

唐代佛教雕塑的人物造型

● 马银芳

佛教作为一种外来文化,要在中国社会传播发展,必须取得统治者的支持,也要能为老百姓接受,于是就有了佛教与社会交流和适应的问题。佛教造像既是宗教的宣传品,也是帝王权贵的意念所在。它通过雕刻家之手把犍陀罗和摩揭陀两个地方的造像艺术中国化,虽然这些造像的宗教气氛非常浓郁,但其造型基础无论如何也脱离不了现实的人,写实的因素毕竟处于主导地位。从某种意义上讲,这是社会现实的一种艺术概括,是一个封建王朝的本质与功能的形象化的表现。

1、唐代塑像人物造型

唐代塑像主要是一佛、二弟子、二天王或加二力士的七身一铺或九身一铺的组合,塑像风格一改北朝时期的“秀骨清象”,面部健康丰满,精神焕发,衣褶流畅,体态神情各不相同。

唐代雕塑最引人注目的是两身大佛像的出现,最足以体现“国力昌盛”的大唐精神。一为武则天延载二年(公元695)完成的北大像,高33米,一为开元年间

的南大像,高26米,均为“善跏座”的弥勒佛像,丰腴的面部,庄静的神态,高大雄健的体魄,基本上保持了盛唐的原貌。

唐代的天王、力士像多是精力饱满,身躯雄健的赳赳武夫,龙门322窟的域式天王像、194窟的力士像,外表和性格都表现出不同的特点。菩萨的形象更为丰富,天龙山205窟菩萨,虽肢体已残,但从自然倾斜的姿态,仍显示出一种柔姿绰态。龙门45号窟盛唐菩萨是尊极精美的杰作,她优雅地站立着,头部斜倾微仰,身体作“S”三道弯式,凤眼半闭,唇角带着微笑,左臂高举,右下垂,衣褶精细流利。这些女性化菩萨,曲眉丰颊,肢体肥胖,反映唐代“尚腴”的审美风尚。菩萨的女

区别,前一句不用慢下来,只是在力度上控制下来,在接下来的45小节——49小节渐强,逐渐将情绪推动起来,为转调后“坚定的”情绪做准备,使音乐的衔接自然,而富有整体感。而第58、59、60这三小节应该渐慢下来,为后面的过渡句做准备。过渡句只有61、62两小节,但演奏上却很有讲究,八度轮音“2、5”轮音可以从慢轮到匀速,节奏、速度可以自由而流畅,62小节是模仿戏曲里的甩腔,表现的是我们的英雄望着南归的大雁,对天长啸、壮志未酬的悲壮。本小节采用的是慢慢慢的韵律,使音乐不留痕迹地过渡到第三段的慢起渐快部分。

第三段是全曲的高潮部分,前半段表现的是苏武在历经19年的磨难后,当年意气风发的中郎将,如今已是白发苍苍的老人了,他是那么急切地想见到日思夜想的亲人;急迫地想告诉对自己充满厚望的人民:“我没有辜负人民的嘱托、没有给华夏子孙丢脸”。这段滑弹音的装饰使旋律丰富、悠扬了许多。而且注意突出左手的旋律,滑弹音和弹轮要轻巧、快速,不能影响旋律的衔接和速度。接下来的速度到了160拍/分钟,采用了加花、“衬音”和座音的变奏方法,利用扬琴快速的演奏特点,一反前两段的压抑和悲凉情绪和气氛,音乐一气呵成,欢快明亮,大有一扫内心阴霾、扬眉吐气之

感。演奏上要求快速而有力,还要兼顾乐句的起伏处理及乐句与乐句之间的强弱变化。乐段重复一遍演奏,力度与速度都跟随着旋律的充分展开而逐渐加大加快。直到第96小节开始的突慢,这里也借鉴了中国戏曲的“紧拉慢唱”的表演方法,使戏剧冲突更激烈,把主人公经历的苦难和他的坚贞形成更鲜明的对比,更彰显了苏武“贫贱不移,威武不屈,富贵能忘”的可贵、他正气凛然的爱国情操和坚贞不屈的民族气节的可敬。最后在慷慨、激昂的八度强轮上,在一连串的分解和弦后,将力度达到ff的程度时,在两个十六分音符的重音上,坚定有力地结束全曲。

综观全曲,演奏者应该注意以下几个方面:一是把握以下两个快慢的对比:第一段的慢板与第三段的快板的对比,对比中特别注意慢板的神韵与快板的情绪递进,第三段的“紧拉慢唱”的慢和快的对比,要突出表现出戏剧性的冲突。二是要注意技法的运用是为作品的思想和情感服务的,注意轮音、揉弦、泛音、衬音以及滑音指套等技法的运用,做到细致有加,将音乐形象刻画得更生动、将思想情绪表达得更完美。

(作者单位:湖南涉外经济学院)

责任编辑:晓芳

性化,迎合了唐代世俗化的倾向。唐代佛教雕塑人物中世俗化倾向便是较之历代雕塑最大的不同。这种文化和艺术理想上的不同直接反映在艺术造型上。

除菩萨之外,还有僧尼造像。其形态比较雄伟,不像菩萨端秀柔弱,其程式化倾向的程度比佛像少,不如佛像那样受西方影响,而与实际形体比较接近,面容和衣褶都很写实。唐代佛教雕塑较之前代技法上面更加成熟,人物动作更加自如,较之前代,在造型上更强调精神,当然有主观的人性精神,也有佛性精神上的升华。在雕塑线条的运用上,也比前代更细致入微,摆脱了粗犷古拙,而形成了集朴拙、秀灵、稳重、人性世俗为一体的唐代佛教雕塑造型特点。不再为造像而造像,走上了更加广阔、灵动的艺术空间。

