

美术丛刊

031



美术丛刊

25

一九八四年二月

上海人民美術出版社

目 录

孔望山摩崖造像

——中国最早的佛教艺术……刘洪石 丁义珍 (4)

新疆克孜尔石窟壁画题材和风格……姚士宏 (17)

丝路画行……赵以雄 (28)

谈傣族壁画……高金龙 (34)

河西戈壁的地下画廊……高凤山 杨会福 (68)

沙漠之花……李振甫 (71)

临画有感……杜显清 (77)

绘画随感……张平杰 (88)

主内副外谈六法

(三)六法对比说

(四)六法内外观……汤起康 (96)

画 页

孔望山东汉摩崖造像选…… (11—16)

新疆克孜尔千佛洞壁画选…… (21—27, 56—61)

本生故事(东汉)克孜尔千佛洞17窟…… (21)

逾墙外出(两晋)克孜尔千佛洞14窟…… (21)

本生故事(两晋)克孜尔千佛洞114窟…… (22)

耕作舞乐图(两晋)克孜尔千佛洞175窟…… (23)

伎乐飞天 克孜尔尕哈千佛洞…… (24)

举哀比丘(两晋)克孜尔千佛洞175窟…… (25)

大施抒海本生(两晋)克孜尔千佛洞38窟…… (26)

萨埵那太子本生——投身饲虎(两晋)

克孜尔千佛洞38窟…… (26)

本生故事局部——商人出海(两晋)

克孜尔千佛洞14窟……………(27)

本生故事(两晋)克孜尔千佛洞114窟……………(56)

商贾图(两晋)克孜尔千佛洞114窟……………(57)

窟顶菩萨 库木吐拉新二号窟……………(58)

舞师娘(南北朝)克孜尔千佛洞8窟……………(59)

舞女(南北朝)克孜尔千佛洞77窟……………(59)

本生故事(东汉)克孜尔千佛洞17窟……………(60)

牛耕制陶图(两晋)克孜尔千佛洞175窟……………(61)

僚族佛寺壁画选

……………高金龙、赵跃鑫等(临摹)(40—49)

皋兰回妇(油画)……………赵以雄(50)

葫瓢待沽(油画)……………赵以雄(50)

张披卧佛(油画)……………赵以雄(50)

惠回古堡(油画)……………赵以雄(50)

瓜白籽黑(油画)……………赵以雄(51)

茗香瓜甜(油画)……………赵以雄(51)

于田玫瑰(油画)……………赵以雄(51)

尼雅胡桐(油画)……………赵以雄(51)

说法图(唐)敦煌莫高窟372窟……………(52)

听法菩萨(唐)敦煌莫高窟372窟……………(52)

听法菩萨(唐)敦煌莫高窟372窟……………(53)

思维菩萨(唐)敦煌莫高窟372窟……………(54)

供养菩萨(唐)敦煌莫高窟372窟……………(55)

听法菩萨(唐)敦煌莫高窟372窟……………(55)

嘉峪关画像砖选……………(62—67)

敦煌莫高窟地砖拓片选……………(71—76)

千手千眼观音图(元)敦煌莫高窟第三窟……………(80)

千手千眼观音(白描六幅)

……………杜显清(临摹)(80—85)

敦煌壁画中菩萨的手、脚(白描)

……………王占教(临摹)(86—87)

张平杰线描罗汉一百图……………(91—95)

上海人民美术出版社编辑出版

上海长乐路672弄33号

上海市美术印刷厂印刷

新华书店上海发行所发行

开本: 1/24 印张: 4 插页: 8

/ 1984年2月第1版

孔望山摩崖造像

——中国最早的佛教艺术

刘洪石 丁义珍

在近两年的中国美术考古史和佛教艺术史的研究上，重要的事件莫过于孔望山摩崖造像佛教内容的发现。这处佛教石刻艺术产生于东汉桓、灵之际，距今已有一千八百多年的历史，是中国迄今发现的最早的佛教造像遗迹，它正如一颗拂去历史蒙尘的宝珠，煌煌闪光，得到了越来越多的中外考古学家、佛学家和美术史家的青睐。

