

孔望山摩崖造像艺术风格 及文化精神分析^①

骆琳

(连云港市重点文物保护研究所, 江苏 连云港 222000)

摘要 通过介绍孔望山摩崖造像的构图方法、雕刻技法、造型手法等艺术风格以及由此产生的寓巧于拙、静谧、灵动的美学意蕴, 论述了佛道交糅的宗教文化是孔望山摩崖造像文化精神的精髓。

关键词 孔望山; 艺术风格; 美学意蕴; 文化精神

中图分类号 J302

文献标识码 A

Analysis of the Artistic Style and Cultural Spirit of Kongwang Mountain Sculpture LUO Lin

孔望山摩崖造像位于江苏省连云港市海州区朐阳镇孔望山村孔望山南麓西侧。造像依山石的自然形式雕凿在东西长 17 米、高 8 米的崖壁上, 共计 105 个(图一)。上世纪 80 年代经考察确认这是一处迄今我国发现最早的东汉末期含有佛教和道教内容的摩崖造像, 它立刻引起了国内学术界的高度重视, 很多学者分别从考古学、历史学、宗教学等角度发表文章来探讨并取得了重要的学术成果。本文则着重从艺术理论的角度来分析孔望山摩崖造像的艺术风格和美学意蕴, 同时推论了其形成的文化动因。



图 1 孔望山摩崖造像实测图

一、孔望山摩崖造像的艺术风格

1、偶像式和情节式的构图方式

学者巫鸿在他的《武梁祠—中国古代画像艺术的思想性》一文中提出了中国早期艺术存在着两种构图模式: 偶像式与情节式。孔望山摩崖造像在整体构图上采用了偶像式构图方式, 在局部有些造像采用情节式构图方式。所谓偶像式构图, 它主要是根据造像体量的大小, 位置的重要性来安排。孔望山摩崖造像是一处以“道教为尊、佛教题材为多”^②的摩崖造像群, 在整体构图上道教造像和佛教造像通过位置选取、体量对比产生主次, 形成以道教造像为视觉中心, 周围造像均围绕这个中心来铺排。据信立祥先生推断孔望山摩崖造像的道教题材是以 X66、(图二) X68、(图三) X1(图四) 为代表,^③ X66 是道教人物老子的形象, 他位于整个造像群的中部偏上地带, 这是整个造像群最大的造像, 无疑也是最尊贵的人物造像; X68 是道教人物黄帝的造像, 该造像位于整个造像群的最高处; X1 是老子的弟子关令尹喜的形象, 它位于孔望山摩崖造像西侧第一尊造像, 体量仅次于老子。这三尊造像是孔望山摩崖

① 作者简介: 骆琳(1972—), 男, 汉, 江苏连云港人, 连云港市重点文物保护研究所馆员。研究方向: 文物保护, 艺术史研究。

② 俞伟超《孔望山摩崖造像的年代考察》一文《先秦两汉考古学论集》。

③ 信立祥《汉代画像石综合研究》。

造像群最大,也是位置最显著的造像,在这些重要的道教造像周围布置了佛教题材造像和佛像等,据笔者大略分析可以分为三种类型:第一种类型以 X2、X61、X71、X76(图五)为代表坐佛、站佛的形象;第二种类型是以“涅槃”图为代表的佛教故事;第三种类型是以 X3、X65、X72、X75、X77、X78、X79(图六)为主的供养人形象。孔望山摩崖造像佛教造像在数量上占据多数,题材也最为丰富,但是佛教题材造像体量较小,也没有占据中心或最高位置。这种偶像式构图方式与当时宗教信仰所建立起一套集体所认同的规范是密不可分的,画面的文本意义正符合了东汉时期佛道交糅、黄老与佛陀并祀的宗教文化背景。



