金元时期晋南“汾河木雕流派”的风格及演变 *

瞿　炼

内容提要　金元时期，晋南汾河流域活跃着一个在佛教造像方面取得非凡成就的木雕流派，其影响力可以和出自同一地区的“朱好古画派”相媲美。和壁画一样，这一木雕流派的绝大部分作品也在民国年间流失海外。通过对佛像装脏相关墨书及碑刻材料的梳理，笔者考证出美国两家著名博物馆所收藏的两尊木雕菩萨像的出处为晋南汾河流域，进而又通过对三组来自同一地区且有明确纪年的木雕的比较，分析了“汾河木雕流派”的时代风格及其历史演变，并指出这一木雕流派为 14 世纪初于大地震后兴起的“朱好古画派”提供了图像和风格上的借鉴。

关键词　汾河木雕流派　朱好古画派　元代寺观壁画　纳尔逊博物馆　大都会博物馆

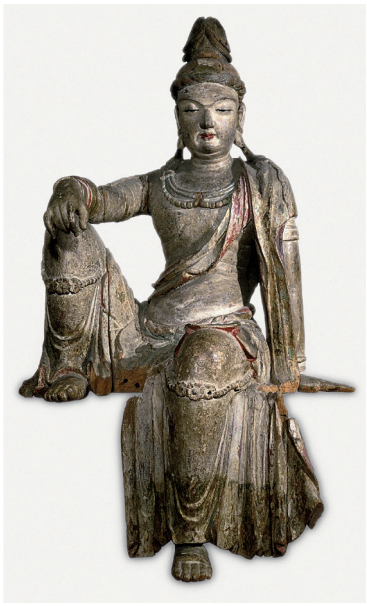
一

晋南汾河流域是风格和图像都较为统一的元代寺观壁画的原生地，这些壁画的艺术成就很高，除永济县永乐宫（1950年代迁芮城县今址）和稷山县青龙寺两处仍保存在寺观原址外，其余的都在民国时期被古董商人攫取而流出山西。中外学者对这批壁画的创作年代、图像内容、绘画技法与风格等方面都做了大量的研究工作，20世纪80年代，美国学者提出了“朱好古画派”，这一观点已得到学界的认同‹1›。目前，国内只有故宫博物院藏有来自稷山县兴化寺的《过去七佛说法图》，而北美的四座博物馆则藏有来自稷山县兴化寺、原赵城县（今并入洪洞县）广胜下寺，以及来源不明的佛寺和道观的七铺壁画，一些欧美博物馆和个人还藏有某

*　感谢纳尔逊博物馆马麟先生提供的装脏照片和故宫出版社叶南先生及朱俊先生给予的讨论及启发。

‹1›　Nancy Steinhardt, “Zhu Haogu Reconsidered: A New Date for the ROM Painting and the Southern Shanxi Buddhist-Daoist Style”, *Artibus Asiae*, Vol. 48, No. 1/2, 1987, pp. 5-38

〔图一〕菩萨坐像



1. 大英博物馆藏菩萨坐像



2. 宾夕法尼亚大学博物馆藏菩萨坐像

些壁画局部‹1›。

晋南汾河流域还是海外收藏金元木雕造像的主要流出地。和壁画相比，木雕的研究相对较少，两者虽然分属不同的艺术门类，但在题材选择、形象塑造和风格表现等诸多方面，一直存在着相互影响和相互依赖的关系。笔者认为，就存世作品而言，金元时期，山西南部确实活跃着一个以佛教造像为主要特色的木雕流派，其作品主要分布在汾河流域的佛寺之中，本文姑且称之为“晋南汾河木雕流派”，其影响力可以和同样出自这一地区的“朱好古画派”媲美。

大体而言，唐以前的中国佛教雕塑以石造像和金铜造像为主。唐代，木雕造像逐渐流行起来。存世的唐代木雕多为便携式的像龛或尺寸较小的单身造像，绝大部分保存在日本的佛寺内，以高野山金刚寺藏像龛和法隆寺藏九面观音菩萨立像为代表。平安和镰仓时代，日本木雕佛像勃兴，涌现出不少杰出作品，其中一定有中国的影响。同时期的中国佛寺中，木雕应该广为流行，可惜，绝大部分地区的木雕都未能幸存，只晋南汾河流域是一个例外。直至20世纪20年代，托庇于当地保存的金元建筑，同时代的木雕造像侥幸面世。

