

大足石刻的装饰性语言

肖宇窗

大足石刻代表了中国晚期石窟艺术的最高成就。其规模宏大,刻艺精湛,内容丰富,艺术风格自成体系,装饰性语言纷繁瑰丽,承载着众多的文化信息。

1. 大足石刻中的装饰性语言

大足石刻是古代工匠创造的、极富魅力的艺术品,其装饰语言的运用主要表现为三种类型:一是纹样的装饰性,二是布局的装饰性,三是人物的装饰性。

纹样的装饰性。纹样是按照一定的结构和规律,经过变化、抽象而得到的图形,其规范化、秩序化的视觉效果加强了作品的刺激强度和审美力度。

在大足石刻中,纹样是建筑与造像的“粘合剂”,它装饰于龛窟建筑、造像等各个部分。主要有藻井、龛楣、边饰、服(冠)饰、背光、动物、植物等形式。大足石刻艺术实际上就是由建筑、造像、纹样共同构成的立体综合艺术。各类装饰纹样的巧妙运用,使大足石刻成为一个比较完整的“装饰艺术博物馆”。大足石刻中可观的装饰纹样主要包括以下五大类:一是造像的背光纹样,二是造像的冠饰纹样,三是造像的服饰纹样,四是龛窟壁面的装饰纹样,五是尊像持物与宝座的装饰纹样(龙红、王玲娟《具象美与抽象美的高度融合》)。

布局的装饰性。布局的装饰性表现在组雕布局及组织方式上,主要包括纯粹以装饰为目的的图案和故事画中表现特定环境的动植物及风景图案等。概括地说,大足石刻布局的装饰性主要表现在两方面,一是散点平列,无透视纵深感的平面装饰法;二是对称中蕴含自由的装饰法。

大足宝顶山第30号宋代摩崖组雕是佛教借助艺术的表现力,有效地激发人们的宗教情感,使虚幻的宗教教义更直观,更深入浅出的典型作品。其装饰手法的成功是与其匠心独具的整体布局密不可分的。该作品经营宏阔,布局灵活,具有鲜明的装饰表现特征,它巧妙地运用了绘画中讲求以虚当实、记白当黑、跌宕起伏的原则。其组雕中的牧人代表修行者,牛代表修行者的心,驯牛的过程即是修行者悟禅

入门的过程。组雕是“调伏心意”的全景式构图,在这一总体背景下再展开各部分之间的布局。图形元素基本采用对称、均衡以及中心式的组织方式,使整体与局部、局部与局部之间的和谐关系都达到了高度的统一,呈现出秩序美。同时,在秩序性的布局中,局部的叙事性以及装饰元素又往往存在一定的跳跃性,因而打破了僵硬的对称结构形式,使得装饰手法具有极大的自由性。

人物的装饰性。大足石刻中,人物造型千姿百态,有的清新秀丽,有的狰狞强悍,有的宁静安详、庄严肃穆,有的天衣飞扬、舞姿翩翩……

北山佛湾第125号龛的数珠手观音是一尊极具魅力的精品,有很强的装饰性。观音本该是法象庄严的,而这尊雕像,头戴花冠,璎珞护体,发丝垂肩,长裙拖地;头向左侧低俯,目光下视,含颦欲笑,嘴角脉脉含情;身躯微微左倾,右手轻拈一数珠串,仿佛还在一颗一颗地数着;左手握抚右腕,交叉于腹前。身段窈窕,体态轻盈,显得悠闲自若,似乎在等待着远方的亲人。袒胸露臂,衣袂向上飘飞,颇有静中寓动、“吴带当风”之趣。赤足踏着两朵小莲花,神态天真腼腆,千娇百媚,整体姿态形成韵味无穷的“S”曲线型。这种“S”曲线并非僵化的程式,而是灵动并富于变化的,即使经过千年沧桑,依然不改其妙曼动人,所以历来又被称为“媚态观音”。这是印度传入的飞天形象深深植根于中国文化土壤之中而产生的代表作。古代雕刻师结合本土文化对其进行了创造性的发挥,给它加上了轻盈的飘带,从而产生出“天衣飞扬,满壁风动”的轻灵之气。独特的魅力使这尊神像成为北山石窟的精髓。

2. 装饰性语言的审美

自初唐后,大足石刻艺术随着时代的变迁,从内容到形式都在不断的变化和发展之中,装饰性语言也随之相应变化。其装饰手法都是按照内容的需要在统一风格形式下进行的装饰设计,并赋予它众多的文化信息。

透过各类装饰纹样,我们能够清晰地看到大足石刻艺术千余载的发展历程,了解古代巴蜀地区一

系列文化的状况。所以,大足石刻中的纹样图案实际上不仅局限于石刻,而是具有相对的独立性,从形象到内部的组织结构,也不是停滞、固定的,每个时代都有新的创造、新的形象与表现手法。

