

doi:10.11835/j.issn.1008-5831.2017.02.015

欢迎按以下格式引用:贾国涛,龙红.论宋代石窟色彩观[J].重庆大学学报(社会科学版),2017(2):138-146.

Citation Format: JIA Guotao, LONG Hong. On the color concept of the Song Dynasty grottoes[J]. Journal of Chongqing University (Social Science Edition), 2017(2): 138-146.

论宋代石窟色彩观

贾国涛,龙红

(重庆大学艺术学院,重庆 401331)

摘要:宋代石窟是中国石窟艺术史的最后一个阶段,主要分布于两川的大足和安岳、陕西延安、浙江灵隐、湖南江永等地,尤其是重庆的大足石刻最具代表性,不仅堪为中国石窟艺术的辉煌总结,也是宋代石窟艺术的典型之作及设计意匠的集中体现,特别是其独特的色彩观及表现形式具有鲜明的时代性和地域性——作为宋代石窟艺术的缩影,在色彩设计上体现了形色同构、圣俗通约的特点。作为两宋的“时代色相”,其色彩观念系统体系为历时性、规约性、共时性、经济性、技术性、感知性、无意识、比兴性;作为宋型文化思想的物质化承载,标志着佛教石窟艺术彻底完成中国化、风俗化和道儒石窟高度成熟化、体系化的历程。

关键词:宋代石窟;色彩观;大足石刻;风俗化

中图分类号:K879.27

文献标志码:A

文章编号:1008-5831(2017)02-0138-09

一、宋代石窟色彩观考察的中心——大足石刻

中国石窟艺术首起于丝绸之路及黄河流域,隋唐及之前基本以佛教作为大宗——敦煌、云冈、麦积山、龙门等石窟为典型。在摩崖石窟中,云冈、龙门被誉为中古石窟艺术的两座高峰,成为东方佛教石窟艺术的典范之作。宗教艺术作为人类精神艺术的重要组成部分,其精神与样式是特定时空中思想文化生态的反映。中唐以后,中国社会发生了全面变迁,特别是到了宋代,儒、释、道的合流已经成为近古以后中国文化思想演进的主流趋势——儒家思想进一步平民化、宗教完成世俗化的全面转型、世俗生活全面融入了宗教思想,以一种内驱力推动了中国石窟艺术走向一种新的发展模式——“世俗化的盛极”与“宗教意义的总结”——具有宋型文化意蕴的宋代石窟艺术的诞生。

宋代石窟主要分布于两川的大足和安岳、陕西延安、浙江灵隐、湖南江永等地,而规模最大、造像最丰富、最具宋代时代特色、可堪称“中国石窟艺术的宋代样式”与“中国石窟艺术的最后一次高峰”的则是重庆大足县境内的大足石刻,其精美的造型、精湛的雕塑和独具匠心的色彩运用体现了“大美的创造与至善的和谐”的高度统一,达到了“诸美悉备,圆融精深”的境界^[1]——可以说,大足石刻的整体谱系既是一部跨越千年的文化史诗,又是一部儒、释、道同生共构的“风俗画卷”,而这幅集合了宋文化普遍思想的“风俗画卷”最为瞩目的特征便是其意蕴丰厚的色彩观及匠心独运的色彩表现形式。

二、宋代石窟色彩观的缩影——透视大足石刻色彩

(一)形色同构——大足石刻的色彩运用

石窟艺术的色彩观,具有历时性和共时性的双重特点——它不仅作为石窟造像重要的组成内容,同

修回日期:2016-06-11

基金项目:2015年度中央高校基本科研业务费专项项目“大足石刻护法神服饰研究”(106112015CDJXY050001)

作者简介:贾国涛(1985-),河南开封人,重庆大学艺术学院教师,主要从事艺术学理论、风俗文化与造物艺术论研究;龙红(1967-),重庆人,重庆大学艺术学院教授,主要从事美术史论与艺术考古研究。

