

# 岩山寺文殊殿金代壁画中所表现的山水画

王岩松

(江苏技术师范学院 艺术设计学院,江苏)

**[摘要]**山西繁峙岩山寺文殊殿壁画,是目前所知现存唯一一处金代青绿山水画作品。以青绿山水的绘画样式与风格演进为主线,同时兼顾与之相关联的历史文化、作品系统、工具材料、画家主体等方面来展开讨论,探讨壁画中山水的渊源和风格形态,可以看到金代岩山寺壁画中山水画独特的艺术价值。

**[关键词]**繁峙岩山寺;金代;壁画;青绿山水画

**[中图分类号]**B925;J19

**[文献标识码]**A

**[文章编号]**1674-117X(2012)05-0074-06

## Landscape Wall Paintings of the Jin Dynasty in the Manjusri Hall of Yanshan Temple

WANG Yansong

(College of Art and Design, Jiangsu Technology Normal University, Jiangsu)

**Abstract:** The wall paintings in the Manjusri Hall of Yanshan Temple in Fanshi county in Shanxi province include a large number of landscape images, which is known as the only existing green landscape works of the Jin Dynasty so far. Taking the related history, culture, works, tools, materials and painters into account, this paper mainly describes the painting style and its evolution of the green landscape paintings and explores the origins and style morphology of landscape wall paintings, which aims to display the unique artistic value of the Jin Dynasty landscape wall paintings in Yanshan Temple in the art history.

**Key words:** Yanshan Temple, the Jin Dynasty, wall paintings, green landscape paintings

岩山寺位在山西省繁峙县城东五台山北麓的东山乡天岩村,古名灵岩寺,亦称灵岩院,居于五台山外围,为五台山显通寺属院,是各方朝拜五台山必经之路。

文殊殿是现存岩山寺的主要建筑,面宽五间,进深三间。虽经元代大修,但四墙壁画及佛坛塑像仍是金代原作。壁画绘于金世宗大定七年(公元1167年),出自“御前承应画匠”王逵之手。<sup>[1]</sup>这一有明确纪年的金代壁画,鸿篇巨制,弥足珍贵,为我们了解金代绘画开启了一个窗口。

### 一 岩山寺文殊殿壁画中的山水画

岩山寺文殊殿壁画中所表现的山水画为勾勒赋彩的青绿山水画。

岩山寺文殊殿壁画描绘的是佛教内容,同时反映出许多当时的社会生活情景和风貌。壁画中所表现的山水画,不是独立的山水画作品,依旧是为了衬托佛传、本生和经变故事主题,作为佛教故事画的背景而呈现的。画壁上的山水树石、川泽河原、远岫近岩、千丘万壑、碧海青烟、殿堂楼阁,有故事情节和人物穿插其中,彼此融为一体,近观是完整的人物故事画,远看又是一幅青绿山水画。

论及金代美术,不能避开岩山寺壁画。岩山寺文殊殿的壁画中的山水画,大体是唐代以后壁画所通用的青绿山水画画法。但是,从其画风看,东西两壁从构图、笔法、设色以及建筑界画都有明显的差异,而此前所能见到的关于对岩山寺壁画的描述往往较为笼统。从现在学者们对岩山寺壁画的研

收稿日期:2012-08-22

基金项目:江苏技术师范学院科研项目(KYY09011)

作者简介:王岩松(1969-),男,山西汾阳人,江苏技术师范学院副教授,硕士,主要从事佛教壁画研究。

究来看,很少涉及壁画中的山水画,它的成就和地位更未予阐释。不言而喻,不重视金代绘画,就等于割裂了唐代以来绘画发展的传统;不重视岩山寺文殊殿壁画中的山水画,就不能全面了解金代山水画的艺术成就。因此,对具有明确纪年的岩山寺文殊殿壁画中的山水画进行探讨,把握金代绘画,特别是金代山水画的面貌和水平,深具意义。

