山西大学

2015 届硕士学位论文

山西平顺大云院弥陀殿五代壁画艺术研究

作者姓名　　武　洁

指导教师　　李雅君　副教授

学科专业　　美术学

研究方向　　美术史论

培养单位　　美术学院

学习年限　　2012 年 9 月至 2015 年 6 月

二〇一五年五月

万方数据

Thesis for Master’ s degree, Shanxi University, 2015

Research on the five generation of Shanxi frescoes Amitabha Temple ride cloud hospital

Student Name	Jie Wu
Supervisor	Associate Prot. Ya-jun Li
Major	Fine Arts
Specialty	Art history research
Department	Academy of Fine Arts of Shanxi University
Research Duration	2012.09-2015.06

May, 2015

万方数据

目　录

中 文 摘 要 I
ABSTRACT III
引　言 1
第一章　大云院的历史沿革与现状考察 4
1.1 大云院的地理位置 4
1.2 大云院修建的历史背景 6
1.3 大云院的现状概况 8
第二章　大云院弥陀殿壁画的内容及形式分析 12
2.1 弥陀殿的壁画内容 12
2.1.1 弥陀殿东壁佛经变相壁画 19
2.1.2 弥陀殿扇面墙正面壁画——观世音菩萨及大势至菩萨 30
2.1.3 弥陀殿扇面墙背面壁画——西方净土变 32
2.2 大云院弥陀殿壁画的形式分析 33
2.2.1 构图 34
2.2.2 造型 39
2.2.3 线条 43
第三章　大云院弥陀殿壁画与其它壁画之比较 47
3.1 与晚唐山西佛光寺壁画之比较 47
3.2 与敦煌莫高窟《维摩经变》壁画之比较 53
3.2.1 与敦煌莫高窟晚唐第 9 窟风格比较 53
3.2.2 与敦煌莫高窟五代第 61 窟、98 窟风格比较 56
第四章　大云院弥陀殿壁画的历史成因及艺术价值 61
4.1 大云院弥陀殿壁画的历史成因 61
4.1.1 弥陀殿壁画是五代社会动荡下的产物 61
4.1.2 弥陀殿壁画是五代净、禅两宗思想影响下的产物 62
4.2 大云院弥陀殿壁画的艺术价值 63
4.2.1 弥陀殿壁画体现了五代佛教艺术的世俗化 63
4.2.2 弥陀殿壁画体现了对唐代壁画的继承和发展 64
结　语 66
参　考　文　献 67

万方数据

附　录 71
攻读学位期间取得的研究成果 76
致　谢 77
个人简况及联系方式 78
承　诺　书 79
学位论文使用授权声明 80

万方数据

Contents

Chinese Abstract.....I

Abstract.....III

Introduction.....1

Chapter 1 The historical evolution and current situation investigation of Dayun hospital.....4

1.1 Cloud hospital location.....4

1.2 Cloud hospital location.....6

1.3 The general situation of Dayun hospital.....8

Chapter 2 Image analysis and artistic features of cloud hospital Amitabha hall murals.....12

2.1 The contents of the paintings of the Amitabha Hall.....12

2.1.1 Amitabha Hall East wall mural of Buddhist scriptures in disguise.....19

2.1.2 Amitabha hall fan wall murals -- positive Avalokitesvara and mahasthamaprapta Bodhisattva.....30

2.1.3 Amitabha hall fan wall murals of the heavenly paradise -- turn back.....32

2.2 The artistic features of cloud hospital Amitabha hall murals.....33

2.2.1 Composition.....34

2.2.2 Modeling.....39

2.2.3 Line.....43

Chapter 3 Comparison of cloud hospital Amitabha hall murals and other Buddhist temple mural painting.....47

3.1 Compared with the Tang Dynasty Shanxi Foguang temple mural painting.....47

3.2 With the Dunhuang Mogao Grottoes "compare" mural painting by Vimo.....53

3.2.1 Compared with the Mogao Grottoes in Dunhuang in the late Tang and ninth cave style.....53

3.2.2 Compared with the Mogao Grottoes in Dunhuang the five generation of cave sixty-first, 98 cave style.....56

Chapter 4 Dayun homes Amitabha hall murals of historical reason and artistic value.....61

4.1 The historical origin of Dayun homes Amitabha hall murals.....61

万方数据

4.1.1 Amitabha hall mural is the five generation product of social unrest 61
4.1.2 Amitabha hall mural is the five generation product net, two cases under the influence of Zen thought 62
4.2 Dayun homes Amitabha hall mural art value 63
4.2.1 Amitabha hall mural reflects the five generation of the secularization of Buddhist art 63
4.2.2 Amitabha hall mural reflects the inheritance and development of the Tang Dynasty Murals 64
Conclusion 66
References 67
Appendix 71
Research achievements 76
Acknowledgment 77
Personal profiles 78
Letter of commitment 79
Authorization statement 80

万方数据

中 文 摘 要

山西平顺大云院弥陀殿壁画是目前我国北方中原地区留存的唯一一处五代佛寺壁画，可见其具有较高的历史价值及文化价值。

许多文献和地方志早已证明，唐、五代时期的佛寺多有壁画，而且绘画风格已经趋于多元化，无论从绘画的题材内容，笔墨技巧，使用材料，及制作方法都有了新的发展与创造。据平顺县地方志记载、碑刻考察以及考古遗址得知，五代十国时期虽然持续时间短暂，但在山西境内也曾经建寺数百座，且五代时期是我国绘画史上的一个大发展时期，所遗留的绘画作品颇有研究价值。可惜的是，五代后期，宋代之前，佛教壁画遭受了两次灭佛运动，这一运动影响最深的当属中原地区，一是唐武宗的“会昌灭法”，二是后周周世宗的灭佛，佛寺到此基本被毁，其中的壁画也不复存在，造成了现今壁画研究史上的一大遗憾。所幸的是，现今大云院使我们可以从这座壁画孤例中，领略到当时五代社会的艺术文化之一角，对于研究五代时期壁画的艺术特征提供了非常重要的历史资料，为我们研究中国壁画的历史演变过程又填上了浓墨重彩的一笔。

本文以图像学理论为基础，通过对大云院弥陀殿五代壁画的内容及其艺术特征进行图像学的分析，并通过与山西佛光寺晚唐壁画和敦煌莫高窟《维摩经变》壁画进行比较，深刻的对比分析出大云院弥陀殿五代壁画所呈现的艺术风格，进而更好地论证出大云院弥陀殿五代壁画的时代风格与地域特征。

关键词：大云院；五代壁画；艺术风格；历史成因

万方数据

万方数据

ABSTRACT

The five generation of cloud hospital Amitabha hall murals as a central area of only one of the Five Dynasties temple murals, not only complements the blank Buddhist temple mural paintings in China, but also to fill the Chinese mural history regret, also for future generations and the culture of the Chinese nation has left more valuable historical heritage.

As one of the important China mural style in traditional Chinese paintings, has the extremely splendid achievements in ancient society, Chinese once occupied the mainstream position of overwhelming. Much of the literature and local history has already proved that, during the period of Tang and Five Dynasties Buddhist temple there are many murals, from remains down scroll painting style fully shows that age has tended to diversification, from both the subject matter content, ink painting skills, the use of materials, to manufacture method and a device modeling technique have and create new development. It is learned that Pingshun County local history records, inscriptions and archaeological site investigation, the Five Dynasties and Ten Kingdoms period although short duration, but in the territory of Shanxi had built the temple of hundreds, and the period of the Five Dynasties is a period of great development in the history of Chinese painting, the painting is also quite a legacy have research value, mural works should be also has its own characteristics of the times. Unfortunately, before the Five Dynasties, Song Dynasty, Buddhist murals suffered two destroy Buddha movement, the deep influence of this movement is the Central Plains region, one is Tang Wuzong's "Huichang kill", two is the destroy Buddha Later Zhou Dynasty Zhou Shizong, Buddha Temple is basically destroyed, one of the murals are also gone, cause a big regret today murals on the history of the study of. Fortunately, as a central area of only one of the Five Dynasties temple murals - cloud hospital survived the tragedy, so that we can from this mural isolated cases, to enjoy one of the mural art angle, provides

万方数据

valuable historical data on the artistic features of mural study during the Five Dynasties period, as the history of Chinese art and filling play an important part on its historical value is inestimable.

This paper takes the image theory, the image analysis of learning through the cloud hospital Amitabha hall five generation of murals and artistic characteristics, and through Mogao Grottoes and Shanxi Foguang Temple "late Tang Dynasty Murals and Dunhuang Vimo become" murals for comparison, deep comparative analysis of the five generation of cloud hospital Amitabha hall mural presented art style, so as to better demonstrate the characteristics of the times and the artistic style of the five generation of cloud hospital Amitabha hall murals.

Keywords: Cloud Hospital; The five generation of mural painting; Artistic style; Historical origin

万方数据

引　言

研究目的及意义

中国绘画的形式多种多样，而壁画却是传统绘画样式中最重要的一种，在中国古代的地位极其重要。许多文献和地方志早已证明，唐、五代时期的佛寺多有壁画，唐代更是佛教发展的鼎盛时期。随着佛教的蓬勃发展，搭建寺院成为必然，即佛教的发展又离不开寺院，[①]属于佛教艺术范畴的壁画也得以大规模的发展。到了五代后期，宋代之前，因两次灭佛运动的影响（一是唐武宗的“会昌灭法”，二是后周周世宗的灭佛），佛寺到此基本全部被毁，佛寺被毁，自然其中的壁画也不复存在，中间各年间虽有佛寺的修建与重修，但依然造成了现今壁画史的一大遗憾。

现存的大云院弥陀殿五代壁画作为中原地区唯一一座五代时期的寺观壁画，在中国绘画史上具有承前启后的作用，因此显得尤为珍贵。平顺县大云院弥陀殿留存五代时期壁画共 46.8 平方米，所幸的是我们可以从这座孤例中，领略当时的壁画艺术，虽已残损严重，但绘画技法却颇为精湛，堪称我国古代佛寺壁画的盛期遗作，可谓稀世奇珍。[②]因此研究大云院弥陀殿五代壁画的艺术特征非常迫切也非常重要，不仅是为中国壁画的历史演变过程填上了浓墨重彩的一笔，也为中国传统文化留下了更加宝贵的历史遗产。依据上述的考虑，便把大云院弥陀殿五代壁画作为研究对象。

研究现状与不足

在中国目前直接研究平顺大云院五代壁画相关的文章，主要有梁瑞强的《平顺大云院五代壁画略述》[③]一文讨论了大云院的创作年代及艺术价值。具体从现有的文献历史资料、宗教、绘画风格对五代时期佛教艺术与当时的统治者石敬瑭的关系进行了大胆地探讨。分析得出了当时五代的画风是从以人物画为主向以山水画为主过渡，反映了五代时期艺术流变的过程。

郭兰莹《大云院五代壁画浅探》[④]一文浅谈了大云院壁画的内容及主题，并简要交代五代壁画创作的历史背景，具体从大云院五代壁画的谋篇布局、形象塑造、线描韵律及色彩运用四个方面分析了壁画的艺术风格，最后得出结论大云院五代壁画的艺术风格承袭了唐代遗风。

---

① 任继愈，中国佛教史，中国社会科学出版社，1988.5（2010.5 重印），第 44～65 页。
② 柴泽俊，贺大龙著，山西佛寺壁画，文物出版社，2006.3（2012.5 重印），第 11 页。
③ 梁瑞强，平顺大云院五代壁画略述，山西档案，2012 年 02 期，第 16～21 页
④ 郭兰莹，大云院五代壁画浅探，文物世界，2010.5，第 69～71 页

万方数据

1963 年李春江《山西省平顺县大云寺的壁画与彩画》[①]一文以大云寺（即现在的大云院）的绘画艺术为主要内容，通过对壁画墙壁的泥质及色彩敷力作了分析研究，并对现存壁画的每一部分进行绘画的取材以及构图手法、人物形象、色彩的比较得出大云院壁画继承了中唐与晚唐的风格。

杨烈《山西平顺县古建筑勘察记》[②]一文着重介绍了大云院的五代建筑，是从建筑的角度分析研究了他的构造，对于壁画及其彩画内容只是进行了简单地叙述。

酒冠五《大云院》[③]一文记录了大云院修建及重建的碑记，以及主殿即弥陀殿内的部分题记，确认了大云院的创作年代及艺术价值。并对大云院建筑构造作了概括性描述。

上述这些文章还只是停留在介绍和资料整理阶段，从理论上对其艺术风格的探讨还不算很多。

著名专家学者相关研究，代表性的专著有金维诺主编的《中国寺观壁画全集 1 早期寺观壁画》[④]一书中以专门的章节简述了大云院壁画内容及人物造型，由此可见佛画的世俗化倾向，并得出结论说它对于了解当时绘画的演变具有重要价值。

楚启恩编著的《中国壁画史》[⑤]一书中在五代十国时期的壁画这一章节中对大云院的壁画做了简要的介绍，具体是从壁画的主要人物的服饰形象上对壁画的艺术风格进行描述。

阮荣春，张同标共同编撰的《中国佛教美术发展史》[⑥]一书，是一本系统的史学研究著作，是在宏观开阔和微观深入两者相结合的前提下进行，同时尽可能地全方位收集资料，并在多个章节中研究分析了关于唐五代时期佛寺壁画。

柴泽俊的《山西寺观壁画》[⑦]第二章第三节对大云院壁画中的内容，通过分析画面人物造型，如人物面形丰满，神态自然，对其艺术风格作了比较细致的探讨，对于研究五代时期绘画作品提供了可贵的图像资料。

柴泽俊与贺大龙编著的 2012 年重新影印的《山西佛寺壁画》[⑧]，以山西地区为例，从壁画的发展沿革展开讨论与分析，从历史发展的时期进行详尽的介绍，以唐开始清结束。就现存的佛寺壁画，从其建筑风格，壁画艺术特色，图像汇总的角度，

[①] 李春江，山西省平顺县大云寺的壁画与彩画，文物，1963 年 07 期，第 37～38 页，第 49 页
[②] 杨烈，山西平顺县古建筑勘察记，文物，1962 年 02 期，第 40～51 页
[③] 酒冠五，大云院，文物，1958 年第 3 期，第 43～44 页
[④] 金维诺，中国寺观壁画全集 1 早期寺观壁画，广东教育出版社，2011.10，第 102～107 页
[⑤] 楚启恩，中国壁画史，北京工艺美术出版社，2012.9，第 115～116 页
[⑥] 阮荣春，张同标，中国佛教美术发展史，东南大学出版社，2011.12，第 96～120 页
[⑦] 柴泽俊，山西寺观壁画，文物出版社，1997.12，第 24～30 页
[⑧] 柴泽俊，贺大龙，山西佛寺壁画，文物出版社，2006.3（2012.5 重印），第 105～113 页

万方数据

在这部书中对于平顺大云院做了更加完整的资料收集与壁画内容的还原。通过了解以上这些著作大都是在相关章节里做了简单概述，并未单独就大云院做出分析研究。

过去学者关注大云院，多从建筑构造和壁画内容的视角进行浅析，对于大云院弥陀殿五代壁画的艺术研究还尚待深入，因此对大云院弥陀殿五代壁画的艺术风格的研究大有可为，具有极大的研究空间。

万方数据

第一章　大云院的历史沿革与现状考察

1.1 大云院的地理位置

大云院初名仙岩寺，位于今山西省长治市平顺县实会乡实会村，坐北朝南，气象庄严，是现今中国地面仅存的唯一五代木构寺院。从下图可以看出，大云院三面环山，地理位置幽静。如图 1.1



图 1.1 平顺大云院 图片来源旅游介绍

长治市平顺县地处山西省的东南方，位于太行山的南部。根据康熙年间修订的《平顺县志》记载：“环平皆山也……，三面环山，群峰环抱，地广人稀。”[①]由此可知大云院的背后，东、西、北三面环山，此山便是龙耳山。根据史料记载可知大云院正好处在龙耳山山峰的中轴线上，寺院依照山势的起伏而建，因此也被称为“九龙戏珠”。这里龙凤交集，山清水秀，林树茂密，大云院便位于这个深山幽谷、风水宝地之中，古人建寺的选址宗旨在大云院身上展现的淋漓尽致。如图 1.2

[①]中国地方志集成·山西府县志辑，凤凰出版社，第 165~215 页。

万方数据

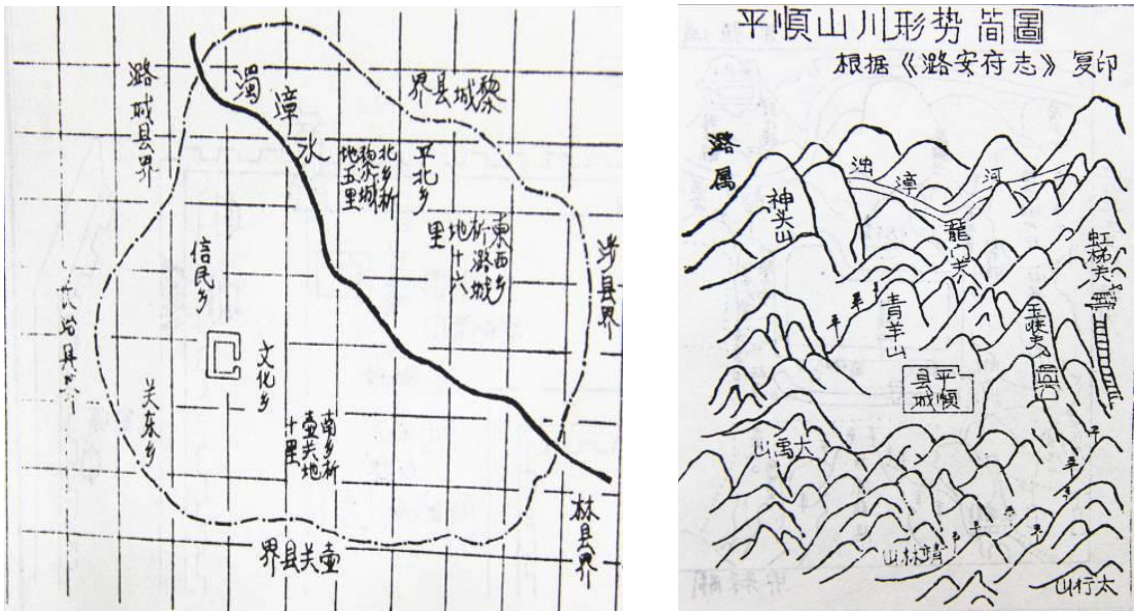


图 1.2　明代平顺山势图及疆域图 图片来源于地方志

大云院是一座典型的布局严谨的佛寺建筑，寺院的山门、正殿、后殿以及偏殿均排列整齐，共分为前后两进院落。前院有三间天王殿，并向东跨出门楼；东面配房有六间，西面配房有三间。弥陀殿（大殿）殿位居前后院落正中近两米高的平台之上，殿身面阔三间约有 11.8 米，平面近似方形，进深六椽约有 10.1 米。通过弥陀殿（大殿）背面正中的门道进入后院，后院有三佛殿五间。[①]如图 1.3

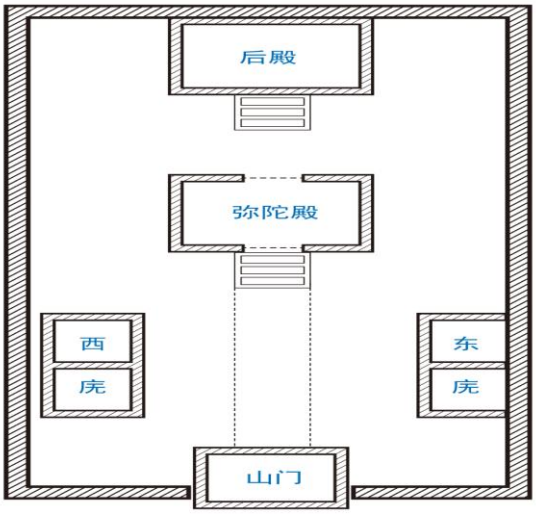


图 1.3 大云院平面示意图　笔者自绘

据记载：“大云院最辉煌的时期，曾有僧舍殿宇有一百多间。清代（公元 1692 年）康熙三十一年夏天大云院因山洪的侵袭，只剩主殿弥陀殿和寺外七宝塔幸免留

[①] 柴泽俊、贺大龙著，山西寺观壁画，文物出版社，13~22 页。

万方数据

存，其他建筑全都荡然无存。”[①]