时也是诠释造型未能诠释的内容。中国石窟艺术伴随着中国文化的演进到了宋代已经发展到“无相不入窟”的地步,其色彩观及物质化表现显示出了鲜明的时代特点——宋风宋韵。

五色为五智、五法的色征,《行事钞资持记下》中说:“言上色者总五方正间,青、黄、赤、白、黑,五方正色也;緋、红、紫、绿、疏黄间色也”,“以色喻智、以色显法是佛教的基本范畴,一切说法、一切施用,皆沿次本此”^[2]。不同时空中的色彩观及表现又存在差异性,从某种角度上这种“差异性”体现着宗教文化(艺术)的本土化、世俗化、地域化(图1)。大足石刻色彩运用均为原色饰彩,颜色包括青(头青、二青)、绿、红、白、黑、金,除绿色外,其他均为正色,施彩的工艺技术有:刷、涂、染、描、绘、镶、嵌、贴等,《阿弥陀经》谓:“青色青光,黄色黄光,赤色赤光,白色白光,微妙香法。”以佛教题材为代表的色彩区域,以红色为背景,以高纯度冷色青绿为主体,暖色次之,黑白多以线性或者小块面穿插其间,而金色呈片状分步(主要是金面、金身)。从色彩要素对比关系分析,大足石刻的色彩构成设计十分考究:红绿色相强对比、原色高纯度对比、色彩明度值弱强对比、青绿与红金(黄)冷暖强对比,即构成“三强一弱”的色彩对比关系,以明度弱对比加强了整体色彩空间营造的和谐性和厚重感,这种强烈的色彩关系,使得宗教静穆、祥和、温纯的色彩观念日趋世俗化,更加符合中国下层民众的审美意趣。

表1 佛教与中国色理的比较^[2]

| 色类 | 西来佛教 | | | | | 中国本土 | | | | | | |
|------|---------|---|---|---|---|------|--------|---|---|---|---|---|
| | 依据方位 | 东 | 南 | 中 | 西 | 北 | 依据方位 | 东 | 南 | 中 | 西 | 北 |
| 五方五色 | 《不空三藏传》 | 青 | 赤 | 黄 | 白 | 黑 | 《书·益稷》 | 青 | 赤 | 黄 | 白 | 黑 |
| | 《善无畏传》 | 黄 | 赤 | 青 | 白 | 黑 | | 青 | 赤 | 黄 | 白 | 黑 |
| 五色喻义 | 依据色别 | 白 | 赤 | 黄 | 青 | 黑 | 依据色别 | 青 | 赤 | 黄 | 白 | 黑 |
| | 《大日经》 | 信 | 念 | 进 | 定 | 慧 | 《白虎通》 | 仁 | 礼 | 信 | 义 | 智 |



图1 大足宝顶石窟18号“观无量寿经变”、南山石刻5号“三清古洞”色谱提取

表2 大足石刻色类及饰彩的内容

| 色名 | 主要赋彩内容 |
|----|------------------------------------|
| 青 | 宗教造像局部、世俗人物服饰、冥界服饰、云水火纹、建筑、博古、动植物等 |
| 紫 | 佛道人物服饰及背景色 |
| 绿 | 冥界服饰、世俗服饰主色、佛道辅助色、云水火纹、建筑、博古、动植物等 |
| 红 | 背景的图底色、基调、云水火纹等 |
| 金 | 佛、道、儒主尊造像、少数世俗人物 |
| 白 | 世俗人物肤色服饰、道教窟龕背景、冥界形象、间隔色彩、云水勾线、文字等 |
| 黑 | 人物须发及服饰绘饰、冥界背景碑石底色、文字及背景动物形体结构轮廓线等 |

在中国石窟造像中,龕形决定了单元性色彩域的视知觉效果,而各个单元性色彩域的色彩空间设计与组合关系,又决定了其整体性色彩风貌及色彩空间效果。



图2 “单色域”色彩:宝顶“千手观音”

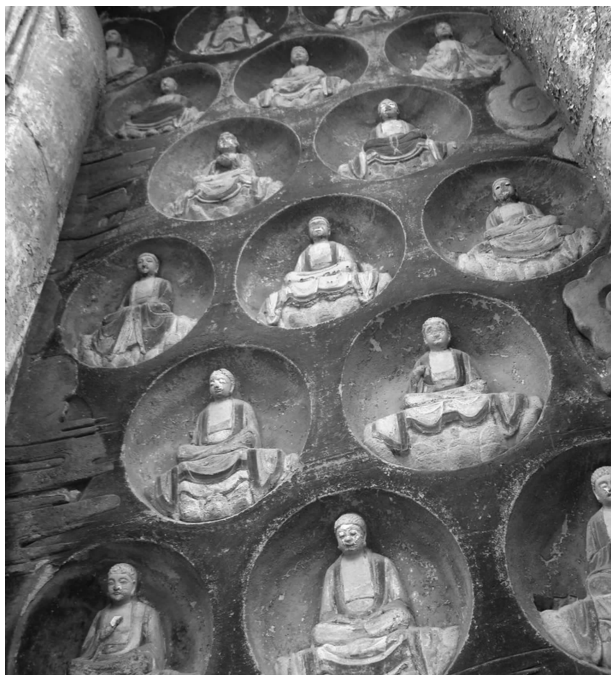


图3 “单色域”色彩:(宝顶5号)