图2 X66



图3 X1



图4 X68



图5 X2、X61、71、76

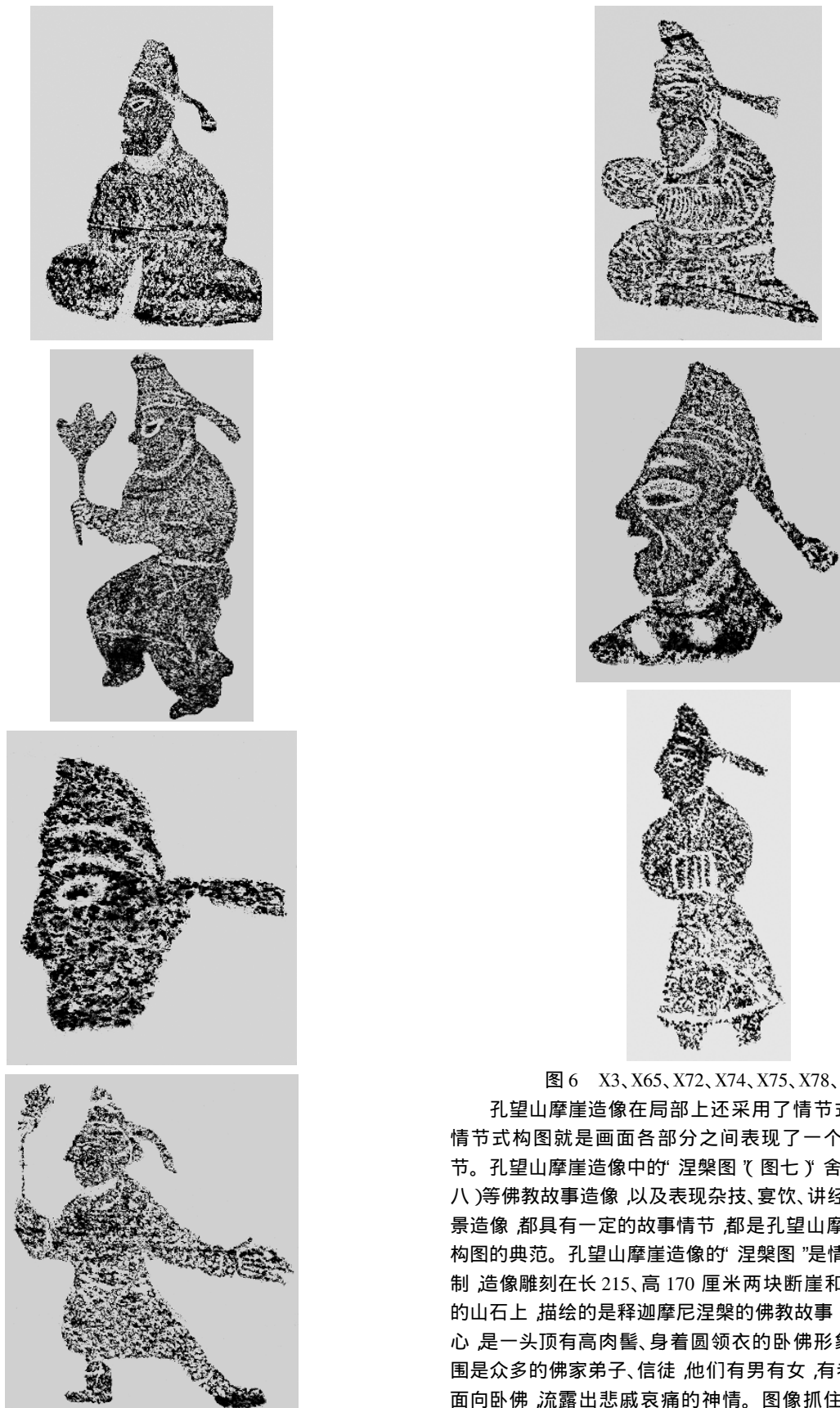


图6 X3、X65、X72、X74、X75、X78、X79

孔望山摩崖造像在局部上还采用了情节式的构图方法，情节式构图就是画面各部分之间表现了一个完整的故事情节。孔望山摩崖造像中的“涅槃图”(图七)舍身饲虎图(图八)等佛教故事造像，以及表现杂技、宴饮、讲经论道等生活场景造像，都具有一定的故事情节，都是孔望山摩崖造像情节式构图的典范。孔望山摩崖造像的“涅槃图”是情节式构图的巨制，造像雕刻在长215、高170厘米两块断崖和一块自然凸起的山石上，描绘的是释迦牟尼涅槃的佛教故事，“涅槃图”的中心，是一头顶有高肉髻、身着圆领衣的卧佛形象，围绕在其周围是众多的佛家弟子、信徒，他们有男有女，有老有少，群像都面向卧佛，流露出悲戚哀痛的神情。图像抓住了佛陀涅槃过程中的一个瞬间，通过对佛陀涅槃时安宁的神态和弟子们悲