二十世纪六十年代对大云院进行整修时，相关人员在弥陀殿殿内的东壁和扇面墙正背面的泥皮下发现了二十多平方米的壁画，经专家考证，这些壁画均为五代时期，以佛教为题材的壁画。其年代久远，色泽线条却依然清晰可见，历史价值弥足珍贵。大云院弥陀殿外，西南角方向立有高大的石碑一通，经过专家依据碑文考证，确定为是宋天禧四年（1020 年）刻，其内容记载了大云院的部分历史。[②]如图 1.4



图 1.4 大云院西南角宋代石碑 图片来源笔者实地拍摄

1.2 大云院修建的历史背景

据平顺县志记载，大云院建于五代晋天福三年（公元 938 年），初名仙岩寺。宋初改为大云寺，北宋太平兴国八年奉敕改名为“大云禅院”，此后逐渐荒废。[③]现存大殿建于天福五年（公元 940 年），在有确切纪年的五代遗构中排第二，仅晚于龙门寺[④]西配殿。如图 1.5

[①] 民国时期编著，平顺县志，凤凰出版社，第 35～50 页。
[②] 柴泽俊、贺大龙编，山西佛寺壁画，文物出版社，第 15～16 页。
[③] 民国时期编著，平顺县志，凤凰出版社，第 35～50 页。
[④] 龙门寺位于山西平顺县，前院西配殿为五代后唐时期。

万方数据



图 1.5 大云院山门牌匾　　图片来源笔者拍摄

据寺内现存宋天禧四年（公元 1020 年）《赐双峰山大云院十方碑》记载：“……仙师法号奉景，丙申生，本是幽州人也。时于天福三年戊戌岁，……降迹挂瓶锡于双峰山下，……慕恋仙胜之方，洗心移修住持，……于丙地，精草为庵，安置下手，修壬，是时，此寺树林广大，虫兽甚多，往往不敢行过，再告大众，登心修造。今者，欲蒲住下布施神林材木施主王昌王珠为首，盖造僧堂，厨屋、法堂两侠。至天福五年庚子岁，牒请住下王宗、王贵、王文山等，充为十方都维那，盖造佛殿，方丈室。……至显德元年，……二月十九日，……仙师法身在室，真气归空，……升天，大地六种震动，十九日出殡，焚烧舍利，为铸金像，起七宝塔，”。[①]由此可知寺院创始于后晋天福三年（公元 938 年），至天福五年（公元 940 年）弥陀殿建成。

弥陀殿前檐下，还立有宋咸平二年（公元 999 年）敕赐大云院院额碑——《敕赐大云禅院铭记》，上面记载：“自建隆元年，先师法薛奉景，墓趾住持，可谓地隆具胜，……自创以来殿宇有一百余间，公德及五百余事。幸蒙皇王大惠，潜赐鸿恩，于太平兴国八年（公元 983 年）三月七日特降敕额，改仙岩院为大云禅院”。[②]

在之后的宋元两代，大云院均没有进行修葺，因此没有史料记载。

明代后，山门及殿前两庑逐渐毁损，只有弥陀殿巍然独存，后经明成化、万历、清顺治、康熙等年间几次修建得已完整。弥陀殿前檐下，明成化十三年重修大云寺碑记载:“潞州黎城县，……寺在县治东南四十里，石灰社北山之阳，考之县志，初建于宋天禧四年，奈以历岁古远，风雨侵蚀，所存者独殿堂，已余者皆毁尽失旧，

[①] 酒冠五，大云院，文物，1958 年第 3 期，第 43～44 页。
[②] 同上。

万方数据

经始于成化九年，岁在癸巳，……鸿工聚财，重修殿堂三楹，殿内佛后新绘背坐观音像一尊。殿宇之前，东西两处新建曹舍五阴之所，……至成化十二年岁在丙申，修之工毕，……”。此处明成化十三年重修的时候，因“所存者独殿堂”，只是抹坏了扇面墙背面的壁画，另绘上倒座观音像一尊，今像的残迹尚存，剥落了的灰皮下，已显露出原有壁画，显然原来的墙壁未经翻修改动。

据大云院清代碑记记载:“……奈日久渐敝，殿宇倾舶不堪，……于顺治年阴，命匠兴工，不日而告竣焉。……康熙三十一年，暴雨如注，……殿宇僧舍，漂流无存，……”。[①]

从这些碑文的内容里，可以了解到该寺原名仙岩院，初建的年代是五代后晋(石敬塘)天福三年，弥陀殿是天福五年建，七宝塔是后周(郭威)显德元年建。至宋建隆元年，已盖下“殿宇一百余固”，规模可想而知。惠潭和尚糙先师奉景之后住持寺事。北宋太平兴国八年（公元 983 年），改寺名为大云禅院，即大云院。

1.3 大云院的现状概况

大云院地处平顺县实会村龙耳山中，面积大约有 4000 平方米，是中国现存不多的五代木结构建筑之一，国务院在 1988 年正式把大云院列为国家重点保护文物。整个大云院从现存状况来看，院门殿门朝南，分两进式。现存有清代建筑山门、后殿及两庑。五代时期建筑为弥陀殿。在之后的元代、明代、清代都有进行过修葺。弥陀殿前有石经幢以及石雕罗汉一尊，据经幢上文字记载为北宋遗物。[②]

大云院的山门面阔三间，写有“大云禅院”四个字的牌匾悬挂在山门正中间。如图 1.6

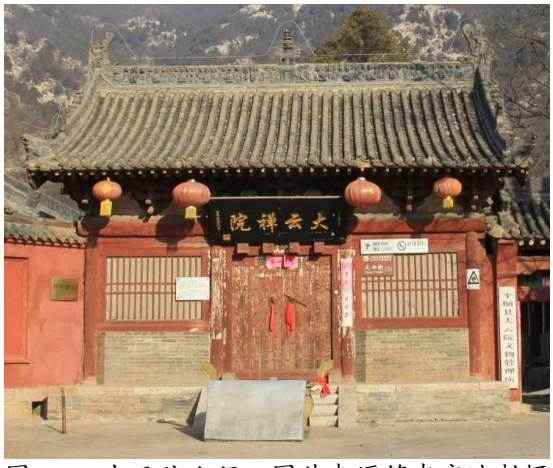


图 1.6　大云院山门　图片来源笔者实地拍摄

[①] 民国时期编著，平顺县志，凤凰出版社，第 35～50 页。
[②] 酒冠五，大云院，文物，1958 年第 3 期，第 43～44 页。

万方数据

寺内的主殿为弥陀殿，建于五代后晋天福五年（公元 940 年）。大殿面阔三间，进深六椽，单檐歇山顶。投影平面近方形，屋坡平缓，形制古朴，极具唐代风格。弥陀殿大殿台基正面高大约 1.3 米，由青石堆砌而成，其余三面台基随地势走向而建。[①]笔者实地测量殿宽 37 块方形砖（以殿内砖的数量丈量），东壁长度 32 块砖有余（约 9.3 米），高约 2.8 米。北壁长约 1.6 米，高约 1.1 米。扇面墙长约 1.4 米，高约 2.3 米。[②]弥陀殿平面大致呈正方形，单檐。殿前檐左右两侧为门和窗，后檐有门道可以通行。殿内保存有五代石雕香炉，并且下刻铭记“仙岩禅院广顺二年岁次壬子八月十五日”。[③]弥陀殿斗拱设计的十分巧妙，重装饰，轻实用。如图 1.7、1.8



图 1.7 平顺大云院弥陀殿 图片来源旅游介绍



图 1.8 斗拱 图片来源笔者实地拍摄

弥陀殿内拱眼壁、阑额旁绘有彩画，多以几何纹样为主。颜色依然鲜亮艳丽，

① 《中国寺观壁画全集·早期寺观壁画》，广东教育出版社，1~33 页。
② 实地测量：一块地砖的长约 0.36 米，宽约 0.2 米。
③ 柴泽俊、贺大龙编，山西佛寺壁画，文物出版社，第 15～16 页。

万方数据

能看出以朱砂色为主，从现在留存的面积来看，只剩 10 多平方米左右。如图 1.9



图 1.9 弥陀殿内斗拱与拱眼壁上的彩画（1） 图片来源笔者实地拍摄

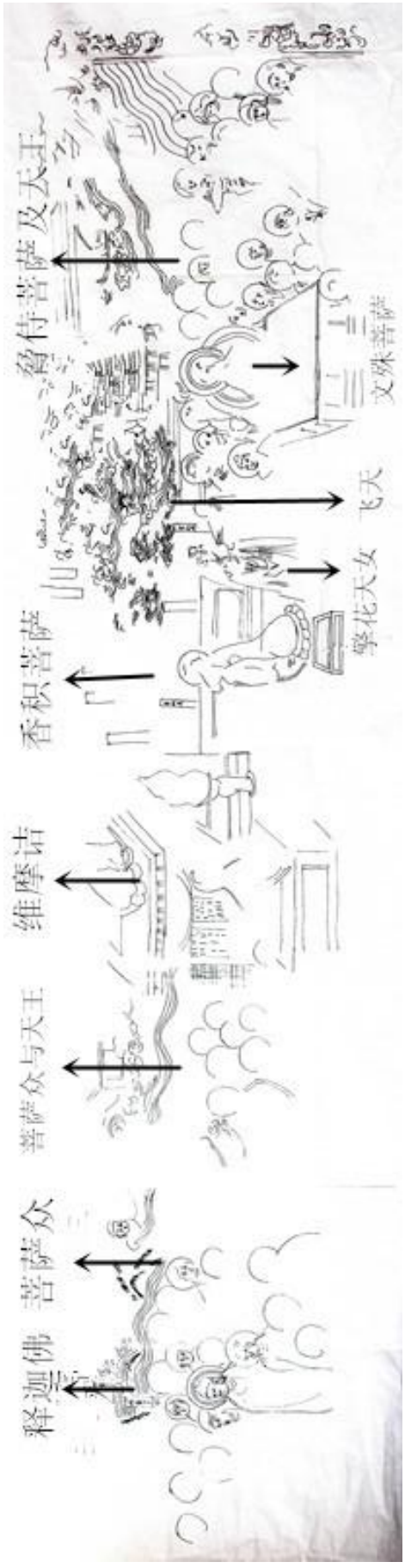


图 1.9 弥陀殿内斗拱与拱眼壁上的彩画（2） 图片来源笔者实地拍摄

弥陀殿内现保存有五代时期的佛教壁画共计 21 平方米，但有很大一部分已经脱落，无法辨认。经笔者考察后得出，现存可辨认的壁画有：弥陀殿东墙壁上绘制的“维摩经变”，画面上楼阁环绕，流云缥缈，人物形象丰富多彩。画面主体描绘的是：维摩诘居士称病在家，释迦牟尼佛派文殊菩萨前往维摩诘居士家去探望，卧于榻上的维摩诘居士身穿淡黄色的宽袖外衫，侧身半卧于帷帐之中，神态严肃而激昂，他正在向文殊讲述自己的大乘主张。而前来探望他的文殊菩萨，与他相对而坐，神态虔诚，认真聆听，似若有所思。画面背景全以人物衬托。位于画面两侧，维摩诘居士和文殊菩萨身后的舍利弗、香积菩萨、菩萨众、天女等众多人物形象，皆体型丰腴，神情各异，以前方画面人物为核心，仿佛都在聆听他们的辩论。位于画面上方飞天，体态飘逸轻盈，呼之欲出。[①]

[①] 郭兰莹，大云院五代壁画浅探，文物世界，2010.5，第 69～71 页。

万方数据



大云院弥陀殿东壁壁画全景线描图　笔者手绘

万方数据

第二章　大云院弥陀殿壁画的内容及形式分析

2.1 弥陀殿的壁画内容

大云院主殿弥陀殿殿内四壁原来均绘有壁画，据寺内碑记记载[①]，清康熙年间因山洪雨水侵袭壁画也遭到了侵蚀，庆幸的是虽然大部分损毁，但是根据现有内容我们还是能对壁画作大致的解读，因此对于我们之后了解和认识五代时期壁画艺术的发展有着非常重要的意义。

根据《山西佛寺壁画》[②]中对大云院弥陀殿壁画的测量数据显示，弥陀殿内现今可辨认出的壁画仅剩东壁和扇面墙上的一小部分，面积仅有 46 平方米。根据专家统计如下表所示：

表 1　　平顺大云院壁画留存面积统计表

位置	画面高度	画面宽度	壁画面积
东壁南半部	2.85	5.55	15.82
东壁北半部	2.86	5.01	14.33
北壁东隅	2.84	1.68	4.77
扇面墙正面东隅	2.18	1.16	2.53
扇面墙正面西隅	2.12	1.13	2.4
扇面墙背面东隅	2.2	1.28	2.82
扇面墙背面西隅	2.15	1.55	3.33
合计			46
备注			单位：米，平方

其中，东壁面积合计 30.15 平方米，扇面墙正面面积 4.93 平方米，扇面墙背面 6.15 平方米，北墙 4.77 平方米。随着时间流逝，在裸露的环境下，壁画的面积还在日渐减小。

依据柴泽俊测量的平顺大云院壁画留存面积统计表，笔者细分了每个墙壁的壁画留存表。

表 2　　平顺大云院壁画东壁壁画留存面积统计表 （cm^2）

画面内容	位置	画面高度	画面宽度	壁画面积
维摩经变	东壁南半部	285	555	1582
	东壁北半部	286	501	1433
合计				3015

① 酒冠五，大云院，文物，1958 年第 3 期，第 43～44 页。
② 柴泽俊、贺大龙编，山西佛寺壁画，文物出版社，第 15～16 页。

万方数据

表 3　　平顺大云院壁画扇面墙正面壁画留存面积统计表　（cm²）

画面内容	位置	画面高度	画面宽度	壁画面积
观音菩萨像	扇面墙正面东隅	218	116	253
大势至菩萨	扇面墙正面西隅	212	113	24
合计				277

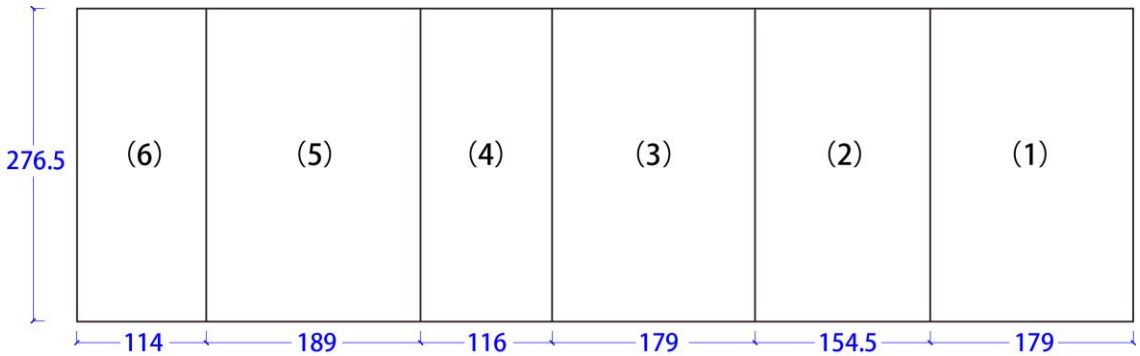
表 4　　平顺大云院壁画扇面墙背面壁画留存面积统计表　（cm²）

画面内容	位置	画面高度	画面宽度	壁画面积
西方净土变	扇面墙背面东隅	220	128	282
	扇面墙背面西隅	215	155	333
合计				615

表 5　　平顺大云院壁画北壁壁画留存面积统计表　（cm²）

画面内容	位置	画面高度	画面宽度	壁画面积
菩萨众	北壁东隅	284	168	477
	北壁西隅	0	0	0
合计				477

笔者于 2013 年 12 月亲身前往大云院弥陀殿测量，按照壁画墙体自然裂缝东壁由南向北分为以下六部分，测量数据如图示（cm）(←)。



东墙全长 931.5 厘米，高 276.5 厘米（不包括拱眼壁次间墙壁上的彩画部分），其中，第六部分壁画已经完全损毁，没有留下任何遗迹，所以壁画面积只留下前五部分，817.5cm×276.5cm=2260cm²，即 22.6 平方米。如下图

万方数据

（1）



（2）



万方数据

（3）



（4）



万方数据

（5）

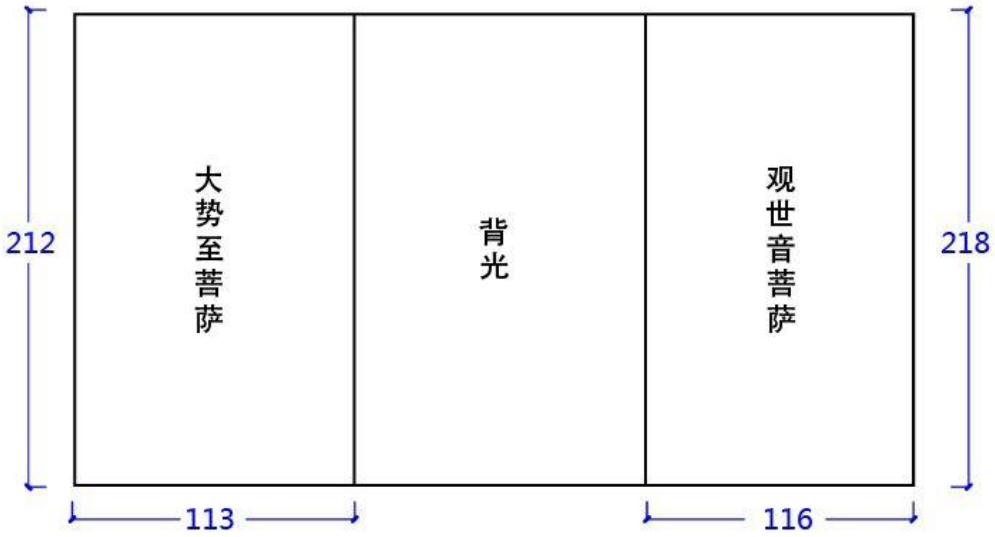


（6）



扇面墙正面，按照两位菩萨所居位置由东向西分为以下三部分，其中，中间部分的壁画残甚，我们可以从画面残留下的痕迹来判断，上面应为阿弥陀佛的背光图案，因此这有可能是原来殿内供奉的阿弥陀佛塑像的背面的壁画。扇面墙东部为观世音菩萨画像，西部为大势至菩萨画像，测量数据如图示（cm）。

万方数据



扇面墙正面大势至菩萨及观世音菩萨壁画全长分别为 113 厘米、116 厘米，平均高 215 厘米，壁画面积 4.7 平方米。如图 2.1



图 2.1 弥陀殿扇面墙正面 左为大势至菩萨　右为观世音菩萨 图片来源笔者拍摄

扇面墙背面目前可辨认出仅存的壁画全长 283 厘米，平均高为 217.5 厘米，壁画面积仅存有 6.2 平方米。[①]如图 2.2

[①] 柴泽俊、贺大龙编，山西佛寺壁画，文物出版社，第 15～16 页。

万方数据



图 2.2 扇面墙背面　西方净土变局部 图片来源选自山西佛寺壁画

表 6　　平顺大云院壁画北壁壁画留存面积统计表（cm²）

画面内容	位置	画面高度	画面宽度	壁画面积
菩萨众	北壁东隅	284	168	477
	北壁西隅	0	0	0
合计				477



图 2.3 北壁菩萨众局部　图片来源笔者拍摄

万方数据

依据上表计算得出，北壁可辨认出的壁画全长 284 厘米，平均高 168 厘米，面积仅有 4.8 平方米。如图 2.3

根据笔者测量数据计算，弥陀殿合计壁画面积为：22.6+4.7+6.2+4.8=38.3 平方米

1、弥陀殿东壁绘有《维摩经变》，由南向北辨认，右为维摩居士（虽面部已损毁但依据画面整体依然可辨认出来），左为对坐的文殊菩萨，举止安详；维摩诘居士身着大袖宽衫，躯体微微向前倾，表现出与文殊菩萨辩解时的形态；二人周围还绘有香积菩萨、舍利弗、众天王及诸菩萨众等，上侧天女散花，飞天回翔等，人物多达 100 多位。

