



夹纻工艺与佛教造像^{*}

周亚东

(南京艺术学院 设计学院,江苏 南京 210013)

摘要:“夹纻”工艺是中国传统器型工艺中漆工艺含量最高的制作胎骨技法。夹纻工艺使漆器的形态更为精细,尤其是几何曲线和自由曲线的表现方面,远比其他胎骨造型技法具有不可比拟的表现力。夹纻的器型选择范围大,造型自由度高,胎骨耐久留存时间长,这些工艺优势在佛教造像上尤为突出。

关键词:漆艺;夹纻;佛教造像;工艺美术;设计艺术

中图分类号:J527

文献标识码:A

Jiazhu Technique and Buddha Modeling

ZHOU Ya - dong

夹纻之“夹”,为布料加灰层之意,其加工方式为泥模塑型,以猪血及生漆混合涂料裱糊麻布附于其上,干固后,以骨粉、石粉或炭粉之混合灰料刮之,整塑器型,视器物的情状依次调整操作至理想状态,而后用水泡软、脱去泥胎。

夹纻的“纻”,为苎麻、麻布之古称,苎麻(Boehmeria nivea)又名野麻,属荨麻科。我国在新石器时代已开始使用苎麻纤维进行纺织生产,河姆渡遗址出土了不少草绳,即用苎麻制成,钱山漾遗址中还出土了不少精制的苎麻织品,说明苎麻是南方传统的纺织原料。周秦汉唐,苎麻一直是黄河流域和长江流域的主要麻类纤维之一。长沙马王堆汉墓中出土了三块苎麻织物,新疆吐鲁番也出土了两块分别写有“婺州兰溪县脚布”和“宣州溧阳县调布”字样的苎麻织物,根据分析测试,其各项指标均与现代苎麻接近。苘麻(Abutilon? theophrasti Medic)苈麻又称青麻,属锦葵科。苈麻一般用于制绳索,但亦用于制作较粗糙的布。河姆渡遗址中已见用苈麻搓成的绳索。罗愿《尔雅翼》载“苈,象属,高四五尺,或六七尺,叶似苎而薄,实如大麻子。今人绩以为布及造绳索。”王桢《农书》中亦说,苈麻“可织为毯被,及作汲绠牛索,或作牛衣、雨衣、草履等具。”

正是由于前人对使用苈麻类材料经验的积累,使得后世的漆工们了解苈麻质地的布纤维粗长、拉力强、不易变形等特

点,并在战国就开始对漆器的胎骨进行新的尝试,以苈麻等多种综合材料进行组合运用,最终创造了夹纻工艺。夹纻胎骨材质之所以能具备优势,一是轻巧,它比陶、瓷、金、银、铜、锡、竹、木等胎都轻,使用方便。二是不变形不开裂。漆器木胎用得最多,但木胎中含有水份易因气候变化,地区温湿度变化而变形甚至开裂。竹篾胎由于在弯曲状态下编织造型,因为张力不一而致器型不稳定,而且还有虫蛀之虞。三是造型方便自由,几乎可以随心所欲而无限制。它比卷素胎可更方便地处理各种抽象的几何线条,以及具象的曲线线条。四是规格尺寸,可大可小,而且器型越大越能显示出夹纻胎的优越性来,特别是人物造像,别的材料不易制作甚或做不出来的,夹纻胎制却能应付自如。五是成本较低,其成型简便,所用原料又节省。据此五大优点显示出夹纻胎有极突出的优势,“夹纻”工艺造型自由度极大,尺寸微至几厘米见方的实用器皿妆奁盒,大到佛教造像的“高九百尺,鼻如千斛船,小指中容数十人并坐”的大佛像,它造型的空间可以说深入到生活中的各个层面,如食器、酒器、妇女妆奁、明器、家具、建筑、兵器……可以说范围几乎涵盖了生活的各个方面。同时夹纻工艺使漆器的形态更为精细,尤其是几何曲线和自由曲线的表现,远比其他胎骨造型技法具有不可比拟的表现力。