1. 因“势”赋彩的单元色域设计

依山造像是大足石刻的重要特点——借助特定的山体、山势形状进行形象设计使其在形象组合上更具有趣味性,并依单元形象之间的结构关系进行“因势赋彩”。其“因势赋彩”之“势”主要包含两个方面:一是依据山势进行底色的设计,多为红、黄色,并与青绿色以平衡分布的方式烘托主体造像;二是在单元窟龕内进行色域设计,由色相、纯度、明度、冷暖在相对独立的单元内产生同时性对比:高纯度的色彩应用,大面积的红、绿补色相邻,红、黄、蓝、绿、紫、金强冷暖对比并置,使不同色相之间产生互渗关系,又因窟龕形制的变化多样,极大丰富了色彩“同时性对比”的张力,形成大足石刻色彩设计的一大特色或亮点(图2、图3)。

2. 多维一体的连环性色彩设计

大足石刻变化多样的连环性色彩设计在中国石窟艺术中较为罕见。所谓连环性色彩设计是指以宏大的叙事性造像群所构成的空间关系为依托进行的色彩设计,并形成色彩空间意境。大足石刻连环性色彩设计主要集中在宝顶石刻:其一,依据赋彩对象的内涵和外形态进行“随类赋彩”,将色彩作为造形和空间营造的重要部分加以运用达到色彩视觉上的“气韵生动”;其二,在统一的“连环性”色彩设计的主调下,单元性色彩域之间所产生统一而变化的连续性对比关系,强化视觉效果的鲜明度和丰富性。如宝顶石窟北崖部分,自东端起为“父母恩重经变”“云雷音图”“大方便佛报恩经变”“锁六耗图”“地狱变相”“柳本尊行化”“十大明王”及“三清”等,这些“片段”既可以构成单独的画面色彩,又相互勾连——特别是红色底色把所有的“片段”勾连成了浑然一体的宏大叙事长卷:不以单体的方圆龕性作为

单元性色域的构成单位,而是根据“叙事情节”的需要进行“因事(势)造型”,形成了色彩域之间互为交叉、互为叠合、互为同构的灵动性整体的连环关系(图4、图5)。

宋代大足石刻基本以佛教题材为大宗,根据佛教的说法是“色分三法”,曰五根,曰五尘,曰法处所摄色,其中,“五尘”之“色尘”分四相:颜色——五正五间色,光色——明暗冷暖色,形色——方圆规矩,表色——动静深浅^[3]。单元性色彩的经营方式是中国石窟艺术色彩设计的妙笔凝聚,体现了中国石窟造像晚期的重要特征;而单元性色域经营因造像、造型之势的不同,相互勾连、相互穿插使得整体的色域经营形成了“五彩斑斓”的连环性色彩,这种基于“连环画”的造型而进行色彩设计的情况在中国石窟艺术中极不多见。可以说,连环性的色彩设计是大足石刻最独具匠心的经营内容,如同其造型整体的结构——连环画式的经营妙思一样,成为中国石窟造像谱系中独树一帜的色彩经营方式。



图4 “连续性”色彩:宝顶“地狱变图”



图5 “连续性”色彩:北山245号“观无量寿经变”

(二)“神圣”与“世俗”的互通——大足石刻的色彩意涵

“中华五色”是中国文明的华装仪表,统筹着中华大地上的“天地人神器”,具有强大的系统功能、指事功能、象征功能、控制功能^[4]。在某种意义上,作为一种观念系统——它以其异质同构的关系而象征一切万物品类,深刻地影响着中国的造物文化及其艺术体系:“色彩是可以依其异质同构关系而象征一切事物的……中国以及世界绘画色彩无论以何种形式出现,都越不出‘随类赋彩’范畴,并在类相的内涵之不同把握上见出各民族色彩之差异、各创作主体之高低。”^[5]

1.“天地红光”——“红”的意义

从文化心理学的角度看,早期的中国先民从太阳、火光、鲜血和生命的联系上便找到了红色的人文意义,“由于色在具备物质属性的同时,还具有一种共通语言象征性和逻辑性的特征,所以人们在大自然中找到了耀目的明丽色彩——红色,并赋予它既能与死者沟通同时又鼓舞生者斗志等情感意义”^[6]。随着历史的演进,这种独特的生命奔放效应逐渐被指向了象征生命的浓烈和灿烂的“红色”,并成为华夏民族色彩崇拜的核心符号,渲染着中华民族这个注重生命存在和生命自觉的庞大群体——所有的五彩斑斓都包容在“红”色所囊括的天、地、人、神、器的大千世界中。赤,本为佛教造型艺术必不可少的正色之一,多作为间隔色或者穿插色应用,而大足石刻几乎所有的图底处理均为红色——这是大足石刻图底处理最普遍的方式,这种有意识地强化“红色”的视知觉效应,强调红色光芒异常耀眼的神圣性和包容万象的世俗性,充分反映了中华文化传统中“红色”深厚而具张力的文化意义(图6)。



