

也谈《牧牛道场》

——走进大足石刻

孙 闯



大足石刻之一“驯伏”与“无碍”

大足县宝顶山大佛湾的《牧牛道场》摩崖石刻，因为直接描写社会生活，而为不同领域的研究者提供了多侧面的探索天地，笔者本文主要就雕塑本身的一些艺术处理

及由此引出的相关问题谈谈一管之见。

如果从艺术评论的角度来看一件作品，首先则要看它创作的初衷及表现出来的实际效果。《牧牛道场》由“未牧”、“初调”、“受制”、“回首”、“驯伏”、“无碍”、“任运”、“相忘”、“独照”、“双忘”等十个连续的情节组成，它借驯牛过程表现修行者通过不断“调服心意”被驯服而最后皈依的演变历程。本意当然是出于佛教教化的目的。但如果不看文字的话，展现在观者面前的雕塑简直就是乡村牧人的现实生活写照，通过观看一群小小的牧人驯服了比他们体形与力量大得多的牛，人们自然会联想到劳动的智慧和力量。以至于被当地老百姓喜爱并呼为“放牛坪”。

好一个“放牛坪”！观看整个作品构图与布局，场面宏大，在长27米，高5米的岩壁中，这组雕塑的主体：十牧人、十头牛因势穿插在曲折蜿蜒的牧场背景中，他们年龄、衣饰各不相同，走走卧靠动作姿态更是多种多样，在云雾缭绕场景中，还穿插有一些飞禽走兽而更显得生机盎然，它宛如一首浪漫的田园牧歌，而散发出逼人的世俗气息。

为什么在密宗道场中会出现表现世俗生活的雕塑？笔者认为外来的佛教雕塑到了宋代，除了题材来自佛经外，艺术上已完全是民族艺术的形式了，世俗化的倾向更加强烈。同时，程朱理学和儒、释道思想大合流，文人画的思潮也进一步冲击着宗教艺术的统一天下。禅宗为了更好地宣传教义，把生活中具体、普通的日常活动都与习禅悟道联系起来，所谓“担水砍柴、无非妙道”，连佛教本身也出现世俗化倾向，这就使它神圣的气氛更加淡化。在这时期雕塑所表现的内容也有很多曲折乃至直接地表现现世人生的题材，如表现仕女的形象——观音较之前空前地增多，一批动摇人们固有的佛教意识，着眼于实际生活，并把虔诚的膜拜转化为享受艺术的情趣之作也应运而生，而世俗化的出现，又给予了佛教艺术的创造以坚实的基础，广阔的空间和发展的生机，大足宝顶大佛湾石刻艺术正是这期间的产物，因此，在密宗道场的经变故事中出现“放牛坪”也就是历史的必然了。

以放牛来比喻“禅宗”的修炼过程，既然没有以前造像模式的约束，则雕塑家们当然可以相对放开手脚，按现实生活中牧人形象自由地塑造。他们本来就是来自土地，牧人与牛对他们来说是再熟悉不过的形象，但他们塑造形象时也并没有完全照搬生活真实，而是把脑海中经过反复筛选过的沉淀形象、或者说经过形象思维加工过的能够驯服羸牛的牧人的容貌与个性，自由驾驭创造在石崖上。应该说，这时占主导地位的雕塑观念，已是融汇中外雕塑以后而形成的民族审美习惯、布局结构及制作经验。这也是我们现在观赏这组雕塑中仍可强烈感受到的迥异于其它宗教雕塑的那股堂堂正正的民族的主人气派的原因。

虽然，古代雕塑家没有给我们留下完整系统的雕塑理论，但我们观看先辈留下的大量雕塑，仍可得出这样的结论：在长期的艺术实践中，他们以斧凿塑刀为笔，书写了中国古代雕塑艺术的辉煌历史篇章。观看《牧牛道场》这件技法异常成熟的作品，我们可以窥见作者对神韵的追求以及呈现的形神兼备

问题，照相现实主义艺术家关心的是制作出“照片般”真实的效果的作品。埃斯蒂斯制作各类尺寸的作品，比奇特尔及科丁汉姆的作品中物体比原物小，但他们的作品均具有“照片般”真实的效果。

