

## 栖神幽遐，涵趣寥曠

——以大足寶頂第二〇號石刻「養雞女」與麥積山第一六五窟泥塑「供養人」為例論宋塑之美及其他

屈濤

麥積山石窟藝術研究所研究員

**提要：**大足石刻由唐肇始，至有宋一代發展成爲具有代表性的洋洋大觀。這批以宋代藝術遺存爲代表的大型石刻群落，成爲中國佛教藝術遺存的壓卷之章。

麥積山石窟自後秦十六國起跡，至宋代，流傳有續的發展已有千年歷史。有宋一朝，進行了至少兩次有組織、大規模的大型維修活動。期間，在現存一百九十四個洞窟中對五十四個洞窟內容進行了重塑、增塑和改塑等活動，佔全部洞窟內容的三分之一多，成爲麥積山石窟營造史上的最後一個有力音符。

大足的掘起正是北方佛教藝術走向夕照暮途之際。

在現存的宋代遺存中，像大足寶頂二十號石刻「養雞女」及麥積山一六五窟「女供養人」這樣清新出塵、妙香遠聞的優秀作品，除在文化意韻上兼具繼承發展又蘊時代芳妍外，必具圖像義理學方面的深刻內涵。

本文擬以「養雞女」及「供養人」這二件作品爲背景，就以下問題做一探討：

- 一、作品產生背景之考察；
- 二、美學意韻之芻議；
- 三、宋代二件佛教藝術品之啓示。

討論標本以養雞女及二件女供養人爲主體，地域以大足石刻和麥積山石窟爲中心，不做地域、作品等的廣泛聯繫。

**關鍵詞：**大足寶頂二十號石刻養雞女 麥積山石窟一六五窟泥塑供養人 宋代雕塑美學  
藝術價值及其他研究

佛陀誕生，佛教產生，傳入中土，自涼州石窟發端，[註 1]開窟造像，供奉真容一時間在中國北方蔚然為風。早期石窟正如世人所耳熟能詳的敦煌莫高窟、平城雲崗、洛陽龍門、天水麥積山等。地域上以新疆、河西、漠北、隴右、關中、蜀地、淮北、江南等地各成系統，兩魏時期發展漸次成熟，至北齊、北周、隋、唐、五代、宋、元等朝，雖歷「三武一宗」法難，但僧俗信眾憑著熾熱的信仰激情，持續不斷的創造勞作，以石塊、泥土、圓木、金銅等樸素的材質經過千錘百鍊，堆疊增刪，將佛教深奧的義理、眾多的名相，變成可視、可觸、可敬、可親的另一種文化存在的形式，並且一步步的中土化、民族化，由草創形容至法相成熟，先民之跡，厥功甚偉。

有宋一朝，儘管大唐氣象已融入黃然故紙，我們民族的青春花季嫣然遠走，但信仰的赤誠猶如原上勁草，在一個多難動盪的王朝又擇地生根，催發奇跡。這其間遺存首推洋洋大成的大足石刻，餘者如麥積山石窟、敦煌莫高窟、山西宋塑、陝西石窟等尤可垂注。

秉承唐文化的雄厚沉殿，收拾起五代破碎河山，宋代佛教造像藝術以其更加寫實化、重視精神挖掘，講究戲劇化效果，風神內斂、題材廣泛，囿越陳法，更加隨意等諸多長處，與傳世宋代繪畫、書法、文學、戲劇、工藝等大量藝術構製一起在中國文化的天空中閃爍著迷人的星光，共同譜就成中國古代民族文化的一片燦爛！

在不勝枚舉的宋代藝術寶庫之瑰寶中，可圈、可點的曠世的存留品，尤以大足寶頂二十號石刻養雞女與麥積山石窟一六五窟兩身泥塑女供養人為應著意垂顧的可愛之作。

如果擬就以養雞女與供養人為標本，勾陳故跡，條縷細辨，就三件藝術品所蘊含的美學價值、藝術技巧、以及給今人藝術創作的啟示等問題做一探討，這一勞動的本身就存在賞心悅目，「入之愈深，其進愈難，而其見愈奇」[註 2]的無窮魅力。

古代藝人有云：「傳影即我意，塑物即我心」，用文字詮釋解譯藝術品的歷史，以蘇東坡評王維畫：「詩中有畫，畫中有詩」，最為佳話。但願以今日今人之心究昨日先民之情能夠互通靈犀，不為枉語！

## 一、作品產生背景之考察

### (一)地域性因素

川中多山，故李太白望蜀道而喟然：蜀通難，難於上青天！

大足境內四周丘陵起伏，叢山環綿，寶頂山雄於縣東，南山踞於縣南，妙高山、石篆山障於縣西、北山列於縣北，風境尤為幽雅入勝。自唐肅宗乾元（七五八—七五九）置縣起，

經唐靖南軍節度使韋君靖於唐昭宗景福元年（八九二）建「永昌寨」起，刻意經營，民風淳樸，經濟發展，佛事日盛，開窟造像漸成風氣。這些條件為後續的大規模造像起到了良好的奠基作用。[註 3]

「安史之亂」與黃巢起義衝擊唐王朝後，唐玄宗、唐僖宗先後避亂入川，帶入一大批高僧大德及各類人材，使四川漸成人文薈萃、文化交會的國之重地。[註 4]加之蜀中農業發達，物產如煤、鐵、鹽、茶、絲綢等百業興旺，經濟發展的小環境尤為特殊，此時全國兵亂戰禍頻發，民眾必然在心理上產生宗教寄託的願望，這又構成了大足成為造像開窟勝地的信仰基礎。

兩宋時期，朝廷在川中督刻《大藏經》達五千零四十八卷，[註 5]南宋紹興二十九年（一一五九）大足又出名僧趙智鳳，由淳熙到淳祐年間，由他主持，在鄉梓寶頂山營造了綿延五里、十三處之多的規模空前的密教石刻道場。[註 6]一時紳庶爭效，官民共修，大為空前。此時的大足所屬的昌州即有「東州道場」的盛譽。[註 7]據統計歷朝造像之處全縣累計達一百零二處，各類造像六萬餘軀。[註 8]

麥積山石窟位於天水市北道區東南三十五公里處的秦嶺山脈餘脈小隴山的群峰環抱之中。

天水古稱秦州，處在古絲綢之路東去長安，西往西域的重要位置，這裡東接關中，南控巴蜀，西倚甘南，北扼隴坻，自古號稱「隴南鎖鑰」。[註 9]

從史前至唐宋，由於天然膏沃，位置獨特，文化積澱極為深厚，有史可查的佛事活動至晚起於十六國後秦，《高僧傳初集·玄高傳》中曾記玄高即在麥積山習禪授徒，「隱居麥積山，山學百餘人，崇其義訓，稟其禪道」。

古秦州山林蔽雲，物產豐實，唐宋時商貿鼎盛，《秦州志》載：唐開元十三年（七二五）上市貿易馬達萬匹，年收馬二十四萬匹；宋元豐元年（一〇七八）置秦州茶馬司；元豐四年（一〇八一）置秦州鑄錢監；宋熙寧以來置榷茶司；宋隆興二年（一一六四）置交市榷場……[註 10]商貿活耀，盛極北方。

地處邊陲，商業發達，東趨西至，南來北往，若遇戰事，人口流動極大，史載西晉元康六年（二九六）洛陽、天水流民萬家經漢中入蜀求食。[註 11]加之地近邊陲民族成分複雜地區，因此傅天仇先生推斷大足伏姓藝匠來自西北極有可能。[註 12]