图6 “柳本尊行化”(金身及红色图底)



图7 “父母恩重经变”之“教养”(父母金身)

2.“人神互化”——“凡人”金身的施彩

大足石刻作为两宋儒、释、道思想合流的物质化呈现,其色彩观及其表现已打破了原有诸多的“宗教规制”而随‘类’赋彩。“金身”,是佛、仙界修得正果的一种形式(图6、图7)。宝顶石刻21号“柳本尊行化图”,详实地描绘了柳本尊的行化故事,并以“色彩”变化形象而生动地叙述了其从肉身修成金身的行化过程;又如“父母恩重经变”等凡俗人物也塑以金身,这是以佛宣儒的做法——对中国儒教思想中“孝”的倡导,也是禅宗在世修行的重要内容——“天南地北去烧香,不如在家孝爹娘”——父母,便是现在佛,“孝”为人性

之本、道德之基,孝敬父母、俭以养德也即修行,亦有得“金身正果”之缘;再如“牧牛图”中的部分形象也塑以金身,这与禅宗的“生活禅道”有着紧密联系……这些不在“仙佛”之类的对象施以金身充分说明:唐宋以来,佛教世俗化的程度已发展为“人人皆有佛性”的普世观念——金色不再是佛尊的专用色,人经苦心修行皆有金身正果的可能,皆能走进西方净土的梵天。

3. “三界有别”——梵天净土、幽冥世界、世俗场景的色彩设计

色彩构成方式与色彩域空间的视知觉效果,使得实体的造型与抽象的寓意之间构成了截然不同而又相互联系的空间意境。梵天净土,即“佛的世界”——“极乐世界”。《佛说阿弥陀经》说:“其国众生,无有众苦,但受诸乐,故名极乐。”无生无灭,无始无终,是所有想要摆脱无休止往复轮回苦难的生灵之灵魂的终极栖居或归宿:“种种色光遍布佛土,随色次第而不杂乱,柔软光洁,如兜罗锦,足履其上,没深四指,随足举已,还复如初”,又有“包联华周满世界,一一宝华百千亿叶,其华光明,无量种色”。因此,凡以佛、菩萨为主的窟龕,均以金塑造主体,以五正色作为辅助色,所在之处无不色彩斑斓,辉煌灿烂。以金光闪烁的祥和气象营造空间(图8、图9、图10),宝顶的“圆觉洞”“西方三圣”“千手观音”及北山的133窟“孔雀明王”等窟龕,便是如此。

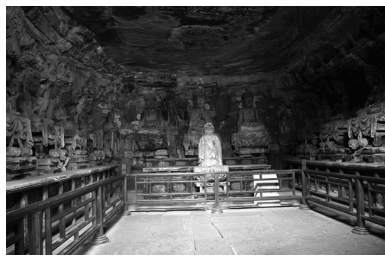


图8 梵天净土“圆觉洞”内景



图9 幽冥世界“地狱经变图”



图10 世俗场景“父母恩重经变”

“幽冥世界”——如果说梵天净土的色彩是璀璨斑斓,那么“幽冥世界”整体色彩应是幽深晦暗的——恐惧破胆的“无间地狱”——“鬼的世界”。大足石刻中的“幽冥世界”,主要集中在宝顶石窟的北崖21号——“地狱经变”,该区分上中下三层,最上层为“西方十佛”,色彩绘饰华丽多彩;中间一层为唯一彰显佛光、绘饰金身的地藏王和以青绿黑为主色调的静穆的“十殿阎罗”;最下一组则是以黑色、青绿为主色,红、黄、白为辅色的色调沉重晦暗的“地狱经变”。从整体的色彩设计看,“地狱经变”全图运用了较大面积的黑、青、绿相组合的色彩搭配方式,视觉效果令人震撼。这种色彩设计,当源自于佛教中事业观:“息”(温和)、“增”(发展)、“怀”(权力)、“伏”(凶狠),并以白对应“息”,黄(金)对应“增”,赤(红)对应“怀”,黑对应“伏”。其中,白色可代表白黄二色,黑色可代表黑青蓝诸色^[7]。在“地狱经变”中,每个地狱各有特点,如“拘物头地狱”,罪鬼衣衫不整,皮肤暗黄变红,中间夹有白色,如同被酷寒冻成的“拘物头”;大足石刻“地狱经变”,用色彩渲染地狱的恐怖,目的在于警示世人,意欲阐明“善果善因,恶有恶果”的佛理——“在幽深的窟龕或是广阔的礼拜空间,均着重关注信仰者精神的提升、经论思想的充分表达,以及常流露出的对于末世及混乱现实秩序的警示”^[8]。此外,值得注意的是,青、黑、绿的组合表现在佛道里皆属常规色,而在中国民间俗信中,黑、青二色属“阴色”组合,是“不祥”的象征。