摄影对艺术的影响广泛而巨大，照相现实主义是体现这种影响的最有力的证明。摄影也影响了其它的现实主义艺术家。罗伯特·伯梅林的《握手》再现了大街上一双紧握的双手，这幅作品借用了摄影的表现方法，使它看上去象电影中一个定格画面。但他没用照相现实主义借用摄影手段来表现细节的方式。另外，珍妮·非什及帕尔斯坦因等人的作品都同样可看出摄影影响的痕迹。相比这些艺术家，吉尔哈特·利稀特似乎可以称为一名照相现实主义艺术家，但他的部分作品是抽象绘画作品，在他的可称为照相现实主义的作品中，很多画都呈现出聚焦完全不准的模糊、朦胧效果。不同于克洛斯等人的虚实互相对比，他的画是完全的模糊不清，仅能大致辨认出形象。作为欧洲艺术家，利稀特的作品带有欧洲人文精神传统，某些作品还具有政治评论性。而美国的照相现实主义作品则是高度发达的美国式现代文明的反映。

这些现实主义艺术家与照相现实主义艺术家的根本区别在于照相现实主义艺术家是对客观世界的复制品——照片进行再复制于画布二维平面上。通常照片是记录或观察生活的手段，然而照相现实主义艺术家使它们自身成为了最初的原型——待观察的物体，并且照相现实主义者把这个很薄的，几乎是平面的物体的图像和结构秩序复制到画布上，在画布平面上创造出三维空间幻觉，然而它所展示的幻觉是照片式的“真实”幻觉。

照相现实主义绘画的抽象性

作为对现实的再现，无论一件绘画作品怎样的抽象化、概念化、非具象化，无论多大程度上的对现实非客观化，它仍然以一种图像方式存在。在这一点上，照相现实主义作品并不比其它的绘画作品具有更多或更少的“真实性”，它同时也具有非客观的性质。绘画艺术都具有一种抽象性，许多抽象艺术在观众的眼中和心灵中也会造成具体物象的联想，有时人们可以从肮脏、斑驳的墙上看出人物、风景等具体形象，这正是因为我们从抽象的图形中联想到了具体的物象。莫奈晚斯的《睡莲》组画中也存在抽象性。他不顾具体物象的轮廓而沉迷于表达光、色的微妙变化，只有在对莫奈的抽象性色彩笔触进一步联想后，脑中才会出现生动的景物及光的闪烁。

照相现实主义绘画是极度“真实”的，但它也有抽象性的一面，在唐·埃迪的《保险杠部分 XXI：伊斯拉之景》一画中，埃迪提供给观者汽车的一个局部，但从这个极富抽象性的局部却不能联想到整体的汽车，就在迷惑于作品的抽象形式时，我们又从镀铬的保险杠的反射倒影中得到了具体物象的说明。而克洛斯在探索摄影与绘画的关系上越走越远，逐渐从最初具有惊人照相真实效果的写实主义肖像发展到他的方格系列作品。摄影照片表面由无数的“颗粒”组成，单个的色彩乳剂颗粒不代表任何具体形象，只有当无数的“颗粒”组合在一起才会形成完整的图像，传达出图像的视觉信息。而在方格系列作品中，克洛斯更关注制作方法，关心选择适合每一方格的色彩而非整个头像是否呈现“真实”的效果。因此，当这些抽象的方格组合在一起时构成的图像是模糊的，是低分辨率的。相对于照片表面“颗粒”与整体图像的关系，在克洛斯的这些作品中，作为“颗粒”的手工制作的小方格同它所构成肖像之间的关系翻了个，作为单个原素存在的小方格显得比肖像的客观明确性更为重要。克洛斯似乎又回到了他早期从事的抽象艺术，他的这些作品在抽象与具象之间徘徊。如同莫奈的《睡莲》，当我们对埃迪及克洛斯的具有抽象性的作品进行具象联想时，作品是有具象明确性的，然而抽象因素又同时存在于其中。绘画作品中具象与抽象因素总是共同存在，通常在写实作品中，表现物体表象特征被视为重心，但在上述作品中，具象与抽象之间似乎仅有一步之遥。尽管照相现实主义作品具有照片般的真实效果，但其中也包含了抽象的成分。