“夹纻”制作工艺,源于战国,兴于西汉,魏晋时期走向成

^{*} 作者简介:周亚东(1968-)男,汉,江苏盐城人,南京艺术学院设计学院在读博士研究生。研究方向:设计艺术学。



熟。魏晋、隋唐时期,寺庙大佛,多用“夹贮”法塑造,首先竖立木柱支架,竹篾绷扎,细麻、稻草、泥土及漆灰糊封,涂上漆泥,塑出骨肉、糙漆、磨光、漆彩漆、贴金饰,开光点睛,完成后,把像内木架等重物酌量拆除,减轻重量,以供当年庙会出巡时需要。“夹贮器型技术”是佛教造像的重要方式,一直延续了近千年,在唐晚期两度灭佛以后,绝大多数漆艺佛像都被毁坏殆尽,佛教造像的夹贮技术也逐渐衰败,几近失传。

在魏晋南北朝时期,由于佛教的兴盛,使夹贮工艺在佛教造像上得到广泛运用。当时兴建寺庙塑造佛像几乎是一个社会化的工程,人们崇佛信佛,以此为大事。四月初八是佛祖释迦牟尼的生日,按佛教规矩,要辇舆出寺,行像供养。寺庙佛像的塑造一般都是以泥质材料为主,不易搬动也不需搬动,而用作行像供养的佛像平时是供养在寺庙内,而行像供养时则要抬着佛像绕城巡绕,举行佛事活动。这就要求所抬佛像既要高大又要体轻,使用夹贮方法制作空心佛像无疑成为最好的选择和方式。夹贮佛像的产生来源于宗教活动和仪式的需要,因此,用夹贮工艺制作佛像的时代与行像供养活动出现的时代不会太晚。行像方式在东晋时已开始出现,在有关记载中亦能见到关于制作夹贮佛像的记录。如释法琳《辩正论》卷三有戴逵建招隐寺手造五夹贮佛像的记事^①。梁简文帝萧纲亦有“为人造丈八夹苎金薄像疏”的文字(《全梁文》卷十四),金薄即金箔,是在夹苎佛像上进一步贴金箔而成,从这一记载可知,当时不仅用夹贮方法制作佛像,而且还使用了贴金箔工艺,使得行像更为辉煌。由于宗教工艺所具备的特殊性质,这些工艺品类的制造往往体现了当时社会工艺的一流水平,从供养人到制作者,为示虔诚和隆重,工艺务求精良,甚至殊加精制。梁简文帝萧纲时(550—551)所记载的这尊高达数米的金箔夹贮佛像,当是这种社会心态的产物。

北魏时期,尊佛崇佛更臻极盛,《洛阳伽蓝记》有多处关于巨像出行致使万人空巷的记载^②。《魏书·释老志》也有类似记载“四月初八日,舆诸佛像行于广衢,帝亲御门楼临观,散花以致礼敬。”(《魏书》卷一百一十四)这诸多佛像中应有不少是夹贮佛像。

隋唐时代统治阶级大力提倡佛教,唐文宗、武宗时,“天下僧尼,不可胜数”,“寺宇招提^③,莫知纪极”(《唐大诏令集》卷一一三《拆寺制》),寺院之盛必然导致塑造佛像工艺的进一步发展,佛像造型也具有了隋唐时代的明显特点,与魏晋时的秀骨清像相比,隋唐佛像丰腴端庄。从漆工艺来看,夹贮佛像依然流行,而且不仅使用夹贮工艺制作佛像,也制作人像和其他的工艺物品。据《邵氏见闻后录》记载,苏世长在武功唐高主宅曾见“有唐二帝苎漆像”,这应是唐高主为其先帝制作的纪念像。武则天垂拱四年(公元668年)作明堂,命薛怀义作夹苎大像,“其中大像高九百尺,鼻如千斛船,小指中容数十人并坐,夹贮以漆之。”此说虽有失实之嫌,但如此高大的巨像的夹贮工艺必定有新的发展。

