

分类号: J

南京艺术学院学位论文

大明寺泥塑罗汉造像

孔锦

指导教师姓名: 苏立群副教授 (南京艺术学院)

申请学位级别: 硕士

研究方向: 雕塑艺术研究

论文提交日期: 2006年11月

论文答辩日期: 2007年12月

摘要

本文以扬州大明寺泥塑佛造像中的罗汉造像为例，旨在通过对“一地一物”从现象到本质的揣摩、思考、认识，对清代雕塑艺术的价值有所反思。

历史上扬州大明寺的泥塑佛造像随着该寺的存毁兴废无常，该寺现有的泥塑罗汉佛造像成于晚清时期，但在造型材料、手法、风格上都具有历史性的脉络及可探询的价值。本文根据该寺存在的有关实物；地方史志中的记载；相关艺文杂识的记录，结合对泥塑佛造像的考察，用今人的目力，透过历史时空的壁障，从多角度，多层面上，动态的，开放的，去认识那一时期遗留在佛造像上的一些符号现象以及因素，以便从这些造像中能分析出当时区域的经济，文化，科技，艺术和社会各阶层人士与宗教美术造像之间的作用及关系，从对佛造像研究的附加值上再认识清代的佛作雕塑的艺术成绩。并为地方艺术史的建设做一点工作。

关键词：扬州大明寺 佛造像 泥塑罗汉 造型材料 手法 风格

Abstract:

Through the awareness of appearance and essence, and taking the Statue of Arahāt in Buddhist statues of clay sculpture in Daming Temple of Yangzhou for example, this paper aims to reflect the value of sculptural art in the Qing Dynasty.

With the rise and fall of Daming Temple in history, the Buddhist statues of clay sculpture in it got changeable. The existing statues of Arahāt were completed in the late Qing Dynasty, but they are of historic thread of thought and explorable value in moulding material, technique and style. On the basis of the relevant objects survived in this temple and some local records, in the light of the observation on the Buddhist statues of clay sculpture, and by means of modern people's vision and through the barrier of historical space and time, this paper probes into the symbols left on the Buddhist statues in that period from multi-angles and at all levels, thus analyzing from these statues the relationship between economy, culture, science and technology, art and social personalities from all walks of life and statues of religion and art, and also exploring the artistic achievement of Buddhist sculpture in the Qing Dynasty and making contributions to the construction of local artistic history.

Key words: Buddhist statue; statues of Arahāt; moulding technique and expression; material; style

引言

扬州大明寺现存泥塑佛造像是切实的物象，但从历史记载及地方文献中只能见到片言只语的叙述。其实，中国寺、庙、庵、院中的泥塑佛造像是中国佛教美术中最为常见的一种偶像造作形式，普遍的存在于佛教传入中国后的各个历史时期及许多地方，过去由于司空见惯，眼下又距离现实社会生活较远，所以，人们历来对它少有关注，即便有些提及，要么是从美的欣赏角度出发，要么着眼于造作的历史时间，且往往是浅尝辄止的分析，缺乏对它们的雕塑手法、创作、风格特性和时代背景诸因素之间复杂关系的深入认识。

本课题以扬州大明寺泥塑佛造像中的罗汉造像为切入点和分析平台，去透视有清一朝作为“江淮都会”的扬州在人文思想、经济、文化、科技方面与佛像造作的关联。在研究方法上采取以文献资料、现场考察、走访专家学者相结合途径，从历史的角度出发，运用发生学、形态学的一些分析方法去探求该寺佛造像的造型、手法、风格等，造像的创作是观念的产物，所以在对罗汉造像群各方面内容分析的同时，也将适当结合比较学的方法与扬州区域的时代背景及历史观的作用来考证、探讨大明寺泥塑罗汉造像表现上所引起的变化，以期对寺、庙佛造像风格研究乃至清代雕塑现象的认识有所拓展和深化。

保护现有文化遗产，挖掘、研究其内涵为今天的社会建设服务，应该是我们学以致用的宗旨，我认为以身边的，靠实的，可见的，有史料可资用的，有实物可供研究的物质文化遗产为探究对象，既能使我们言之有物，又能使我们对传统泥塑造像的思考产生新的理解，得出新的注疏。同时，在扬州地方艺术史的建设工作中，许多专家学者及地域文化学人曾作过大量的工作，惟独对扬州寺庙泥塑造像艺术的创作吝嗇笔墨。笔者这里的讨论一是想为地方文化艺术工作略尽薄力，二是想藉此来探测本地区泥塑造像的方法门径。

正文

扬州大明寺坐落在城西北郊蜀岗之上，座北朝南，倚山面水，古木荫翳。史记大明寺建于南朝刘宋孝武帝大明年间（457——464年）。^[1]其后几度兴废。

记载该寺有关佛造像的事迹，现可查寻的资料最早见于明朝《嘉靖重修扬州府志》卷之二十八·寺观一·中，“越宏（弘）治，癸丑，（明代弘治年间）关陕嵯客始建大雄殿，设立金像，规模甚宏伟”。但这组佛造像在明末遭清兵燹。之后，清初顺治十四年（1657年）重建大明寺，扬州郡守傅哲祥出书，公延赣川善庆庵曹洞三十世正传受宗旨和尚来扬主持，立十方丛林，为大明寺开创（禅宗）曹洞宗祖庭。^[2]重建寺后佛造像创作完成则在清康熙年间，时人赵有成在“重修栖灵寺并建地藏殿诸天楼碑记”^[3]中有“修葺颓败，殿宇廊庑，轮奐一新。像设庄严，种种美备。由是祖祀有堂。”的记述。这里不仅说明大殿内各式佛造像已完美齐备，连禅宗六祖供奉像也已塑造完毕，且安置下来。同时记录的还可见孔尚任于康熙二年（1663年）所写“平山道弘禅师修创栖灵寺记”的碑文。这组佛像的塑造据记录是相当优秀的，清人李斗曾不无骄傲地称赞扬州在清康、雍、乾三代期间的佛作造像成绩为（扬州的）“八大刹佛作媲美苏州”，更有“法净寺”（大明寺）佛造像，“门内天王地藏，三世佛殿，万佛楼均如丛林制度，诸山皆以是寺为郡中八大刹之首”。^[4]李氏这一说源于他有生时年四方游历见识后的考量及对各类营造智术审度比较后结论。他在《画舫录》自序中写道“斗幼失学，疎于经史，而好游山水，尝三至粤西，七游闽浙，一往楚豫，两上京师，退而家居，往来诸工段间，阅历既熟，又尝以目之所见。”当然，笔者以为李氏在这里不是一定要以人的精神物化的雕塑形态作一个艺术上的优差比较，而是一种褒扬扬州佛作雕塑手段的谀词，籍此话来量定一个地区文化，经济，艺术、技术等水平的先进。甚为可惜的是此组造像在清咸丰年间连同寺庙全圯于兵燹。