从最初模仿自然开始，我们开始梦想能在平面上创造出三维真实效果。杨·凡·艾克希望象镜子般地反映自然，而照相现实主义艺术家对客观世界的平面复制品——照片进行再现，这些作品均适应于具体历史环境，并与当时的科技文明成果相符。今天，科技发展日新月异。当用传统方法摄影时，底片记录下所对应物象的色相、色度等平面视觉因素，而现在的激光全息摄影可以记录下物体上每点与观测点的距离等关系，它所形成的影像具有更强的立体感。随着全息摄影技术的完善，象镜子般地反映自然也许会由梦想成为现实。另外，电脑、互联网络等高新技术的发展也巨大地影响着我们的观念。在电脑上我们可以看到无底片、相纸的照片，没有颜料，画布的油画。组成影像的比特既无重量也无厚度、体积，在网络信息高速公路上以光速传播。在互联网上，我们也可以对艺术作品进行改头换面，使艺术表现方式更生动、更具参与性，它将成为展示艺术品的最大美术馆，同时也是直接传播艺术作品的最佳工具。可以预言，随着科技文明的发展，我们的视觉经验及艺术观念也将发生转变，对客观世界的复制必将跨入新的领域。

景观。其所画的透明玻璃、玻璃内的情景、玻璃上反映的观者所站空间的影像处于三种不同的焦距状态，埃斯蒂斯把这三层景物以同样的清晰度展现，使所绘物均处于景深清晰范围内。并且由于埃斯蒂斯使用多张照片组合画面，他借助这些照片在画布上处理这些摄影视觉信息的每一细节，对秩序、结构进行微妙提炼，由此得到的最终画面效果似乎比照片更加清晰而“真实”，照片的现实感被进一步强化。罗伯特·科丁汉姆的一张商业字牌作品中，玻璃幕墙反映的555香烟广告中，其烟盒边缘呈绝对的直线，这在实际景象和照片中都是不可能的。因为玻璃表面并非绝对平整，它所反映的直线会产生弯曲。科丁汉姆把本应弯曲的直线重新画直，以此获得更强的真实清晰的视觉效果。

无论景深宽或是窄，影像清晰还是模糊，照相现实主义作品都是根据艺术家选择的照片为基础进行创作。正是由于照相现实主义作品具有摄影的景深特性，也有人称之为“尖锐聚焦现实主义”。

摄影底片不是由从白到黑的连续影调构成，而是由各个小黑点“有秩序”地累积起来形成，这些小黑点就是乳剂“颗粒”，是卤化银晶体经过感光 and 显影后所累积的还原金属银。照片上看到的黑色“颗粒”点，实际上是底片各颗粒间的空隙，由于印制照片时底片上的颗粒阻挡住光线，所以在照片上成为白色。根据这一原理，照相现实主义者找到了新的复制形象的办法，如LK梅索尔所说，如果

一张8×10英寸的彩色照片被分割成一万个铅笔尖大小的小方格，同样尺寸的画布也按此方法分割。那么从理论上讲，找一万个个人，每人根据指定给他或她在照片中方格的颜色选择一种同样色彩的粉笔，然后在画布的相应方格画出相应的颜色（除指定方格外，照片和画布的其它地方都遮盖起来），结果便可得到一张照片般精确并绝无个人情感的视觉复制品。（注4）。

这样，克洛斯认为组成照片表面的色彩乳剂颗粒与它们呈现出的图像毫无关联，但它们组成的图像具有统一——致性。根据摄影“颗粒”原理及方格复制形象理论，克洛斯创作了有秩序、规则的方格网点肖像作品，通过一块块方格，克洛斯把照片上的信息传递到画布上，每个方格图像的色相和明度与它邻近的方格构成适当的关系。观者通过视觉混合，整体上完善为具象形态。后来的色纸拼贴作品也源于类似的理论，只是将转换媒介换作了有色纸，把有色纸参照照片上相应方格的色彩贴在对应的方格中。他的指印画也是同一理论的产物。克洛斯称他“根据面部的结构和光、形、色彩的变化、按出大小、轻重、深浅、虚实、冷暖等富于变化的指印，组成既精确又生动的图像。”这样克洛斯以照片为原形，通过从照片到画布的图像转换完成作品，在他的方格网点绘画中，“真实”完全成为摄影原理意义上的真实，是摄影“颗粒”理论下的低分辨“真实”。理解这种真实，必需身处影像技术发达的现代社会。

