

论苏州寺院泥塑罗汉、塑壁及其他

戴云亮

(苏州市职业大学 艺术与设计系, 江苏 苏州 215104)

摘要: 佛教的传入开启了中国造像艺术,并且逐步从石窟造像走向了泥塑。苏州西园寺罗汉堂、东山紫金庵、角直镇保圣寺等,其寺院的泥塑罗汉艺术风格各不相同,尤其是圆雕罗汉和壁塑的空间环境的无间融合,融绘画元素于雕塑之中,凸显了江南佛教美术的艺术创作魅力。这也说明了当时艺术创造与艺术欣赏的互动性,这一点对于我们当下的美术创作不无启迪。

关键词: 江南佛教美术;苏州寺院;泥塑罗汉;塑壁

中图分类号: J304

文献标志码: A

文章编号: 1008-7931(2012)03-0021-04

The Clay Arhat Sculptures, Relieves and Other Art Works in Suzhou's Buddhist Temples

DAI Yun-liang

(Department of Art and Design, Suzhou Vocational University, Suzhou 215104, China)

Abstract: The spread of Buddhism started the statuary art in China, which evolved gradually from grotto statues to the clay ones. The clay Arhat sculptures in the Arhat Temple of the West Garden Temple, in the Zijin Buddhist Convent of Dongshan, and in the Baosheng Temple of Luzhi are of styles distinctive from each other. The perfect space combination of the circular-engraved Arhats and relief works brings painting skills into sculptures, which boasts of the unique charm of the Buddhist art works in regions south of the Yangtze River. The feature also demonstrates the interaction between artistic creation and artistic appreciation at that time, which is enlightening to today's artistic activities.

Key words: Buddhist art works in regions south of the Yangtze River; Buddhist temples in Suzhou; clay Arhat sculptures; clay relieves

一、佛教的传入开启了中国造像艺术

佛教于汉明帝时传入中国,此后,佛教艺术^①也渐渐地在中国大地上生根开花。到了魏晋南北朝时,佛教由于受到统治者的推崇得到了极大的发展,最早开凿于北魏时代,历代有所拓展并遗存至今的敦煌莫高窟、云冈石窟以及龙门石窟等著名佛教石窟都可以作为见证。“三大石窟”的开凿与印度佛窟有直接的关系。因为佛祖释迦牟尼是在幽静的山洞中修道成佛的,故信徒们多选择僻远的山

区开凿洞窟,并雕塑佛像、绘制壁画,以作为修行之所。而这一时期的城市中,佛寺建筑以及佛造像、壁画等,其盛况远远超过了城市郊外的石窟营造。最早记述中国佛寺和佛造像的文献是北魏杨炫之的《洛阳伽蓝记》,作者在书中详细描写了北魏京城洛阳佛寺之盛况。当时不仅在北方地区,南方地区佛寺院和佛像的建造亦同样盛行。史载南朝刘宋

① 主要指佛塔、佛寺、石窟等建筑艺术及雕刻、壁画等造像艺术。

孝武帝大明六年(462)曾颁布沙门止境人主之制;南朝梁武帝更是笃信佛教,于天监三年(504)宣布定佛教为国教,曾多次舍身于同泰寺,又于皇宫内的华林园设坛讲佛法,举行讲经集结。当时京城有佛寺五百余所,唐杜牧“南朝四百八十寺,多少楼台烟雨中”的诗句,说明当时佛教的盛况。可能由于地理条件、雕塑材料或者是其他缘故,南朝虽信佛之风极盛,但从石窟佛像雕塑来看,仅有南京栖霞山千佛崖一处。在当时南方佛教寺院里供奉的也许更多的是泥、木、铜等材质或塑或雕或铸的佛像,还有一种采用中国传统髹漆工艺技术制作的“夹纻佛像”^[1],加上色彩斑斓的壁画,想来是十分绚丽的。可惜在宋代以前,这些造像和壁画即因灭法毁佛的浩劫,以及其他诸多原因而存世甚少。

