

世界文化遗产

彩塑艺术明珠

—
双林寺

主编 李纯 丁凤萍

河北美术出版社

中国的彩塑

钱绍武

一、彩塑是中国的特有雕塑品种，所谓“泥塑木雕”。北魏、北齐已有泥塑彩绘出现，到隋唐而大盛，两宋达顶峰，一直到元明清各代都成为中国雕塑艺术的主力。

二、特点是价钱便宜，易塑易建，造型细腻、生动，表现力极强，在室内无外力破坏的条件下，可长期保存。从现有实物看，起码可保存一千多年。塑画合一也为优点。

三、中国泥塑达到了惊人水平。青州窖藏的精致严密，敦煌的堂皇富丽，晋祠的深刻动人，崇庆寺的独树一帜，法兴寺的典雅生动，双林寺罗汉等的准确造型和多样概括，直到节竹寺的异军突起，充分发挥了泥塑特长，制作了一堂各显其能的泥塑表演，把泥塑的自由可塑，能大、能小、能实、能虚的优点发挥到极致。

四、正因为从唐宋以来，彩塑成了中国雕塑艺术的主力，所以积累的艺术经验也非常丰富，风格也多种多样，以宋代的晋祠、法兴寺、元代的玉皇庙、明代的双林寺的代表作品而言，泥塑的水平都已无愧于当时的世界水平，以年代看，则尚早于欧洲的“文艺复兴”。当然从发展阶段来说，元代、明代则已开始有“巴洛克”倾向，但双林寺的主要罗汉水平则与文艺复兴时期的唐纳泰罗相比毫不逊色，当然一定要拉西洋作品来比较是没有意义的，我只是从技巧的成熟这一点而论。想来也怪，东西方相隔万里，历史文化也有极大区别，而从艺术的发展阶段来看竟基本相同。即开始欲写实而未能，以后逐渐提高，欧洲到文艺复兴而诸体皆备，文质相炳。17世纪进入“巴洛克”风格，表面夸张，而内涵转弱。再转入罗可可，则纤巧取胜，渐入末世。在中国则到盛唐两宋进入辉煌，元明则“巴洛克”化，清则已入末世。但又有泥人张、黎广修等显示了新时代的曙光。两相对照，竟相似乃尔，可见人类之认识发展，自有其共同规律。

五、就此机会，我想具体介绍中国的彩塑技法，因为任何艺术风格的形成都不能离开具体制作方法。我们的彩塑首先以木作骨架，动作姿态要相当准确，因为木架固定后不易改动。然后分三层上泥，进行塑造。第一层先以麦秸（剁碎）和泥，泥的成分和西洋雕塑极不相同，即在泥中要掺入百分之四五十的沙子，以减少将来的收缩率。然后略等干缩即上第二层。第二层泥沙成分不变，但掺入的不是麦秸，而是“麻刀”，即碎麻丝。最后一道是泥沙加棉丝，更为细致严实。此后即进行晾干。约半月到一月，由于泥木的收缩率不一，因而各关节都将开裂。等这些裂口稳定后，即以泥沙加棉丝一一加以填补、压实。然后再让其风干，再裂再补，直到裂无可裂，补无可补，即裹以细薄棉纸，南方称桃花纸，近皮纸而细，以轻胶刷平，

以蛤蚧粉磨光（不能用铅粉、银粉等金属粉），使粉全部磨入纸隙，成为一薄壳，光润无比，最后彩绘。彩绘在清代民间艺人中是极难掌握的技巧，他们认为七分画，三分塑。当然这是彩塑进入末世，一般施主都无艺术修养，只求金碧辉煌的表面效果所致。但绘画在彩塑中占极重要的地位却是唐宋以来都坚持的传统。这点在山西崇庆寺罗汉及大殿阎王的头像中表现得尤为突出。绘画要求之高，可能是中国有深厚的用笔传统之故，尤其是脸部的画令人重眼。

这些优点都可以继承并加以发展，是我国雕塑艺术宝库中的珍贵财富。

目 录

双林寺彩塑赏析	1
双林寺全景图	16
天王殿	17
释迦殿	32
罗汉殿、伽蓝殿	60
地藏殿、土地殿	85
大雄宝殿	97
千佛殿	102
菩萨殿	139
佛母殿	153

双林寺彩塑赏析

丁凤萍

我国古代雕塑艺术源远流长,在世界艺术史上,有着自己独特的地位。双林寺彩塑艺术作品享誉中外,被中外艺术家称为“彩塑艺术的宝库”,它集中了宋以来佛像塑造之精华,这不仅是因为古代艺术匠师们的伟大创作与辛勤劳动,还与平遥地处汾河之滨,历史悠久,文化源远,能工巧匠代代汇聚有直接关系。双林寺彩塑是我国明代彩塑艺术中的佼佼者,虽然是以宗教题材为内容,但它注重生活、注重写实手法,对人物内心的性格刻画、外形设计和各类人物因身份不同而形成的职业特征,以及因宗教的需要而造就形形色色的人物,个性鲜明、生动,是饱含创作激情的艺术精品。双林寺彩塑艺术,反映了我国古代劳动人民在雕塑艺术技巧上的高度智慧和卓越的创造才能。他们在当时极其简陋的工作条件下,利用当地富有黏性的红色泥土,运用自己的创造性劳动和颇为丰富的艺术想像力,创造了使我们引以为自豪的彩塑艺术珍品。虽然经过了漫长的历史岁月,仍能保存较完好,的确是留给我们的宝贵文化艺术遗产。

