

云南省沧源县广允缅寺壁画初探

刘 洋

云南艺术学院 云南昆明 650500

摘 要：广允缅寺坐落于云南省临沧市沧源县的勐董大街北侧，由大殿、南北门、僧舍、厨房、陈列室组成，始建于清代，在其大殿的内壁两侧均绘有壁画。内容以佛教经传故事为主，与同时期寺院壁画相比其表现方式更加民俗化生活化，画师画功上乘，画面制作水平精湛，在构图构思上受清代画潮思想和少数民族风俗影响甚多，是研究中国清代中央与地方、民族融合和少数民族文化艺术交流与传播的瑰宝。

关键词：整体特点；构图方法

A preliminary study on mural paintings of Guangyun Myanmar Temple in Cangyuan County, Yunnan Province

Yang Liu

Yunnan Arts University, Kunming 650500, China.

Abstract: Guangyun Myanmar Temple is located in the north side of Mengdong Street, Cangyuan County, Lincang City, Yunnan Province. It consists of the main hall, the north and south gate, monk's quarters, kitchen and showroom. It was built in the Qing Dynasty and frescoes are painted on both sides of the inner wall of the main hall. Compared with the temple murals of the same period, its expression is more folk customs and activation. The painter's painting skills are excellent, the picture production level is exquisite, and the composition concept is greatly influenced by the Qing Dynasty painting tide thoughts and ethnic customs. It is a treasure for the study of the Chinese Qing Dynasty central and local, ethnic integration and ethnic minority culture and art exchange and dissemination.

Keywords: Overall Characteristics; Composition Method

一、整体特点

广允缅寺壁画较清代中原和其他地区壁画而言，其整体特点较为明显：构图上自由饱满、错落有致；透视上散点与焦点透视相结合，交互穿插，按画面的需要自由填充形象；尽管场面宏大、构图复杂，但却有条不紊、节奏感明确；用笔以平涂勾勒之法为主，线条流畅，具有一定的装饰性和生动性且不刻意追求线条的抑扬顿挫、落笔收笔等笔墨技法，植物与山体也大都采用直接点染的方式进行描绘；色彩上以红、蓝、绿为主，红、绿属互补关系，蓝和红又属于比对关系。此三者的主色调使整个画面鲜亮沉稳，同时蓝、绿的配置又给人一种清雅的田园之风。

二、构图方法

广允缅寺壁画的构图受清代宫廷画家王原祁“龙脉说”影响。“龙脉”一词最初起源于风水学，“地脉之行止起伏曰龙”，龙脉是以寻龙择穴为目的的一种选址之说，后被王原祁运用到绘画学中，主要借指画面的章法布局、气势效果和笔墨运用。王原祁的“龙脉说”认为：



图(1)

作者简介：刘洋，1991年4月，女，汉族，河南商丘，助教，硕士研究生，云南艺术学院，研究方向：壁画。

“画中龙脉，开合起伏，有斜有正，有浑有辟，有断有续，有隐有现，谓之体也。”龙脉之说强调画面中“势”的变化与构图的开合起伏布局关系，这一点在广允缅寺壁画中亦有较多的体现。

在画面的表现上，大殿右侧壁画（图1）以蓝色城墙为“龙体”，起到画面分割的作用，也是画面的主脉。蓝色的城墙把画面分为上下两个部分，上部分描绘的是宫廷内的声色犬马，而城外是太子驱车驶离皇宫“出游感苦”。下部分错落有致的车马行人形成的第二条次脉与城墙主势相呼应，而上部分高高低低的房屋亭榭又稍微打破了主脉平稳的构图，再点缀以不同阶层不同性格的人物，形成丰富饱满的画面。在绘制手法上多使用平涂勾勒的技法，即先使用颜色均匀涂抹，再以线勾勒。广允缅寺壁画的线条不太讲究落笔收笔、抑扬顿挫，而是更注重疏密节奏的变化，用装饰性的平面线条勾勒。

大殿左侧的壁画在构图上则使用了中央相向式的构图方法，画面下半部分的亭台楼榭构成了凹字形的主势，亦为此图的主脉，上半部分的建筑则形成了反弧形的势破了下半部分构图的限制。上半部分和下半部分建筑笔墨密集浓重，从整体来看被红蓝色笔墨分割出了一块菱形的“空白”，即画面笔墨稍微稀疏的地方，这种疏密对比让整个画面的重心落在了最中间的两位舞女身上，两位舞女妆容姣好，衣着蝴蝶架衣在台中翩翩起舞，值得注意的是两位少女除了傣族传统服装外还披上了汉族的“云肩”（即舞女脖颈处的云纹状衣饰），这也从侧面反映了清代少数民族地区民族的融合与文化渗透程度。

大殿中部左侧的壁画与上面所讲的构图较为相似，中下部建筑物形成的半弧形是画面的主脉，上部的主殿与两边对称的建筑物呈竖构图，破了主脉的单一横向，



图（2）

中间又以各种不同阶级地位的人物形象进行点缀，使整个画面看起来饱满完整，内容丰富。值得一提的是此幅壁画在时间、光线和湿度的影响下已经有一些氧化的趋势了。广允缅寺所用的红褐色据推究可能为铅丹颜料，铅丹在汉代就已经有了，从中唐后被广泛应用到壁画中，又名“红丹”、“黄丹”。铅丹含有四氧化铅的化学成分，在画面中主要用于人物皮肤、衣饰和建筑物的着色，但是铅丹经过时间、湿度和温度的影响非常容易产生二氧化铅，致使画面颜色变得沉暗。