悠久的佛教信仰傳統，一遇良好安定的社會環境，開窟造像，必然興盛。麥積山石窟的修造，自兩魏始即有「僧俗共建，官民共修」的傳統。加之有宋一朝，天水與趙氏家族，麥

積山佛事與朝廷均有密切關係，從現存的一百九十四個洞窟，七千四百餘軀造像及逾千平方米壁畫遺存看，宋代的麥積山石窟已成今日之大局。

隋唐由於地震多次，[註 13]加之宋金多次在秦州交戰，宋代麥積山的營造活動主要是修整坍塌及零星增塑新像。其中以增塑新像的藝術價值尤為高超。

從地域上看，大足與麥積山兩地均有物產豐饒、經濟發達、信眾廣泛、佛事昌盛、環境清幽、可資修持的特點。大足偏安一隅，人才呈流入狀，而麥積山則具流出特徵，出入的交流，從動態的角度客觀上為兩地佛教藝術的勃興奠定了人才基礎與發展的可能。

## (二)宗教背景

趙宋一代佛教，首先改變前朝滅佛抑佛之態度，提倡並適當保護佛教，以強教化、助統治，曾於建隆元年（九六〇）、太平興國元年（九七六）兩次普度童行十七萬八千人，[註 14]並派遣沙門行勤等一百五十七人西行印度求法。又恢復唐代譯經制度，設傳法院。[註 15]為管理流通大藏經版而設置了印經院，[註 16]從而使譯經事業持續百餘年。

至徽宗，由於崇信道教，鼓勵佛道合流，雖予佛教沉重打擊，但不久即又恢復佛教原貌。[註 17]入南宋後，由於江南佛教基礎雄厚，因此發展態勢一直保持至王朝淪落。

宋代譯經、印經受政府支持，發展極快。譯經多屬密教經典，從宋太宗太平興國七年（九八二）到宋仁宗景祐二年（一〇三五）的五十四年間，共出梵本一千四百二十八夾，譯出經論五百六十四卷，此後雖續譯，但數目不多。[註 18]宋代刻經事業對於弘揚佛教義理及傳播佛教，在中國佛教史上貢獻巨大，官、私共刻印《大藏經》五部，即今天我們常說的《開寶藏》、《崇寧藏》、《開元藏》、《思溪藏》和《蹟砂藏》。《開寶藏》又直接影響了後來的《高麗藏》與《契丹藏》的產生。[註 19]

宋代佛教徒一般重視實踐，故禪宗與淨土宗最為流行，[註 20]並產生了《景德傳燈錄》及《天聖廣燈錄》等五部禪宗「燈錄」，此類書的產生，反映了士大夫們「好佛」、「喜佛」的風氣之盛。[註 21]

宋代禪宗分為楊歧、黃龍二大流派。

禪宗之外比較活躍的宗派有天台宗，[註 22]尚有淨土宗、華嚴宗、唯識宗、律宗等派別。

宋代佛教流派紛呈、思想活躍，為中國文化注入了新鮮空氣。禪宗的思想深深影響了理學義理的產生及發展。[註 23]宋代佛教的發達亦幅射影響了國外佛教的發展，如高麗、日本等

國，當時既有高麗僧教家義天入宋求天台之法，又有日僧覺阿、金慶入宋參禪，也有宋僧蘭溪道隆去日本弘傳禪法，影響均極大。宋代佛教亦傳播於回鶻、西夏等少數民族地區，佛經且轉譯為回鶻文和西夏文。[註 24]

宋代佛教之大發展也促使宋代佛教文學、藝術大大發展。俗講變文、變文唱曲盛行，它們又直接影響了通俗文學中評話、小說及唱講詞本的益加發達。[註 25]

佛教藝術在宋代亦有長足的發展，敦煌莫高窟、榆林窟、西千佛洞均有兩宋、西夏及回鶻時期的大量藝術遺存，其中僅莫高窟宋代窟便達四十三個，西夏窟有六十六個之多，[註 26] 崇佛造像風氣之熾由此可見一斑。

而大足石刻群的出現除了由於中原及北方戰亂、經濟重心轉移外，也是北方開窟造像風氣向南方遷移的具體實證。其遺存規模之大、數量之多，可謂空前絕後。

麥積山石窟兩宋重修重塑造像洞窟達五十四個之多，[註 27] 產生了一批精采續前的重要作品，其形式之多樣、藝術語言之豐富、題材內容之廣泛等都較前代有所發展與創新。此外在江南、關中、三晉等地均有宋代佛教藝術品存世。[註 28]

宋代佛教以其眾多的流派、神祕的禪思、廣泛的傳播、眾多的留存，給中國文化留下了至為深遠之影響。

### (三) 信仰傾向

儘管兩宋的宗教信仰背景，前節已為敘及，但由於地域性差別，故此，各地民眾信仰的不同性也存在迥異區別。本節著重就大足、麥積山兩地的民眾信仰傾向做一探索。

大足地區石刻造像內容龐大，題材所反映信仰複雜，儒、釋、道三教交會雜陳，充分反映了趙宋一代該地區的宗教活躍狀態及信仰複雜程度。

以寶頂山為代表，環互數里，列像盈萬的大型石刻群落，無疑是中國現存最大的密教道場。造像的大型化、組合的複雜性，都堪稱前無古人，後無來者。場面宏大的密教石刻如此集中，反映出了兩宋大足密教信仰的廣泛性。[註 29]

大足石刻以道教內容為題材的主要遺存有：南宋紹興年間在南山開鑿的以道教信仰為主體的三清洞窟；紹興十七年（一一四七）在石門山鑿建了玉皇大帝龕等代表，另外舒成岩紹興二十二年（一一五二）鑿建有東岳大帝龕等。其風格的多樣化及融會佛教藝術的優秀傳承

性，均可代表大足地區該時代的信仰特徵。[註 30]這一時代在四川廣元皇澤寺、安岳等地亦有道教題材造像存世。[註 31]

此外，南宋紹興年間開鑿的大足妙高山第二窟，主尊為釋迦，左尊為孔子，右尊雕老君。大足佛安橋第十二窟造像布局為：正中毘盧遮那佛，餘二壁為道教造像及孔子造像。此外，大足石篆山亦有類似造像，祇不過是宗像內容不同罷了。[註 32]

凡此種種均反映出大足石刻造像信仰背景多元化及涵蓋性。儒、釋、道三教共興、相互共存，這一現象在全國石窟造像遺存中尤為突出。

麥積山石窟由兩宋造像遺存看，情況顯然要單純得多。除大量大乘佛教造像外，密教題材僅出現在第十一窟與一百窟內，而且祇是以極為方便的方式呈現，如第一百窟主尊持智拳印，十一窟東、西兩壁塑八大菩薩，以《八大菩薩曼荼羅經》命名，實質上菩薩造像均無任何密教痕跡。

據麥積山存宋代〈四川制置使司給田公據碑〉記載：「北宋神宗趙顛元豐八年（一〇八五），嘗宣詔麥積山寺得道高僧秀鐵壁入內升座講演宗乘，敕賜圓通禪師，……給賜田土二百餘頃，供贍僧眾。……」[註 33]由此條碑記看，禪宗在秦州地區亦是盛極一時。現編五十窟，主尊宋塑一高僧形象，也許就正是當年某一位得悟禪僧。

有唐一代與玄奘同時代的秦州僧人孝達，在長安學《涅槃經》，並陪同玄奘西行至天水；而華嚴宗高僧智儼亦是天水人，[註 34]史稱華嚴宗二祖。民國二十五年（一九三六）所修《天水縣志》卷三〈宗教·佛教條〉記當時佛教又是：「屬臨濟正宗派。」[註 35]由這些史料可推知天水一帶佛教信仰的主流是大乘佛教。同時，信仰的單純也反映在造像內容的單一面貌上。比起大足顯、密並存，儒、釋、道三教合一並立的複雜信仰，麥積山的宗教信仰線索要明晰的多。