1920年，大英博物馆入藏了一尊通高170厘米、大小和真人相近的彩绘木雕菩萨坐像〔图一：1〕，菩萨梳高髻、帔帛、半袒，以游戏坐的姿势高据在“山岩”上，与之相类似的还有宾夕法尼亚大学博物馆藏菩萨坐像〔图一：2〕，这是此类大型木雕第一次进入西方国家主要博物馆，其美学成就得到高度评价‹2›。随后一二十年间，类似的木雕源源不断地出现在欧美的艺术品市场，并受到追捧‹3›。和泥塑不同，寺观中的木雕可以被搬动，所以很快就被古董商们扫荡一空随后走私海外。目前，国内只故宫博物院和上海博物馆等少数文博单

‹1› 包括美国纳尔逊博物馆的《炽盛光佛佛会图》、大都会博物馆的《药师佛佛会图》、宾夕法尼亚大学博物馆的《炽盛光佛佛会图》和《药师佛佛会图》、加拿大皇家安大略博物馆的《弥勒佛说法图》和《朝元图》(两铺)。另外，美国辛辛那提博物馆、波士顿美术馆、耶鲁大学博物馆和法国吉美博物馆等也藏有一些壁画局部。过去学界一直认为宾大博物馆的两铺壁画来自广胜下寺前殿，且根据前殿的建年将壁画定为明代。此说不确，笔者另有文章讨论这两铺壁画。

‹2› Oscar Raphael, “A New Chinese Statue in the British Museum”, Preuves des antiquités *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 36, No. 207 (Jun., 1920), pp. 262-265

‹3› 当时，美国的大都会博物馆、芝加哥艺术博物馆、克利夫兰艺术博物馆、费城艺术博物馆、宾夕法尼亚大学博物馆，加拿大的皇家安大略博物馆，英国的大英博物馆、维多利亚和阿尔伯特博物馆，德国的柏林东亚艺术博物馆等都有此类重要作品入藏。

〔图二〕菩萨坐像



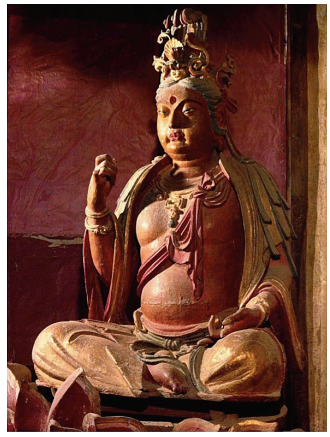
1. 菩萨坐像（上海博物馆藏）



2. 菩萨坐像（私人藏）



3. 文殊菩萨坐像（广胜上寺大雄宝殿）



4. 普贤菩萨坐像（广胜上寺大雄宝殿）

位藏有相关作品，且基本上都是建国初期从古董商处收缴的存货。

根据古董商提供的信息，这些形象和风格都较为统一的木雕均来自晋南及其周边，但具体出自哪些寺院则并不明确‹1›。为了证明此说可靠，1934年，在北平为纳尔逊博物馆采购文物的席克门（Laurence Sickman）专程前去晋南实地调查。在洪洞和赵城一带，他在佛寺中看到不少木雕残迹，有的只剩下莲座，有的还残存躯干，但头部均不翼而飞‹2›。时至今日，晋南个别佛寺中仍有木雕幸存，其形象特征、雕刻风格与流失海外的高度一致，这进一步佐证了木雕来源地的准确性。〔图二：1、2、3、4〕比较了上海博物馆藏菩萨坐像、海外某私人收藏的菩萨坐像，以及现存于广胜上寺大雄宝殿内的文殊、普贤菩萨坐像，四尊木雕在头冠面容、身材体型和衣着服饰方面有着惊人的相似之处，极有可能出自同一地区甚至是同一批匠人之手‹3›。笔者从木雕装脏着手，对相关墨书、碑刻材料进行梳理，考证出美国博物馆内两件藏品的出处，应为洪洞县内相距不到3公里远的两座寺庙。