由于大殿中部右侧的壁画（图2）在画面左上部分已经受到损坏了，故不作构图的深入研究，此处说一下关于颜料和画法的处理。在画面下方，女子的长发变成了脚下的河流，一缕缕发丝变成了层层河水，水中间还有骑象的人物组合。这里对河水浪花和大象的着色处理是类似于年画形式的分层渲染，一层重色接一层浅色做出立体渲染效果。在颜色的使用方面，观察广允缅寺所使用的绿色，在色调上是偏暖的，类似于油画颜料中草绿和中绿的结合，而不像用于壁画绘制的石青、石绿那般鲜艳，故此推测广允缅寺的部分绿色有可能是使用了一些傣族当地的植物性染料。另外，由于清代纯正的石绿和石青已经非常稀少珍贵了，而氯铜矿又早已经被广泛应用于壁画创作中，所以广允缅寺壁画中有些偏绿的蓝色可能是石青和氯铜矿的结合。



图（3）

位于大殿后厅的两幅壁画皆是以建筑为主的结构布局，如图3所示，画中关于透视法的运用出现了一个非常有趣的现象：散点透视与焦点透视相结合。按透视法来区分，全图可分为上下两部分透视形式，下半部分建筑的屋檐、城墙都是聚焦点消失于右上部穿深蓝色官衣的人物身上，是为焦点透视。画面上半部分，为了能够全面展示人物活动和画面情节，绘者将建筑与人物位置的安排设置了多个视角点，甚至还出现了装饰性的云纹

图案穿插其中,此为散点透视法。另外画面的右下角还描绘了一丛“层峦叠嶂”,为什么加引号呢,这是因为此处也是散点透视法。“山之大,亭榭之小”在画面中是相反的,山体也趋于图案化,这是为了展示更多的故事情节和画面内容而缩小了山体的视角,使空间更多的留给其他内容。

另外在建筑上也使用了散点与焦点透视法,利用多种视角来展现情节。此外,在建筑的绘制技法上使用了源于晋、兴于隋的“界画”技法。顾恺之曾言:“台榭一足器耳,难成而易好。”这里指的就是使用界画技法。界画,顾名思义,是使用界尺引线,将竹片的一头削成半圆磨光,另一头按笔杆粗细刻一个凹槽,作画时将界尺放在所需部位,手握画笔与竹片按界尺方向运笔,便能画出均匀笔直的线条了。在广允缅寺壁画的建筑中界画技法的运用还是比较广泛的。



图(4)

广允缅寺内除了精美的壁画外,在中央佛像的两侧立柱上还有人头鸟身形象的壁柱画(图4),据推究应为融合化的“迦陵频伽”形象。“迦陵频伽”在佛教中译为:“歌罗频伽、迦陵频”等,简称“迦陵鸟、频伽鸟”。迦陵频伽一般在两种场合出现。一种借其声音美妙,寓意佛法妙音,一种是指代西方极乐净土。其形象皆为人头鸟身,颇为神秘,或吹奏乐器,或捧奉宝花摆出一副供养的姿态,经常出现在建筑、绘画、雕塑等诸多领域。

那么为什么又说此处是“融合化”的形象呢?这是因为无论从地理位置还是人文传统来看,此两副人头鸟

身形象都显示了部分印度“紧那罗”的特征:紧那罗:梵语:kimmara,又称歌神、音乐。原为印度神话中的神灵,而后又被佛教吸收为八部众神之一,举行法会时担任奏乐的工作,为天帝的执法乐神。在印度造像中经常以半人半鸟的男女形象示人,并常出现在宝树浮屠上空,手持鲜花供养。人形紧那罗在唐代就已经非常流行,唐代还出现过一种“迦陵频伽”的舞蹈,最后在日本保留了下来。另一边,这种模仿鸟类的舞蹈也在缅甸南亚流行,称为“紧那罗”舞,至今孟定的紧那罗舞都是非常负有盛名的。因此在地理位置上、文化传统上此处半人半鸟的形象都与紧那罗有些许相符。但是据《华严经探玄记》载:“此种形貌似人,然顶有一角。”《慧琳音义》又云:“男则马首人身能歌,女则端正能舞。”据此得知广允缅寺的半人半鸟形象又不全然是“紧那罗”。故此推究为融合化的“迦陵频伽”形象。

三、结束语

在画法上,使用了傣族民间金水漏印的技法:金水漏印是傣族民间剪纸技艺的延续与发展。金水漏印是采用较厚的构纸,根据梁架、柱子或墙体设计出的图案,以黑红土漆为底色,把图案覆盖在刚刚好的底色漆上再用金粉拓印金色图案。一般用于佛寺大殿的佛龛两侧、佛座背面、门厅、梁架、柱子等建筑材料上。广允缅寺壁柱画在金水漏印的基础之上又加用红线在金水印的中间位置使用红黑颜料进行了描绘,使画面更加清晰丰富。

参考文献:

- [1]国家图书馆 版本提供.诸佛菩萨圣像赞[M].中国藏学出版社,2009.
- [2]作者于小冬.藏传佛教绘画史[M].江苏美术出版社,2006.
- [3]谢斌.西藏夏鲁寺的建筑及壁画艺术[M].民族出版社,2005.
- [4]陶然.隆昌寺铜殿建筑空间与装饰壁画艺术特征研究[D].2020.
- [5]严亚飞.新津观音寺壁画宣传画册汉译英翻译实践报告[D].2021.