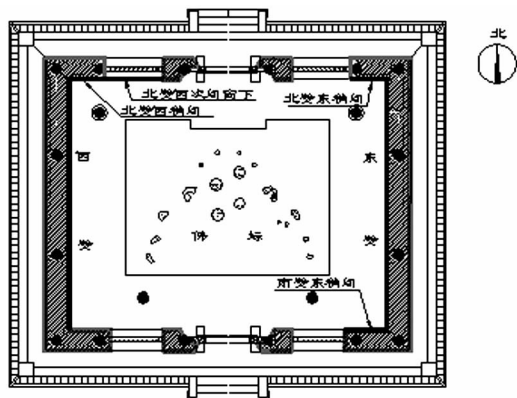


图1 岩山寺文殊殿壁画分布平面图

金代是承接宋与元之间链条的重要一环。水墨画在唐代后期已经流行,五代以后水墨画发展成为主流,金代山水画也是以水墨为主流的。岩山寺壁画中的山水画以青绿着色的形式出现,正好显现了另一条线索,证明了这一时期在文人水墨画之外,青绿山水系统为宫廷绘画及民间宗教绘画所继承和发展的事实。宋末元初是青绿古法再兴的两个重要阶段,正是金代使这一传统联接起来,岩山寺文殊殿壁画中的山水画,构成了山水画发展中不可忽略的重要环节。

以墙壁作为载体的岩山寺文殊殿壁画中的山水画在青绿山水传统的基础上,既有建筑壁画所要求的特殊性,又善于吸收卷轴画和水墨画的营养,因而有自己的特点和创造,成为壁画发展中新的绘画语汇,表现出新的风格。

#### (一)对壁画作者的考察

为了进一步论述岩山寺文殊殿山水画在美术史上的地位,我们将从壁画作者和壁画本体加以讨论,来看壁画中山水画的艺术成就。

五代及北宋的山水画,大都以水墨淡色为主,少用重色。至宋代末年,赋色浓丽的青绿山水重新出现。毫无疑问,文殊殿壁画中山水画受到唐代李思训青绿山水系统和北宋末年“院体绘画”的影响,渊源关系甚为明显。就目前所能见到的为数不多几件金代山水画遗存来看,均为水墨画,故以往金代山水画给人的印象都是墨笔,致使对金代青绿

山水之面貌和成就不得而知。在金代绘画遗存甚少,材料零散,缺少可资比鉴的可靠作品的情况下,岩山寺文殊殿壁画正好填补了这一缺憾。

金史和其它有关绘画的书上并没有关于作者王逵的记载,除岩山寺文殊殿壁画外,王逵也无其它可靠画迹存世。关于岩山寺壁画年代与作者的记录有两处,一是寺内有金代正隆三年(公元1158年)《灵岩院水陆记》石碑一通,在碑阴刻有“御前承应画匠王逵,同画人王道”题名,记载是年王逵画水陆殿壁画。二是文殊殿西壁墨书题记“……大定七年前□□二十八日画了灵岩院普□□画匠王逵年陆拾捌。并小起王辉、王琼、福喜、润喜”。<sup>[2]</sup>墨书题记(图2)记述了布施人、画师姓名和完工年代,是断定该寺壁画年代的最可信依据,这是了解岩山寺壁画作者的仅有根据,与寺中正隆三年碑刻,同为研究岩山寺壁画的重要资料。



图2 文殊殿西壁墨书题记

从以上二处记载倒推可知,王逵是由北宋而入金的宫廷画家。

金代不专设置画院,但有画家为宫廷作画,和北宋设立画院相似,金代宫廷秘书监下设立书画局,在少府监下设有图画署。从《金史·百官志》朝廷有“祇应司”“掌管宫中诸色作坊”可知,宫廷所需绘画先后是由这两个机构供应,画师受宫廷召用,为宫廷服务,成为宗教艺术的主要创作者。在金代《神龟图》的作者张珪即有“随驾张珪”署款,表明张珪身份是皇帝身边的画家。王逵在金大定七年68岁时画文殊殿壁画,其前正隆三年58岁时画过水陆殿壁画,出生应在北宋元符三年(公元1100年),到1127年北宋灭亡,他入金时已经28岁了,所以他的学画阶段应在北宋末年,其画风形成和定型也应在这时期。从在正隆三年画水陆殿壁画自署为“御前承应画匠”来看,王逵作为少府监图画署所属“图画匠”,也包括在“宫中诸局分承应人”范围,也就是说王逵曾在金朝中服过役。到金代大定七年(公元1167年)画文殊殿壁画时,于题记中不再写“御前承应”而只称画匠,说明已经退役了。画家是决定绘画水平高低的重要因素,宫廷画师和一般民间画工所绘壁画,之间差异往往很明显。金时的岩山寺并非现在这般偏僻,而是各方朝