一

孔望山位于江苏省连云港市海州锦屏山东北，海拔一二九米。北距市政中心新浦约五公里，西南二·五公里处有秦汉古朐县城遗址。270年前，孔望山还是一个三面环海的半岛。山海形胜、景色宜人。秦始皇三十五年曾在这儿“立石东门”。据宋代洪适《隶释》和赵明诚《金石录》所录《东海庙碑》碑文记载，东汉永寿至熹平年间（公元155—184年）在这儿三次修饰庙宇。南北朝时庙宇连栋，香火旺盛。唐代中宗神龙元年敕建龙兴寺。至今山上还有明代龙洞庵的建筑。相传孔子曾登此山以观苍海，孔望山因此而得名。

孔望山摩崖造像位于此山南麓西端，就山势的迭次形势雕造而成。在长十七米高八米的陡峭山崖上，古代的石刻艺文家以凿代笔，雕造了摩诃萨陀“舍身饲虎”图、释迦牟尼“涅槃变”图等佛教故事作题材的造像和佛、菩萨、力士、供养人的形象以及表现道教题材的图像。初步统计，这批造像的总数达一〇五尊。其中

最大的和真人相当，最小的只有十厘米。或立或坐，或舞或卧，神态各异，形象丰富。整个造像以两个最大的崇拜神祇为中心，组成了一个布局讲究、庄严肃穆的场面。在摩崖造像东七十米处有一足踏莲花的圆雕石象，南一五〇米处又有一栩栩如生的圆雕石蟾蜍，孔望山造像虽历代久远，屡经风雨剥蚀，但它那古朴的风貌，生动的造型，仍跃然于石壁之上，具有迷人的艺术魅力。

对于孔望山造像的时代，人们早就深信不疑。早在明代，人们对它就有“如读汉画”的认识。但对它的内容，长期以来，却无人悟出真正的含意。明代人把它与孔子登山观海的传说联系在一起，说它是“古圣贤遗像”。在当地民间的口碑流传中，被解释成为“秦皇乱点兵”和“孔子与七十二贤像”。近三十年来，有些学者也曾对它的时代和内容作过探索，都认为它是表现汉代“人事起居类”的题材。直到1980年6月，史树青先生来此考察，首次指出它含有佛教内容，这颗艺术宝珠才卓然耀目。翌年四月，国家文物局古文献研究室和连云港市博物馆在北京举行了有四十二位专家学者参加的孔望山摩崖造像学术讨论会。同年，第七期《文物》又发表了一组研究孔望山摩崖造像的文章。作为我国最古老的佛教艺术的遗迹，孔望山摩崖造像的这一历史地位得到了大多数专家的确认。

二

艺术是社会生活的一面镜子。综观孔望山石刻的艺术造型，有着鲜明的时代个性。就其雕刻手法来说，与南北朝时石窟寺造像比较，并不具有突出的犍陀罗作风。除圆形头光、高目深鼻和手印等似乎还透露出初期犍陀罗艺术造型的信息，整个造像基本上是以汉画像石技法为造型手段，用中国传统的汉画像石雕刻技巧去表现外来的佛教题材。它成为我国佛教艺术中继往开来、承先启后的桥梁，具有我国佛教艺术萌芽时期的代表意义，构成了孔望山造像的重要的艺术特色。除不见凹面阴刻和透雕，孔望山摩崖造像几乎囊括了汉画像石所有的技法。归纳起来，有阴线雕、减地平面浅浮雕、减地弧面浅浮雕和高浮雕四种。

阴线刻又称“拟绘画”。造像中四个浅龕里的刻像都是采取这种技法。先是在山崖上凿出凹槽，接着把槽底打磨成光滑的平面，然后用阴线条刻出图像。刀法明快，线条流畅，它和连云港市桃花涧出土的东汉早期画像石的那种刀法顿挫、线条粗劲的线雕风格有着明显的不同，而和山东徐州汉墓出土的晚期画像石的线雕风格则基本一致。反映了这一线雕技法由粗放到飘逸的早晚期风格上的变化，愈近后期，愈臻成熟。