其一是纳尔逊博物馆藏立像〔图三〕。造像菩萨通高183厘米，头戴鸟羽形宝冠，上身半袒，帔帛绕肩，长裙及地。木像的保存状况良好，雕刻准确细腻，是难得一见的精品。在菩萨中空的背部发现有装脏，其中的一页写有清晰的墨书〔图四〕，共九行八十字，文字抄录如下：

大元国弟十帝至正九年五月日重

‹1› 北平达古斋霍明志是经营此类木雕最多的古董商人。在1930年以法文出版的《达古斋古证录》中，霍披露称，木雕最早是从灵石县南部的山区石洞中采集的。此说虽被广泛引用，但并不可靠。木雕其实来自灵石以南、汾河流域的佛寺。见Paul Houo-Ming-Tse, *Preuves des antiquitéspropriétaire des magasins de curios Ta-Kou-Tchai (expert specialist en anti- qités)*, Preuves des Antiquités, Peking 1930, p. 289

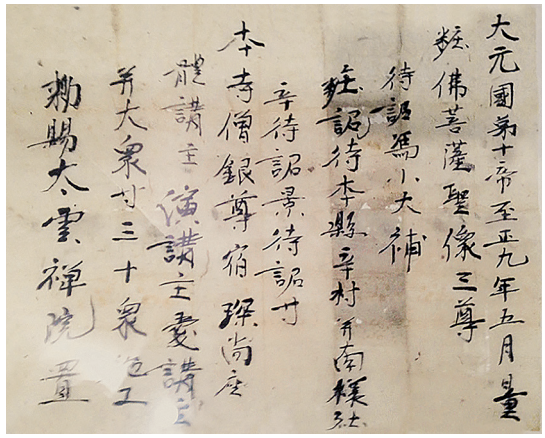
‹2› Laurence Sickman, “Notes on Later Chinese Buddhist Art”, *Parnassus*, Vol. 11, No. 4 (Apr., 1939), p. 13

‹3› 广胜上寺大雄宝殿建于明代。鉴于其鲜明的造像风格，两尊木雕为金代作品应无疑问。木雕可以移动、修理，在晚期的建筑中存有早期的木雕是合理的。史克门也注意到这对菩萨坐像和流失海外木雕佛像的高度相似，前揭Laurence Sickman, “Notes on later Chinese Buddhist Art”,Vol. 11, No. 4 (Apr., 1939), p.14.

〔图三〕彩绘木雕菩萨立像
纳尔逊博物馆藏



〔图四〕纳尔逊博物馆藏木雕立像内发现的墨书



妆佛菩萨圣像三尊
待诏冯小大补
妆待诏本县辛村並南样社
辛待诏景待诏等
本寺僧银尊宿琛尚座
体讲主演讲主爱讲主
並大众等三十众施工
敕赐太云禅院置

从“太云禅院”和“南样社”入手，笔者得以确认，太云禅院就是今洪洞县广胜寺镇石桥村北的泰云寺，距广胜下寺8公里。在下寺和下寺所属水神庙的元明碑刻及墨书题记中，“泰云寺”(太云寺)和“南样社”多次出现。年代最早的是至元二十年(1283)《重修明应王庙之碑》，碑阴记载了南霍渠灌溉的主要村社，“南样社”是其中之一。另有延祐六年(1319)《重修明应王殿之碑》，“太云禅寺”和“南样社”前后并列。众所周知，霍泉是当地的主要水源，泉水被引入南、北两条水渠，用以灌溉洪洞、赵城的大片农田。今天的泰云寺正位于霍泉之南。更有力的证据来自泰定元年(1324)《南霍渠彩绘水神殿内西墙壁画题记》[1]，其中，“南样社”出现两次。第一次和“石桥”并列，今天的泰云寺正位于广胜寺镇的石桥村。第二次出现是为介绍绘制壁画的“待诏”(画匠)——“南样景彦政”。纳尔逊博物馆藏立像墨书(1349，至正九年)也提到南样社“景待诏”。两位景姓待诏或许不是同一人，但出自同一村社、同一匠户应该没有问题。

