

蓝田水陆庵彩塑中的建筑形象研究

A Study on the Architectural Imagery in the Painted Sculptures of Shuilu'an Temple in Lantian

曹尚宏 林 源

CAO Shanghong, LIN Yuan

摘要: 陕西蓝田水陆庵的明代彩塑中存在大量建筑形象。本文探讨彩塑建筑反映的建筑类型、建筑构造与细部做法，并在彩塑建筑与建筑实物以及文献相互印证的基础上，分析彩塑建筑展现的建筑形制与风格。彩塑匠人出自山西，加之水陆庵修建的资助方秦藩王对藏传佛教的接纳，为该彩塑建筑形象打下了兼具山西地方建筑和藏式建筑特色的烙印。此外本文还分析了彩塑建筑形象在水陆殿彩塑佛教艺术主题中的表达作用，认为这种以建筑作为重点表现对象的佛教艺术表达形式应是来自净土变图式，有着深厚的历史渊源。

关键词: 水陆庵；明代；彩塑；建筑形象

Abstract: The painted sculptures at Shuilu'an Temple of Ming dynasty in Lantian, Shaanxi Province, are replete with a diverse array of architectural elements. This paper delves into the architectural types, structures, and intricate details depicted in these sculptures, conducting a comparative analysis that draws upon painted sculptures, architectural relics, and historical literature to elucidate their forms and styles. Given that the sculptors hailed from Shanxi and the vassal princes in Shaanxi Province—the patron of Shuilu'an Temple—had embraced Tibetan Buddhism, the architectural imagery within the painted sculptures manifests a fusion of Shanxi's regional architectural characteristics and Tibetan stylistic influences. Moreover, it investigates the role of architectural imagery in conveying the Buddhist themes embodied in the Shuilu'an Temple's painted sculptures, suggesting that this mode of Buddhist artistic expression, which foregrounds architectural representation, should be understood as deriving from the iconographic schema of Pure Land transformation tableaux and as having a deep historical lineage.

Keywords: Shuilu'an Temple; Ming dynasty; painted sculptures; architectural imagery

【文章编号】2096-9368 (2026) 01-0119-09

【中图分类号】TU-092

【文献标识码】A

【录用日期】2024-11-18

【作者简介】

曹尚宏，上海建筑设计研究院有限公司建筑师，硕士，主要从事历史建筑保护设计工作。

林源，西安建筑科技大学建筑学院教授，博士，主要从事建筑历史、建筑遗产保护、建筑遗产测绘、园林史等研究。

0 引言

水陆庵位于陕西省西安市蓝田县普化镇王顺山下杨斜村，以精妙的明代彩塑著称于世，1996年被国务院公布为全国重点文物保护单位（第四批）。

明嘉靖三十四年（1556）关中大地震，水陆庵损毁严重，震后秦宣王朱怀瑾修葺庙宇，重整塑像。水陆庵的大殿诸圣水陆殿（下文称水陆殿）梁上的墨书题记“大明国陕西西安府蓝田县青候里古刹悟真峪北普陀蓝渚庵重修诸圣水陆殿”“大明嘉靖四十二年仲夏肇启，隆庆元年姑洗月重建立”记载了此重修工程。重修后水陆庵用作秦王府的一处家族佛堂。

水陆庵坐西朝东，现有三进院落，明代彩塑集中在位于第三进院的水陆殿内（图1）。水陆殿面阔五间，平面近方形。水陆殿除供奉12尊主像外，南北山墙下还各置12尊神将。殿内13面墙满布彩塑，总面积300余平方米，内容主要为“释迦降生”“释迦涅槃”“罗汉渡海”等佛本生、佛传故事^[1]（图2）。这些彩塑作为礼拜空间密不可分的组成部分营造了水陆殿的宗教氛围。彩塑包含的大量建筑形象，既是故事的发生背景与场所，亦是艺术表现重点，其立面、构造及装饰细节均具有自身的构成特征与创作逻辑，在不同程度上真实地反映了当时的实际建筑（图3，图4）。

