

一个圆拱龕中,左右并坐着两个佛像的造型,叫做“二佛并坐”。遗存的北魏佛教洞窟中,如炳灵寺洞窟、巩县石窟、天龙山石窟、云冈石窟中,都出现了释迦、多宝二佛并坐像。据贺世哲先生统计,仅昙曜五窟就多达120余铺,整个云冈石窟,二佛并坐像约385个,几乎每个洞窟都有它的形象。在龙门石窟中,也出现多宝佛的造像。在敦煌莫高窟北朝石窟中,现存释迦、多宝二佛并坐像4铺。

北魏石窟中“二佛并坐”表现得如此突出,是何原因?其造像根据是什么?佛教意义又如何?这些问题都应引起我们的思考。

释迦、多宝佛二佛并坐是依据《妙法莲华经·见宝塔品》的故事塑造的。佛经这样说:“尔时释迦牟尼佛,见所分身佛悉已来

养等修行法门。为修习“法华三昧”及积累功德的需要,出现了修窟、造“释迦、多宝二佛并坐像”。

然而,追寻印度和中亚佛经的原始发源地,都未见到类似的图像题材,因此推测二佛并坐像是中国人借经义而创出的图像。现存最早的二佛并坐像出现在北魏始光元年(424)的魏文朗造佛道像碑中,可视为最早依据《法华经》的内容而刻的石碑。云冈早期的石窟,如昙曜五窟,窟东、西、南壁普遍雕刻了这种“二佛并坐”龕,整体上说,佛像装饰较为简洁,显得朴素干净。中期的石窟在洞窟形制、壁面布局和雕刻内容上更为充实,“二佛并坐”也相应出现了诸多变化:首先,“二佛并坐”在洞窟中的地位提高,开始置于雕刻正壁,如第7窟体现出的庄严气

中华民族不是以血缘,而是以文化来划分的,北方文化和南方文化在中国历史上经历了无数次的大交融。北人南迁,从来都是中国人口流动的主要倾向。由夏商周、春秋战国、秦汉以来活跃在中原历史舞台上的“中国人”,基本上换成了一批一批来自更北方的“外族人”。这样的大换血,至南北朝时已历时几百年。加入中国的外来民族无论是出自什么原因,是入境随俗,还是仰慕中华文化,抑或是为了殖民统治的需要?都被分期分批地汉化,他们原来的民族几乎都已消失。但是这样的“换血”,换掉的只是血缘,民族文化却被传承了下来。

然而这种融合是不平等的,北方战乱造成了“坟典残缺”的状况,南方典籍却是完备且有创新。这就不由得使北魏初期统治者

回归——释迦、多宝二佛并坐造像

Regression The Statue of Sitting Prabhutaratna Buddha and Shakyamuni Buddha

文 / 高金玉

集,个个坐于狮子之座……于是释迦牟尼佛,以右指开七宝塔户,出大声音,如却关钥,开大城门,即时一切众会,皆见多宝如来,于宝塔中坐狮子座。全身不散,如入禅定,又闻其言,‘善哉善哉,释迦牟尼佛,快说是法华经,我为听是经故而来至此。’……尔时多宝佛于宝塔中分半座与释迦牟尼佛,而作是言:‘释迦牟尼佛,可就此座。’即时释迦牟尼佛入其塔中,坐其半座,结跏趺坐……”

经文内容说明了缘何在佛教艺术表现中多见“二佛并坐”的实际意义:很早以前就成佛灭度的多宝,在当菩萨时就发了以后“有说法华经处,我之塔庙,为听是经,故涌现其前”的誓愿,今天是为听释迦牟尼讲《法华经》而来。

自从鸠摩罗什译出《法华经》后,就以佛塔信仰与经卷受持为信仰中心,出现了以《法华经》为基础的信仰形态,如翻译、讲解、修禅观、舍身、持诵、转读、书写、听闻、供

派令人赞叹;其次,二佛的深度加大,突出空间美感,由原来的“一”字形排列,变为“八”字形排列,佛像的身体向前倾斜,佛像间产生的强烈空间动感,极大地增强了艺术感染力;第三,逐渐意识到装饰之于形象的意义,这是当时人们审美观念和意识的一种提升。二佛并坐的题材在北魏后半期最盛行,制作在北魏献文帝、孝文帝时,达到高潮。晚期似乎又回到早期造像的朴实无华状态。

二佛并坐在北魏洞窟中被塑造得格外华丽突出,一来是大行“法华”的需要,二来也是北魏政治处于特殊形势下对艺术表现的要求。

魏晋南北朝时期更是我国古代民族史上一个划时代的新时期。活跃在中国历史舞台上的众多的古老民族诸如匈奴、乌桓、鲜卑、氐、羌、羯以及其他杂胡,大体上都在这个时期走完了他们的历史行程,相继与汉族相融合。

对汉文化加以重视,对当时汉文化中心南方加以重视。但是,由于民族心理、文化差异等因素,北魏初期诸帝对汉族士人的防范和猜忌相当严重,民族矛盾异常尖锐。北方游牧民族“逐水草迁徙”的特殊生活方式使得这个民族充满活力,不拘一格,善于吸收异质文化,主动进取,采取攻势。但也因为这种特殊的生活方式,使他们难以形成深厚的文化传统。因此,北方文化与中原文化相融合,极大地丰富了中华文化史。两种文化双向交流激荡,呈现出在文化气质、思想观念以及政治制度诸方面的独特风貌,只是这其中包含太多南人北人的兴衰演义。