为此，笔者去泰云寺进行了实地调查。早在1936年，我国建筑史学的奠基人梁思成先生就调查过该寺，可惜因为时局动荡，当年的调查记录和测绘资料未能保存下来[2]。梁先生将泰云寺的年代定为元，这和该寺现存正殿的木构风格相符[3]。因为洪洞一带靠近大德七年(1303)大地震的震源，正殿应该是震后重建的。虽然只是座乡野小寺，泰云寺的历史至少可以上溯到金代，因为正殿西山墙外至今仍保存着中统二年(1261)《宽公庵主托祭祖先功德记碑》一通。碑文记载了僧人慧宽，因俗家亲属在金元之交的乱世中全部亡故，遂将家族田产全部捐赠给“太云禅院”，并托请寺僧在年节时祭祀张氏先祖的历史[4]。

‹1› 该墨书写于水神庙明应王殿南墙的西侧。同时，“南样社”还被记录在至元二十年(1283)《南霍渠成造三门下二神记碑》中。另外，广胜下寺前殿明成化十二年(1476)《重修前佛殿落成记碑》中有“泰云寺住持”觉新、本明的名号。

‹2› 《中国营造学社汇刊》第六卷第4期第148页《本社纪事》栏目有：“调查山西陕西二省古建筑：二十五年十月下旬，社员梁思成率研究生莫宗江麦严曾等作山西省第三次调查，并经潼关入陕西。在山西境内工作县分，有阳曲、太原市、太原、赵城、洪洞、临汾、汾城、新绛县；……洪洞元泰云寺、龙祥观、宋弥勒寺、元火神庙、明文庙、东岳庙……。”这是学社当年调查泰云寺的唯一一段文字记录。

‹3› 泰云寺现存正殿一座，单檐悬山顶，面阔三间，进深六椽。斗栱为单杪四铺作，每间出补间一朵，补间和柱头形制相同。殿内梁架规整，为四椽栿对前乳栿用三柱。

‹4› 根据碑文，慧宽是本村人士，青年时在太云禅院出家，后云游至燕京，拜著名禅僧万松行秀为师。

〔图五〕观音菩萨坐像
大都会博物馆藏



综上所述，笔者认为，纳尔逊博物馆藏像应该是20世纪20年代，古董商人在晋南一带大肆搜罗古代雕塑和壁画遗物时从泰云寺中获得的。墨书记载了至正九年木雕的重妆，此像的雕刻年代当在1349年之前，能否早于大地震，甚至是金代尚无法确定，但根据此类木像可以拆卸、拼接和维修的特点，这一可能性是存在的。由此引入第二尊木像的讨论，也就是现存纽约大都会博物馆的观音菩萨坐像〔图五〕。像体通高76.8厘米，结半跏坐于“山石”之上，上身半袒，帔帛绕肩，襟带飘落，悬于座前。坐像背部的木板内侧发现墨书‹1›，共八行七十七字，少数字迹模糊不清，特抄录如下：

东安村众村人等与维那辛仲温等
谨发虔心起盖镇路庙一座请到
本村刊木待诏冯孝中并男冯
备工细刊
天衣观音三位一堂
为原本村□□□□□□□□
合家乐安
洪武十八年正月□□□

笔者认为，“东安村”就是洪洞县境内的今东安村，距离广胜下寺和前述泰云寺各3公里左右。东安村在下寺以及水神庙的元明时期的碑刻、墨书中多次出现‹2›。另外，大都会博物馆像装脏墨书(1385)和纳尔逊博物馆像装脏墨书(1349)中所记述的一些人名，彼此之间也多有勾连。例如，前者有“刊木待诏”冯孝中父子和“维那”辛仲温。后者有“待诏”冯小大、“补妆待诏”辛待诏。后者的字迹潦草，多谐音的白字。冯小大可能是冯孝大的白写。前者提到观音像由冯孝中父子合作完成，说明冯孝中已是一位资深匠人。也就是说，冯小大和冯孝中可能出自同一匠户，且辈分相同。36年是年长和年少的两位同辈匠人可以跨越的合理年代。另外，辛姓并非大姓，辛待诏和维那辛仲温之间应该也有着某些家族联系。两段墨书中的地名和人名都能相互印证，大都会博物馆藏此像出自今洪洞东安村应该是可以肯定的。