作为明代彩塑中具有代表性的作品，水陆庵彩塑已有较为丰富的研究成果，主要为以下几种形式：其一，水陆



图1 水陆庵总平面示意图
（无人机航拍照片曹尚宏摄，并添绘）

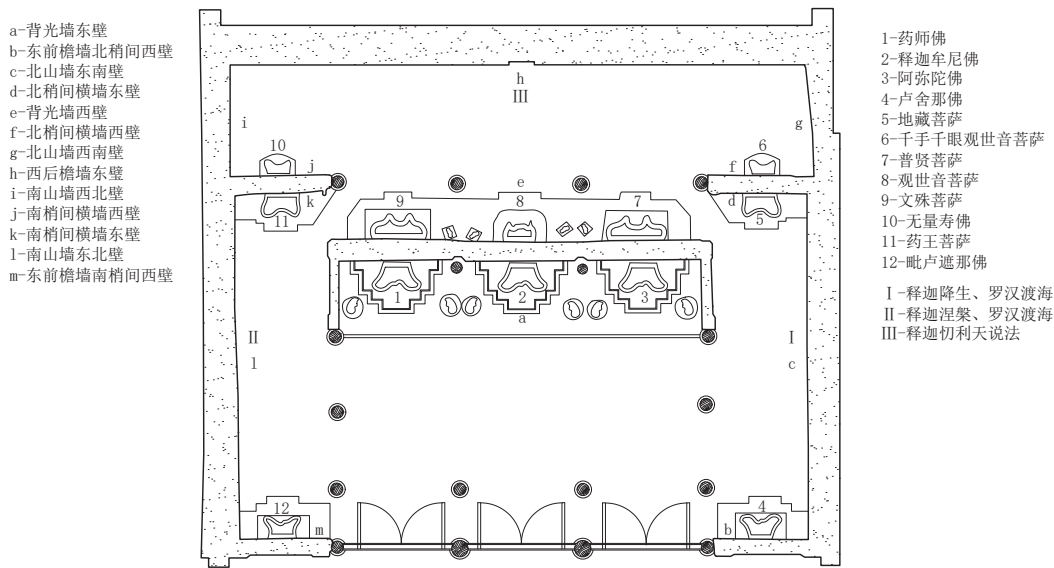


图2 水陆殿彩塑墙面、内部主像及彩塑主题分布位置示意图
（曹尚宏 添绘，以陕西省文物保护研究院、蓝田水陆庵文物管理所《蓝田水陆庵》图二十五为底图）

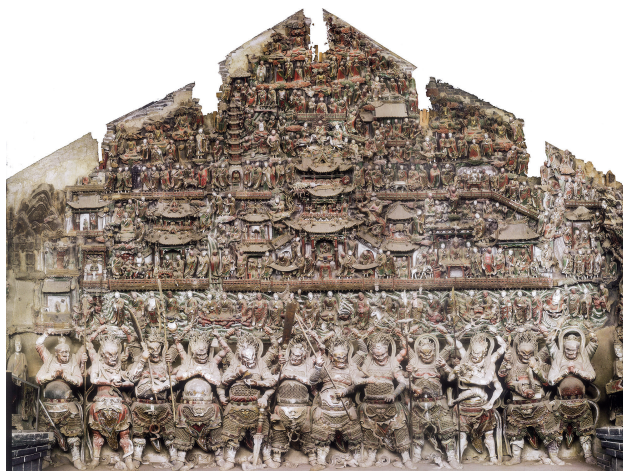


图3 水陆殿北山墙东南壁彩塑
(中国西安文物保护修复中心、美国西北大学学术技术部《影像水陆庵》，图八)

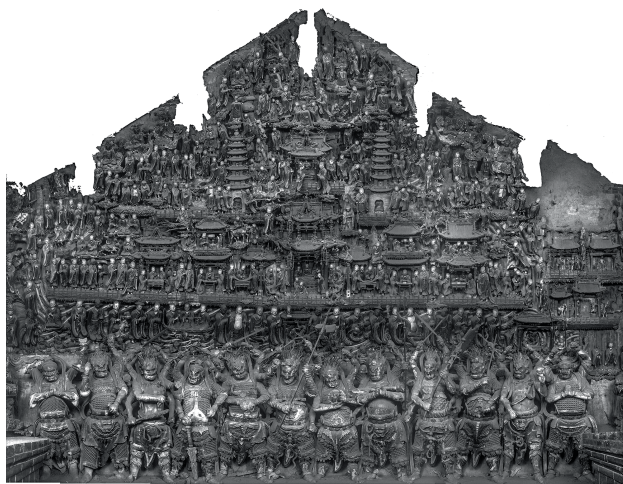


图4 水陆殿南山墙东北壁彩塑
(中国西安文物保护修复中心、美国西北大学学术技术部《影像水陆庵》，图五十二)

庵历史背景与文化价值概述；其二，从佛教艺术角度分析彩塑风格、辨析宗教题材与图像内容，或从美学角度探讨其造型、色彩和构图特征；其三，结合社会文化语境，研究宗教信仰、民俗生活等关联内容；其四，从文物保护修复角度探讨彩塑的材料、制作工艺及数字化保存技术^①。总体而言，现有研究对造像的考证、题材辨析以及艺术风格的探讨较为丰富，而针对彩塑中建筑形象的研究相对不足。本文拟在对水陆庵彩塑建筑形象辨识的基础上，进一步分析其反映的建筑群体布局、建筑形制、结构构造和细部做法，以期增益明代建筑的研究。为明确研究对象，本文对核心概念界定如下：“彩塑中的建筑形象”泛指水陆庵彩塑对建筑的艺术再现；“彩塑建筑”则专指彩塑中通过立体塑形实现的、具有明确空间结构的建筑实体，为前者的典型表现形式。本文在论述中将依此加以区分，使宏观统称与微观特指各有侧重。

1 彩塑中建筑的群体布局

水陆殿彩塑中的建筑形象以表现佛教寺院为主，主要分布于北山墙东南壁c、南山墙东北壁l(图5,图6)。北稍间横墙东壁d、北山墙西南壁g、西后檐墙东壁h及南山墙西北壁i未见彩塑建筑。

彩塑建筑以何种布局方式与其他彩塑元素共同组构，并服务于佛教主题的表达，是值得关注的核心问题。水陆殿各壁面母题繁复，而山墙彩塑则聚焦释迦“降生”与“涅槃”两大场景；二者分据南北山墙中央，幅面阔大，以建筑表现为重心，几乎囊括水陆殿所有彩塑建筑类型。下文即以南北山墙彩塑为对象，剖析其中的建筑布局，进而揭示其设计意图。

南北山墙彩塑依据建筑形象划分整体画面，呈现出中轴对称的三角形构图模式。北壁的“释迦降生”和南壁的

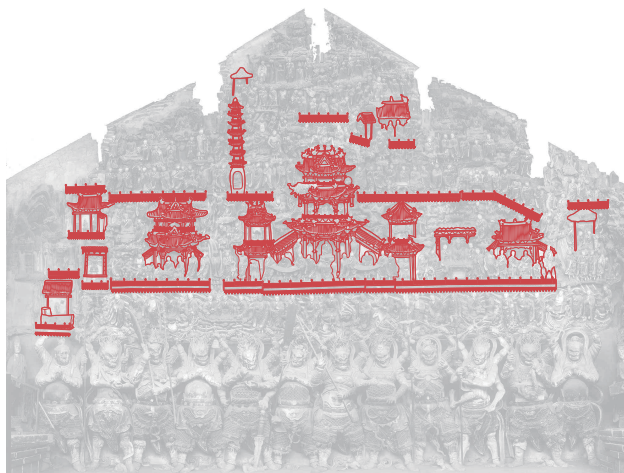


图5 水陆殿北山墙东南壁彩塑建筑分布示意图
(曹尚宏 绘)