大明寺现存泥塑造像为晚清同治时期的作品。^[5]也是严格服膺佛教寺庙设像的主臬，如入山门迎面的弥勒佛塑像，龕，其后背立的护法韦陀、左右归置森然的四天王像，大雄殿正南须弥座高耸着三世佛，背设直达殿脊的大型南海观音影壁雕塑，塑像大小不等，计106尊，左右两厢分列十八尊罗汉像，北墙祀禅宗六祖像等。现存这一组群泥塑佛造像在中国雕塑之林中仅以历史年代、艺术手段来衡量，精彩有限，但它能在一座名刹中成型存在，必然有存在的道理，笔者以为对它的认识应该透过雕塑一般性的表象，利用与其成型时代相关的文献及该组群实物，从它的成型年代、地区经济、社会各阶层的思想背景等角度出发，探询其材料，塑造手法及背后的社会状况；以不同时代，不同地区，同一题材塑作比较它的造型价值，寻找其被公推出来的特质。为今天的雕塑工作者及相关方面的研究提供资鉴，同时也为地方科技、艺术史作一份补遗。由于这一组群

塑像系统完整，能窥一而见全豹，故此，笔者只从十八罗汉泥塑造像群推察开去。

1. 塑象规则、材料与造作

佛造像的营造进入中国后尽管出现了在造型样式上的南北方差异，但由于追求内在的共性相同，如苛求对精神上的展现，突出神性的声张，注重对面部的刻划等，所以，在造像本体的比例采用方面取得一致，如佛造像都是大头大脸，大手大脚，与身体不相称，造像本体比例的视觉感失调。至唐、宋两代儒、释、道三教在宣政功能上趋于同一化后，佛教中的神性观开始淡出，社会精英们侧重佛教学术界面上的抽象的义理取向，世俗则以现实的具象的形态观念逐步渗透到佛造像中，佛造像的身躯比例接近现实的人，所以，出现了佛造像写真人物的造型形态。唐人段成式《酉阳杂俎》论道政坊宝应寺壁画中谓“释梵天女悉齐公（魏元忠）妓小小等写真”。更有《感通录》论造像梵相，说自唐以来佛像笔工皆端严柔丽，似妓女儿，而宫娃乃以菩萨自夸也。^[6]现实人物比例匀称的视觉感受为后代佛造像的程式提供了参照。如《元代画塑记》中《造像量度经》说，佛像的定尺以“掬”计量，佛像总长度和两臂平举之宽比例相等。这一提法已经基本与今人测定人体比例的尺度相当。

清代扬州佛作也有比例程式，乾隆五十八（1793）年扬州重宁寺佛作记录了“攒装胎骨法身。皆以高之尺寸。照行七坐五涅槃三归之。归后以自乘。自乘后。行用十九归除。坐用十三归除。涅槃用七。因以见方尺。”^[7]的计算方法。这里姑且不去深究它的数理方式的演绎，仅就这段文字今人应该能理会到当时民间艺人对佛作造像人物比例规则的奉行。现存大明寺泥塑罗汉造像肢体结构严谨，比例适度，其造型度量当是以此为参照。（见图）



大明寺罗汉群为涂金点红、白黑彩的泥塑。泥性材料用于佛作造像有方便易取，价廉，易塑造等优点，但抗撞击，耐自然侵蚀性能差的缺点也是致命的，将它运用在干燥的北地与多气候变化的南方应在敷料配置上有不同，尤其在四季明显，风霜雨冻的江淮区域，要解决泥性材料造像坚韧度问题只能在材料复合及塑造方法上去研究。历史记载扬州区域的泥塑佛作有抗自然能力地范例于《光绪增修甘泉县志》卷之九. 寺观. 二十

四,“赐额莲性寺,(原址现瘦西湖景区内)重建之增修于正统(明代纪年,公元 1436—1449 年),鼎革后寺日圯,椽瓦露佛,以募于众数年不就,诸佛久雨立,及他人捐资重修,^[8]诸天罗汉像皆涂以赤金护其座。”该段信息指明,清初的相当时间里该寺佛作受自然风雨的侵袭而未坍塌。这说明在清代扬州地区的艺人们对使用泥性材料造作佛像是有方法的。清撰《扬州画舫录》·卷四·中泥塑佛作的记录能给予指出“佛像锯胎锯匠,砍造坯木,木匠合缝下胶,雕銚匠不拘文武,雕做胎形,眉眼衣纹,天衣风带,鱼胶剝草,折料分等,增胎立骨,糙泥一次,襯泥一次,长面像衣纹一次,挑眉眼衣褶,光压细泥又二次。细泥粘做又一次。黄土、西纸、砂子、麦糠、麻茎、属之塑工。檄木、柏木、银珠、光油、雨点钉、黄米条、铁丝、属之木工。……属彩漆匠……属装颜匠……属洗霉匠。”在这条记录中工序工匠名称达十一种。从材料名目上类推性能,以生物类胶及植物类纤维配搅泥料,解决的是泥性材料成型后的硬度问题。从造作用料推解塑工、木工及各工司职作法,终结点落脚在泥塑造像物理结构的坚实度及装饰上。