‹1› 墨书照片见Denise Patry Leidy and Donna Strahan, Wisdom Embodied: *Chinese Buddhist and Daoist Sculpture in The Metropolitan Museum of Art*, the Metropolitan Museum of Art, New York, 2010, p.146

‹2› 至元二十年(1283)的《重修明应王庙之碑》和《南霍渠成造三门下二神记碑》；泰定元年(1324)《南霍渠彩绘水神殿内西墙壁画题记》；成化十二年(1476)《重修前佛殿落成记碑》。

〔图六〕加拿大皇家安大略博物馆藏菩萨立像



1. 大势至菩萨



2. 观音菩萨

二

对海外收藏的金元木雕造像作大致的梳理，有助于我们把握“汾河木雕流派”的时代风格和地域特点。存世作品中，佛像、弟子像和罗汉像较少，菩萨像最多。菩萨像分立像和坐像两类，坐像囊括了结跏趺坐、半跏趺坐、善跏趺坐、舒适坐和游戏坐等主要坐姿。造像的体量大多接近真人，有个别大像，如皇家安大略博物馆的一尊立像就高达305厘米。木雕的躯干多由整木雕成，头部、四肢等突出部位则单独雕刻，全部部件以榫卯、木销或铁钉组合拼接，躯干多被挖空以存放装脏。

对于木雕的断代，目前的实践大多比较随意。早年，大多被笼统地断为宋代，近年又被笼统地断为金代。实际情况是，尽管许多造像的风格和造型十分相似，但一些细微的时代特征还是可以被把握的。困难在于，这些造像已离开了原先的寺院环境，原本可以作为断代依据的相关信息已经丢失。其次，缺乏有纪年的“标准器”，一些海外学者只好依靠绘画以及石窟寺造像、金铜造像等间接材料来为木雕造像断代。中国幅员辽阔，古代美术的地域特征众多，用新疆、四川等地的图像为山西的木雕断代，结果必然会有误差。近年来，欧美主要博物馆一方面用碳十四技术，另一方面从雕刻技法、拼接手段以及木材的选用上来寻找时代规律，但成果并不明显[1]。下面，笔者尝试对来自相邻地区（洪洞县及周边）且有明确纪年的三个木雕造像实例进行造型和风格的比较，进而来把握晋南“汾河木雕流派”的风格和演变。

第一个实例是皇家安大略博物馆收藏的两尊立像——观音和大势至〔图六〕。这对菩萨像通高在190厘米左右，来自同一座寺庙，是主尊两旁的一对胁侍菩萨。墨书显示，菩萨像来自洪洞县，作于金明昌六年（1195）[2]。菩萨头戴华美的高冠，宝冠上部呈向前翻卷的鸟羽形状，冠式和广胜上寺大雄宝殿文殊、普贤菩萨〔图二：3、4〕相同。这种特别的冠式明显具有鲜明的洪洞地方特色。菩萨面形方正，两颊鼓起，发辫垂于双肩。在“西方三圣”的图像布置中，观音一般胁侍于阿弥陀佛的左侧。由此判断，两尊菩萨都是外侧手臂上举，内侧手臂下垂，且手挽裙边。菩萨的身材壮实，腹部突起，身体向内侧（也就是主尊的方向）微微倾斜。

‹1› 荷兰阿姆斯特丹国家博物馆对馆藏观音坐像的修复研究是比较经典的案例，详情可见Aleth Lorne, Petra Rösch and Pauline LunsinghScheurleer, “The Chinese Wooden Sculpture of Guanyin. New Technical and Art Historical Insights”, *Bulletin van het Rijksmuseum*, Jaarg. 50, Nr. 3 (2002), pp. 364-389

‹2› 墨书写于观音菩萨长裙下摆的木板内侧，共3行24字。见Denise Patry Leidy and Donna Strahan, *Wisdom Embodied: Chinese Buddhist and Daoist Sculpture in The Metropolitan Museum of Art, the Metropolitan Museum of Art*, New York. 2012. p.143.