拜五台山的必经之路,能请到“御前承应画匠”的王逵作此壁画即可证明岩山寺的重要,也可能是该寺受到皇家的重视。据寺内碑刻记载和寺院布局,金海陵王正隆三年(公元1158年)为设水陆道场“超度”阵亡者而建的水陆殿为正殿,殿虽已毁,壁画真迹亦已不存,但可想象其规模比文殊殿宏大,作者王逵其时无论体力精力,都要胜于绘制文殊殿壁画时的情形,可以推测水陆殿壁画的艺术水平也一定很高。

在文殊殿东西壁标示壁画内容的榜书也与普通的寺观壁画不同。一般壁画由于是民间画工所为,书写较为拙劣,而文殊殿的题记墨书显然写得颇具功夫,挺劲清晰,力度极强,并有某种趣味。曾是宫廷画师的王逵参与水陆殿壁画和文殊殿壁画的绘制,这样的例子类似于太原娄睿墓北齐(武平元年,公元570年)壁画和北京法海寺明代(正统八年,公元1443年)壁画,这两处壁画亦被认为是由宫廷画师所为,水平明显高于一般壁画。因此出现文殊殿壁画这样水平较高的作品也就属情理之中。

从王逵自身生活、师承、技法综合考虑,文殊殿壁画达到较高的艺术水准也就顺理成章。(1)壁画画风精密不苟,沿着李思训父子宫廷画派一路而来,将青绿山水这种具有贵族兴味的绘画形式运用到壁画之中。(2)北宋末期“院体”绘画对文殊殿壁画影响明显。同时又吸收了当时墨笔山水充满韵味的一些语汇,构成了略带疏淡画风的青绿山水绘画语言。(3)他是金代御前承应画匠、宫廷画家,对宫廷生活及宫廷建筑也十分熟悉,精工的界画反映了宋金宫殿建筑的一些特点。

## (二)壁画中山水画的差异

岩山寺文殊殿壁画的东、西两壁存在着诸多差异,呈现出不同的画风。这应当引起我们的注意。文殊殿壁画有明确的作者和纪年题记,金大定七年(公元1167年),由王逵等所作。本不需要就断代问题再作讨论。但东、西两壁不同的风格特征又给我们提出一个问题:文殊殿壁画是同一时期所绘还是先后之物?我们不得不去加以分析,因为这一问题的解决,有助于我们了解金代山水画的时代特点和渊源关系,也可以了解文殊殿山水在传统基础上的新成就。

1. 从壁画绘制看是否作于同一时期。在同一处古建筑中,有可能存在前后代不同时期绘制的壁画。这实际上并不奇怪。随着时间的推移,古代壁画由于年代久远,人为和自然的破坏,致使壁画漫

漶不清,甚至损毁的情况经常发生。出现这种情况时,古人往往是在原有壁画上重描重画。实例中就有年代晚的壁画层下绘有年代早的壁画,损坏甚者也有抹泥遮盖旧画重新绘制的情况。如山西五台县佛光寺东大殿唐代建筑中拱眼壁画就有宋人在唐画上重描重画,出现唐宋两代不同风格的手迹。在山西芮城县永乐宫三清殿元代壁画中也有清代补画的案例,元清两个时代风格一目了然。

古代绘制壁画,有勾线起稿与涂染颜色两个大的工序,前者称“描”,后者为“成”。有时“描”和“成”为同一人,有时由多人分别担任。因为壁面一般都较大,非一二人所能胜任,故集体合作已成惯例。最常见者是领工高手勾线并注明色彩,弟子、杂工着色。师傅还把自己的技术方面的经验,加以归纳,形成所谓“口诀”以授弟子。《历代名画记》就有“吴生(道子)每画,落笔便去,多使(翟)琰与张藏布色”。

