



明代法海寺壁画的世俗化元素

肖晶

(南通大学 艺术学院, 江苏 南通 226007)

摘要:法海寺壁画堪称明代壁画的精品,彰显了明代壁画艺术的最高水平。其艺术价值的体现除了精湛高超的绘制技巧,画面元素的世俗化也是重要特征之一。法海寺壁画的世俗化除与明初援儒入佛等思想背景密切相关外,与明初宫廷绘画“助名教翼群伦”的社会教化功能及风格的转变也有着紧密的联系。法海寺壁画在画面构图中体现了儒家思想中“三纲五常”的等级制度;在画面人物形象塑造中,以宫廷及民间人物形象演绎宗教人物形象;在画面背景造景上,于传统宗教题材中更多地融入了生趣盎然的世俗生活情景;在画面整体取色法度上,迎合了中国传统民间绘画配色法则的装饰性,在设色技法上运用了“随类赋彩”与“五彩彰施”的写实性,设色的实用性与装饰性相融合,体现了法海寺壁画奢华世俗的艺术风格。法海寺壁画以“人文主义”思想演绎神圣的宗教哲学,促使了宗教壁画在表现形式、审美趣味上的平民化、世俗化转变,赋予了传统壁画新的生命力,同时也迎合了宫廷绘画的教化作用和审美趣味。

关键词:法海寺壁画;世俗化;宫廷绘画

中图分类号:J218.65

文献标识码:A

文章编号:1673-2359(2017)01-0087-06

法海寺现位于北京翠微山麓,始建于明正统四年己未闰二月十二日(1493年4月),落成于正统八年癸亥冬十月十五日(1443年11月),由明英宗宠宦御用监太监李童集资,汉藏两族官员僧众共同设计修建而成。法海寺的重大价值和精华为大雄宝殿内保存下来的大型壁画,现存壁画共有十铺,分别绘有祥云图、佛众赴会图、三大士图和帝释梵天礼佛法图,每幅壁画中人物设计巧妙,交错排布,姿态各异,各铺壁画绘制技法之高超已登峰造极。

法海寺壁画是明代壁画的典范之作,不仅描绘精致、富丽堂皇,而题材、造型、技法等方面的世俗化更是其重要特征之一。法海寺壁画以“人文主义”思想演绎神圣的宗教哲学,突破了传统壁画题材范围,将宗教人物由权威神圣化推向了世俗平民化,在具

体形象中表达世俗人生哲理和道德情操,将民间世俗生活再造到宗教场景中,在传统宗教题材中融入自然生活的野趣,映射出民众的社会生活轨迹,促使宗教壁画在表现形式、审美趣味上的生活平民化,赋予了传统壁画新的生命力,同时也迎合了宫廷绘画的教化作用和审美趣味。

“在唐代,帝都的辉煌首先应归功于佛寺道观及宫殿中极尽铺张的壁画”^{[1][2]},各朝代的壁画绘制者在画史中一直享有盛名,且很多为文人画家之属,如赵孟頫、沈周等。而据《楞严经幢》幢文记载以及相关研究论证,法海寺壁画的绘制者当为效力于宫廷的画师。^[2]这与法海寺的始建者李童有着必然的联系,李童为明初御用太监,笃信佛教,先后侍奉过四位帝王,因明代宦官专权的特殊政治背景,李童自然与宫

收稿日期:2016-05-28

作者简介:肖晶(1981-),女,江苏南通人,南通大学艺术学院讲师。



廷画师之间的关系甚为密切, 法海寺壁画主要由宫廷画师所绘制也有其必然性。法海寺壁画绘制内容凝聚了宫廷院体画中所有的题材, 集人物、山水、花鸟于一体, 其题材构图、技法表现、风格趋向等诸多方面都深受宫廷绘画的影响。因此法海寺壁画的世俗化特征除与当时政治文化背景、佛教世俗化发展因素相关外, 与明宣德年间宫廷绘画风格的转变也有着紧密的联系。本文拟将法海寺壁画与明宣德年间宫廷绘画结合考察, 从一个全新的角度解读法海寺壁画中的世俗化元素。