菩萨胸口挂着透雕的项圈，帛带从肩部飘落。观音上身半袒，势至斜批小衣，但两尊菩萨都系短裙于腰下，长裙及地，裙褶密集厚重。总体造型和风格与前述泰云寺菩萨立像近似，这也说明泰云寺像很可能也是金代作品，尽管1303年大地震摧毁了寺庙中的建筑，但木雕幸存。

第二个实例是大都会博物馆藏的一尊观音立像〔图七：1〕。立像通高100厘米，头戴鸟羽状宝冠，冠式和前述安大略博物馆藏立像及广胜上寺像相同。墨书显示，木像雕刻于至元十九年(1282)[1]。菩萨两颊鼓起，发辫垂肩，一手上托，一手下垂，上身半袒，腰系短裙，长裙及地。总体而言，这尊元代木雕在承袭了安大略博物馆藏金明昌六年像风格的同时，又表现出一些新的形象特征：菩萨面部明显拉长，近椭圆形，身材由一味的粗壮变成宽肩细腰，修长的腿部使身体比例看起来更为匀称漂亮，肌肉的刻画也更逼真写实。另外，腰胯部的S形曲线十分明显，衣褶和襟带的处理更为自然简练。这种新的形象特点同样体现在克利夫兰博物馆藏一尊通高218厘米的十一面观音立像上〔图七：2〕。由此判断，此像可能也是13世纪下半叶元代的作品。

〔图七〕两尊元代立像



1. 菩萨立像（大都会博物馆藏）



2. 十一面观音菩萨立像（克利夫兰博物馆藏）

以上判断还可以从该地区现存元代泥塑作品中得到旁证。和木雕相比，泥塑不易挪动，留存至今的基本保存在寺观内的原址。问题在于，北宋、金元时代的泥塑存世较少，不断重妆也使早期作品变得面目全非。即便如此，晋南至少有两处元代泥塑实例可资比较。其一是新绛县福胜寺正殿内的两尊胁侍菩萨，塑造于至治二年(1322)左右。其二是汾城县善慧寺后殿的胁侍菩萨。善慧寺的建筑和塑像在抗日战争期间被毁，我们只能从梁思成先生1936年拍摄的照片中了解其形貌[2]。

第三个实例是前述大都会博物馆所藏洪洞县东安村观音菩萨坐像〔图五〕。这尊木雕虽然竭力模仿本地区早期作品，但其雕刻技法和形象塑造都存在着明显的退步，这或许并非个别工匠的水平下降所致，而是反映了“汾河木雕流派”的衰落和一个时代的结束。

欧洲第一代东方艺术史家、晚年执教于美国的德国学者巴赫霍夫(Ludwig Bachhofer)，擅长于东西方艺术间比较研究。他认为，晋南的这些木雕造像有着很强的“图像化”效果，其丰圆的形体、夸张的曲线、繁缛的修饰，和欧洲的巴洛克艺术有着异曲同工之妙[3]。巴赫霍夫高度评价皇家安大略博物馆观音、势至立像的艺术

‹1› 墨书的位置和前述安大略博物馆藏像相同，也在菩萨长裙下摆的木板内侧，共2行15字。

‹2› 照片见林洙：《中国古建筑图典》页111，北京出版社，1999年。图说标注“会善寺”，为编者之误。

‹3› Ludwig Bachhofer, “Two Chinese Wooden Statues”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 73, No. 427 (Oct., 1938), pp. 142-146