上述这套规则,材料与造作的地方方法,不受时代的约束,在扬州区域中具有市场的广泛应用性及传统性的秉承。(1)扬州自清以降,寺观庵堂不下数百座。咸丰时代前仅东西长约一公里多的丰乐上街,在其东首左近有天宁寺,行庵,重宁寺,龙光寺;街路北有土地庙,都天庙,恩奉院,城隍行宫,街路南解脱庵,送子观音阁等。这些空间内皆有大量泥雕塑作,^[9]给这套造作方法留有了施用的余地。(2)记载泥塑佛作法的《画舫录》一书自清乾隆末年脱稿起就在扬州各界广有流传,而且清“乾嘉学派”中以实学著称的大学者阮元在嘉道年间还再为此书作序。可见书中内容具有实在的社会价值的意义,给这套造作方法的流传予以时间上的支撑,以至清代扬州区域的泥塑佛作多数会引用此法。(3)与此方法并录于《画舫录》中的“脱(沙)纱堆塑泥子坐像”法,即古“夹紵漆”,目前扬州仍有造作。实物事例是 1980 年,扬州的雕塑工作者用此传统方法仿造日本唐招提寺用唐代“夹紵漆”法造作的鉴真塑像。(4)扬州传统工艺造作手法中的其它姊妹艺术如玉雕、漆作、木器到现代还有延续,说明扬州民间艺人在继承应用传统工艺技术这一块是卓见成效的。

所以说大明寺晚清造作地泥塑罗汉,方法,材料应属萧规曹随而囿于此。

在这一节我们能获得两个概念:(1)以原生态材料和于泥中,求得泥料的强度并经受了时间的检验和自然力量的锤炼,一方面展现了中国人对自然的依附感以及与自然界的和谐共生观念的成绩,另一面也说明国人注重经验,笃实传统的固步,反映出自然科学技术在那一时代的落后。(2)有清以来在扬州活动的佛作雕塑艺人有较为系统的司职组成,行内分工细致恰能说明当时具备了联合生产条件,勾勒出批量生产艺术作品的雏形,初显资本主义的经营方式端倪,表现了区域社会经济高度的发达,但没有产生泛化影响,而是随着区位经济形势的衰微,这种生产方式也消解了。

2. 塑造形态、手法与表现

大明寺十八罗汉塑造的形态、手法与表现能指该寺所有佛像组群的造作之事。

佛教中罗汉又称应真，阿罗汉，应供，不生等。意指修证的最高境界，凡修至此果位者，得大解脱。罗汉的观念原产于印度，但在印度佛教美术造像中迄今未发现罗汉像及崇拜的记载，在佛教传入中国后，罗汉信仰一开始并未在民间流传，自七世纪中玄奘译出《法华经》一经后，始奠定罗汉信仰基础，之后各式罗汉造像绵延不绝，精品迭出。罗汉美术胎生于中国，一落地就尤其受到失意或厌倦宦海的文士们的追捧，它被赋予了尘世的，可感的，造型的形式来表现神往和理式，由于没有范本的约束，罗汉美术造像的创作给人们留下了充分的想象发挥空间。就世俗对罗汉本体造型形态、手法与表现的感受认可而言，应能有多姿多彩的形态让艺匠们去展现，在雕塑中尤其以旷达随意的有亲切感的；有现实及幻想交互感的；能给人心理营造放松氛围的罗汉形象容易广泛的被受众接纳，并与时空俱进，普及了历朝的世俗社会，如唐塑宋装地苏州甬直镇保圣寺罗汉，宋时期山东长清县灵岩寺的罗汉，清末塑造地云南昆明筇竹寺的罗汉。这几地罗汉造像做的放松自如，将世俗社会芸芸众生“见性成佛”的心愿渲染地贴近现实人的心理渴求，技法上表现出直觉感受对真实的临摹。我们可以这样认为，佛造像早期的出现只是对佛教教义理解的一种语言形式，它完全不是纯雕塑（刻）的形式，在中国也根本未被纳入“艺”的领域。它处在艺术和生活的交界处，实质上是人们生活中的一种游离意识，不过被接纳者（世俗社会和政权）赋予一种特殊的宗教语言形式，既佛像。但随着时间的推移和民间创作的发展，有时佛造像在民间创作中会发生艺术功能同它原初宗教本质目的相去甚远的情形，只是提及，这里已经不是创作神话，它们只是被仿造过来，失去原来的宗教内容，并成为普通的“童话”，用在真实的表达生活的雕塑艺术的掌握，已超越为宗教服务的界限。

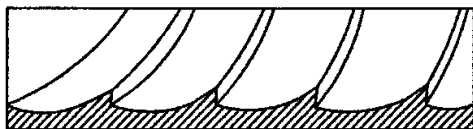
大明寺十八罗汉的动势处理手法是在坐姿中产生变化，以小范围幅度的肢体动态语言结合面部五官嗔、瞪、怒、喜、静等表情，力求细节刻划，再用雕塑塑造的手法加强造像本体高、低点对比、错位来张扬十八罗汉的各不相同的变化形式。如面部上做出高点似山邱隆起，低点有转折出陡坡直下，极其具有突兀的感受，有较强的视觉冲击力。再有，罗汉们在坐姿上有趺跏、欹欠、念珠、驭龙、抱膝、会掌、降魔、持钵、据危迫险等，在容貌上有俯瞰、仰睇、直视、转盼、侧睨、旁顾、近相目、远望等。在大统一坐势中追求迥异的变化，梵相势态或为横梵书见状，或抱膝耸肩，或闭目枯坐万山中，或长眉佛地侧膝跣足，或四体生毛，仪貌间别，或轩鼻句，或壮若鬼王（图1），总之，

十八罗汉塑像各异神态，皆非凡人相。



图一

为弥补造型平奇少险，肢体伸展拮据的势态，大明寺罗汉塑造的又一个不同凡响地创新点显摆在造像组群的衣纹上，大明寺罗汉既然为涂金底施丹彩组合的造像群，意味着雕塑表象语言单一苍白，加上先天梵像动态幅度较小的缺憾，这要求塑者对塑体表面的形态、手法的表现和肌理现象作更多的变化，给受众视觉予充分的满足享受。可以认为，若雕塑体、面平常，便无言雕塑艺术创造的精彩，即便体现了这种精彩还要与造像内在精神，造型势态相吻合；若雕塑以群体形象出现，这种精彩也还要考虑个性格式。所以，当我们惊诧山东灵岩寺及云南筇竹寺的罗汉塑像群造型势态多姿，衣纹流畅，塑者技艺精湛的刀法将衣着质地的沉坠感表现的淋漓尽致的同时，也为造像组群整块衣纹塑造刀法变化少，处理手法单纯化而扼腕。而大明寺罗汉造像群云纳衣着的处理各个存异，或在纹理疏密中，或在构成形式上，有借用传统白描笔势的韵味，有唐塑平撇梯进的用刀，^[10]（如截面图）有宋塑婉丽细腻、运行贴切现实的刀法，还有行云流水似的立体曲线。表现既在人们所认识的塑法规律内，又远游塑刀用法常例外。