初唐时期的装饰形式在隋代的基础上发展起来,出现了破浪起伏的藤蔓和旋转自如的卷草,形成了行云流水般充满动感与节奏的“唐卷草”纹样。盛唐的“华盖”除了用丰满对称的“卷草纹”外,还配有各类缨络和流苏的装饰,在宁静与庄重中,又增加了飘逸的动感,成为这一时期华丽的装饰风格典范。晚唐时期的佛龛华丽,造像的写实风格渐趋加强,佛与菩萨像脸颊丰满,肌肤圆润,体态丰满,衣衫轻薄。唐以后的一段时期的装饰纹样,变得较为单调,其纹饰上除了出现由较多如意头组成的莲花型团花外,还出现了回纹,边缘图案饰有凤鸟纹样等。如五代时期的大部分作品雕刻简单,浮饰较少。

两宋时期,由于朝廷的提倡,院画在这个时期也达到极为繁荣的阶段。院画的“界画”强调精工细密和装饰趣味。此时的大足石刻装饰性很强,而又不失写实性,同时发展了汉晋时代粗健的阳刻线条,并融合了当时宋代绘画上简洁流利的线条,形成活泼真实的气韵,达到形式更成熟的时期。如宝顶山大佛湾的圆觉洞、毗卢洞等。工匠吸取了“界画”的表现手法,精细刻画佛、菩萨像的背景,如山水楼台、花鸟行云,莫不华丽堂皇,精细逼真,甚至佛桌供盘中的供果皆一一可辨,并各不雷同。同时,在石窟内壁上雕刻的装饰性纹样,如翠竹、花树等,还反映了古代巴蜀地貌和物产的鲜明地域特征。

据南山宋碑记载,南宋末年,元军进攻四川的过程中,大足造像被迫中止,至元代州县俱废,石刻纹样装饰从此衰落。

大足石刻造像都是在勘察了地形后统一规划,然后依山而凿。设计者将石刻与周围的一山一水紧密结合,因地制宜,借景发挥,山峦溪泉均在构思之中。这是自然美与艺术美相结合的结果。因此,这里的石刻都比较有创意,其装饰表现与其他地方的造像不同,其平面组织形式与结构方法完全是由它所处的独特位置决定的。根据不同的表现内容来选择形象,并按照形象所处的位置,采取多样化的结构方式。这种结构并不是简单的物象排列,而是以多样化的形式来表现佛国的理想境界,传达出一种宗教情绪,最终达到宣扬佛教教义的目的,其中蕴藏着创作主体对世界的深层理解及灵魂诉求。

大足石刻的布局方式,最大限度地打破了自然和视觉上的局限,扩大了时间与空间的自由度,从而使“百里之遥,尽收眼底”、“异时故事,同图发生”。

大足石刻中,佛和菩萨都被塑造成具有人情味和性格鲜明的、活生生的人物形象,使人们耳闻目睹的事件在石刻中得以体现,人们乞求的愿望能找到相应的对象。无论是写实的、夸张的、象征的,还是变形的人物石刻,都显出爽利的刀法、夸张的动态和健美的形象等特点。一部分作品,除注重外在的形式美外,还追求内在意境,形成一种超越现实的、幽雅清新的格调。所有这一切都使整个石窟流动起来,形成了丰富而自足的装饰艺术空间。原本冷冰冰的石头之所以会给人有血有肉的感觉,是因为雕刻家用动态的线条表现了人物的冷暖悲喜。同时,借助想象和夸张等艺术创作的手段,使雕像更具感染力。例如千手千眼观音——这一时期的主题造像已经完全从僵硬的姿势中解放出来,由威严肃穆的表情转变为面带笑容的面容,从天上来到了人间。菩萨的形象变化最大,脸庞从丰腴变为清秀,双肩瘦削,体态婀娜,身体的裸露部分减少,衣饰已经全部汉化,反映了当时大众审美心理的共同情趣。

大足石刻造型的装饰性,不仅合乎自然,还与中国造型艺术中以线造型的技法和文化与哲学意象相连。这种美不仅体现在身躯动态的圆转曲折上,更表现在以线造型而形成的彩带飘舞的流动上,从而使静止的石刻画面变成了灵动的生命旋律,将视觉的空间化为听觉的时间,展现出永恒的律动之美。

结束语

大足石刻装饰性语言表现在题材多样而有条不紊、结构平稳而不死板、构图满实而不繁琐、造型简练而不单调、线条刚劲而不生硬的“画面”上,给人一种宏大、灵动和美的感受。不管是纹样、布局还是人物造型,从形式到内容都体现出中国本土的风格和特点,是中国的本土艺术。

本文为重庆市教委人文社会科学研究重点项目基金课题“大足石刻装饰图案艺术研究”的阶段性生活成果之一。

(作者单位 重庆文理学院美术学院)

责任编辑 韦平