

由山西寺庙佛教 彩塑看唐宋雕塑艺术的差异

□ 高 鹏

在中国雕塑史上,宗教雕塑占据着不可或缺的地位。而中国的宗教雕塑是以佛教造像为主流,尤其到了后期,佛教造像的发展直接决定了中国雕塑发展的兴衰演变。

佛教造像自西汉传入中国以后,经北魏、隋唐、宋、元、明历史时期的演变发展,逐步形成了具有中国民族特色的塑造艺术。伴随着时代的更替、文化背景的变化以及地域的差别,不同时期出现的彩塑精品,历经沧桑保存至今,已成为历代彩塑的代表作。比如北魏大同云冈石窟造像,唐代敦煌莫高窟彩塑,河南洛阳龙门奉先寺造像,山西五台山南禅寺、佛光寺彩塑,宋代重庆大足石刻,山东长清灵岩寺罗汉彩塑,山西晋城青莲寺彩塑,长子法兴寺彩塑,辽金时期山西大同华严寺、善化寺彩塑,明代山西平遥双林寺彩塑等。这些我国佛教雕塑史上的精品之作,受当时社会经济的作用,不同民俗民风的熏陶和文化背景的影响,承传相接,创意演进,特色鲜明,构成了洋洋大观的中国雕塑艺术史。

唐代结束了南北朝长期战争,缓和了社会矛盾,人民获得休养生息的机会,社会生产力得以提高,至盛唐时呈现了繁荣富足的景象。“中国的文化精神也由魏晋南北朝的虚灵转为丰实。这种丰实是在国家统一安定,国际交流频繁的形势下,综合秦汉雄浑厚重与魏晋六朝虚灵空阔的文化精神而形成的新的文化精神。”是一种相对务实的文化精神,表现在艺术领域,则演化成为一种新的美学思想,融合地域南北,形成一种圆熟洗炼、饱满瑰丽的大唐风范,使表现手法与内在韵味、造型艺术与整体构思达到了前所未有的统一。山西省五台山南禅寺大殿与佛光寺东大殿均为唐代佛殿,它们当中供奉的佛教彩塑,就将唐塑的精熟、圆满、和谐真实生动地展

现在我们面前:

南禅寺位于山西省五台县东冶镇 7.5 公里处,建于唐德宗建中三年(782 年),即中唐初期,坐北向南,现存大殿是中国现存最早的木构建筑,面阔三间,进深三间。殿内唐代塑像十七尊。正中为释迦佛,左为普贤菩萨,右为文殊菩萨,东西分列迦叶、阿难、胁侍菩萨、天王、供养菩萨、童子、獼猴和拂霖。这些塑像至今已有一千二百余年的历史,虽塑于中唐,却看不出中唐盛行的绚丽与华彩,而是承接了初唐塑像的古典宁静,醇厚严肃,造型慈祥庄重。释迦佛坐于狮子座上,发髻圆满,面形方圆,莲目黑白分明,眉弯如月,微笑垂视,更显慈悲祥和,身披袈裟,胸怀宽阔,衣领大开,垂落于宝座边缘。袈裟纹饰流畅,利落有致,较先朝造型,更为真实。佛座上,两狮于左右两侧从袈裟边探头而出,表现了袈裟衣质的柔软宽绰。同时座下小狮探头与座上释迦佛端坐,动静对比,相映成趣。佛陀身后座上彩云朵朵,背光塑有莲花、忍冬花纹、飞天、大鹏鸟王,内容丰富而图案线条简练,显示唐代佛塑艺术创作多变,以比喻、象征的抽象手法与写真的造型配合,互相彰显。左右的文殊、普贤菩萨,头戴宝冠,骑狮驾象,各具智慧定行,佐佛宣化。菩萨以狮象为座,狮象有蠢动之姿,菩萨无移动之态,这是南禅寺不同于同期其他塑像的精彩之处。胁侍菩萨形态丰满,肩阔修腰,腹部微凸,呈 S 形站姿,衣饰较初唐时繁复但璎珞简朴,未见华丽。供养菩萨坐出水莲台,为宋后少见。天王勇健之中,仍见理想化的天人祥和神态,与明代威严慑人的造型有明显区别。大佛殿群塑造型、神态、衣饰、动作,各具姿态。其布局共性中富显个性,而个体与整体又和谐协调。佛陀现身说法,弟子侍立,菩萨辅佛弘法,分从东西乘狮象而来。童子活泼、恳切,动态一改先朝谦卑侍立的形态,代之以上身前倾,抬首仰望,更显可爱,且与动态具显韧力的拂霖、獼猴构成情节,各