#### (四)歷史的復原

中土自佛教傳入並營建石窟寺始，末法思想便瀰漫僧俗二眾間，歷史上有名的「三武一宗」滅法更加重了信仰者心中的憂慮。曇曜在平城於公元四六〇—四六五年間主持開鑿著名的「曇曜五窟」之際，即考慮到這一點，因此造像便要「鑿石開山，因岩結構，真容巨壯，世法所稀，山堂水殿，烟寺相望，林淵錦境，綴目新眺。」（《水經注》）；《魏書·釋老志》中又說曇曜五窟「雕飾奇偉，冠於一世」。到了隋末靜琬於北京房山雲居寺發願刻經文於石版，藏之於地穴、石洞中，仍然顯示出深深的末法思想。石窟寺的開鑿費工巨浩，勞力、財力的投入都十分驚人，這就不僅僅要求發願者有巨大的決心和堅強的毅力，亦需要政治勢力及信眾支持。以此觀點考察大足與麥積山都有類似之處。

黃巢在西元八八一年起義攻克長安之後，以唐僖宗為首的朝廷便避禍入川。王建在中和三年（八八三）領兵護駕，倍受僖宗重用之後，卻逐步佔據了四川中部地區，繼而在昭宗初年（八八八）形成分裂割據局面。於是靖南軍節度使昌州刺史韋君靖便依仗軍事實力在大足北山周圍設大兵寨。利用偏安太平形勢於西元八九五年在大足北山開始鑿石造像，供養三寶。到了西元九〇六年王建佔據金川，大足因「大豐大足」[註 36]的農業經濟環境，又有地勢天險為有力憑障，很快便出現了「世外桃源」般的繁榮之狀。安定的內部環境以及富庶的經濟實力為營造大足石刻奠定了政治與物質的基礎。[註 37]隨後，儘管朝代更迭、人事興廢，但大足開窟造像之風已蔚為大觀，歷經四百餘年的苦心經營，大足石刻遂成中國石刻營造史上的一代絕響。

同時代，麥積山石窟也經歷了「野寺禪僧少，山圓細路高」[註 38]的兵亂與大地震[註 39]之後漸次甦醒，孕育了有宋一代的最後輝煌的到來。天水在唐廣德元年（七六三）七月[註 40]以後，在近百年內多次受吐蕃等少數民族政權入侵，兵燹不斷，民不聊生，佛事式微，生靈塗炭。由於秦州「隴南鎖鑰」[註 41]的獨特地理位置，居民流動十分頻繁，形成文化的交融匯合，帶入和輸出的成分共存。

唐天祐十二年（九一五）十一月，前蜀政權將岐王李茂貞的秦、鳳、階、成四州政權取而代之後，此年天水籍文人王仁裕登上麥積山石窟天堂洞（今編一三五號窟），並在洞窟西壁寫下了有名的〈題麥積山天堂〉一詩：[註 42]

躡盡懸空萬仞梯，等閑身共白雲齊。  
檐前下視群山小，堂上平分落日低。  
絕頂路危人少到，古岩松健鶴頻栖。  
天邊為要留名姓，拂石殷勤手自題。[註 43]

王仁裕後來入仕後蜀，並隨後蜀主王衍遠幸天水等地，後在西元九五〇年前後撰寫的《玉堂閑話》[註 44]裡記敘了麥積山這一名勝，成為今天五代關於麥積山石窟珍貴的歷史資料。[註 45]

至北宋景祐二年（一〇三五）仲春月二十一日，麥積山應乾寺主賜紫沙門惠珍及會首太原王秀等僧眾募款捨物妝塑東西兩閣大像；[註 46]北宋熙寧三年（一〇七〇）六月秦鳳經略使李師中等人遊麥積山並題詩刻石；[註 47]元豐四年（一〇八一）陝西發運副使蔣之奇登麥積山

論文 / 栖神幽遐，涵趣寥曠

——以大足寶頂第二〇號石刻「養雞女」與麥積山第一六五窟泥塑「供養人」為例論宋塑之美及其他

ISSN : 1609-476X

並刻石題名。[註 48]一時間名人遠至，佛事興旺。宋神宗趙頊又在元豐八年（一〇八五）下詔，宣麥積山寺得道高僧秀鐵壁入內升座講演宗乘，敕賜圓通禪師，並賜田地二百餘頃，供贍僧眾；[註 49]大觀二年（一一〇八）由於在麥積山頂阿育王塔旁產芝草三十八本，由龍圖閣學士秦州經略陶龍圖具表上奏，敕賜改寺名為「瑞應寺」[註 50]。史載的這兩件宋王朝與麥積山的佛事活動密切相關的大事，足證當時麥積山與宋朝廷的關係已是多麼不同尋常！

之後，由於前設於秦州的榷場廢置，宋金兵交不斷，秦州成為宋金拉鋸戰的前沿。儘管如此，紹興二十七年（一一五七）八月二十五日仍有一次大型維修重妝東西兩崖大佛的工程完成。[註 51]這些活動從現今被重妝、新塑，以及增改陳制的五十四個洞窟中的歷史遺存中可以找到清晰的明證。

讓我們再把目光略略四至，有宋一代敦煌莫高窟北宋（包括西夏）共建窟三十二個[註 52]（不含在前代洞窟基礎上重妝重繪洞窟）。而這一時期，據不完全統計，在陝西境內尚有宋、金、元時代石窟遺存七十三處[註 53]。從現存的延安清涼山萬佛洞石窟、子長縣北鐘山石宮寺石窟、黃陵縣雙龍萬佛洞石窟、富縣段家莊閣子頭寺石窟等等遺存[註 54]來看，均以不同的表現手法、信仰歸旨反映出我們民族佛教藝術在宋代這一青年期的多姿多采的俊偉特質。

因此，我們也可以說，宋代是中國佛教藝術發展的最後一個值得人們去叩索的時代，而自此以後，石窟寺的營建即歸於冷寂！

這一段歷史今天的復原也更加突現出大足與麥積山宋代佛教藝術品遺存的彌足珍貴。

## 二、美學意韻之芻議

### (一)線的表現風神別具

中國藝術中無論繪畫、雕塑、書法，首先是線的藝術，線是情感之載體，線是作品之骨架，線是氣韻之濫觴，線是面貌之靈魂……線是中國藝術中一切的一切，不二之法門。

線的極致是書法。

書法發展至宋代，帖學大盛，以蘇軾、黃庭堅、米芾、蔡襄為宗的「四大家」，他們的書風或平淡天真（蘇）、或風神灑蕩（黃）、或沉著痛快（米）、或端嚴溫厚（蔡），皆開創「宋人尚意」的一代風氣，藝術境界不斷推陳出新，開拓出「意勝於天」的一片新壤，個性突出，風神別具，完成了行書集大成的歷史使命。[註 55]

宋代文學形式中出現了彪炳千秋的新樣式——宋詞，這種長短句便於淺吟低唱，抒發胸臆，所構成的節奏感從形式上講亦有「線」的韻致，較之律詩的圖案式的「線」的結構，無疑更加活潑，更富藝術的張力與表達的隨意性，而詩詞所蘊藉的音樂職能便是吟唱，聲音的長短變化組合，無疑亦構成了音「線」的虛擬空間。

宋代雕塑是以「線」為「音符」而歌唱的，進而撥動觀者的心弦共鳴。正是如同弦狀排列（如養雞女之運動線）或弧狀密集（如供養人之衣紋線）的線的交響，使宋塑中線的合聲既有「空山玉碎」的寂寥，又有「銀瓶乍破」的剛毅。

養雞女的主體造型線，以大小不等的圓弧線交織疊合，極好地表現了鄉野女子圓潤健康、自然姣好的體魄，構成了一派陶潛田園詩般的安詳澄明，直接秉承了晉唐遺風。不禁使人想起張萱或是周昉筆端的鞍馬人物、貴婦侍從；又能在意大利文藝復興巨匠拉斐爾的「亞爾伯的聖母圖」[註 56]中找到相同的藝術人文背景，那是西方酒神文化體系中對青春、聖潔及崇高的宗教般虔誠歌頌的典型方式。