“世俗场景”的经营,即“人的世界”。世俗场景的表现是宋代大足石刻浓郁的生活气息的重要体现——其意义表达与教义的距离越来越远,而与普通民众的距离愈来愈近。“佛教在讲教义化为形象的过程中,必须要将人神化、将神人化来反映生活,把抽象的教义和具体的形象相结合,把想象与现实相结合,不但形似而且神似,是表现而不是再现,是塑造而不是铸造,似是而非也似是而是,它就像理论是真理的窗户一样,造像就是佛教思想和科学的表现”^[8]。如宝顶北崖15号“父母恩重经变”、南崖30号“牧牛图”,东崖10号“人间毕会图”等场景,整体的色彩设计是以红、绿成强对比,黄、紫、蓝成弱对比,并以黑白“醒神”的饰彩手法,特别是世俗人物金面、金身的施彩观念最具有意味,以色彩营造种种世俗风貌,充分渲染天、地、人三界各异的空间效应。

4. “神道设教”——道、儒造像的色彩意涵

大足石刻道教造像的大规模开凿,标志着中国道教石窟艺术从思想、样式、风格、技法走向了真正意义

的成熟。从现有道教石刻造像看,两宋的道教造像局限于北宋的神宗、真宗,南宋的高宗、孝宗。北宋仅两例:一是石篆山儒释道造像之8号老君龕,是现存大足石刻宋代道教造像的第一例,也是神宗朝唯一的一例。窟龕为平定,高1.6米,宽3.7米,深1.5米,龕内共塑像13身,龕外护法神两身。造像记曰:“昌州镌□□□□年岁次癸亥闰六月二十日记。”(癸亥即元丰六年)。二是13号山王、地母龕为北宋哲宗绍圣元年五月所造,也是哲宗朝的孤例,造像记曰:“绍圣元年甲戌岁五月五日记,岳阳文惟一施手镌。”但北宋的这两例道教造像不论是造像的规模、尺度、样式、技法都不是大足石刻道教造像的代表作,而具有典型意义的道教造像则集中于南宋高宗、孝宗朝,如南山5号“三清古洞”、舒成岩1号淑明皇后龕、舒成岩2号东岳大帝龕、舒成岩三号紫微大帝龕等。大足石刻道教石刻的色彩设计主要体现在两宋“新兴尊神”的服色上。所谓“新兴尊神”,主要是自宋太祖开国以来,除“三清”外由皇帝下诏敕封或抬升的道教尊神,如玉皇大帝、紫微大帝、东岳大帝等不同品阶的道教神祇。“君权与神权,政治与宗教,在中国历史上从来都是合流的。如果说,还有什么‘中国民族特色’的话,那就是中国的宗教历来附属于中国的政治,神权历来服从于君权而已”^[9]。从宋太宗敕封“黑煞将军”,真宗“梦见其祖赵玄朗”“天书屡降”“泰山封禅”及其间的大肆封神,直至徽宗自己做了“道君皇帝”,并依据世俗的政治秩序,创立“神仙班次”,形成了“朝班”和“仙班”同构的政教秩序——“道教高度政治化,道士官僚化,使世俗皇权抹上了浓厚的宗教色彩,官僚直接成了仙廷的神仙……道教实际成了国家意识形态”^[10]。这种“浑然一体”的政教关系,在徽宗朝御极25年中将其极力推向各阶层,并深刻地影响着以“道教”为依托的各种艺术,其中的大足石刻道教造像便是典型,这近乎独具宋代特点的政教关系通过色彩的表达也如实地反映出来(图11、图12、图13)。