一、壁画构图之援儒入佛

佛教作为外来文化, 试图谋求与本土思想文化的融合一直是它传入中国后发展的主线, “三教合一”是中国佛教发展史上的重要内容。唐代是佛教发展的鼎盛时期, 统治者大力推崇佛教, 佛教所追求的“彼岸”超凡脱俗的思想表现出优越于儒道的统领地位, 这种局面一直延续至北宋中期儒学新形态即理学的初步形成, 宋代程朱理学的确立提升了儒学的社会地位, 成为宋代的官方哲学, 使得佛教丧失了至高无上的思想优越地位, 同时宋人以援儒入佛的方法消解儒释的矛盾, 促进儒释的融合。而至明代, “僧人参政”等现象进一步加强了佛教的儒化, 使“三教合一”达到高峰。明初朱元璋重视佛教的辅助教化功能, 他认为佛教可以“暗理王纲, 于国有补无亏”^{[3][144]}, 儒佛二者于治国不可或缺。同时为扩充其实力, 赢得民心, 稳定其统治地位而广征儒僧, 以致僧人参政。僧人从政使佛教与政治、世俗的关系更为紧密, 佛僧原本超凡脱俗的形象亦大打折扣, “佛教与世俗之间的界线变得模糊”^[149], 教僧原本奉行密教三密瑜伽教法, 但在明代则“演变成专行经忏施食等法事内容之瑜伽教”^[5]。教僧的职业化, 大大强化了佛教的世俗化, “佛教在传播过程中逐渐消除了它原有的神圣性, 在大众心目中, 不再是神圣的宗教、严肃的哲学, 而成为人们所需要的一种信仰和祈求实际利益的宗教活动; 价值取向也众彼世转到了此世, 由最终到达彼岸的终极解脱转移到了当下利益的满足”^{[6][10]}。日本学者牧田谛亮甚至称明代佛教为“庶民的佛教”^{[7][74]}。在这样的背景下, 以佛释儒、援儒入佛成为明初思想文化发展的重要特征, 与前代比, 明代佛教呈现出较为鲜明的为政治服务的倾向, 成为儒家伦理道德的配角而发

挥其社会效能。

明代宫廷绘画带有强烈的御用美术特征, 扮演着记功颂德的盛世之音的角色。明宣宗朱瞻基是明代第一个以擅绘而著称的皇帝, 其在位十年期间, 在艺术上结束了以元代宫廷绘画风格为主的画风, 开启了明代宫廷院体画的发展, 因其对绘画的热衷和喜爱, 以及推行统治集团内相对民主化的治国之策, 造就了宣德时期较为宽松的绘画环境, 使明代画院开始走向繁盛时期。在其统治年间社会经济直接引导了文化的复苏, 宣宗推行“仁治”之策, 引导了人文精神的勃兴, 文人士大夫的政治地位得到提升。当时文坛盛行以“三杨”为代表人物的“台阁体”, 风格雍容华贵, 典雅工丽, 其文体单纯追逐形式, 内容亦以粉饰太平、歌功颂德为主, 凸显出“君为臣纲”的社会等级制度, 此主导思想也直接影响到画坛的表现形式。如宫廷画家谢环的《杏园雅集图》, 绘制了大学士杨荣、杨士奇、杨溥及阁员五人雅集杨荣家杏园中的场景, 画面中人物形象按照官衔等级有序分布, 人物主次及形象大小表现鲜明, 映射出明代“大一统”王朝的特征, 绘画被赋予了彰显声名的功能, 明太祖朱元璋下令重塑境内辖制各处之城隍庙内都饰以山川图绘, 覆盖了墙上原有的描绘冥府的壁画, 壁画中的形象绘制充分体现明王朝的秩序重建之下城隍管理阳间的显赫地位。

在援儒入佛的思想背景及宫廷绘画的影响下, 法海寺的十铺壁画中也充分展现出明代的大一统思想。其中佛众赴会图与帝释梵天礼佛护法图更具有代表性, 画面构图中人物形象的安排与宫廷绘画中的人物设计相统一。佛众赴会图绘有飞天、四菩萨、五方佛、六观音, 画面人物的经营位置体现了儒家思想中“三纲五常”的等级制度, 五方佛位于画面的正中央, 四菩萨与六观音对称式的分布于五方佛的两边, 飞天又位于菩萨的下方, 五方佛的形象绘制略大于两边的菩萨形象, 飞天的形象描绘更趋于细小。帝释梵天礼佛护法图表现的是“帝释梵天”等二十位神仙护法的形象, 画面中的人物造型有着明代鲜明的时代特征, 人物布局按照尊卑之分, 身高高低不等, 前后有序, 构图形式按照主次排列, 大小分布错落有致, 佛祖形象的高大描绘与精小簇拥的仕女刻画, 突出了佛祖至高无上的地位, 此构图形式实为佛教世俗化的重要体现, 与宫廷绘画一样成为粉饰太平、宣扬儒家伦理的载体。