高浮雕技法在造像中采用不多。只有“涅槃变”图里的卧佛像和“舍身饲虎”图中的虎头采用了此类手法。它都是利用了突出的山石原形，细部再用阴线刻出。它和山东沂南汉墓中出土的晚期画像石上高浮雕的手法是一致的，处在一种很不成熟的初创阶段。

在孔望山摩崖造像中，以减地平面浅浮雕和弧面浅浮雕为多，约占80%以上，这和汉代晚期画像石中的情形是相同的。刻法都是在图像的轮廓外减地，使图像突起，然后用阴线刻出图像的细部。这两种浅浮雕的区别在于，平面浅浮雕轮廓内保持平面，弧面浅浮雕轮廓内呈弧面鼓起。

孔望山石象、石蟾蜍采取的是圆雕技法，这是汉代画像石中所没有的造型手段。但在汉代，人们已普遍掌握并使用这种技巧。石象身高二·六米，身长四·八米。这尊石象因材施工，雕刻家匠心独具，利用这天然岩石而又不受其大小的束缚。大象的形体虽有所夸张。但却表现了它的善良和驯服。采用圆雕、线雕和浮雕相济并用的手法，使一块静止的岩石，化作富有生命的艺术形象。石象的四肢之间未加透雕，和西汉霍去病墓前的石雕及山西安邑县杜村老坟地出土的西汉圆雕石虎的风格极其相似。只是它们的作风显得浑朴，刀法粗疏，而孔望山石象比例准确，技法纯熟而又富有变化。有所创新，但又没有跨出东汉圆雕艺术的门槛，从中完全可以窥探出西汉到东汉圆雕艺术演进的深化过程。大象身上有一用减地平面浅浮雕技法刻出的“象奴”，更是西汉画像石中常见的题材。至于孔望山的圆雕蟾蜍，更是汉代流行的风格，以蟾蜍为题材在东汉画像石、画像砖中可以找出

很多的例证，而东汉以后就不多见了。连云港市高高顶西汉晚期木椁墓中出土的漆凭几就是以蟾蜍为饰的。

孔望山造像的造型还是古拙的，它还不能象南北朝时期，善于捕捉戏剧性的情节；它也不同于敦煌、云岗和龙门三大石窟，犍陀罗艺术风格表现得那么强烈。孔望山摩崖造像正是汉画像石盛行时期的产物。在某种意义上讲，是具有初期佛教造像内容的“汉画像石”。它是我们中国佛教艺术史的首篇，这是不言而喻的。

三

孔望山佛教艺术的成就，主要地反映在它的佛教图像的塑造上。其题材之丰富，构图之巧妙，在汉代的佛教艺术遗存中，确实是仅见的。正象汉代人民创造了整个汉代历史一样，汉代艺术家，在孔望山嶙峋峭壁上留下了不朽的艺术形象。

立佛像：头上有高肉髻，圆脸大耳，眉脊突出，深目高鼻，右手置胸前作施无畏印。身著通肩大衣，跣足直立。孔望山的坐佛像的手印也和这个立佛的手印相同。这既符合东汉译经《佛说处处经》中关于“佛举右手”的记载，也同沂南汉墓、四川麻濠崖墓中所见佛手印相同。这是汉代佛教造像艺术中的共性，它很可能是早期佛教艺术的一个特点。

供养像：这些图像都是胡人形象，深目高鼻，头戴胡冠，身穿胡服，足著胡靴。有的手持三瓣莲花，有的手捧舍利，有的顶礼膜拜。虔诚庄重，肃穆恭谨。

弟子像：和供养像的造型和装束一样，弟子像也都是世俗的胡人形象。有的在听佛说法，有的在向佛举哀。在南北朝佛教艺术作品中的弟子像都是光头和尚。孔望山弟子像显示了初期造像的特征。根据《佛本行赞》的记载，汉代的佛弟子也有俗人，所谓“剃发染衣，其事未办”，正反映了当时佛教初行的情况。