图11 舒成岩2号东岳大帝龕



图12 舒成岩5号玉皇大帝龕

《宋史·輿服志》讲:“夫輿服之制,取法天地,则圣人创物之智,别尊卑,定天下。”^[11]其中的“服色”是区分尊卑、维系“天地秩序”的重要尺度,《輿服志》中记载的宋代服色为:三品以上为紫色、五品以上为朱色、七品以上为绿色、九品以上为青色。大足石刻道教造像的色彩观主要体现在“服色”上——根据道教神祇的等级秩序,遵照着朝廷服色礼制而进行色彩设计,不同品阶所着服饰、服色与世俗政治的君臣服制基本一致,尤其以帝后服色最为典型。如舒成岩2号东岳大帝龕,造于绍兴二十二年的东岳大帝:金面金手、身着为公服装束:头戴天平冠、手持朝笏、身着曲领赤袍上锈勾金云水团花、宽袍大袖、腰陪金色章服、下裾金色横襕(以下为海水江崖)、腰束黑底镶“玉”革带、下垂明黄绶带、赤色蔽膝内衬玉白下裳、脚穿云纹朱舄。此外,东岳大帝从官则是头戴梁冠、颈戴方心曲领、身朱袍、脚穿(青舄)粉底玄履。舒成岩5号的玉皇大帝,端坐于朱漆龙椅、头戴通天冠(周冕旒)、金面金手、手持“玉圭”、内穿白色中单、项戴方心曲领、身穿白底云龙纱袍、腰系金丝玉带、绣有海水江崖蔽膝、白下裳、金丝绶带、朱舄。再如,帝后服色的代表有舒成岩1号淑明皇后龕,造于南宋绍兴二十三年,淑明皇后:金面、头戴金玉凤冠(翟冠)、身穿朱色罗縠缘朱袖翟衣、肩披云肩、绛紫蔽膝内裳、腰系朱色大带、朱绋绶带、青舄……诸如此类,还有三清古洞之“四御”、南山的真武龕之真武、石门山三皇洞等造像的服饰,尤其是服色,都与《宋史·輿服志》的相关记载基本一致。《宋史》记载:“建隆元年三月壬戌,定国运以火德王,色尚赤。”^[11]且太祖、仁宗、理宗的降世都与“赤光”有关。大足道教石刻尊神的衣之服色多为赤色,这与两宋崇尚赤色(红色系)是一致的。



图 13 舒成岩 1 号淑明皇后龕



图 14 石篆山 6 号孔子及十哲

此外,大足石刻亦有多处儒家造像,如石篆山 6 号孔子及十哲龕(图 14),为北宋所开,虽色彩以脱落殆尽,从残存的色块来看,孔子及十大弟子龕背景通染红色,孔子为金面、头扎青色束髮软巾、身穿紫色圆领广袖常服,内着中单,腰系玉带、青色蔽膝,下身着红色群,内衬褶裙,脚穿云头青高履,其他弟子为进贤冠、青绿袍、白色褶裙,整体上营造的是一种宋代儒士的文雅空间。

总体而言,大足石刻道、儒造像(主尊)色彩设计的共同特点主要包括三个方面:金面金手、龕内背景色为白色或红色、服色与宋代朝廷服制相一致,是神祇在神仙体系中的“品阶”的象征。色彩在特定的文化语境中同样也作为一种象征符号,而大足道教石刻色彩设计的这三个方面,正如文化学者格尔茨所说:在专制王权统治下的宗教,政治的意义干扰和主导着宗教的意义,而宗教的意义也以逆转的形式反映并诠释着政治——“因为同样的象征符号既用于政治语境也用于宗教语境”^[12]。作为一种象征符号,道教石刻色彩既是宗教的,也是政治的——宋代“神道设教”的一种外化形式,特别是南宋建炎以后的道教石刻服饰色彩与当时的舆服制度的重新制定是相互诠释的——“毕竟华夏核心的中原地区已经落入金国之手,如何从各种层面上争取话语权和主动权,如何从各种符号的运用上强调宋王朝的合法继承和华夏正统,是国家统治者、管理者必须考虑的问题,而舆服制度无疑是符号意义最大化的一个最好载体”^[13]。

大足石刻的色彩观及其物质化表现是以“色彩”为表征营构的“五个世界”——神的世界、鬼的世界、人的世界、人神同构的世界、“神道设教”——政教合一的世界,这“五个世界”共同凝聚了宋代宗教文化的基本事实:不论是西来的佛教,还是本土的道教,亦或是社会伦理本位的儒家,在一个文化开放、宗教信仰开放、平民文化盛行的高度文治时代已经走向了浑然一体——神圣即世俗、世俗即神圣。而这种假托“宗教”的外衣,将“五个世界”的共生同构为一幅立体式的风俗画卷的思想根源在于特别是石窟艺术造像理念和色彩观上所体现的“风俗化”,强调信仰中的归正持续和宗教风俗化的积极意义——“治道之要在正风俗,而风俗之别,则有二焉,曰民俗,曰士俗,民俗不正,士俗救之”^[14],以社会风教为目的进行石窟艺术的开凿,或者说是“一道德,同风俗”的社会理想的推行。因此,大足石刻的用色之独特性十分显著,是其“有意味”的色彩与具体的造型形态的恰切结合,蕴含着浓厚的文化哲理和人文意涵。