新印象主义艺术家修拉以点彩方式描绘物体，相对于印象主义的莫奈等人而言，修拉的作品是非个性化的，作品中的色点近似于摄影照片的“颗粒”，他机械地重复着小点。与他之前的艺术家相比，他的笔触更无个性，与艺术家自身的联系更弱，手的技巧性变成无足轻重的问题。然而，同克洛斯的方格网点肖像作品相比，修拉画中点的不均匀分布及精心安排的细节使他的作品变得越来越少机械性，反而更具有有机性。

克洛斯的绘画作品与摄影具有密切联系。根据印制彩色照片的三原色分析法，克洛斯用深蓝、红、浅黄三色分层喷绘他的彩色肖像作品。喷笔喷在画布上的红、黄、蓝三色与相纸上的化学乳剂都呈多层状附着在各自的表面上，相互叠加部分组成复色，以呈现出全色的物象。这些肖像作品是柯达色彩的艺术复制品，没有人会将这些照相现实主义彩色肖像误认为外光写生作品，它具有彩色印刷品所能给人造成的一切错觉。这是以往的艺术从未尝试过的方法，中世纪的艺术家（如杨·凡·艾克等）强调物体的固有色，而印象主义者尝试再现光线刹那间的变化效果，他们使用层次极其丰富的复合色捕捉色彩关系，而克洛斯试图再现柯达照片的色彩效果。然而无论克洛斯的技术理论多么地接近于摄影，他的绘画毕竟是对照片进行再现而非摄影照片本身。无论是早期肖像还是后来的方格网点作品都有程度不一的手工痕迹，这些手工品质使作品带上主观性并区别于完全客观化的可以成批生产的照片。

从理论上讲，只要条件许可，可以用底片放大任意尺寸的照片。这样，我们能获得比实物大或小的图像。传统的写实作品，一般均与实物等大或比它更小，并且在画幅尺寸上并不太大。而在六、七十年代，户外的大型商业广告每天刺激着人的视觉。克洛斯也许受到了广告上巨大头像的启发，制作了巨大尺寸的黑白肖像作品。放大后的头像其实在普遍意义的真实概念上已削弱了它的真实性，是更不真实而非更真实，因为人的头不可能变得如此大。但由于人们承认了广告牌上大尺寸肖像的真实性，所以克洛斯的肖像也具有了可靠的“真实”感。照相现实主义艺术家查尔斯·贝尔认为“极度地改变日常东西的尺寸，使我们能进入里面，以便更容易地探索它的表面结构。”并且，放大多倍的日常东西出现在我们面前时，会在视觉及心理上产生一种震惊感。但并非所有的照相现实主义作品均具有大尺寸，尺寸的大小不是主要

的刻划。人物形象看似拙笨，然而仔细审视却非常传神。“驯伏”与“无碍”两个情节，合刻为一，二牧人并肩拥坐在山坡上，前牧人向后面的牧人诉说着什么，引起后者开怀大笑，两条牛中前面那条牛似乎也在通情地倾听主人的述说。塑造者在这里紧抓牧人瞬间最富神韵的动作，以简明、夸张的手法，突出地表现了牧人的姿态笑貌与情感，而不拘泥繁缛细节的真实，他们重点着意刻划的是牧人的精神与神态，而不是解剖形的表面正确，如果要问两个牧人在说什么有趣的事？我们不知道，也说不清楚，但他们仿佛忘掉一切的高兴劲却又能被我们强烈地感觉到。

在“双忘”这组雕塑中，那个以苍天为屋，大地为席，袒胸露腹仰身酣睡的牧人与从树上爬下来的那只顽皮小猴的组合，既表现了一个襟怀坦荡的主体人物，同时也很巧妙地表现了人与自然的和谐关系，其构思构图不能不叫人掌称绝。