供養人像則不然，以衣裙為主體的挺括而密集的線條，直接體現供養者的婷婷卓然及潛在的優越感，傲然的卓立集中反映出現實婦女對於信仰深沉的涵入。衣裙密集的「線陣」無疑像上升的基座，托起了上肢與頭部，富於上升的宗教聖潔感，也更加烘托出神聖傲岸的貴族婦女氣派。全像顯而易見的宗教化情感，令人馬上想到遍布歐洲的哥德式大教堂的門柱或拜廊，「信仰的力量會變成信仰的快感」，[註 57]在西方繪畫中德國巨匠丟勒的「四使圖」[註 58]中聖徒的衣袍處理就是代表。長線作為一種古老的表現手法，在畫像石、畫像磚以及宋代武宗元的「朝元仙仗圖」，元代永樂宮壁畫中均有出色的運用。

弧線有訴說，安詳的審美意象，而飄逸、莊重則又是長線的美的意蘊。

由於線的魅力、秩序、個性、變化如此地出神入化，詭異無窮，也使中國藝術在很長時間內有意淡化了對其他藝術構成語言的自覺開拓與刻意尋找，同時，也拉大了東西方藝術表達旨趣的距離，因此才使張大千與畢卡索的巴黎會面出現了一個戲劇性的高潮；畢卡索在深情地讚美了中國水墨藝術之精妙後，心懷嚮往地說：如果他有幸出生在中國，當先成為一名書法家，用線條「寫」出他心中的「圖畫」。

中國古代美術的概念，把「線」這種藝術語言提昇到了一個任何民族都無法可比的巔峰高度，成為表達生命意態與宇宙情懷的載體，這一現象無論是史前粗獷的彩陶圖案、商周獍厲的青銅紋飾、楚墓華麗的帛畫造型、漢代樸素的像磚人獸，以及歷朝書、畫、雕塑、建築作品中都做了深刻的傳達與揭示，在歷史的藝術天幕中為我們映射出了縷縷彩虹！

## (二)體積感的視覺再現

台灣藝術評論家蔣勳先生對欣賞雕塑藝術品的原則提出了一個十分有深意的觀點：

把雕塑還原為材質的體積、重量與質感。[註 59]

不同的材質在藝術品中的運用本身既是作品有機組成的一部分，又是美的最原始的一種畢現。材料的不同對於藝術審美能夠間接地起到自然的暗示和經驗的提昇。

體積感是衡量雕塑藝術品的一個基本要求，中國古代藝術品往往由於自身宗教情感的獨立性，兼具著複雜的教化、追憶、祈念，甚至震懾的諸多功能，內涵異常複雜。如雲崗二十窟巨佛、龍門奉先寺盧舍那大佛，皆形容巨壯、俯視天下；而陵園雕刻品，則更多地賦予了建築附屬及追思性質，從而更靠近紀念碑上的一組裝飾性陪襯；不像現代雕塑這樣，賦予單件作品以獨立存在的一切內涵，在作品草創初始，已考慮到將要布置或展出的環境，甚至連光線、基座、角度等細節都有慎密周詳的計畫安排。

中國古代宗教雕塑的美學思想並非如此。在幽深的窟龕或是廣闊的禮拜空間，均著重關注信仰者精神的提昇、經論思想的充分表達、以及時常流露出來的對於末世及混亂現實秩序的警示。「養雞女」這件作品，整體被安排在「地獄變相」組雕的大背景中，在如此巨大眾多瘴戾的圖像群體中，養雞女的出現正如同黑暗、無望的背景上跳動的一個長號響亮的音符，她的位置所決定的體積感，有欣賞精神與自身存在兩個方面的意義。

在欣賞過程中，養雞女圓秀的面龐、渾潤的身段、飽滿的手臂、勞作所賦予的精神雙手，以及以豐圓形體所呈現的雞籠和那兩隻腿頸長的爭食雛雞，處處構成了平和靜怡、安詳若禪的渾圓意象。這些舒展迴旋的意象在她笑意漾蕩的眉目統領下，是一種升騰躍起的對於生命透視後的深深關照。

養雞女造像的體積感，通過頭、身軀、張開的雙臂、雞籠、雙雞脊線、雞身下的空間等一系列「圓」的調合、環扣，最後集結成了一個渾圓如大氣的人間天象。至於地域、教義、喻意等等形而上的東西是什麼？有多近？變得都如同美玉上的一丁蠅瑕，存在意義已很遙遠而陌生！我們已經分不清楚那是岩間石人或是鄰家少婦，「圓」的體積感的組合彰顯，將藝術現實與心理暗示雙向形成一個完美的欣賞環鏈，而這之間的橋樑便是體積與體積之間「圓」的銜接。

麥積山一六五窟供養人的形象體積感的構成，著眼於站立者的挺拔上。儘管宋代繪畫留下的女性寫真大多是溜肩細頸，文弱如柳式的纖然秀媚，這一傳統亦反映在諸如晉祠及延安地區石窟的造型形象上。我們也必須承認，形象的內涵差異性是有別千秋的。由於泥塑本身材料的限制較小以及北方審美旨趣較少受南方綺靡文士風習熏浸，因此保存在民族體內的那種崇尚健康、強碩之美的心態仍不失赤子之心，依然在麥積山的宋代泥塑中流露時常，這種體魄也是從戰亂中求生存，動盪裡得平安所必須具備的一種體格。

供養人的臉龐呈蛋形，這是古典法式的一種準則，身材則是近似扁柱體，身量高挑，站立得十分舒展。由於供養人所特有的供奉、護持性質，使她更兼具了一些守衛的意義，紀念碑式樸素的體積感，顯得莊嚴、矜持、理性儼然。之於觀賞者更多的是神聖莊嚴的宗教信仰情愫的表露，提昇人內在宗教潛隱的敬畏趨向，深蘊宗教心理暗示作用。

供養人的整體體積感更多靠向「塔」的意蘊，表情的剛毅幹練，加之抬起握拳的左手的第二表情的有力補充，使這件泥塑藝術品更具訴說，追念、祈願的宗教旨趣。

養雞女的材質是石頭，卻又予人以圓潤的、柔軟的視覺美；供養人的材料是泥土，卻完全表達一種剛毅的、硬健的視覺美。由此可見，材料所具有的自然屬性會由於作品內涵、體積感表現等的迥異區別，從而具備非凡的延伸性及活躍的表現力。

### (三)心理刻畫尤為成功

傅庚生先生在評論中國古典文學作品時曾說：「文學創作者執其高尚之人格，挾其濃厚之感情，出之至誠，發為文字，其感人之能力自深，遂成為千古不朽之傑作矣。」 [註 60]

文學作品如此，一切藝術品之成皆如是。

當藝術家所傾之心力變成形象反映之心理，由於藝術家發乎情、致其藝，傾心血之澆灌，心靈的折射幽微寥曠，感情的凝結源熾流深，平凡生活的定格才變成了一件件具體存在的藝術實體。

養雞女心理的刻畫重在姿態的處理。在舒展、閑適、嚮往而又平和的不經意中，揭示出了禪宗南派隨意自然修行活潑風習 [註 61]，因此，佛教藝術品所受經典嚴格束縛的意味大為減輕。

澄懷觀道，般若自在的思想瀰漫在養雞女周身。那自然、悠游的神情和心理刻畫，似乎要引領信眾情感剎然上升，擺脫現實世界的物我糾纏。這一造像深刻的內涵，活潑的形式為我們營造了一個至為甘醇清新的「禪」的觀照氛圍。