痛的神情的细致刻画很好的表现了主题。这种局部造像所采用的情节式构图方式,与偶像式构图相比,更加强调画面的延续性和叙事性效果,因而更适合于这些具有故事情节佛教故事和生活场景的表现。



图 7



图 8

2、汉画像石的雕刻技法

孔望山摩崖造像所采用的雕刻技法具有典型的鲁南、苏北地区汉画像石风格,主要采用了浅浮雕、线刻、高浮雕等雕凿技法。

(一)浅浮雕。浅浮雕是浮雕类雕刻技法的一种,所谓浮雕是在平面上雕刻出凹凸起伏形象的一种雕塑,而浅浮雕是一种物象轮廓外减地,物象起位较低,物象细部用阴线刻来表现的浮雕技法。孔望山摩崖造像绝大多数采用浅浮雕的雕刻技法,造像不是靠实体性空间来营造空间效果,它的空间形态是介于绘画所具有的二维虚拟空间与圆雕所具有的三维实体空间之间,更多地利用绘画的描绘手法,更大程度地接近于绘画形式,形体压缩较大,平面感较强。以 X65 为例:X65 描绘的一个头戴尖顶帽,身着圆领衫,手持莲花即将屈膝下拜的人物形象,这个造像描绘的是借花献佛的佛教故事。该造像采用了浅浮雕的雕刻技法:先在打制平整的岩面上绘出物象的轮廓,然后在物象轮廓外减地,使物象的轮廓明显浮现在石面上,造像细部如眼睛、衣纹、腰带等都用阴线刻来表现。这个造像很好的运用了浅浮雕的雕刻技法,富有节奏感和韵律感,雕刻者抓住人物即将下跪献花的瞬间动作,贴切地表现出一位一心向佛的虔诚献花者艺术形象

(二)线刻。

孔望山摩崖造像线刻技法主要有两种表现方式:

一种是“拟绘画”式线刻,另一种是结合浅浮雕的线刻。“拟绘画”式线刻雕刻技法主要运用于小龛内,此雕刻方法就是用阴线条在石面上刻画出图像,不需要表现物象的质感,很接近绘画艺术中的白描。小龛内的线刻雕刻技法线条纤细、流畅,多用于表现情节复杂和人物较多的场面,场景刻画细腻

生动。例如编号为 18 组的小龛(图九)龛内上缘及两侧刻有轻柔的帷帐,帐内共刻有 10 人,或座或站、或谈论或聆听,人物中间设有一案,案上置有一个三足尊,尊内有勺。整个图像所用的线条多为曲线和细线,线条细腻、柔和、律动,画面形态真实生动、生机勃勃,给人以优美、柔和、流动的感觉。小龛外造像线刻技法的运用一般是和浅浮雕技法相结合,在塑造造像时,先以减地、剔地的方法雕刻出物象的轮廓,物象的面部、衣着等细部主要靠线刻来描绘。线条的曲直、粗细、刚柔可以呈现出不同的情感色彩,孔望山摩崖造像利用了线条这种奇特秉性,通过线条与线条的巧妙组合产生了和谐而又神奇的艺术表现力。以 X66 为例,该造像采用的是浅浮雕结合阴线刻的雕刻技法,物象整体采用浅浮雕方式来突出其轮廓的立体感,物象的细部多采用线刻,如物象所戴的武弁大冠采用直线条,线条刚直道劲、挺拔俊秀,而物象所穿的衣着采用曲线,线条柔和且又浑厚古朴。整个造像所用线条曲直相间、刚柔并济从而产生了一种既优美、沉稳而又粗犷、刚毅感觉。