我们如果从雕塑所呈现的人物形体来审视这件作品，可以看出作者对人体的处理下过相当的苦心，尽管雕塑形象经过夸张，甚或概括，但就其在空间的分割来分析，他们是在理解的基础上，以传统的意象艺术造型观来自由地把握与运用人体比例，并让人体结构的表现严格服从思想感情的表达，他们首先关心的仍是表现对象的内在情感及由此派出生来的神态和创作者主观意图的统一。分析那个仰睡的牧人，从比例上来看，盆骨以下显然作了极大幅度的调整，大小腿每段只有一个头长，乍看头大，身躯长腿又太短，但整体看又显得非常协调、饱满。胸部的处理、腹部的刻划，既注重解剖的合理，又不过分强调解剖结构的低点，而是处理得概括丰满，用雕塑专业的眼光看，这种强调大体积与厚实处理，使形体处于“放光”状态，不至于因光线角度的变化而使形有过度阴影而发碎、变瘪。再看头部处理，虽然雕塑家们并没有按解剖详细地刻划颧骨、上唇方肌、眉弓等具体解剖形，但整体把握的头部却抓住了大轮廓、大特征，并作了高度概括，重要结构都处理得很到位，在此基础上再把刻划的重点放在五官眉眼部分的关系上，即所谓“传神写照，正在阿睹之中”。

在这组雕塑中，我们也不难发现在关键部位，即艺术家想以体积的表现来引起人们注意的地方，仍是采用“弧线”的架构法则，以求最大限度地放大体积，并在其中运用方圆结合的手法造形。方使形体结实，圆又充满了生命活力。由于《牧牛道场》采用摩崖石刻这种艺术形式表现主题，如何利用崖势的问题自然也就摆在创作者面前，用好了则作品增色，用不好既费力，又生硬。观其作品可以看到作者解决这个问题是很成功的，作品中主体圆雕高浮雕与作为背景的浮雕过渡非常自然，并无突兀之感。岩间自然流水也成了雕塑的一个重要组成部分，这股从远古而流至今天的活水，使得静止的作品具有某种超越时空的永恒意味。

值得玩味的是，与《牧牛道场》相对北崖所刻的那个著名的“吹笙策女”与这边唱歌吹笛的牧人遥相呼应，似乎你唱我和，共同吹奏着田园牧歌，其情其景充满诗意，使人心旷神怡。如果联系起来看，则两件作品的虚空间都扩大了几十米。从“吹笙策女”所刻的位置上看，她与《六师外道，谤佛不孝》在整体上的关系，联系并不紧密，似乎拿掉她该作品更完整，但她与几十米以外的“放牛坪”反而其情相融，其境相谐，如果不是巧合，则笔者怀疑这是在雕塑没建之前，整体上已经作了这样的安排。至于穿插在雕刻作品中的动物则更使作品增加了很多情与趣：老虎凶猛无比，小猴活泼顽皮，那群牛的各种动态更是多种多样，这使人不能不佩服作者对生活的熟悉与把握动物形象上的准确。

在佛教雕塑中，造像多是以站、坐等静态为主，但这组雕塑中的“受制”、“回首”却是用人的运动来表达内容，特别是在“回首”中的牧人，展现给观众的是个背面的人，全靠形体对比、转折、变化来形成韵律而传达主题，虽然他的动作与汉代“说书俑”相比没有那样大，但在当时已经是个创造了，因为长期的宗教雕塑，受仪轨限制，佛与观音都避免使用动作造型时，即使护法神王动作较大，但已变成了一种固定的模式，而《牧牛道场》的造像则很少程式的因素，造型生动、自然，其动作塑造具有作者很强烈的情感因素。这也是本文前面已经提到的原因，因为作者本身就是扎根在生养他们的土地上，直接从生活中提取造型元素的结果。虽然他们虔诚地刻划经变故事，但因为倾注了真实的感情和源自生活的真切体验，所以使牧人们就再不是一个个徒具美丽外表的躯壳的组合，而是真实、生动、具有活力的生命。