日本考古学家原京都大学名誉教授水野清一认为在唐风盛行的基础上,夹贮造像的技法也传播到了日本,夹贮技法在日本被称“干漆造”。奈良时代造了很多优异的夹贮佛像一直保留至今。例如奈良初期(八世纪前半)有兴福寺的“十大弟

子立像”(图1)、“八部众立像”(图2)、东大寺的“不空羼索观音立像”(图3)等,中期(八世纪)有东大寺的“四天王立像”(图4)、“梵天·帝释天立像”(图5)、“金刚力士立像”(图6)等,末期(八世纪后半)有唐招提寺金堂的“卢舍那坐像”(图7)、“药师如来立像”(图8)、“千手观音立像”(图9)、开山堂的“鉴真和上坐像”(图10)等计33尊夹贮造像^④。其中“卢舍那坐像”,像高339厘米、光背^⑤高515厘米、台座高206厘米。是日本最大的夹贮佛像。据《唐招提寺建立缘起》记载,“卢舍那坐像”系中国唐代高僧鉴真的弟子义静率领净福与日本僧人所造。“卢舍那坐像”两侧的“药师如来立像”、“千手观音立像”均为木心夹贮像,也都是他们所造。在唐招提寺的佛像上有作者姓名,有如宝、义静、思托、昙静、法力五人,都是随鉴真东渡来日本的弟子。鉴真大师圆寂后,其弟子用夹贮工艺为他塑造了一尊如真人大小的夹贮像,高



图1 “十大弟子立像”

资料来源:《原色版国宝1 上古·飞鸟·奈良 I》



图2 “八部众立像”

资料来源:《原色版国宝1 上古·飞鸟·奈良 I》



图3 “不空羂索观音立像”

资料来源:《原色版国宝1 上古·飞鸟·奈良 I》



图4 “四天王立像”

资料来源:《原色版国宝1 上古·飞鸟·奈良 I》



图5 “梵天·帝释天立像”

资料来源:《原色版国宝1 上古·飞鸟·奈良 I》



图6 “金剛力士立像”

资料来源:《原色版国宝1 上古·飞鸟·奈良 I》



图7 “盧舍那仏坐像”

资料来源:《原色版国宝1 上古·飞鸟·奈良 I》



图8 “藥師如来立像”

资料来源:《原色版国宝1 上古·飞鸟·奈良 I》



图9 “千手观音立像”

资料来源:《原色版国宝1 上古·飞鸟·奈良 I》



图10 “鉴真和上坐像”

资料来源:《原色版国宝1 上古·飞鸟·奈良 I》



图11 中国唐代夹纮佛像

资料来源:《漆艺》

79.7 厘米 鉴真坐像身披袈裟,双目静合,结跏趺坐,栩栩如生,高超的夹纮技艺再现了大师仁慈宽厚、静穆安详的高僧风范。鉴真坐像和上述的其他夹纮佛像被日本奉为国宝,是唐代夹纮工艺东传的实证。惜唐代会昌毁佛后,加上战祸等因,唐代夹纮佛像在我国国内存世极少,极其难觅。现在美国的大都会博物馆(The Metropolitan Museum of Art)藏有一尊的中国唐代夹纮佛像(图11),高96.5厘米、宽68.6厘米。此佛像与人身等高,双目半合,作禅定像,仪容佳妙,为罕见的传世制作。

宋代郭虚若的《图画见闻志》曾记载唐开元、天宝时期夹纮佛像之事。据厉归真条记载“南昌信果观有二宫殿,夹纮像乃唐明皇时所作,体制妙绝”。

会昌毁佛以后,夹纮造像渐趋衰落,元代重又兴起,以刘元所塑著名。据陶宗仪《南村辍耕录》载“刘元,字秉元,蓟之宝坻人,官至昭文馆大学士,正奉大夫,秘书监卿,元尝为黄冠,师事青州杞道录,传其艺非一,而独长于塑。至元七年,世祖建大护国仁王寺(按:址在元大都高粱河畔),严设梵天佛像,特求奇工为之。有以元荐者,及被召,又从阿尼哥国公学西天梵相,神思妙合,遂为绝艺。凡两都名刹有塑土范金,转换为佛,一出元之手,天下无与比。”又有《刘正奉塑记》载:“转换者,漫帛土偶上而髹之,已而去其土,髹帛俨然成像,”“昔人尝为之,至正奉(刘元)尤极好。持丸又曰脱活”“转换”、“持丸”、“脱活”都是指夹纮造像,脱空像、行像。