文殊殿壁画是否是以王逵为首的同一组绘画班子所画?文殊殿壁画在西壁留有题名,指出壁画为王逵等所绘。古代壁画绘制常有这样的情况,同一建筑内的一堂壁画由不同画工或绘画班子来承担,这种相对分工和分壁绘制的“对画”传统至迟在唐代已经成为惯例,唐人《历代名画记》、《寺塔记》等均有载述,山西的元、明、清寺观壁画也有大量实例。但这些记载和实例大都写明何壁由何人所绘,而文殊殿壁画仅在西壁留有题名,其它三壁均无,是否由不同班子“对画”,尚待考察。榜题中只写王逵,这当然不排除因为他画艺最高,名声最大,留名于壁,而使绘制其它壁面的画工不再被写入的可能,但这正可说明王逵对文殊殿壁画影响最大,这堂壁画是以王逵为首的绘画班子在同一时期完成的。

仔细察看文殊殿壁画底色和笔彩与墙壁的渗化笔迹,也是同时之笔意,并无不同,再看壁画的风化、脱胶、剥落、裂隙,两壁也完全一致。

文殊殿在90年代曾经进行过落架维修,对壁画作了揭取加固和修复。笔者曾访问过有关参与修复的专家和技术人员,并从剥落处仔细查看了地仗层和颜料层,壁质结构东西两壁并无差异,也无后代抹泥重描重画的迹象。说明壁画的载体是同一时期,壁画是同时绘制的。

2. 壁画表现上的差异。文殊殿壁画虽然是作于同一时期,但东、西两壁呈现出不同的风格特征。我们通过传统壁画粉本的使用情况以及从文殊殿

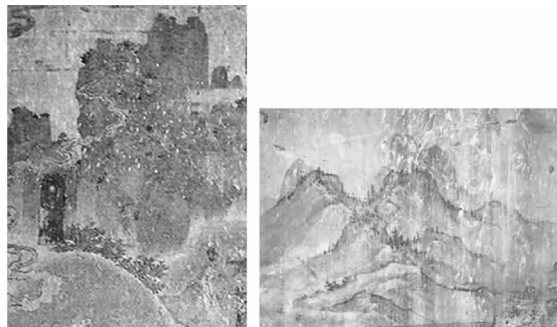
山水画东壁古风遗韵多于西壁来分析,笔者认为,东壁沿用旧稿,而西壁是使用了王逵的新创稿,壁画因依据不同的粉本造成了风格的差异。面对这些差异,可以看到作者王逵对前人的继承也伴随着新表现新风格的创造。

古代壁画绘制,多依据“粉本”而作。粉本具有延续性,不仅承传有绪,制作程序也代代相因,后代会保留前代的做法。一个好的粉本还会被多次借用、复制、选择、组合、改造。这种旧传粉本,经过不同时代的演绎,会留下不同的痕迹和信息,但它的风格和制度会大致沿袭下来。还以佛光寺东大殿为例。该殿左次间额上拱眼壁绘北宋宣和四年壁画。画作八个圆光,每圆光内画佛像十躯,笔者仔细比对过它们之间的布局、格式甚为一致,只在着色和手印上加以区别,证明是依据同一粉本而作的。而我们在文殊殿壁画中看到东、西两壁虽同属青绿山水,但还是有所不同,存在着风格差异。笔者推测,两壁图像与形式之间呈现出不同面貌,是由于采用不同的壁画粉本所致。

以文殊殿东壁体现旧风多于西壁来看,东壁很可能是沿用了粉本旧稿而有所改造。东壁构图对称,以释迦佛说法图为中心,环绕说法图周围组成一幅宏大的山水图景。在其两边,北侧上隅画水月观音图,南侧上隅画另一铺说法图。以说法图为中心的模式是早期佛教壁画中经变画的惯用手法,在敦煌壁画及山西寺观壁画多有反映,且多以边阑规界。东壁说法图的面积体量有所缩小,但佛说法的场面依旧居于中心位置,只是在东壁中却不设任何间隔之物,不用山水树石作为界框将故事分割成独立格局的习惯作法,经变中各色人物穿插其间,山水树石自然掩映,画面和谐,毫无生硬之感。笔线着色也多续旧风,全壁山石勾勒无皴,填色晕染浓烈,皆为重青绿着色。