力士像：全身裸露，四肢壮健，二目圆睁，肌肉发达，给人以威猛、有力之感。它和龙门宾阳洞外二力士，奉先寺最外之二力士，虽时代不同，造型上颇有异曲同工之妙。

在孔望山造像中，还有许多是以佛教故事为创作题材的。其中有的是佛的本生故事，有的是佛的本行故事。在造像群最东部的一块平整石面上，刻有一个卧像，身長一五五厘米，宽四五厘米，右胁而卧，头枕在弯曲的右臂上。除头戴尖帽、身著短袴外，余皆裸露。面部清瘦，神态娴静。其腹上十一厘米处有一突起石棱，东西长二四厘米，高一〇厘米。上有阴刻口、眼，酷似虎头。卧者是一个受难者的形象，而人物的心灵却是宁静的。它和新疆克孜尔第十七窟、甘肃第二五四窟摩诃萨陀“舍身饲虎”图有类似之处。但孔望山的这一形象更显古朴原始。这应是佛本生故事，表现佛陀的前身——摩诃萨陀在进行“舍身饲虎”的善业。孔望山“舍身饲虎”图并无两兄寻弟、父母悲泣、立塔埋骨等场面。它只是表现摩诃萨陀刚从山上跳下，投身饿虎之旁，饿虎要吃他，但还没有吃的情景。古代艺术家抓住了“舍身饲虎”的主要情节，宣扬了佛的前生舍弃一切终成正果的“大慈大悲”。

在“舍身饲虎”图的上方，是一组奉迎舍利的画面：左边一人头戴后面有单翅的锐顶冠，满怀喜悦，手舞足蹈。中间一人，手持幡刹，上系舍利。最东一人作胡跪之状，双手捧盘，盘贮舍利。把一幅释迦牟尼烧身灭度后，分舍利、迎舍利的场面描绘得情景交融。在佛教中供养舍利就是供养佛身。虽在早期佛教图像中还未见过此类图像，但孟康祥所译的《佛说兴起行经》（卷上）已给它留下了很好的注释：“辟支佛（释迦）……即于空中烧身灭度。于是大众皆悲涕泣，或有忏悔，或有作礼者。取起舍利，于四衢道，起偷婆（塔）。”而且把舍利画在盘中或系于幡刹之上，也正是汉末至魏晋的流行风格。《法苑珠林·卷十四舍利篇第三十七·感应缘》引《破邪篇》说：“魏明帝洛城中本有三寺，其一在宫之西，每系舍利在幡刹之上，辄斥见宫内，帝患之，将毁除坏。时有外国沙门居寺，乃齏金盘盛水，水贮舍利，五色光明，腾焰不息。”可见舍利之说，至迟在东汉末年经过西域僧侣已传入中国。孔望山出现的迎舍利图不能说是偶然的巧合。

在孔望山造像中占突出地位的要算是“涅槃变”图。它是孔望山佛教摩崖造像中场面最大、人物最多的一组造像。画面东西长四六〇厘米、高二三〇厘米，共有

五十多个图像。它表现的是一个佛传故事：释迦牟尼收了最后一个弟子之后，就离开尘世，到永无生死的西方极乐世界去了。不知名的艺术家，巧妙地表现了这一动人的主题。在三块高低错落的岩石上，刻了一群人头像，排列井然有序。有男有女，有戴冠的，也有高肉髻的。人物表情不一，有的号啕大哭，有的哀哀欲恸；有的面带微笑，有的面部表情庄穆。头像下方是一块肉红色的花岗变质岩，以高浮雕手法，刻塑了涅槃的佛陀形象。佛陀紧闭双眼，神态安详，袒胸露腹，仰卧在胡床之上。释迦悲哀的死亡和欢乐的永生，在这里得到了统一，达到了逼真而又传神的境地。

与“舍身饲虎”图不同，人们在早期的“涅槃图”中未见过类似的画面。说明它的创作并不一定是依据于传入的佛教造像的“粉本”。它应首先是来源于口传的佛教故事或佛典记载。例如它和《佛本行经》、《经律异相》的载述就相当吻合：举哀者并不一定都是和尚，也有男女俗众。“涅槃图”的布局也和敦煌莫高窟等石窟寺的造型艺术不同，它是采取汉画像石那种分层逐段的构图方式。在艺术处理上，也反映了汉代浓厚的世俗等级观念。用高浮雕技法把一块肉红色的花岗岩凿成佛陀的形象，占据着中心位置。而绕佛陀举哀的弟子形象则是以浅浮雕手法刻在灰暗的岩石上，这种石色和技法上的巧妙对比，把释迦牟尼烘托得更加突出和醒目。中国的封建等级观念已和艺术造型得到了和谐的统一。这种以本土的汉画像石构图方法和雕造技法，渗和外来的佛教题材的内容，而又加以消化、融会和改造。在中国艺术的土壤中，绽开了中国早期佛教造型艺术的奇葩。