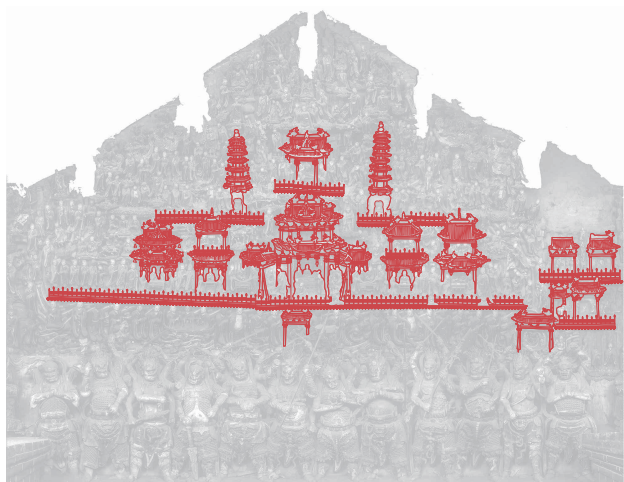


图6 水陆殿南山墙东北壁彩塑建筑分布示意图
(曹尚宏 绘)

^① 2005—2007年，陕西省文物保护研究院与美国西北大学合作开展“三维扫描及数字化图像制作技术在蓝田水陆庵的应用研究”项目，对水陆庵建筑及彩塑进行全方位的数字化图像采集和处理。在此研究成果的基础上，项目团队于2009年出版《影像水陆庵》一书，其中收录的大量彩塑高清图像为本研究工作提供了基础材料。

“释迦涅槃”主题彩塑居于画面核心，两翼簇拥着菩萨与佛弟子。与之相对应，画面中央为高大的楼阁，其两翼渐次布置高度递减的殿宇楼阁。在形体与细节的刻画上，亦由中心向两翼逐渐简化，各单体建筑的形态及彼此位置关系体现出明显的等级秩序。通过建筑布局的层级秩序，映衬出释迦牟尼与菩萨、弟子之间的尊卑差异，实现了建筑布局与主题内容的有机融合。同时，南北两壁借助栏杆这一建筑元素作为水平带，将画面大致划分为上、中、下三层：上层为佛弟子说法，中层分别为佛陀降生与涅槃的场景，下层为五百罗汉驾驭水陆鬼怪邪魔渡海。彩塑中的建筑宛如舞台布景，营造出不同佛教故事上演的空间场所，使画面整体井然有序。此外，不同等级形式的建筑布局进一步强调了彩塑中佛教主题的主次关系，使观者能够从繁复的彩塑内容中提取核心信息，简化观瞻难度，增加观赏的空间层次。

通过文献进一步溯源探究，可见南北山墙彩塑中建筑群体布局蕴含着更深层的象征意义。

诸多佛教文献记载了释迦“降生”和“涅槃”的场景。如《修行本起经》中记载释迦诞生：“十月已满，太子身成。到四月七日夫人出游，过流民树下，众花开化，明星出时，夫人攀树枝，便从右胁生堕地。”^[3]《长阿含经》记述释迦涅槃：“尔时世尊入拘尸城，向本生处末罗双树间。告阿难曰，汝为如来于双树间敷置床座，使头北首，面向西方。所以然者，吾法流布，当久住北方。”^[4]释迦于树下降生，亦于双树间涅槃，故后世“降生”与“涅槃”图像中，树作为特定的场所象征，成为不可或缺的组成要素。

北山墙“降生”主题彩塑中，主体场景为三层十字脊歇山顶楼阁。彩塑匠人突破时空限制，在楼阁的二层空间中，并置悉达多太子从出生到成长的三个形象，楼阁左上方的彩云中，九龙吐水为初诞太子沐浴（图7）。楼阁底层和二层的两圈檐柱顶端，都探出半截蟠龙，龙身盘曲，与九龙灌顶的场景呼应。建筑在此被转化为异时同构的构图框架，把分属不同时刻的情节凝于一瞬。南山墙“涅槃”彩塑中，十字脊歇山顶楼阁下，弟子与金刚力士环绕在涅槃释迦的周围（图8）。一层榻扇门脱框欲坠，借建筑构件之倾颓，暗示天地将崩的悲恸。

佛教图像的创作以佛经为依据，然而水陆庵的彩塑匠人并未对佛经中所述场景要素作逐一译写：两铺图像中原应出现的树，被楼阁取而代之。在空间职能上，楼阁与经文之树同为释迦降生、涅槃及人物活动提供遮蔽与界域，该置换并不妨碍观者对主题的辨识，关键性人物情节足以昭示图像意涵。而经由建筑细节的精到刻画，反使宗教情感的传达更具力度与深度。

水陆殿南北山墙彩塑对建筑群体的着意刻画，或许受到了净土变图式的影响。净土变依《阿弥陀经》《观无量寿经》《无量寿经》“净土三经”绘成，以佛菩萨、圣众及种种庄严设施呈现净土景象，代表宝楼的建筑群体则作为说法会的背景。盛唐以来，净土变多采用中轴对称、水平三段的典型构图，画面中建筑群体呈左右对称布局。其建筑表现常见两种形式：一为中央主阁与两侧楼阁鼎足而峙，

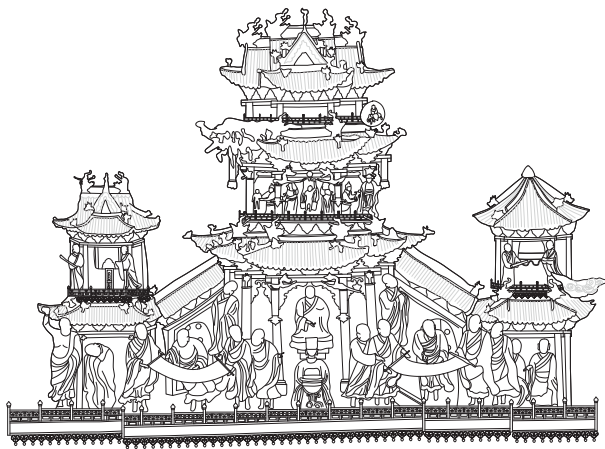


图7 水陆殿“降生”主题彩塑示意图
(曹尚宏 绘)