我国洛阳白马寺的大雄宝殿内供奉的十八罗汉像为国内仅存的元代夹纮乾漆造像。而洛阳的民俗博物馆中的三世佛夹纮像,则是明代的作品,采用夹纮贴金工艺,高3.5米,造型优美,工艺考究^⑥。

夹纮造像在明清二代,虽不及前代盛行,但清代宫廷内御作佛像,却也精致有加。乾隆15年,在雍和宫大造佛像,其中造鎏胎菩萨三尊法身,各高2.02尺,使油灰糊布垫光油满放水金,上五彩装颜,松椴木雕做莲座三座、兽座三座,使油灰麻布光硃红漆雕花处戩扫红金增胎。紫麻脱沙像又名夹纮像,先在木骨架外用泥土塑模,经数十道缠纱布、涂漆、细部捏塑的过程。泥胎外形成了较厚的漆布层。干透后,将泥土从底部掏出,再施金彩画^⑦。因而清代又把夹纮造像称为“脱纱”,而民间福州沈绍安则名为“脱胎”,沿用至今,为漆艺界所认同。至于清代夹纮像传世者,除了北京雍和宫的十八罗汉,据乔十光先生所见,迄今保存基本完整且最大者,当推广东佛山的祖庙,内有22尊“元帅”神像系夹纮造像。因年久失修,于破残脱落处,可见神像由蓝色夏布^⑧髹漆裱褙而成,中空有木条作支撑骨架。最大者两尊,高260厘米、底宽116厘米、深度80厘米,其次规格为210厘米×95厘米×85厘米者有8尊。佛山祖庙夹纮神像十分传神,线条流畅如行云流水,颇具神采。

夹纮工艺是用漆直接造型的工艺方式,在中国传统器型的塑造技法中独树一帜,其夹纮的器型选择范围大,器物轻而坚固,造型自由度高,胎骨耐久留存时间长,这些工艺优势在佛教造像上尤为突出,因此夹纮工艺能经历数千年而不废。

(下转第195页)

① 参见法琳《辨正论》卷三,《大正新修大藏经》第五十二卷,第505页。



得把柄,方是了手。”可见这里的“直得把柄”,实际上就是把握了“人之情也”,也即在创作中达到了情必由衷、情景合一的境界,方为行家里手。这是徐渭艺术表现的核心与理想,也是他区别于宋人米芾淡雅高逸的审美思想体系的重要支点。从这个意义出发,我们无论是看他倒垂的《榴石图》;或是墨点不多泪点多的《墨葡萄图轴》;或是写时令不合的《梅花蕉叶图》,以及他常画的在凄风苦雨中凛然独立的花卉野草等,无不籍客体的自然秉性寄托着自己的情感意趣。牡丹本是富贵之身,艳丽无比。徐渭画它时却多用水墨而不喜彩色,其用意则是看透了当时富贵之人多娇淫,且品格低下,故不愿为其伍者。为了表现自己正直、高洁的情怀,以及“不愿低眉折腰事权贵”的个性,同时也为了放笔直抒胸臆,一吐胸中块垒,他毅然地选择了“水墨”这种对比强烈、笔姿墨纵且最能张扬情感个性的语言。在《徐文长集》卷五中,他有一段颇为动人的话语“不求形似求生韵,根拔皆吾五指栽。”在他那桀骜不驯、旷达而放纵的“墨戏”面前,我们不仅看到了一个落魄、干瘦老人的身影,更感受到了燃烧在文长胸中的激情与显露在纸上的才华,已然化为了一曲悲怆而撼动人心的乐章。