二、壁画神像之尘俗风貌

人物造型的尘俗风貌是法海寺壁画世俗化的重要特征,且与明初宫廷绘画的写实化、世俗化倾向有着紧密的联系。

宫廷绘画是依附于画院建立而产生的为皇家服务的院体画,人物画是宫廷绘画的重要题材之一,主要描绘帝王帝后、圣贤伟人、勋臣、名将、烈女以及孝子等。唐代是宫廷人物画发展的鼎盛时期,对人物更多的是神化的描绘。宋代宫廷人物画自宋徽宗提出的“形似”一说,注重了人物表现的法度,“形似”与“求真”成为宋代宫廷人物画的重要法则。而明初的宫廷绘画其美学根基与明初期文学家宋濂的画论思想直接相联,宋濂尤为重视绘画的教化功能,认为“图史并传,助名教而翼群伦”,追求崇古、务实的绘画观,在其《画原》中如此论述:“世道日降甲人心寝不古若,往往溺志于车马仕女之华,怡神于花鸟虫鱼之丽,游情于山林水石之幽,而古之意益衰矣。”^[89]他的这种画学思想直接决定了明初绘画的写实观,因此,明代的宫廷人物画在题材上较之于唐宋宫廷人物画更为丰富,除了对传统题材的描绘,更注重对现实生活的关注,从而再现当时的社会生活场景。如现藏于台北故宫博物院的明代帝王肖像《明太祖坐像》、《明成祖坐像》、《明宣宗坐像》中均有充分体现,其肖像注重对人物面部表情的刻画,如实再现宣宗皇帝的面部特征及英武气度,有较强的写实倾向。《明宣宗坐像》轴,画面中正襟危坐的宣宗面相丰润,身着黄色朝服,气度英武,其肖像描绘与《明宣宗实录》记载中的文字描述非常吻合,且与存世其它作品中的宣宗形象也非常相似,说明当时人物肖像已开始如实描绘人物的形象特征。其次宣宗肖像图画画面背景的处理,又与历代帝王肖像图有较大差异,从帝王像画面背景中的宝座、地毯的图案纹样来看,背景的衬物刻画越来越呈现出繁复、富丽的装饰趣味,完全彰显了皇家豪华富贵的气派,如实展现了帝王的权威与地位。又如《宣宗行乐图》,展示了宣宗皇帝春日郊游行乐的场景,画面中对于宣宗皇帝容貌的描绘与朝服像中完全一致,人物背景中展现的自然环境描绘生动丰富多彩,潺潺的流水,葱郁的树木,盛开的桃花,还有各类珍禽野鸟畅游其间。据穆益勤先生在《明代宫廷绘画“宣宗行乐图”》一文中考证,该地即京师南苑,图中景致与文献描述非常相似,画面

中从人物形象、服饰到器物、场景的描绘,笔法工谨精细,色彩绚丽沉着,刻画非常真实细致。

与宫廷绘画的写实化倾向相呼应,法海寺壁画中的神像亦具有浓郁的尘俗风貌,人物造型具有明显的世俗化特征。法海寺大雄宝殿内壁画中共绘有七十七个人物,男女老幼,神佛鬼怪,壁画中对不同身份的神像塑造灵活、自然,神态各异,线条长短、粗细有别,侧重人物的内心精神世界的传达,以写实的手法客观再现了世俗的人物形象,是世俗生活和宫廷生活情景的写照。大雄宝殿北壁东、西堵绘制有“帝释、梵天图”,即佛教“二十诸天护法神”。东西两堵壁画中人物姿态、神情多变,静态的画面中讲述着各天界尊神在释、梵二天的带领下纷纷赶赴听佛说法一事。画面中的二十位天神为佛教护法神,虽然诸天众神大多源于印度婆罗门教和印度民间宗教,但随着传入中国已经逐渐本土化、汉化了。法海寺壁画中的二十诸天神的形象,融入了帝王将相、后妃宫女的仪容、装束,生动而传神,强调了人物的表情刻画与个性特征,传达出生活气息,壁画所描绘的不再是形而上的佛教神圣形象,而趋向于平民化,以适应普通民众的审美习惯。