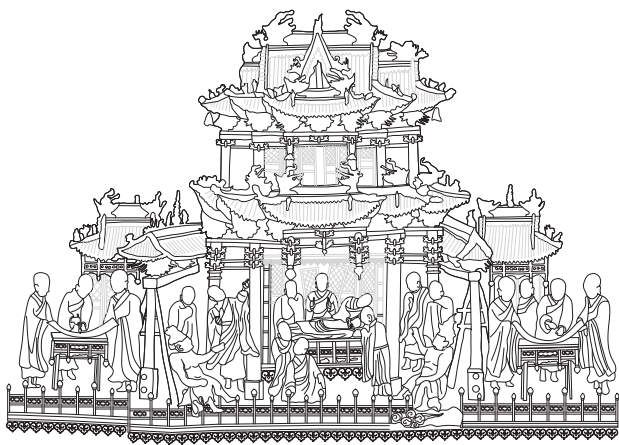


图8 水陆殿“涅槃”主题彩塑示意图
(曹尚宏 绘)

呈“品”字格局，三者独立或以廊道勾连，形成“一殿两厢”之势，可见于敦煌莫高窟第419、第338等窟的净土变；一为中央主体殿阁两侧横向展开布置配楼配阁，如敦煌莫高窟217窟北壁的观无量寿经变所示（图9）。尽管水陆殿所塑为释迦降生、涅槃之主题，与净土变异趣，然而南北山墙彩塑无论构图抑或其间建筑布局，皆与净土变遥相应和，都以对称群阁殿宇烘托佛国庄严。

水陆庵源于隋唐时期著名古刹悟真寺，悟真寺分为上悟真寺和下悟真寺两部分，下悟真寺的水陆大殿在明代嘉靖年间重修后成为现在的水陆庵，净土宗第二代祖师善导（613—681年）曾于悟真寺开坛讲经^{[1]20-22}。在《往生西方净土瑞应传》中，记载了善导躬自宣扬净土教，并亲绘净土变相的情景：“画净土变相二百铺。所见塔庙无不修葺。佛法东行，未有禅师之盛矣。”^[5]这表明，以悟真寺为重要道场的净土信仰，或始终伴随着净土变这一核心艺术形式的创作与传承。尽管水陆殿的建筑与塑像于明代重修，但将其彩塑置于上述历史与艺术传统中审视，便不难发现其中的深刻联系。虽然无法确认匠人是否参照了某幅具体的净土变粉本，但悟真寺所积淀的深厚净土艺术传统，无疑为明代匠人的创作提供了根本的图像依据与灵感源泉。

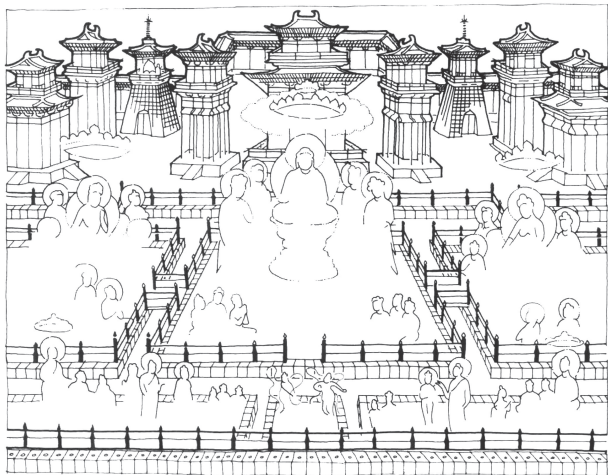


图9 敦煌莫高窟第217窟北壁观无量寿经变
(萧默《敦煌建筑研究》，图1-8)

南北山墙面彩塑中央，高阁居中，东侧为钟楼，西侧为鼓楼（图10b），一定程度上反映出佛寺中楼阁建筑的布局特征。作为附着于壁面的三维实体，彩塑建筑之间的空间纵深关系被压缩，不易如平面绘画般清晰界定绝对位置，因此关于彩塑楼阁建筑所反映的建筑布局特征，存在“品”字形布局和三楼横向并列两种解读的可能性。主殿为楼阁、主殿前对称设置两座楼阁作为配殿的“品”字形布局（图10a）是早期寺院的主要布局特征之一，此布局在隋唐时渐成趋势，配殿楼阁多作为经藏和钟楼。及至宋元时期，寺院中轴线上布置高阁如法堂，两侧对称设置楼阁如“东伽蓝，西祖师”“东钟楼，西经藏（轮藏）”“东钟楼，西观音阁”的布局十分普遍^{[7]30-31}，河北正定隆兴寺大悲阁前布置转轮藏和慈氏阁即为现存代表性实例。早期寺院主殿前对称配置的楼阁使用功能多样，但并未出现钟鼓楼并置的楼阁建筑布局。“鼓楼于寺院中的出现，是明代寺院布局上的一个新元素，并形成了左钟楼右鼓楼对置的格局”^{[8]318}，明代寺院中的建筑多转变为单层佛殿的形式，仅在山门与天王殿院落中对称布置的钟楼和鼓楼保留着楼阁建筑形式（图10c）。水陆庵南北山墙彩塑以高阁镇于中轴，东西对称布置钟、鼓二楼，既存早期寺院中重楼高阁的意象，又反映出明代寺院逐步确立的钟鼓楼对设的典型特征。可以推测：主殿楼阁前对峙钟鼓楼，是早期寺院“品”字形三阁并峙向明代寺院流行的单层佛殿前钟鼓楼对峙演进的一种过渡形态。