2、扇面墙正面分为三部分，正中的壁画已经损毁，而两侧分别绘有观世音菩萨和大势至菩萨。而根据扇面墙的正面中心损毁壁画的痕迹来看原来应该是给阿弥陀佛塑像背后绘制的衬景，观世音菩萨和大势至菩萨作为阿弥陀佛的两位胁侍菩萨立于两侧，即观世音菩萨位于东侧，双手作持物状，大势至菩萨位于西侧，手持莲花和经籍。

3、扇面墙背面的残缺壁画已非常不清晰，依据专家学者记载：“绘有《西方净土变》，上设天宫楼台殿阁层叠，下方有菩萨众及身着广袖长裙的舞伎，但其与敦煌壁画中舞伎有不同，大云院西方净土变中的舞伎着宫女服饰，而敦煌莫高窟中的舞伎着菩萨装束。”[①]

4、北壁东隅残存壁画页损毁严重，残缺部分所绘内容不详，据资料记载：“从仅存的画面中，可辨认出菩萨几尊，束发高髻，戴发冠，身着长裙裹体；胁侍菩萨面部圆润，丰腴；菩萨众中有手捧花盘的，还有双手合十，作虔诚状的。”[②]至此北壁，西壁壁画无以留存。

2.1.1 弥陀殿东壁佛经变相壁画

经变画是佛教绘制的一种题材，主要是根据佛经由绘制者想象画出的带有故事情节的图画，简单来讲就是把佛教经典典籍的内容图像化；一般来说到了唐五代时期，经变画已经有了一个范本，不需要完全凭空想像画出，而它绘制的地方也不光是石窟及寺院，也有绘制在纸帛上，方便人们观赏的材质上。绘制在壁画中的经变画一般都是由多幅连续的画面来表现不同的故事情节。[③]大云院绘制的经变画主要有维摩经变、西方净土变等。

[①] 柴泽俊、贺大龙编，山西佛寺壁画，文物出版社，第 15～16 页。
[②] 同上。
[③] 范文澜、蔡美彪等《中国通史》第三编第七章第六节：“变的意思是变原样，依照佛经所说，作成绘画的形状，叫做变相。”

万方数据

一、东壁《维摩经变》壁画

东壁的墙面上描绘的是《维摩经变》图，内容是根据大乘佛教经典之一的维摩经变中的文殊师利问疾品所绘制出来的。这一精彩的内容是说：“文殊菩萨被释迦牟尼佛派往维摩诘居士那里探望其病情实则是去问罪，再见到维摩诘居士后展开了一场激烈生动的辩论。”[①]

维摩经变壁画画面表现的辩论场面是维摩经变中非常精彩的一部分。该壁南部即维摩诘坐榻帷幔的左侧，描绘的是维摩诘与文殊师利辩论的场景，由南向北辨认，右为维摩诘菩萨，左为对坐的文殊菩萨，文殊菩萨身后（南面）还有香积菩萨、舍利弗、众天王、神将、罗汉，侍从等，上侧持花天女，飞天等。

维摩诘居士位于东壁靠北方，身体微向前倾坐于帷帐之中，在往北看就是我们这部分要介绍的香积菩萨带领诸菩萨众面朝北方的释迦牟尼佛进行供奉的情景。从这样的画面对照维摩经变中的法供养品，基本符合这一内容。

依据古人的阅读习惯，由南向北，人物顺序展开：

1、左侧文殊师利，面向北方，结跏坐于方形莲台上，与维摩诘对坐。头饰螺髻宝冠，胸前佩璎珞，身着俗衣，莲台下方绘制图案。

2、众菩萨的发饰形式呈螺髻样式，并且束发冠。

3、僧侣剃度，无发，身着僧衣。

4、天王有胡须，不束发，身着披甲，手持动物法器等。

5、维摩诘，身着魏晋人士服装，发带自然从脸侧垂下，与文殊师利对坐在平面为长方形带有帐幔的木制帷帐中，帷帐后方有方形镂空屏障，其身后有佛经装饰，右手搭于右腿上，左手托腮。

6、二人中间有榜题：“舍利弗”，“香积菩萨”。香积菩萨身着菩萨俗衣，位于北侧，舍利弗化作女性居于南侧，二人中间放置净炉，香积菩萨手捧盛满香饭的香钵，天女手持花枝。

7、一众人后方远处有亭台楼阁，飞天祥云，精美宝塔峰峦树林，紫殿红楼，流云环绕等，把双方的幻境表现的淋漓尽致。飞天菩萨北侧有榜题：“东方取狮子座处”。[②]

8、再往维摩诘居士右方看去，又一众菩萨僧侣，飞天，面朝北方。右侧上方有榜题：释迦佛壹□Ⅱ。榜题下方有菩萨众，僧侣，天王。描绘了香积菩萨率众菩萨、

[①] 赖永海主编，《维摩诘经》，中华书局，2010.5（2013.2 重印），第 116 页。
[②] 柴泽俊、贺大龙著，《山西佛寺壁画》，文物出版社，第 18 页。

万方数据

虔心侍佛的情景。

整个画面以人物为依托，人物之间又相互穿插，有聚有散，动静结合，主次分明，布局构图疏密有度，遥相呼应。

从以上描述来看，所绘制的正是维摩诘经中第五品文殊师利问疾品的主要内容。与寺内碑记所记载：“仙师升杭杖净室于禅定，讲宣《妙法莲华经》，说四法，讲十二因缘”相一致。

二、维摩经变画面布局详解

1、文殊菩萨及胁侍菩萨众

文殊菩萨是“文殊师利”的简称，以智慧见长，是大乘佛教智慧的代表，释迦牟尼的左胁侍。

画面中的文殊师利居于南侧，结跏趺坐于方形莲台上，头部发型为螺髻，头戴花冠，胸前佩饰璎珞珠宝，复杂精美，飘带从两肩垂于坐侧，面相端庄，举止文雅，与右侧的维摩诘菩萨形成鲜明的对照。如图，2.3



图 2.3 文殊菩萨及胁侍菩萨线描图　笔者手绘

万方数据

2、众菩萨及天王

在中国佛教史中，天王即指四大天王。根据佛经记载，须弥山腹有一山，名犍陀罗山，山有四山头，各住一山各护一天下[①]，故称护世四天王。东方持国天王手上拿着琵琶；南方增长天王，他手上拿的是剑——慧剑；西方广目天王，身上缠着一条龙，有的时候是一条蛇；北方多闻天王手上拿一把伞；画面有一处可看出天王手中吃的法器是蛇头，因此画面中所绘是西方广目天王。

此部分画面中诸菩萨众与天王正在倾听维摩居士与文殊师利的精彩辩论，他们目不转睛，虔诚之至，正潜心领会佛法真谛，欲求早得正果。画面上的菩萨丰满，天王雄健，皆为后世所不及。如图 2.4、2.5

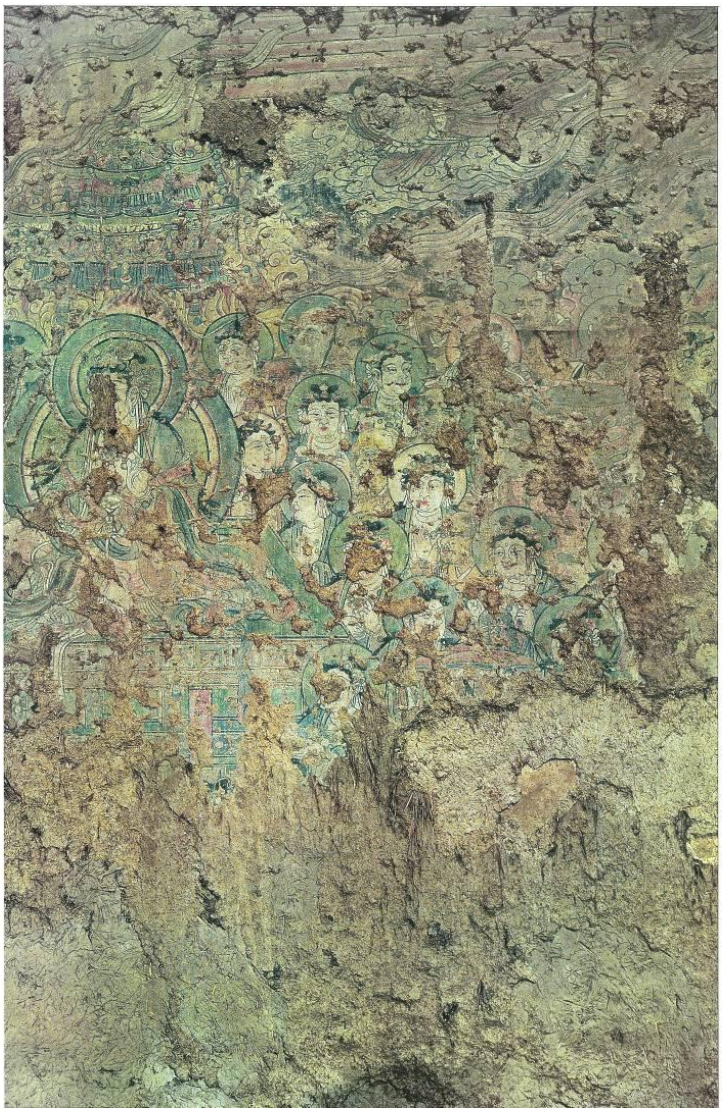


图 2.4 文殊与菩萨众局部　图片来源《早期寺观壁画》

[①] 四大部洲，即东胜神洲、南瞻部洲、西牛贺洲、北俱芦洲。

万方数据

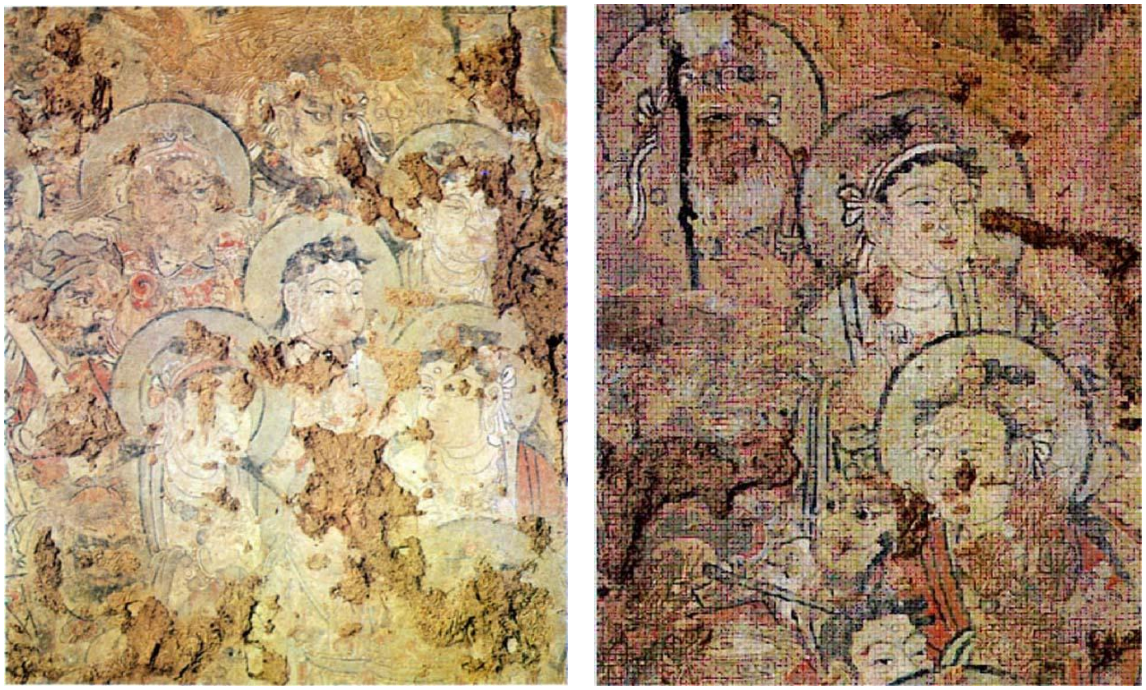


图 2.5 弥陀殿东壁菩萨众 图片来源《早期寺院壁画》

3、维摩诘



图 2.6 弥陀殿东壁维摩诘居士局部　　图片来源笔者实地拍摄

维摩诘也称无垢，维摩诘居士。据《维摩诘经》记述，维摩诘家财万贯是个富翁，可他勤于佛法，在现实生活中更接近百姓，因此因为他在家修行并取得成果，变成了坐家菩萨。

大云院弥陀殿东壁画面上来看维摩诘在右，居于北侧，与文殊菩萨对坐。身着淡黄色宽袖外衫，头饰飘带从两侧自然飘下，手执拂尘，身体前倾坐于帐幔的坐榻上。坐榻平面为长方形，周围雕刻有束腰壶门，四角立柱，坐帐上设宝帐，榻后放

万方数据

置屏风，帷幔缠于帐柱间。维摩诘居士的身体前倾，右手拂于右腿上，下肢半屈半伸，面向前方，开怀畅谈，悠然自得。如图 2.6

壁画中维摩诘面部损毁严重，对于其面部形态，不能直观到其面容，但依据经文与现存敦煌同时期维摩诘菩萨画像进行猜想，其右手搭于右腿上，左手托腮，面部可为“凝神聚眉之态，倾身思虑之状”。

4、舍利弗及香积菩萨

香积佛是上方众香世界的佛陀，又称香台佛。

舍利弗，是释迦牟尼佛的十大弟子之一。也是以智慧第一著称的大阿罗汉。罗汉，是阿罗汉的简称，小乘佛教修行的最高果位就叫阿罗汉果。[①]

据佛经说，“舍利弗前世曾是波罗奈国一个痴呆的守财奴，后世投胎于摩揭陀国王舍城高贵的婆罗门种姓家中，取名舍利弗多罗，长大以后遇佛出家，善缘遇佛，皈依佛陀，之后以智慧第一的被称为舍利弗尊者，佛的十大弟子之一。”[②]

弥陀殿东壁壁画，香积菩萨与天女之间放置香案净炉，香案右侧香积菩萨手捧盛满香饭的香钵，正在凝神斋供。香积菩萨双目传神、饰有胡须，高约 62.5（笔者实地测量）厘米，头与身的比例为 1:6.5。香案左侧是被天女改变为女相的舍利弗，高约 68.9 厘米，头与身的比例为 1:5.5。（不算头顶上方的头饰）榜题标注在旁，即：“香积菩萨”，“舍利弗”。香积菩萨身后有一舍利弗，乌面短髭，身着黄色僧袍，脚蹬黄色僧履，合掌而立。如图 2.7



[①] 出自大唐西域记卷四、卷六。
[②] 吴伯衡、蔡卓之，《一百僧佛图》，新世纪出版社，1992 年 4 月，第 68 页。

万方数据



图 2.7 弥陀殿香积菩萨 舍利弗局部 图片来源笔者实地拍摄

东壁画面中，右侧乌面短髭的舍利弗头上有一飞天，洒下片片花瓣，此舍利弗应该必是其本相。而左侧这位舍利弗，男生女相，身姿扭捏，也就是天女化身。此画面对照维摩经变中的观众生品。如图 2.8



图 2.8　香积菩萨、舍利弗线描图　图片来源笔者手绘

5、飞天回翔

飞天的形象起源于印度神话，即专司娱乐和歌舞的神。随着佛教进入中国，飞

万方数据

天的形象也渐渐的被中国化，更多时候表现出一种神仙状。至于飞天一词，是通俗的简称。在佛教艺术中，飞天本名干闼婆神，也叫乾闼婆与紧那罗，为八部众之一。其飞天形态，或伏，或仰，或做，或侧，乘祥云而翩翩起舞，多姿百态。

如图 2.9，弥陀殿东壁画面中可辨认的飞天，双手捧钵，身穿长裙，飘带顺风而翔，其神态与众不同。其面部丰润，身姿婀娜，悠然自得，给观者一种天衣随风飞扬、满壁风动活灵活现的美感。





图 2.9　弥陀殿东壁上隅飞天局部 图片来源网络 线描图系笔者手绘

6、天女擎花

擎花天女也叫天女散花。如图 2.10，在《佛学大词典》中“天女”的意思为欲界六天之女性也。[①]天女散花的意思则是在《维摩诘经》中“天女散花，天女身着舍利弗等之体……”

[①] 丁福保：《佛学大词典》，文物出版社，文物出版社，第 233 页。

万方数据



图 2.10　擎花天女 线描图 图片来源系笔者手绘

至此古代至现代，天女散花，并不是中国本土的词语，而是佛教词汇，[①]更重要的一点是天女散花一词正是出自《维摩诘经》第七品《观众生品》。[②]

[①] 杨瑰瑰：《维摩诘经·文献与文学研究》，中国社会科学出版社，第 158 页。
[②] 刘凌云：《“天女散花”考源释义》，《襄樊学院学报》，2009 年第 1 期。

万方数据

此壁画部分以天女擎花的动作来表达断私念、绝别想、忌畏懼、方达彼岸净土的教义。天女身着似唐代宫女装束，丰润秀美，发髻高束，头部饰蓬髮，戴金簪，花带，眉目传神，身着长衫，脚穿云头履，腰系玉带，身姿挺秀，一手托花盘，一手拈鲜花侍立，呈现善良少女的风韵。如图 2.11



图 2.11 擎花天女　图片来源笔者拍摄

7、须弥山化菩萨众

佛是指佛门修行者，并且已成就无上正等正觉；未成正觉的，便只能叫做僧。据《大智度论》记载，僧侣有声闻僧与菩萨僧两种；据《大乘本生心地观经》记载，僧侣有凡夫僧、声闻僧、菩萨僧三种。

菩萨僧主修大乘戒定慧，他们或现在家相，或现出家相有髮髻，身着俗衣，不出家；声闻僧指佛陀在世时的出家弟子，主修小乘戒定慧，剃头，染衣，出家。在佛教中，称菩萨之道为「大乘」，称声闻之道为「小乘」。据《引心地观经・报恩品》记载：“阿弥陀佛国菩萨多，声闻僧少。”又据五代史记载有，北周大象二年（公元 580 年），释彦宗不肯为菩萨僧，以其戴花冠、佩璎珞的装饰为菩萨相，并相沿成习弥陀殿五代壁画，依其净土教义，菩萨僧多而声闻僧少，在弥陀殿东壁画面中的菩萨多饰有花冠、璎珞之饰，与上述的记载相吻合。因此画面描绘也成为维摩净土变。如图 2.12

万方数据

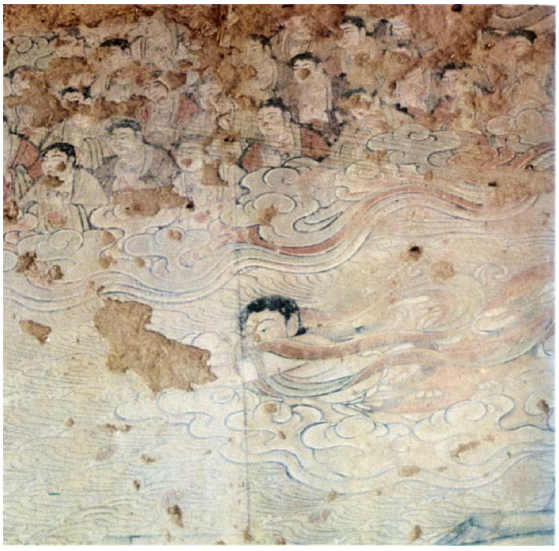


图 2.12　须弥山菩萨众 图片来源网络

8、释迦牟尼与香积菩萨及菩萨众

佛教的创立者释迦牟尼，姓乔达摩，名悉达多。古印度人氏。

弥陀殿东壁北端此部分画面有榜题：“释迦佛壹□。”但依据人物形象辨认，此处为香积菩萨最为保存相对完整，头束花冠，头顶螺髻，面容慈祥，胸前饰璎珞，复杂精美，双手合十，身着俗衣。周围还有剃头出家僧人，同样双手合十，目光虔诚。

