人观赏时,可化为某种信号冲力,刺激人的视觉神经,使人脑的荧光屏显现出运动。“我们在不动的式样中感受到‘运动’,就是大脑在对知觉刺激进行组织时激起的生理活动的心理对应物。这种运动性质就是视觉经验的性质,它与视觉经验密不可分”³,外部艺术形象的信号产生一种“张力经验”,当视觉神经感受到这种张力后,就产生了运动感觉。因此,造型艺术作品中的倾斜、变形、曲线、不对称、色彩韵律以及节奏转换等等,通过

注释:

1 唐·段成式《寺塔记》

2 《文克尔曼和他的同时代人》第三卷

3 [美]阿恩·海姆《艺术与视知觉》

一定形式的比例、组合,都可以产生出一种刺激视神经的“张力”,从而也就产生了静中有动的艺术效果。

请看于佛殿的韦驮像。在全国同类题材作品中,这尊塑像可谓之精品,备受海内外识者交口称誉,说他刚中有柔,武中蕴文,威而不悍,机智勇猛,浑身是力,身如强弓等等。概括之约有三点:双重性格的深入刻画;夸张变形身軀表现力度;面部表情高度传神。这些因素相辅相成,共同构成韦驮像的艺术特色,使这个人物具有性格特征而活了起来。此外,还有一项重要因素应强调指出,即韦驮静态典型中所表现出的运动——不动之动。这也是韦驮像之所以取得生动气韵,达到传神效果,在艺术上获得巨大成功的重要原因。由于是寺庙中的圆雕,观赏的最佳视点被巧妙地安排于一进殿门的位置,这既是由于当时宗教活动的形式所限,也符合人们的观赏习惯。从此视点看韦驮像的构图,其身体重心基于左足,下肢朝前站立,从腰部开始,由头部带动整个上体躯干向右侧扭曲,这种扭曲程度,已极大地超出了人体生理所允许的限度,很像一节麻花,但人们从整体气势观看,这种违反人体解剖结构的姿态,不仅没有一点不舒服的感觉,相反却从这种艺术夸张变形之中,感到一种强大的力度和动势,这是由一条从头到脚贯穿于韦驮全身的S形曲线所

表现出来的,这条曲线极富弹力和流动感,构成了韦驮身体动态的主轴线。加之韦驮身上的飘带萦绕飞舞,本身就是大的曲线,从视觉上也加强了动势。韦驮右臂握拳下垂,肘部向外部伸出,让人感觉肌肉紧张,充满力量。左臂抬起,同右臂形成对比(手部已残,原来似握金刚杵)。韦驮整个身軀外轮廓构成一个略带倾斜的三角形,这个三角形由左手、右手肘部和足部三个突出点形成。由于这个锐角三角形的顶点在下部并呈倾斜状态,给人心理上造成了一种微妙的不平衡和不稳定感,因而也增加了这尊塑像的活力和行动感觉。

此外,我们通过对韦驮像的仔细观察,可以发现一种时间的节奏性和动作的连续性。韦驮腿部动作为正面站立,身体重心立于左腿,右腿放松微向外伸出,这种姿态是符合为佛站岗护法的规定身份的,但这样处理,一般极易被塑造得呆若木鸡。双林寺韦驮高明之处,就在于匠师不落俗套,打破了一般程式的限制,使韦驮上身向右扭曲,左臂抬起,似乎发现了捣乱不法的妖魔,正欲振臂大呼而击之,用上身的动作打破了下肢的静立呆板,形成了连续性的第二动作。而最为精彩的是韦驮眼神与头部方向的反向关系。按照人的自然生理动作,头部向侧面扭转时,眼珠总是转向同一方向,即头部向左侧扭转,眼睛必向左侧看,头向右侧扭转,眼

珠也必然向右侧转动。这不但在方向上保持一致,而且在时间上也处于同一节奏。而书驮眼珠位置的处理恰恰又打破了这种常规,其头部、身躯皆向右扭动,而眼睛却偏偏望着相反的左方!这样,在时间上就又增加了一个节奏。如果我们试着模仿一下书驮像的动作和眼神,就能体会到这确实是神来之笔。我们纵观书驮整个身姿,从下肢的稍息站立,到上肢的扭转和头部的扭动,再到眼珠的反向转动,在时间上形成了三个动作节奏,极大地增加了动作的连续性——书驮塑像的“不动之动”产生了。这一艺术真谛,法国雕塑大师罗丹早有深切体会:“所谓运动,是从这一个姿态到另一个姿态的转变,……因为在移动视线的时候,发现这座雕像的各部分就是先后连续的时间内的姿态,所以我们的眼睛好像看见它的运动”^[1]。这是对书驮塑像动感的绝好说明。

六

双林寺彩塑承袭了中国古代泥塑的传统塑造方法,有晋中地区的地方特点。从残损部位仔细分析,在用料方面,主要用了当地特有的红胶泥,干后能坚硬如石,经久不裂。另外还有土、木、铁、杂及装璜彩绘的各种颜料,具体讲有红土、沙子、麦糠、谷草、皮麻、棉花、麻纸、方形铁钉、铁丝、木棍、琉璃瞎目等等,与《元代画塑记》中所记载古代彩塑的用料情

况大致相同。参阅《圆明园内工佛作现行则例》有关塑作的用料,和山西其他地区历代彩塑的用料情况,基本上大同小异,说明我国古代彩塑不但在技法上,而且在用料上,已总结出一套切实可行的办法,形成优良传统而一脉相承。双林寺彩塑的塑造方法,大致分四个步骤。

立骨 即立架,首先估计塑像的高矮及形体大小,选择合适木料,搭起主架。如果是大型塑像,必须事先考虑到上泥后重量会达到数吨之重,因此要选择断面较大的圆木直插地下,以防上泥后木骨折断,塑像塌毁。小型塑像可将支架固定于基板上,然后在主架木上搭接肩部和四肢的木骨,要对上泥后塑像外形有充分估计,既能有力支撑泥的重量,又要为下一步缚草上泥留有充分余地,因此木骨尺寸不能太大或太小。对塑像的动势,要做到意在笔先,在立骨架阶段就应事先做出,否则,在上泥后再要改动是很困难的。在做大型塑像时,还要考虑到透视变形,可以使塑像稍往前倾,或适当修正塑像的艺术比例,这样会改善高大塑像的透视艺术效果。但在前倾时应考虑好塑像的重心位置和几个支点的关系,尽可能增加其稳定性。为防止木骨霉烂腐朽,插入地下的部分一般都事先用油浸泡。手部用铁丝或方形铁做指骨,裹上皮麻以利挂泥。骨架立好后,用皮麻将谷草牢固地缚于木架上,绑实扎牢,以

注释:

[1]法·《罗丹艺术论》