

从石窟佛像看唐宋佛教艺术向世俗艺术转变

向志方

摘要 唐宋时期石窟艺术是我国艺术经典瑰宝,并占有重要地位。两个时期的石窟艺术各具特色,在研究中国传统文化领域发挥奠基的作用、传承的作用和展示的作用。

关键词 石窟佛像艺术 比较 世俗

中图分类号 J205 **文献标识码** A

一 佛像艺术在宋代的“回光返照”

随着佛教在中国的盛衰,佛像艺术的发展大体上是“唐盛宋衰”,黄河流域的石窟大多始于南北朝(如山西太原天龙山石窟等),成于隋唐,中唐后逐渐衰落,但四川盆地的石窟在中唐后却仍旧兴旺,掀起了中国石窟艺术史上最后一个高潮。宋代虽不及隋唐时期佛教石窟艺术规模的宏伟与气势的奔放,且开凿石窟的风气已趋衰微,但在技法上与艺术水平上则表现得更为成熟和精细,手法更为写实。而且,其中所体现出的浓浓的世俗性与人情味更是其他时期石窟造像所不及的。

二 世俗的外衣

佛像在作为佛教徒们供奉和膜拜对象的同时,它也是一件艺术品。没有宗教,便无宗教艺术的存在,便不会出现《圣母子》、《最后的晚餐》这样的不朽名画,也不会出现神秘庄严、震撼人心的卢舍那大佛像。难怪有不少学者认为:艺术起源于宗教。往往世俗性的宗教艺术品更容易为广大世俗的人们所接受,佛教美术作为一种外来文化,传入了中国这个古老而又有着自己浓厚传统思想文化的国度,从那一刻起,就慢慢形成了一种具有中国特色,为中国百姓所接受的佛教艺术,并且一开始便具世俗性。随着佛教的发展兴衰而世俗性日趋明显。

给佛像披上一件世俗的外衣,是佛教的一种宣传手段。佛像产生之前,佛教徒认为,佛陀(释迦牟尼)是人天之师,他的智慧、人格、道德以及其他方方面面都是完美无瑕、至高无上的。因此,不能用普通人类的形象来表现佛陀。在早期的佛教艺术作品中,一般采用佛的脚印或菩提树作为佛的标记;以莲花代表释迦的诞生;以菩提树代表佛的成道;以法轮代表佛的说法;以佛塔代表释迦的涅槃。之后,在一个长期的发展过程中,人们才逐渐用人的形象直接表现佛陀的容貌和身体,又渐渐地雕造了佛陀之外的各种佛像、菩萨像,以及各种守护佛法的天神和弟子像,从而发现,这种人格化了的佛像更易受到更多的人们的膜拜。

佛像有了人的容貌和体态,但同时,他的身份毕竟是神,他的内涵是具神怪性的。费尔巴哈对神的本质做出过精辟的论述:“属神的本质不是别的,正就是属人的本质,并作为这样的本质而受到仰望和敬拜。”而他对神的表象又是这样看的:“既然人有造成一定的关于上帝的表象的必要,并且人总归是人,那么,他所能造成的关于上帝的表象,也正不外是人的表象。”用他的解释来看中国的佛像,不难看出,人的因素在佛像的表象中是主要的,宗教内容不可能绝对脱离世俗的内容,但它来自世俗而欲超脱于世俗。

宋代佛像尽管世俗性很浓了,但始终不曾脱离佛教的

精神。它是宣扬佛教的艺术品,与民间的世俗艺术有着本质的不同,佛像始终具有“神圣性”,它的神圣性是由于它之所以能成为人们膜拜的偶像之本所决定的,不管大足北山佛湾第125龕的“数珠手观音”如何的具有人的神韵而被人们美称为“媚态观音”,她的身份始终是“观音”而非凡人。也不管大足石窟中运用了多少世俗场面,充满着浓浓的人间烟火味,它毕竟还是宣传佛教的工具。

一般认为,唐代的造像已基本中国化、世俗化了。龙门石窟奉先寺大卢舍那佛就是一个丰颐秀目、仪表堂堂的中国人形象。如果说龙门唐代造像已基本中国化、世俗化的话,那么,在晚唐之后兴起的大足石窟则是在此基础上,完完全全的中国化和世俗化了,宋代佛教艺术就是以其“世俗性”而制胜,而大足石窟又是宋代佛教艺术的杰出代表。