图 9

(三)高浮雕。这是一种铲地较深,物象浮起很高,物象细部也是根据立体表现原则用不同的凹凸来刻画的浮雕技法。^①高浮雕在空间构造和塑造上有些接近于圆雕,相比较浅浮雕它更具空间深度感和视觉冲击力。此类雕刻技法在孔望山摩崖造像中运用较少,仅有涅槃图中的佛陀和舍身饲虎图中的虎头用此类雕刻方法。涅槃图是由 X4—X44 以及 X61—X63 共计 44 个造像组成,其中 X21 即涅槃造像中的佛陀位于涅槃图的中心位置,该造像利用自然山石的形态,采用高浮雕的技法刻出一头顶有高肉髻,着圆领长衫的半身侧卧佛像。由于此造像采用的是高浮雕的雕刻技法,物象起位较高、较厚,具有较强的立体感,涅槃图中其余的弟子和信徒造像大多采用阴线刻结合浅浮雕的技法,使得 X21 的佛陀造像在整个涅槃图中显得十分突出,形象的表现了佛陀在涅槃时安详静谧的神态以及所达到安乐无为、解脱自在的崇高境界。

3、写实与变形夸张相结合的造型手法

所谓写实就是尽可能的追求真实,孔望山摩崖造像主要采用写实手法,造像中无论是人物衣着还是生活用品的陈设都具有典型的汉代风格。先以衣着为例,X1 为一汉装的半身正面坐像,头戴武弁大冠,冠下带有颜题的帻,身着交领长衫,双手合袖托盾置于胸前,双腿跪坐,掩于袍下(武弁大冠是汉代武官使用的一种冠饰)。无论是造像的衣着还是其托盾跪坐的姿势都具有汉画像石中“门亭长”形象的典型特征;X3、X65、X72、X74、X75、X78、X79 这些造像皆深目高鼻,身着圆领长衫、头戴尖顶帽,帽后的单翅向左下方斜垂,与汉人的服装风格截然不同,它表现了当时胡人的着装,时代和民族特色十分鲜明。再以摩崖造像中所描绘的日常用品为例,在孔望

① 信立祥《汉画像石综合研究》,文物出版社 2000 年版。

山摩崖造像编号为 16 组、17 组、(图十、图十一)18 组三个小龛内,描绘了东汉时期的讲经和宴饮的场景,期间所描绘的三足案、樽、勺等陈设和器皿是东汉时期上层阶级在宴饮生活中普遍使用的,另外画面中人物手中所持的便面也是汉代常用的生活用品。这些人物造像和生活用品的刻画皆采用写实的手法,形象真实贴切,生动逼真地再现了当时的人物风貌以及社会生活场景,具有典型的时代特征。



图 10



图 11

孔望山摩崖造像大多采用写实手法,但是艺术需要创造,要把来源于现实生活的各种物像变成感人强烈的艺术力量,变成人们憧憬和向往的神仙世界,那么就必须使用夸张的艺术手法。孔望山摩崖造像的 X73 为一乐舞造像,该造像举袖屈膝,跳跃作舞蹈状,舞动的袖子明显拉长,呈现出一位飘逸而又古拙的舞者形象,具有特殊的美感。X85(图十二)为力士像,该力士肚脐裸露,双手握拳置于腰间,两腿张开呈 90 度半蹲,两目圆睁神态威严,雕刻者通过夸张的动作和急躁表情有力的刻画了该力士像威猛粗壮的形象,同时雕刻者还象征性将人体变形,适当的将造像的头部加大,人体压扁,四肢变粗,使得形象更显得矮胖敦实,将力士魁伟的体态、浑身迸发力量的雄性美赋予了酣畅淋漓的表现。



图 12

二、孔望山摩崖造像的美学意蕴

孔望山摩崖造像在写实的基础上也注重人物内心精神气质的表达,造像塑造取大势、去繁缛、求神似,追求简练、明快,而又古拙的风格。另外孔望山摩崖造像带有宗教和世俗性质的内容,由于造像性质不同,雕刻者采用了不同风格的雕刻技法,产生了不同的美学意蕴。