司其职且相互映衬。个体依整体而存在,与后世宋元明整体中突显个性明显不同。塑像的造型神韵皆继承唐初风格与敦煌唐塑同出一脉。

佛光寺东大殿进深四间,面阔七间。殿内保存了晚唐彩塑三十六尊,排列在深一间半,宽五间的龕内。中奉释迦佛,左为弥勒佛,右为阿弥陀佛。左次为普贤菩萨,右次为文殊菩萨,各有二至四位胁侍菩萨。三尊主佛前各有两位供养菩萨,两边护法天王构成了场面宏大的讲经场面。佛像高坐垂视,具万千气度。塑像排列紧凑,毫无局促之感。释迦佛居中坐于长方形须弥座上,左手持钵,右手触地印著。右袒袈裟,中腰收敛,衣褶自然,简洁无重复。迦叶、阿难分立左右,皆平视前方,恭然侍立。左尊弥勒佛著通肩袈裟,内束覆膊衣,端坐莲花座上,双足垂下,脚踏莲花,莲下有小方台是唐代典型的形制。右尊阿弥陀佛著两层通肩袈裟,内披覆膊衣,发呈图案条状,双手转法轮印,结跏趺坐于天衣座上,座下但见水波翻动,衣褶束于盘腿之下,一褶三折。左次普贤菩萨头戴宝冠,手执经卷,左腿盘曲,右腿垂坐于白象上,赤足踏一莲蹬,端庄自然。右次文殊菩萨头戴化佛宝冠,衣领作如意头,胸前有螺旋纹,璎珞覆身,两袖翻卷作火焰状,腰束回纹宝带,坐于狮座之上,脚踏莲蹬,手执如意。文殊菩萨左边有一眷属形象的胁侍菩萨,衣饰与文殊菩萨大致相同。胁侍菩萨头戴花冠,披彩带发髻环耳,或披天衣,或思惟法义,或合十问讯,皆赤足踏莲上,供养菩萨半跪于出水莲上,肃身侍侍,神态恭谨,波浪于莲下泛起涟漪。供养菩萨供奉的果品和供碟上的短巾尤为逼真。天王立于坛上两侧,左首天王持剑肃立,右首天王厉目凝视,衣饰为典型隋唐甲冑,肩上装有肩垫,铠甲具有绢布质感,佛像造型丰满圆润,气度非凡。胁侍菩萨及供养菩萨被赋予温良慈祥的女性特征,腹部微凸,站立者呈S型体状,重心集于一脚或某个部位上,眉弯如月,眉间宽阔,内眼角微微下垂,外眼角向上,睛不外露,鼻直而平,嘴形柔美,下唇较厚,嘴角凹凸,棱角清晰,都是典型的唐塑佛堂场面,自成组合,互为彰显。三尊主佛三种坐姿,三种坐台,于整体中见变化。相比南禅寺,建于唐大中十一年的佛光寺东大殿彩塑稍显逊色,尽管仅相距75年,但已至晚唐,整体上略显程式化,失却了盛唐时代的雍容端庄、丰腴绚丽。但塑技与莫高窟同时期的同类作品相近,虽后世着色重施,仍有唐塑原汁原味,掩映不住东大殿真实细腻的造像特色。

