



南阳汉画像石艺术对南北朝 雕塑的影响

逯爱英 柳玉东

南阳汉代画像石刻艺术以其数量众多、内容丰富、分布集中而闻名中外,其在题材内容、雕造技法、艺术风格等方面对后世的雕塑、绘画产生了极深的影响。从目前掌握的考古材料看,南阳汉代画像石产生于西汉中期,至东汉早中期已逐渐掌握了一系列娴熟的画像雕刻技艺,在东汉晚期渐趋衰落。由于材料所限,汉画像石艺术对南阳汉代以后的雕塑、石刻等艺术的影响鲜有人论及。在整理研究南阳早期佛教造像资料时,可以发现南阳早期佛教造像与同时期其他地区相比,具有明显的地域差异,但是,这种差异与南阳汉画像石刻艺术之间仍存在着一种艺术上的渊源或继承关系。

一 南阳发现的南北朝雕塑文物

迄今为止,南阳考古发现的南北朝雕塑艺术品多为佛教造像,如方城小史店摩崖造像,镇平中兴寺西魏造像碑,西峡回车水库北齐铜佛造像,襄县北齐造像碑等。此外,邓县彩色画像砖墓出土的彩色画像砖,也是这一时期南阳出土的重要雕塑珍品,显示出较高的艺术成就和价值。

方城小史店摩崖造像雕刻在被称为“佛沟”山谷的南北两块天然巨石上,北石高约3.10米,宽约3.30米,南石高约2.60米,宽约2.70米。总计雕像32龕138躯,其中最高1.4米,最低0.2米。主要有释迦牟尼佛、普贤菩萨、文殊菩萨、千手千眼观世音菩萨、阿难、迦叶、比丘等。有的宁静端



庄,有的金刚怒目。雕刻细腻,技法娴熟,形态逼真,姿态各异。

镇平中兴寺西魏造像碑刻凿于西魏大统三年(537),现存于镇平县杨营乡贾庄村西的省级文物保护单位中兴寺(当地又称登禅寺)内。该造像碑为青灰色石灰岩质,通高1.90米,宽0.84米,碑首作圭状。碑阳上部为方形造像佛龕,下部为造像题记。佛龕内减地刻凿一佛二弟子二菩萨。碑文题记大部分清晰可辨,属魏碑体,书风颇佳。大致内容为西魏“大统三年岁次戊午四月乙丑朔八日”,“时任大魏镇远将军、步兵校尉,前河北太守白双城”,“为国主大五□史造中兴寺石像”。

西峡回车水库铜佛造像是1956年4月在修筑回车水库时发现的,共出土有百件属于北齐时期的鎏金铜佛造像,现主要收藏于西峡县文管所。其造型有佛、菩萨、金刚力士等,以单体居多,也有成组连体出现的,造像通体多有鎏金。

襄县北齐造像碑发现于1957年10月,共出土三块。即天保十年(559)一块,天统四年(568)和天统五年(569)各一块。天保十年造像碑高1.08米,宽0.57米,厚0.08米。碑首雕刻四龙,龙身之下为一方形佛龕,内刻观世音菩萨及二胁侍。正中为方形造像龕,下部为尖拱屋形龕,龕中雕造一佛两弟子两菩萨像。碑阴上部刻凿佛教故事“太子逾城出家”,下部刻造像题记。天统四年造像碑,高1.31米,宽0.65米,厚0.09米。整体为方形,碑阳为天盖帷幕龕,上部浮雕帷幕飘带,其下雕造两排三层圆楣屋形龕,碑阴刻造像题记。天统五年造像碑,横长1.37米,纵宽0.53米,碑阳中间雕造一尖楣屋形龕,龕内雕造一尊交足弥勒和二胁侍。大龕之下又雕凿三个并列小龕,中跪力士,头顶博山炉,两侧刻二狮。