(一) 双林寺概况

双林寺坐落在平遥古城西南6千米的桥头村,是世界文化遗产平遥古城的重要组成部分。双林寺原名“中都寺”。寺庙中现存最古之碑为北宋大中祥符四年(公元1011年)《大宋姑姑之碑》,由于年代久远,字迹模糊,隐约可看到第二十行“重修寺于大齐武平二年”(公元571年)乃北齐年号,既然是重修,其创建年代必然早于此。就是从北齐算起,该寺至今也已历经一千四百多个春秋了。据寺中清道光《重修双林寺碑记》得知,中都寺当时规模甚大,庙貌宏伟,香火隆盛,游人不绝,曾建有七重楼阁,可惜毁于火灾,原七重阁柱础石至今犹存,直径1米有余,以此足以证明其规模之大。约至宋代,中都寺改名双林

寺,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“殿楹损坏,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的重建或重修。根据寺内现存碑碣、殿堂梁架和屋顶琉璃题记所示,明代重建该寺自景泰元年(公元1450年)始,历天顺、成化、弘治、正德、嘉靖,至万历三年(公元1575年),先后一百二十多年的时间。寺僧师徒传承,广集布施,大兴土木,振兴佛刹,使寺内佛殿、塑像、壁画全部重构,焕然一新。现存庙宇已全为明代和清代建筑了。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。各殿之间,除局部地方有少量壁画外,大部分由彩塑组成,人物总数达2052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、树木等等。这数量巨大、内容庞杂的彩塑,统一协调地安排在十座殿堂之中,井然有序,变化丰富,颇见匠心独具,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。双林寺被围在一座古城堡式的高墙院内,整个寺庙坐北朝南,寺院占地面积15630平方米,内分东西两大部分。禅院居东,寺院居西,沿中轴线坐落着三进院落,十座殿堂。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、千佛殿、菩萨殿;后院为佛母殿和贞义祠。双林寺彩塑的艺术成就,突出地表现在彩塑艺术上,十座殿堂内,保存有宋、元、明、清历代大小彩塑作品2052尊,其中比较完好的有1560尊。这些彩塑大的有3.5米高(如金刚、天王),小的仅有0.4~0.5米(连环画悬塑),浮雕、圆雕、悬塑、壁塑等高低搭配,形式多样,雕像艺术丰富,造型艺术完美。这里的观音外形优美,内心世界也被

表现的慈悲善良，武士形象逼真、生动，动作刚劲、有力。尤其是罗汉殿内的罗汉，使人有观其形如闻其声，看其面如领其神，真是有呼之欲出的感觉。这些高超的塑技，在国内外极为罕见，无怪乎被中外艺术家惊呼为“神品”、“明珠”、“彩塑艺术博物馆”。

（二）双林寺彩塑内容

一踏进双林寺古老的山门，一眼便看见天王殿廊下塑有四大金刚，每尊像高3米有余，一字排开，巍然端坐，上身赤裸，披巾或系腰裙，头有冠髻，面部方圆，浓眉圆目，宽胸挺腰。或瞪目张口，或闭嘴下视，或扶杵缩臂，或左手施与愿印，右手执金刚杵，锋举向上。四人姿态动势各不相同，但同样雄健威武，气势逼人，形体宏伟，威武严肃，既具有护法天神的雄伟气魄，同时富有人间的亲切感。天王殿面宽五间，进深三间，明间檐下挂一竖匾书“天竺胜境”四字，前檐五铺作斗拱，如意头假昂。明间置板门，次梢间置窗。屋顶悬山式，屋脊正中琉璃宝顶上有“明弘治十二年（公元1499年）八月二十六日”题记。乃重修时所置。天王殿内天冠弥勒菩萨结跏居中而坐，帝释、梵天胁侍左右。南墙东西两旁供四大天王像，北墙两侧为八大菩萨。弥勒菩萨色彩剥落，原是金身，头戴三层簪花宝天冠，饰纹细密，脸形椭圆



金刚像



天王殿

丰润，形象端庄，着通肩开领天衣，偏袒一臂，结跏趺坐于细瓣莲座上，背光调饰精致。须弥座有力士顶托背负。梵天纱冠袍服，拱手执笏，如明代王者。帝释花冠长裙，如宫妃贵人，端庄虔诚，侍佛左右。八大菩萨造型与弥勒菩萨相近，头戴天冠，背光和须弥座皆较主像简单，菩萨神态端严，与神情威猛的天王形成强烈对比。四大天王身形魁梧，粗眉圆目，耳大鼻厚。但又分别各具情性，持国天的和善，增长天的勇猛，广目天的睿智，多闻天的宽厚，透过不同的眼神和情态给人以深刻的感受。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3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，为土、镜、风、水。因佛经在中国长期流传，又附会为“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、伽蓝殿、地藏殿和土地殿组成第一进院落。释迦殿是本寺主殿之一，面宽5间，进深3间，栏额普柏枋出头，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。