唐人衣褶塑法截面图

不仅如此，每位罗汉在坐势中细微变化的造型、衣纹处理的关系都与邻居形成矛盾，增强受众视觉感受的冲突，利用组群造像间的变化呼应消弭了等高尺度坐势带来的严谨有余而活泼不足的缺憾。

下面笔者举二，三例，供指正。

大雄殿入门东首，第一尊罗汉，宾度罗跋楞伽尊者，容貌为光头寿星额老者，开口作笑，敞云纳露胸，瘦骨嶙峋，双手持龙首竹杖，正坐双腿下垂，左支右撑，动态幅度小，但造型开合大度，正气凛然。（见图并绘）比踵的是第三尊罗汉迦诺迦跋哩伽尊者，光头长脸，（在容貌眉宇间与左首第一尊罗汉成鲜明比照）朗目清秀，右足脱履踞座上，双手抱右膝作沉思状，（造型变化产生在腿部，于自我的肢体间寻找新的动态）由于两尊者相邻，艺人们在云纳塑法形式处理上找差别，第一位罗汉衣着刀工走繁，衣纹密实



第三尊罗汉

第一尊罗汉



重叠，衫襟上云头卷纹累累相衔，与形体态势组合产生较强的动感，更显精神矍铄，毗邻的第三罗汉，衣纹简洁，落刀着痕在肢节处，衣褶纹理写实，其胸襟，纳衣下摆做法有唐塑风格，以直刀平掀就简的方法显出流畅，爽快的褶纹，结果与左右罗汉形成表象对比。

在推敲大雄殿西侧排一、二、三位的第二，第四，第六，三尊罗汉塑造形态，（见图、画）分别是迦诺迦代跏尊者，



第二尊罗汉画

第二尊罗汉图

以知一切善意法声闻，白眉垂于颌下，清癯老人仪貌，左手抬起掐指核算人间善恶之事。其下首是苏频陀尊者，中年容态，侧身屈左腿踞于座，安然自若，两手择法器引磬作敲击状。再顺为跋陀罗尊者，方面大耳，两眉清秀，双目微闭，左腿支座上，左手托头作小憩状。在比较中可见面仪的别样，年老者喃喃，中年者侧耳，年轻者虚目沉思，肢体上也呈不一致的变化。云纳着装不同，衣纹变化明显。老者衣装质地密厚，衣纹塑作体量圆隆、重滑，一种用塑刀垂直劈下，一种在叠层重坠处以大圆弧用刀，形成直线与弧度的自身比照。（见图）中年罗汉衣纹塑法饶有情趣，全以曲线现象展露，笔者以为这是塑工对生活观察后于塑法表现的一种提升，给予受众云翳飘流，轻如蝉翼的美感，而孱孱曲线的处理恰与左右两尊者造型的外在肌理形成对照。年轻罗汉云纳的衣纹塑法繁则密实，简则疏朗，张弛有度。



第四尊罗汉



第六尊罗汉



再例第十二罗汉，那加犀那尊者，裹风帽头巾，眉清秀，目微睁，结珈趺座，其云纳塑法较耐人寻味，通体十数条流水线只在关节转折及下摆处减底剔下，以非理性的手法接应无理曲线的游动。致使罗汉造像意思萧远，澹然无我。（见图）

在这儿，我们看到了民间塑工们多种手法并用的表现结果，看似无规中矩，无章无法，实则是一种难得的于罗汉题材中去同存异，挥洒游兴泥塑间



的创作境界。苏珊·朗格曾说过：“符号性的形式，符号的功能和符号的意味，全部溶为一种经验，即溶为一种对美的知觉和对意味的直觉。”大明寺泥塑罗汉塑造的形态、手法与表现务简去繁，务洁去小；讲究来历，既倚古本又探求新章，在雕塑中，体现并非现实存在的想象物，反而宽广了创作意图的领域，从叙述现实世界中可能存在的现象，到创作现实中不可能存在的有装饰意味结构形式。



第十二尊罗汉

总结上述，笔者以为这节有三点值得我们注意：（1）对造型说，贮设膜拜佛像的空间小，罗汉群造型只能以坐姿现世，这是不利条件。而坐姿恰巧能体现或庄重，或端正，或威仪的入世教化形态，艺人们借此化解单调排列造型，靠一种象征的暗示与示范，使膜拜受众的内心世界秩序稳定，以神圣的正果魅力，让世俗众生修心成为不言而喻的追求，则正好暗转佛教于儒家提倡的中和人伦道德观内，对盛世兵乱后，扬州地方的教化是起作用的，这就将不利条件转成了有用因素。（2）也由于罗汉只是坐姿，塑造艺术夸张手段的感染力相应弱化，这是不利条件，但塑工们将对现实生活印象的符号提炼、凝结在罗汉的举手投足间，眉眼衣褶处，整组造像没有像灵岩寺或筇竹寺的罗汉们具备社会生活再现的感觉，而是一种既存写真手段又有装饰处理的塑像，达到形似在人间，魂魄在神界的艺术效果，予受众膜拜感性的认同，强调视觉向人心理警示转换的方式降解了种种不利。（3）再有一点是值得鉴戒的，大明寺泥塑罗汉造像群塑作在个性意识创新方面的声调并不响亮，虽也是由民间艺人塑造，但集成一组，却鲜有彪炳手法和卓然风骨去吸引人的眼球。不似唐朝时“敬爱寺佛殿内塑像，巧兜、张寿、宋朝塑，东间弥勒像，张智藏塑，陈永承成。并妙选巧工，各聘奇思，天下共许”^[11]的佛作，着史籍重臂而为后人遐想。