襄县北齐时为北襄城郡,属北齐时的雍州(今南阳)所辖。

邓县彩画砖墓1958年在邓县张村公社学庄村的湍河西岸发现,除墓室券门两侧壁画门卫人物飞仙外,墓壁镶嵌模印彩色画像砖。一砖一图,均为浅浮雕作品,共有24种不同的内容,至今保存完好。

二 南阳汉画像对南北朝雕塑艺术的影响

1. 雕造技法

南阳汉画像石艺术是西汉南阳民间艺术匠师们在吸收前人绘画、

雕刻艺术的基础上,运用巧妙的刻凿技术逐渐完善起来的。可总结为阴线刻、凹面刻、浅浮雕和透雕四种类型。这四种技法在画像石产生、发展、繁荣的过程中并不是孤立存在的,至画像石艺术趋于繁荣时,则往往以一种技法为主、其他技法为辅、多种技法并用的方式丰富了汉画的艺术表现力。南阳南北朝雕塑艺术的雕造技法正是吸收和继承了汉代画像石艺术的雕刻技法,以圆雕和浮雕为主,辅以减地平(凹)面刻及阴线刻等多种技法。

镇平中兴寺西魏造像碑整个造像龕刻凿时使用减地凹面刻的技法,在造像碑上刻凿成凹入碑面的造像龕,龕中的佛像则用圆雕来表现,主佛的圆形头光和弟子的舟形背光以及龕顶的飞天伎乐则用浮雕来表现,而主佛和菩萨身上的衣纹则以阴线刻表现为主。特别是主佛衣裙下摆的处理用凹面刻和阴线刻相结合,使垂于佛座前的衣裙呈现出有规则的折叠,且层次分明,极富韵律感。

西峡北齐鎏金铜佛造像铸造精美,反映出高超的雕刻工艺水平。从雕造技法来看,运用阴刻、透雕、线刻等多种技法,使佛像雕造比例适当,形象生动。以鎏金菩萨立像为例,其颈部两侧与帔帛间、帔帛与菩萨两腿间及与莲座间均使用透雕来表现,菩萨胸部的璎珞、腕钏、念珠以及衣褶等均运用浅浮雕来表现,而在两眼睑间则用浅浅的阴线刻表现出安祥的眼神,双唇间用浅短的阴线表现出微微的笑意,用弧状阴线表现出台座上莲瓣的轮廓。

各种雕刻技术并用,且达到了良好的效果,增强了艺术表现力,这与南阳汉画像石艺术高超的雕刻技术的影响是分不开的。尤其值得注意的是,北齐时期的佛教造像艺术中心在山东青州、诸城地区,其明显特征是造像衣衫轻薄透体、隐现肌肤(参见宿白《青州龙兴寺窖藏所出佛像的几个问题》,《文物》1999年第10期),而这种特征是用仅刻出佛像身体周围的衣衫轮廓,躯体不刻或少刻衣纹,使身躯各部毕现的技法来表现的。但这种表现技法在同时期的西峡铜佛造像则没有得到体现,佛、菩萨衣裙的处理仍采用传统的线刻和浮雕来表现,这种地域的差异正是受到南阳汉画像石技法深刻影响所致。



2. 人物造型

南阳汉画像常常用人物的大小比例、形貌动作和环境气氛的变化来区分不同阶层的人物形象，使不同社会地位的人呈现不同的特征。如投壶画像石，两名喝得酩酊大醉的主人的形象是肥头大耳，而立在一旁服侍的侍者，用身瘦体弱来表现，且站立的侍者在比例上还不如坐着的主人高，由此表现出主仆之间的不平等关系。

襄县北齐造像碑的人物造型即采用了这种表现手法。以天保十年造像碑为例，其碑阳中部为方形尖楣屋形龕，主佛造像位于佛龕正中，结跏趺坐于台座上，身材端庄威严，而两菩萨则侍立座前，两弟子侍立于身后，且其身高均不及主佛。甚至就连佛龕两侧站立的两金刚力士的体魄也未有主佛健壮，而龕下跪着的力士和比丘的人物形象造型比例显著缩小，仅及主佛和弟子身高的三分之一，使整个造像龕主次分明，极富层次。邓县彩画像砖人物造型表现也深受这种表现方法的影响，画像砖中的战马身阔体壮、奋蹄长嘶，而两牵马的侍者则显得身材瘦小、弱不禁风，身高仅及马鞍部位。