北山墙的中央楼阁与东西钟、鼓楼通过辟有掖门的墙联系，展示出主殿楼阁与钟鼓楼三楼横向并列的布局（图7）。陕西澄城城隍庙神楼为一组重建于明万历年间

（1573—1620年）的建筑群，中央的乐楼为二层重檐三滴水歇山顶，东西并列的钟鼓楼为两层重檐十字脊歇山顶，此为关中乃至陕西明代建筑中三楼并列的罕见实例。山西陵川崇安寺的山门古陵楼，为重檐歇山三滴水两层楼阁，重建于明万历年间。山门两侧为创建于清乾隆年间（1736—1795年）的钟鼓楼，钟鼓楼与山门之间的寺墙上各辟掖门，形成三楼并置的格局^[9]。山西长治玉皇观五凤楼为元建明修的五重檐楼阁^[10]，作为玉皇观的山门，钟鼓二楼居于五凤楼两侧犹如五凤楼之两翼，三座楼阁间有院墙联系。

可见无论是崇安寺还是玉皇观，钟鼓楼居于主体楼阁两侧、三楼并列的布局中，中央主体楼阁皆为山门，不同于常见的钟鼓楼对称位居山门后院内两侧的布局。以楼阁作为山门或早在唐代即已流行，唐时称寺院大门称为“三门”，文献中有将楼阁作为三门的记载。《大唐泗州临淮县普光王寺碑》载：“正殿霞开，层楼敞其三门，飞阁通其两辅。”^{[11]2672}《魏州开元寺新建三门楼碑》载：“既立三门，镇之层楼；又像双阙，枝之连阁。”^{[11]4492}可以看出，唐代泗州普光王寺和魏州开元寺的三门为层楼形式，三门楼还通过飞阁连接两侧的楼阁，形成了三楼并列的格局。而《龙兴寺碑序》载“廓开房室，增加廡库，高阁叠起以下覆，三门并建以相挟”，^{[11]3369}似反映出龙兴寺用三座楼阁并峙作为三门的特征。可见以三门楼为中心、三楼并列的寺院格局历史悠久。

“及至明代，重层的山门演化为单层的天王殿。”^{[8]318}水陆庵彩塑反映的以楼阁为山门、两侧再布置楼阁的布局，继承了早期寺院楼阁布局的传统。而在楼阁式山门左右设置钟鼓楼的做法，显然是明代的新创。三楼并置作为一种入口空间的处理方式，形成建筑群恢宏的入口立面，强化入口空间的仪式感。

2 彩塑中的建筑类型特征

水陆庵的彩塑建筑形象反映了多种建筑类型，计有单层佛殿31座、楼阁8座、塔11座、亭3座、牌坊4座，另有连廊、照壁等。其中单层佛殿、楼阁和塔这三种类型数量较多，在建筑构造和细部做法上也有很多相似之处。

1. 单层佛殿

单层佛殿是水陆庵彩塑的主要建筑类型之一。面阔以三间为主，明间面阔大于次间，平面为长方形。部分采用明间正面出抱厦做法。少数殿仅为一开间，这是一种对建筑的横向尺度缩小简化的处理，以便在有限的画面中表现更完整的场面和更多的建筑物细节^[6]。屋顶形式多为单檐歇山，也有重檐歇山、单檐十字歇山。山面作博风和如意

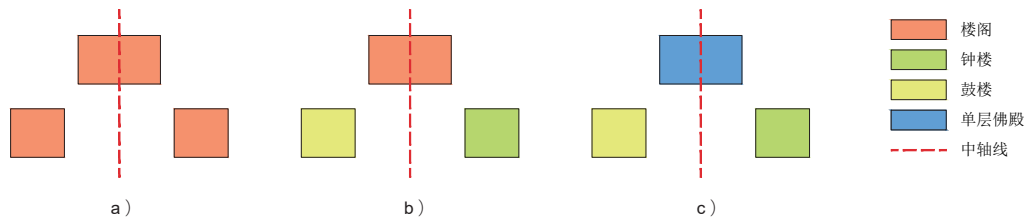


图10 楼阁建筑布局示意图
(曹尚宏 绘)

头形的惹草，无山花板，可见内部的草架柱。处于彩塑画面边缘的少数佛殿及大殿两侧的朵殿用悬山或硬山。彩塑佛殿以歇山顶为主，增强了繁复华丽的视觉效果。

2. 楼阁

楼阁建筑形象仅出现在南北山墙面上。其层数多为两层，仅北山墙彩塑中央楼阁为三层。平面形式多为四边形，部分楼阁明间有抱厦做法，平面呈“丁”字形或“十”字形。面阔为三间或一间。这些楼阁多作十字歇山顶，亦有作庑殿顶者。少数楼阁的平面形式为六边形，作攒尖顶。

明间凸出垂莲柱式抱厦是水陆殿彩塑楼阁的显著特征（图8），抱厦的屋顶为歇山顶，且多以山花向前。歇山抱厦与各层檐以及楼阁的屋顶结合，形成了楼阁丰富的立面造型，繁复华丽。现存明代楼阁中有类似实例，建于明正德年间（1506—1521年）的山西万荣东岳庙飞云楼和建于明万历年间的山西霍州鼓楼均可见这种形式。以飞云楼为例，其第三层抱厦下不设童柱，通过穿插枋和斜向木撑挑承垂莲柱和抱厦屋檐，抱厦上的梁枋直抵内部三层通高的永定柱，形成稳定的抱厦结构^{[10][206]}。彩塑楼阁具有垂莲柱式悬空抱厦这一特征，可于山西地区现存的楼阁建筑中获得印证，其缘由或在于水陆殿彩塑匠人出自山西。殿中央佛坛释迦牟尼须弥座左后侧，镌有题记“佛像士山西匠人作像人乔仲节”^{[11][图四]}，足资佐证。既知匠人来源，则可推知塑造彩塑建筑之际，融入了山西地方建筑的形制特征。