以上两处唐代彩塑虽不及敦煌莫高窟等处的彩塑为世人所熟知,但也真实反映了中晚唐时寺庙佛教彩塑的最高水平。王子云先生曾在《中国雕塑艺术史》中点评南禅寺、佛光寺彩塑“再就南禅寺现存较好的塑像胁侍菩萨和天王像来看,如与同地区建于大中十一年的佛光寺东大殿同类塑像相比,在神态、衣饰及塑技上,后者呆板无神,程式化气息严重,但与敦煌莫高窟盛中唐同类制作相比,则南禅寺塑像在造型优美、气度雍容和衣饰简练流畅等方面都远为不及。特别是南禅寺的天王像,形象拙滞,衣饰繁琐臃肿以及菩萨的花冠装饰和裙带配合等等,都表现出晚于唐代,而有可能属于宋、元甚至明代重塑的。”客观的讲,敦煌的洞窟彩塑大多制于盛唐、中唐。无论在造像规模、佛像塑造技法,还是对佛性的认识,都处于唐代塑像的最高境界。而至中晚唐受渐衰的国风影响,气势上显现一些萎靡是必然的。但南禅寺与佛光寺只是受地域差别及所处年代造像规模影响而不同于敦煌的风格。仅仅是较之敦煌的作品的丰肥妩媚而代之以雍容静谧,多了一些阳刚,而不能定义为呆板无神。细看南禅寺彩塑,对佛、菩萨、供养菩萨、天王、童子等各个对象地位及特征的理解均把握有度,塑造手法圆满洗练,精熟瑰丽。且至盛唐往后,佛教雕塑的宗教性逐渐减弱,现实生活逐渐加强,理想的佛性与现实人性渐渐统一到佛塑中,佛性与人性的关系已逐步发生倾斜。所以从历史发展的角度来看,南禅寺、佛光寺彩塑与敦煌彩塑的差别也是可以理解的。至于南禅寺的天王塑像,有学者认为“可能于宋元甚至明重塑”的说法不妥。因为众所周知,宗教经宋元明的不断世俗化,导致造像之风“善塑性,不善佛性”,塑技愈加写实,重个体而轻整体,表现为“菩萨慈悲,天王威猛”。纵观唐以后宋元明的各朝彩塑,无论宋代法兴寺的护法天王,还是明代双林寺的四大天王,都孔武刚健,奋眉怒目,张牙舞爪,威严震慑,其气势丝毫不逊于供奉的主佛,地位与等级被强烈夸张的性格塑造所淡化了。而南禅寺的天王像处于佛殿当中,高大威武却丝毫不张扬,与宋元塑像有着截然不同的差别。另外,随着宗教的不断世俗化,写实的塑造手法大为精进,至宋元明时天王像的塑造,须眉均先用铁胎锻骨再敷泥塑之,以求形似(例如双林寺四大天王)。而唐代佛塑还未见此工艺。“塑容绘质”是当时的一大特点,南禅寺的天王像须眉皆是绘制而成,尽管虚实有度,逼真传神,但仍应属唐制。由此可以推断南禅寺天王像并

非后世重塑。南禅寺、佛光寺虽地处偏僻,非当时社会经济文化中心,但因其所在佛教圣地——五台山,受佛教文化濡染甚深,即便可能代表不了当时唐代佛塑的最高水平,但在整体布置与个体塑造方面仍保存了唐风唐韵。晚唐时代特征较之早期佛教造像风格世俗化的倾向已在这两处唐代塑像中得以显现。

二

从佛教史上看,唐之后的五代、宋是一段转折期,因为佛教日益民族化,中国式的佛教——禅宗在这一时期十分发达,它所推崇的“平常心是道”的思想,把原本神圣、威严的佛导入了具体、普通的世俗生活中,更加打开了佛教的大门,使它神秘的气息被逐渐淡化。表现在佛教造像题材塑造也向现实靠拢,已慢慢转化为世俗艺术的表现。