1、寓巧于拙、寓美于朴

孔望山摩崖造像中的人物造形多采用高度概括的手法,主要抓住了对象的比例动态,从整体上、运动上把握对象,对人物塑造不拘泥于形式的相似,勾画稍显粗率,但具有深沉阔大的特点,显示了造像“寓巧于拙、寓美于朴”的美学观念。人物造像为追求神情韵致,就是细部的写实也是充满了古拙的描绘,它的艺术形象看起来是那样的古老笨拙,姿态不符合常情,长短不符合比例,但这一切都没有减弱造像人物的艺术表现力,反而增强了一种力量和气势,体现了拙中见巧,神韵充沛的美学意境。X82 描绘的是萨垂那太子舍身饲虎的图像,只见萨垂那太子赤裸上身,右手撑住头部,侧卧于地上,准备以身饲虎。整个人物刻画简练,略显粗率,不讲究细节,对五官、衣纹只作简单处理,且多采用粗线条、粗轮廓,作风简练明快,但是画面抓住了萨垂那太子舍身饲虎前的瞬间,注重以行传神,气韵生动地展现了萨垂那太子在面对死亡时的坦然神情和勇于献身的慈悲情怀,整个画面寓情趣于古朴之中,营造出笃实、质朴的艺术氛围。

2、静谧、庄重的气息

孔望山摩崖造像是一处带有宗教性质的摩崖造像群,它描绘了道教、佛教等方面内容。在人们的心中佛教、道教等宗教礼仪的偶像都是高不可攀、深不可测的,因此工匠在制作它们时,总是带有一种神秘和敬畏的感觉,不仅要表现其作为神的尊容,还要表现其所具有的道德和神威,从而产生了庄重、静谧的气息。孔望山摩崖造像中无论是道教神像还是佛教造

像都是静止的神像,寂静虚空而又庄重威严。你看那老子体态高大巍峨,双目微睁,表情肃穆,高高的端坐于莲花台上,整个造像表现出一种安详、厚重而又神秘超然的风度,显示出他与世无争、效法自然、得道成仙的逍遥境界;X2 是一佛陀造像,它头顶有高肉髻,圆脸大耳,双目圆睁,右手置于胸前,掌心向外,作施无畏印,表现出沉静、肃穆、哀雅、凝思之态,该造像风格静穆简约,展现了佛陀普渡众生、利乐有情的慈悲情怀。

3、灵动、张扬的美感

在孔望山摩崖造像中一些非宗教神像题材的造像表现出与宗教神像截然不同的风格,展现出一种灵动、张扬的美感。X73、X74、X75(图十三)表现的是一组乐舞的场景:只见两个舞者在乐师的伴奏下翩翩起舞,左侧一人双手高举,舞动着长袖做跳跃舞蹈状,中间一人与左侧人物相对望,两腿做弓步状,张开双臂,右手持一杆与之共舞。这组造像善于把握对动态的捕捉,成功的表现了舞蹈的动作与技巧,预示了下一个动作的趋向,使得本来静态的雕像充满了运动的态势,产生了灵动的美感。X45—X60(图十四)中的叠罗汉像,表现的是一组场面热烈、气氛紧张的人叠人杂技表演造像,该组造像的人物只是大致描绘出人形,并做了变形夸张的处理。这些变形夸张的造型结合杂技的难度增强和渲染了杂技的惊险、刺激,整个画面充满了律动感和节奏感,呈现出一种力的壮美,创造出灵动、张扬的艺术氛围,具有极大的艺术感染力。



图 13

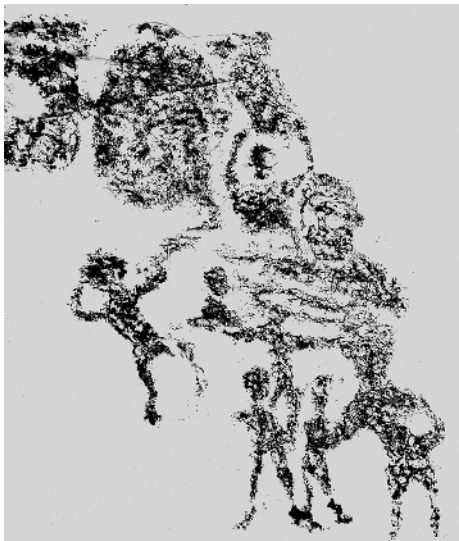


图 14

三、孔望山摩崖造像的文化精神

孔望山摩崖造像是一组以道教为尊、佛教题材为多的摩崖造像群,反映我国宗教史上一次非常特殊的佛道交糅文化现象。这种佛教文化和道教文化的融合正是孔望山摩崖造像文化精神的精髓,也是孔望山摩崖造像产生的文化动因。然而这种佛道交糅的文化现象为什么会出现孔望山并已摩崖造像的形式出现呢?