2、典型形象的对比——奉先寺

龙门佛教造像,就整体而论,不作为各雕塑家的作品来看,也没有什么特殊的杰作,虽然刻工技法上有优劣之别,然而作品风格上大体相同,可认为是一派或一群刻匠的集体作品。其中最重要的大多应统治阶级要求所作。另外,像主极多,从王公至平民,都认为造像是超度的捷径,而争相造像。其中的作品,大多作于高宗及武后初年,这一时期的作品,在美术的优劣上基本一致。造像身材肥硕,头大而有力,笔法豪壮,同时又寓清秀于强大之中,衣褶流利自然,收发自如,均能表现造像的神韵。协侍菩萨相当普及,其身材比较窈窕,有女性特征倾向。

本尊罗汉、菩萨、神王、金刚等想象追求创造理想化的各种不同性格及气质,这些类型虽然是唐代雕塑中常见的,如菩萨的华丽端庄而又矜持的表情,神王的硕壮有力而威武持重,金刚则全身肌肉突起,使非常暴躁强横的神情,然而用如此巨大的尺度和体积加以雕造足以成为新的创举。格外应该着重指出的是卢舍那大佛形象的创造。

卢舍那大佛面容庄严典雅,表情温和亲切,是一富于同情而又睿智明朗的理想性格。他的右手掌心向前举在胸前,五指自然微曲,表现出内心的宁静而又坚定,在这一形象中表现了唐代艺术家面向着充满斗争与变化的广阔的生活景象时的伟大的开阔的胸怀,艺术家对于这一形象进行了自己的解释和贯注了自己的情感。卢舍那大佛更具有完全中国化的面型和风格,无论就形式或内容上看,卢舍那大佛的面型的创造都是中国雕塑艺术史上伟大的典型之一。从卢舍那大佛的这一组佛像人物中我们可以看出,唐代佛教雕塑对社会现实的喻义性表达比前代更进了一步。在各佛像的身份、地位、神情表达上也更注重对比。卢舍那大佛群像除了集唐代佛教雕塑造型和文化之大成外更重要的是它展示了一个艺术的真谛即艺术来源于生活。

奉先寺诸像给人以深刻印象的还有神王脚下的小鬼。它承担起神王巨大躯体的重量,它的头、胸、臂、腹等部的筋肉以夸张地表现,因而出现小鬼无所畏

惧的压不倒的力量。在这一形象的创造中,虽然表现为踏在足下的,然而作为勇敢的对抗的力量得到赞扬。

奉先寺的几个形象外表上是彼此孤立的,但是作为成组的群像,以本尊为中心,几个形象具有内在的关联,九个形象成为一完整的构图,手法上利用简单的队列排列法突出主体卢舍那佛。本尊四周的背光、顶光和胸前的一环环的衣纹围绕在本尊的面部四周,使之成为全景的中心点。把主体的中心置于明显的几何中心点上,收到单纯而有力的效果。从内容方面看,本尊与菩萨的和善,及神王、金刚的强壮威势等等是同一主题的不同方面,他们之间相互结合,相互补充,这一组形象反映了对于盛唐时代的封建统治体系的深刻认识,不仅歌颂了它的典雅的、华丽的、美好的一面,也揭示了它的可畏的暴力的一面。所以,卢舍那佛为中心的这一组形象是对唐代这一富有成就的伟大的时代有力的艺术概括。

3、“曹衣出水”式样

唐代造像广泛流行“曹衣出水样式”,太原天龙山的唐代造像运用得特别出色。就雕刻艺术而言,天龙山的东魏、北齐作品,上承龙门余绪,极少新的突破。但唐代雕刻却创造了人体美的典型。天龙唐雕诸像都是身体大部分裸露在外,体格匀称丰硕,表现出筋肉的柔软富有弹性的感觉,给人以十分艳丽的印象。其中一件白大理石雕刻的菩萨像残躯,像高约1.5米,腰束长裙,衣薄透体,随着肢体的转动,衣群褶皱呈现出有规律而流畅自然的线条,表现出轻纱所特有的质地美,虽失去头和双臂,但无损于其体态的优美。令人想起古希腊时代那些残缺了的雕刻名作。

甘肃炳灵寺唐代窟龕造像风格与天龙山近似,都是强调健康丰腴的美,但也有它自己的特点:面型较长,动态比较夸张,颈、腰、胯往往作明显的转折,雕刻刀法显得粗犷劲利,不像天龙山、龙门诸窟的圆润细腻。特别是51窟一佛二菩萨并灾三尊像,这种配置实是一罕见例子,可以看出炳灵寺唐代造像世俗化程度有超越其它石窟之处。这三尊像虽残,但面部造型的俊丽和躯体的合度也属于高水平的。

唐代雕塑艺术作品深刻地反映了那个时代的精神面貌。唐代雕塑艺术的成熟,表现在写实能力提高而获得了表现的自由,掌握了正确的人体比例及解剖知识,能处理四面观看的圆雕,用雕塑形象反映生活的范围更为扩大。在艺术风格上,理想的追求与手法真实互相统一,简单朴素的规律化的处理和生动真实的表现相统一。并且可以看出每一雕塑作品的各部分和群像的每一雕塑的统一协调和被特别强调出来的整体感。唐代的巨大雕塑的设计(无论造型或构图)及小型雕塑品的刻划都表现出集中了长时期的历史经验的唐代雕塑家的艺术才能。

(作者单位:湖南涉外经济学院艺术设计系)

责任编辑:杨建