综上所述,米芾的书画艺术受老、庄思想、魏晋玄学、以及苏东坡等同时代文人士大夫思想的启迪与影响,在书画审美意趣中突出强调了平淡天真、萧散简远、温和柔润、空灵松秀的特点。比之徐渭之书画,其作品效果更含蓄、内蕴、且以淡雅为宗、静逸为其主调,创造了文人书画的经典范式。后人张羽在《御定历代题画诗类》中评其画为“一扫千古丹青尘”“神闲笔简自足?”。又说“前代几人画山水,逸品只数米南宫”。而明代徐渭不仅对历代文人画的传统一脉相承,同时还受到禅宗画、明代,“吴派”,“浙派”绘画以及“性灵派”等文学

思潮的影响,他强调童心、至情、本色的真挚与“率意”的风范,笔墨表现往往“笔与性会”“出于意表”可谓艺如其人。因而产生了他在书画作品中高度成熟的技巧与文人意趣的合一;放纵笔墨和姿情表现中又力避简率和浮躁,在充分保留气韵神采的同时,又能力避平和与柔弱。所以无论我们观赏他的哪一类作品,皆可见其水墨淋漓、笔走龙蛇、意象浑然天成、活脱脱的把宋元文人艺术家强调艺术个性的传统和明代后期个性解放的时代特征结合得天衣无缝……

两个文人,不同时代,境遇相左,虽一“颠”,但他们相同,相似,与时俱进的美学思想的光辉却照耀至今,在艺术多元化的今天,研究总结和借鉴古代这份优秀的文化遗产,正是我们繁荣社会主义文艺百花园的明智之举和目的所在。我们企盼着这份丰厚的文化遗产所带来的东方既白,我们相信这一天终会到来。

参考文献:

- [1] 张法. 中国美学史[M]. 上海:上海人民出版社, 2000.
- [2] 林木. 明清文人画新潮[M]. 上海:上海人民美术出版社, 1991.
- [3] 陈传席. 中国山水画史[M]. 南京:江苏美术出版社, 1988.
- [4] 陈滞冬. 中国书画与文人意识[M]. 成都:四川美术出版社, 2006.
- [5] 石莉. 米芾[M]. 长沙:湖南美术出版社, 2007.
- [6] 李德仁. 徐渭[M]. 长春:吉林美术出版社, 1996.
- [7] 叶尚青. 中国美术名作欣赏[M]. 上海:上海人民出版社, 1984.

(上接第 165 页)

- ② 《洛阳伽蓝记》卷一长秋寺、昭仪寺,卷二宗圣寺,卷三景明寺等。
- ③ 注:唐朝寺院官赐额者为寺,私造者称作招提、兰若。
- ④ 《原色版国宝 I 上古·飞鸟·奈良 I》每日新闻社「国宝」委员会事務局,日本写真印刷株式会社,昭和 43 年 2 月,第 3 回配本
- ⑤ 注:指大佛背后的佛光造型,又称“背光”。
- ⑥ 注:引自 <http://www.sach.gov.cn/publishcenter/sach/sachwindow/museums/minsu/273.aspx> 国家文物局网页。
- ⑦ 雍和宫佛像宝典委员会编《雍和宫佛像宝典》,北京出版社, 2002 年版,第 125 页。
- ⑧ 注:一种用苧麻加工编织的布,一般质轻而薄。

参考文献:

- [1] 沈福文. 谈漆器[J]. 文物, 1957, (07).
- [2] 王琥. 漆艺概要[J]. 南京:江苏美术出版社, 1999.
- [3] 王世襄. 髹饰录——我国现存唯一的漆工专著[J]. 文物, 1957, (07).
- [4] 吴铭生. 长沙楚墓出土的漆器[J]. 文物, 1957, (07).
- [5] 王琥. 漆艺术的传延[J]. 南昌:江西美术出版社, 2004.
- [6] 聂非. 中国古代漆器鉴赏[M]. 成都:四川大学出版社, 2002.
- [7] 张荣. 古代漆器[M]. 北京:文物出版社, 2005.
- [8] 乔十光. 漆艺[M]. 杭州:中国美术学院出版社, 2000.