据《维摩诘经·菩萨行品》记载：“通过众香国诸菩萨众向释迦牟尼问法，解释释迦牟尼所代表的大乘佛教的高尚佛法。”如图 2.13

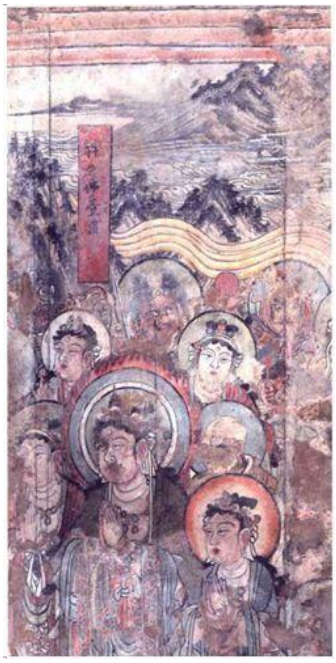


图 2.13 香积菩萨与菩萨众　图片来源网络

万方数据

五代时期国家分裂，社会动荡，大云院壁画所绘内容，正是反映了当时特殊的历史背景下，劳苦大众人民渴望轮回转世，脱离苦难，获得寄托的精神追求。大云院的创建与壁画的绘制为这些普通人提供了可以暂时逃离现实的场所。画面中，红瓦大气的宏大建筑，优美动人的飞天形象，绘制精美精巧的宝塔香炉，菩萨，僧人华丽的衣装，不光是依据前朝或是更早的佛经绘制，同时创作者本人也从绘制当中加入自己的美好愿望，渴望自己成为这西方极乐世界的一员。维摩诘居士轻松自在的形态在艺术家的手中也寄托出这个社会对于安定生活的渴望。

2.1.2 弥陀殿扇面墙正面壁画——观世音菩萨及大势至菩萨

弥陀殿内正中心的佛像雕塑背面立有一面扇面墙，在扇面墙上绘有三幅壁画，中间的已经无法辨认，但是根据残留的背光痕迹，可能为阿弥陀佛。位于两侧的分别是他的两位胁侍菩萨，西面为大势至菩萨，东面为观世音菩萨。如图 2.14

据佛经记载，菩萨可穿出家僧装，也可着在家俗装，佛教传入中国后，菩萨的形象为女性，尽管据佛经说，菩萨都是善男子出身，一般来说，菩萨的脸庞呈鹅卵形，狭长的眉毛，丹凤眼微微张开；发式多为高髻或垂鬟髻，多出来的长发垂肩，戴宝冠；袒露上胸，身披帔巾，整体形象丰满、圆润，两足赤裸丰圆。



图 2.14　左为大势至菩萨，右为观世音菩萨　图片来源笔者实地拍摄

弥陀殿内扇面墙上的两位胁侍菩萨，整体形象高大、丰满、圆润，尽显唐代妇女的特征。东侧的观世音菩萨身披天衣，头戴宝冠，颈戴璎珞，上身袒露，尽显慈

万方数据

悲之态。西侧的大势至菩萨同样身披天衣，头饰花冠，面向方圆，上身裸露，长裙飘地，裙带缠绕。画面东西两隅各有题榜一行，西隅为“大势至菩萨壹尊合家供养”，当由本地信士施舍净财、发心修造而成。东隅为“观世音菩萨壹尊合家供养”。

1、大势至菩萨

大势至菩萨，如图 2.15，又称得大势菩萨，或大精进菩萨，简称为势至。据《悲华经》卷二称，“删提岚世界的无诤念王有一千个儿子，长子名不眴，次子名尼摩。……而尼摩太子则成了大势至菩萨。阿弥陀佛其左右胁侍的就是观世音菩萨和大势至菩萨，三位合称“西方三圣”或“阿弥陀三尊”。”[①]



图 2.15 大势至菩萨　线描图 图片来源笔者实地拍摄与手绘

此壁画中的大势至菩萨高一点九二米，因其比常人高大的比例使人站在画壁前进行观看时，更有震撼力。大势至菩萨在中国的影响力远不及观世音菩萨，在五代宋以后寺庙中出现了很多单独供奉观世音菩萨的地方。据《观无量寿经》载，大势至菩萨的整体外观与观世音菩萨相差无几。大势至菩萨的宝冠上有定瓶为标志，而观世音的宝冠上是一个小化佛。大势至菩萨代表用智慧使众生得以解脱，对于生活在动乱时期的人们来说是希望的象征。

[①] 吴伯衡、蔡卓之，《一百僧佛图》，第 56 页。

万方数据

2、观世音菩萨

观世音，据《楞严经》卷六记载，这位菩萨最初的修行方法，是耳根不向外闻，而是向内自闻耳根中能闻的闻性即“动静二相，了然不生”。其中记载观世音菩萨陈述自己得名的原因，是因为达到了“观世音”的修行境界，而被当时的如来赞叹赐名为“观世音”。在佛教史中，观世音多以男性形象示人，[①]在唐朝李世民年间，因世字与李世民相同，为避讳，因此由此后世，称观世音为观音。据《普门品》宣说记载，如果众生在受苦之时念观世音菩萨的名号，观世音菩萨就能让其得到解脱。因此佛教寺庙供奉必然会有观世音菩萨，与之同时出现的还有大势至菩萨，只因佛经记载，大势至菩萨绝对不会单独出现在寺庙中。如图 2.16



图 2.16　观世音菩萨 线描图 图片来源笔者实地拍摄与手绘

此壁画中的观世音菩萨位于扇面墙东侧，高约一点九米，侧身面向中间的阿弥陀佛，手中执插有杨枝的净瓶，画面所示为其局部。观世音面相丰满，身形丰腴，头戴宝冠，胸前饰有华丽的璎珞，神情安详，画像下部残缺。

2.1.3 弥陀殿扇面墙背面壁画——西方净土变

扇面墙的背面壁画上是“西方净土变”，画面上绘有佛经中描绘的佛国世界。壁画上亭台楼阁，流云环绕，伎乐天翩翩起舞，周围有菩萨，天王等等，他们体型丰满，衣饰华丽，特别是菩萨姿态优美，神情生动自然。画面上方的众菩萨有的正

[①] 任继愈著，《中国佛教史》卷三，中国社会科学出版社，第 368~390 页。

万方数据

在谈话，有的若有所思，一派安静祥和的场面。画面的下方是伎乐天，她们舞动长袖，裙摆随着身姿飘扬，翩翩起舞，还有负责奏乐的，姿态楚楚动人。整个画面描绘的仿佛是人间的佛教盛会，充满欢快热闹的气氛。

据大云院寺内碑记记载，扇面墙背面所绘为《西方净土变》，画工精细，色彩艳丽，其中乐舞场面十分生动，值得注意的是画中乐舞伎都作宫女装束，广袖长衫，从服饰装扮上看就明显的显示出中原女子的特点，这是和同时期敦煌壁画中的乐舞伎都作菩萨装束不一样。根据实地查看，基本已损毁，其中的情节只能依据记载和经书来猜想。如图 2.17。



图 2.17　扇面墙背面西方净土变 笔者 2014 年至此，已无法辨认其画面

保存下来的还有北壁东隅残存的壁画，如今已经无法辨认壁画上的内容，但是依稀可见有菩萨立像三尊，发髻高盘，长裙飘地，根据其造型我们初步判断为其中有两位供养菩萨。

大云院弥陀殿东壁，西壁，北壁，扇面墙背面均绘有壁画，因历史上寺院遭山洪侵袭，故现今壁画只剩东壁，北壁少许，不足几十平方米。佛像位于殿中，其身后扇面墙上的两尊菩萨，西侧（右）大势至菩萨，东侧（左）观世音菩萨处于殿中央位置。

2.2 大云院弥陀殿壁画的形式分析

大云院壁画艺术特征的研究，对补充、丰富五代时期的绘画历史资料，以及进一步准确把握五代绘画的具体风格和时代特征意义重大。

万方数据

2.2.1 构图

构图是表达主题的画面组织形式，是表现美的形式法则。壁画的构图形式显示出画者对壁画主题的考虑和安排，蕴藏着画者对主题的深层理解及诉求。反映了画者的审美理念和美学意识。弥陀殿东壁壁画利用整面墙体铺就，画面人物众多，场景复杂，层次丰富，充满张力，变化多端。

一、全景式

东壁维摩经变壁画南半部高 2.85 米，宽 5.55 米，壁画面积 15.82 平米；北半部画面高度 2.86 米，宽度 5.01 米，壁画面积 14.33 平米，合计 30.15 平米（据笔者测量实际面积留存 22.6 平方米），壁画面积满墙铺陈，气势宏伟。

1、画面中近百人分为八组组合，由南向北分别为：

第一组：文殊菩萨及胁侍菩萨众

第二组：菩萨众及天王

第三组：维摩诘居士

第四组：舍利弗及香积菩萨

第五组：飞天

第六组：天女擎花

第七组：须弥山化菩萨众

第八组：释迦牟尼与香积菩萨及菩萨众

八组人物群像以维摩菩萨和文殊菩萨为画面视觉中心，背景铺陈了诸菩萨众、天兵神将、罗汉、僧侣、飞天和侍从等诸多人物衬托，人物之间相互穿插，有聚有散，动静结合，主次分明。

2、壁画放弃了传统中国画中关于天地位置的构图规则，画面中行云、流水、亭台楼阁、山石树木等穿插于众多人物之间，还有近景、中景、远景的景别变化，画面中《观众生品》中舍利弗、香积菩萨、天女散花采用了近景的描绘。《文殊师利问极品》中维摩诘与文殊师利的对辩采用了中景进行描绘。文殊菩萨身后胁侍菩萨及菩萨众与天王采用了远景进行描绘，山水穿插于画面的空白之处，使得整幅壁画满陈铺就、层次丰富，实中带虚，虚实相益，写实多变，气势磅礴。正如宋代郭熙《林泉高致》中提出的三远法：“高远，深远，平远。即：自山下而仰山巅，谓之高远；自山前而窥山后，谓之深远；自近山而望远山，谓之平远。”此三远不仅在景别上创造了灵动多变的画面场景，也同时追求了对空间层次的刻画与表达。

因此，我们不难看出东壁壁画整体开境大，全景式构图气势雄伟，场景多变；

万方数据

满构图的构图形式，完美地解决了全景式繁复空间的布局框架，形式感极强，进一步深入的演绎了全景式构图对于表现画面中众多人物和场景的意义：不仅完整的表现出经变故事的内容，而且使得整个画面丰富并富于变化。

二、对称式



图 2.18 弥陀殿现存壁画东壁全景线描图对称式　图片来源笔者自绘

在壁画空间的构成中群像的配置方式具有独特性。经变画的内容决定了构图的形式，大多是对称式构图，即画面左右两边所画内容相同或相近，并且对称式构图给人以稳定、协调、庄重的美感，自古以来就受到了古代艺术家们的青睐。弥陀殿东壁的壁画在整体的排列上就采用了对称式构图。纵观东壁壁画全景图，可以看出画面沿红色的中轴线呈对称式布局，画面两边的内容基本相同。如图 2.18

对称式构图又细分为八字形构图、鱼骨式构图和主次式构图。弥陀殿东壁壁画同时也采用了主次式构图，这种构图的特点是依据同一画面中故事情节和人物主次将其安置在有利于内容表现的视角或位置进行描绘。在中国古代主次式构图更多的是建立在中国尊卑贵贱的基础上，画者主观进行构图来表达各角色在人们心目中的位置，画面中人物的大小与远近没有关系，而是与尊贵程度相关。而在东壁壁画的画面中，这种人物构图则是围绕宗教的意识展开的。《维摩经变》第五品《文殊师利问极品》中最精彩的部分自然是维摩诘与文殊师利对辩的场景，所以，二者皆为画面中的主要人物，并且，维摩诘是一位著名的坐家菩萨，在《维摩经变》阿閦佛品中，维摩诘 “如自观身实相”回答佛的提问“何等观如来”：“汝于何没而来生此”，说明一切诸法如同梦幻；通过佛来转告舍利弗，维摩诘是从清净之国来的大菩萨，其位置尊贵。从以上各品中可以看出维摩诘是一众菩萨中令人崇拜和敬仰的角色，等级尊贵。再来看一下文殊师利的来头，他是佛教四大菩萨之一，在众菩萨中也处于显赫的位置。并且，《维摩经变》中《文殊师利问极品》的故事里维摩诘和文殊师利菩萨是这一故事的两位主角，把他俩安置在主要的位置上有利于对辩场景内容的表现。因此，从壁画画面来看二位菩萨位置尊贵，故绘制高大，菩萨众及

万方数据

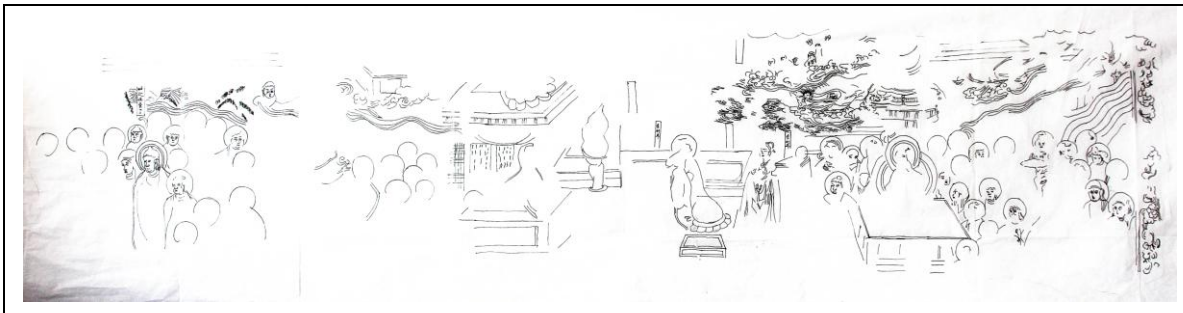
弟子天王，飞天等形象相对较小；同时，处于画面主要位置的维摩诘和文殊师利对辩这一场景人物安排较为稀疏，而两位菩萨后方的一众菩萨人物安排则较为紧密，这种疏密有致的布局安排也巧妙的体现了画面的主次关系。

因此，弥陀殿东壁壁画的构图表现手法是在对称式构图的基础上，一层一层递进，每一层中又分主次，上下拓展，层层深入，营造出一种错落有致、主次分明的空间关系，而这种主次式构图的运用表现出了壁画中人物在佛国的职能，也使得壁画有趣味性，吸引信众参拜。

三、平衡式

平衡式构图给人巧妙的感觉，不觉得画面有任何地方是多余的，反而画面中的一草一木都是为平衡画面的结构而设置的。

大云院弥陀殿东壁壁画是依附于弥陀殿的内部结构、与大殿相呼应而构成的艺术综合体。弥陀殿东壁壁画的构图首先受大殿环境的制约和影响。从弥陀殿的平面位置图中可以看到，从正面进入大殿后，在扇面墙的两侧分别有两个直径约为 40 公分的柱子，扇面墙和东面的柱子部分遮挡了东壁的视线，破坏了东壁画面的的视觉流畅性和完整性。这就注定画者在考虑构图时一定会注意东壁墙面的有效视觉范围。所以在画面上我们就可以发现，画面的视觉中心并不在真正的整堵墙的中心，而是东墙南偏三分之二处（如图 2. 19 中的第二幕），这样，即便有柱子遮挡观者视线，也不影响画面的完整性，这就形成了人们视觉上的平衡之感。其次，画幅的幅高超过 2 米，满墙满壁，视者视觉中心较低，所以画面采用了仰视的视觉效果，这样既起到了平衡画面整体效果的目的，也兼顾了仰望佛的崇拜之感。其次，画幅的幅高超过 2 米，满墙满壁，视者视觉中心较低，所以画面采用了仰视的视觉效果，这样既起到了平衡画面整体效果的目的，也兼顾了仰望佛的崇拜之感。如图 2.20



第一幕	第二幕	第三幕

图 2. .19　弥陀殿东壁壁画线描示意图

万方数据

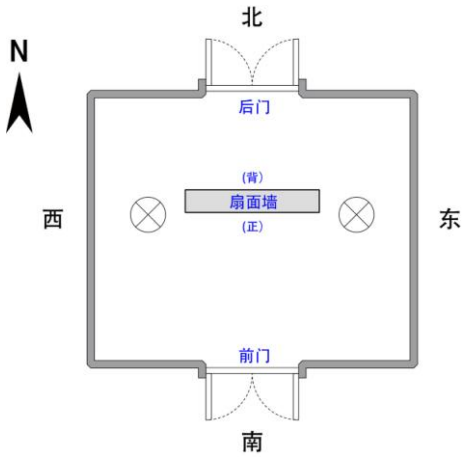


图 2. .20　弥陀殿平面示意图

再者，维摩诘的帷帐后方（如图 2. 19 中的第一幕），香积菩萨众率菩萨侍奉释迦佛部分，从画面的观瞻效果上来看似乎与二人对辩的现场场景毫无关系，他们背对对辩现场，面向北前方，无论从方向上还是从视觉上，并丝毫没有关注现场。据《维摩诘经·菩萨行品》记载：“通过众香国诸菩萨众向释迦牟尼问法，解释释迦牟尼所代表的大乘佛教的高尚佛法。”所以，该部分描绘的是《维摩经变》中的第十一品《菩萨行品》，与第五品《文殊师利问疾品》画面构图属于平行关系。作品以类似于长卷的形式，将第十一品和第五品同时并置于一个画面当中，这样不仅使画面构图更加饱满，同时也点缀了画面的主体内容，增强了画面的丰富性。如图 2.21



万方数据

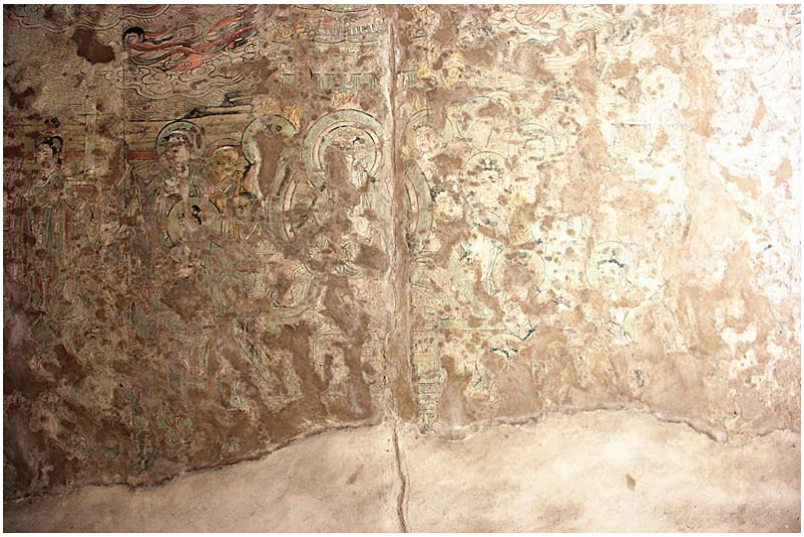


图 2.. 21 分别为维摩诘居士与文殊菩萨　图片来源笔者实地拍摄

四、焦点与散点透视并用

焦点透视在西方绘画中较多应用，而在中国古代人们可能早已意识到了这种构图表现方法，但仅仅在非常工整的山水画和界画中较多表现，给人以舒适安定的感觉。在弥陀殿东壁的壁画中，为了突出维摩诘与文殊师利辩论的主题，视觉中心自然选择了兼顾二人的位置，从画面表现来看，第二幕和第三幕构成一个视觉整体，在两幕构成的画面中，视点偏北，此处无论从维摩诘的坐榻和帷帐的透视线的动向上，还是从文殊师利的坐榻的透视线上，以及人物比例所体现的近大远小的关系上，都不难找到两幕相交的灭点，所以，此处属于焦点透视下的画面组合。如图 2. 22

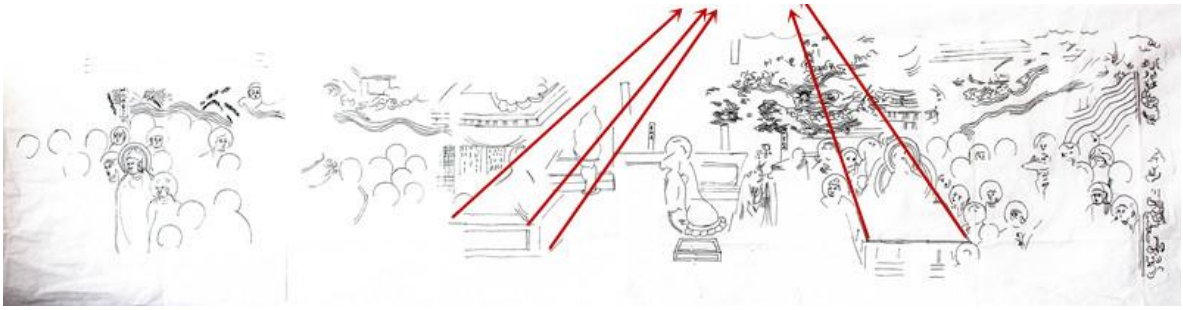


图 2.. 21　焦点透视下的画面组合　图片来源笔者手绘

散点透视是中国绘画常用的表现方式，画家并不满足于一个固定的地方作为观察点，也不受视域的限制，而是根据画面的需要移动观察点来安排画面内容，这种构图方式对表现内容繁多的画面具有重要作用，因此，中国绘画能表现出“咫尺千里”之感。例如，弥陀殿东壁这区区 20 多平米的壁画画面中，关于《维摩经变》的