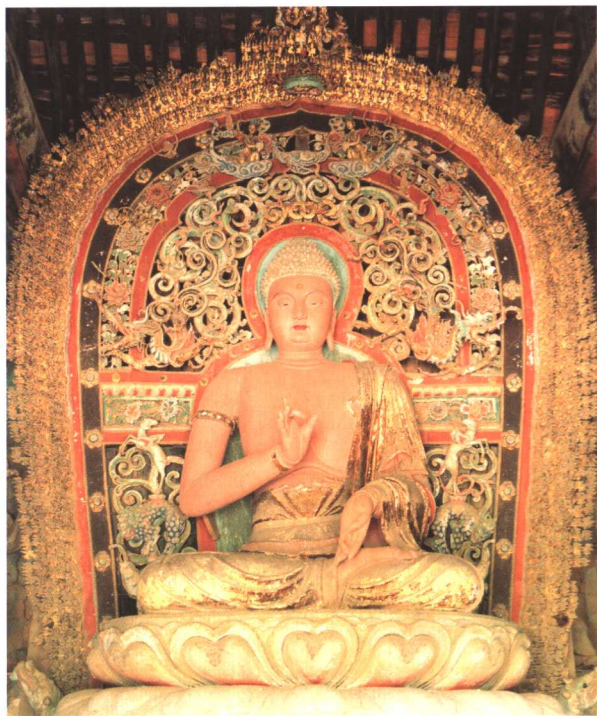


观音菩萨



释迦殿

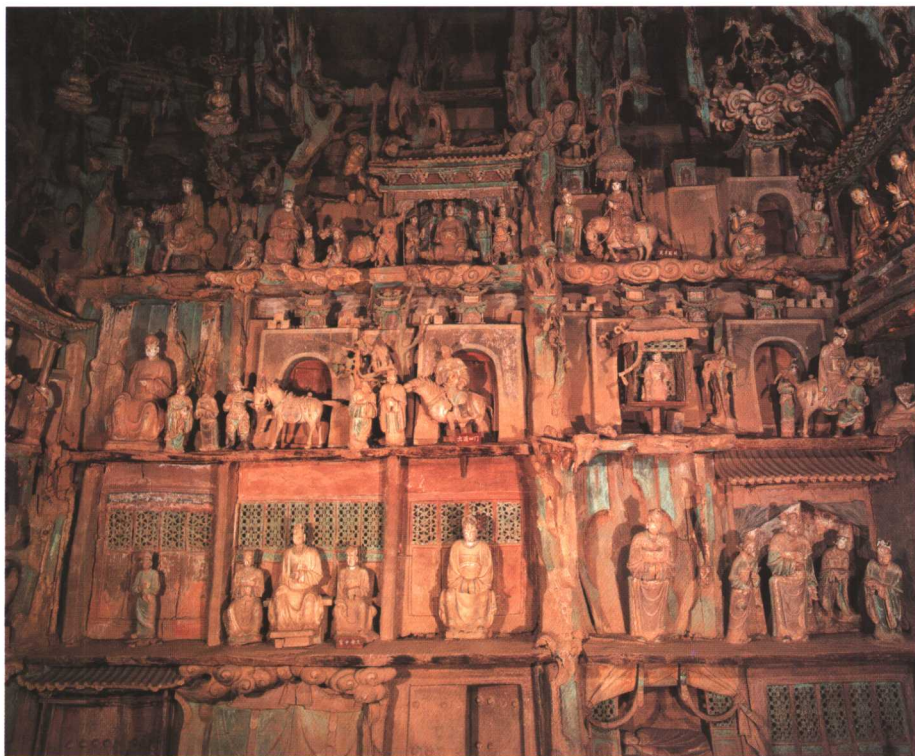
释迦殿内，佛坛上置须弥座，释迦佛端坐其上，头梳螺髻，身着通肩袈裟，袒胸结跏而坐。左右文殊、普贤胁侍，戴花冠，佩璎珞，衣饰合体，衣褶自然，面相丰盈，身材柔丽，犹存宋、金风格。殿内四壁满布悬塑，上下分隔五列，以释迦牟尼本行故事为题材，从“夜梦吉祥”、“白象投胎”、“腋下生子”、“太子沐浴”、“出游四门”、“箭穿金鼓”、“隔城掷象”、“夜半逾城”、“苦行修道”、“尼连河沐浴”，“菩提成佛”，“说法度人”，到“双林涅槃”、“金棺自举”等，先后84幅，运用传统的连环画形式，分别将故事的不同情节塑于壁间。山石、树木、建筑、人物相互衬托，浑然一体。故事连贯有序，情节刻画生动，人物传神达意，相互顾盼有情，比例适度，建筑透视合理，塑工精妙，色彩纯朴，集中而概括



释迦牟尼像

地表现出释迦牟尼一生的主要活动。释迦牟尼本行故事常见于寺院壁画之中，作为悬塑题材甚为稀少，双林寺释迦殿成功地创造了这一体例，较壁画更富有立体感和真实感。颇富有我国民间艺术的传统特色。

