

徽州彩绘壁画保护与传承构想^{*1}

丁琴

(黄山学院艺术学院, 安徽黄山 245000)

【摘要】徽州彩绘壁画是民间传统艺术的奇葩,它的数量有逐渐变少的趋势,图案本身的文化元素,折射出文人绘制和匠人绘制的不同。徽州彩绘壁画,表征着徽州地区的艺术精神传承,折射着乡邦文化的变迁,也透漏着人文意蕴的演进。对徽州彩绘壁画的保护和传承,事关对地域人文生态的传承和保护,这表明培养乡邦人才至关重要。本土化策略要与数字化手段相结合,才能借力国家政策,恒久地保护和传承地域文化,发展地方经济。

【关键词】梁架结构;彩画;新安画派;信息数字化

【中图分类号】J218.6 **【文献标志码】**A **【文章编号】**1001-862X(2019)02-0188-005

徽州彩绘壁画隐藏着它诞生的那个时代艺术气质、主流文化和人文变迁的隐性信息。随着时间流逝,徽州彩绘壁画的人文信息正在流失,如何更好地传承和保护这些信息,值得深思。

一、存在状态

作为优秀民间传统艺术,徽州彩绘壁画“堪称徽州古民居中的‘敦煌壁画’”^[1]。与徽州砖雕、石雕、木雕作为古建筑的装饰构件不同,徽州彩绘壁画主要绘制在古建筑的厅堂天花板、厢房门窗、板壁上,或绘制在外墙门楼、窗檐及屋檐等处,显示出日常生活审美化的徽乡徽韵特征。《宋史》说:“宣和三年,改歙州为徽州。”^[2]无论因地、因人,还是因典籍得名,徽州都被隐喻成一个有山有水有文化的好地方。徽州彩绘壁画因其物质文化载体和历史文化遗产的特征,成为这一“好地方”的重要文化符号。但是,该文化符号的保护和传承工作并不令人乐观。部分古建筑不在文物保护体系之中,彩绘壁画未能得到妥善保存。被保护的部分,在评定文物等级时,因其建筑学意义低于建筑构件,无法凸显其应有价值,徽州彩绘壁画因此长期处在旧迹凋零的状态。调查显示,2013年以前,“徽州地区彩画有43处,集中在歙县、休宁、黟县三地,其中明代彩画建筑10处,清代彩画建筑33处。”^[3]目前,徽州彩画壁画有所减少。经田野调查统计分析,现将徽州彩绘壁画遗存的朝代分期、主要作品、创作人、分布地、彩绘内容、构成元素、保存现状信息,制表如下。

就类型看,这些彩绘壁画包含山水、佛释、人物、建筑装饰图案等元素。

先看以山水、佛释、人物为元素的壁画,它们与徽州地区的绘画、版刻艺术有密切联系,具有文人画的神韵。首先,像歙县圣僧庵的《水墨山水松烟图》、黟县关麓的“八大家”彩绘、黟县宏村“承志堂”彩绘,都绘有山水胜境,以山水元素为主。其次,像圣僧庵、桂溪寺、金竺山彩绘,以佛释为主元素。圣僧庵左庑绘有“九尊罗汉过大海”通景,右庑绘有“九尊罗汉上五台”通景,均以屋柱隔成三个独立画面,呈现出断续结合的特征。桂溪寺壁画则将水墨观音、二十四罗汉融入山水花树背景之中,体现出绘画者丁云鹏高超的绘画技艺。“金竺山”彩绘则受损严重,侧坐观音和渡海罗汉画像呈现发霉、脱落状态。再次,

¹本刊网址·在线杂志: www.jhlt.net.cn

^{*}基金项目:安徽省哲学社会科学规划项目(AHSKY2015D141)

作者简介:丁琴(1980—),女,安徽含山人,黄山学院艺术学院副教授,主要研究方向:美术学。

像绩溪汪川太平天国“攻城胜利图、进军图”，则以人物元素为典型代表。汪川毗邻旌德县，“壁画如实地描绘了当时太平军进攻旌德县城的情景”。^[4]