万方数据

十四品内容几乎都有涉略，并且内容复杂、场景众多、构图疏密有致。全图以《文殊师利问疾》为画面的视觉表现中心，围绕着“问疾”这一视觉中心，同时描绘了其他诸品的故事情节和相关内容，画面从维摩诘和文殊菩萨的中心点以水平的方式分别向两边延续，形成不同的小幅画面，但画面间又有所呼应，形成独特的构图方式。如图 2. 22

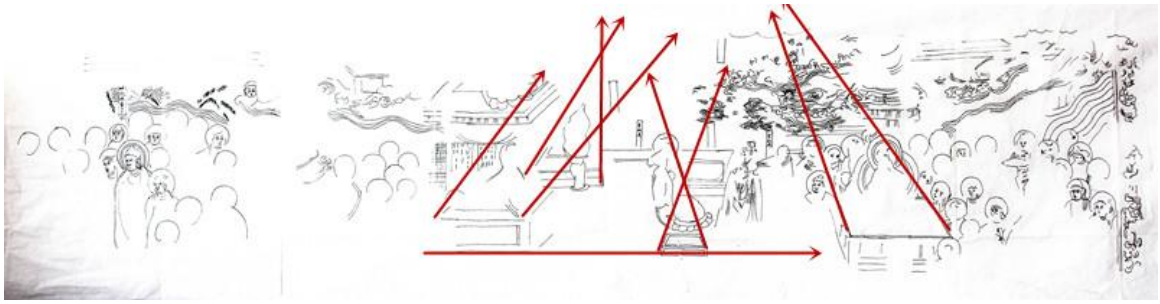


图 2.. 22　散点透视下的画面组合　图片来源笔者手绘

《维摩经变》壁画的构图是画者经过深思熟虑精心布局的，极尽当时最前卫的构图样式，并富有创新精神，充分展示了五代时期绘画领域的高超水平。画面中参与故事情节的人物众多、表述的故事情节丰富，全景式满构图气势恢宏，对称式、平衡式和透视法的综合运用使得整个画面情绪饱满，并且完美的描绘出层层递进的三度空间环境。峰峦重叠，林木尽染，紫殿红楼，帷帐行云，水纹荡漾，飞天回翔以及辩论时所出现的各种奇妙景象，人物、景物、建筑、山峦同时出入画面，综合表现了一个宏大的空间关系，同时为我们展示了五代时期绘画思潮的多样性，绘画语言的多元化。

2.2.2 造型

一、形态

古代寺观壁画中人物的造型问题是画家进行完画面构图之后所要考虑的问题。从壁画整体看画面中众人物的体感强烈，结构明确，从人物的形体线条和造型上我们可以清楚的看出画家的高超技艺。

弥陀殿东壁的《维摩经变》画面中，文殊菩萨圆脸若满月，法相庄重典雅，慈眉善目，宽容智慧。佛像的整体造型，沿袭了唐代以丰满肥胖为美的审美情趣。香积菩萨，双唇紧闭，饰有胡须，双手合十。造型最为生动的当属天女，丰润秀美，活泼俏皮，形象更胜于严谨的菩萨，典型的唐代以肥为美风范，一幅人间善良少女的风姿。菩萨众，面相丰盈，花簪外露，全神贯注，倾听对辩。尤其是维摩诘，身

万方数据

着魏晋士大夫服装，长袍宽带，秀骨清像，神态悠然，名士气韵。画面人物形象生动，表情丰富，一幅人世间的佛会盛世的景象，信众齐聚一堂的世俗场景豁然眼前。

扇面墙正面所画观世音和大势至二菩萨的形象高大，高约 1.9 米，下部残缺。菩萨面相方圆，长眉细目，樱桃小口，双耳大且下垂，颈部画有肉纹，坦胸露腹，体态丰盈。发丝整齐，颈饰璎珞，头戴宝冠。两菩萨同时面向中间的画像，头部呈 3/4 侧面，双手作持物状，给人以慈悲之感。

扇面墙背面的《西方净土变》壁画中，因大部分壁画已损毁，从现有资料以及残存的痕迹中我们依稀可以看出：位于这些亭台楼阁中的人物形态各异，面相圆润，乐舞伎的姿态柔美、轻盈。

二、背光

佛和菩萨都是神化的形象，佛光的出现是佛道行的体现。只有修为的境界达到了一定高度，佛和菩萨才会有佛光，脱离黑暗，奔向光明。在壁画造像中，常会看到佛体能发出光环，让人顿生崇仰。这种依附于佛像顶部所发出的佛光，因为是在后背上，所以也叫背光、光背。背光有头光、身光之别。只有如来部诸佛才能同时具有头光和身光，罗汉和菩萨只有头光，少数情况下菩萨像也可能出现身光像的情况，佛光越大，神佛的能力越强，佛法越高深。

佛像的身光，是指从足部到头顶之上的光芒，也就是全身发光，身光常与头光融合在一起组成“举身光”。

佛像的头光，就是佛像头部发出的类似于员轮状的光焰，也称为“顶圆光”。其光焰是由眉间的白毫发出的，是佛的“三十二相”中的“眉间白毫相”的体现。常见的头光式样有圆形、宝珠形、火焰形等。如图 2.21

万方数据

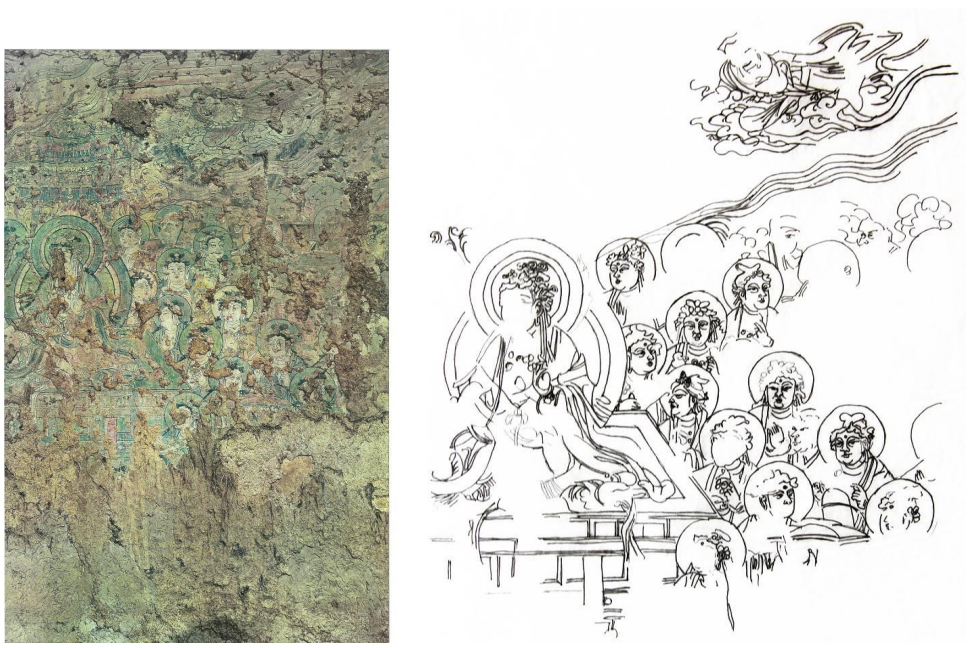


图 2.21 文殊菩萨及胁侍菩萨众　图片来源笔者拍摄与手绘

大云院弥陀殿东殿《维摩经变》壁画中，出现身光的佛只有一处，即维摩诘与文殊师利对辩画面中，文殊师利身后同时有身光和头光，圆形的头部背光，外套接近圆形的背部光环，头光整体饰以火焰纹。头光和身光分别为三层光环，黑线勾边，上面没有任何装饰纹样，里层主要以石青色填充，中间窄圈以土黄填充、最外圈以石绿填充，整体佛光均采用了单色平涂与晕染结合。火焰纹纹理向上，形象简洁，趋向写实，色彩单纯，立体感强。如图 2.22



图 2.22 左为文殊菩萨　右为香积菩萨 图片来源笔者拍摄

万方数据

东壁壁画北部，香积菩萨的背光只有头光部分，透光也是分为三层，与文殊师利的头光画法相一致，但是，香积菩萨的头光上的火焰纹却与文殊菩萨的头光火焰纹造型却不同。文殊菩萨的头光火焰纹的装饰形态形象生动写实，火纹自由奔放，显示出火焰的摇曳；香积菩萨的头光上的火焰纹整齐稳定，火焰整体吹向后方，火色更浓烈。

从画面看出文殊菩萨与其他诸菩萨采用的是不同的装饰手法来表现背光，胁侍菩萨及菩萨众天王采用的是简洁的单色晕染，只有香积菩萨与文殊菩萨采用火焰纹图案来装饰且运用了平涂与晕染相结合的的方法。在这里需要注意的是整个画面中，只有文殊菩萨的背光是头光加背光，其他人物均只有头光。

三、服饰

不同时期、不同地域以及不同的艺术风格都会造成佛教壁画风格样式的变化，因此壁画中众人物的服饰也会随之发生变化。在众多的人物形象中，菩萨的服饰装扮是最为丰富多样的，乐伎的服饰也更能体现出画家的艺术风格。因此，对弥陀殿壁画中人物的服饰作进一步的研究，有助于我们更深入的解读弥陀殿壁画的艺术特色。

扇面墙正面的观世音和大势至菩萨着装方面大体相同。两位菩萨均内着右坦式僧祇支，腰束长裙，裙腰系束带，裙前的帛带呈 U 形。冠缯小巧，缯带自两端从耳后垂下。颈戴璎珞，耳配圆环，臂腕着钗，天衣自两肩沿手臂自然下垂，长长的绘有花纹的帛带缠绕着手臂而顺势垂落直下，衣纹流畅，富有韵律美。服饰颜色素雅，以土红、石青、石绿为主，兼用黄、白等颜色。从扇面墙正面的这两尊菩萨像中我们可以看出，这种服饰装饰形式使佛像脱离了宗教的高高在上的偶像气息，因此，也可以说这种菩萨装饰现象也是佛教的世俗化与中国化的一种体现。

弥陀殿东壁的壁画中，主像维摩诘身着大袖宽衫，制为对襟，袖端宽敞，给人以飘逸之感，并侧身半卧于锦帐之中。文殊菩萨与维摩诘相对而坐于榻上，头戴宝冠，缯带从耳后垂直而下落于榻上，颈带璎珞，宽大的天衣随着身体的动势形成优美的线条，轻柔的帛带穿插于菩萨的手臂间，使人联想到菩萨的婀娜之态。香积菩萨头戴火珠冠，缯带从两侧垂下，颈戴璎珞，腕戴手镯，上胸裸露，腰束长裙，束带于腰前系蝴蝶结。身披天衣，帛带上的花纹颜色艳丽并且内容丰富而精美。身旁的侍者服饰大体与香积菩萨服饰相似，只是宝冠变为了叶冠，帛带上亦没有花纹。擎花天女，整体俨然是一位唐代的宫廷贵族妇女形象。头发被高高的梳挽在头顶，作高髻状；两旁的鬓发被整理成尖形，其长度在耳垂之上。身穿大袖衫，腰系束带，

万方数据

帛带缠臂，整个服饰造型是从盛唐时期宫廷舞伎流行的霓裳羽衣变形而来。如图 3.3 我们可以清楚的看出，唐代盛装妇女彩绘陶俑的服饰与擎花天女的服饰均为袖口宽大的大袖衫，并且衣领均为大口立领，这种服饰造型常见于唐代的宫廷舞伎。[①]



图 2.23 唐代高髻、盛装妇女图片来源《世界陶瓷全集》

2.2.3 线条

线条是壁画造型的重要手段，是壁画的骨架与结构。大云院壁画汲取我国传统绘画“骨法用笔”的神韵，线条刚柔并济，有徐有急。依照自然景象进行写真造型是大云院弥陀殿壁画的重要特征。

1、人物

大云院弥陀殿壁画中近景的人物刻画最为传神。擎花天女身着唐代宫女服饰，身着长衫，脚穿云头履，体态秀美丰厚，曲眉丰颊，眉目传神，发髻高束，戴金簪，花带，一手托花盘，一手拈鲜花侍立，呈现善良少女的风韵。衣裳用笔圆润，流动多姿，盘旋迂回，出神入化，线条尖圆细致，人物气质灵动典雅，颇得周家样之人物精华，展示了体现出“吴带当风”的艺术效果。如图 2.24

[①] 沈从文，《中国古代服饰研究》，商务印书馆，2013 年 3 月，第 394—398 页。

万方数据



图 2.24 天女 图片来源笔者实地拍摄

香积菩萨的衣纹线条描绘的方圆有致，刚健有力，富有轻重缓急，转折顿挫之样貌。线条组织合理，疏密有致，流畅飘动，富有形式美。如图 2.25



图 2.25 东壁菩萨服饰局部 图片来源笔者拍摄

万方数据

舍利弗宽袖长裙，线条流动飘逸，铁线描形象地勾勒出人物的本相，夸张、生动，衣纹飞扬，具有强烈的节奏感，鲜活的生命力。所谓“满壁风动、鬼神脱壁”。

2、山水

壁画上部描绘的山水树木是维摩诘与文殊师利辩论的幻像。山峰呈对称式三角形错落分布于众多人物上部，以远景的视觉效果设计了一个大的环境空间，衬托了飞天和云游菩萨。画面中山石轮廓清晰，线条刚柔并济，以线条勾勒出凸凹，然后再用坚硬的“钉头”、“雨点”皴之，并且山中以长松为主，线条劲利，画家用丰富多变的线条勾勒出烟波浩渺的水波江面，如图 2.26。



图 2.26　弥陀殿东壁山水局部图



韩休墓画面中山水局部图

2014 年考古队在陕西长安郭辛庄发掘的唐朝宰相韩休与其夫人柳氏合葬的墓室中，首次出土了绘制在西壁上的唐代独屏山水图。从图中我们可以看出：在唐代，中国山水画也已经发展的颇为成熟，而大云院壁画中的山水与其有异曲同工之妙。

韩休墓画面中的山水粗旷大气，用笔古拙简练，内容非常丰富，有山有水，有亭台树木，画面也是利用层层重叠的山峰创造了深远的空间效果。用笔执着，准确有力，意态生动，技法娴熟。体现了盛唐时期的山水画技艺。与五代大云院弥陀殿壁画中的山水画进行比较可以发现，从画面上来看，大云院弥陀殿五代壁画山水的这一部分与韩休墓出土的这幅独屏山水在绘画手法上极为相似且技法更为成熟，继承了唐代的画风，技法上更能与时俱进，紧随时代，皴法上有突破，初具披麻皴的雏形，点叶树等类似董源的南派山水风格。由此，从大云院的壁画山水中我们可以看出：五代时期的山水画技法较前期更加完善，画面也更加丰富，并且壁画中的山水画与同一时期山水卷轴画的艺术水平相当，它们共同开启了山水画的新时代。

通过以上的分析，不难看出大云院弥陀殿壁画内容丰富，场景复杂，采用全景式构图，具有焦点透视和散点透视并用的特点。例如《维摩经变》壁画以《文殊师

万方数据

利问疾》为画面的视觉表现中心，为我们展示了《维摩经变》的诸多品的故事情节和相关内容，极尽当时最前卫的满构图样式，满陈铺就，景别描绘层次丰富，虚实相益，气势磅礴。同时采用对称式构图，一层一层递进，每一层中又分主次，上下拓展，层层深入。焦点与散点透视并用，使场景错落有致，空间感层次分明。画面中参与故事情节的人物众多，造型生动；人物服饰样式多样，色彩丰富；画面线条流畅灵活，极富美感；画面色彩和谐，庄重沉稳。整个画面中人物、景物、建筑、山峦同时出入画面，描绘出了一个层层递进的宏大的三度空间环境。

万方数据

第三章　大云院弥陀殿壁画与其它壁画之比较

3.1 与晚唐山西佛光寺壁画之比较

北魏孝文帝时期，山西省五台县佛光寺初建。及至隋唐之际，佛光寺已是五台名刹。唐中叶，绘制于敦煌壁画上的五台山图中，佛光寺就处于显耀地位。在唐武宗会昌灭佛运动中，佛光寺没能逃过一劫，仅存几座墓塔。后来，宣宗复法，京都女弟子公遇和高僧愿诚主持了重建。目前，在佛光寺东大殿内遗存的彩塑和壁画都是这次重修的产物。

位于大殿四壁的壁画于明宣德四年（为公元 1924 年），修葺大殿檐墙和大殿五百罗汉时又遭破坏。现仅存壁画 22 幅，共计 51.68 平米，分别是前槽次间和梢间拱眼壁外间 3 幅，南北内槽间拱眼壁外侧 4 幅，后槽明间两次间两梢间拱眼壁外侧 5 幅，外檐两山前后四间共计 8 幅，后檐墙内拱眼壁内侧 1 幅，另有殿内明间佛座后侧东腰处 1 幅。[①]

一、佛光寺东大殿壁画内容与大云院弥陀殿壁画内容比较。

1、佛光寺东大殿壁画内容选材于经变画及佛经故事。

在佛光寺东大殿的墙壁上，存留唐代佛教故事内容壁画十平方米左右。其内容为《西方净土变》，《毗沙门天王图》和《天王镇妖图》。

其中《西方净土变》位于东大殿前槽北次拱眼壁上。画面分三组布局：

这幅壁画中形象构成中，以中心阿弥陀佛主。佛身披袭衣，袒胸结跏趺坐于莲花台，其两侧位列胁侍菩萨五尊，均头顶花冠，身体微区，项佩璎珞。另外，还有半蹲着的两位供养菩萨。

其左右部分又分别以观世音菩萨和普贤菩萨为中心。二位菩萨又各有胁侍菩萨，均呈赴会行进的状态。

壁画两端的供养人中位北者为僧装，位南者为俗装。此外壁画中楼台、妓乐，飞云缭绕，天花乱坠，七宝莲池。如图 3.1

[①] 柴泽俊、贺大龙著《山西佛寺壁画》，文物出版社，第 15～16 页

万方数据



图 3.1 佛光寺东大殿菩萨众　　图片来源翻拍自《中国寺观壁画全集 1 早期寺院壁画》

2、大云院弥陀殿壁画内容选材于经变画。

弥陀殿东壁佛经变相壁画内容所示为《维摩经变》，扇面墙背面为《西方净土变》。

维摩经变壁画，依据古人的阅读习惯，由东向西，顺序展开：

左侧文殊师利，头饰螺髻宝冠，胸前佩璎珞，身着俗衣，结跏坐于方形莲台上，莲台下方绘制图案。

众菩萨的发饰形式呈螺髻样式，并且束发冠。

僧侣剃度，无发，身着僧衣。

天王的形象带有胡须，头发散落，身披铠甲，手中拿着法器，法器属动物法器等。

维摩诘居士，身着魏晋人士服装，发带自然从脸侧垂下，与文殊师利对坐在平面为长方形带有帐幔的木制帷帐中，帷帐后方有方形镂空屏障，其身后有佛经装饰，右手搭于右腿上，左手托腮。

二人中间有榜题：舍利弗，香积菩萨。

香积菩萨身着菩萨俗衣，手中捧有一个盛满香饭的香钵，位于北侧，舍利佛化

万方数据

作女性居于南侧，手中拿着曼陀罗花。

一众人后方远处有亭台楼阁，飞天祥云，精美宝塔峰峦树林，紫殿红楼，流云环绕，天女散花，而这些富丽堂皇，精彩绝伦的场景都是双方在辩论中所幻想的各种景象，如天宫楼阁、流云碧水、各种菩萨、达官富豪等，而恰恰正是这些幻想出来的场景表现了画家们丰富的想象力。