二、罗汉造像艺术在国内的兴起

佛教中的罗汉形象,在梁武帝(503—549)时张僧繇的绘画作品中已见有《十六罗汉图》,说明在南朝时罗汉形象已存在于画家笔下。在龙门擂鼓中洞和看经洞两处均可以看到作为窟壁装饰的唐代罗汉浮雕作品。在美术史记载中,唐代的雕塑家杨惠之曾在洛阳广爱寺塑造罗汉像,但唐代的罗汉造像还没有像五代十国及宋代那样大量出现。五代时期吴越王钱氏在天台山方广寺造五百铜罗汉。显德元年(954)道潜禅师得到吴越钱忠懿王的允许,在杭州净慈寺创建了五百罗汉堂,而在南唐翰林图画院中,许多江南画家擅长画罗汉题材的作品也是很平常的事情了,如陆文通、王齐翰等。王齐翰,南唐后主时任画院翰林待诏,其人物画据说是“不曹(不兴)不吴(道子),自成一家”^[2]。在宋《宣和画谱》中,著录的王齐翰作品有《十六罗汉图》、《色山罗汉图》、《玩莲罗汉图》、《岩居罗汉图》、《玩泉罗汉图》等。显然,在画家的眼中,罗汉并不像佛、菩萨那样庄严端重,老摆着一成不变的姿态,永远的一副表情,而是像普通百姓那样有喜怒哀乐的情感变化,其甚至还可以玩泉、岩居,完全是一种江南文人高雅隐逸的生活情调,只不过穿上了佛教的外衣罢了。罗汉即佛教中的阿罗汉,简称为罗汉,为梵语音译。意译有“应供”、“破恶”、“无生”三义,是修行者得到证悟的果位名称。得此果位的人,称之为阿罗汉。佛界与世俗社会一样也有品级高低之别,按其修行的“功行”深浅、“觉悟”高低而定。佛界中的品级以佛为最高,其次是菩萨,再次

是罗汉。在护法界里,则天王的等级比力士高。所谓的“佛”是觉行圆满(自觉、觉他的智慧和功行已达到最高、最圆满的境地)的人;而菩萨不仅自己自觉,而且还要普渡众生;罗汉则自己已达到自觉,即已断除一切烦恼,超脱于生死轮回之外的人。但罗汉却不入涅槃,行走在世间,普渡众生,为民造福,具有亦神亦人的特点。所以罗汉具有谈笑风生而又超然物外的品质、风采,这也是罗汉颇受宋代士族文人喜爱的缘由。罗汉的数量早期为十六尊,后增加至十八尊,最终达到五百尊之多。数量的变化也折射出宋人对罗汉的爱慕之心。

十六罗汉的尊崇大致是从五代时开始的,其后,则由十六罗汉演变成十八罗汉。现在所知最早的十八罗汉像,是由前蜀简州金水张玄所画,后贯休亦画有十八阿罗汉像。元代以后,各寺院的大殿中多雕十八罗汉,而十六罗汉反倒很少见了。史载,宋太宗雍熙二年(985)造罗汉像五百一十六尊(十六罗汉与五百罗汉),奉安于天台山寿昌寺,从此各地大寺院多建五百罗汉堂。现存五百罗汉堂有北京的碧云寺、成都的宝光寺、苏州的西园寺、汉阳的归元寺、昆明的筇竹寺等。

三、苏州罗汉的造像艺术

苏州西园寺罗汉堂中五百尊罗汉为江南现存艺术性较高而唯一保存完整的清塑。西园罗汉堂,创建于明代末叶,清咸丰十年(1860)毁于兵燹。如今第一进石拱门圆框为明代遗物,雕刻精美,仍可见旧时江南石刻之风韵,其余均为同治、光绪年间陆续重建。西园寺罗汉堂的建筑,屋宇深广,共48间,四通八达,中间呈田字形。以佛教四大名山塑座为中心,泥塑金身罗汉五百尊,分单、双号沿墙壁面对面排列,每尊罗汉背后墙上都有名号牌,其序号与其名一清二楚。造像姿态各异,栩栩如生,情态各不不同,衣折条纹清晰分明,无一雷同。为现存清代佛教泥塑中的佼佼者。宋代罗汉塑像,苏州有两处,一处是甬直镇保圣寺十八罗汉像(现存九尊),另一处是东山紫金庵十六罗汉像。