3. 塔

水陆殿彩塑中有两种不同类型的塔。一种作为装饰元素出现在彩塑间或中央佛坛背光上，一共8座。由于体量较小、做工粗糙，大致判断其形象应为喇嘛塔（图11）。塔基多为方形束腰须弥座，此外还可见方形须弥座和八角形束腰须弥座。塔身为上大下小的覆钵形塔肚，正面辟券门，塔脖或为圆柱形，或为六棱或八棱锥形。塑五层或七层相轮，塔刹为宝瓶或宝珠。除券门绘朱红色外，塔体其余部分皆刷饰白色。这种塔的形体修长挺拔，塔脖粗壮，塔脖上下两端的直径差异不大，塔脖下端直径仅比覆钵塔身顶部直径略小。彩塑喇嘛塔与陕西横山的清凉寺塔、陕西武功的寺背后塔形制相近，这些塔均为明代砖砌喇嘛塔，与元代和清代喇嘛塔塔脖上下两端、塔脖下端与覆钵上端

直径相差较大的形制不同。水陆殿中的喇嘛塔是现存实物极少的陕西地区明代喇嘛塔形象的反映。明代关中为连接西北地区和华北地区的交通要塞，藏区僧众往来其间，多与汉地佛教交流联系，汉地高僧大德圆寂之后亦有建喇嘛塔作为墓塔的现象，例如建于成化十九年（1483）的陕西凤翔南宗禅师舍利塔、建于嘉靖十八年（1539）的陕西户县湛文和尚舍利塔等。因此在这样的社会背景下，秦藩王的家族佛堂里出现喇嘛塔也不足为奇。

另一类塔作为画面构图的关键要素出现在南北山墙面上，南山墙两座，北山墙一座。南山墙的两座塔形制基本一致，在画面中呈对称布置，底层为甃砖覆钵形，正面辟壶门佛龕，内塑一尊释迦牟尼结跏趺坐像，其上塔身各层均为四柱三间。明间宽大设门，次间窄小仅为明间的一半，设双交四椀菱花榻扇。塔刹作宝瓶形（图12a, 12b）。北山墙的塔底层形式与南山墙塔相同为甃砖覆钵形，正面辟券形佛龕，内塑一尊释迦牟尼结跏趺坐像；塔身一开间，设双交四椀菱花榻扇，各层均设望柱栏杆，塔刹为宝珠形（图12c）。三座塔的塔身形象均与楼阁式塔相似，然而其首层砖石覆钵高大，以上各层檐距较近，高度骤减，兼具密檐的特征，塔檐的塑造厚重，檐角飞翘，悬挂风铎，形象玲珑。此类底层为甃砖覆钵式、上层为木构密檐塔身的塔，实物已不得见。现存的金属塔中有与之类似的形制，如峨眉山伏虎寺华严塔、五台山显通寺妙观察智塔等，有学者将这种“下半部为窣堵波，上半部则将窣堵波的相轮用密檐形式来表达”的金属塔称为“密檐窣堵波”。^[12]甘肃兰州的白塔寺白塔和白衣寺塔则是具有这种特征的明代砖石塔实例。此类造型的塔材质各异且分布广泛，其形制渊源以及建造动机有待深入研究。

3 彩塑中的建筑局部特征

古建筑外檐木构件长期暴露于雨淋日晒与温差交替的自然环境中，栏杆、门窗等部位因使用频繁更易出现磨损，修缮时往往被整体更换，导致原构形制流失。相比之下，彩塑建筑的外檐构件因处于室内受控环境，基本保持初塑原貌，为研究明代建筑细部提供了罕见的“原位”标本。

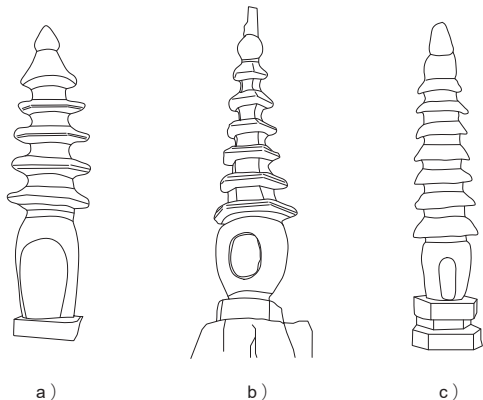


图11 水陆殿彩塑中的喇嘛塔
(曹尚宏 绘)

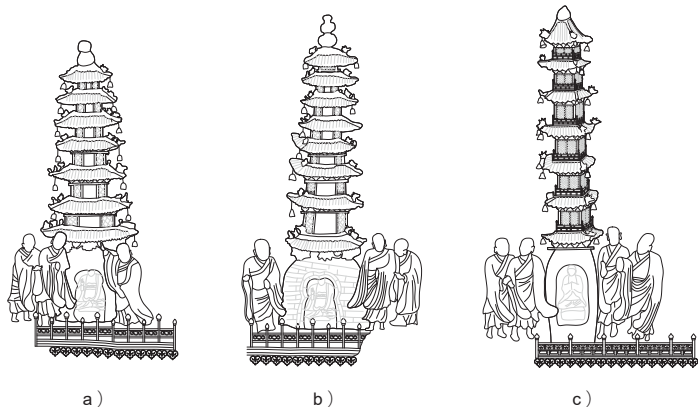


图12 水陆殿彩塑中的楼阁式塔
(曹尚宏 绘)

1. 栏杆

水陆殿彩塑建筑中的栏杆或设于建筑台基周围，或置于楼阁平坐之上，抑或以独立形式出现于山水场景之中（图13）。值得注意的是，无论栏杆所处位置如何，其下部均饰有如云纹的滴珠板。该构件常用于楼阁平坐外沿的封护，具有防止雨水侵蚀斗拱的实用功能。据此推测，水陆殿彩塑中的栏杆形象应源于楼阁平坐栏杆，取“仙人好楼居”之意，借以营造佛国景象。