在山西现存的宋代佛教彩塑中,不得不提到位于晋城市东南18公里的硖山青莲寺。青莲寺坐北向南与山腰的古青莲寺遥遥相望。寺内现存宋代建筑释迦殿及东西配殿,三个殿阁内保存了宋代彩塑佛像、菩萨、罗汉六十余尊。尊尊都是极具写实意味的宋代优秀作品。青莲寺释迦殿,创建于宋元祐四年(1089年),面阔三间,进深三间。殿内原奉佛像五尊,今缺释迦佛左边迦叶像。释迦殿内方台上,主像释迦佛高五米,大耳丰头,面相庄严慈祥,结跏趺坐于青莲座上,著通肩袈裟,左手垂放膝上,右手已缺,像上已鲜见唐时简洁洗炼的线式衣纹,代之以繁复逼真的写实塑造。莲下须弥座,八角立柱,束腰,有力士负托。阿难立释迦佛右侧,微前倾,相比唐代南禅寺的阿难双手合十,静候莲台之上,更加平实、普通,沉稳而专注。东侧文殊菩萨,高近三米,面相丰实,眉鼻间棱角线较显著,举右手,盘右膝,左脚前伸于八角须弥座,怡然安坐。高髻中束红绦一圈,额际发内亦束以红绦,显得额外隆起,耳前后均有发辫一缕,披于两肩,耳端戴花,袒胸配珠链,装饰的意味明显重于前朝,纵观整尊塑像,明显不同于南禅寺菩萨,胸部趋于扁平,色彩明快淡雅,虔静端庄。下为须弥座束腰四面爬出狮子半身,张嘴侧目,栩栩如生。西侧普贤菩萨盘左膝伸右腿而坐,举左手,双手及右腿均已残。下为须弥座,束腰,八角四面爬出白象半身,尾露于后,也极生动有趣。衣裙饰以沥粉蟠凤朵云纹,这是前朝,甚至最为绚丽灿烂的盛唐也是没有的。普贤菩萨面容宽厚亲和,与对面的文

殊菩萨似乎有举手投足之间交辞达意之趣,使得整个佛殿不再是肃严静寂,而像是有声有色的讲经辩法的场面。殿内五尊塑像俱面形较宽扁,眉目间的刻划棱角清晰,且平和可亲,毫无唐塑圆满浑穆之态。青莲寺东配殿内的十六尊罗汉塑像,建于北宋末期建中靖国元年,清初虽改建,但十六罗汉塑像仍得以保持原状。十六尊均为坐像,与真人大小无异,这在前朝的造像中也是绝无仅有的(唐以前的殿像大过真人,只有供养菩萨的大小与真人等大)。各尊罗汉个性鲜明,塑造极为逼真写实,也同活生生的凡人相仿。十六尊罗汉有老者,有青年,有胖有瘦,有的浓眉怒目,有的定息凝神,有的锁眉深思,有的侧目张望,神态各异,性格分明却又彼此联系,不显琐碎。众罗汉与殿正中观音像的端庄慈和对比,体现出不同于菩萨的神情姿态被刻划到了极致,众罗汉动作各异,口目传情,形神兼备,反映了各自不同的内心世界,真实生动,面部表情细致入微,把现实生活中凡夫俗子的喜怒哀乐熔铸在罗汉形象中,使这些塑像富于人情意趣,仿佛活生生的存在于观者周围。宗教应有的神秘与神圣的距离感被逼真写实的塑技冲淡,取而代之的是唐代佛教雕塑中所欠缺的亲合力。从十六罗汉的面形及服装衣纹看均典型而不甚繁缛,体格肌肉合情合理,衣纹皱褶,来龙去脉,均交待清楚,贴体利落,充分显示了宋代佛教造像不同于唐代的理性,世俗化的一面,卓越的技巧令人叹为观止。

除此之外,在山西省长子县慈林山侧的法兴寺(现迁至长子县东南翠云山侧)圆觉殿的十二尊宋代彩塑圆觉像也是现存少见的宋代寺庙佛塑精品。塑于北宋政和元年(1111年)的这十二圆觉像分列圆觉殿东西两侧,各六尊,均为坐姿,坐于八角或圆形束腰莲花台,十二圆觉形态各异,但无一端坐于莲台上,大都轻松自在,神闲意定。十二尊塑像,十二种坐姿,有的盘膝,有的蜷腿,有的交脚低垂,有的抬手施印。虽自在但不轻佻,各有各的典雅,各有各的端庄。高髻秀头,或托腮思维,神情俊逸,或比手画道,慈悯感人。真实的人与真实的佛,顾盼生辉,仿佛到了可以彼此沟通的境界。这也是佛教不断世俗化导致宋代佛教彩塑不同于先朝佛塑的独特一面。整体看,法兴寺十二圆觉像色彩淡雅清丽,衣饰较之唐塑虽显繁冗,但可以看出作者对衣纹的理解与塑造的功力已经到出神入化的地步。相比青莲寺十六罗汉的活泼热闹,法兴寺圆觉殿的气氛清静恬淡,是另一番