曲傳意境的心理描摹，造意的手法高明與否至為關鍵，心理妙傳，反映風神意韻。對於藝術品心理意境的產生，向來論述者眾多，伍蠡甫先生認為：

具體說來，意境的根源是自然、現實，意境的組成因素是生活中的景物和情感，離不開物對心的刺激和心對物的感受，因此情景交融、情景結合，而有意境。[註 62]

不管是養雞女形象的佛教寓意之「苦」，或是芸芸現實之樂；無論是動態刻畫的戲劇性，或是人物表情的微妙處理，都是圍繞欣賞心理及聖教化世為初衷，這亦反映出佛教重視體察自然與心理交融，借物晤悟，資助修行的至深情結。

麥積山一六五窟的女性供養人，所刻畫出的心理情感因素又與養雞女有很大不同。該窟東壁右上側菩薩背光處有「維大宋慶元丙辰四月初八日……」墨書題記一行。慶元丙辰為西元一一九六，此時秦州正是宋、金交戰的要衝，本窟主尊三像均為菩薩形象，女性供養人的出現從側面反映出當時秦州地區佛教信仰並未因戰爭而廢頓。

供養人的表情及體態語言均著力於表現供養者堅毅、潑辣而又屹屹凜然剛烈氣質。無論是握拳上舉的右臂，或是高挑而立的雙眉，以及眇角外揚的雙眸，還有微斂抵起的嘴角，都表達出供養者極強的個性與豐盈的精神，這種堅定神情若與歷史上宋王朝面對異族入侵所持的軟弱態度相比較，真是具有極深的意味和明顯的反差。

石窟中一般供養者的形象多是虔恭、善良、恬然、溫婉的，這一組供養者形象的神情大大打破了時代傳統的典型塑造模式，因其心理刻畫的獨特，尤其具有別樣的審美價值。宋塑中的這一優勢所反映出的微妙造型能力在兩宋以前是絕未達到的。[註 63]

這一卓異特質正如錢紹武先生在點評晉祠宋塑時所言：「其實，就以現在還見到的宋代人物繪畫來說，也並沒有見到如此深刻的描繪，就是描寫社會人情的文學著作中，如宋代的『話本』，也並未出現如此入木三分的刻畫。」[註 64]

卓越的佛教藝術創造，既使神情遊離於教義之外，又使神情反映大時代背景的獨特面貌。由神情所揭示的現實面貌的深刻洞察和高超的技巧，是宋塑的優良傳統，既使在今天，亦值得我們去深入體味和借鑑，這對於現實的藝術創作尤具積極意義。

#### (四)傳神寫照盡在阿堵

傳統的中國藝術歷來重視山河精神及人物風采的彰示，這在歷代傳世藝術品中均有充分反映，這一傳統也是中國古代藝術重視內心體察和情感關照的一貫追求。

養雞女與供養人的神情揣摩就非常有意味。

養雞女的眼睛隱在淡而彎曲的眉宇之下，眼睛的造型極像書法正楷中顏字「橫」的寫法，波磔上收，上下眼瞼構成一個曲而細的空間，目光笑意微漾，這種笑意是自深心湧起而又從雙眸中散逸出來的。

這種目光神情的刻畫映射出藝術家本身對題材洞悉的深刻和對創作本身所傾注的深情。在這一形象面前，我們不禁憶起兒時鄰居生活的片斷，這種平常到再也不能平常的舉動的形像載體，或許就是我們的母親、姊妹或是鄰家常見的大嬸大媽。

情節的簡單，故事的平淡，經過一番巧手剪裁，再配以如同春風拂面般靈動的眼波，題材便被昇華，平常變得又非同尋常。

如果說養雞女的眼神是柔和的藝術體現，供養人則又呈現出剛烈的意象。

供養人的眼睛刻畫多用淺刀壓塑，整個眼睛的外型極像借勢下遊的柳魚，造型意態急促、果斷、如同鷹落鷄起。陰刻線表現的雙眼瞼及壓塑出的彎而陡的眉弓，以及精心圈點出的睛瞳，都增強了作品的戲劇化因素，使性格特徵趨向躍動的波瀾，十分個性化。供養人如同霜雪中的竹葉，傲然凌厲，性格魅力凸現。

儘管整體造型瘦削、纖弱、如同大多數宋代藝術品中的女性形象。但微側下俯的頭部動勢，加之所流露出的寓剛於柔的女性罕有個性，使作品在宋塑中所反映出的心理刻畫力度尤列精品之序。

宋代藝術品崇尚理性之外的造化尋求，多以寄託精神為旨歸，以江上寒鴨、數點帆影、一抹雲靄或是村舍一角，來展示自然之外的「心靈自然」，或是寄託對於自然無盡的冥想，如同宋詞的旨趣，技巧與形式感的追求空前繁榮。[註 65]像養雞女及供養人這樣的表現現實形像的極盡真切、傳神、魅力綿遠的作品實不多見。

宗教本身是鼓勵發揚人性中普遍存在的共性的美德的，而藝術範疇內的作品又強調豐富多姿的個性的詮釋，因此，宗教意義如同數理固定法則，藝術則具有靈活的可動性，從這一點上講，藝術則像是解題的具體方式，宗教所建立的理想的秩序，由藝術重構後，便反映出人的創造的千姿百態及卓爾不凡的靈感才情。

正因如此，錢鍾書先生曾總結說：

……創作可以深挖事物的隱藏的本質，曲傳人物的未吐露的心理，否則它就沒有盡它的藝術的責任，拋棄了它的創造的職權。……藝術可以想像當然和測度所以然。[註 66]

「傳神寫照盡在阿堵」——我們今天所回眸的養雞女、供養人的眼睛是怎樣的眼睛啊！

### 三、宋代三件佛教藝術品之啓示

#### (一)技巧是為形式做嫁衣

任何一種藝術門類如果放棄或輕視該門類藝術技巧的錘鍊與繼承，所出的作品必是蒼白無力、無源之水，更遑論藝術形象要感染大眾或傳之後人。技巧的磨礪是頂苦的差事，懷素墨掃千葉成大氣、杜甫捻斷數鬚成華章、王維歷閱山川吟胸臆、石濤搜盡奇峰打草稿，都反映出藝術技巧修煉的艱辛與痛苦。

優秀的藝術品技巧的表現倍顯樸實無華，這一點在傳統宗教藝術品中顯得格外引人注目，無論是雲崗大佛或是龍門法相，以及敦煌滿壁的壁畫，無不顯示出當年藝匠們沉著、鎮定、嫺熟無礙的藝術技巧，這裡不存在「巧」的成份，一切顯得自然大方；這裡也不含「技」的炫耀，出手彷彿是岫岩生霧，大製作，大手筆中「做作」的怪物一點都不存身影。

養雞女與供養人的藝術技巧也完全可以歸入這一優秀行列。

養雞女的藝術技巧圓中見拙、渾然天成，禪意的幽趣流露其中。整體造型從頭至肩，再由雙臂到上身，都是圓的體積的歸納和組合，身前的雞籠與真實的雙雞又是半圓與橢圓形的組合，石頭被磨礪成了一個大而精緻的圓形整體。在這個整體中，為了打破單調；頭部刻出花瓣一樣的雲鬢，雞籠上不經意地陰刻出條紋組成菱形的圖案，雞身上又刻出羽毛的構成形式，整體上有統一又有變化，去除了單調呆板的組合弊端。

大足造像中尚不乏幽默情調的抒發，如養雞女中二雞爭蚯蚓的細節。在宗教信仰嚴肅的設計中，又摻入了對生命本體不經意的深深關照。

養雞女處理手法中的上半身精雕細琢與下半身用原石不動的陪托技巧，在對比下凸現藝術與人類創造的不平凡，又與造化原生狀態下材質的自然美形成一種樸素的對比。這種表現手法後來又見於羅丹的〈沉思〉等作品。