飞天菩萨北侧有榜题：东方□□□

再往维摩诘居士右方看去，又一众菩萨僧侣，飞天，面朝南方。右侧上方有榜题：释迦佛壹□II。

榜题下方有菩萨众，僧侣，天王。

壁画中构图布局均以人物为主，通过众佛、菩萨、飞天等人物的衬托，在彼此呼应、聚散的形式中表现出人物的主次、各司其职的活动，使画面布局呈现疏密有致的形态。

与东墙相邻的北墙有菩萨，已无法辨认，至此北壁，西壁壁画无以留存。而位于扇面墙背面残缺的壁画上大致绘制的为上部分天宫楼阁图，下部为诸天菩萨朝会，至今我们依然能看出壁画内容的丰富，场景宏阔。

二、佛光寺东大殿壁画与大云院弥陀殿壁画人物形象塑造比较。

1、佛光寺东大殿壁画中的菩萨形象造型丰腴，比例均匀，神态气韵传神，描绘的线条飘逸流畅，人物生动，但这时的菩萨造型呈现一种世俗性。[①]如图 3.2



图 3.2 左为佛光寺菩萨右为大云院菩萨

佛光寺东大殿壁画《天王镇妖图》和《毗沙门天王图》。壁画中所表现的是毗

[①]柴泽俊、贺大龙编，山西佛寺壁画，文物出版社，第 15～16 页

万方数据

沙门天王，整个人物形象描绘逼真，天王表情严肃，横眉怒目，身穿盔甲，手拿保健，脚踩两个鬼怪，仿佛正在斩杀鬼怪，勇猛异常，这也让他成为唐代武将们崇拜的战无不胜，英勇无比的战神。在其右侧画有一位天女，画中的天女与弥陀殿以及我们常见的天女并不一样，她头梳两个高髻，髻上饰花，身穿长裙，腰中的飘带下垂至脚踝，左手捧着玉盘，右手托花，眼睛看着天王镇妖的一幕，面容失色，显得惊恐万分。位于壁画的南部还有二力士，二力士一个上身裸露，手拿长杆，瞪着双眼，面露凶相；另一个身穿毛皮外衣，手牵妖猴，不怒而威，二力士仿佛是唐代的英勇武将。从这些人物形象的塑造上我们可以看出，佛光寺东大殿的整个壁画人物造型设计生动，在遵循佛教经典的同时融入了当时社会的各种因素，充满世俗气息。例如天王和力士的人物塑造上，均体现的是对男性力量特征的赞美，因用力而呈现出的肌肉和严肃认真的表情，给观者以震撼并留下深刻的印象。这些人物形象的塑造都是在遵循佛教经典的基础上，根据现实生活中的各个方面，把社会中的美好生活场景融入壁画的创作中。例如壁画中的诸神和当时的宫廷贵族，非常相像。诸神亦是按照现实中的尊卑顺序排列，但是画家把现实生活融入到壁画的创作中就是为了能让枯燥的佛教教义更能起到感化信徒的作用，这就需要把这些经变变得更有吸引力。这也充分说明了佛教绘画开始走向现实，并使佛教教义贴近平民百姓的生活。从佛光寺的壁画中我们可以深刻的体验到，整幅壁画的表现方式并没有给人凝重之感，反而让人感受到浓浓的浪漫气氛，仿佛置身于一个充满和平、正义、美好的现实世界。

画家们以一个世俗中百姓的视角去创作壁画，描绘宗教经典内容，并将它们对生活的理解和对美好生活的追求融入之中，向我们展示了一个不再是高高在上而是与我们息息相关的佛国世界。这里面融入了画家们对现实生活的认识，对壁画创作的理解，对艺术的追求，同时，也反映了他们高超的技艺，将世俗化的情感融入到佛教壁画创作的各个方面。总的来说，这也为我们后人研究唐代的绘画、佛教艺术以及山西的风俗历史等提供了更加直观而形象的资料。

2、弥陀殿东壁的《维摩经变》描绘的是：侧卧在病床上的维摩诘居士身着宽大的长衫，半卧在锦帐之中，虽然身体抱恙，但好像并不影响他的状态，他神采激昂的向文殊菩萨讲述自己的思想观念和大乘主张。而被释迦佛派来探望维摩诘的文殊菩萨和维摩诘居士相对而坐，表情凝重，若有所思，而又认真聆听。而位于维摩诘居士和文殊菩萨身后的众菩萨们则形态各异，有的面向他们辩论的中心，有的背对着他们，仿佛有的正在认真的聆听，有的在聆听的同时悄悄的讨论，画面形象生动。

万方数据

画家把这幅壁画上各个人物的性格都表现的淋漓尽致。

扇面墙正面如今我们所能看到的观世音和大势至二菩萨。二菩萨体型丰腴，面相圆润，狭眉细目，雍容典雅，神态安详。而壁画中的观世音菩萨、大势至菩萨唇上皆画有细小胡子。这种佛像人物表现方法，多见于早期佛教画像，从时间上看，越是早期的画像胡子越多，唐中后期逐渐减少，晚期乃至宋代更少，如新疆柏孜克里克石窟供养礼佛图中的佛和菩萨皆有胡须。大云院壁画中的画像有胡子，可见其还并没有完全摆脱这种画风的影响。

因此，从大云院弥陀殿壁画的人物形象的塑造上我们可以看出：大云院弥陀殿五代壁画上承盛唐及晚唐时期的风格，画家们力求壁画适合宗教教义和规范，但又将世俗生活融入其中，并且人物造型准确、形象生动、神态自然、异常传神。

三、佛光寺东大殿壁画与大云院弥陀殿壁画构图比较。

1、绘画技巧，巧妙合理的安排构图，通过空间关系，完美的诠释出美丽的佛国世界，并使画面丰富紧凑。

中国画常用的是散点透视，特别是在表现场面宏大人物众多的绘画中。东大殿的壁画中阿弥陀佛被安排在画面的中央，周围有亭台楼阁，花鸟树木，风浪流云等，而周围还有若干菩萨等人物，他们围绕着阿弥陀佛，仿佛画面中人物所有的动作都是为了表现他。这种画面构图安排给人以巧妙的感觉，画家熟练的采用了散点透视和焦点透视相结合的法则，并对画面中的视觉形象做了微妙的调整，仿佛整个画面具有了一个灭点，空间感很强，给人一种置身其中的感觉。由此我们可知，整个画面画家采用了两种透视法则相结合的方式，根据作画的需要和观者的最佳观赏角度，安排画面，以确保完整准确生动的表述佛经内容，使我们了解到唐代熟练的壁画透视上运用鸟瞰与散点透视相结合的技法，使画面颇具空间感，与敦煌莫高窟同时期的壁画相比，风格无二，充分地反映了当时佛教壁画的典型面貌。



图 3.3 佛光寺东大殿壁画焦点透视与散点透视并用示意图

2、大云院弥陀殿东壁维摩经变壁画规模宏大，人物众多。整幅壁画采取全景式、

万方数据

中心对称式，以及平衡式的布局，通过故事的发展情节逐渐引导观者。画面使用了中国传统的散点透视，配合以焦点透视，使画面的层次感丰富。

大云院弥陀殿东壁维摩经变壁画 30.15 平米，画面中人物近百人，人物组合大致分为八组，这八组人物形象分别是维摩诘居士与文殊菩萨为主题中心，身后围绕他们分别有跟在文殊菩萨身旁的胁侍菩萨以及诸菩萨众；手持法器的天王与剃头穿僧衣的罗汉及僧侣也在其中；香积菩萨与天女面对而立，舍利弗跟随其后，整个画面以这些小人物衬托出两个大人物，构图疏密有致，人物表情栩栩如生，人物位置根据身份的不同，有主有次，一片和谐之状。而扇面强背面的西方净土变，根据记载也依然能仅存的不足 10 平方米的残缺中看出，其画面构图的宗旨也跟东壁是一样的。

综上所述，佛光寺东大殿的壁画展示出了：唐代以后流行的经变画对空间的处理方法是在平面的绘画中，描绘出近乎三度空间的景色。如在楼阁台榭之间有人物、花树禽鸟、风浪流云等，为我们展现了一个丰富而生动的佛国世界。而大云院所绘画面根据上述描绘，人物安排井井有条，上有亭台建筑，飞天，山川树林，下有天女散花，众菩萨僧侣活灵活现，这样的经变画，人物、佛像和场景同时表现出了一定的接近三度空间的关系。使整个东壁画面布局疏密有致，遥相呼应，组成一个完美和谐的艺术画面，这种构图方式与唐代壁画构图形式的颇为相似，与佛光寺的构图思想相一致，因此五代时期的大云院弥陀殿壁画，正是受到了唐代构图形式的影响。

四、佛光寺东大殿壁画与大云院弥陀殿壁画色彩比较。

1、从佛光寺东大殿的唐代壁画画面中，人物形象颇有吴道子的“吴带当风”之韵味，“莼菜条”似的墨线勾勒，体现出绘制者的功底深厚，用笔流畅，粗细有度，软硬适当，刚柔并近。

线条的变化体现了会执着的功力，设色的话就考验绘制者的审美了，唐代的色彩表现主要就是以华丽的气氛为主，摆脱了北朝时期的单调与粗旷。而是运用石青、石绿为主，再配以赭石、铅粉、朱砂、土黄配之，从色彩上尽可能的富丽堂皇；在使用渲染及层层晕染的方式，使画面颇具立体感，整个画面呈现出的特点正是典型的“焦墨淡彩”。

通过这些绘制的手法绘制者们不光完成内容的绘制，也巧妙的从画面中反映出对勇士的赞美和敬佩，这样的方法使得这幅壁画的宗教性大大减弱，而使得艺术审美性增加。

2、大云院弥陀殿壁画的画面处理灵动活泼，既不呆板凝滞，也不庞杂淤塞。在

万方数据

画面色彩上依袭“焦墨淡彩”的特点，画面的色彩以石青、石绿为主，兼用朱、黄、白以及少量的赭石等色，基本上是传统的五色，使画面整体色彩稳重、和谐，这与佛光寺东大殿壁画的色彩相接近，都是大面积的采用石青等淡雅的颜色，然后辅以土黄和朱红。

3.2 与敦煌莫高窟《维摩经变》壁画之比较

莫高窟的唐前期《维摩诘经变》的表现形式，可分为四种：

1、沿袭隋代，《文殊师利问疾品》作为画面的表现主题，维摩诘居士与文殊师利两个任务形象分别画在西壁龛外的南北两侧。如敦煌 203、206、322 窟。

2、龛内南北两壁画《维摩诘经变》。如敦煌 68、242、334、341、342 窟。

3、以窟门为界，《维摩示疾》与《文殊问疾》分别画在东壁南北两侧，如 220、103 窟。这种形式在贞观年间已出现，从时间上来说，比第二种形式还早。这种形式的优点是：由于壁面比较宽大，可以使画面更加铺张扬厉。如第 220 窟东壁的《维摩诘经变》，窟门南侧以很大的一块壁面，画维摩诘居士坐在豪华的带帐胡床上，身披重裘，扶几而坐，微向前倾，头裹软巾，手挥麈尾，双眉紧锁，目光炯炯。朱唇方启，洁齿微露，因激烈辩论而胡须奋张，是古代画工对我国魏晋南北朝以来的清淡名士形象的高度艺术概括。

4、把整个经变画在一块完整的壁画上，使画面有更充裕的空间，表现更多的情节。332、335、194 等窟的《维摩诘经变》都属于这种形式。

3.2.1 与敦煌莫高窟晚唐第 9 窟风格比较

莫高窟晚唐第 9 窟壁画中的北墙与大云院弥陀殿东壁壁画都同时选择了《维摩经变》作为壁画描绘内容。壁画中的维摩诘经变依《维摩诘所说经》绘，全图高 3.55 米，宽 8.53 米，画出了全经十四品中的十一品内容，人物三百余身，是唐代同一经变中内容最为丰富、画面最大的一铺通壁巨制。

图中内容布局，沿袭初唐以来的形式，即左半以文殊师利为中心，右半以维摩诘为中心的对仗格局。中上部壁画毗耶离城。形成以《文殊师利问疾品》为主体。如图 3.4、3.5

万方数据



图 3.4　9 窟 维摩诘经变右半部　图片来源敦煌壁画全集



图 3.5　9 窟　维摩诘经变左半部　图片来源敦煌壁画全集

四周边沿穿插各品主要情节的布局。图中右半部，维摩诘榻帐下是各国王子往毗耶离城维摩诘处问疾听法。上部是《佛国品》，画诸菩萨、帝释、天人虚空驾云来赴法会，五百长者持华盖供养。维摩帷帐上方是《不思议品》，画维摩诘化现三万二千狮子座，与帐侧的天女撒花舍利弗身上着衣不落的情节。帐后是《见阿閦佛

万方数据

品》，画须弥山上妙喜世界。帐前是《香积品》，画菩萨驾云捧香饭钵而来。《菩萨品》，画魔王波旬伪装帝释带领魔女音乐歌伎，扰乱持世菩萨禅修。图最下部是《弟子品》，画阿難乞乳。《方便品》，画维摩诘入内宫、酒肆、学校、窑舍施行教化的诸多场景。有山川、河流、林木、屋舍风光。全图主要表现维摩诘智慧超人，游戏神通情节，以画出了诸多社会生活画面。布局主次分明，位置得当，绘工技艺精湛，是晚唐也是唐代壁画之佳作。如图 3.6



图 3.6　9 窟 维摩诘居士　图片来源敦煌壁画全集

1、构图比较。

维摩诘经变这一题材的构图形式，在敦煌莫高窟晚唐时期出现了最重要的转折，构图的形式是把“维摩示疾”下部的异族番王问疾图中的吐番赞普像，从中唐时期的显要地位，又回归到唐前期的队列中去。如图 3.7

唐五代时期，具有中国特色的经变画在绘制过程中并不仅仅是表现它的内容，对于构图基本上采用的都是对称式构图。在这样一种绘制经变画最常见的构图方式中，绘制者不光要绘制它本身的故事情节，还会考虑到各个人物及景物之间的空间关系，内容上也会考虑到左右对称绘出情节相同或相近的内容，在空间上表现出近乎三度的空间。这样的构图更加证明了它的独特性，也是印度和中亚佛教所没有的。

万方数据

同时，它的构图方式不同于西方美术中讲究的正确的透视关系，而是根据中国传统绘画的构图需要来进行描绘。画面中的建筑物和人物形象可远可近、可大可小。



图 3.7　9 窟　　维摩经变右半部主次式构图示意图

2、人物形象比较。

莫高窟晚唐第 9 窟壁画中的维摩诘居士与文殊师利论道的画像，是依照初唐范本绘制。维摩诘的人物画像更显得老成持重、博学而多智，为人敬重。用笔虽无奔放洒脱之势，描绘之精致却为前代所不及，并极美化装饰之能事。反映出晚唐人物画像崇尚细腻、具体、真实的审美倾向。

菩萨、童子、天女头戴天冠项饰璎珞，双手合十礼佛者，是弥勒菩萨（中）。裸身围短裙，肩斜披巾者，是光严童子（左）。都是《菩萨品》中的人物。佛要他们去维摩诘那里问疾，都因过去遭过维摩诘居士的诘难而不敢前往。图中把他们画在维摩帷帐前，一人低首合十，似觉为难。一人欲行又止，回头盼顾，好似胆怯。表现出各自不安的神情。又一人是维摩帐室的天女，手撒天花，逗引舍利弗与之论道。三人神态各异。身旁石山垂柳，蹊径华草，如同苑中信步，是一片风物怡人的境界。

3.2.2 与敦煌莫高窟五代第 61 窟、98 窟风格比较

1、题材内容比较。

莫高窟五代第 61 窟壁画及 98 窟东壁门南北两侧与大云院弥陀殿东壁壁画都同时选择了《维摩经变》作为壁画描绘内容。

敦煌五代《维摩诘经》壁画一共有十五幅，大多在东壁门两侧。98 窟东壁门南北两侧壁画都画了《维摩诘经》，绘工精细严谨，气魄宏伟壮观。从构图到造型，

万方数据

从线条到色彩上都继承了晚唐模式，装饰性强。但也由于画面过于严谨，较为死板，工整有余，灵性不足，气韵不足。如图 3.8、3.9、3.10、3.11

从题材内容来看，大云院与敦煌五代的第 61 窟，98 窟，基本一致，都属于《维摩经变题材》，所绘内容也都是以《文殊师利问疾品》为主，虽然所处的地域不同，但其绘制的主题思想却没有变。

大云院弥陀殿五代壁画属于佛寺壁画，供奉佛像，东西北三壁和扇面墙是弥陀殿的主体，内容为经变图。殿内壁画损毁严重，只留有东壁，北壁，扇面墙 20 余平方米。敦煌第 98 窟，61 窟均属于石窟壁画，窟内满壁绘制壁画。61 窟是曹氏统治瓜沙时期继第 98 窟后的又一巨型维摩诘经变，98 窟，61 窟二者布局大致相同，内容上已由八品增加到十二品，仍以《问疾品》与《方便品》为主。维摩诘头戴布帽，穿交领大袖袍，腰间束带，满腮胡须，面带微笑凭几坐于帐内。前来听法的菩萨、大弟子、释梵四天王、各国王子，人物数量增多。周围各品小景画的小巧精致，如左侧中部《弟子品》，画两头大牛和两头牛犊，一妇人在挤奶，弟子阿难向夫人乞乳。上部画众人前往来与天梯上的《见阿閦佛品》；右侧下画一人在水边钓鱼和一人在酒肆前舞蹈，维摩诘如酒肆劝人立志的《方便品》等，画面色调淡雅，保存完好。



图 3.8　61 窟　维摩诘居士　图片来源敦煌壁画全集

万方数据

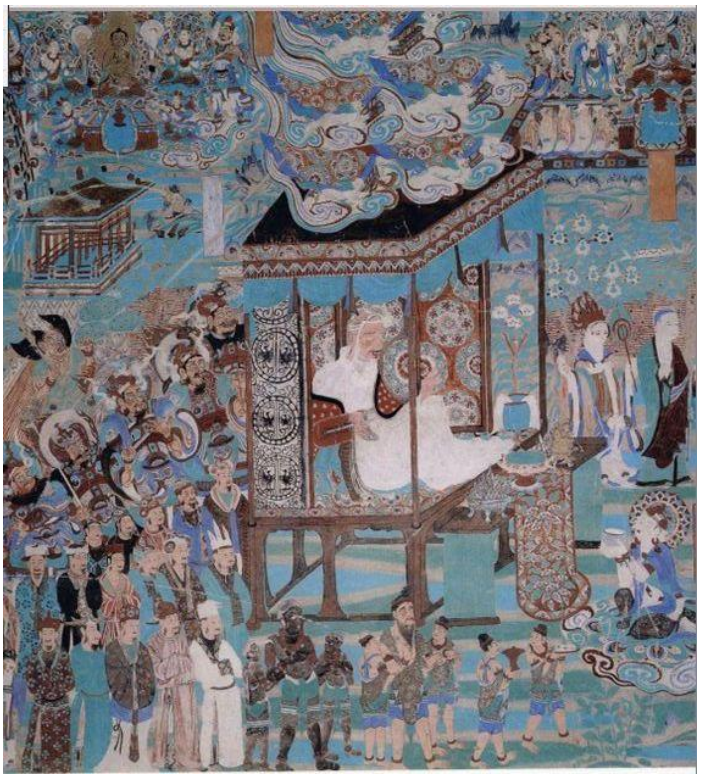


图 3.9　98 窟 维摩诘居士　图片来源敦煌壁画全集



图 3.10　莫高窟第 9 8　窟，维摩经变局部(东壁门南)　图片来源敦煌壁画全集

万方数据



图 3.11　舍利弗与天女 （东壁门南） 图片来源敦煌壁画全集

2、构图比较。

从构图形式看，61 窟东壁南侧（左手）绘有维摩诘经变，将《维摩诘经》中十三品的内容都囊括其中，画面分为《维摩示疾》《文殊来问》两个视觉中心，并存有六十则榜题。

敦煌莫高窟五代第 61 窟、98 窟的“维摩经变”壁画均采用主次式构图，其特点是依照同一画面中故事情节和人物主次将其安置在有利于内容表现的视角或位置进行描绘（如图 3.12）。而大云院弥陀殿东壁壁画也采用了具有敦煌特色的主次式构图方法。在绘制经变画的过程中，一般都是围绕宗教意识展开的，并不看透视关系。画家在设计壁画整体构图时，首先要考虑的是故事的主体人物如何彰显，而其他次要的人物的位置等的安排都是围绕主体人物来设计的，例如佛的形象描绘的非常大，而菩萨和弟子的形象则相对较小。画家的这种表现方法体现了艺术创作的主动性，根据主体有意识的安排体现壁画内容的空间关系，营造出一种真实的佛国世界。在这样的描绘下，西方极乐净土的场景表现的淋漓尽致，既让观者观赏到了极乐世界的具体情况，又增加了壁画的趣味性，空间上也井井有条不会混乱。