在法海寺壁画众多人物形象中,最为突出的是女性形象的描绘,突破了传统壁画中女性形象的神圣化,而彰显出人文主义的精神,具体可以从人物的造型和神态来解读。传统的佛教壁画艺术在表现人物题材上,一般不会过度强调女性特点,如唐代敦煌壁画中的女性形象均是神圣化的人物形象,外型服饰描绘较为简洁,神情庄严肃穆,是佛教思想的完全彰显。而在法海寺壁画中,无论是水月观音、普贤菩萨、月天、鬼子母,都以慈眉善目的妇女形象出现,壁画中鬼子母的形象,在佛教中常被描绘为母夜叉的形象,而法海寺壁画中的鬼子母则是生活中温柔慈爱的母亲形象,使佛教的诸神更具有了人间的色彩。水月观音是将人间女性形象表现最为突出的一幅(见图1),与宫廷绘画中仕女形象的刻画有共通之处,表现为三个方面的特征:一是手部造型。水月观音手外形整体柔弱纤长,玉手微微低垂,以突出女性的柔美(见图2);二是五官神情。面部造型端庄,五官刻画精致入微,眼眉细薄修长,眉梢微降,眼角上挑;眼神半垂,眼线中部线条略有起伏凹形变化;鼻侧的长线勾勒直至圆弧状鼻底,并延续至另外一侧,浑然一体无断裂痕迹;嘴角线条上扬,下颌、颈部绘

有褶皱,两耳由外耳廓内外线两条、内耳廓内外线三条,共五条短线勾勒完成;另对眉底、鼻侧、口轮、下颌以及手足等处的晕染技法处理,加强了水月观音面部的结构刻画,其神态宛如人间慈母再现。三是服饰饰品。水月观音身着的绿色外裙绘制有繁琐的装饰,红色内裙绘有细密精致的团花,过肩薄纱除却对透明质感的渲染,还勾勒有六菱的花瓣阁案,每个花瓣均由40多根金线构成,绘功之细腻令人惊叹,身披的薄如蝉翼的披纱也更强化了女性的温和形象。

除对女性形象的世俗表现外,其他人物形象的刻画也体现了世俗化特征。水月观音身旁的善财童子,胖嘟嘟的脸蛋,短眉圆眼,其形象非常真实,正是生活中孩童的形象。壁画中“四大天王”的绘制,手型粗壮,手臂圆润有力,呈现出人间男性的形象特征,通过不同的具体形象刻画,表现了四种不同的人物性格特征,宣示了宫廷绘画“助名教翼群伦”的社会教化功能。

在法海寺壁画中众多诸神的群象描绘中,人物的服饰及饰品装饰处处洋溢着纤巧与华丽。服饰绘制精致入微,衣裙图案样式丰富,装饰繁多,各类花卉纹样精妙绘制,珠状装饰繁多,呈现出琳琅满目的金属质感。“帝释梵天图”中的月天服饰描绘非常精致,其身穿的袍服团凤及菩提树天的袍服凤舞等,都会富贵牡丹不断头的连花边,披肩上绘有极其精密的凤凰飞舞,穿插着五彩祥云图和福禄长寿图案,可谓细节烘托不厌繁琐。单就衣着装饰图案而言,就分有“宝相花、龙云、闭风、龟背、闭鹤、菊花、种锁子花纹和卷草花饰等诸多不同样式”^{[9]456},这与宣宗宫廷人物帝王肖像画面背景中的宝座、地毯图案纹样有很多的相似之处:一是图案的样式具有时代的特征,二是繁复富丽的刻画体现了民间文化的装饰意趣。



图1 法海寺壁画
水月观音



图2 法海寺壁画
水月观音(局部)