供養人的藝術技巧亦有質樸、自然的特性，非常強調整體與局部處理手法上的對比關係。臉部塑造平滑簡單，髮冠與頭髮又極其寫實，尤其頭髮更是用泥篋「梳」理得一絲不亂，從而在視覺上達到了一種有效的繁、簡補充。供養人上衣的處理是弧線的交插、疊合，腰部以下裙衣的處理是弧線的排列、羅置，腰部以下裙衣處理又是長短直線多變、依內在形體為準則的靈活組合，整個造型意象中又出現了一次對作品大範圍內的疏密對照，這一次的對比更具繪畫意味。

爲了更好地烘托出供養人女性特徵，塑造技巧在圓刀運用的基礎上又加入了壓塑的技巧。而陰刻或疊塑出的衣紋及衣領又分寸恰到地表達出了青年女性健康與有力的精神面貌和社會地位。多變的處理方式，毫無生硬、雜亂的無條理性，更多的則是簡潔明瞭地描摹對象的敘述式的現實刻畫。

宗教藝術品是中國古代美術遺存中極爲重要的一部分，其所反映的社會時尚、審美旨趣、時代面貌，均有深入研究與體會的必要。億萬件歷代藝術品中所隱含的藝術技巧和表現方式，絕不僅是「面具化」或「公式化」的武斷所能總括的，今天我們在這些遺存前做刻意的停留或是仔細的揣摩一定會有發現和收穫。

當然，由於過分「偏重形式的古典主義發達到極端，可以使作者喪失了對具體事物的感受性，對外界視而不見，恰像玻璃缸裡的金魚，生活在一種透明的隔離狀態裡」[註 67]。錢鍾書先生對宋詩優劣的評述，同樣也揭示了佛教藝術至宋後衰落的一個另一意義上的原因，非常具有思考意義。

社會背景、經濟基礎、信仰旨歸、審美意趣、個人技藝——這些都是束縛一件藝術品成功的鐐銬，創造祇有充分借勢、才能跳好這帶鐐銬的舞蹈——產生出令後世交口爲讚的藝術品，由此視之，藝術的勞動既是個體的又是社會的，其中個人技巧的優劣又起更重要的作用。

## (二)理解建立在同情的基礎上

一九三〇年，陳寅恪先生在〈馮友蘭《中國哲學史》（上冊）審查報告〉裡開宗名義便寫道：

凡著中國古代哲學史者，其對於古人之學說，應具瞭解之同情，方可下筆。蓋古人著書立說，皆有所為而發。故其所處之環境，所受之背景，非完全明了，則其學說不易評論，而古代哲學家去今數千年，其時代之真相，極難推知。吾人今日可依據之材料，僅為當時所遺存最小之一部，欲借此殘餘斷片，以窺測其全部結構，必須備藝術家欣賞古代繪畫雕刻之眼光及精神，然後古人立說用意與對象，始可以真瞭解。所謂真瞭解者，必神遊冥想，與立說之古人，處於同一境界，而對於持論所以不得不如是之苦心孤詣，表一種同情，始能批評其學說之是非得失，而無隔閡膚廓之論。[註 68]

一代巨匠這一番宏論，儘管著眼點在於就治哲學史而發的感慨，但其幽微之旨，殷深之意，在相隔七十年後的今天讀起來仍然唇齒留香、發人深省，而這一論述所張揚的具普遍性的現實意義，至今仍散發著真理的光芒，確乎微言大義。

時至今日，中國佛教藝術偉大的宏旨依然是高奏陽春白雪之曲的研究者與下里巴人的欣賞者之間其距尚遙，大多數民眾仍是抱著「到此一遊」的態度聊以自慰。佛教藝術這一片樂園仍然是「會員制」——是學者、專家們的「高爾夫俱樂部」，如果我們擯棄佛教發展過程中攙入的庸俗、荒誕、迷信的非主流因素，真正以藝術鑒賞的平常之心去審視那些不朽的遺存，便不難發現，藝術品所給予我們的啓示無疑是多方面的，一處遺存就是一個古代信息的平台，我們祇有先樹同情深情才能掬起理解的泉水。

大足石刻中那些勸善、暢孝、戒酒的組雕，對於淨化人的身心、理解人的尊嚴、樹立人的善念，至今仍具教化的深意。綱紀的廢弛，親情的疏遠，這些當代社會的「文明病」，用藝術這一手段去診治，其效果往往比高明的醫生要更加技高一籌。

佛教藝術歷來存有「澄懷觀道」、「調伏心性」一說，欣賞者在崇敬的凝視中，多少亦有潛移默化的浸心作用，至少可以暫時使「心虎」馴順，關照「生命本身」，享受「安怡至醇」，也會在物我兩忘之中隱去對一己沈浮及他人隱私的天生的「好奇」之心，以一種無礙無障的胸襟看待自然的榮枯交替與人事的興廢更迭。我想，佛教藝術最初的衷曲除去吸引信眾之外，教化流布亦應是一個重要的原旨職能。當然，如果過分誇大這一職能亦必陷入「犬儒主義」的窘境。

欣賞佛教藝術品與理解佛教藝術品，不同於欣賞、理解其他門類藝術品，需要我們在同情、入定、接受智慧的心的感受之前先進行欣賞階段，其後的任務才由眼睛去完成。

佛教一旦在中土被認同、接納與信仰之後，一場文化的融和、提煉、取捨、合併便悄然展開。自六朝至隋唐，一路改造下來，進入趙宋便已基本完成。這一過程反映出中國文化的

胸襟、氣度以及卓越的創造精神，正如韓素音女士的精彩評述：

我們在此[註 69]看到中國接受著、適應著、改造著佛教；將它同中國的文化熔為一體。它成了中國文化的一部分。成了中國藝術、中國創造動力的一部分。……[註 70]

文化的關注，必具深切之同情！才會有透闢理解之可能！

### (三)信仰的力量既宏偉又卓異

我們如果以現今存世的藝術品數量來看，宗教藝術品存世的數量顯然要佔極大的比重，佛教在傳入中國兩千餘年的弘佈過程中，信眾對信仰的熱情與執著，隨著傳播的深入，愈久彌新，這種創造動力的源泉就是信仰的執著。

藝術變為宗教或宗教變為藝術，其中起決定性作用的是信眾信仰力量的宏偉與卓越。無論是大足趙智鳳發願終生營建像龕，或是麥積山女供養者起誓供養三寶，都充分反映出了信仰者宗教情懷的熾烈與深情。

佛教藝術品在相當長的時間裡被破壞、被否認、被扼殺，在意識形態不同的強權背景下，當權者似乎要有意掩蓋、扼殺宗教藝術品的存在價值和存在事實，這種思想的產生決非正常的文化認同心態和應持的文化繼承態度，政治意識形態的喜惡也不可能決定民族藝術發展的主流，民眾信仰的傾向絕非僅靠極權壓制或粗暴摧毀就可以恭順發展。

宗教和藝術的結合，遠自人類文明發端之日，在歷史的長河中，相互依托、借鑑與融和，最後生發成一棵棵參天的大樹。今人之智、今人之藝並不能說比不上古人，但我們在呼喚「時代巨作」或是「時代精品」的同時，有沒有想過藝術精品的產生究竟存在哪些客觀條件與人文背景？

從大足和麥積山兩處古代遺存眾多的石窟造像及壁畫藝術來看，如果沒有信仰的力量做為不竭的精神源泉，昏黑的暗夜及艱巨的勞作都是難以想像的。

宗教可以變為信眾的信仰，藝術也可以變成藝術家的宗教，當米開朗基羅在意大利教堂天頂年復一年地繪製宏偉的宗教壁畫時，那一份創造的熱情恐怕不僅來自創作的樂趣本身。當溫森特·凡高在烈日下描繪阿爾風景時，那種由藝術信仰所激發出的宗教般的熾烈與深情，

