

# 中国传统雕塑的一颗明珠

## ——浅议大足宝顶石刻的艺术特色

文/张大鹏

**【摘要】**佛像雕刻艺术传入我国后，为各朝各代吸收、利用，并被逐渐演变，使其具有中国风格和中国传统文化内涵，而作为中国石窟艺术发展变化转折点的大足石刻又极大地影响了后世。文章着重对宋朝宝顶山石刻艺术特色进行论述，同时与魏唐时期石窟作比较，从侧面反映出宋与前代石窟艺术的差异，及在中国佛像雕刻史上的地位。

**【关键词】**佛像；石刻艺术；整体规划；世俗化

自东汉时佛教传入我国，一直到宋代，佛教艺术不断地变化发展，由刚开始的模仿到逐步创造出具有本民族特色的发展过程。佛教造像的发展随着到历史、文化、经济等原因，到了宋代，其石窟造像尽管是开始于我国北方石窟造像走向衰落之际，但它的成就把我国石窟艺术推向一个新阶段。四川大足石刻无疑是我国石窟艺术的又一宝库，规模宏大，艺术精湛，内容丰富，以北山、宝顶山摩崖造像最为集中，其中又以宝顶山石刻尤富特色。

### 一、整体规划 因材施艺

石窟造像布局的特点是：最大地合理利用空间。大足宝顶石刻充分体现了这一点，是利用环境因材施艺，科学与艺术的结合。

宝顶山大佛湾造像长达 500 米，是由宋代赵智凤在淳熙年间总体构思，历经七十余年建造的一座大型石窟。造像内容题材丰富，大多以摩崖的形式出现，突破前代用龛和窟的形式的约束，为的是适应起道场说教的特点。虽然各组作品完成的时间有先后，但是由于事前做了统筹安排，具有严密的计划性，不像是其他各处石窟，经历了几个时代，造像人不相照顾，随意增刻，在内容、形式上存在着不同程度的重复、凌乱，甚至有些单调的缺点。如：龙门石窟，本属皇家开凿，经过几个朝代的增修和出资人的增刻，已显得凌乱，没有宝顶的连贯性和完整性。在大佛湾的十九幅作品中，不但没一个龛洞重复，就从每个佛及人物的形象中，也很难找出两个相同的来。这一明显的特点当然还不是单纯表现在没有重复问题上，可贵的是各组的题材内容、风格形式、技术方法的多种多样的变化和各组之间的有机联系，令人百看不厌。整个石窟的内容除了宣扬佛教以外，还有佛儒结合的富于故事情节的，父母恩重经变，大方便佛报恩经变等浮雕；奇形怪状、人鬼交杂的地狱变相，观无量寿佛经变和柳本尊事迹以及牧牛道场等题材，从构图到制作都是整体设计，运用连环画的形式雕刻表现出来，内容既独立但相互又有联系，很明显地可以看出原设计者力图把佛教教义系统地贯穿起来，是它们组成一个完整的体系，这在其他石窟中是很少见的。

在因材施艺方面，大型的龛窟和摩崖石刻通常都会涉及一些工程问题需要用科学的方法解决。宝顶石刻因其结构安排合理，很好地解决了重力、水流侵蚀、采光、透视等问题

达到了艺术与科学的完美结合。宝顶大佛湾石刻所处马蹄形山谷，崖壁险峻，人们出入不便，观看崖壁石刻时受空间距离影响只能依靠仰视，为了不使高处的造像产生透视缩短变形，而将崖壁凿成向外倾斜，雕像高度不同，倾斜角度也随之不同。如《柳本尊行化图》离地面距离最高，倾斜几乎达到了四十度。崖面倾斜解决了视觉问题的同时也起到了遮蔽雨水侵蚀保护雕像的作用。为了使倾斜的崖壁和伸出的石檐不至坍塌，匠师们也做了巧妙地处理，这一点充分体现在了《华严三圣像》的设计上。高达 7 米的华严三圣像，三座巨像的手伸出两米多，加上手中石塔近千斤重，经久不坠，这是雕刻家运用手腕上的袈裟将重力引向地下，从而使手中约重半吨的石塔历经几百年不倒。另外岩间的溪水也是石像的一大危害，宝顶山上的流水经