释迦殿主像背后塑一渡海观音，是双林寺彩塑中的精彩之作。观音用高浮雕手法塑造，近看静谧安详，远观乘风破浪，上身微裸，身姿秀美，侧身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。把“渡海观音”塑成一位深入民间的救世者，其实塑造的是一位充满理想的民间少妇。观音坐势自然，在红色的莲瓣上坐得悠闲而舒适，她的右手轻轻放在左膝上，微微抬头，背衬绿色的浮雕海水，静态的观音与动荡的海水，绿叶衬红花，更突出观音的娇美与庄严。这样丰富而精彩的形式对比，构成了一幅气



释迦殿东墙壁



渡海观音

势热烈、境界丰富的艺术杰作，如与观音左右上下的十六尊者再联系起来，更显情景交融，主次分明，在构思上体现佛界广博、深沉、宏大。菩萨以轻松、飘逸的神态泰然处之，足见其威力之强大，令人无不称赞。在释迦殿的西墙上，还塑着一尊不大的侍女像，她半跪半坐，上身略微向前昂起，右手藏在衣袖里搭在前膝上，左臂轻轻地撑着身体的重心，朴素简洁的衣裙紧紧地裹住单薄瘦弱的躯体，准确地揭示出了她的侍女身份和社会地位。她的头部前倾，向右侧歪扭的脸庞和孩童式的发髻，说明了她的年龄还很幼小，平添了几分天真、几分可爱。稚嫩而略带一丝忧郁的脸庞温和而清丽，纯真的双眼凝视着远方，带着几分忧思、几分期待。轻抿着小嘴含蓄而冰洁，仿佛有许多复杂的心事欲说还休。一尊小小的侍女使我们想到了生活在古代社会的民间少女形象。她寄人

篱下，过早地承受了生活的重担，还得忍受各种超常的压迫。郁闷的眼神饱含着对现实生活的困惑和很多问题的不解，无奈的情绪遮掩了她本应有的活泼和浪漫，扭曲的体态衬托出了她若即若离



渡海观音（局部）

难以名状的感触；而冷色调的青绿色的服饰搭配更加重了她性格中的阴柔和心中的悲戚。这尊让人怜惜的小侍女朴实自然，动作处理恰到好处，毫无造作之感，是古代工匠们创作灵性的缩影和生活真情的自然流露。由此我们可以品味到历史局限下百姓的苦闷，也同样可以理解到她们对美好生活的向往和憧憬。

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、伽蓝、地藏、土地四个小殿。罗汉殿内塑十八罗汉，是难得的艺术珍品，他们略同真人等高，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”。罗汉原本是生活在人间的僧人，通过修行得“阿罗汉”果而被称为罗汉，所以塑造他们时，可以有较大的自由发挥的余地。

双林寺十八罗汉中有坐像14尊，立像4尊，每尊均等人大小，在观音两侧分列。十八罗汉塑像的性格鲜明，神态生动，富有浓郁的生活气息，在双林寺的彩塑中格外引



罗汉群像

人瞩目。这些罗汉有的侃侃而谈，辩才无碍；有的激烈争论，话语滔滔；有的正说法讲经；有的闭目冥想。在品味他们富于个性的形象时，几乎可以使人感到他们各自不同的身世和经历。无论哪一个都不只是仅有其表，而是使人感到各不相同的性格和内心活动。可以说是一组杰出的古代肖像群雕。其中“哑罗汉”最令人叫绝（哑罗汉等名是被后人根据形象起的别名），他结跏趺坐，前胸袒露，手放在袈裟里，他的眼睛被夸张得特别大，眼光犀利、尖锐，仿佛冷眼凝视着世间的一切，这双眼睛里似乎潜伏着一种压制不住的冲动和行动的渴望。但与



哑罗汉

对比的是那紧闭的嘴巴和藏在袈裟里的手，似乎由于一种强大的力量压制住了他的千言万语。他的头稍稍昂起，眼睛随同头部一同偏向左侧，坐姿如一座山，给人以稳定而静止的印象，细看则感到精锐之气上行，内势集中在大腿，袒露胸膛的上衣边沿和帽前沿连成一长方形，突出头脸部分。种种细节处理使人将注视中心集中于头部，特别是双眼。这双大眼处理得黑白分明、神气十足，那一脸说不出苦衷的表情，极为生动感人。

伽蓝殿正中关羽坐像为清初所塑，气势威然，神态逼真。关公头裹软巾，五缕长髯，武安王装束。四壁满布悬塑，为关羽生前事迹，内容有“桃园三结义”、“怒斩华雄”、“斩蔡阳”、“破黄巾”、“水淹七军”等。人物高约0.4米，造型生动，设色艳丽，观之饶有兴趣。地藏殿内地藏王菩萨居中而坐，道明和尚和闵公居士侍奉其侧，两次间倚后壁及山墙雕制木龕，龕内塑十殿阎王和六曹判官，各像皆挺然而坐，肃穆森严。佛经称地藏王为四大菩萨之一，统领地狱，拯