論文 / 栖神幽遐，涵趣寥曠

——以大足寶頂第二〇號石刻「養雞女」與麥積山第一六五窟泥塑「供養人」為例論宋塑之美及其他

ISSN : 1609-476X

今天依然激動著每一位欣賞者。有時候，宗教本身的信仰及藝術信仰的宗教化，本身的界線就是非常模糊的。

我們今天面對的這些偉大的歷史遺存，所接受的啓示更多的是感慨信仰力量的偉大與不朽，但同時也在注意由卓越的藝術表現技巧所傳達出的信仰已遠非信仰本身可涵蓋，它所傳達的宗教神聖感同樣也是藝術化、圖像化的宗教理念模式。

台灣著名的雕塑藝術家李再鈐先生在總結麥積山等地宋代佛教雕塑藝術品時曾深情地寫道：

宋代的彩塑造像是在融合了歷代技巧和風格之後另闢蹊徑的，這時因禪觀念的影響，內容形式更加豐富和複雜化，以及美術思潮趨向於自然、浪漫的訴求，使雕塑風格大大地改變了，……在人體生理結構、運動透視和線條韻味都已發展成熟的宋代人物畫風的薰染下，佛教造像漸漸地從宗教信仰的羈絆中解脫，走向藝術創作的欲求，藝匠從現實生活的情趣，人體律動的美感，到心靈意象的玄奇，都能在……塑像中淋漓盡致地表達。……

宋代藝術家都能在禪意念的開放思想中孕育出人性自然的理念，創造了輝煌的歷代佛教雕塑史全程中另一高峰，承繼著敦煌、雲崗和龍門，接續在南北朝和隋唐之後，匯合中原、江淮、蜀中和東南各地同時期的造像，建立了一個「文藝復興」的時代。  
[註 71]

由此可見，以信仰為創造動力的藝術創作是靈感和熱情不竭的源泉，是宏偉與卓越產生的不容爭辯的事實。

沒有供養者熾烈的宗教情感，沒有佛教創作藝術家不懈的努力，沒有中國佛教藝術遺存的諸多奇觀，中國古代藝術之林一定是不夠完整的。

#### (四)千年風雨鑄不朽

大足五萬與麥積山七千四百餘軀各類造像，大足四百餘年與麥積山一千六百餘年的發展，石頭與泥土，無數的先人們汨汨汗水及無邊智慧、自由散發的想像力以及今天看來如登畏途的不朽毅力，為我們的民族在南北兩地留下了觀想不盡的無盡寶藏，這也正是我們這個民族得以古老、得以傲立的根基。

王船山評唐宋詞、宋元畫云：「以追光躡影之筆，寫通天盡人之懷。」這兩句妙論總攝了中國藝術的最後理想和最高的成就。[註 72]中國藝術中所涵泳的瑩潔意境，以及壯闊幽深的生命情調，於佛教藝術遺存及地下墓葬出土品中均得以充分顯示。

正是通過這些歷經千年風雨、萬般劫難的偉大藝術品，我們才得以在今天慕先民風采、究當時思想、感彼人創造，省悟歷久彌新的藝術魅力與不斷創造的藝術原動力。

英國詩人勃萊克有一首詩：

一沙一世界，一花一天國；

掌中握無限，剎那見終古。[註 73]

養雞女及供養人現實主義的表現手法，讓我們在歷史現在與過去的對話中，真是「不敢高聲語，恐驚天上人」，如果時空輪迴中確有復活，那麼走下台基的她們，在遊走顧盼之間會不會使我們感受到〈清明上河圖〉中的芸芸眾生或是宋代話本中人物復活當世？

陳寅恪先生把探索我們民族心靈歷程的還原解密，稱之為民族「心史」。若以大足、麥積山兩處宋代偉大遺存為藍本，窺一斑而知道這個民族在動盪、多難、文化成熟的陣痛中所映射出的堅毅與青春的美麗，這應該亦是兩宋時代的「民族心史」的一部分。這對於理解宋代先民的汲取、睿智、博大和不倦的創造力，無不具有管總全貌的現實意義。

「諸相非相」，時過境遷，在時光的淘洗、灼鍛中，那一份寧靜和滄桑已足以引發我們遐想萬千。

大足如此，麥積山如是！

「一切景語皆情語」，審美的過程，是景物之於心靈終極關照的纖毫再現，譬如樹葉的夏榮秋枯，自然現象本身並無「情感」所言，而那生命的幻滅、交替卻可在觀想者心目中引發出無盡的聯想，撥動起心靈的合弦翩然的回應，引申出無限美奐的人類情感，阮步兵的「秋風吹飛藿，零落從此始」[註 74]庾子山的「搖落秋為氣，淒涼多怨情」[註 75]歐陽永叔的〈秋聲賦〉，袁子才的〈秋蘭賦〉等均傳達這種情感。

人生苦短，萬物枯榮均可引發審美者對生命哲學式的思索和深深的無奈。畢竟，「採菊東籬下，悠然見南山」式的世外桃源世間難尋。因此，即使像曹操這樣的一代梟雄，也要面對良辰美景深情而又無奈地高吟：「對酒當歌，人生幾何？譬如朝露，去日苦多。」審美中，景與心的輕輕邂逅，如同雪泥鴻爪，心靈豐盈的人，將之巧取，變成我們今天詠誦不朽的華章。

文學欣賞如此，繪畫雕塑藝術欣賞亦如是！

中國歷代審美的傳統均延續著一種淒婉的人生喟嘆，借景祇是爲了把自己心靈的哲思映射在自然的鏡子上，這個傳統從《詩經》到屈原〈離騷〉，並一直互延至今。因此，劉勰在《文心雕龍·情采》中寫道：「夫水性虛而淪漪結，木體實而花萼振，文附質也。」

佛教在弘佈過程中，起初反對偶像崇拜，至後來，民眾的信仰習慣及佛教本身的弘佈手段卻修正了這一傳統。在一千多年間，佛教僧眾運用不朽的激情和卓越的才華，開窟造像，弘法佈道，使佛教文化融入中國文化，並成了重要的組成部分，在這些美的經典面前，信仰者的身影儘管在歷史的風塵中漸漸遠逝，但佛教藝術品所蘊含的激情、毅力、信仰、如泣如訴的美的情愫，卻如同江河之水，永無枯竭！