大足石窟的“世俗性”体现在以下几个方面。首先,大足石窟在表现方法上突破了一些宗教雕塑的旧的模式,在唐代的“佛像中国化”上有了进一步发展,使其造像具有“神像人化,人神交融”的特点,如之前提到的北山佛湾的“数珠手观音”,还有第136龕的“普贤菩萨”、“日月观音”、“玉印观音”,第122龕的“词帝帝母”,第3龕的“北方天王”,第133龕的“善财”、“龙女”,第279龕的神将等等,都是现实生活中的人物的真实写照。在宝顶石窟中,更是举不胜举,如《地狱变相》中的“十五”与侍者,《大方便佛报恩经变》中的“六师外道”,《观经变》中的乐童、莲花童子、信女等等,一看就是完全世俗化、中国化了的人像。

其次,大足石窟所表现出佛国世界里,大规模地出现了现实生活中的造像和场景。如宝顶西端长27米的巨幅组雕《牧牛图》,刻十位牧人或挥鞭驯牛、牵牛徐行,或并肩耳语,横笛独奏,或袒胸露怀、憨然恬睡,人景交融,完全是一幅如诗如画,具有浓郁乡土气息的“牧牛图”。《父母恩重经变相》中的十一组雕像,把母亲从怀孕、临产、哺乳到抚养儿子长大成人、结婚等养育子女的过程表现出现。这些雕像,看假与宗孝我关,事实上,《牧牛图》是借用牧台牛的经过,以牛比心,以牧人喻修行者,来表现佛门弟子“调伏心产电”的神观修正过程,以及佛教禅宗“以心为主”、“见性成佛”的基本思想。《父母恩重经变相》则是把中国儒家传统的孝亲观与佛教“孝道”的精神统一起来。

再次,大足石窟反映的生活面是最为广泛和深刻的,在全部造像中,除佛、菩萨外,主要是年龄、身份、地位不同的各种生活中的人物。从帝王、文臣到狱卒、刽子手,从僧侣、富人到平民、乞丐。另外还配有各种器物,经书、宝塔、刀、斧、剑、船、扁担、齿轮、枷、锅、桌、草帽、扇、盆、笛、笔、砚……若不是它们反映的是佛经的内容,完完全全可以算的

牛仔装——时尚文化新的传播媒介

夏晓春

摘要 一百多年来牛仔装是时尚、年轻的象征,也是世界时装大师们热衷的服饰之一。牛仔是一种民族精神和文化,而牛仔装是牛仔文化最直接的表达,牛仔装的表情是赋予设计新的美感与生命力,牛仔装是时尚牛仔文化的魅力。

关键词 牛仔文化 民族精神 牛仔装

中图分类号 K892.23 **文献标识码** A

历史上,从来没有一种时尚产物能够像牛仔装一样跨越年龄、性别、阶级、宗教、国籍等,受到全世界人们的钟爱。如今,这种耐磨、耐脏且极为平民化的服饰正深入上至富豪名流,下至日常百姓的生活。如何理解人们与牛仔装之间的情结,在经济萧条的今天,国外牛仔装品牌对我们的企业会有哪些启发呢?是值得我们研究和探讨的。

一 牛仔装——牛仔文化最直接的表达

牛仔是一种民族精神与文化,而牛仔装是牛仔文化最直接的表达。

牛仔装是个性、自由、青春。在牛仔不断走向时装化的今天,牛仔已是一种文化,牛仔文化是一种由多种元素构成的街头文化的总称,它包括牛仔精神、牛仔音乐、牛仔舞、牛仔服饰等。它以其独特的方式对社会进行渗透。

19世纪中叶,一位名叫利维·斯特劳斯的犹太裔商人把一种质地粗糙的面料引入美国,并用这种原本制作帐篷的帆布,为旧金山从事淘金业的矿工们制造出一种质地坚韧、耐用的工作服,并因其极佳的实用性能而迅速受到欢迎,并由此引发的一连串演变,更使这种蓝色帆布面料的工

装裤成为创造美国历史的一个神话。

1 电影 20世纪50年代,随着西部牛仔电影的风行,在影片中频频出现的牛仔裤走进了公众的视线。号称“牛仔之王”的男影星罗伊·罗杰斯以一身牛仔装的形象,迷倒观众。偶像崇拜,模仿其一切。也许,他根本就没有想到,由他塑造的这个浪漫、潇洒、粗犷的牛仔形象,竟然掀起了一场席卷全球的湛蓝色牛仔风暴,从美国西海岸蔓延到世界的每个角落。现在牛仔装已经犹如英语一般,成为能行世界的服饰语言。