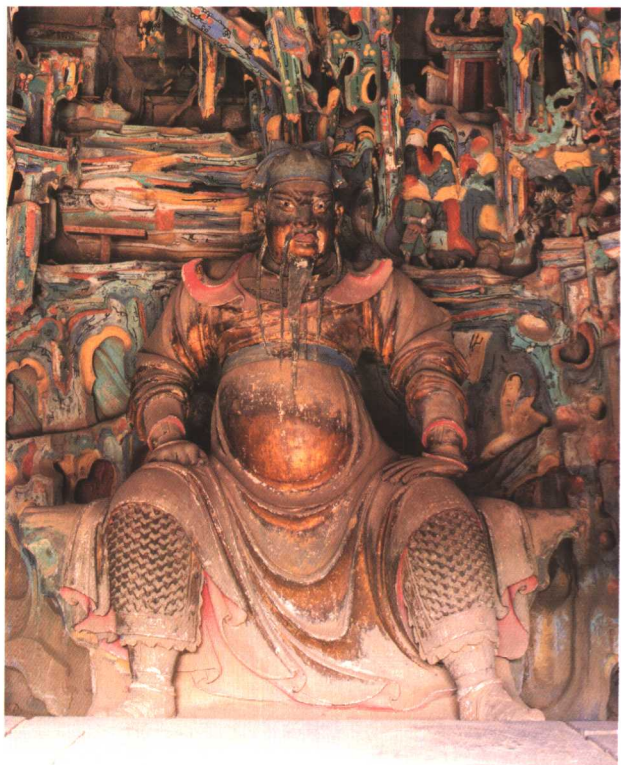
救诸苦。龕前缩塑地狱诸苦刑，侍者恭虔，十王严肃，六曹畏慑，地狱冥罚凄惨恐怖，真是各司其职，各具神采。此殿是按佛经中“六道轮回”、“三世因果”的说法构思并塑造的。土地殿所塑土地像为我国古代神话中的管理山川郊社之神，他白发银须，着道袍，戴折帽，依山石就坐，左右二侍者捧印盒，前有神荼、郁垒守卫，旧俗祭祀土地可保五谷丰登。土地像被塑成长者形象，慈祥、忠厚。左右侍从为金童玉女，令人感到亲切可爱。



地藏菩萨

释迦殿两侧有钟鼓楼左右对称，高台歇山顶，钟楼上现有明代嘉靖年间大铁钟一口，击之声闻数里，余音不绝，钟鼓楼的组合使前后庭院相隔相连，达到了统一中有变化，连贯中显起伏。

中轴线上第二进院地势宽阔，正北面大雄宝殿坐落在凸起的台基之上，乃明景泰年间重建，是全寺



关羽像



大雄宝殿

檐下五铺作斗拱，梁架结构整洁合理，颇合法制。门窗装修及屋脊吻兽皆为典型明代风格。大雄宝殿内砌有宽大的佛台，台上塑三佛二菩萨坐像，中尊为清静身毗卢遮那佛，东尊为圆满报身卢舍那佛，西尊为

千百亿化身释迦牟尼佛，佛坛两端文殊、普贤二菩萨对坐，造型皆佳，后人几经重装，有失原作风韵。五尊塑像须弥座束腰的四角，都雕有小力士像。其大小约0.2米，如果不加注意，就会被忽略。从位置上看，小力士处于须弥座的主要支点



释迦牟尼（报身佛）

上，支撑着硕大的佛像；从比例上看，这小力士与佛像有着极为悬殊的差异；从造型上看，小力士双腿分开，拉开架式，稳稳端坐，像“山”字一样的造型，难于撼动。



释迦牟尼（法身佛）

前后转动的双肩，在承受着巨大的压力。同时，肩、胸与头组成两个角度相反的面的变化，扩大了空间感，增强了气势。一只胳膊成直线状有力地撑在大腿上，加强了荷重作用，如同顶梁柱一样着实有力；头部直

插入胸膛，两肩耸起，高至耳朵位置，颈部被极度压缩。这种夸张，强化了负重时的威武、勇猛之感，胸腹挺起，从侧面看如同拉满的弓，极具爆发力。衣纹处理在肚脐下边，强调下腹紧收，以此反衬胸、腹。体大而充实，犹如气灌全胸，饱满得似乎就要爆炸，那无可穷尽的力量，似乎可以排山倒海、地动山摇。其衣纹的表现，则是强化了凹凸造型的效果，把阳面塑造得圆润宽厚，把阴面刻得很深，为此增加了人物形象整体的力量和气度。在人物身外飘动的彩带，向后环绕，强调飞动感觉。在柔软的布料质感中内含着刚烈气势。于是人物被衬托得好像有着飓风般的威