尖锐的民族矛盾到文成和献文二帝时期已经得到缓和,但是,北魏的统治者对待南方的汉文化始终保持着一种极为隐晦的态度。云冈石窟的“昙曜五窟”中大量出现的释迦、多宝二佛并坐雕像恰能说明这一观点。第16、17、18窟中均有大量的二佛



并坐形象、浮雕、圆雕。雕像本身风格并没有什么变化,肢体依旧浑圆健壮,面相丰满,鼻梁高隆,嘴角略略翘,似有笑意,佛像装束袈裟轻薄,紧贴肌体。但是值得注意的是二佛并坐的形制似乎与南朝士人盛玄学、尚清谈之风有些关联。这样既符合《法华经》中的描述,又隐隐约约地显示出北方少数民族对南方文化的倾慕态度。二佛并坐的形象恰恰暗蕴着少数民族找到了北方文化吸收南方文化过程中既保持民族自尊又脱离落后的契合点。

另据《魏书》上记载,文成帝于公元465年去世后,孝文帝登基,皇太后冯氏临朝听政,此后多年一直处于皇太后“大权独揽”的局面。在这种特殊的政治形势下,皇族亲贵称冯氏与孝文帝为“二圣”。因此,云冈石窟的“双窟”也许就是这种政权形式的典型象征。二佛并坐龕中的“二佛”也是“二圣”的映现,具有独特的政治寓意。

随着北魏孝文帝的一系列汉化政策和措施,如迁都洛阳、禁鲜卑服、断北语、定姓族、举礼仪等,元魏宗室许多人都一脱草原牧骑的雄武和蛮气,变得温文儒雅,言谈举止与汉族士人无异,南北文化交流更加频繁。云冈中期的一些洞窟,第5窟西壁第二层中部南侧的雕像,第6窟中心塔柱北面下层二佛并坐等,佛像的服饰,逐渐由轻柔贴体的偏袒右肩袈裟变为宽大厚重的“袈服”式。这一服饰的变化我们可以看做是孝文帝服饰改革的表现。孝文帝汉化政策的大力推行,南方更加成为北方敬仰倾慕之地,所谓“江东……专事衣冠礼乐,中原士大夫望之,以为正朔所在”。



到了北魏后期,佛像出现了身体颇长瘦削的“秀骨清像”。这与南朝士族社会讲究身国体秀、神清气爽的风气相同。在如此环境之下,二佛并坐雕像也发生了巨大变化,其中最为典型的是炳灵寺第125窟中的二佛并坐。低肉髻,瘦削面型,似无颧骨,长颈,内着僧祇支,外着双领下垂褒衣博带式大衣,胸前无裙,半结跏趺坐,大衣引至座下,有极密之衣褶。另外有一件现藏于法国巴黎Guime博物馆北魏神龟元年(518年)的二佛并坐的金铜佛也比较有特点,二佛着士大夫的服饰,胸口作结,线条极度飞动,脸庞拉长,身体变薄,显得衣袍更具质感与量感,衣摆结构以锐角三角形的形状自由叠放,每个衣角均像迎风飞舞一般,这分明是两位士大夫在谈玄论经。颇具刘宋名画家陆探微的艺术风格:“秀骨清像,似觉生动,令人惊惶,若对神明。”这种近似病态的瘦削和超脱世俗的潇洒气质,是魏晋以来统治阶层提倡和崇尚南朝文化所追求的精神风貌和审美标准。

但是,孝文帝的汉化政策引起了一些留在平城的代北贵族不满,导致了以后的六镇起义和代北豪族酋帅的崛起。使得民族间矛盾又一次激化。六镇士兵暴动,导致了北魏王朝的瓦解,出现了代北豪族酋帅控制东、西魏的局面,直到称帝。这些统治者一方面排斥打击汉族士人,另一方面排斥汉文化,大倡胡风,复习鲜卑旧习,胡乐、胡舞、杂技也大为流行,连皇帝登基采用的也是胡礼,可谓是举国“鲜卑共轻中华朝土”。如此环境之下,一般由皇家、贵族、官绅所捐资开凿的石窟也就都会发生变化。雕像造型“秀骨清像”风格不再流行。另外由于国家内部



比过去稳定,统治秩序也已确定,文化上有了长足的发展,北方统治者已经不愿意被动地吸收南朝文化。

一旦心理变化,自然存在的合理性也就消失了。最终二佛并坐回到了原有的地位,所扮演契合点的角色也已结束,只成为普通的经变表现。

李泽厚在他的著作《美的历程》中提到:“宗教毕竟只是现实的麻药,天上到底是人间的折射。”可见,宗教是佛经的体现,又是现实生活抽象的反映,佛是包含潜在精神可能性的神,在战乱纷争的年代,可以引领世人达到超脱。难寻安身立命之所的人们在佛像中觅得心灵的喘息和灵魂的慰安,二佛并坐像让世人在这一完美的契合点中找到皈依。社会稳定了,佛像又重新回归到普通经变的地位。

参考文献:

1. 贺世哲. 关于十六国北朝时期的三世佛与三佛造像诸问题(一)敦煌研究, 1992
2. 贺世哲. 敦煌壁画中的法华经变. 敦煌研究院编《敦煌研究文集·敦煌石窟经变篇》, 2001
3. 王恒. 云冈石窟佛教造像. 书海出版社, 2004
4. 王慕龄. 二佛并坐之探讨. 北京大学出版社, 2004
5. 张艳. 云冈石窟中的二佛并坐和文殊问疾. 文物世界, 2005
6. 阎文儒, 王万青. 炳灵寺石窟. 甘肃人民出版社, 1993
7. 李泽厚. 美的历程. 天津社会科学出版社, 2001