(一) 东山紫金庵罗汉堂的造像艺术及特色

苏州东山紫金庵,据说寺院建于唐代初期,盛唐和南宋时曾有两次规模较大的整修,明初因寺院坍塌而加以重建,清乾隆年间有所增建。紫金庵大殿左右两壁十六尊罗汉像为南宋初民间雕塑名手雷潮夫妇的作品,后壁的几尊塑像,则是邱弥陀在明末增塑的。十六

尊罗汉塑像是庵内塑像的精华所在,比例适度,容貌各异,各现妙相,姿态生动,塑像的“妆奁”也极其精当,采用传统的沥线泥金做法,花纹以沥粉堆线勾勒轮廓,粉上补金线,然后剔地填彩。罗汉像曾在清初用矿物颜料重新装过,色泽保留至今,是江南佛教泥塑艺术的代表作。观音像神态安详,三尊大佛造型古朴,法相庄严,亦为同类塑像中少见。三佛后有一塑壁,由云气、海水、悬岩构成,壁面正中“鳌鱼紫金庵罗汉塑像伏虎罗汉观音”像躯体微曲,神情优婉。观音像头顶上方塑以“华盖”,盖面缀以紫金彩,盖顶饰以石绿彩,上塑几条自然皱纹,形如轻薄的丝绸在微风中飘拂,表现出匠师精湛的雕塑技艺。另外,右壁一尊诸天手指托起的一块经盖,飘然如丝绸手绢,写实的塑技之高超令人叹为观止。这两件艺术珍品与十六罗汉并称“金庵三绝”或“金庵三宝”。颇可注意的是,紫金庵的海山塑壁和圆雕佛像之间的比例关系是不甚协调的,只是起到烘托气氛而已。但即便如此,也远比西园罗汉堂五百罗汉更显示出崇丽的佛界气象。

(二) 角直保圣寺罗汉堂的造像艺术

虽说保圣寺也是苏州佛教一大丛林,但屡建屡废,记载也时断时续,语焉不详。以创寺为例,相传其创于唐大中(847—860)年间,而在明崇祯三年(1630)重修大殿时,在梁拱高处木板上发现纪年字迹,即该寺院实创于南朝梁天监二年(503)。至北宋大中祥符六年(1013),赐紫僧惟吉重修。后来明、清两代都有重修。据明代曾寓居此地的归有光《保圣寺安隐堂记》记载,明弘治二年(1489)重修寺院后,有“殿堂七,廊庑六十”^{[3]2},是一副殿宇恢宏、楼阁壮丽的寺院景象。但到清光绪时,寺院荒圯,然寺基犹广百余亩。保圣寺中最负盛名的是十八罗汉塑像及壁塑。清康熙时陈惟中纂修的《吴郡甫里志》中有罗汉为唐代杨惠之所塑的记载,称赞罗汉塑像是“神光闪耀,形貌如生,真得塑中三昧者,江南北诸郡莫能及”^{[3]2}。《杂记》附录中许自昌也说:“吾里罗汉像虽经历朝粉饰,渐异原本,然古致犹存,为别处所无。”^{[3]2}这些罗汉塑像虽有为唐代杨惠之所塑的文献记载,但后来一些专家认为,那“古致犹存”的罗汉塑像其实是北宋雕塑家的作品。陈惟中当时亦能看到这样的景象:“大雄宝殿供奉释迦牟尼像,旁列罗汉十八尊,为圣手杨惠之所摹,神光闪耀,形貌如生……”^{[3]2}现存九尊罗汉塑像及壁塑是在顾颉刚、蔡元培、胡适等一批有识之士的共同努力下