3. 造像风格与内质的诉求

有清以来扬州地方经济以商业贸易为主，尤以盐、茶、百货及手工艺产品恃重，以区域概念形成了当时国内最大的商业资本集团。盐税为主的两淮赋税，竟占到全国商业总税收的一半，^[12]扬州当时有“江淮都会”，“销金窟”之称。历史的经验一再证明，凡是经济发达的地区，必定蕴涵着多种多样的机会，由此扬州吸引着全国各地的人杰汇聚，文化艺术领域内就有许多文坛画界巨臂徜徉在此。经济，文化艺术的繁荣吐哺了百工杂技的兴旺，当时扬州的玉作、漆作、木作为全国中心。许多工艺大匠在扬立坊授业，他们在史志的正本中往往得不到名誉，甚至未被带上一笔，但在正史上却留下了不可磨灭的事迹。仅就雕刻塑行内就有不斐的业绩，据中国第一历史档案馆“清宫档案”记载“乾隆三十六年十一月初五，两淮盐道李质颖代商人汪广达进铸金无量佛成尊”“紫檀

无量佛塔成座，初八贡进紫檀等佛像 21 尊”，^[13]这只是其中一条。虽然这些雕琢小技不受社会各界瞩目，但能被内廷受用赏识，可想其雕作的精彩程度及高超的塑艺。消费型城市和名利双收的艺术市场使雕塑行业良匠辈出，其中不乏擅塑写真人物及场景的。《扬州画舫录》卷十六中记乾隆时扬城雕塑事迹有：“雕绘土偶，本苏州拔不倒做法，二人为对，三人以下为台，多春台班新戏，如倒马子，打盂饭，杀皮匠，争新斗奇，起价之贵，甚于古之鄆时田所制泥孩儿也。”^[14]晚清人徐谦芳讲过“光绪间。有袁缺嘴者，工捏象。设肆扬州教场，研媿老少。神情逼肖。甚于写真。亦绝技。”^[15]这些记录足以说明清朝乾隆至光绪百年中，在扬州活动的民间塑作艺人有较全方位的塑造能力及水平高度。

大明寺泥塑佛造像虽出自清同治九年左右，此时擅塑情景场面、写真人物的民间艺人在扬州活动的应该大有其人，还有，造像时间趋于晚清，此时西学具有写实风貌的美术造型已多为中国社会各层面人士接纳，明代利马窦以来的西方美术学东渐并没有因明清鼎革而中断。按常理论断，此时大明寺佛罗汉造作风格应以情景场面、写真人物形貌呈现，也就是说应该与山东长清县灵岩寺或云南筇竹寺的罗汉群格调相仿。在那儿我们可以看到叙述世俗意图占据绝对优势，而在大明寺罗汉群像中，叙述任务在作品的构造中抛弃了世俗情景。而在本质上其叙述任务以原则的身份又获得决定的风格地位，这种原则专断的支配着罗汉造像更多的趋向北地佛作范式意象。形成这种原则我以为是扬州各阶层佛作赞助人的“人心营构之象”，是把赞助人微妙的心理推广到具体的事物中，在这体现在宗教美术现象中。这是中国人处理所有问题的一种基本框架。

具体分析如下：

1. 清初，扬城民众多由外埠迁入，郡邑为经济要津之后，往来寓居着国内各省地人群，（咸同广陵史稿·卷上）（迄今城内‘湖南会馆’遗址及两广，赣，皖，鄂，晋，豫等会馆旧址位仍可指认。）不同的人群习俗有差别，崇神类型相异，清地方志中明确指出“扬州人性轻扬，好巫尚鬼。文献通考”。^[16]迷信“巫鬼”的本质是不容许神灵偶像的塑造雷同世俗真人的面目。所以，清代时期扬城人对迷信塑偶造像的写真形态是规避的。在那个泛神时代，众人群对中国化佛教的迷信是一致的，“三世轮回”，“因果效应”的佛教理论核心并未随人群来源地域不同起变化，且时刻以高亢的强音激荡在世俗社会人群的心底世界，以捐塑佛像、供佛斋食、广行善事等外在形式的纯宗教迷信型低级活动在扬州民间及文化较低的权贵阶层中广有作为。在修梵寺造佛像上更是可谓“士民向风，施财资助者众”，为此虽有过不少批评记载地方札记中。如清康熙年，郡人汪懋麟曾因无人捐资重修“欧阳修祠”而忿忿不满道：“老，佛之宫充塞四境，费不止金钱数十万，一呼响应。”^[17]这些来自官、商、士、民社会各个阶层的佛作赞助资金都指出尚“巫鬼”心理现象作祟的结果。

咸丰兵乱后，^[18]扬郡人需要精神上的安慰，祈求安逸生活的恢复，以物化偶像寄托心理希望。正如人们所认识的那样，用塑造偶像与欲说明的理想、人伦、道德等哲理之间的对应关系十分简单，哲理的规定性很明确，塑造偶像的感受性很强，在这种比喻

中会发生含义多意现象。但塑造像如与现实生活中的物象相像，雕塑世俗真人物，则失去了对崇信者产生震撼或折射心底某种愿望功能的作用。也远离了中国人传统的“以物托意”的思维惯性。故而，清同治时期大明寺罗汉造像偏离写实形象是与当时人们的心理需求相一致的，是叙述任务原则的一部分。

2. 笔者作过统计，清代康熙皇帝五次南巡，两次临幸大明寺，先后御书“怡情”、“澄旷”、“平山堂”、“贤守清风”等匾，题《平山堂》七律一首。清乾隆帝四下江南，五次巡幸大明寺，先后为该寺题七律四首，题杂诗多首，题《雨中既景》七绝六首，题《平山堂》绝句八首，《再游平山堂既景》绝句八首。一朝两代帝王合计巡幸一座远离京城的寺院——大明寺七次，留下诗文三十几篇，并曾有驻蹕。这一系列令人眩目的历史事迹史记鲜见罕有。在当时无疑提升了大明寺的社会政治地位，对该寺佛造像艺术创作风格的取向产生影响。