徽州彩绘壁画善于对山水、佛释、人物等元素进行有机搭配，呈现出人景结合、主次分明的大写意特征，具有很高的艺术价值。桂溪寺的水墨观音、24幅罗汉图，是明代画家丁云鹏所作。方薰认为，丁云鹏与冠以“南陈北崔”的陈洪绶、崔子忠，“皆绝类出群手笔”，为鼎足之势。但崔、陈师古而入险怪，只是小乘境地，“不若丁氏，一以平整为法，自是大宗”。有观点认为，丁云鹏“擅画道释人物，得吴道子、李公麟、钱选诸家法”^[5]。黄柱所作圣僧庵的十八罗汉壁画，采用大写意手法，水墨敷色，素壁巨幛，“郭沫若曾考察过圣僧庵壁画，对此大为赞赏，认为明代壁画均是工笔重彩，唯独黄柱采用大写意手法，尤其难能可贵。”^[6]⁴⁷

再看以装饰图案为元素的壁画，它们是徽派建筑语言的适时表达，是建筑工匠的杰作。这些彩画有些绘在梁架结构上，有些绘在天花、窗楣、门楼、墙沿口上。绘在梁架结构上的彩画，以呈坎“宝纶阁”彩绘、休宁县吴省初宅彩绘为代表。宝纶阁为罗东舒祠后寝，分上下两层，底层为九开间大屋，两侧各一的楼梯间及上层阁楼为后建。该屋为混合架构，山墙为穿斗式，中间为抬梁式。肥梁、宽枋、巨檩，完全超出建筑力学的需求，但是，这些构件高低错落，形制宽大，却为绘制彩画提供了有利的空间。构架上的彩绘约分四类：第一类，单步梁、穿插枋，在端部绘有方形图案；第二类，构件端部，绘饰如意图案；第三类，构件端部绘如意端饰，中间绘包袱锦；第四类，也是最重要的，构件中部绘包袱锦，两端为方形端饰图案。包袱锦边框红地白花配黑边，或者是黑底白花配红边。框内图案包括白地红花团窠、白地绿花团窠、黑地白花团窠、红地白花团窠，其间以套方形、龟纹填充，形成满花。因为构件巨大，框内团窠整多破少，形成“喜相逢”样式，各色不用退晕法，均为平涂。休宁吴省初宅的梁架构件的彩绘，主要是大厅的梁、枋、檩上的包袱锦彩画。图形为方格加上十字花，以红色或蓝色为主色调。其他梁枋彩绘，如歙县西溪南“绿绕亭”月梁、黄卓甫宅月梁、黟县程氏宅月梁，也各具特色。明清徽州天花彩绘，以吴省初宅厢房天花为代表。淡灰色天花勾以淡墨木纹，中心是双凤衔花团窠造型，四周团窠配以春夏秋冬四季折枝花卉，以红绿蓝为主色，间以晕色，显得气韵灵动，生气盎然。与自成一格的梁架结构彩绘、天花彩绘相比，窗楣、门楼、墙沿口上的彩绘，“它的基本式样，由砖雕门楼形式变通发展而逐步成型。”^[7]让相对简单的彩绘艺术取代相对复杂的砖雕制作，进而让彩画在建筑中的运用日趋多元，这体现了徽派建筑技艺相互融通、此消彼长的辩证法。

二、文化意蕴

徽州彩绘壁画是艺术的，也是乡邦的，更是在时间长河中不断形成、发展、演变的，其中的文化意蕴，比壁画的感性直观，更具有意义。

首先，徽州彩绘壁画隐含着艺术传承信息。以山水、佛释、人物为元素，进行壁画创作的人，像丁云鹏、黄柱，都是徽派绘画艺术的重要推动者。以丁云鹏为例，他是徽州画坛的重要人物，自幼在其父丁璚影响下，接触当时的书画家及字画搜藏家，得以目睹名家墨迹，研习山水、人物和花鸟。青年时期，丁云鹏以人物画饮誉乡里。他曾参与歙县虬村刻工黄氏的版画创作，为彩绘壁画创作奠定了良好的笔法基础。他的彩绘壁画之所以能流传至今，与他一生勤于创作白描人物、佛释、罗汉画像有关。丁云鹏拜詹景凤为师，与董其昌交往，是新安画派中较早取法时人、师法古人者。从唐代到清代，新安画派画家群呈现出两种不同的艺术风格：从唐朝到明朝中前期的“富丽堂皇”风格，从明末到清末的“林泉野逸”风格。“明中叶以丁云鹏为代表的新安画家兼有这两派的特征。”^[6]²²⁴在新安画家，吴羽、吴远、黄熙都曾授业于丁云鹏，像丁观鹏、何濂、谷兰芳（女）、倪志裘，都或多或少地受到丁云鹏的间接影响。