据《后汉书·楚王英传》载:“英少时好游侠,交通宾客,晚节更喜黄老,学为浮屠斋戒祭祀。”永平八年,诏令天下死罪皆入缣赎……诏报曰:“楚王诵黄老之微言,尚浮屠之仁祠,絜斋三月,与神为誓,何嫌何疑,当有悔吝……”通过上面描述,可以看出当时楚王刘英是将黄帝、老子与佛陀放在一起进行祭祀。而当时的最高统治者汉明帝对楚王刘英合祭黄老与佛陀的做法给予了大力的支持,通过颁布诏书的形式向社会宣传。汤用彤先生说:“楚王英交通方士,造作图讖,则佛教祠祀亦仅为方术之一。”^①由此看来,在当时的东汉时期,由于统治阶级的推广,黄老与佛陀并祀的做法在社会上已十分流行。孔望山摩崖造像中老子造像、黄帝像和“涅槃”图中的释迦牟尼像前的平台上都刻有祭祀的灯碗,老子像和涅槃”图中的释迦牟尼像的上部岩石上还刻有华盖座,这说明这三尊造像都是祭祀的对象。由此可见,孔望山摩崖造像所体现的祭祀场景与将黄老与佛陀并祀的东汉时期流行祭俗十分吻合。

另外,孔望山所在的今苏鲁交界的沿海地区,曾是阴阳、黄老之学和道教的发祥地。^②孔望山东汉时属东海郡,据《后汉书·襄楷传》:“顺帝时,琅邪宫崇诣阙,上其师干吉于曲阳泉水上所得神书百七十卷,皆缥白素、朱介、青首、朱目,号《太平清领书》。”又据《嘉庆直隶海州志》:“曲阳,侯国,旧属东海。《襄楷传》注:海州有曲阳,城北有羽潭水。”因此俞伟超先生推断:“这里(孔望山所在海州地区)既然是《太平清领书》的出现地,当然可以认为是东汉太平道教的发源地。”^③另据历史文献记载该地区在东汉末年佛教曾作为一种祭祀对象出现。据《吴书·刘繇传》,193—194 年期间督广陵、下邳、彭城运漕的笮融“乃大起浮图祠,以铜为人,黄金涂身,衣以锦彩,垂铜九重,下为重楼阁道,可容三千人”^④广陵、下邳、彭城三地区距离孔望山都相当近,由此可见在东汉末年此地的佛事活动已安排的很丰富。因此笔者认为在这种宗教环境下孔望山出现黄老与佛陀并祀的摩崖造像绝非偶然。

与孔望山摩崖造像的产生有着最为直接的证据就是东海庙的发现。在孔望山石象的对面尚存一巨大的石碑座,石碑已不在,但据丁义珍先生考证:“此碑乃《金石录》和《隶释》中著录的‘东海庙碑’。东海庙是东汉桓灵时期的一处庙宇,是人们‘尊灵祇、敬鬼神’的场所。东海庙就是东(下转第 36 页)

① 汤用彤《汉魏晋南北朝佛教史》,第 54 页。

② 陈寅恪《天师道和滨海地区之关系》。

③ 俞伟超《孔望山摩崖造像的年代考察》一文《先秦两汉考古学论集》。

④ 陈寿《三国志·吴书·刘繇传》。

四、活动方式与社会影响

“恒通民族乐团”乐团虽为非专业乐团,其成员也来自工农商学兵各行各业,但大多数乐手有多年的习演经验,演奏均达到一定水平,乐手们既能胜任合奏需要同时亦能够独奏,因此,在张晓峰的指导下,乐团整体实力比较强,实可称得上是“准专业”的江南丝竹团。过去,只是一些爱好丝竹的乐友凑在一起,以乐会友自娱自乐,而今他们不仅以此为乐,更是将此作为一份共同的“事业”。此外,乐团大部分成员在排练演出之余,为民族器乐在太仓的普及教育投入了一定精力,为太仓民族器乐的传承与普及作出了贡献。