文殊菩萨



普贤菩萨

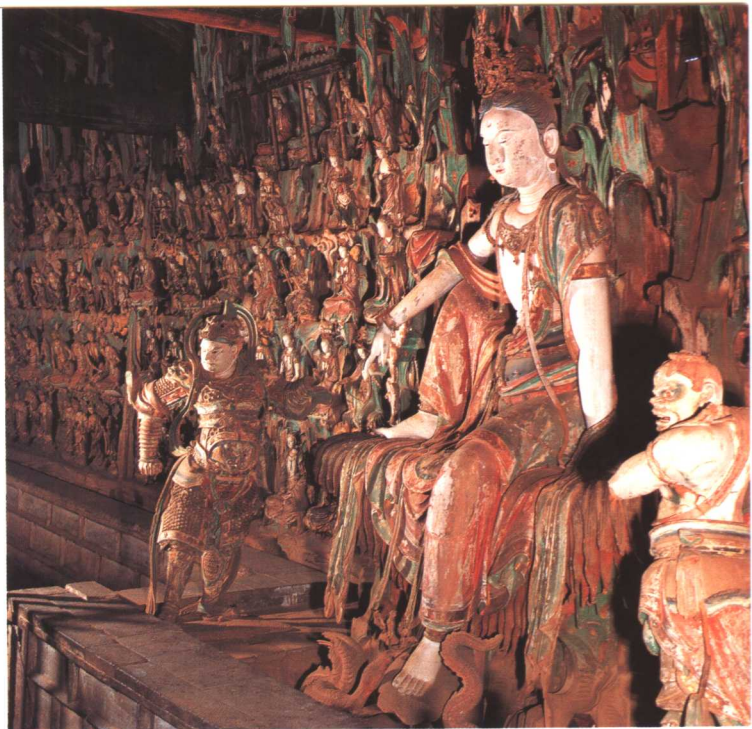
力，也好像天神飞降，威震乾坤，不可一世。头部的形象处理很考究。头型被归纳成一个整块方体，没有细小块面的转折。在面部集中表现激昂情绪，隆起紧蹙而高竖的剑眉，双目环瞪，阔张的鼻翼，启动的嘴唇，好似在急促的呼吸，在呼啸，热血在沸腾。上边的菩萨像宁静、祥和，下边的力士像雄壮威武，一弛一张，组成对立统一体。雕像与底座浑然一气，从大处着眼，小处着手，把对比、夸张、衬托等艺术规律同浪漫手法相结合，塑造出具有强烈艺术形象效果的珍品。与此同时，佛教的教义也就在这感人的形象语言中得到了弘扬。殿内还有明代所绘壁画《礼佛图》，惜于民国初年用白粉所盖，从1982年洗出的局部中，尚可窥到壁画一斑，线描挺拔，设色艳丽，尚有元代遗风。

千佛殿在大雄宝殿的东侧，是双林寺的主要殿宇之一，为悬山式建筑，面宽七间，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。殿内四壁上下分5层悬塑佛、菩萨、供养人达五百一十余尊，山墙上多达7层，整个殿堂以立像为主，但也有坐、倚、侧、跪等形式。造型秀美，比例



千佛殿

适度，衣饰随身势的倾侧而摆动，构思巧妙而富有韵律感。其中北次间后壁上塑菩萨尤多，像高0.8米左右。菩萨面相俊秀，身材修长，衣饰贴体，坐倚自如，相互间顾盼有情。工艺之高超，堪称我国明代彩塑中的精品。殿内前檐墙下三十多尊供养人像，更是我国古代彩塑中少见的人物写生，形象真切，性格明显，少妇、孺子、文人、老翁各具神态。门内两侧牛普利、冯妙喜二像尤居上乘，装束素雅、衣着简洁，面部表情呈纯朴虔诚之态。殿中主像自在观音，面部慈祥圆润，高鼻梁，樱桃小嘴，柳眉凤眼，透出一种东方女性的美感。她屈弯着右腿，左腿轻踏莲叶，给人一种



千佛殿主像

自由自在、无拘无束的感觉。而她整个重心都落在左胯上，身体很自然地向左倾斜，出色地勾勒出观音流畅的线条和优美身段，从她的神态中散发着一一种清而不寒，丽而不艳，娇而不媚的神韵，与其说是超凡脱俗的得道者，不如说是现实生活中少女的形象。

观音右侧的韦驮像更是极富个性特征，武中蕴文，颇具动势，是明代彩塑中少见的艺术杰作。是双林寺内最杰出的塑像之一。这里的韦驮像身高1.6



自在观音



韦驮

米,除左手和所持的金刚杵残缺外,其他部位都还完好,包括泥塑上的色彩,至今仍光彩夺目,不失原貌。韦驮右手握拳,挺胸侧立,重心在左腿上。韦驮本是一员战将,在古代艺术家的手下,他被塑造得十分刚劲,但武而不鲁,是既有力量,又有智慧的勇士。为了突出这一点,古代艺术家把韦驮的浑身是劲和富于弹性的身躯同刚毅而有思想的面部形象作了十分巧妙的结合,给人以深刻的印象。他身体的整个动态十分勇猛,宛如一只矫健的豹子,也可以说像一把拉满的强弓。为了强调他的刚和韧,作者把他的躯干和头脸的扭转与位移夸张到了实际人体解剖所不能达到的程度。但是所产生的艺术效果却使人感到他充满张力,人们在观赏时不会感到别扭,反倒觉得是恰如其分的。韦驮面部也刻画得十分精彩,坚定的目光、紧锁的眉宇、深沉的眼神、方正的脸形,表露出刚毅、果敢的性格。是一个有个性、有修养、外武而内秀的儒将形象。这尊塑像可谓之精品,备受海内外