三、壁画背景之野趣盎然

法海寺壁画将神圣的宗教人物形象演绎得丰富生动,而富有野趣的人物背景绘制也充分体现了其世俗化特征。

明初宫廷山水画呈现出兼容南北宋马、夏、李、郭于一体的山水格式,表现出对自然生活的关照,如戴进的《雪景山水画》,画面描绘了极富生活气息的小桥、小溪、远山、丛林、农夫、小孩的自然之景,继承了宋元山水的写实之风;而院体花鸟画在承续了两宋院体花鸟画风格的基础上又有新的拓展,非常讲究花鸟取材在名称、形象、特征上的象征意义:一是通过民间喜闻乐见的世俗化手法实现宫廷绘画的政教化目标;二是赋予吉祥喜庆、富贵长寿的含义。题材除却宫廷内奇花异草、珍禽瑞兽外,自然生活中的草木虫鸟也进入了画面,工写结合、设色没骨的绘画技法以及饱满繁丽的敷色手法,更突出地表现了宫廷花鸟画对自然野意之趣的追求,以及装饰和实用的性质。明初宫廷花鸟画如边文进的《三友百禽》图描绘了富有自然野趣的山林一隅,百鸟群集的场景,画面中松、竹、梅和石作为百鸟的衬景,生长形态生动有姿,用笔疏放自如体现出大自然之美,百鸟的刻画姿态各异,生动有趣,设色艳丽,用笔工整细腻,此作品是为宫廷所作,寓意了吉祥长寿之意。又如边景昭的《百喜图轴》、《双鹤图》等作品中均有所体现,其画面中的花卉翎毛以北宋院体画格为基础,山石沿用了南宋山水画家的技法,刚柔并济,粗细对照,格调清雅,雍容华贵之中透露出浑厚朴素的气象,明代顾复《平生壮观》评其:“秋塘生趣,鸳鸯一双,一作下水形势,甚妙。勾染芙蓉水草,皆宋人法也。”^{[10]32} 边景昭绘画的格调彰显出平民化的贵族气息,借助世俗化的手法以表达富贵、吉祥、喜庆的宫廷独特审美意趣。宫廷绘画的这种平民化、生活化趋向,极大地影响了法海寺壁画,在法海寺壁画中大部分世俗化元素都可以在宫廷绘画中找到源头,将二者组合起来解读,可以更全面地考察法海寺壁画的世俗化特征。

在法海寺壁画的“赴会图”及“三大士图”中,人物背景绘制了富有野趣的人间生活之景。壁画中的山水之景由山石、岩壁、成组的修竹、石供桌、溪水、祥云、波浪等类似于人间的场景营造,构图中有明显的“边角之景”的南宋马、夏山水之样式,山石的表现手法,与宣德年间宫廷山水画家李在的画风有着共通之处,笔法中可见北宋郭熙的“卷云效”和“蟹爪

树”的运用,以及马夏粗壮的用笔劲健的效果,营造出平和的生活气息以及怡人闲适的意趣,折射出对民间世俗生活的回归。壁画中的花卉及瑞兽种类描绘繁多,花卉有野花、牡丹、百合、荷叶、月季、芭蕉等,瑞兽有鹦鹉、韦驮、金猊、狮子、狐狸、豹子、白象、野猪等,这些花卉和瑞兽均取材于人间自然生活中的景物,并有一定的寓意象征,反映出浓重的人文主义情怀。从作为人物衬景的“花鸟”、“山水”的绘制笔法来看,山水承袭了马、夏的绘画传统,花鸟凸显出两宋遗风,此表现手法与宣德时期的宫廷山水画、花鸟画意趣的构思基本一致。

壁画中除却在画面背景的取材中彰显了野趣盎然,在对景物染色技法上也充分体现了这一特点,在绘制手法上采用了分染、罩染的技法,也运用了叠染、褪染的画法。壁画中对山石树木的晕染采用了工写结合的笔法,山石的晕染运用了“大斧劈皴”的意笔手法。此种对画面背影的处理技法将皇家的富丽与民间的朴素相结合,从某种侧面展示出一定的生活气息和世俗倾向,与同时期宫廷院体山水画“崇古”、“务实”的审美思想是一致的。