清朝这个阶段的宗教雕塑中的重要特点是喇嘛教在寺庙和造像中占主要地位。尤其是清朝官府所建的寺庙中，完全采取喇嘛教雕塑的样式。^[19]造于清乾隆时代的北京碧云寺罗汉像群继承了雍和宫的喇嘛教宗喀巴铜像明显的痕迹。采用程式化，规范性表现形式，它一般能明确表示某种内容，情节，并形成特有的艺术风貌。由于清朝高端人物对扬郡的青睐，喇嘛教艺术创造的其它样式在清代扬州诸多寺院里也留下了痕迹，现存扬州“瘦西湖”园林里的喇嘛教式“白塔”，即清乾隆年间“法海寺”遗物。清乾隆年间扬州重宁寺佛造像记录云“重宁寺佛作，则照内工做法。”^[20]内工中当然包含塑像的风格形式，当然就会有喇嘛教雕塑艺术的特征。这里提到的清朝扬郡寺庙有关宗教美术形式的营建及塑像造作其实已很明确了那时流行在扬州寺庙空间内的宗教美术风格，能揭示大明寺现存罗汉造像拥有北地风格的部分原因，虽然清晚期扬州经济，文化地位不比前代，但官、商、士、民回眸盛世，将期盼在位帝王效仿先皇巡幸扬州，抚慰臣民的愿望落脚在同治年间重建的大明寺和佛造像的宗教美术形式上，用通俗的语言，作通俗的事物，将冀望盛世来临的道理简单化，将荣辱观建立在日常崇信的可视物中。这又是大明寺罗汉造像偏离写实形象，叙述任务原则的一部分。

3. 我们深知一切宗教的物质空间和美术形象的营建不单纯只是为了欣赏，它含有宣教资政的成分，它外在的美术样式能紧密的贴近投资人的愿望，并能给予他人某种暗示。同治时期大明寺复建的资金大半由清政府驻扬郡的盐运司及郡府赞助，其终极目的就是借外物的感应相连行政志向，最相连的是什么呢？在世俗阶层，及至精英阶层个人，是善良，诚至，平安的生活出入，在政权中，是民心，民意，归纳成个人道德与社会秩序的合理性。所以佛造像的有最直观的作用，不用周折的道理去劝戒，只用自身的佛理去“时政”，用通俗的艺术符号语言，泄导世俗社会。

古代中国人曾经相信，每个人的内在人性中，都有确立生命价值的自觉能力，这种自觉的本性虽然不象宇宙纷纭万物那样，可以由感觉来触摸，由知识来推证，但是它却可以通过对宇宙万事万物的揣摩，分析，寻找它，以与宇宙共通的普遍的终极的本原来探求和把握，也可以通过“反身而成”的方式，由内在的体验来体会它的存在，凸显

它的意义,并可以通过这种道理本原对应确认个人道德与社会秩序的合理性。^[21]这种个人道德建设在佛家中体现的是力主修“心”,“心”与“情”衔接,以“情动而行于容”,将真实的处世修人,维护社会秩序为己任。世俗中将着手外感官物体的刺激落实在对佛作造像的膜拜与关照上,往往以“应物思感”的自问自答方式正自我,继而“有感而发”,感发是因果的关系,有“感”就会“发”,“感发”的去向则是修“心”。那么,被用于关照的佛造像其风格形态的创造必须要对“感发”肩负有正面向善的责任,对组成风格的诸要素条件要有约束,看受众能否通过视觉认识将佛造像的形势、表现的感受暗转到省悟自身,检察自我的行为是否符合世俗公认的正确做派,能否有利于社会秩序合理化。清人包世臣在体察扬州社会后,有感文学,美术形式负载着对社会风俗的修正及对个人的修德作用,也提到了雕塑的创作对世俗社会要有积极的引导意义,他在评《扬州府志艺文类》文中说:“文气之变,本自人心,人心所流,寝成风俗。君子择术、器其慎矣,观其文以知俗。况夫塑画为经,巷议可诵。则已行者,旧章不愆。未行者美意若师,展卷而得,斯民不易。后之君子,诚有取于此,则勤惩之方,补救之术。”^[22]

所以,同治时期,大明寺的复建和佛罗汉造像也正如清代郡人赵有成在“重修栖灵寺并建地藏殿诸天楼碑记”所说:“既寺之成,以为教化养瞻之用,不独山灵增重,或亦扶持世道人心之一助欤。”^[23]既然建寺造像以助教化为目的,理应提倡儒家的中正,助人伦的思想,故而,罗汉造像端庄踞座,体量庞硕,以装饰涂金彰尊贵,以动势洗练彰显严谨,体现偶像崇拜的作用,完成“教化养瞻”的任务。这样,大雄殿内客观空间有限,雕塑空间的狭小与偶像体量庞大这一向度的矛盾也随之消弭了。因此,罗汉塑造的情景化写真化的样式则逃遁,风格样式似乎相近北地佛作。

4. 清代各级政府官员多数经过“科举制度”的选拔,员内为官,员外为士,官员身上浸染着浓郁的士人气息,体现在清代士大夫身上,以讲求义理,考据,效仿前贤为路径。如清代同治时期大明寺复建赞助人徐文达记众士大夫赞助佛作之事的理由是“景仰前徽,有志修复”。^[24]另一主要赞助人盐运使方浚颐更是靠实说修复大明寺的道理为“敢道劫余畚筑,足抗前贤”。^[25]但士大夫们在主导思想上大都仍然恪守传统观念,并且在营建造作上要有据可依,有古人可傍。方氏在复建平山堂、大明寺后的一篇《泛舟平山堂》诗文中写道:“自辟战垒山无堂,去年再读画舫录,布景可匹洵与洋”。^[26]鲍洵,鲍洋是宋人邓椿著《画继》中记载的人物,画意尤以置景见长。方氏再读《画舫录》的前提是为平山堂、大明寺焚毁后的营建找复旧的榜样,修建后结果令人满意,程度匹敌宋人名家画面布景,此说是为眼前再造情景找美学方向和尺度的合理依据,因为再造毕竟不是原作,所以,厚古求新气象左右着大明寺罗汉群像的塑作风格,如中青年罗汉面部的塑造上,鼻梁塑法处理相似北朝石刻,上眼睑与眉弓交接处刻线明确,唇线立出,造像古拙气息浓重,这些可以指出当时扬州士大夫成份的赞助者们的艺术取向。