才得以保存下来的,这是一件功德无量的善事。

四、塑壁的艺术探源及其艺术成就

塑壁的形式,据说是唐代善泥塑雕像的杨惠之所创,俗称“海山”,即在墙壁上用泥塑出云水、岩岛、树石等形态,呈深浅凹凸之变化,然后把人物散漫地放置其间。也许正是因为这个缘故,所以,陈惟中《吴郡甫里志》中有保圣寺十八罗汉塑像“为圣手杨惠之所摹”^{[3]2}之说。在壁上采用泥塑的方法来造型,显然是中国雕塑家极尽己之所能,用泥塑来模仿石刻浮雕之效果而发明的,就像敦煌千佛洞与天水麦积山石窟中用泥塑佛像来代替石雕佛像一样,是中国雕塑家因地制宜的创造,并与中国秦汉以来的民族泥塑艺术有着千丝万缕的联系。从制作工艺上说,泥、木较之金属、石材料,也许更受中国雕塑家的喜爱,能得心应手地展现出许多精彩的技术手艺和审美效果。不仅如此,那些泥塑、木雕之佛像,还可通过施加贴金粉、饰衣冠、着肉色、安髭发等“妆奁”手段,成为一尊尊色彩鲜艳、光彩照人的彩塑佛像,受到膜拜者的欢迎。因此,自唐宋以后,各地寺观均盛行泥塑、木雕佛像,并逐渐代替了石雕的佛像。这也可以说是佛教艺术在中国的一大变化。

塑壁艺术颇引起近现代一些研究者的注意,其名称还有“壁塑”、“影塑”、“高塑”等。也有混为一谈的,如1979年版《辞海》“壁塑”条曰:“壁塑,也叫影塑或影壁。”^[4]“壁塑”可以理解为在壁上塑出具有浮雕效果的艺术形象。马鸿增在《唐风宋韵》一文中曾说道:“杨惠之的独创性表现在继承‘影塑’和‘浮塑’的技巧,创制出塑壁的新形式。”^[5]说明“塑壁”是由“影塑”、“浮塑”两种不同的雕塑手法结合而成的。

“影塑”一说,可能是后人对宋人邓椿“影壁”之说的误解。邓椿《画继·杂说》云:“中原多惠之塑山水壁,郭熙见之,又出新意,遂令圻者不用泥掌,止以手抢泥于壁,或凹或凸,俱所不问,干则以墨随其形迹,晕成峰峦林壑,加之楼阁、人物之属,宛然天成,谓之‘影壁’。其后作者甚盛。此宋复古张素败壁之余意也。”^{[6]723}宋复古即宋迪,“张素败壁”是宋迪对陈用之说的一种绘画创作方法,沈括《梦溪笔谈》对此有甚为详细的记录。宋迪对陈用之说:“汝当先求一败墙,张绢素讫,倚之败墙之上,朝夕观之。观之既久,隔素见败墙之上,高平曲折,皆成

山水之象。心存目想,神领意造,恍然见其有人禽草木飞动往来之象,了然在目。则随意命笔,默以神会,自然境皆天就,不类人为,是谓活笔。”^[7]这段文字是说,画家借助于败墙呈现出来的自然裂痕漏迹,以作为造景之绝妙“影”本,从中获得绘画创作的灵感。而郭熙的创新则在于,在人工随意制成的有凹凸变化的墙壁上,涂上墨色,“晕成峰峦林壑,加之楼阁、人物之属”,以此作为画家激发灵感的范本。其实,在上述邓椿的论说中,已点明了“塑壁”与“影壁”的不同之意。而这段很重要的论说可能一向被人们所忽略,从而把郭熙看成是对雕塑艺术有突出贡献的画家。如王子云《中国雕塑艺术史》说:“唐代杨惠之,特别是北宋山水画家郭熙,结合壁画形式,对壁塑艺术更有进一步的发挥。”^[8]因此,角直保圣寺山水壁是“塑壁”、“壁塑”还是“影塑”的概念界定,依据邓椿“中原多惠之塑山水壁”之说,似以“塑壁”更为妥当。