“宗教不是在天上，而是在人间”（马克思）。无论孔望山佛教造像和当时汉代的现实生活相去多远，艺术总是现实生活的折光。人物形象、冠饰、坐法、笑貌和舞姿，无不透露出浓厚的世俗生活的气息。圆雕石象就是突出一例。它与徐州铜山县洪楼汉墓出土的“象戏”画像石对照，二者有着惊人的相似之处。如果大象四足不是踏着四朵仰莲，就很难说它与汉代百戏图中的“象戏图”有什么区别。在传统的“象戏图”中糅进佛教艺术的因素。这就使原来的世俗画面变成了表现佛教

题材的内容，它自然地就和“六牙白象王”、佛“乘象投胎”等故事联系在一起，加浓了这种佛教气氛又并不使人感到有亵渎圣尊之感。

在摩崖造像中有两个稍大于真人的坐像，是所有造像中最大者。一个高一·五四米，一个高一·一一米。不仅位居整个造像中心，而且高高在上，深沉雄大。这两位尊者大概就是中国土生土长的道教中顶礼膜拜的偶像。在道佛兼信并以道教为尊的汉代，道教仍占据着统治地位。尽管作为国教去崇拜，在早期却不曾普遍地以造像来表现他们。到了西汉末年，佛事活动和佛教艺术，随着国际间的商业和文化交流已带入本土。佛教信仰正在扩大，并在中国开始了造像艺术的生涯。但外来的佛教艺术和佛教要借助于本土道教传播一样，它一开始就和本土的汉画像石刻艺术交糅在一起。这种以道教为正统，以佛教为辅的宗教艺术的石刻画面，正是这个特定时代的特定产物。

据专家们考证，孔望山摩崖造像应是东汉桓、灵之际（公元155—184年）的艺术遗存。比我国开凿最早的敦煌莫高窟（公元366年）还要早近200年。佛教活动最早在东海之滨昌盛，和地方统治者的倡导是分不开的。根据文献记载，孔望山应是东汉永寿元年（公元155年）东海庙的今地。摩崖造像前时有汉代如意纹瓦当出土。东海庙是一座道教寺庙，其供奉的主要神祇应是东海君。据《后汉书·楚王英传》、《襄楷传》、《桓帝纪》，汉代人正是以“黄老浮屠”共祭的。“每浴佛辄多设饮饭，布席于路，其有就食及观者且万余人”。可见佛事活动的兴盛。“东汉佛教流行于东海”（汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》），必然刺激宗教造像的产生。宗教艺术是特定时代的宗教宣传品，它们是信仰、崇拜、神化了的艺术，而不是单纯观赏的对象。

在研究中国佛教艺术的萌芽时期的造型特点，孔望山应是一个重要的代表。佛教艺术流传伊始，往往和佛像传来的同时也开始了佛经和佛教故事的口传，造像必然深感“粉本”的不足。人们自然地借用传统的造型艺术去表现外来的宗教题材。华夏正统的雕刻技法和犍陀罗艺术熔于一炉。孔望山佛教造像正是这种东西方文明交相辉映的产物。