5. 佛造像作为民间创作保留着原始艺术所固有的那种艺术——功利的性质,依照一些理论家的观点,“民间创作同时既是艺术又不是艺术,其中,认识功能,审美功能和日常生活功能构成一个不可分割的整体,而这种统一包含在形象艺术的形式之中。”^[27]

同治时期大明寺泥塑罗汉造像不可否认的容纳了许多雕塑本体以外的要素条件，最主要的是赞助人的意见，但在民间艺人创作中，都不同程度的降解在以“境平则刀要奇趣，境奇则刀当无取险”为主旨的塑造意识内，由这一思路发展，艺人们塑法常常由东到西，由天到地，飘忽不定，无边无际，因此佛像塑造中往往出现各式塑法并举，笔式线条悖于塑法常理以剔、刻形式与堆塑同时登场，塑造出现实的、想象的、杜撰的衣纹、肌理一齐亮相的万象纷呈的情境。明明不可能在一起的矛盾事物在一起了，审美与功利、幻想与现实等界限，各种感官的功能界限都不复存在，在混沌一片，交叉纷纭，五光十色的知觉中，唯有塑工的“心”——“意”是惟一的主宰。这种浪漫式的民间创作的内部结构，表现在它同原始社会的“浪漫”艺术结构的异常相似上，我们在对大明寺泥塑罗汉塑作的分析中能看出，这种“佛像造型艺术”同它的原始先驱一样，物化手段不单是绝对外在的东西，同时这些手段决定民间塑作艺人思维结构本身，在任何情况下都是造像材料与塑法对应的思考，是形成风格的部分原因。如大明寺泥塑罗汉造像时代性的写实印记，好古的意味样式等，所有这些组成了罗汉造像群整体的混合结构。

总结同治时期大明寺泥塑罗汉造像群的风格，虽无显著特色，但它是那一时代具体区域社会内在原因需求的反映。假如只从美术单方面出发，在大明寺罗汉造像上当时如若沿着奉“巫鬼”的形式走，亦或继续喇嘛教造像的版本发展，或以写实再现的面孔出现，可能都会形成某种“地方”雕塑特色，也正是缺乏雕塑造型艺术的特殊性，正是包含了来自雕塑本体内外的各种要求条件，所以晚清大明寺泥塑罗汉造像群形成了今日的样式，笔者以为这一样式可以隐射整个清代的雕塑风貌。梁思诚先生于上世纪七十年代前，花费大量时间考察，分析海内外中国历史上各个时期的雕塑遗产，归结出明、清两朝“然于雕塑一道，或仿古不得其道，或写实而不了解自然”的论断，若只从美术创新的视角去印证，契合大明寺的泥塑造作，确实精辟，但梁先生再说“四百年间，殆无足述也。”^[28]着实要让后学们揣度一二，就大明寺泥塑罗汉造像群而言，民间雕塑艺人的艺术思维，造型水准，手法技艺是有高度的，但造像生成的复杂原因阻碍了雕塑艺术的创造及特色的形成。

注释:

[1]明人,罗玘“重修大明寺碑记”载:“盖自南北朝宋孝武帝时所建,孝武纪年大明,而此寺适创于其时,故为名。”此碑现藏扬州大明寺。

[2]扬州市政协文史和学习委员会,扬州市大明寺著《大明寺志》,北京,中国文史出版社,2004,12,9页。

[3]隋朝改大明寺名为栖灵寺,清初统治者讳“大明”二字复用栖灵寺,乾隆后再称法净寺。

[4]清人,李斗著《扬州画舫录》卷十六。

[5]1870年,清穆宗同治九年,法净寺主持悟堂呈准两淮盐运使方浚颐募修重建寺宇及平山堂,蒋超伯有记。见扬州市政协文史和学习委员会,扬州市大明寺著《大明寺志》,北京,中国文史出版社,2004,12,651页。

[6]梁思成《中国雕塑史》,广州,百花文艺出版社,1998,12,492页。

[7]清人,李斗著《扬州画舫录》卷四

[8]由于地质构造因素,江淮平原区域的佛造像多是泥塑。“重修”指寺庙修缮拾漏的建筑工程。

[9]清人,李斗《扬州画舫录》卷五、六。

[10]唐代塑造像,陕西遗存较多,刀法,衣褶深受印度影响,“然而其根本观念,则仍为中国之传统佛像也。”梁思成著《中国雕塑史》,广州,百花文艺出版社,1998,12,493页。

[11]唐人,张彦远《历代名画记》卷十,俞剑华注释本,北京,北京人民美术出版社出版,1963。

[12]赵明主编《扬州大观》,合肥,黄山书社,1993,10,133页。

[13]扬州市工艺美术工业局编:《扬州工艺美术志》,南京,江苏科学技术出版社,1993,10,135页。

[14]酈州泥人称泥孩儿,塑风写实,意趣横生,取材多源于市民社会。宋人陆游《老学庵笔记》:“承平时,酈州(今陕西富县)田氏作泥孩儿,名天下,态度无穷,虽京师工效之,莫能及,一对至值十缗,一床值三十钱,一床者或五或七也。小者二三寸,大者尺寸,无绝大者。”

[15]清人,徐谦芳《扬州风土记略》,南京,江苏古籍出版社,1988,12,85页。

[16]引清《光绪增修甘泉县志》,卷之四,风俗,一。

[17]清人,汪应庚《平山览胜志》,卷四,“重建平山堂记”。

[18]1853年,清文宗咸丰三年,太平军占领扬州。详见《咸同广陵史稿》一书。

[19]这一认识,请参阅《历代艺术三百题》,上海,上海古籍出版社,1989,421页。

[20]内工,旧时泛指来自皇宫内廷的工段营造有关的式样,工序,方法等。清人,李斗著《扬州画舫录》,卷四。

[21]关于这一思路,请参照余英时《从价值系统中看中国文化的现代意义》,《中国思想传统的现代诠释》,台北,联经出版事业公司,1992,39页

[22]该段以“文风”,“美术作品”做比喻,阐明视觉物象对社会进步、发展的辅助功能。大意是:“文化风气变化的本原,来自人的内心世界,这种风气一旦形成潮流,也就会变成社会的风俗。