大部分栏杆的望柱头作仰莲或宝珠，望柱间的寻杖、盆唇由蜀柱划分，蜀柱间作瘦项。盆唇和地袱间置蜀柱分隔的华板，部分华板上有灯笼框纹或浮雕装饰。不同壁面上的栏杆形式存在细微差异，可能反映出彩塑制作过程中工匠群体间的分工差异或风格偏好。

2. 柱额

彩塑建筑的柱皆为圆直柱。多数建筑的柱头通过直插于柱内的阑额连接，阑额至转角处出头，出头处垂直截去，

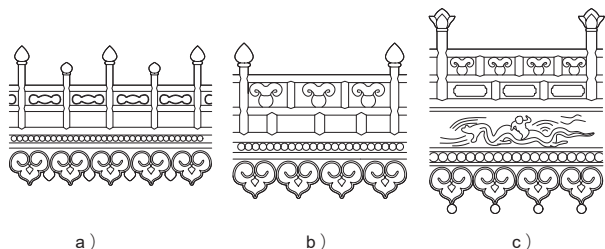


图13 水陆殿彩塑中的栏杆
(曹尚宏 绘)

阑额上再置普拍枋，其宽度大于阑额，与阑额形成“T”形截面（图14）。这种做法与明代普拍枋宽度逐渐变得小于阑额，出头处作类似霸王拳的处理方式不同，更接近宋辽时期的建筑做法。此外，也有部分建筑的柱子直接用置于柱顶的大额联系，与现存元代建筑常见的大额式构架相似（图15）。平板枋或大额上置斗拱承托檐枋以承托屋顶，清晰地反映出木构建筑的结构逻辑。从柱额的关系来看，彩塑建筑表现出与其制作时代新建建筑不同的特征，显得更为古朴。

在部分彩塑建筑的柱头、垂莲柱的莲花头之上，以及在联系牌坊柱与戢杆的穿插枋头处，有对称的云纹式横向构件（图14，图15）。安装方式有安插于丁头栱、借用柱箍箍于柱或直接插入柱中三种。关中地区现存木构多见这类被称为“花板”的装饰，如西安城隍庙内的乐舞楼和木牌楼、西安化觉巷清真寺前的牌坊（图16）。与之形式类似的，江南地区厅堂大梁梁端下部的蒲鞋头（类似丁头栱）升口内，插入的微微向前倾斜的雕花装饰木板称为“棹木”。这种横向装饰构件在各地皆存在，多见于明清时期的建筑，增强了建筑的审美趣味。

水陆殿彩塑建筑中的雀替多为骑马雀替，不仅设于开间较窄的次间，在开间较大的明间也有采用（图17）。骑马雀替占据柱子间两个雀替的位置，合二为一，呈现为一个整体的雀替样式，现实中一般用于开间较小的廊部，也多见于垂花门上。彩塑建筑的雀替间次刷饰白、朱、青三色而不做雕饰，并且采用较薄的板材，反映出结构作用的丧失。



图14 水陆殿彩塑中的额枋与普拍枋
(曹尚宏 摄)



图15 水陆殿彩塑中的大额
(曹尚宏 摄)



图16 化觉巷清真寺牌坊上的斜插花板
(曹尚宏 摄)



图17 水陆殿彩塑中的骑马雀替
(曹尚宏 摄)

3. 斗拱

水陆殿彩塑建筑外檐斗拱间没有枋木联系，斗拱仅作出外跳而无里跳。正心沿面宽方向作横拱，出跳方向全部用昂。出昂少则三道，多则五道，直接附在正心位置的横拱之上（图 18a）。此外，不同建筑的斗拱以及同一建筑不同位置的斗拱形式类似。以上特征的出现，可能是匠人在制作彩塑时，出于模块化制作和追求装饰效果的考虑，忽视了对建筑结构逻辑的表达。在斗拱配置上，除了柱头科外，明间的平身科少则一攒，多则三攒。部分彩塑斗拱形象逼真，能反映出真实斗拱的特征。有一类重拱计心造斗拱（图 18b），出昂均为假昂，令拱为如意云纹的翼形拱。此类斗拱在明代遗存中较为常见，典型实例如陕西旬县化羊庙献殿的补间斗拱。另有一类斗拱为把头绞项造，泥道拱作翼形拱（图 18c）。水陆殿彩塑斗拱反映出这一时期木构建筑斗拱装饰效果的增强。

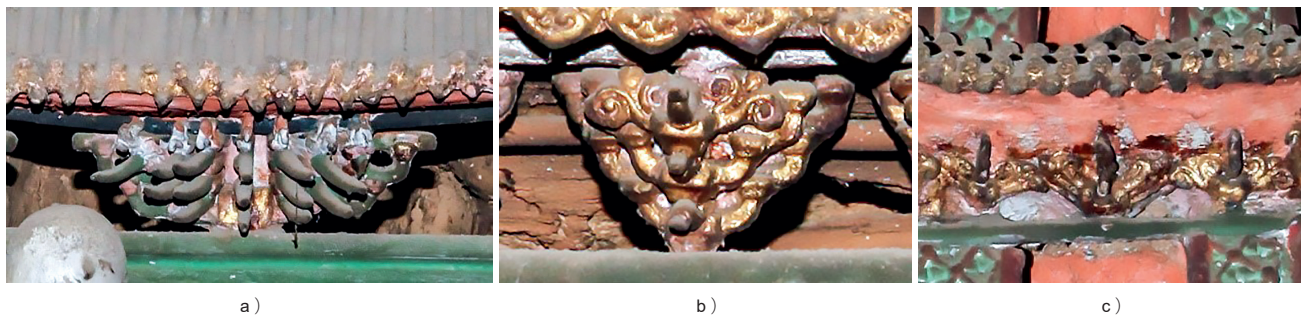


图 18 水陆殿彩塑中的斗拱
(曹尚宏 摄)