三、时代色相——宋代石窟色彩观念体系

文化形态的变异是“特定社会环境中人们最关心的事物和文化心理的导向……甚至带有某种文化演进的规律”^[15],而人的基本精神,随着时空发展而不断丰富。尽管从表面上看,人类社会的复杂性给予人的精神以各种各样的约束,但是精神的能动性似乎总是能让它寻找到可以显现的时间、空间与方式或途径。而正是在这个寻找和显现的过程中,人的精神变得越来越趋向全面的自觉^[16]。从中国石窟艺术色彩观的发展史来看,以大足石刻为代表的宋代石窟色彩观已然成为了一个相对完整且具有时代风貌的体系,构成了宋代石窟艺术的时代色相。

其一,历时性色彩:沿袭汉魏以来佛教五色与中华五色有机融合后的色彩观、色彩种类及用色方式,遵循基本的宗教人物色彩观及用色思想。

其二,规约性色彩:这种色彩观的第一主导性就是两宋的“用色制度”(舆服制度)——任何宗教艺术的色彩必须遵从舆服制度的规定性。

其三,共时性色彩:以色彩的历时性和规约性为基础,进行有目的、有意识的色彩文化的延伸和横向阐发,丰富色彩观念系统,赋予色彩以时代性和地域性。

其四,经济性色彩:在满足施彩对象色相表达的同时,以颜料的成本为标准,赋予其内在的“等级”意义——颜料质量、成本与当时、当地的生产力、生产关系的内在联系。

其五,技术性色彩:宋代的木石(石窟)装彩不仅具有精工精致的施彩技法,且在色彩(颜料)的制作和施彩程序上都已非常成熟且具有严格的技术要求,并形成了一套系统的技术性色彩应用的理论体系。

其六,感知性色彩:在色彩传统、制度、用度、经济及技术的基础上,将色相、纯度、明度、冷暖进行合目的的“随宜营构”,以获取更合乎精神、审美的空间意象。

其七,无意识色彩:这是宋代石窟——大足石刻最为显著的特点之一,它以“集体无意识”的状态,将生活色彩渗透于宗教艺术之中——体现一种浓郁的生活之彩。

其八,比兴性色彩:以宋代石窟色彩观为基础,进行相关造物艺术赋彩的延伸和比附,并进行具有人文色彩的情感与精神的表达。

大足石刻色彩观的八个构成关系所体现的是一种层次分明而又相互渗透的宋代石窟色彩观念及其物质化表达的整体系统,反映了一定时期内中国传统色彩文化系统的某些特征——体现了其中国化进程至深、生活气息的浓郁、佛教向着人间宗教而转化、道教已自成体系、儒教已纳入了神圣的范畴……打通了宗教神圣世界与人间世俗生活的格局并互为转化,揭示了中唐以来宗教思想文化变迁中的一种内在逻辑:世俗化的盛极与宗教意义的终结。从文化思想史的视角来审视宋代石窟色彩观及其表现形式所体现的这种“内在逻辑”:一方面是中国文化历经了“唐宋变革”以后,到了宋代完全走向了文化整体的平民化——不论是宗教的,还是非宗教的,几乎所有文化类型及表现形式都以高度的世俗性(风俗化)渗透在全社会——不同的文化类型、文化层次、文化创作者、文化传播者和汲取者之间的界限变得更加模糊,“通俗性”“圆通性”“内在性”“秩序性”成为宋代文化的主要特征。这些特征几乎延伸到了宋代社会的各个方面,包括冠以“宗教”名义的石窟艺术及其表现精神神采和内在意蕴的色彩观念。另一方面,在儒、释、道三教并行、互通融合的时代,人们对于义理的“纯粹哲学”的深究思辨远不及以身身体味和感知领悟更为直接——寻求最方便的方式,打破各种壁垒的目的就是为了实现对事物的全方位认识,达到“万物皆备于我”的通约境界,特别是将佛教思想及其义理载体的风俗化表现得最为突出——在古代中国,知识分子所代表的精英阶层是一个时代文化建构和思想导向的主体,引领着时代思想的潮流和基本取向,“在那个普遍世俗化的时代,理论虽然很深奥很精致很细密,但这种贵族化的知识主义风气确实很难维持下去,在佛教真理的社会传播中,深奥复杂的理论很快被轻快简约的感悟所代替”^[17]。因此,“接受宗教的精神信仰而拒绝宗教仪式和方法,成为了拥有‘知识’和象征‘文明’的知识阶层的共同取向”^[17]。这种“共同取向”在宋代具有着全民性的特点——它打破了世俗与神圣壁垒,也宣告了以“宗教”名义的各类神学体系的彻底瓦解,而具有普世意义、现实主义的各种思想和价值观念得以确立。同时,在“以道德代宗教”的社会伦理本位^[18]的古代中国和理学盛行的宋代,新儒学不仅作为官方统治的思想基础,更重要的是它以一种最为普世的“社会观念”渗透到了人们的日常生活之中,成为一种自觉化的社会意识,并反映在以“宗教”“伦理”为名义的各种造物造形之中——随类赋彩。