比丁云鹏稍晚的黄柱，在徽州画家中与李流芳齐名，是新安画派中期的过渡性人物。他在创作“金竺山”彩绘“渡海罗汉”时，年仅20岁，之所以会取得如此成绩，与他“善音律，工梓刻”的才情有关。黄柱是歙县潭渡黄氏家族画师，为黄宾虹先祖，深得黄宾虹的敬爱。从丁云鹏、黄柱的身份和师承关系不难看出，徽州地区之所以能形成名满华夏的“新安画派”，是与该地画家既能不断地师法自然、师法时人、师法古人，又能师心独照有关，与艺术家不断进行艺术精神的传承与创新有关。

其次，徽州彩绘壁画彰显着乡邦主流文化。清代以前，中国建筑彩画的三大类型是象征帝王的和玺彩画，等级较高的旋子彩画，题材多样的苏式彩画。和玺彩画以青、绿为主色调，以龙纹为核心图案，藻头绘以横“M”纹饰；旋子彩画等级仅次于和玺彩画，多用于宫殿、配殿及其他建筑上。藻头绘制旋子图案，是它与和玺彩画的根本区别。与专供皇家使用的和玺彩画、旋子彩画相比，徽州彩绘壁画大多出现在官宦、徽商故里的建筑中。因此，彩画的核心是包袱锦，以隐喻官宦和商人的兢兢业业、任劳任怨；构件端部多绘制如意形、方形祥纹，以表达对美好生活的祈愿。苏式彩画多用于园林的亭台楼阁水榭之上，包含金琢墨、金线苏画、黄线苏画、包袱式苏画、海墁苏画、内檐梁架苏式彩画、外檐额枋苏式彩画等多种类型。与苏式彩画样式繁复形成鲜明对比的，是徽州彩画多以包袱式彩画为主。同样是包袱式彩画，苏式彩画的图案，包括花鸟包袱、人物包袱、法线套景包袱，这些包袱往往工笔写成，绘在梁、枋、檩上，显得豪华艳丽。徽州的包袱彩绘，不追求写景叙事功能，而以写意的花卉团窠为主图案，配以龟纹、变形方形锦文，且色调较太湖流域的偏冷，不好用退晕，沥粉贴金较少。这既显示了徽州人的尚俭尚实的作风，也表现出他们的儒雅气质。

徽派建筑重视高低、主次、露藏氛围的营造，徽州梁架、天花、窗楣、门楼、墙沿口上的彩画，用建筑语言，很好地表达了这种氛围。徽州有“东南邹鲁，礼仪之邦”的美誉，徽州建筑以高低、主次、露藏来强化礼仪文化，徽州彩画就是这种礼仪文化强化的具体体现。呈坎“宝纶阁”本来是为供奉圣旨和御赐珍品而建，原为一层建筑。这就使得后寝宝纶阁与罗东舒祠堂、桂花庭、享堂等建筑处在同一平面上，圣旨和御赐珍品无法显示其殊胜尊荣的地位。前罗 23 世祖罗忠在前人所盖一层后寝的基础上，加盖一层阁楼，将御赐品在楼上安放。在罗东舒祠堂建筑体系中，宝纶阁的彩画最为精美，这衬托出该建筑美轮美奂，君上臣下思想也因此得以体现。中国古典建筑强调以中为贵，即中轴线上的名堂的地位高于次间的地位。同样在天花上绘制包袱彩画，歙县斗山街许家厅名堂绘制的是上搭包袱，次间绘制的是下搭包袱，其等级秩序俨然可见。

再次，徽州彩绘壁画承载着地域文化变迁。徽州人“处者以学，行者以商，隐者以逸”，是地域文化变迁的见证者。徽州彩绘壁画的建筑主体，是官宦祠堂、商人住宅和寺院建筑。相较而言，祠堂彩绘壁画恢宏大气，住宅彩绘壁画精心雅致，寺院彩绘壁画旷达超然。以寺院彩色壁画为例，丁云鹏和黄柱都在此着力甚深，也取得了非凡成就。他们成就的取得，与他们的先天禀赋、后天努力有关，更与徽州的文化场域有关。徽州最早画道释像的，起源于晚唐五代的贯休，他是徽州婺源人，曾到歙县兴唐寺作十六梵僧画像，其“融变古法，不落窠臼”的创作态度，成为新安画派汲取精神营养的一大源泉。黄宾虹说，贯休的“画轴自宋迄明，学者多所模仿。至丁云鹏、吴廷羽辈起，均以佛像画显名当代，启后承先，渊源诚有自焉”^[8]。