万方数据



图 3.12 莫高窟第 61 窟、98 窟　维摩经变壁画　　主次式构图示例

通过对大云院弥陀殿五代壁画与敦煌唐代、五代石窟壁画比较，我们发现虽然两者不属于同一种类型的壁画，但其壁画题材上却有相同之处，即都绘有《维摩经变》。本节从题材内容、绘画构图、维摩诘形象、绘画技法壁画色彩等方面对大云院弥陀殿五代壁画与敦煌第 9 窟、第 98 窟、第 61 窟进行了比较得出，因大云院地处中原地区，壁画在内容上与西域具有相同之处，但是其绘画风格与西域画风还是有一定不同，其主要继承的还是中原地区盛唐及晚唐时期的壁画风格。

表　7

名称	大云院	佛光寺	敦煌第 9 窟	敦煌第 98 窟	敦煌第 61 窟
所在地区	山西长治	山西五台	甘肃敦煌	甘肃敦煌	甘肃敦煌
时代	五代	唐代	晚唐	五代	五代
题材内容	经变画《维摩经变》《西方净土变》	经变画与佛经故事	经变画《维摩经变》	经变画《维摩经变》	经变画《维摩经变》
壁画构图	全景式及中心对称式构图维摩诘与文殊对坐	分别以阿弥陀佛、观世音菩萨、普贤菩萨为中心	对称式构图，主次式构图	主次式构图	主次式构图
壁画类型	佛寺壁画	佛寺壁画	石窟壁画	石窟壁画	石窟壁画
色彩	石青、石绿为主，兼用朱、黄、白以及少量的赭石	朱砂、土黄、石绿为主	赭石，石青、石绿为主	赭石，石青、石绿为主	赭石，石青、石绿为主
透视	散点透视和焦点透视相结合	散点透视和焦点透视相结合	鸟瞰与散点相结合	散点透视	散点透视

万方数据

第四章　大云院弥陀殿壁画的历史成因及艺术价值

4.1 大云院弥陀殿壁画的历史成因

五代时期的佛寺壁画，不仅使得佛寺里面有膜拜偶像，使香火更加旺盛，也使得佛教义理得到弘传。同时，这些壁画也透露了诸如当时的社会状况、佛教艺术的繁盛中心、壁画与社会环境的关系等。因此，在对大云院弥陀殿壁画内容以及艺术特征的不断追溯和认识的过程中，我们仍须考虑的问题是，这批如此精美的壁画是在什么样的历史环境下产生的？

4.1.1 弥陀殿壁画是五代社会动荡下的产物

唐末的农民起义推翻了立国近三百年（六一八——九零七）的唐王朝，导致了五代（九零七——九六零）十国的继起。这个时期，走马灯式的政权更迭，呈现出历史局势的动乱不已。来自西北的各部族，完全控制了河西广大疆域，而中原地区一直在不断地进行着改朝换代的战争，从梁、唐、晋到汉、周的五代政权，势力范围在淮河流域以北。在北方的五代，战事频繁发生，不停息的战乱，造成赋役沉重，掠杀连年，百姓民不聊生。例如，盘踞晋南和豫北一带的军阀李罕之，“专以寇抄为事，自怀（今河南省沁阳县）、孟（今河南省孟县）、晋、绛数百里，州无刺史，县无令长，田无麦禾，邑无烟火者，殆将十年。”[①]他们攻城略地，杀人盈城，惨绝人寰。汉民族封建统治阶级之间的频繁战乱和异族统治势力的武力渗透，更加深了劳动人民的苦难。在兵祸、重税、酷刑的摧残下，人口大量死亡和外逃，社会生产力遭到严重的破坏，广大群众挣扎在死亡线上，求生无路，求死无门，于是不断掀起规模不等的农民起义。深感“自身难保”的封建统治阶级，为了自我陶醉和欺骗人民，急切需要一种既“简便”而又更有“奇效”的宗教来为他们服务。

大云院的建造恰逢五代石敬瑭称皇的后晋时期。石敬瑭为了称皇向契丹求和，并割让幽云十六州（今河北和山西北部的大片领土）给契丹，契丹主自解衣冠授之，石敬瑭遂即位于柳林（今太原市东南）。上党地区即属于后晋的统治范围内，因每年要向契丹进贡，因此繁重的赋税让人民的生活苦不堪言，这时宗教就必须既要满足统治者的需求，又要给战争中的人们寻找一个精神寄托，一个更能体恤人间疾苦的神灵去安慰他们并给与他们希望。同时，由于战乱的原因，五代的佛教就必须与广大民众相契合，即在进一步的民俗化中获得最广泛的群众基础，这也是佛教自身的一个异化过程。具体表现为佛教内容、修行方式等在与中国民间信仰结合的过程

[①] 《资治通鉴》卷 257《唐纪七十三》。

万方数据

中，强化了迷信成分，偶像的力量等。这时的佛教其他宗派的物质条件因唐末的灭佛运动所遭到的摧残已难以恢复，寺院经济从此一蹶不振。而禅宗和净土宗的宣传方式，和它所采取的精神修养方法的“优越性”“简单性”就特别突出的显现出来。

禅宗思想的根本就是四个字：见性成佛。这一理论简单明了，易懂易记，而且雅俗共赏。平民百姓不因它雅而深奥敬而远之，士人官绅不因其俗而简洁不屑一顾，原因就在它既是贴近生活的通俗说教，又是思深义密，情理交融。同时，以慧能[①]为代表的禅宗，创始于中唐而盛于晚唐、五代。这个时期，就唐王朝来说，是由兴盛走向衰亡的时期；而就整个中国封建社会来说，也是由“全盛”而走向衰弱的时期。因此，在这种特殊的社会环境下，禅宗注重心性悟解的思想即被广大的人民所接受。而净土宗，它投合了统治阶级的需要，又能对苦难深重的劳动人民产生欺骗和诱惑作用，所以他的影响也远远超过了其它宗派。净土诸经的作者们所描绘的那种“无有众苦，但受诸乐”的“极乐世界”，对于苦难深重的被剥削阶级的劳动群众来说具有很大的诱惑力。因此，大云院弥陀殿壁画中的《维摩经变》向战乱中的人们传达了“心净佛土净”、“入生死而无畏，于诸荣辱，心无忧苦”等思想，而《西方净土变》丰富的壁画内容和气势恢宏的壁画场面使信众们在其中感受到了强大的震撼力，仿佛置身于祥和无忧的佛国世界，这也是百姓殷切期盼和平的心理需求的反映。

4.1.2 弥陀殿壁画是五代净、禅两宗思想影响下的产物

赖永海说:“唐宋以后，净土宗与禅宗逐渐合流。本来，禅宗注重坐禅，净土宗强调念佛，但唐宋之后的佛教多主张‘有禅有净土，犹如戴角虎’，把禅净巧妙地融为一体。另外，由于禅净都崇尚简便易行，比较适合当时社会的要求，因此，唐宋之后，中国佛教几成禅净之天下。”[②]

五代五十余年间，王朝交迭，战乱频繁，佛寺荒废，大小各宗，莫不衰息。独禅宗一宗，以其构居深山大壑，标榜教外别传，稍盛。禅，全称“禅那”，意为“静虑”或“思维修”。在佛教里，一般称作“禅定”或者“禅观”，乃音、意兼用的一种称呼。它是佛教僧侣主义的一种基本功。[③]禅宗初奉《楞伽经》[④]，至五祖以《金刚经》[⑤]印心，这可以看做是禅宗的预备阶段，也可称为禅宗的先驱。这时期禅宗还

[①] 慧能，（638—713）禅宗创始人。慧能以前只有禅学，没有禅宗；禅宗是由慧能创始的。
[②] 赖永海主编，《维摩诘经》，中华书局，第 2~10 页。
[③] 郭朋，《隋唐佛教》，齐鲁书社，1981 年 4 月，第 509 页。
[④] 《楞伽经》，即《楞伽阿跋多罗宝经》，或译为《大乘楞伽经》。
[⑤] 《金刚经》即现存的《大般若经》中的第 577 卷。这一卷经前后共有六种译本，最通行的是姚秦鸠摩罗什的译本。

万方数据

没有形成宗派，也没有正式以“禅宗”作为自己宗派的名称。唐末《维摩经》[①]大兴，被奉为禅门重典，大云院东壁的墙面上就描绘的是维摩经变中的文殊师利问疾品中非常精彩的辩论场面，可视为其时重《维摩经》的重要佐证。在《问疾品》中，“维摩知文殊来，先空其室，乃先以佛性真实本体相呈也。其次乃阐明佛性本体无病，因众生病故病，众生不病则病灭。”[②]维摩诘以自身的行为作范本，向世人显现了存在而超越的处世态度。弥陀殿“维摩经变“壁画内容向我们传达了禅宗的重要思想，以及禅宗思想对弥陀殿壁画创作内容的影响。

净土信仰在中国由来已久，自东晋慧远创莲社以来，逐渐普及，到唐善导大师正式立宗。净土宗以念佛之法，求生极乐净土，成就无上佛道，故而称为净土宗。净土宗依据佛所说的净土三经[③]，以及《般舟三昧经》、《悲华经》、《宝积经》等经典而得以成立。《阿弥陀经》的经文较短，含义却甚深，此经普被三根，遍摄群情，被列为净宗行人的必诵之课。它主要是宣扬“极乐世界”是如何的美妙，“往生”之后是如何的“无有众苦，但受诸乐”。[④]按照《阿弥陀经》的描写，“极乐世界”，“黄金为地”，“金、银、琉璃、赤珠、玛瑙”等“七宝”所“庄严”。“昼夜六时”，“天雨”宝花，妙不可言。凡是能够一天、两天、三天以至七天，“一心称念”阿弥陀佛的名号，临死的时候，“心不颠倒”的，“即得往生阿弥陀佛极乐国土”。[⑤]大云院扇面墙背面壁画为“西方净土变”，画面上亭台楼阁，流云环绕，描绘了一幅安静祥和的佛国世界，可为当时社会净土宗盛行的证明。

因此，从大云院弥陀殿现存的壁画内容来看，其受五代净、禅两宗的思想影响颇深，有禅、净并重的特点。并且，从维摩经变和净土经变同处一室来看，二宗尚有合流之势。

4.2 大云院弥陀殿壁画的艺术价值

4.2.1 弥陀殿壁画体现了五代佛教艺术的世俗化

首先，在佛教刚刚传入中国的时候，仅仅是为上层人士所了解，普通的平民百姓对佛教的经典、教义等都不熟悉。为了让佛教能够在广大民众中流行，经变画的风行，使信众对佛教的理解更为直接、简单、易懂，所以，佛教的世俗化、普及化、大众化势在所趋。弥陀殿东壁的“维摩经变”和扇面墙背面的“西方净土变”以经

① 《维摩经》是《维摩诘所说经》的简称，收于《大藏经》第十四册。
② 湛然《维摩经略疏》卷四，大正藏第三十八册。
③ 净土三经：《无量寿经》、《观无量寿经》、《阿弥陀经》。
④ 见《大正藏》卷一二，第 346~348 页。
⑤ 同上。

万方数据

变画的形式向人们描绘了佛经中的经典教义，简单易懂，使人们更容易受到感染。其次，弥陀殿东壁的《维摩经变》画面中，人物按现实的尊辈长幼顺序排列，凸显出现实的上层人间社会。画面的中心是坐于方形莲台上的文殊菩萨和与其相对而坐于带有帷幔坐榻之上的维摩诘，二人身后方均有菩萨众、天王、罗汉、侍从等。相对于后方的菩萨和天王等形象，文殊和维摩诘的形象则相对要高大并且位于画面的中心位置。在这场激烈的辩论盛会中，画面中的人物主次分明，布局合理，更像是一副现实的封建社会中的贵族盛会。最后，从绘画语言的角度看，这幅壁画不但继承了唐代的造型特点，同时又融入了中国绘画的技法。文殊菩萨圆脸若满月，法相庄重典雅，慈眉善目，宽容智慧。佛像的造型，沿袭了唐代以丰满肥胖为美的审美情趣。造型最为生动的当属天女，丰润秀美，活泼俏皮，形象更胜于严谨的菩萨，典型的唐代以肥为美风范，一幅人间善良少女的风姿。尤其是维摩诘居士，身着魏晋士大夫服装，长袍宽带，秀骨清像，神态悠然，名士气韵。画面人物形象生动，表情丰富，一幅人世间的佛会盛世的景象，信众齐齐一堂的世俗场景豁然眼前。大云院弥陀殿壁画采用现实生活中的场景和人物形象来塑造佛教经变画的内容，使本来难懂的经变画变得更加形象，更容易被大众所理解。

佛教艺术的世俗化，能够让佛教更好的被普通大众所理解和接受，同时感化百姓，为佛教赢得更多的信徒。佛教的世俗化也使佛教更容易为世俗人士理解和尊重，从而为佛教的发展赢得更大的空间。

4.2.2 弥陀殿壁画体现了对唐代壁画的继承和发展

唐代壁画题材广泛，人物形象设计时代鲜明，表现壁画内容的技法也多种多样，并且对画面空间的处理更为卓越，在描绘佛像和人物活动场景的同时表现出了一定的空间关系。唐代的部分经变画在表现人物群像时习惯上还是采用的并列人物表现手法，但是与前一时期的壁画表现方式相比，画面已经从平面演变成三度空间，而这种空间感在经变画中得到了很好的体现。

通过对大云院弥陀殿壁画的形式分析可知：首先，大云院弥陀殿壁画整体采用全景式的满构图，气势恢宏，近百位人物穿插其中。同时，对称式、平衡式和透视法的综合运用使得整个画面情绪饱满，并且完美的描绘出层层递进的三度空间环境。弥陀殿壁画这种构图方式与佛光寺东大殿唐代壁画的构图形式颇为相似，其构图思想具有一致性。其次，弥陀殿壁画人物服饰考究，为唐代宫廷妇女服饰的演变，例如擎花天女，不仅服装与唐代舞伎无异，而且天女的发式为盛唐时期的妇女流行发式，其整体俨然是一位唐代的宫廷贵族妇女形象。而且，弥陀殿壁画中的人物形态，

万方数据

特别是菩萨的整体造型，沿袭了唐代以丰满肥胖为美的审美情趣，面相丰盈，体态丰润。总的来说，大云院弥陀殿的壁画艺术上承盛唐、晚唐时期的艺术风格，不仅对我们了解五代北方地区的壁画艺术提供了丰富的史料价值，同时也对我们了解更久远的、绘画作品遗留更少的唐代提供了参考价值，让我们看到了一个呈现多元化绘画语言的壁画发展趋势。

万方数据

结　语

大云院壁画所绘《维摩经变》内容，反映了当时特殊的历史背景下，劳苦大众人民渴望轮回转世，脱离苦难，获得寄托的精神追求。大云院的创建与壁画的绘制为这些普通人提供了可以暂时逃离现实的场所。画面中，红瓦大气的宏大建筑，优美动人的飞天形象，绘制精美精巧的宝塔香炉，菩萨，僧人华丽的衣装，不光是依据前朝或是更早的佛经绘制，同时创作者本人也从绘制当中加入自己的美好愿望，渴望自己成为这西方极乐世界的一员。维摩诘居士轻松自在的形态在艺术家的手中也寄托出这个社会对于安定生活的渴望。

通过前面章节的分析得出以下结论：大云院壁画的艺术特征颇具时代特色，它是在上承盛、晚唐时期壁画的艺术风格，以及社会因素和五代净、禅两宗思想因素的影响下综合产生的，具有世俗化，但是比较唐代的画面更加严谨、理性的壁画绘画形式。

《维摩经变》壁画内容丰富，场景复杂，采用全景式构图，以《文殊师利问疾》为画面的视觉表现中心，为我们展示了《维摩经变》的诸多品的故事情节和相关内容，极尽当时最前卫的满构图样式，满陈铺就，景别描绘层次丰富，实中带虚，虚实相益，写实多变，气势磅礴。主次式构图，一层一层递进，每一层中又分主次，上下拓展，层层深入，营造出一种错落有致、主次分明的空间关系。焦点与散点透视并用，场景错落有致，空间感层次分明。画面中参与故事情节的人物众多、表述的故事情节丰富，画面气势恢宏，情绪饱满，峰峦重叠，林木尽染，紫殿红楼，帷帐行云，水纹荡漾，飞天回翔以及辩论时所出现的各种奇妙景象，人物、景物、建筑、山峦同时出入画面，描绘出了一个层层递进的宏大的三度空间环境。

大云院弥陀殿壁画体现了五代时期特有的时代特征和艺术风格，壁画所呈现出来的风格样式，既继承了唐代时期的圆润丰腴，又完美的体现了五代时期绘画所特有的朴素凝练之感，为之后壁画的发展打下了基础。研究大云院五代壁画为我们了解山西五代佛寺壁画提供了重要的实物资料，对我们研究五代的绘画发展具有重要的参考价值。纵观弥陀殿五代壁画，其中所蕴含的历史信息和艺术信息对我们今后各方面的研究具有重要的参考价值。