宋代石窟艺术——大足石刻的色彩观及其表现形式既是一种文化思想的呈现,又作为一种艺术风貌的具体表达——中国文化中的色彩观——不论是宗教的,还是世俗的,“大致而论,世俗观念总在蚀减所有非世俗的观念,到了宋代后,什么以‘礼’的色律,什么五行的色律,已被削弱了。而世俗的色彩观却悄然升值”。以大足石刻为代表的宋代石窟艺术是汉魏以来佛教的玄化、儒化以及儒、道吸纳佛理的涵化的结果,直到宋代实现了儒、释、道三教的根本性的通约和合流,大足石刻的色彩应用及设计思想无疑是这种观念认同最具典型的代表——“不管观者是当事者还是后来者,信教与否,都不重要,而是在音色形体的律动中,感受它的艺术魅力,把他看成一个美丽动人而富有教益的神话故事,从它的内容与形式的完美结合中得到美的享受”^[9]。其宏大的造型叙事、匠心独运的形色经营所表现的大千世界,便浑如一个无限复杂的动态球体,承载着一个民族“色彩观”的演进史,成为一种具有民族特色、历史韵味的色彩文脉。

参考文献:

- [1] 龙红. 风俗的画卷——大足石刻艺术(张道一序)[M]. 重庆:重庆大学出版社,2009:2.
- [2] 姜澄清. 中国人的色彩观[M]. 南京:江苏教育出版社,2000:103,102,167.
- [3] 冯达庵. 佛法要论[M]. 北京:宗教文化出版社,2006:362.
- [4] 彭德. 中华五色[M]. 南京:江苏美术出版社,2008:38.
- [5] 董欣宾,郑奇. 中国绘画六法生态论——中国绘画原理论纲[M]. 南京:江苏美术出版社,1990:95.
- [6] 易存国. 敦煌艺术美学[M]. 上海:上海人民出版社,2005:362.
- [7] 杨健吾. 中国民间色彩民俗[M]. 重庆:重庆出版社,2010:507.
- [8] 重庆大足石刻研究会,重庆大足石刻艺术博物馆. 大足石刻研究文集[C]. 北京:中国文联出版社,2002:598,447.
- [9] 吕大吉. 宗教学通论新编[M]. 北京:中国社会科学出版社,1998:718,722.
- [10] 周德全. 道教与封建王权政治交流研究[M]. 北京:人民出版社,2015:426.
- [11] 脱脱. 宋史·舆服志·卷一百二[M]. 北京:中华书局,1985:3477,6.
- [12] 克利福德·格尔茨. 文化的解释[M]. 韩莉,译. 南京:译林出版社,2008:175.
- [13] 陈彦青. 观念之色[M]. 北京:北京大学出版社,2015:298.
- [14] 许松. 宋会要辑稿·刑法[M]. 北京:中华书局,1957:6562.
- [15] C. 恩伯, M. 恩伯. 文化的变异[M]. 杜杉杉,译. 刘钦,校. 沈阳:辽宁人民出版社,1988:514.
- [16] 李广元. 东方色彩学[M]. 哈尔滨:黑龙江美术出版社,1994:103.
- [17] 葛兆光. 中国思想史·第二卷[M]. 上海:复旦大学出版社,2011:61,154.
- [18] 梁漱溟. 中国文化要义[M]. 上海:上海人民出版社,2011:92.

On the color concept of the Song Dynasty grottoes

JIA Guotao, LONG Hong

(College of Arts, Chongqing University, Chongqing 401331, P. R. China)

Abstract: Song Dynasty grottoes, the last stage of the Chinese grotto art history, mainly distributes in Dazu and Anyue, Yan'an, Lingyin, and Jiangyong. Dazu Rock Carvings are the most representative example: not only because they are a glorious summary of Chinese grotto art, but also because they are a typical text and a concentrated reflection of design of the Song Dynasty grotto art. Their unique color concept and expression form have distinct time and region characteristics. As the epitome of the grotto art of Song Dynasty, their color design reflects the characteristic of combination of shape and color as well as integration of the sacred and the secular. As a reflection of the Song Dynasty society, their color concept system is diachronic, conventional, synchronic, economic, technical, perceptual, unconscious, and metaphorical. As a materialization of the Song Dynasty culture thoughts, they marked the finish of sinicization and popularization of Buddhist grotto art, as well as the highly mature and systematic of Taoism and Confucianism grottoes.

Key words: Song Dynasty grottoes; color concept; Dazu Rock Carvings; customs

(责任编辑 彭建国)