推动徽州彩绘壁画发展的因素，主要有科举文化、隐逸思想和重商主义。这三种文化意识有很大的差异，却先后保存在徽州人的精神世界之中。明清之际，地理环境相对封闭的徽州，其思想意识却非常开放。徽州明代官学十分兴盛，其渊源可以追溯到朱熹的讲学经历。该地教育事业发达，为朝廷输送了大批栋梁之才，忠君爱国思想因此成为徽州人的主流意识形态。随着明王朝的灭亡，这一思想演变成不食周粟的遗民气节。明清鼎祚更易是历史的必然，明知不可为而为之的遗民，在禅佛教文化、民间隐逸文化的影响下，发展成生活在清朝，却不与朝廷为伍的逸民。那是一个思想激剧分化的时代，有逸民就有顺民。在儒家文化依旧强大的徽州，很多年轻才俊处为儒，行为商，在科举文化、商业文化的影响下，走出徽州大山，走进庙堂，走向商业战场。在走向成功，反哺乡梓的过程中，徽派建筑成为文化多元的象征符号，传达出科举文化、隐逸思想和重商主义思想。徽州彩绘壁画，就成为多元文化符号的一个重要表达元素。

三、保护措施

首先，传承和弘扬徽州彩绘壁画，必须培养当地人才。传统的彩绘壁画是艺术性和工艺性的结合，就艺术性来说，彩绘壁画创作，需要深厚的绘画、雕刻、建筑基本功和高超的艺术修养，它还渗透着创作者所处时代的生活情趣、风俗习惯、宗教信仰和人生理想。就工艺性来说，传统彩绘壁画有其工艺技法。仅从古建筑彩绘颜料来看，就有不下数十种矿物质颜料。明代宋应星《天工开物》、清代邹一桂《小山书谱》对其颜色、质量、产地和配方早有记载。徽州地区彩画矿物颜料主要有红色系、黄色系、蓝色系、绿色系、白色系五种。彩绘壁画上色，离不开髹漆工艺。徽州髹漆工艺，包含镶嵌、刻漆、磨漆、描金彩绘、堆漆等类别。彩绘壁画所有工序，包括铺木板、“平光”（刷桐油、填缝）、刷地杖层（做“衬底”）、作底纹图案（做图案模）、

正式作画约五个步骤，十几道工序。由此可见，徽州彩绘壁画做工尤其繁复。由于年代、气候、时代环境变迁等因素，很多壁画遭受不同程度的破坏。例如，宝纶阁的彩绘变色，程氏三宅的木材开裂、变色、脱落，所有徽州彩绘壁画，都出现不同程度的彩画层脱落现象。徽州彩绘壁画的现实处境，要求我们将对它的保护和修复提上议事日程。但是，该类壁画的制作工艺本来就很简单，要想在日益减少且遭受破坏的成品上修复壁画，实属不易。很多彩画绘制在木质建筑构件上，在变形、腐烂、龟裂的木材上进行修复，做到修旧如旧，着实考验修复者的功力。因为生活经历的缺席、生活情趣的迥异、宗教信仰的变迁，现代人想要在墙体上修复古人的彩绘山水、佛释和人物，就显得更加困难。

保护和修复工作，离不开人才培养。技艺的流传，自有其序列。以髹漆工艺为例，早在宋代，徽州艺人赵千里始创螺甸漆器，因被称为“宋嵌”而闻名全国。宋代的钟某，明代的方信川、黄成、吴拭、胡仲嘉，清代的程以藩、徐履安，都是徽州地区著名的髹漆艺人。其中，隆庆年间的黄成，撰有《髹漆录》，是明朝记录漆工和漆器工艺的重要文献，为认识、研究、继承华夏髹漆工艺及漆器定名，提供了重要文献依据，具有开创性价值。由此可见，培养人才的最好措施，是对居于原保护地的人才的培养。

徽州彩绘壁画人才培养，面临的现实难题是，不同于北方壁画维护工作，已经有成熟的专业队伍，徽州很多顶尖技艺，是艺人的谋生手段，常常处在密而不传的受保护状态，即便是父子相授、师徒相传，也没有形成成熟的专业队伍。目前，被认可的徽州彩绘壁画传承者，是黟县文化馆工作人员胡晓耕。他是安徽省省级徽州彩绘壁画的传承人，他的技艺传自叶开发，叶开发传自查德卿，他们可以形成源流传承关系。值得庆幸的是，胡晓耕对文化保护传承，具有担当精神。如果把彩绘壁画修复看成是非物质文化的技艺，胡晓耕对非物质文化的传承和保护提出了如下建议：必须突出“抢救为先”的工作指导思想；必须完善政策，完善保护补偿机制；加强专项基金的投入，以确保各项工作的运转；盘活文化遗产，使之成为文化经济力量；要有计划、有针对性地为村、乡镇、县区，培育大量的专业保护人才，夯实基础；要强化全民保护意识教育。^[9]