尽管角直保圣寺山水塑壁是艺人们用泥堆塑而成的,但由于对郭熙的误解,于是人们就用绘画的眼光去审视塑壁,并从中体会出董源、巨然之披麻皴,李成、郭熙之渲染法,范宽之雨点皴,燕文贵之斧劈皴的意味来,如大村西崖氏《塑壁残影》认为:“其岩石皴法,全属唐风,不似宋式。”^[9]而陈从周在《鲁、苏二省游记》一文中则写道:“塑壁山石真北宋荆、关之笔也。唐人绘人物有独特之功,而于山石尚未成熟,今传唐人山水画可证。山水之法至五代、北宋始备,塑壁山石气势之雄健、浑成,实一幅北宋山水也。至于所塑之山水,用笔之遒劲生动,惟宋画中见之。”^[10]真是仁者见仁,智者见智。但有一点是明确的,就是塑壁作者即使不是唐代的杨惠之,也应该是生活在北宋时期佚名雕塑家的杰出作品,且塑壁的手法还受到当时山水画的影响。罗汉造像与山水塑壁有机地结合在一起,这是南方佛教雕塑家在一千多年前创造出来的用以传播教义的新形式。

艺术家把被表现的人物放在一个符合其性格特点的自然环境中的想法和实践,早在魏晋南北朝时期的绘画艺术中就已存在。东晋时期顾恺之的《洛神赋图》把曹植和甄氏之间缠绵悱恻、令人伤感的爱情故事,通过叙事的方式展现在洛水以及两岸起伏的树木、山峦之间,画面笼罩着凄丽婉约的悲剧气氛,神人交融的幻境则充满了浪漫的色彩和诗的情调。他还把谢鲲画在山岩中间,借以烘托人物

的神情、性格和风度。在南京南朝大墓中出土的《竹林七贤与荣启期》砖印壁画上,作者把七个人物放在一片树林中,神态怡然自得,虽然人物还很孤立地放置在一树一人相间的画面格局中,相互之间还没有太多的顾盼交流,建立起叙事性的联系,可是有了这片树林,却暗示着这些人物具有一个崇尚隐逸的共同思想特性,为不同的人性格塑造起了很重要的烘托作用。这类砖画还在丹阳同时期的几处南朝墓中出土,说明这在当时已成为一种风气。南唐李煜画院中顾闳中的那幅《韩熙载夜宴图》,也是巧妙地用屏风、床椅等家具把发生在不同时空的事件联系起来,成为一幅精美富丽的描写南唐贵族夜生活的长卷。而在苏州角直保圣寺中,北宋雕塑家把这些具有个性差异的罗汉放在一个同样是用雕塑手段做成浮雕感的山水壁中,两者和谐地、完美地融合构成一种很新颖独特的雕塑艺术空间,极具意象性地传递出如诗如画的审美意韵。

所以,角直保圣寺的罗汉及壁塑,从根本上来说,乃是中国古代雕塑家在延承魏晋以来中国南方传统艺术的基础上,对外来佛教艺术的创造性发展,同时,也体现了北宋以来南方的艺术家对宗教美术的审美追求。遗憾的是,在现代新建的一些大型佛教寺院中,古代佛教雕塑艺术的这种地区特色以及蕴涵在这种感人至深的特色之中的审美情趣,已经消失殆尽了。

参考文献:

- [1] 金维诺,罗世平.中国宗教美术史[M].南昌:江西美术出版社,1995:66.
- [2] 华彬.中国宫廷绘画史[M].沈阳:辽宁美术出版社,2003:95.
- [3] 王稼句.古保圣寺[M].苏州:古吴轩出版社,2002.
- [4] 辞海[M].上海:上海辞书出版社,1980:549.
- [5] 马鸿增.唐风宋韵[M]//王稼句.古保圣寺.苏州:古吴轩出版社,2002:181.
- [6] 邓椿.画继[M]//卢圣辅.中国书画全书:第2册.上海:上海书画出版社,1993.
- [7] 沈括.梦溪笔谈[M].沈阳:辽宁教育出版社,1997:94.
- [8] 王子云.中国雕塑艺术史[M].北京:人民美术出版社,1988:386.
- [9] 大村西崖.塑壁残影[M]//王稼句.古保圣寺.苏州:古吴轩出版社,2002:135.
- [10] 陈从周.梓室余墨[M].北京:生活·读书·新知三联书店,1999:190.

(责任编辑:毕士奎)