四、壁画设色之时尚取向

法海寺壁画中色彩的运用法则也与明初宫廷绘画中色彩运用所提倡的实用性、装饰性相通,装饰意趣的追求呈现出世俗倾向。

中国传统色彩观起源于中国哲学的“五方”、“五行”说,《考工记·画绩》中记载:“画绩之事,杂五色。东方谓之青,南方谓之赤,西方谓之白,北方谓之黑,天谓之玄,地谓之黄。青与白相次也,赤与黑相次也,玄与黄相次也。青与赤谓之文,赤与白谓之章,白与黑谓之黼,黑与青谓之黻,五采备谓之绣。土以黄,其象方,天时变。火以圜,山以章,水以龙,鸟兽蛇。杂四时五色之位以章之,谓之巧。凡画绩之事,后素功。”^{[11]68} 色彩被赋予了功用性、象征性,设色必须遵循一定法则,“随类赋彩”与“五彩彰施”是明代宫廷人物画在传统色彩分类的基础上,运用写实性表现的设色手法,如商喜的《关羽擒将图》中,整幅画面取五正色,人物服饰大幅采用红色与绿色补色的运用,取色方式迎合了中国传统民间绘画配色法则,呈现出浓烈的民俗装饰趣味,与荆浩《画说》中“红间黄,秋叶坠。红间绿,花簇簇。青间紫,不如死。粉笼黄,胜增光”^{[8]612} 的民间绘画色彩理论完全吻合。宣德年间官

廷画师《明计盛货郎图》中所绘货郎架,画面取五正色,货郎架以红色为主色,绿色、金色为间色,繁复且错落有致的色彩布局寓意了吉祥、闲逸、富丽的宫廷生活。明初宫廷绘画的赋色主取五正色,辅之以间色,以冷、暖、鲜、灰色调相互衬托,设色浓丽厚重,将画面形象演绎得自然生动传神,更直观地突显出华贵富丽的宫廷生活。

法海寺壁画整体色彩的选择和设色方法,延续了宫廷绘画之手法,可谓是浓郁艳丽、精细之极。其历经五百多年的历史沧桑,依然色彩鲜艳,金碧辉煌,一是矿物色、金色的大量运用,二是设色工艺的高超。法海寺大雄宝殿内壁画在大小不一、既繁复又统一的色块运用中,对比色、补色并置于一个画面,多处以红、绿二色并置,用明度较低的冷色为辅助色,对比烘托出以暖色为主体的人物。虽然红绿色在现当代颜色配置中通常被列为“俗不可耐”的配色,但在法海寺壁画中经过画师的精心构思和精巧处理,却显得沉稳、含蓄、和谐。红色多数以朱砂色为主,绿色以石绿为主,朱砂色用胭脂色打底,使朱砂的红色稳重而敦厚,绿色以花青与墨打底,降低了石绿的明度,提高了饱和度,因此,整个画面显得和谐而统一。

壁画中色彩主调以青绿色调为主,冷暖中夹杂辅色,不同灰阶、冷暖交融运用,大面积偏冷青绿色和小部分朱红、胭脂、藤黄等暖色共同构成了画面的基准色调。此色调在三大士图中的水月观音、文殊菩萨、普贤菩萨的服饰上有充分体现,三尊菩萨面容及袒胸肤色如凝脂,温润典雅,尤如宫廷仕女再现,身着服饰运用了大面积的青色与绿色,时隔多年,青绿色依旧色泽鲜亮而通透。当时所用的青色与绿色,即为我们现在中国画颜料中的石青、石绿。色彩之所以仍然饱和亮泽,因其在底色中辅衬了花青与墨,底色的辅衬既使青绿色“发色”彻底,又很好地烘托出人物主体暖色的装饰性,水月观音身上的璎珞饰品呈现出晶莹剔透、流光溢彩的质感,其设色是按照真实生活中的蓝绿宝石的质感进行多层次积色而成。法海寺壁画中山水之景的赋色运用了宫廷山水画中工笔青绿重彩的设色技法,石青、石绿的大量运用营造出青山绿水的自然之景;花鸟设色则色彩饱满,艳丽而清雅,浓郁而古厚,雅俗共赏,具有强烈的装饰性,完全迎合了宣德年间宫廷花鸟画赋色的法则,延续了宋明理学中“格物致知”的哲学观念。