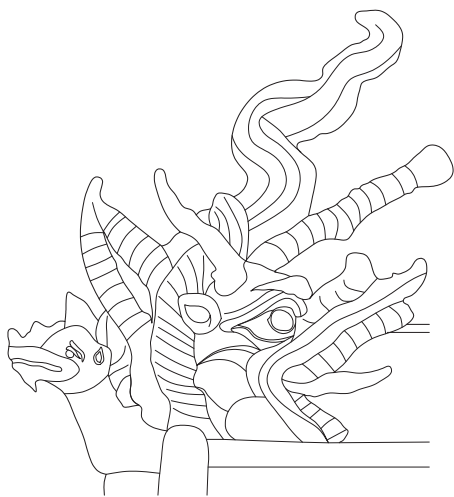


图 19 水陆殿彩塑中的龙吻
(曹尚宏 绘)



图 20 水陆殿彩塑中的行龙骑脊装饰
(曹尚宏 摄)

4. 屋面

除草亭外，水陆殿彩塑建筑的屋面均采用大式屋面，细部处理较为程式化。屋面覆以绿色琉璃瓦，采用筒瓦骑缝的做法，滴水为如意头形，勾头饰莲花纹。正吻作龙吻，造型繁复，吞口宏大，吞没正脊全高。龙头双目圆突，目光前视，龙身盘旋而上，卷屈曲折（图 19），异于明代官式建筑中龙吻卷尾自脑后向后翻卷的形态。正脊中央设宝瓶形脊刹，脊花饰以龙纹或莲花纹，部分正脊及岔脊脊端还安设佛坐像装饰。子角梁上的套兽与重檐建筑围脊的合角吻均作龙头形。此外，北山墙面上两层六角攒尖顶钟楼的垂脊之上饰有骑龙（图 20），龙身呈弓形，昂首翘尾，此类装饰在建筑中较为罕见，与之相似的行龙骑脊装饰可见于北京故宫雨花阁及河北承德须弥福寿之庙的妙高庄严殿，均具有藏式建筑风格。水陆殿彩塑建筑的脊饰不仅广泛采用龙形，还融入了佛教元素如莲花、佛坐像等，既显富丽，又蕴含深厚的宗教寓意。

4 结语

水陆庵彩塑中的建筑形象是对明代建筑的反映。尽管现存的明代建筑众多，已为研究明代建筑提供了丰富的素材，然而彩塑建筑能为探索建筑形制的演变、建筑风格的源流等问题提供相对稳定的参照标尺，因此通过其展开研

究，仍具有独特价值。

本文探讨了水陆庵水陆殿中彩塑建筑反映的建筑类型、建筑局部特征以及部分建筑形制的来源。研究发现，彩塑建筑反映的寺院中轴线上设置楼阁，中轴线两侧对峙设置钟鼓楼，以及楼阁式山门两侧并列布置钟鼓楼的建筑布局模式，一方面遵循了早期寺院楼阁建筑布局的传统，另一

方面体现了明代对楼阁建筑布局的创新。这种布局模式在今关中及晋南地区的明代建筑中仍可见实例，它们反映出寺院楼阁建筑布局模式演化过程中关键的一环。

彩塑中的塔反映出明代喇嘛塔塔体修长挺拔、塔脖粗大的特征。其中以砖石覆钵为底层的木楼阁式塔，体现出藏传喇嘛塔与汉地楼阁式塔的融合。尽管目前尚未发现此种类型塔的遗存，但各地均有与之类似的明代金属塔、砖石塔实例。关于此类塔的形式渊源、建造动机的研究仍需进一步深入。

由于水陆庵雕塑匠人团体源自山西，且其营建赞助方明秦藩王对藏传佛教持接纳态度，彩塑建筑所反映的建筑构造和局部特征，体现出了山西地方建筑和藏传佛教建筑的影响。通过彩塑建筑，我们得以管窥明代建筑营造过程中的社会互动以及营造观念。

参考文献

- [1] 陕西省文物保护研究院, 蓝田水陆庵文物管理所. 蓝田水陆庵 [M]. 北京: 中国建筑工业出版社, 2018.
- [2] 中国西安文物保护修复中心, 美国西北大学学术技术部. 影像水陆庵 [M]. 北京: 文物出版社, 2009.
- [3] 李静杰. 造像碑佛本生本行故事雕刻 [J]. 故宫博物院院刊, 1996 (4): 66-83.
- [4] 李静杰. 中原北方宋辽金时期涅槃图像考察 [J]. 故宫博物院院刊, 2008 (3): 6-46, 157.
- [5] 王向辉. 善导大师事迹考 [J]. 五台山研究, 2015 (3): 48-54.
- [6] 萧默. 敦煌建筑研究 [M]. 北京: 机械工业出版社, 2003.
- [7] 玄胜旭. 中国佛教寺院钟鼓楼的形成背景与建筑形制及布局研究 [D]. 北京: 清华大学, 2013.
- [8] 潘谷西. 中国古代建筑史 第四卷 元、明建筑 [M]. 北京: 中国建筑工业出版社, 2009.
- [9] 贺从容. 山西陵川崇安寺的建筑遗存与寺院格局 [M]// 王贵祥, 贺从容. 中国建筑史论汇刊: 第6辑. 北京: 中国建筑工业出版社, 2012: 86-134.
- [10] 柴泽俊. 柴泽俊古建筑文集 [M]. 北京: 文物出版社, 1996.
- [11] 董浩, 等. 全唐文 [M]. 北京: 中华书局, 1983.
- [12] 张剑威. 明代密檐塔塔波铜塔考 [M]// 陈晓露. 芳林新叶 历史考古青年论集 第二辑. 上海: 上海古籍出版社, 2019: 339-364.