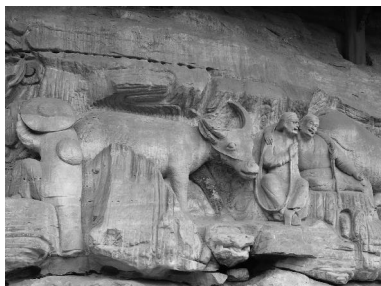


过石刻区，设计者没有消极地引流，而是先将水积于一处，有节制地经《九龙浴太子》的龙嘴吐出，经九曲黄河流出，这不仅解决了排水问题，也增添了生气。同样对于圆觉洞顶的浸水，设计了怪人托钵，水在顺暗道流出洞外，即起到排水作用。对于光线，圆觉洞与正上方开一天窗，使光线投射到洞中，并柔和地反射在四壁上，这充分显示出设计者的智慧，与其他石窟相比既符合自然规律，又获得了宗教的庄严感，更加体现其艺术的独特性。

### 二、题材内容的世俗化

宗教艺术是为传播宗教服务的，不能不打上宗教的烙印，如果任意美化那就脱离了宗教艺术的特殊任务，因此，从另一方面来看，为取悦观者和信徒的审美感，宋代佛教艺术的世俗化比之前任何一个朝代更贴近于普通民众的生活。这也充分说明宋代雕塑匠师是在生活当中寻找和发现制作内容，他们的作品反映了人民的愿望、理想、审美观念，借宗教教义表现人的生活 and 形象，使宗教艺术更加世俗化。

《美的历程》：“在宗教雕塑中，随着时代的变迁，有各种不同的审美标准和美的理想，大体上分为三种：魏、唐、宋。魏以理想胜，宋以现实胜，唐以二者结合胜。”宋代是中国世俗美术继唐代基础上的继续发展时代。宋积贫积弱，统治阶级意志消沉，儒家礼学盛行，佛教地位下降，社会意识形态更趋于形式；绘画艺术形式在当时受到特别重视，雕塑艺术受到歧视，造成佛教传播就非世俗化不行。这一时期的造像，神的形象也无形中走向世俗化、现实化，另外同时期道教的一度兴起也使佛教传统意义上的造像规范受到冲击和轻视。宝顶石刻作为一个俗讲道场，把日常生活和教义联系起来，解释和表达教义，直接刻画宋代真实的社会生活和人的形象。如《牧牛图》中表现的是在崎岖的山路上、幽静的林泉间，有的牧童挥鞭赶牛，有的牧童拉牛上山，还有的因为牛儿翘尾狂奔牧童奋力拉绳，整个情节自然生动，造型简洁明快，



十组场景连续交叉，很难截然分开，犹如一幅描绘田园生活的绘画。《地狱变》中优美的养鸡妇，雕刻者将出现在地狱中的养鸡妇刻画得勤劳朴实又贤惠，尽管在石刻旁边有“养鸡者入地狱”的戒语，人们还是被她富于劳动的美好和幸福的喜悦所征服，这显然是属于作为劳动者的雕刻工匠他们的思想观，他们的这种思想观与宗教所倡导的教义是不完全一致，未必认同养鸡者就该入地狱，并且在他们家中就可能养着鸡，于是便情不自禁地表现了自己所熟悉的生活场景。像《牧牛图》、《养鸡妇》等这些题材直接来自民间劳动、生活、养儿育女的材料，带有浓厚的生活气息，与其说是从佛教教义上理解它的主题思想的话还不如说是雕刻匠师用写实的艺术手法直接描绘了身边的生活。另外还有各种建筑器具以及各阶层人物及其服饰，这些都源于生活，反映当时的社会现实和地方特色，这些已经没有任何宗教的作用和意味，反而更具有艺术和考古文献价值。