景象,但同青莲寺彩塑一样代表了宋代佛教彩塑的最高水准。

三

纵览山西省境内,唐代、宋代彩塑艺术的代表——南禅寺、佛光寺和青莲寺、法兴寺等处的佛教彩塑,笔者深深感受到中国古代雕塑艺术的博大精深,成就非凡。在佛教兴盛的唐、宋两个时期,佛教塑像的塑作一脉相承中有变化,在连续过程有差异,是我国佛教造像发展的两个重要时期。

就其功能论,唐代佛教造像已不同于魏晋南北朝时期,人们对现实的认识受统治阶级所宣扬的封建意识的支配,宗教不再完全是帝制君权的附属物。唐代经济发达,社会强盛,其文化背景呈现丰富多彩的多元局面,向现实性方面跨出了一大步。表现在雕塑上,前所未有地将现实理想的佛性与现实的人性有机结合在一起,作品既庄严神圣,又散发着现实人性气息。而五代至宋以后,随着中国佛教的日益世俗化,佛教造像也日趋自由,日趋写实。虽不可否认宋代佛教造像仍具有君权的影子,但在绝大多数非皇家主持营造的中小型寺庙、洞窟,已基本看不到佛法无边的意境,而更加动人的是佛的庄严神圣,菩萨慈悲,弟子的善良,供养人的虔诚,及护法天王、力士等的勇猛慑人,人性进一步被赋予佛教造像之中。如果说唐代佛教造像是理想与现实的和谐统一的话,那么发展至宋,这种蕴含在作品中的理想与现实的平衡已开始向现实一方倾斜。宋代佛教造像不同于唐代,佛的造像比过去明显减少,而更接近现实的罗汉明显增多,且塑造技法纯熟,形象个性鲜明,栩栩如生,产生一种前朝未有的典型美。就庙殿、窟龕的整体气氛言,宋以后也与唐代差异明显,布局与塑造均以人为先。唐代佛教造像的特点,是对于典型形象刻划为主题的突出,不论佛、菩萨或天王、力士,都按照他们的身份、性格以不同的职司要求而给以恰当的人物形象。像种齐备,有主有次,张弛有序,动静合宜,将整体而和谐的佛国气势营造于佛殿窟之中。宋代重个体塑造,佛教造像原有的精神性被现实的人性所取代。整体的殿窟气氛也随着佛教的日益世俗化而趋于混沌。就唐宋佛教造像的具体塑造看,唐代佛塑具有丰头,短而厚的嘴唇,饱满的下巴,柳叶眉,外眼角微向上弯的眼睛,阔肩、胸满、腰细、手肥等普遍的时代典型特征,而在宋代,则没有明显固定的标准。由于佛教的

日趋世俗化,工匠们大多表现为现实原型的照搬。虽然在塑像技巧上进一步趋于写实逼真,但对人物形象的整体把握已显模糊,关注衣纹、饰配等因素,使造像流于琐屑,与唐期间的造像相比,佛塑中庄严神圣的气度大大减弱,风格转向细腻工巧的阴柔之美。

佛教塑像由唐代的圆满、雄浑、大气,到宋代的细腻、秀婉、传神,这两朝佛塑风格的演变过程,也就是佛教日益世俗化的过程,是中国既定民族意识将佛教消融吸纳过程的一个侧面。正是这决定了唐宋佛教造像的差异的必然。唐代佛塑浑厚中有灵巧,豪放中有妩媚,凝重中有轻盈,宋代佛塑理想中有工巧,秀婉中有细腻,个性中有意趣。唐宋雕塑艺术风格的演变其实就是当时社会文化精神变化的产物,既体现了不同时代人文思想的追求,也决定了雕塑艺术风格的取向。由此延展触及其他门类的艺术风格,又何尝不是如此。

参考书目

1. 孙振华《中国雕塑史》,中央美术学院出版社。
2. 王可平《华夏审美文化的集结——中国的雕塑艺术》,浙江美术学院出版社。
3. 王子云《中国雕塑艺术史》。
4. 陈明达《漫谈雕塑》,《文物参考资料》1955年第1期。
5. 高寿田《山西晋城青莲寺塑像》,《文物》1963年第10期。
6. 梁思成《中国雕塑史》,百花文艺出版社。
7. 《山西佛教彩塑》,中国佛教文化出版社。

(作者工作单位:华北广播电视干部管理学院)