识者交口称赞,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,夸张变形的身躯表现力度,面部表情高度传神。这些因素相辅相成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在一进门的位置,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,由头部带动整个身体向右扭曲。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。韦驮整个身躯外轮廓构成一个略倾斜的三角形,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特定身份的,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。而韦驮眼珠位置的处理恰恰又打破了这种常规,其头部、身躯皆向右转动,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韦驮像的动作和眼神,就能体会到这确实是神来之笔。我们纵观韦驮整个身姿,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,在时间上形成了动作的连续性——韦驮塑像的“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”。这句话可以借来作韦驮像动感的绝好说明。

千佛殿内四周为悬塑和壁塑,五百菩萨分五至六层,或驾祥云,或骑异兽,与主像遥相呼应,浑然一体。窗台和门两侧还塑有供养人像三十多尊,每尊像高0.5米上下,塑像造型非常写实,真实地反映了明代中下层市民的



传经图

仪态和衣着打扮,他们的衣冠饰物是研究明代服饰发展演变的可贵资料,生活气息格外浓厚。这些供养

人像有名可考的就只有图中的牛氏夫妇,俗称“牛公”、“牛母”。供养人是佛教中的信徒,他们出资建寺造像,这些人常常将自己的形象也塑造出来,一方面以示功德,同时也表示对佛的侍奉。中国古代,民众是难以登上雕塑殿堂的。工匠也不大为活着的现实人物塑像。供养人的雕塑虽然是从宗教意义上产生出来的,但这类雕塑毕竟是现实人物,特别是一些普通民众的“写真”,这就使得这些雕像具有较高的历史价值。尽管在我国石窟、寺院等佛教美术遗迹中供养人的形象屡见不鲜,但比较起来,双林寺的供养人像是出类拔萃的,首先是明代雕塑家们高超的写实技巧。因为供养人属于世俗人物,它们不同佛教人物,要受佛经中对各种佛教人物在面相、性格、表情、姿势、穿着等方面的规定。而雕塑供养人像可以完全摆脱限制,忠实地面对模特进行创造,所以雕塑家的写实技巧可以得到无拘无束的发挥。牛公和牛妻,从人体比例、五官位置、面部神态等方面,都已能把握得相当准确,完全不同于理想化、神化了的佛教人物。一眼看去,就会觉得是活生生的、平凡、朴质的现实生活中的人物。在人物的神态和心理活动的把握上,也



壁塑菩萨

惟妙惟肖。这对夫妻均作合掌状，心中似乎都在默默念诵，但两人神情却有区别。牛公脸型饱满，神态憨厚，额上的皱纹突出，眼神十分和善，使人感到他的确是一个心地善良、开朗，为人忠厚质朴的佛门信徒。牛妻的表情看上去则好像怀有心思，她眉头微蹙，略带愁容，表情更为小心、虔诚。这对佛门的善男信女为我们提供了明代民众生动的形象资料。

菩萨殿在中院西侧，与千佛殿相对，主像为千手千眼观世音菩萨，结跏趺坐而坐。菩萨像群分布



菩萨殿

于四壁墙上及窗间梁上。每壁五至六层，动作形态比千佛殿丰富，其形象和场面，有的成队渡江，有的礼拜尊者，有的侃侃而谈。造型神情，无不逼真。观音菩萨仪容丰满端庄，神态温和隽逸，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，真会把千手观音看成人间一个美丽娴雅、雍容华贵大度的少妇。观世音菩萨脸如净月，目光透彻而平静，显示澄清的内心世界。二十六臂圆润纤巧，高低前后，参差交错，构成动感的画面，极具优美的韵味。一个塑像，亦是一幅图画。彩带裳裙柔软飘逸，菩萨结跏趺坐于草纹天衣座上。四周悬塑五百多尊，皆脚登彩云，作行进状，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殿堂。

佛母殿也是娘娘殿，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，面宽五间，进深三间。殿内主像五尊，着凤冠霞帔，端坐于凤头椅龕之上，左右男女侍者捧玺、印盒、妆奁、巾帕侍奉两侧。两侧依山墙筑台，上塑侍吏、乳婆、橱娘、侍女等，怀抱婴儿徘徊于宫殿廊庑之中。其一中年女性乳房外露，正在给婴儿喂养，与真实生活几无差异。“送子娘娘”塑像系根据民间传统所塑，清代曾妆彩。

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。所幸，娘娘殿塑像与附近乡民仰求子孙和祈神疗医的信仰息息相关，远近士庶常聚其下，香火尚属旺盛，在民间影响很大。

（三）双林寺彩塑结构特点

双林寺彩塑艺术鲜明的特色是突破了佛教仪规的静化、平淡、肃穆的风格和情调，大胆地反映出当时人们对



千手千眼观音

现实生活的追求。从上述各殿彩塑的布局和内容来看，彩塑的结构特点概括起来有四点：

其一是以小见大，主次分明，双林寺彩塑体量一般都不太大，最大的金刚也不过高3米左右，各殿中除几尊主要的佛像之外，一般的菩萨仅有十厘米左右。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，能够以小见大，显示出雄伟气势。一件仅有几十厘米高的小雕塑能够焕发巨大的雄伟之感，因为它里面的视觉形象是巨大的。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，全寺最大的高3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，气度不凡，大有叱咤风云、翻江倒海之势。其次是主次分明，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；右侧韦驮，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。