### 三、雕刻手法的艺术特色

对佛教的造像风格来说从东汉时期佛教传入我国到魏晋南北朝，造像风格属于受犍陀罗等外来风格影响的时期。隋唐时期，造像逐渐摆脱印度犍陀罗式的风格，开始逐步汉化。到了宋代，本土化造像已趋于成熟。宝顶石刻中佛、菩萨的



面型，既没有云冈石窟造像类似印度和西域的形象，也不同于龙门石窟造像形象的丰满脸型，而是地地道道的中国人的形象。他不属于北方粗犷雄伟的作风，却具有南方或江南地区典雅秀美的仪态，比较唐代的更加写实的手法，宋代雕刻师完全是以写实的手法以世俗中年轻美丽的女性来表现菩萨形象，逐渐脱离了宗教艺术的特定要求，成为生活中的雕塑。

在雕刻形式上，魏唐时期造像皆为全身像，衣纹多运用浅浮雕和阴纹线刻的处理手法，装饰性强。大足宝顶石刻除运用全身像外还大胆运用头、胸、半身的处理手法，特别是半身的处理方法，是全国其他石窟中罕见的。如《释迦涅槃圣迹》中大佛横卧在山体凹处，仅刻了上半身，下半身直接隐身到岩层里面，但给人的感觉仍是全身，佛前的十多尊弟子像也刻半身，却也毫无不完整的感觉。这样处理既含蓄又合理，不仅突出了主题、表现了 content，又起到雄伟宏大的效果，丰富了雕刻形式。

雕刻技巧上，宝顶继承发展了唐代的制作手法，但在雕刻过程中减少了对浅浮雕和阴文线刻技法的运用，注重了体、面、线的结合，使作品有更强体积感和重量感。特别是对衣纹的处理上，例如菩萨身上细密烦琐的衣纹和纓络，为了外形保持着平整和整体，故将衣纹用浮雕技法压嵌在平面里，这样可以刻上很多层的纹路并使它飘动得很真实又不影响外形的平整感，从而更巧妙地照顾了造像的整体又丰富了装饰性。并且这种特殊的衣纹压缩处理下在观察造像时不会因为光线的强弱和视觉角度的影响妨碍它的整体，因为在整个雕刻上很少产生强烈的阴影，在任何角度外轮廓线都很清晰，为雕像增加了丰富的层次和色彩感。并且衣纹线条的流畅，手法细腻圆润，其走向，随着人物身体结构的起伏关系自然转折，刻画出了衣服肌肤的质感，有缓有急，轻重与抑扬顿挫，与唐代“吴家样”表现衣纹是一致的，这比早期北朝石窟艺术中的简单平直线条，以及唐代石窟艺术中单纯的平行圆弧线条丰富美妙得多。由此可见，宋代的雕刻技艺已经达到了十分洗练的程度，比起前代来说更加成熟。

综上所述，从宝顶石刻中可以看出，石窟艺术作为宗教艺术的一种，她既是宗教产物又是艺术作品，表现了宗教中的神性，反映了社会现实中的人性，她在题材内容、表现形式、造像、设计方面无不表现出艺术上的魅力与独特，当之无愧是我国传统雕塑艺术的一颗明珠。

### 参考文献：

- [1] 王子云.中国雕塑艺术史[J].长沙:岳麓书社,2005.8
- [2] 阎文儒.中国石窟艺术总论[J].桂林:广西师范大学出版社,2003.6
- [4] 胡文和.安岳大足佛雕[J].北京:文物出版社,2008.11
- [5] 郭相颖.大足石刻研究[J].重庆:重庆出版社,2000.9
- [6] 刘长久,胡文和,李永翘.大足石刻研究[J].成都:四川省社会科学院出版社,1985.4
- [7] 中山大学艺术史研究中心.艺术史研究 第六辑[J].广州:中山大学出版社,2004.12

/作者简介/张大鹏,男(1981—),山东安丘人,西安美术学院硕士生研究生,研究方向:中国古代雕塑研究。