与东壁相比,西壁则呈现出许多新风(图3)。构图上,西壁壁画打破了以佛说法图为中心的经变模式,在一组宫廷建筑群周围环绕山水及佛传故事。笔彩处理上,山形、树石多以勾、皴、点、染各种技法来表现。墨线勾勒,辅以皴笔,勾线不似唐画方折圆硬,而较为婉转圆浑,不那么工致,皴笔与线相依存,深处多皴,凸处少皴或不皴。着色非层层积染而有些简略,在色彩下淡淡地露出墨线皴笔,显得有些笔墨化。甚至以少量没骨画法表现远景,远山仅用墨和淡色渲染,并加以点苔。树干双勾,树叶在夹叶之外以墨直接点染,杂勾染与没骨点簇为一,形成一个

个簇团来衬托前面的夹叶,使之富有层次感。全壁设色以青绿为主,加入了结合皴法的水墨语言,从而成为一种带有水墨成分的青绿山水画。



东壁(局部)

西壁(局部)

图3 文殊殿东西壁壁画比较图

陈传席先生在《中国山水画史》中讨论岩山寺文殊殿壁画中的山水时,说其山水画“山石虽有勾无皴,并非不知皴,而是有意追求一段古朴的趣味,真可谓返朴归真”。<sup>[3]</sup>陈先生的这种分析是有道理的。但他可能只注意到了东壁,而未能指出东西壁之间的差异。

实际上,东、西两壁,东壁近于晋唐,西壁更近宋画。东壁保持古风较多,皴笔和水墨元素没有出现,西壁以重彩加入墨笔和皴法。表明东壁是较多参考粉本旧稿而作,西壁则出于王逵的新创图稿,西壁的山水画更能体现时代风格和作者王逵的个人风格。

壁画中一些建筑上的特点,也证明了东西两壁依据的粉本不同。根据傅熹年先生的研究,壁画中“殿内东壁壁画中建筑风格即略早于西壁”,壁画上的一些细部如阑额有唐以前的做法,而鸱尾则“东壁近辽,西壁近金”。在西壁“极有可能是王氏吸收金代宫殿建筑的特点新创作的”,进而认为西壁是画家王逵的新创稿。<sup>[4]</sup>这一推断支持笔者东、西两壁沿用不同粉本的观点。

同时,东、西两壁又有着内在的一致性。文殊殿壁画从题材分布到笔彩表现,经过了周密的构思。一边为本生,一边为佛传,并根据四壁位置和面积大小合理布画不同的内容。从处理复杂构图的整体驾驭能力以及表现上的变通灵活和精致程度,可以肯定的是,以王逵为首的绘画班子“同画人王道”等都是训练有素而配合默契的壁画高手。壁画绘于寺院,而寺院又是一个公众场所,较重要的画家和壁画会在当时的一定范围内产生影响。王逵所画的文殊殿壁画,其成就可以代表金朝一个时代的较高水平,壁画中的山水画也能代表金代山

水画的时代特征。

## 二 壁画中山水画的发展

在青绿山水传承系统的追溯中,金代岩山寺壁画中山水画的艺术成就,更多地体现于对唐李氏父子和北宋院体青绿山水传统的继承和发展上,从壁画自身的发展演变过程中则更清晰地看到文殊殿山水画的创新成就。

### (一) 壁画语言上的突破

在前面,我们对文殊殿壁画中的山水表现及东西两壁的风格差异作了描述和分析,可以看出壁画在继承传统的基础上,采用了丰富多样的技法,使壁画语言有所突破,主要体现在西壁上。

1. 打破经变构图样式。壁画采用通景式构图,打破了以说法图为中心的佛教经变样式,变零星分割的佛经图像为统一的画面,人物故事穿插于山水林苑之中,构成浑然一体的山水巨制。