万方数据

参 考 文 献

期刊

[1]梁瑞强.平顺大云院五代壁画略述.山西档案，2012 年 02 期，第 16～21 页

[2]酒冠五.大云院.文物.1958 年第 3 期，第 43～44 页

[3]郭兰莹.大云院五代壁画浅探.文物世界，2010.5，第 69～71 页

[4]杨烈.山西平顺县古建筑勘察记.文物，1962 年 02 期，第 40～51 页

[5]武丽敏.山西省五台县佛光寺唐代壁画的美学特征.晋中师范高等专科学校学报，2004.4

[6]介子平.第二章隋唐风华.新美域，2012.1

[7]邹清泉.莫高窟第 61 窟维摩经变新识.美术学报，2013.2

[8]彭图.如是我闻五台山.五台山，2012.1

[9]王垚.麦积山石窟维摩诘经变壁画艺术风格探析.天水师范学院学报，2009.6

[10]赵雪芬.炳灵寺第 8 窟维摩诘经变探析.考古与文物，2013.6

[11]蒋方亭.故宫藏维摩演教图创作年代小考.文物鉴定与鉴赏，2012.4

[12]崔钟太.维摩诘经的戏剧体裁.文教资料，2008.9

[13]刘洋.王安石与维摩诘经.北京化工大学学报社会科学版，2010.4

[14]李大伟、陈冬梅.维摩诘对居士文人精神的影响.哈尔滨学院学报，2009.12

[15]侯丹.论维摩诘经之神通.池州学院学报，2014.2

[16]柴泽俊.略论山西古代壁画.山西档案，2012.1

[17]王娟熔.维摩诘经不思议之解读.北京印刷学院学报，2013.1

[18]谷东方.高平开化寺北宋大方便佛报恩经变壁画内容考释.故宫博物院院刊.2009.2

[19]梁济海. 开化寺的壁画艺术. 文物. 1981.5

[20]张荣. 佛光寺东大殿文物建筑勘察研究. 古建园林技术. 2010.3

[21]张弓. 唐代佛寺群系的形成及其布局特点. 文物. 1993.10

[22]马新广. 唐五代佛寺考补. 西北大学学报哲学社会科学版. 2008.1

[23]陈乃惠. 敦煌壁画“意”与“象”契合的形式美. 沈阳建筑大学学报社会科学版. 2015.1

[24]卢少珊. 北朝隋代维摩诘经图像的表现形式与表述思想分析. 故宫博物院院刊. 2013.1

[25]庞颖，魏婕绘. 敦煌飞天——多元文化融合的艺术典范. 中国包装工业. 2014.2

万方数据

[26]张惠明. 敦煌五台山化现图早期底本的图像及其来源. 敦煌研究. 2000.4

[27]周晓冀. 泰山北齐造像碑记与敦煌"白衣佛"问题新证. 大庆师范学院学报. 2015.1

[28]宋文强. 中国古代建筑修缮“修旧如旧”的范例——由平顺县龙门寺重修天王殿记碑载谈起.文物世界. 2011.1

[29]宋文强. 平顺龙门寺历史沿革考. 文物世界. 2010.3

[30]侯慧强.独具特色的五台山佛光寺唐代壁画，山西档案 2012.1

[31]郭海燕. 壁画艺术的圣殿. 文物世界. 2000.3

[32]陈乃惠. 敦煌壁画“意”与“象”契合的形式美. 沈阳建筑大学学报社会科学版. 2015.1

[33]梁晓鹏. 莫高窟第 254 窟千佛文本的符号学分析. 敦煌学辑刊. 2005.2

[34]金维诺. 唐代宫廷绘画及其影响. 中国书画. 2004.1

[35]郑炳林，魏迎春. 晚唐五代敦煌佛教教团僧尼违戒——以饮酒为中心的探讨. 敦煌学辑刊. 2007.4

[36]郭永利. 晚唐五代敦煌佛教寺院的纳赠. 敦煌学辑刊. 2005.4

[37]贺世哲. 敦煌莫高窟中的维摩诘经变. 敦煌研究. 1982.2

[38]金维诺. 敦煌壁画维摩变的发展. 文物. 1959.2

[39]曹恒钧. 四川夹江千佛岩造像. 文物参考资料. 1958.4

图书：

[1]楚启恩.中国壁画史.北京.中国工艺美术出版社，2000

[2]鲁迅.鲁迅全集第 5 卷.北京人民文学出版社，1998 年

[3]孙昌武.中国文学中的维摩与观音.北京.高等教育出版社，1996 年

[4]中国寺观壁画全集编辑委员会编.中国寺观壁画全集 1 早期寺院壁画.广州.广东教育出版社，2011.10

[5]王重民.敦煌古籍叙录.北京.中华书局，1979

[6]任继愈.中国佛教史.北京.中国社会科学出版社，1981

[7]宫大中.龙门石窟艺术.上海.上海人民出版社，1981

[8]金维诺.中国美术史论集.北京.人民美术出版社，1981

[9]汤用彤.隋唐及五代佛教史.台湾.台北慧炬出版社，1986

[10]阮荣春、张同标.中国佛教美术发展史 .福建.东南大学出版社，2011.12

[11]邹清泉.虎头金粟影_维摩诘变相研究.北京.北京大学出版社，203.5

万方数据

[12]陈祚龙.敦煌学要龠.北京.新文丰出版股份有限公司，1982
[13]陈高华.隋唐画家史料.北京.文物出版社，1987
[14]段文杰.中国壁画全集敦煌～盛唐.天津.天津人民美术出版社，1989
[15]段文杰.中国壁画全集敦煌～五代宋.辽宁.沈阳美术出版社，1990
[16]江素云.维摩诘所说经敦煌写本综合目录.台湾.台北东出出版社，1992
[17]何剑平.中国中古维摩诘信仰研究.四川.成都巴蜀书社，2009
[18]山西省史志研究院.山西通志·文物志.山西人民出版社，1996，390~1000
[19][宋]欧阳修.宋祁.新唐书.北京.中华书局，1975
[20][唐]朱景玄著.温肇桐注.唐朝名画录.四川.四川美术出版社，1985
[21][唐]张彦远著.范祥雍点校.历代名画记.北京.人民美术出版社，1964
[22][唐]张彦远.历代名画记.北京.人民美术出版社，1963 年
[23][宋]米芾.画史.北京.文物出版社，1982 年
[24][宋]薛居正.旧五代史.中华书局，1976
[25][宋]欧阳修.新五代史.中华书局，1974
[26]何剑平著.中国中古维摩诘信仰研究. 四川.巴蜀书社， 2009
[27]郑昶.中国画学全史.上海.上海中华书局，1929
[28]王朝闻编.美学概论. 北京.人民出版社， 1981
[29]赖永海.高永旺译注.维摩诘经.北京.中华书局，2013.2
[30][日]田中丰藏.中国美术的研究.二玄社，1964
[31][日]水野清一.中国的佛教美术.平凡社，1968
[32][日]藤堂恭俊、余万居译.中国佛教史.台湾.台北华宇出版社，1985
[33][法]伯希和、耿升译.伯希和敦煌石窟笔记.甘肃.兰州甘肃人民出版社，2007
[34]岳仁译注.宣和画谱. 湖南.湖南美术出版社， 1999
[35]李昆声主编.南诏大理国雕刻绘画艺术. 云南.云南人民出版社， 1999
[36]李芳民著.唐五代佛寺辑考. 北京.商务印书馆， 2006
[37][宋]黄休复等撰.益州名画录.四川. 四川人民出版社， 1982
[38]忠荦编.隋唐五代史. 上海.上海人民出版社， 2003
[39]高春明.中国历代服饰艺术.北京.中国青年出版社，2009.9
[40]沈从文.中国古代服饰研究.上海.上海世纪出版社，2005.5
[41]费泳.中国佛教艺术中的佛衣样式研究.北京.中华书局，2012.4

万方数据

学位论文：

[1]林硕.敦煌莫高窟唐代壁画构图研究，山东大学硕士论文，2012

[2]马新广.唐五代佛寺壁画的文献考察，西北大学博士论文，2008

[3]姜莉.魏晋南北朝至五代文殊菩萨典型造像研究，上海大学硕士论文，2010

[4]杨瑰瑰.维摩诘经文献与文学研究，华中师范大学博士论文，2012

[5]高百宁.晋东南地区保存的汉唐音乐文物研究，山西大学硕士论文，2013

[6]于向东.敦煌变相与变文，东南大学硕士论文，2003

[7]马文娟. 敦煌隋唐壁画中飞天服饰的研究. 东华大学硕士论文， 2007

万方数据

附 录

文殊师利问疾品第五

尔时，佛告文殊师利：汝行诣维摩诘问疾。文殊师利白佛言：世尊，彼上人者，难为詶对。深达实相，善说法要，辩才无滞，智慧无碍，一切菩萨法式悉知，诸佛秘藏，无不得入，降伏众魔，游戏神通，其慧方便，皆已得度。虽然，当承佛圣旨，诣彼问疾。于是众中诸菩萨大弟子，释梵四天王等，咸作是念：今二大士，文殊师利维摩诘共谈，必说妙法。实时八千菩萨，五百声闻，百千天人，皆欲随从。

于是文殊师利与诸菩萨大弟子众，及诸天人，恭敬围遶，入毗耶离大城。尔时长者维摩诘心念：今文殊师利，与大众俱来。即以神力，空其室内，除去所有，及诸侍者，唯置一床，以疾而卧。文殊师利既入其舍，见其室空，无诸所有，独寝一床。时维摩诘言：善来文殊师利！不来相而来，不见相而见。

文殊师利言：如是，居士。若来已更不来，若去已更不去。所以者何？来者无所从来，去者无所至。所可见者，更不可见。且置是事，居士是疾，宁可忍不？疗治有损，不至增乎？世尊殷懃，致问无量。居士是疾，何所因起？其生久如？当云何灭？

维摩诘言：从痴有爱，则我病生。以一切众生病，是故我病。若一切众生得不病者，则我病灭。所以者何？菩萨为众生故，入生死，有生死，则有病；若众生得离病者，则菩萨无复病。譬如长者，唯有一子，其子得病，父母亦病。若子病愈，父母亦愈。菩萨如是，于诸众生，爱之若子。众生病，则菩萨病。众生病愈，菩萨亦愈。

又言是疾何所因起？菩萨疾者，以大悲起。文殊师利言：居士，此室何以空无侍者？维摩诘言：诸佛国土，亦复皆空。又问：以何为空？答曰：以空空。又问：空何用空？答曰：以无分别空故空。又问：空可分别耶？答曰：分别亦空。又问：空当于何求？答曰：当于六十二见中求。又问：六十二见当于何求？答曰：当于诸佛解脱中求。又问：诸佛解脱当于何求？答曰：当于一切众生心行中求。又仁所问何无侍者，一切众魔及诸外道，皆吾侍也。所以者何？众魔者乐生死，菩萨于生死而不舍。外道者乐诸见，菩萨于诸见而不动。

文殊师利言：居士所疾，为何等相？维摩诘言：我病无形不可见。又问：此病身合耶？心合耶？答曰：非身合，身相离故。亦非心合，心如幻故。又问：地大水大火大风大，于此四大，何大之病？答曰：是病非地大，亦不离地大；水火风大，

万方数据

亦复如是。而众生病，从四大起，以其有病，是故我病。

尔时，文殊师利问维摩诘言：菩萨应云何慰喻有疾菩萨？维摩诘言：说身无常，不说厌离于身。说身有苦，不说乐于涅盘。说身无我，而说教导众生。说身空寂，不说毕竟寂灭。说悔先罪，而不说入于过去。以己之疾，愍于彼疾。当识宿世无数劫苦，当念饶益一切众生。忆所修福，念于净命。勿生忧恼，常起精进。当作医王，疗治众病。菩萨应如是慰喻有疾菩萨，令其欢喜。文殊师利言：居士，有疾菩萨，云何调伏其心？维摩诘言：有疾菩萨，应作是念，今我此病，皆从前世，妄想颠倒，诸烦恼生。无有实法，谁受病者！所以者何？四大合故，假名为身。四大无主，身亦无我。又此病起，皆由着我。是故于我不应生着。既知病本，即除我想及众生想，当起法想。应作是念，但以众法合成此身，起唯法起，灭唯法灭。又此法者，各不相知，起时不言我起，灭时不言我灭。彼有疾菩萨，为灭法想，当作是念，此法想者，亦是颠倒，颠倒者，即是大患，我应离之。云何为离？离我我所。云何离我我所？谓离二法。云何离二法？谓不念内外诸法，行于平等。云何平等？谓我等涅盘等。所以者何？我及涅盘，此二皆空。以何为空？但以名字故空。如此二法，无决定性。得是平等，无有余病。唯有空病，空病亦空。是有疾菩萨，以无所受而受诸受，未具佛法，亦不灭受而取证也。设身有苦，念恶趣众生，起大悲心，我既调伏，亦当调伏一切众生。但除其病，而不除法。为断病本，而教导之。何谓病本？谓有攀缘，从有攀缘，则为病本。何所攀缘？谓之三界。云何断攀缘？以无所得。若无所得，则无攀缘。何谓无所得？谓离二见。何谓二见？谓内见外见，是无所得。文殊师利，是为有疾菩萨调伏其心，为断老病死苦，是菩萨菩提。若不如是，己所修治，为无慧利。譬如胜怨，乃可为勇。如是兼除老病死者，菩萨之谓也。彼有疾菩萨，复应作是念，如我此病，非真非有，众生病亦非真非有。作是观时，于诸众生若起爱见大悲，即应舍离。所以者何？菩萨断除客尘烦恼而起大悲。爱见悲者，则于生死有疲厌心，若能离此，无有疲厌，在在所生，不为爱见之所覆也。所生无缚，能为众生说法解缚。如佛所说，若自有缚，能解彼缚，无有是处。若自无缚，能解彼缚，斯有是处。是故菩萨不应起缚。何谓缚？何谓解？贪着禅味，是菩萨缚。以方便生，是菩萨解。又无方便慧缚，有方便慧解。无慧方便缚，有慧方便解。何谓无方便慧缚？谓菩萨以爱见心庄严佛土，成就众生，于空无相无作法中，而自调伏，是名无方便慧缚。何谓有方便慧解？谓不以爱见心庄严佛土成就众生，于空无相无作法中，以自调伏，而不疲厌，是名有方便慧解。何谓无慧方便缚？谓菩萨住贪欲瞋恚邪见等诸烦恼，而殖众德本，是名无慧方便缚。何谓有慧方便解？谓离诸贪欲

万方数据

瞋恚邪见等诸烦恼，而殖众德本，回向阿耨多罗三藐三菩提，是名有慧方便解。文殊师利，彼有疾菩萨，应如是观诸法。又复观身无常，苦、空、非我，是名为慧。虽身有疾，常在生死饶益一切，而不厌倦，是名方便。又复观身，身不离病，病不离身，是病是身，非新非故，是名为慧。设身有疾，而不永灭，是名方便。文殊师利，有疾菩萨应如是调伏其心，不住其中，亦复不住不调伏心。所以者何？若住不调伏心，是愚人法。若住调伏心，是声闻法。是故菩萨不当住于调伏不调伏心，离此二法，是菩萨行。在于生死不为污行，住于涅盘不永灭度，是菩萨行。非凡夫行，非贤圣行，是菩萨行。非垢行，非净行，是菩萨行。虽过魔行，而现降伏众魔，是菩萨行。求一切智，无非时求，是菩萨行。虽观诸法不生，而不入正位，是菩萨行。虽观十二缘起，而入诸邪见，是菩萨行。虽摄一切众生，而不爱着，是菩萨行。虽乐远离，而不依身心尽，是菩萨行。虽行三界，而不坏法性，是菩萨行。虽行于空，而殖众德本，是菩萨行。虽行无相，而度众生，是菩萨行。虽行无作，而现受身，是菩萨行。虽行无起，而起一切善行，是菩萨行。虽行六波罗蜜，而徧知众生心、心数法，是菩萨行。虽行六通，而不尽漏，是菩萨行。虽行四无量心，而不贪着生于梵世，是菩萨行。虽行禅定解脱三昧，而不随禅生，是菩萨行。虽行四念处，不毕竟永离身受心法，是菩萨行。虽行四正勤，而不舍身心精进，是菩萨行。虽行四如意足，而得自在神通，是菩萨行。虽行五根，而分别众生诸根利钝，是菩萨行。虽行五力，而乐求佛十力，是菩萨行。虽行七觉分，而分别佛之智慧，是菩萨行。虽行八正道，而乐行无量佛道，是菩萨行。虽行止观助道之法，而不毕竟堕于寂灭，是菩萨行。虽行诸法不生不灭，而以相好庄严其身，是菩萨行。虽现声闻辟支佛威仪，而不舍佛法，是菩萨行。虽随诸法究竟净相，而随所应为现其身，是菩萨行。虽观诸佛国土永寂如空，而现种种清净佛土，是菩萨行。虽得佛道转于法轮入于涅盘，而不舍于菩萨之道，是菩萨行。

说是语时，文殊师利所将大众，其中八千天子，皆发阿耨多罗三藐三菩提心。

传拓碑刻按时代分：唐代 5 通（方）、五代 4 通（方）、宋代 7 通（方）、元代 4 通（方）、明代 34 通（方）、清代 141 通（方）、中华民国 50 通（方）、中华人民共和国建国后 18 通（方），时代不详 5 通（方）。

从形制分：碑 212 通，碣 方，题记 处，墓志 5 方，其他 块。

宋咸乎二年救赐院额碑,祀着:“自建隆元年,先师法薛奉景,墓趾住持,可谓地隆具胜,……况又抓以来,殿宇一百余阴,……太平兴国八年三月七日特降赐额,改仙岩为大云禅院……潜惠潭”。

万方数据

寺内西南角有天禧四年双峰山人云院十方碑，对寺的创建年代，·祀述甚群：“……仙师法号奉景，丙申生，本是幽州人也。……时于天福三年戊戌岁，……降迹挂瓶锡于双峰山下，……慕恋仙胜之方，洗心移修住持，……于丙地，精草为庵，安置下手，修壬，是时，此寺树林广大，虫兽甚多，往往不敢行过，……再告大众，登心修造。今者，欲蒲住下布施神林材木施主王昌王珠为首，盖造僧堂，厨屋、法堂两侠。至天福五年庚子岁，……碟清住下王琼王贵王文山等，充为十方都推那，盖造佛殿，枕丰丈室，……至显德元年，……二月十九日，……仙师法身在室，羹性归空，……十九日出喧，焚烧舍利，为蠕金像，起七宝塔……”。

明、清碑记，如:大佛殿前澹下，明成化十三年重修大云寺碑载:“潞州黎城县，……寺在县治东南四十里，石灰社北山之踢，奈以历岁古远圆三七宝塔考之县志，抓建于宋天武四年，尽失旧，工聚材，，夙雨倾毛所存者独段堂已余墓告毁樱始于成化九年，岁在癸已，……鸿重俯殿堂三楹，殿内佛后新输背坐观音像一缭。殿宇之前，东西两糜新建 f 曹舍五阴之所，睡下东西各建一一阴，为供寿亭侯、趣蓝神之所，山咫三周，俱以丹碧巍然，至成化一 J 一二年岁在丙中，修之工攀，……”。

清康熙三十八年立的大云寺重情碑祀：“……奈日久渐敝，殿宇倾舶不堪，……于顺治年阴，命匠兴工，不日而告竣焉。造至康熙三十一年，爆雨如注，速棉不息，而殿字僧舍，漂流姆存，……命匠鸿工，殿字巍峨，金像辉煌，……是役也，兴工于甲戌之暮春，落成一于戊寅之仲夏，此虽数人之功，乡众亦与有力焉。……”。

下图依据柴泽俊先生的统计绘制而成

平顺大云院壁画留存面积统计表

位置	画面高度	画面宽度	壁画面积
东壁南半部	2.85	5.55	15.82
东壁北半部	2.86	5.01	14.33
北壁东隅	2.84	1.68	4.77
扇面墙正面东隅	2.18	1.16	2.53
扇面墙正面西隅	2.12	1.13	2.4
扇面墙背面东隅	2.2	1.28	2.82
扇面墙背面西隅	2.15	1.55	3.33
合计			46
备注			单位：米，平方米

万方数据

莫高窟五代时期《维摩诘经变》遗存

窟号	重修年代	位置	壁画内容	敦煌石窟内容总录页码
5	清	主室东壁	门南文殊菩萨，门北维摩诘居士	6
6	西夏	主室东壁	门上佛国品；门南文殊菩萨，门北维摩诘居士	6,7
22	清	同上	门北维摩诘居士，门南文殊菩萨残	13
61	元	同上	门上佛国品；门南文殊菩萨，门北维摩诘居士，五代女供养人四身	26、27
98	清	同上	门上方便品，门南文殊菩萨，门北维摩诘居士	38
100	清重修塑像	同上	门南文殊菩萨，门北维摩诘居士	39
108	清	同上	门上佛国品，门南文殊菩萨，门北维摩诘居士	41
146	宋元清	同上	门上佛国品，门南文殊菩萨，门北维摩诘居士	56、57
261	无	前室西壁	门南文殊菩萨，存一角；门北维摩诘居士，存一部，余剥落	106
安西榆林窟五代时期《维摩诘经变》遗存				
32	清	主室北壁	北壁维摩诘居士变一铺	216

榜题

九则，东壁中部上隅两则“须弥山化菩萨众”、“东方取狮子座处”；

东壁中部五则为“天女擎花”、“香积菩萨”、“香积菩萨显□”、“舍利弗”、“天女擎花”；

东壁下隅两则为“文殊菩萨”、“香积菩萨”。

扇面墙东隅为“观世音菩萨一尊合家供养”

西隅为“大势至菩萨一尊合家供养”

万方数据

攻读学位期间取得的研究成果

[1]《油画语言中笔触的历史发展轨迹》美术大观，2014，12，45

万方数据

致 谢

在论文完成之际，我要特别感谢我的指导老师李老师的热情关怀和悉心指导。在我撰写论文的过程中，李老师倾注了大量的心血和汗水，无论是在论文的选题、构思和资料的收集方面，还是在论文的研究方法以及成文定稿方面，我都得到了李老师悉心细致的教诲和无私的帮助，特别是她广博的学识、深厚的学术素养、严谨的治学精神和一丝不苟的工作作风使我终生受益，在此表示真诚地感谢和深深的谢意。

在论文的写作过程中，也得到了许多同学的宝贵建议和帮助，在此一并致以诚挚的谢意。感谢所有关心、支持、帮助过我的良师益友。最后，向在百忙中抽出时间对本文进行评审并提出宝贵意见的各位专家表示衷心地感谢！

万方数据

个人简况及联系方式

个人简况：

姓名：武洁

联系方式：

电话：15803402274

电子信箱：180725888@qq.com

万方数据

承 诺 书

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是在导师指导下独立完成的，学位论文的知识产权属于山西大学。如果今后以其他单位名义发表与在读期间学位论文相关的内容，将承担法律责任。除文中已经注明引用的文献资料外，本学位论文不包括任何其他个人或集体已经发表或撰写过的成果。

作者签名：

20 年 月 日

万方数据

学位论文使用授权声明

本人完全了解山西大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留并向国家有关机关或机构送交论文的复印件和电子文档，允许论文被查阅和借阅，可以采用影印、缩印或扫描等手段保存、汇编学位论文。同意山西大学可以用不同方式在不同媒体上发表、传播论文的全部或部分内容。

保密的学位论文在解密后遵守此协议。

作者签名：

导师签名：

20　年　月　日

万方数据