法海寺壁画中大量金色的使用以及“沥粉堆金”、“贴金”、“描金”的装饰工艺比重之大,可以堪称历代壁画之最,也奠定了法海寺壁画艺术价值的高度地位。金色与大面积的朱砂色交融在一起,凸显出画面华贵装饰的视觉美感,宣扬了宣德年间宫廷绘画皇家豪华富贵的气派。“沥粉”的技法借鉴最早起源于建筑彩绘中的“堆漆”,“堆漆”即将漆和灰进行混合,堆积出立体凹凸的效果,沥粉的技法由其演变而来。“三大士”中水月观音身披薄纱的沥粉绘制技法令人叹为观止,繁复精致图案的沥粉技法将薄纱的轻盈飘逸的质感表现得淋漓尽致。在法海寺壁画中使用了大量的贴金技法,主要体现在人物的头冠、盔甲、佩戴的饰品、服饰的图案以及器皿、武器等花纹上。人物配饰及头冠采用了小面积的条状贴金,在人物服饰袖口、衣角等处也沥上了金线,错彩镂金、极尽华丽繁复的立体效果呈现出法海寺壁画设色富丽堂皇世俗取向,体现了奢华的皇家气质。

法海寺壁画借助宗教题材的描绘,突破了传统壁画创作的题材,将佛教中神圣的诸神形象通过现实宫廷帝王将相形象,以及栩栩如生的民间人物形象来演绎,使诸神更具有了人间的色彩,并将民间世俗生活的场景再造到宗教人物的衬景之中,赋予了传统壁画以新的生命力,法海寺壁画将东方壁画艺

术所传达的人性的真善美推崇到了极致,迎合了明初宫廷绘画既强调政治教化作用又注重对文艺雅正品格的审美趣味,是中国传统壁画创作理念上的重大突破。

参考文献:

- [1] 柯律格.明代的图像与视觉性[M].北京:北京大学出版社,2011.
- [2] 北京市法海寺文物保管所.法海寺壁画[M].北京:中国旅游出版社,1993.
- [3] 钱伯城,等.全明文[C].上海:上海古籍出版社,1992.
- [4] 王煜.佛教世俗化对晚明世情小说中僧尼形象的影响[D].湖南师范大学,2014.
- [5] 陈玉女.明代瑜伽僧的专职化及其经忏活动[J].新世纪宗教研究,2004(1).
- [6] 彭勃.从明代小说中的僧道形象解读佛道世俗化——以“酒色财气”为考察中心[D].西南大学,2009.
- [7] 牧田谛亮.中国佛教史(下)[M].台北:华宇出版社,1985.
- [8] 俞剑华.中国古代画论类编[M].北京:人民美术出版社,2004.
- [9] 李福顺.北京美术史[M].北京:首都师范大学出版社,2006.
- [10] 顾复.平生壮观·卷十[M].上海:上海人民美术出版社,1962.
- [11] 闻人军.考工记译注[M].上海:上海古籍出版社,2008.

责任编辑 君 羊

The Secularization Elements of the Fa-hai Temple Frescoes

XIAO Jing

(School of Fine Arts, Nantong University, Nantong 226007, China)

Abstract: The Fa-hai Temple frescoes could be considered as the most exquisite frescoes of Ming Dynasty. The artistic values of these frescoes lie not only in the superb techniques of painting but also in the secularization elements. The secularization of themes, figures and techniques is one of the unique characteristics of the Fa-hai Temple frescoes. The secularization elements of the Fa-hai Temple frescoes are closely related to the trend of introducing Confucianism into Buddhism during the early Ming Dynasty and the stylistic transformation of the early Ming Dynasty court paintings. The Fa-hai Temple frescoes illustrated the “Confulegalistic Hierarchical Ethical Order” of Confucianism throughout the image plane composition and break through the themes of traditional frescoes by personifying the religious figures with vivid and realistic characteristics and introducing the taste of natural real life into the scene. In the respect of the coloring concept, the Fa-hai Temple frescoes inherited the traditional Chinese local decorative color matching laws and at the same time retained the conformity the kind in applying colors. The combination of decoration and realism of coloring brings the Fa-hai Temple frescoes a splendid and luxurious artistic style. The Fa-hai Temple frescoes illustrated those sacred religious themes with secular elements in forms and artistic tastes, and thus displayed a new living expression of “Humanism”.

Key words: Fa-hai Temple frescoes; secularization; court paintings