所以，凡是从事这种工作的人欲表达自己的思想时，应注意选择方式方法和思想负载体的形式，因为，从那儿能分辨出你思想的高洁或庸俗。何况以雕塑，绘画的形式去作宣传，这种直观的物象形式对社会民众从善向恶的行为很有影响。过去人已经雕、画出的作品，不计较错误。（愆，罪过；过失），将来要做作品的人，表现出作品要从积极的角度出发，美好的内容使人一看便知道，从事这种工作的人要达到这种境界不容易。后来从事者，应当在这里吸取经验，才能引以为戒，改正以前不对的地方。”清人，包世臣《艺舟楫》。

[23] 清人，赵有成撰“重修栖灵寺并建地藏殿诸天楼记”。石碑现藏扬州市大明寺。

[24] 扬州市大明寺著《大明寺志》，北京，中国文史出版社，2004，12， 425 页。

[25] 同[24]621 页

[26] 同[24]556 页

[27] 苏联，莫·卡冈《艺术形态学》，凌继尧，金亚娜译，北京，生活·读书·新知三联书店出版，1988，12，210 页。

[28] 梁思成著《中国雕塑史》，广州，百花文艺出版社，1998，12，536 页。

4. 结束语

现存大明寺泥塑罗汉造像及其它佛造像是一组当事人群的价值观介入雕塑的范例，它让许多层面的东西联结起来，它向我们讲述的不是物、现象、或者本质的客观存在，而是人化的、想象的世界，这个世界进入那一时代人的实际生活活动和精神兴趣的范围，同当时人的需要和理想结合在一起，以一种价值载体的现实外貌——雕塑向我们关照，揭示那一时代扬州的历史，经济，科技，文化，艺术的某些方面或整个区域社会生活的价值关系。它们造像时代距今日不算远，但作为拥有丰富背景场面的传统文化遗产足以引起我们的注视，对它的研究是有益地方艺术史建设的，同时可以由此管窥清末中国雕塑造像的部分概貌。

致谢

寒来暑往。近三年的实践探索、研读、反思终于有了一些体会和认识。在论文提交之际，我怀着一颗诚挚的拳拳之心对在学、工作期间给予关照的人们以衷心的感谢。

首先，感谢我的导师苏立群和孙胜银两位先生，他们~~在~~在专业创作和学习上以严谨的学风；开阔的视野；注重学业深度等几个方面对我影响至深。跟在先生们后面学习的一段时间里，我们畅所欲言，无话不谈，先生们的话又常使我茅塞顿开，受益匪浅。我是工作后再有机会出来读书的，时间是我学习的促进剂，当我恋恋不舍的离开学习的母校返回现工作单位后，先生们还常常利用各种时机和条件为我后续的学习把脉，这些启迪和教诲更使我体会到他们提携后学的可美可敬的长者风度。我的学位论文的顺利完成，与此是无法分开的。

我们都知道“南橘北枳”这故事讲的是气候、土壤的条件与成果的问题。而且，农学中的一般常识也告诉我们：土壤中酸碱值的含量不同，决定植被的种类和结果的质量。南艺有着良好的学风，美术学院诸多领导、老师和学界前辈们又勤劳的料理着这块艺术土地，这个有机空间给我今日的学习结果以适合的成长气候及充足的养分。在此，我感谢南艺，感谢美术学院的老师们。

作为一个普通的教育工作者，我的岗位是在教学第一线，能挤出工作时间外出进修学习，我现单位的各级领导和同仁们给予了很大帮助，对他们的理解和有力支持，我深深感谢。

在论文写作的过程中，扬州市图书馆，扬州大明寺，鉴真佛学院办公室等单位及一些地方文化学者提供了诸多便利与帮助，在此一并致谢。

本篇论文尚存在着许多不如人意的地方，对于审读拙笔，并提出宝贵意见的专家、老师和同学，我借此地表达我由衷的敬意和感激。

文献资料

古代史料典籍文献：

（明）《嘉靖维扬志》，扬州图书馆，献，0659。

（清）《甘泉县志》，扬州图书馆，献，0831。

（清）《江都县志》扬州图书馆，献，0824，0912。

（清）《光绪增修甘泉县志》扬州图书馆，献。

（清）徐谦芳《扬州风土记略》，南京，江苏古籍出版社，1988，12。

（清）汪应庚《平山览胜志》。

（清）李斗著《扬州画舫录》。

（唐）张彦远《历代名画记》卷十，俞剑华注释本，北京，北京人民美术出版社出版，1963。

（清）包世臣著《艺舟楫》。

（清）佚名《咸同广陵史稿》扬州，广陵书社。2004，11。

（清）《光绪增修甘泉县志》扬州图书馆藏。

现当代研究著述：

扬州市政协文史和学习委员会，扬州市大明寺著《大明寺志》，北京，中国文史出版社，2004，12。

梁思成著《中国雕塑史》，广州，百花文艺出版社，1998，12。

苏联，莫·卡冈《艺术形态学》，凌继尧，金亚娜译，北京，生活·读书·新知三联书店出版，1988，12。

《历代艺术三百题》，上海，上海古籍出版社，1989。

赵明主编《扬州大观》，黄山书社，1993，10。

扬州市工艺美术工业局编：《扬州工艺美术志》，南京，江苏科学技术出版社，1993，10。

余英时《从价值系统中看中国文化的现代意义》，《中国思想传统的现代诠释》，台北，联经出版事业公司，1992。

业露华著《佛学与佛教》，上海，上海古籍出版社，1996，11。

金丹元著《中国艺术思维史》，上海，上海文化出版社，2005，2。

王朝闻著《雕塑雕塑》，长春，东北师范大学出版社，1989，3。

孟昭华著《中国民政思想史》，北京，中国社会出版社，2000，6。

《中国美术家大辞典》