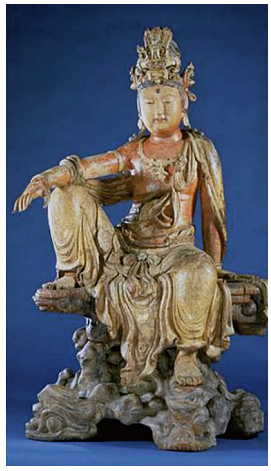
〔八〕菩萨坐像



1. 耶鲁大学博物馆藏像



2. 克利夫兰博物馆藏像



3. 维多利亚和阿尔伯特博物馆藏像



4. 哈佛大学博物馆藏像



5. 费城博物馆藏像

成就，也由此认定，这一注重装饰，且画面感较强的雕刻风格在12世纪晚期达到巅峰。虽然是1930年代的研究，但这一观点对于理解“汾河木雕流派”的风格不无启发。以皇家安大略博物馆藏观音、势至像、纳尔逊博物馆藏泰云寺像为代表的金代木雕，确实体态丰满，造型富有曲线，衣着华丽繁缛，是造型水平和雕刻技法都较为成熟的精品。如果比较就不难发现，这一风格和学界熟知的雁北辽塑相近，而和陕北北宋石窟寺造像略远。〔图八〕列举了同属这一风格的其他作品。在海外收藏的木雕造像中，还有一些面形方长，头冠、衣饰都处理得较为简洁的作品，以大英博物馆藏菩萨坐像和宾大博物馆藏菩萨坐像为代表〔图一：1、2〕。形象和气质上的明显差异，说明它们有可能是时代更早的北宋作品。以大都会博物馆藏立像、克利夫兰十一面观音像为代表的元代木雕，虽然秉承金代风格，但衣着服饰较为简洁自然，身材体形的表现也更加写实和立体化。

以上讨论只能初步勾勒出晋南“汾河木雕流派”的风格和演变，毕竟，可以参考的“标准器”不多，后世的修理和重妆也增加了问题的复杂性。根据荷兰阿姆斯特丹国家博物馆的技术分析，其馆藏观音坐像被重妆过十一次，但现存实例已足以证明，金元时期，“汾河木雕流派”在晋南一带相当活跃，且取得了突出的艺术成就，并于12世纪末达到顶峰，又于14世纪末彻底衰落。

三

以寺观壁画为主要成就的“朱好古画派”和以佛教造像为主要成就的“汾河木雕流派”都是晋南地区孕育的艺术奇葩，有着鲜明的时代风格和地域特色。一般来说，朱好古本人创作的兴化寺壁画可以视为该画派的

早期作品。对于其创作年代，学界有不少争论[1]。笔者认为“庚申年”(1320)较为合理。一是壁画可能于1303年大地震中遭到摧毁和破坏，二是朱好古画派的兴起也和震后寺观重建而产生的大量创作要求息息相关。朱好古画派的壁画以场面宏大、绘工精细著称，在技法、图像以及构图上都有独到之处，但其产生的渊源为何？包括壁画和卷轴画在内，现存的古代图像资料都不足以解决这一疑问。但是，同一地区的高水平木雕却给我们提供了研究线索。相互比较就不难发现，木雕和壁画之间存在着图像和风格上的高度相似。〔图九：1、2〕比较了广胜上寺大雄宝殿文殊菩萨和稷山兴化寺《弥勒说法图》中的右胁侍菩萨。虽然艺术形式不同，但两位菩萨的身材比例、冠饰、面容、发辫、颈纹、项圈、腕钏以及服装等图像细节如出一辙，尤其是菩萨身着的圆领、束带、呈百褶状的禅衣，完全是根据同一个底本创作的。〔图十：1、2〕比较了上身半袒，呈倚坐姿势的两位菩萨，分别来自牛津大学博物馆和宾大博物馆。〔图十一：1、2、3〕比较了三尊立像，其身材比例、服装佩饰的相似性也是惊人的。