其次，对徽州彩绘壁画的保护传承，不仅要有所在地策略，更要有现代化意识。其中一个重要的手段，就是进行数字化处理。首先，是制作技艺实验的数字化记录。在这方面，较为成功的经验，是人们对苏式彩绘壁画工艺模拟实验。2008年10月1日至25日，苏式彩绘壁画传承人顾培根在其木读家中，进行了江南彩画工艺模拟实验，就颜料与胶水、木材使用、样板制作等问题进行了模拟，工艺全过程有摄像、拍照记录，“为江南彩画工艺保存留下珍贵资料”^{[3] 72}。这种实验的好处在于，它可以在不进入保护地，不扰动、破坏保护对象的情况下，摸索保护方法，探索行之有效的保护措施，为开展真正的实物保护做好心理、技术和工艺准备。徽州彩绘壁画的保护，在“抢救为先”的指导思想之下，也应该进行类似的实验，这种实验，不仅可以锻炼专家，复活远古技艺，也能够记录下珍贵档案，让徽州彩绘壁画的修复技艺，不因时间的流逝，人员的聚散而消失。这能改变原有父子相授、师徒相传的简单传承模式，后来者可以对相关音像记录进行学习，能够培养和造就一大批专业技术人才，形成专业的保护传承队伍。

再次，是对彩绘壁画的数字化处理。徽州彩绘壁画承载着大量的文化信息，包含关于这些壁画的形成、类型、分布、特征的显性知识，也包含壁画背后的生活习俗、社会经历、风俗礼仪、审美情趣、宗教信仰、意识形态状况的隐性知识，甚至数据会超载与本意无关的意识形态话语^[10]。很多的时候，现场的参观游览，乃至研究、修复，是不能完全读懂其中的显性知识的，更不用说对隐性知识的阅读和研究了。值得忧虑的是，这些文化信息，会随着彩绘壁画的不断风化、剥落和变质而逐渐消失。对彩绘壁画进行数字化信息采集，就能很好地解决这个问题。在这一方面，敦煌研究院樊锦诗敦煌壁画数字化研究团队的实验，具有借鉴意义。樊锦诗团队对敦煌壁画进行了数字化处理，已经取得突破性进展，值得徽州彩绘壁画的研究、保护者和管理者汲取经验。徽州彩绘壁画如果能够被数字化处理，这些数字化信息，不仅能为保护和传承提供参考依据，在信息处理过程中，它们也可以转化成数字化影像，对社会参观者开放，能够收到比去现场参观更为真实的艺术效果。这不仅减少了参观者去壁画现场扰动造成的破坏效应，也可以和徽州古道建设，和国务院正在实施的中国传统村落专项建设一道，拓展徽州文化的影响力，形成服务于地方经济建设的战斗力。

参考文献：

-
- [1] 安徽日报社. 徽州彩绘壁画亟待加强保护 [N]. 安徽日报, 2016-05-25.
- [2] 【元】脱脱, 撰. 刘浦江, 标点. 宋史 (简体字本) 二十六史 (卷 86-149) [M]. 长春: 吉林人民出版社. 1995: 1401.
- [3] 龚德才, 等. 江南古建彩画保护技术及传统工艺研究 [M]. 北京: 文物出版社. 2013.
- [4] 卢茂村. 太平天国壁画——攻城图 [J]. 安徽史学, 1993, (04): 66.
- [5] 【清】方薰, 著. 山静居画论 [M]. 杭州: 西泠印社出版社. 2009. 86-87.
- [6] 林存安, 武忠平. 新安画派 [M]. 合肥: 安徽美术出版社. 2009.
- [7] 朱永春, 著. 徽州建筑 [M]. 合肥: 安徽人民出版社. 2005. 148.
- [8] 卢辅圣, 曹锦炎, 主编. 上海书画出版社, 浙江省博物馆, 编. 黄宾虹文集·书画编 (下) [M]. 上海: 上海书画出版社. 1999. 224-225.
- [9] 黄山日报. 非物质文化遗产科学保护和传承的建议——市政协委员胡晓耕 [N]. 黄山日报, 2009. 02. 15.
- [10] 李京. 视觉框架在数据新闻中的修辞实践 [J]. 新闻界, 2017 (05): 13.