孔望山東漢摩崖造像

孫初

连云港市博物館供稿

道教造像

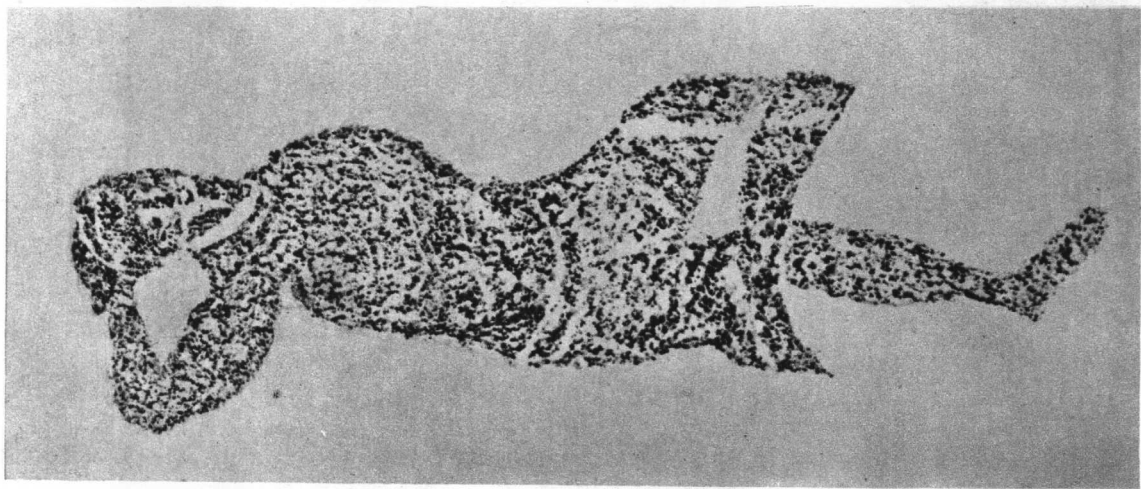




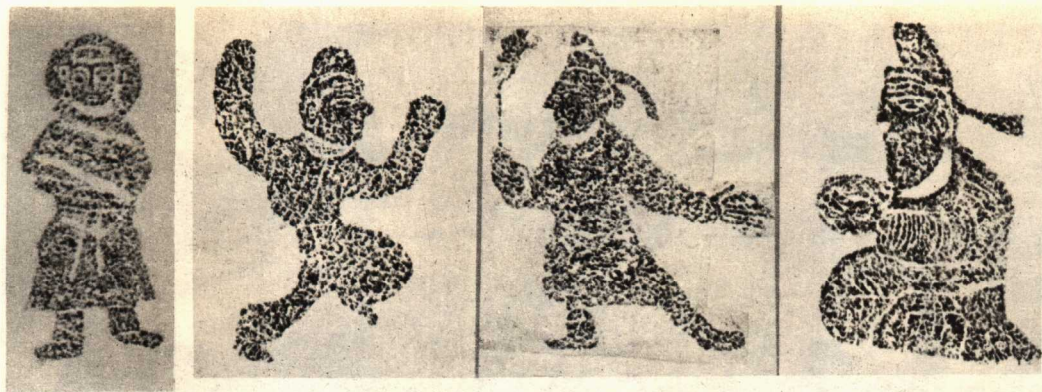
立佛像



坐佛像



萨埵那本生故事——舍身饲虎



汉代圆雕石像



迎舍利像

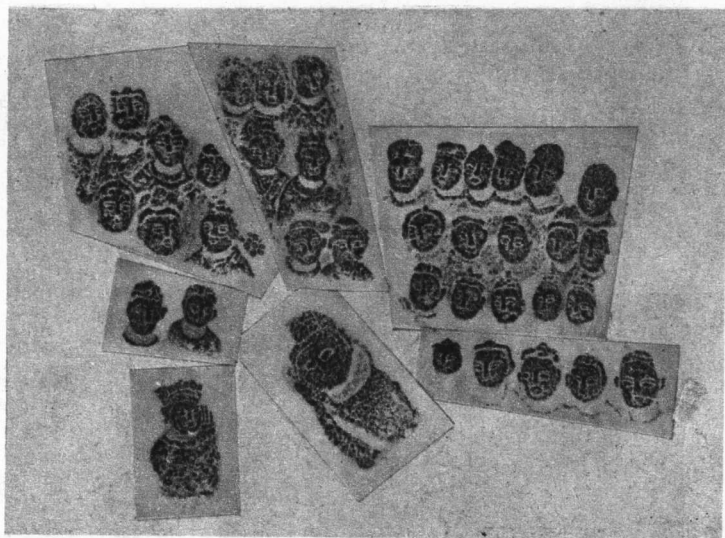


涅槃图



圆雕石蟾蜍

手持驯象钩的象奴



维摩变图



供养人像



力士造像