養雞女與供養人所展示的佛教功能之外的審美元素，尤其需要我們去用心體味。

一切存在背後的深意，才是我們應爲仔細小心尋找的。

是故，「若見諸相非相，即見如來」[註 76]！

### 【註釋】

[註 1] 湯用彤，《漢魏兩晉南北朝佛教史》第十四章〈佛教之北統〉（北京大學出版社，一九九七年九月）第三五五頁。

[註 2] 王安石，〈遊褒禪山記〉。

[註 3] 李己生，〈大足石刻概論〉，載於劉長久、胡文和、李永翹編，《大足石刻研究》（四川省社會科學出版社，一九八五年四月）第一—二頁。

[註 4] 郭相穎，〈大足石刻藝術〉，載於重慶大足石刻藝術博物館、大足縣文物保管所編，《大足石刻研究文集》（重慶出版社，一九九三年九月）第二頁。

[註 5] 同 [註 4]，第二—四頁。

論文 / 栖神幽遐，涵趣寥曠

——以大足寶頂第二〇號石刻「養雞女」與麥積山第一六五窟泥塑「供養人」為例論宋塑之美及其他

ISSN : 1609-476X

[註 6] 同 [註 5] 。

[註 7] 同 [註 5] 。

[註 8] 同 [註 5] 。

[註 9] 馬天彩，《天水史話》（甘肅人民出版社，一九八五年七月）第二頁。

[註 10] 轉引自《天水縣誌》（一九九二年修，徵求意見油印本）。

[註 11] 同 [註 10]，第一一九頁。

[註 12] 傅天仇，《移情的藝術——中國雕塑初探》（上海人民美術出版社，一九八六年四月）第八十七頁。

[註 13] 參見天水地區地震辦公室編，《天水地震史料匯編》（一九八二年十月）。

[註 14] 呂澂，《中國佛學源流略講》（中華書局，一九七九年八月）第三八四—三八五頁。

[註 15] 同 [註 14] 。

[註 16] 同 [註 14] 。

[註 17] 同 [註 14] 。

[註 18] 郭朋，《中國佛教簡史》（福建人民出版社，一九九〇年四月）第二八五—二八六頁。

[註 19] 同 [註 18] 。

[註 20] 同 [註 14]，第三八八頁。

[註 21] 同 [註 18]，第二九三、三〇五頁。

[註 22] 同 [註 21] 。

[註 23] 同 [註 14]，第三九三—三九五頁。

[註 23] 同 [註 23] 。

[註 24] 同 [註 23] 。

[註 26] 董玉祥，《梵宮藝苑——甘肅石窟寺》（甘肅教育出版社，一九九九年七月）第四十九頁。

[註 27] 屈濤，〈公元十一—十三世紀麥積山石窟營造的研究〉一文之附表，二千年敦煌學國際學術討論會論文，待刊。

[註 28] 參見閻文儒，《中國石窟藝術總論》（天津古籍出版社，一九八七年三月）第七章〈五代宋初的石窟藝術〉。

[註 29] 郭相穎，〈再談寶頂山摩崖造像是密教道場及研究斷想〉，載於重慶大足石刻藝術博物館、四川社會科學院大足石刻藝術研究所編，《大足石刻研究文集(2)》，第二二二頁。

[註 30] 同 [註 29]，胡文和、劉長久〈大足石窟中的宋代道教造像〉，第四四五頁。

[註 31] 同 [註 28]，第四十六頁。

論文 / 栖神幽遐，涵趣寥曠

——以大足寶頂第二〇號石刻「養雞女」與麥積山第一六五窟泥塑「供養人」為例論宋塑之美及其他

ISSN : 1609-476X

[註 32] 國家文物局教育處，《佛教石窟考古概要》（文物出版社，一九九三年十一月）第一六一頁。

[註 33] 碑立於嘉定十五年（一二二二）三月，現存麥積山石窟藝術研究所轄瑞應寺內。

[註 34] 魏道儒，《中國華嚴宗通史》（江蘇古籍出版社，一九九八年七月）第一一九頁。

[註 35] 賈纘緒，《天水縣誌》，一九三九年據天水市地方誌編印服務部一九九二年十月翻印本卷之三，〈民族誌·佛條教〉。

[註 36] 重慶大足石刻藝術博物館、重慶市社會科學院大足石刻藝術研究所編，《大足石刻銘文錄》（重慶出版社，一九九九年八月）第一頁。

[註 37] 同 [註 12]，第八十八頁。

[註 38] 杜甫，〈山寺〉，見《杜詩箋注》，全詩為：「野寺殘僧少，山圓細路高。麝香眠石竹，鸚鵡啄金桃。亂石通人過，懸崖置屋牢。上方重閣晚，百里見秋毫。」該詩作於乾元二年（七五九），時杜甫流寓秦州。

[註 39] 唐玄宗開元二十二年二月壬寅〔初十〕（七三四年三月十九日），秦州七級九度地震，破壞極大，見 [註 13] 第四十二—四十七頁。

[註 40] 天水麥積山石窟藝術研究所編，《中國石窟·天水麥積山》（文物出版社、日本平凡社，一九九八年六月）《天水麥積山大事年表》，第二六三頁。

[註 41] 同 [註 9]。

[註 42] 今已無存。

[註 43] 見王仁裕，《玉堂閑話》，全書已佚，今見於《太平廣記》卷三百九十七。

[註 44] 同 [註 43]。

[註 45] 王人裕事跡見邵寧寧、王品波，《說苑奇葩——晉唐隴右小說》（甘肅教育出版社，一九九九年七月）第一八三—二〇四頁。

[註 46] 見麥積山石窟第五十九窟長篇墨書題記，錄文見 [註 27] 文。

[註 47] 見麥積山石窟第一六八窟石廊道刻石題記。

[註 48] 見麥積山石窟第五窟刻石題記。

[註 49] 見〈四川制置使司給田公據碑〉，碑藏麥積山瑞應寺。

[註 50] 事見 [註 49] 之碑文，又見《宋史》卷三百四十八之〈陶節夫傳〉。

[註 51] 一九八二年維修東崖大佛（今編十三窟）時，於主佛白毫相內發現了一祇芒口白瓷定窯所燒製大碗，碗外壁有此年號墨書題記一圈。此碗現藏於麥積山石窟藝術研究所文物庫房。

[註 52] 張伯元，〈淺談莫高窟石窟檔案的編制〉，《敦煌研究》（二〇〇〇年）第一期，第一六九頁。

[註 53] 韓偉，〈陝西石窟概論〉，《文物》（一九九八年）第三期，第六十七頁。

論文 / 栖神幽遐，涵趣寥曠

——以大足寶頂第二〇號石刻「養雞女」與麥積山第一六五窟泥塑「供養人」為例論宋塑之美及其他

ISSN : 1609-476X

[註 54] 靳之林，《延安石窟藝術》（人民美術出版社，一九八二年五月）。

[註 55] 張範九、倪文東，《書法鑒賞》（灑江出版社，一九九三年十二月）第九十一頁。

[註 56] 〔英〕溫蒂·貝克特修女著，李惠珍、連惠幸譯，《繪畫的故事——悠遊西洋繪畫史》（台北：台灣麥克股份有限公司，一九九八年四月）第一二六頁，圖一五〇。

[註 57] 〔法〕羅丹著、嘯聲譯，《法國大教堂》（上海人民美術出版社，一九九三年五月）第二六一頁。

[註 58] 見[註 56] 書，第一五四頁，圖一八一。

[註 59] 蔣勳，《美的沉思——中國藝術思想芻論》（台北：雄獅圖書股份有限公司，一九八六年二月）第六頁。

[註 60] 傅庚生，《中國文學欣賞舉隅》（陝西人民出版社，一九八三年十二月）第十六頁。

[註 61] 張海澄，〈五代兩宋佛教雕塑的佛學內涵〉，載《雕塑》（一九九七年）第二期，第十頁。

[註 62] 伍蠡甫，《中國畫論研究》（北京大學出版社，一九八三年七月）第三頁。

[註 63] 錢紹武，〈北宋的現實主義雕塑傑作——晉祠聖母殿侍女群雕〉，載《文物世界》（一九九九年）第一期，第三十頁。

[註 64] 同 [註 63] 。

[註 65] 同 [註 59] ，第八十七頁。

[註 66] 錢鍾書，《宋詩選注》（人民文學出版社，一九八九年九月二版，一九九七年六月印刷）第四頁。

[註 67] 同 [註 66] ，第十四頁。

[註 68] 轉引自《陳寅恪學術文化隨筆》，（中國青年出版社，一九九六年九月）第十一十一頁。

[註 69] 指麥積山石窟，本文作者夾註。

[註 70] 韓素音女士一九八五年九月考察麥積山石窟後的留言，現存麥積山石窟藝術研究所資料室。

[註 71] 李再鈺，《中國佛教雕塑》（台北：台灣國立歷史博物館，一九九八年）上卷，第十頁。

[註 72] 《宗白華全集》（安徽教育出版社，一九九四年十二月）第二卷，第三三五—三三七頁。

[註 73] 同 [註 72] ，第三六八頁。

[註 74] 阮籍，〈詠懷詩其二〉。

[註 75] 庾信，〈擬詠懷之二〉。

[註 76] 見《金剛經》。