其二是利用空间增加层次。佛国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。从各殿内部来看建筑本身体量不大，一般为3间或5间小殿，同时考虑到礼佛之便，雕塑不可能在地面上占有太大面积，否则会感到拥挤。古代匠师采用多层次壁塑手法充分利用空间，表现了极为丰富的内容。例如千佛殿五百菩萨分为6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，参差不齐，迷雾祥云环绕其间，这种与外界隔绝的封闭空间形成了真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作法中。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，但因殿堂窄小、塑像众多，难免感到拥挤憋气，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，令人拍案叫绝。

其三是采用连环画形式，如释迦殿和伽蓝殿采用了这种用法，故事情节连贯，颇为引人注目。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、宫娥侍女、门吏马夫、市井百姓……各阶层人物形象达二百多尊，他们或宫廷饮宴，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。



释迦殿北墙壁塑（局部）

其四是绘画与雕塑相结合，在雕塑品上施以彩绘，可以追溯至新石器时代的彩陶，战国木俑、陶兽

也有彩绘，秦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，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，运用石青、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“丹青赭垩，雌黄白附，锡碧金银，众色炫耀”的艺术效果，极大的增强了泥塑的表现力。例如纱绸的柔丽轻软，棉麻的粗实绵密，铠甲的坚硬冰冷，花冠、缨络的富丽华贵等，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。如菩萨、童子的皮肤涂以白色，表现出妇女、儿童莹润细腻、滑



善财童子

如凝脂的皮肤质感，似乎有心脏的跳搏，热血的流动。金刚、天王肤色则绘以偏暗的色泽，夸张地表现出肌体的力量，性格的刚烈和雄伟气势。

（四）双林寺彩塑艺术特点

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，是凝练的诗句，具有它自己特殊的性质。它选择那些具有概括性的一瞬间的表情和形体动作来传达感情。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，也同样成功地表达过这种不动之动。如唐代吴道子的壁画就有“天衣飞扬，满壁风动”的艺术效果，有“吴带当风”之感。双林寺彩塑富于艺术魅力，十分耐人寻味，主要的艺术特点就是形体与线条的巧妙结合。双林寺彩塑善于在体面之中，容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，富有很强整体感觉，纵横自然，体势劲拔，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鱼、飞鸟惊蛇，似乎可以提炼于形体之外，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，或如盘丝，或如针线，既含有绘画美的真趣，又富有书法美的哲理，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、妩媚的动人之感。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。

还有塑造金刚、天王、力士形象时，抓住“力量”这一特征，运用了夸张、概括、提炼等表现手法。大块的体量和舒展的架势表现了其魁梧刚健的体魄和气吞山河的伟岸气概。古代匠师为了表现武士们英气内敛、气宇轩昂、内张外弛的精神面貌，对彩塑的面目进行精心刻画，怒睁的双目，紧闭的双唇，具有动感的胡须和耸立的头冠巧妙地配合在一起，是把力量蓄在内心而随时待发的造型特征。另外这些



金刚像

彩塑中,线条的运用和形体的结合也非常成功。衣饰和腰带紧紧扣在浑身是劲的躯体上,是典型的中国古代武士形象,金刚们手执武器,侧身倚坐,袒胸露臂,横眉怒目,威严雄劲,这四大金刚显示出巨人般的力量,面对山门,充分表现了他们护法镇魔的英勇魂魄。双林寺金刚的尺寸比例排列方法和形象塑造别具一格,表现出古代雕塑家特有的才华和无穷尽的创造性。与一般寺院中的青面獠牙、凶神恶煞不同,消除令人可畏的恐怖。体悟到佛法的威慑和强大,寻求佛的庇护。而采用高大、威惧、威猛的古武士的形象,用大体积强调起伏的手法,通过强壮的体魄造型,表现出金刚的勇猛夺人的气势。使人感到,这绝不是冷冷的黏土,令人感到威慑却不可怖,这正是双林寺金刚的独特之处。从这里可以看到,双林寺的总体设计,突出的是佛法的威力无比和气势宏伟博大。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,使人感到具有人间的亲近感。它们是以明代武士和北方大汉为原型,在形体结构上作了恰如其分的概括和夸张,不求怪异和凶猛,却令人感觉神采飞扬。我认为是明代民间工匠将现实生活形象提炼、集中后的升华,冷冰冰的

泥土在双林寺彩塑中,显然充满血肉的温情。

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败。顾恺之说:“于妙处出神写照,正在阿堵中”,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,对人物眼睛的成功刻画是极其重要的原因。古代匠师深知“二目乃日月之精,最要传其生动”,“征神见貌,情发于目”的道理,针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,创造出一个栩栩如生的形象,达到了“观其眸子,可知其人”的艺术效果。虽然“手挥五弦易,目送飞鸿难”,但佛祖的慈眉善目、法力无边,观音的凝睇静思、隽逸超尘,金刚的瞋目裂眦、咆哮犷悍,菩萨的明眸善睐,婉丽妩媚,无不驰骋技巧,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、气壮山河的奔腾大势,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,并未像一般寺庙内凶神恶煞那样,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,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,都会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。我们欣赏双林寺其他彩塑人物时,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,眼球是传神的关键,则直接用黑色琉璃嵌入,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