3. 构图布局

由于画像石出自墓中，又是一种特殊的装饰，所以画像中对各种形象的处理有一种图案化的特征，其构图缺乏空间感，只能靠形象刻画的集中和传神来增强艺术表现力。如荆轲刺秦王画像，画面集中表现出荆轲正左手抓秦王衣袖，右手持匕首做投刺状；秦王正抽身站起，横剑欲还击；秦舞阳则惶惶然不知所措。又如高祖斩蛇、鸿门宴等画面，都具有构图准确、简练明快、形神兼备、情节连贯的特点，使这些过程很复杂的故事，仅用一个画面且在无题记的情况下就可区分出故事内容。

南阳南北朝雕塑品也极具这种表现集中和传神的艺术效果。如襄县北齐天保十年造像碑，碑阴额部雕造一幅太子逾城出家的佛传故事，集中刻画了太子骑马腾于密云之中，有五匹扬带飞舞的天马导引疾驰、四大天王左右保驾的场面。邓县彩色画像砖则更具这种传神的表现效果，画像砖的每个故事都选用最能说明主题的一刻来刻画表达：如郭巨埋儿，集中于郭巨掘地欲埋儿得金的一刻来表现，左刻郭

巨,着长衫,束袖,正持一尖首铁刃镢掘地,坑中已掘出一瓮黄金,右刻郭巨之妻着褰衣长袖,衣带飘翻,怀抱小儿,整个故事前后连贯,内容表达充分传神。又如老莱子娱亲,则抓住老莱子正故作幼儿姿态,匍伏于地以娱双亲,其父母倨坐于胡床上皆作鼓掌欢笑的姿态,使图中人物形神皆备,极具艺术感染力。

同时,南阳汉画匠师为了克服汉画空间和层次表现的不足,在处理不同层次的画面时采用了“散点透视”的原则,把不同空间的物象罗列在同一平面中,使每一物象自身都具有一定的透视感。车骑出行图中,每一辆车都刻画出正对着人们视线的车轮,两匹马驾车则着力刻画人们视力所及的马匹,另一匹马被遮挡部分则不予刻画,以显示一定的空间层次和物象之间的位置对比关系。雷公车,虽然三只翼虎上、中、下平行排列于画面之上,但正是由于采用了散点透视技法,让人们视力所及的每一只虎的侧面都具有自身的透视效果,使人感受到三只飞驰的翼虎呈左、中、右排列,驾驭雷公车在天空风驰电掣般奔腾的立体效果。

南阳南北朝雕塑艺术也运用了这种表现手法,镇平中兴寺造像碑、襄县三通北齐造像碑及邓县彩色画像砖在表现宏大场面时,都明显采用了这种散点透视的技法以突出空间感。如北齐天保十年造像碑,碑阳中部屋形龕上之维摩经变图,在宽仅0.5米的平面上竟然刻画了十一位姿态各异的人物,而维摩居士、文殊菩萨和九位听法弟子,排列井然有序,层次分明。这种布局陈列所产生的空间效果,正是采用南阳汉画中散点透视的表现技法,使每一位人物都有自身的透视效果,而且结合减地浮雕的减地深浅程度控制,从而达到了空间上人物之间的位置关系使人一目了然的奇效。至于邓县彩色画像砖的例子则更多,如贵妇出游图中左侧贵妇和持扇侍女使用侧视的透视效果刻画,右侧两奴婢则用正视的透视效果来刻画,且两奴婢刻画的位置稍有上下之分,使贵妇和奴婢之间的空间位置关系十分清晰和明朗。

通过以上对已发现的南阳南北朝雕塑资料的整理和研究,不难看出其在雕刻技法、人物造型、构图布局等诸方面都明显地受到了南阳汉画像石雕造艺术的影响。