2 摇滚乐 20世纪50年代,当摇滚还在节奏布鲁斯的怀抱中时,就以反叛姿态开拓音乐道路,许多让人津津乐道的摇滚乐队都在街头巷尾、车棚、仓库里弹响他们的第一个音符。同时,在街头文化中时代冲击下的现代都市青年,情感失落、敏感,以叛逆形象对抗社会,对抗高级时装,使牛仔装成为时尚文化新的传播媒介。

当白人乡谣乐手 Bill Haley 受当时黑人音乐的感染和启发,穿戴牛仔的服饰出现在公众面前时,立刻遭受主流文化的非难,摇滚乐手“猫王”穿着激情的牛仔装打扮,成了青

上是世俗性的雕塑作品。与其说是把佛教的东西披上了一件世俗的外衣,倒不如说是把世俗的艺术套上了佛教的枷锁。由此可见,当时的雕刻师们是多么迫切地想把这种艺术从宗教的圈子里解脱出来,成为世俗的艺术。

比起对佛像的雕造,匠师们更偏爱塑造普通百姓的形象,倾注的心血也更多一些。著名的“养鸡女”、“笛女”就是很好的例子。“养鸡女”头扎双股高发,著尖领窄袖襦服,俯身轻提鸡笼,笼前两鸡争啄蚯蚓,笼下群鸡争相而出,“养鸡女”脸庞丰满秀丽,体格健壮敦实,表情稳重温和、两嘴轻抿、嘴角微翘……完全是日常生活中劳动妇女的形象。如果把它当成一件独立的艺术品来欣赏,可以算是很完整的一件与宗教无关的世俗性艺术品,而且雕刻手法娴熟,造型准确,表现得栩栩如生,而事实上,“养鸡女”中的一个形象,是“十戒”的片断。而且旁边榜题说得很清楚:“一切众生,养鸡者入于地狱”。然后,养鸡女的周围,刻画的是一个呼天喊地,痛不欲生的受刑人及狰狞的牛头马面,是一幅令观者毛骨悚然的图画。雕刻师们就是采用这种反衬的手不支,力求更好地表现美与丑、苦与乐的对比,而内容上表现的是“因果业报”、“贪爱造业”的宗教哲学思想,似乎在警告世人:别看现在养鸡多快乐,死后走着瞧!这才是宗教石刻的本意。所以宋代佛教艺术的世俗性并不意味着脱离宗教精神,相反,是为宗教精神的宣传提供了一条更好的途径。

三 世俗艺术取代佛教艺术的必然

由以上对大足石窟世俗性的分析,不难推断出,佛教艺术让位于世俗艺术的必然趋势。宋代城市的繁荣,市民阶层的壮大,使当时的美术与社会群众建立了比以前更为广泛和密切的联系,这一时期,绘画领域的许多变化是前所未有的,绘画作品以其商业性来适应民间的需要,成为中国绘画

史上又一灿烂辉煌的气势,像大足石窟这样的佛教艺术精品,闪耀的也是“世俗”的光芒。

从大足石窟一件件具体的作品中,不难看出当时的雕刻师们对生活执着的热爱,以至于尽可能多地用世俗的生活场面和世俗的人物形象来表现佛教的精神。甚至还可以看出,他们已非常急切地想摆脱佛教的束缚,去单独创作作品的情绪。所以,他们精心地设计、创造,留下了一件件构图讲究、表现力强、生活逼真的雕塑珍品。俗称“卧佛”的“释迦牟尼圣迹图”,在色图、布局上都相当讲究,卧佛很大,长约20米,为了不让它显得空,在卧佛前面安排了一排释迦弟子的群像,起到了以小衬大,以竖破横的作用。又如“地狱变相”中,就用一对瞎眼夫妇摸索前进的形象来表现“黑暗地狱”,因为无论白天黑夜,对于盲人来说,都是黑暗的。“地狱变相”中为表现酒醉的人,则是采用对比的手法,把“醉者”与搀扶他的人雕刻在一起反映其醉态,表现力都是很强的,这样的便子不胜枚举。

由此我们可以看到,佛教艺术让位于世俗艺术,从佛教艺术的发展史来说,不仅一种必然的结果,也是其最终的归宿。

参考文献:

[1] 王可平:《华夏审美文化的集结——中国的雕塑艺术》,浙江美术学院出版社,1992年。

[2] 费尔巴哈,荣震华译:《基督教的本质》,商务印书馆,1997年。

作者简介: 向志方,男,1973—,湖北宜昌人,本科,讲师,研究方向:艺术教育,工作单位:三峡大学艺术学院。