太仓“恒通民族乐团”在多年的音乐实践活动中,以专业的演奏水准和演奏具有浓郁太仓特色的江南丝竹曲获得了社会各界的普遍认可,在国内外影响日益扩大,如今已是为最地道的江南丝竹乐团。随着演出的日益频繁,乐团影响不断扩大,他们所演奏的由张氏改编的十首乐曲逐渐被定名为“太仓江南丝竹十大名曲”,并已于 2003 年以曲集形式正式出版发行,成为继《江南丝竹传统八大曲》之后的又一本江南丝竹曲专集,此外,亦同时出版了配套 CD。这些曲目现已成为恒通民族乐团的代表乐曲,乐团几乎每演必奏。

近年来,国家出台了非物质文化遗产保护的相关政策与措施,各地对其具有的非物文化遗产开始予以重视。在经济较为发达、并具有悠久丝竹传统的太仓,政府职能部门对江南丝竹给予了特别关注。在当地文化部门的重视与关怀下,2005 年,太仓成立了“太仓江南丝竹馆”,江南丝竹馆亦成立了江南丝竹乐团,演员由原恒通民族乐团乐手兼任。

五、结语

20 世纪是江南丝竹发展的重要历史时期,她的流传发展与两类组织息息相关,一种是根植于民间、依托于民俗活动的“堂名、丝竹班”,另一种是被文人雅化了了的“雅集、曲会”。通过调查,笔者认为,太仓“恒通民族乐团”既不属于民间丝竹班亦不同于以自娱自乐为目的的文人雅集,而是生于民间,得非物质文化遗产保护浪潮之益,逐渐成长起来的新型“准专业”江南丝竹团社。她自 20 世纪 90 年代成立至今,从最初由私人赞助成立的纯民间业余丝竹班社变为目前由政府、民间力量及自筹经费方式生存的“准专业”乐团。这一转变,不仅呈现了乐团自身的发展轨迹,同时亦从一个侧面体现了国家、政府对传统音乐文化认知上的嬗变。

(上接第 32 页)海君庙,东海君是统辖东海一方的尊神,是老子五辅之一的‘上相诸方宫青童君’,可见东海君是道教之神,东海庙是道教之庙”。^① 2000—2004 年由国家博物馆和南京博物院、连云港市文管办、连云港市博物馆组成的联合考古队,在孔望山摩崖造像前进行考古发掘,发现了一处带有宗教性质的大型隋唐时期建筑遗址,该遗址东距离石碑座二、三十米,南距摩崖造像三十米左右,在该遗址的底部出土了大量汉代的瓦当,因此笔者考虑这处遗址在汉代就是一处宗教建筑,也就是东海庙的旧址所在。那么孔望山摩崖造像很可能就是东海庙的一处宗教祭祀场所,孔望山摩崖造像及其东南部的圆雕石象和石蟾蜍都是东海庙的石刻遗存。由于东汉时期的佛教是依附于道教而存在的,从明帝起楚王就在这里将黄老

与佛陀在同一个祠堂内进行祭拜,因此可以推断孔望山摩崖造像就是东汉道教庙宇东海庙的一个佛道并祀的重要场所。

四、结语

综上所述,孔望山摩崖造像在画面处理上灵活运用浮雕和线刻的技法,把道教和佛教以及世俗等人物按照一定规则有条不紊的展现出来,并运用了写实与夸张相结合的造型手法,形成了拙中见巧、浑厚静穆、律动张扬的美学精神。而孔望山摩崖造像的出现,正是当时东部滨海地区佛道交糅的宗教文化精神的体现,反映了当时人们的精神需求和宗教信仰,具有时代特色和地域特色。

① 丁义珍《汉东海庙今地考》一文《连云港文博》,1991 年第 1 期。