2. 青绿与水墨皴染结合。在青绿中融合水墨语汇,既保持青绿山水着色的传统勾填作法,又使用墨和淡色渲染,辅以皴笔,将勾、皴、染、点有机结合,混合多种笔墨技巧,成为色彩和水墨相结合的崭新的表现形式。

3. 建筑界画宏大精工。壁画以界画的形式描绘容量巨大的建筑形象,反映了金代宫廷建筑特点和制度。精工典雅,结构繁复,疏密有致,且施用沥粉贴金技法,呈现出富丽堂皇的艺术效果,表现了画家精湛的绘画技艺。

### (二) 壁画发展中的独特价值

文殊殿壁画采用了多种技法,这些技法在北宋卷轴画中就已齐备并成熟,但在传承性很强的壁画上出现,却相对较晚。岩山寺壁画继承传统并有所发展,它的艺术成就对壁画的创制和发展具有重要意义。

前面所述李思训父子青绿山水作品为后摹本,原迹已不传,能反映这一系统者,最直接的则是敦煌莫高窟所遗存的壁画中的山水画作品。

在敦煌唐代壁画中,佛教故事多与山水画相附丽配合,不以独立山水画出现,山水与人物相互结合,成为佛教“大千世界”的重要组成部分。一般采用对称和分割的形式,作连环画式的构图。在一些大幅的经变图中,也有通景构图,均以说法图为中心,各元素平面并置,之间缺少联系。勾勒填彩,青绿设色,空勾无皴,着色也有晕染,但不同于后来成熟的水墨晕染方法和特点。

莫高窟 103 窟盛唐时壁画,在经变“幻城喻品”

中画一群求宝的人穿行于山水之间,群山之中有一座“幻城”。画面上山水的面积相比以前增大,人物点缀其间。景物有一定的比例关系,并能表现远近距离,远山近水均以青绿敷色,晕染。在表现山石的质感、形态和树的姿态上还不成熟,存有早期某些象征性画法,但已能画出横山侧峰巍峨险峻的形态,比起北魏时代所画的“三角锥状犹如平排并立的栉”一般的山势有很大进步。此时山势的明暗和转折是以勾线晕染,尚未出现明显的皴法。

五代宋初,由于注重笔墨趣味的文人绘画急速兴起和发展,青绿山水逐渐旁落为非主流绘画。然而,即使在这样的语境下,壁画也固守着以色彩为中心的绘画语言,重着色山水画很大程度上在民间壁画的传布中承续下来,只是在其中融入了笔墨语汇。这些水墨元素和皴染技法在壁画青绿山水中的引入和尝试,使壁画创作呈现出新的面貌。

早于岩山寺壁画的山西省高平县开化寺北宋壁画中的青绿山水,已经显露出一些结合水墨和皴法的迹象。相比岩山寺壁画较成熟的山水表现是有所不同的。(图4)。



开化寺宋代壁画(局部)

岩山寺金代壁画(局部)

图4 壁画细部对比图

开化寺壁画也是一处有明确纪年和作者的壁画遗存,壁画中亦绘有作为佛教故事背景的山水表现。壁画保持旧制,采用对称的构图,画经变分铺式结构,每铺中间为说法图,两侧是经文故事,山水间布四周。人景之间用树云山石相隔,区域分明。从它所反映的面貌来看,带有明显程式化特点。到金代岩山寺壁画,东壁还保留着这种模式,只是说法图面积缩小,建筑界画和山水表现大量增加。而西壁就完全打破了传统的经变格局,采用通景构图,将佛教故事和自然山水融为一体,人物、建筑、山水树石的比例趋于真实合理。

再从水墨和皴法在壁画山水中的表现来看,二者之间有先后的连结又有明显的区分。开化寺勾

线填色,山石勾皴结合,略施轻彩。在山和树的笔彩中加入水墨和皴法,但形状的轮廓都自成一统,青绿与水墨结合显得较为生硬。而在文殊殿山水画中已包含水墨成分,融入了“笔墨”和皴法的语汇特征,却将色彩与水墨进行深化统一,较为自然地结合在一起。