〔图九〕菩萨坐像



1. 广胜上寺大雄宝殿文殊菩萨



2. 兴化寺《弥勒佛说法图》局部
（皇家安大略博物馆藏）

〔图十〕菩萨坐像



1. 牛津大学博物馆藏像



2.《炽盛光佛说法图》局部
（宾夕法尼亚大学博物馆藏像）

中国古代的雕塑和绘画在图像和风格上一直存在着相互影响和相互依赖的关系，这在敦煌的唐窟中有着较为明显的表现，而晋南汾河流域的这些木雕和壁画明显存在着更为紧密的依赖关系，它们不仅造型相似，表现手法也十分近似，刚劲有力的铁线描、细密的衣纹、行云流水般飘起的璎珞和襟带，成为了壁画和雕刻共有的手法。笔者认为，晋南这一雕塑流派在12世纪末的金代已经成熟并且流行，而朱好古画派则是在14世纪初大地震以后才逐渐活跃起来的。席克门(Laurence Sickman)是较早研究晋南雕塑和壁画的西方学者，他提出了“汾河谷地熟练画匠、雕刻匠流派”这一学术论点[2]，并认为，雕刻更多地借鉴了壁画创作，壁画只是作为雕塑的背景存在于寺观中，用以烘托庄严、神秘的宗教气氛。

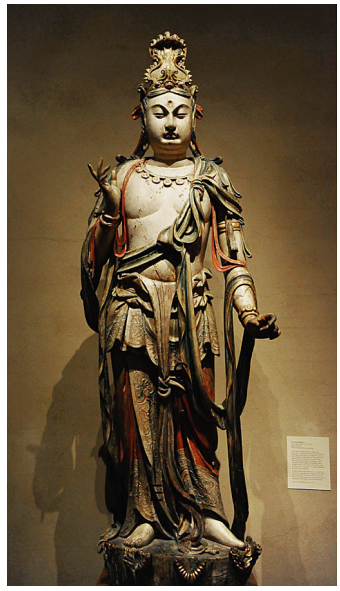
‹1› 相关讨论见孟嗣徽：《元代晋南寺观壁画群研究》页41—53，紫禁城出版社，2011年。

‹2› Laurence Sickman, “Notes on Later Chinese Buddhist Art”, *Parnassus*, Vol. 11, No. 4 (Apr., 1939), p. 17

〔图十一〕菩萨立像







1. 兴化寺《弥勒佛说法图》局部（皇家安大略博物馆藏）　2. 费城博物馆藏像　3. 纳尔逊博物馆藏像

席克门的这一结论是值得商榷的。或许正因为在寺庙内部气氛的渲染上，壁画通常处于从属地位，逻辑上说应该也是壁画更多地借鉴雕塑的图像和风格才是。笔者认为，画匠和“刊木匠”是否来自同一作坊或者匠户，有待于更多的史料方可确认，但壁画和雕塑之间显然存在着相互影响又相互竞争的关系。我们有理由认为，从北宋直至金代，“汾河木雕流派”成就不凡，在山西南部赢得了寺庙的青睐。而到了14世纪初期，朱好古与其门人又借鉴了这一木雕流派的图像和风格，以高超的绘画技艺征服了僧俗信众，因而，地震灾害后许多寺观选择雇请朱好古的画匠班子来为其进行创作，恢复重建寺庙。无论是佛教题材的《说法图》、《佛会图》，还是道教题材的《朝元图》，无不气势宏大，细节突出。这些壁画甚至突破了传统的配角角色，成为信众们直接崇拜的对象。

稷山县青龙寺后殿东西两壁的《说法图》可以视为朱好古画派的晚期作品。根据后殿南壁东窗横披上的墨书题记，壁画绘于明“洪武乙丑”(1385)‹1›，虽然在图像和风格上秉承前代，但绘工粗陋，完全失去了早期兴化寺、永乐宫等壁画的神韵。无独有偶，前述大都会博物馆藏东安村菩萨坐像也是1385年的作品，同为明代初年。晋南汾河流域的木雕和壁画流派同时衰落，应该和当时的社会、经济和宗教环境的变化密切相关，这是未来值得继续研究和讨论的课题。

[作者单位：美国宾夕法尼亚大学东亚系博士研究生]

（责任编辑：何　芳）

‹1›　柴泽俊：《山西寺观壁画》页59—62，文物出版社，1997年。