当然,文殊殿山水也并非十全十美,如西壁左右两侧上方的表现方法就不尽一致。右上方应画成平远之景,却画得直峰突兀,勾勒绝少皴笔,着色层层积染,是浑融浓重的大青绿。而左上方则为平远之致,且皴擦染点,设色浅淡,呈浅青绿,甚至在有些地方不着颜色。左右相较,有不甚协调之感。

这一小瑕,可能是王逵所处时代水墨山水呈主流的背景下,在绘画语汇上相互旁借的结果,同时,也正好传达出唐代青绿山水系统在金代水墨山水语境下互相影响的新特点。文殊殿壁画中的山水画所形成严整紧劲、圆活,讲求法度,但又不失风韵的风格,成为壁画中较为突出的作品。

文殊殿山水画虽然生长在水墨绘画的大环境中,但能在青绿山水传统的基础上,既有壁画所要求的特殊性,又善于吸收卷轴画和水墨画的营养,因而有自己的特点和创造,发展成壁画中一种崭新的绘画语汇。



图5 永乐宫纯阳殿元代壁画(局部)

壁画中的山水画,在青绿山水的基础上将色彩与水墨进行结合和深化,这成为壁画发展进程中的一个基本状态。这种风格在其后山西其它壁画的山水中也有体现。元代永乐宫壁画中纯阳殿以通景构图,青绿山水和界画补景亦颇可观。山石树木在重彩中加入皴擦染点,与水墨的结合已自然地融入于整个画面中,从中可以看到金代岩山寺壁画中山水的影响。

金代岩山寺壁画集我国古代壁画传统之大成,

其中的山水画代表金代青绿山水的较高水平,它吸收卷轴画和水墨画的一些特点,开创壁画一代新风,其艺术成就在壁画发展中具有独特价值,显示金代岩山寺壁画中山水画在美术史上的重要地位。

通过对岩山寺文殊殿壁画中的山水画进行分析研究,追溯青绿山水系统的源流和北宋绘画影响,结合金代绘画史实和对壁画作者的考察,并对壁画自身的差异和发展加以阐述,从传统的继承和创新两个方面对岩山寺文殊殿山水画在美术史上的地位予以确立:

1. 从山水画的发展角度看,岩山寺壁画中山水画是传统的延续。在与南宋对峙的金代绘画,保留水墨山水的同时,以全景式青绿山水面貌出现,正好显现了另一条线索——青绿山水的系统,构成了山水画发展中不可忽略的重要环节。

2. 从壁画的发展角度看,岩山寺山水画又是一项历史的创新。它打破了旧有粉本的模式,加入卷轴画,甚至水墨山水的一些元素,构成新的表现形式,开辟了新的领域,对于壁画的创制和发展具有独特的意义。

本文可以得出以下结论:岩山寺文殊殿金代壁画,作为佛传、经变故事的载体,把佛教题材内容穿插融合在山水画建筑界画中,使之整体看来是一幅青绿山水,这在寺观壁画中是一种创造。岩山寺金代壁画中的山水画,是唐李思训青绿山水系统风格的延续和发展,并受北宋末期院体绘画的直接影响。岩山寺壁画中的青绿山水是金代绘画的重要组成部分,构成宋元之间山水画发展中不可忽略的重要环节,它呈现出的壁画语言和风格,其创新和成就又是对壁画艺术作出的重大发展。

#### 参考文献:

- [1] 柴泽俊,张丑良. 繁峙岩山寺[M]. 北京:文物出版社, 1990:18-20.
- [2] 张亚平,赵晋樟. 山西繁峙岩上寺的金代壁画[J]. 文物, 1979(2):1-2.
- [3] 陈传席. 中国山水画史[M]. 天津人民美术出版社, 2001:182.
- [4] 傅熹年. 山西省繁峙县岩山寺南殿金代壁画中所绘建筑的初步分析[M]//建筑历史研究(第一辑),中国建筑科学研究院建筑情报研究所,1982:119-151.

责任编辑:卫 华