

# 佛教文化在龙门石窟的演变

郭 画

**唐**代大诗人白居易曾说：“洛都四郊，山水之胜，龙门首焉。”龙门石窟就开凿于伊河两岸的峭壁上。它始凿于北魏孝文帝迁都洛阳前后，经历东魏、西魏、北齐、北周、隋、唐和北宋等朝，雕凿断断续续达 400 年之久。与敦煌莫高窟、大同云冈石窟并称为中国三大艺术宝库，被誉为世界人类文化的遗产。石窟艺术作为佛教文化重要组成部分，经由梳理龙门石窟 400 年的历史脉络，是不是也可窥见佛教艺术在中国的理性化、本土化、世俗化的演变过程呢？本文试做浅析。

## 一、外来宗教中原扎根 魏孝文帝迁都洛阳到孝明帝时期的 35 年间

从魏孝文帝迁都洛阳到孝明帝时期的 35 年间（493—528），是龙门开窟雕造佛像的第一个兴盛时期。此时造像约占龙门石窟十余万造像的三分之一，主要集中在伊河西边的山壁上，以古阳洞、宾阳三洞中洞等为代表。

东汉佛教从印度传到中国之时，本是带着迷狂的宗教迷幻色彩，一经传入便如同找到了第二故乡般生根发芽，正是当时人们对残酷现实的呻吟。北魏云冈石窟中表现的割肉贸鸽、舍身饲虎等佛传、佛本生故事，在长期的战乱、灾害中得到统治者的充分利用，广泛地宣扬自我牺牲、施舍、忍受痛苦、修行、受虐。以一种“刺激性的热烈迷狂的气氛和情调”渲染和烘托迷狂的艺术主题和题材。正如同黑格尔论欧洲中世纪宗教艺术时曾说的，把苦痛和对于苦痛的意识 and 感觉当做真正的目的，在苦痛中愈意识到所舍弃的东西的价值和自己对他们的喜爱，愈长久不息地观看自己的舍弃，便愈发感受到把这种考验强加给自己身上的心灵的丰富。

孝文帝从平城（山西大同）迁都洛阳，不忘把他笃信的佛教文化顺势深入中原。基于民族融合文化交流的社会环境和统治目的，在他指挥下发展成为新的佛教文化中心阵地的龙门石窟较前已发生了变化，浓厚的异域神秘色彩在中国传统审美艺术观念的影响下重新加以渲染，狂烈奔放的信仰迷狂被长久以来的中原儒道文化消

化吸收，而纯粹的造像崇拜行为也被统治者、士大夫门阀阶级出于统治目的进行理性引导和规范。此时的石窟艺术，成为外来宗教与中原本土文化交融互渗的最典型代表，也被赋予了更多的历史文化和民族融合、社会阶级的意义。

早期云冈石窟的造像带有原始的犍陀罗遗风，如 16~20 窟：主尊以三世佛为主，体量巨大，19 窟主尊佛高近 17 米，气势撼人。佛面相方圆，宽额丰颐，修眉细目，鼻梁直挺，高肉髻，身躯健硕……充满力量与气势。而从云冈石窟后期逐渐向龙门石窟过渡，造像风格整体向精美典雅转变，佛像面貌趋向于圆润、清秀，衣饰也由质朴简洁增添了更多褶皱和细密细节的雕琢，更显飘逸和清秀，例如主佛的服饰一改云冈石窟佛像那种偏袒右肩式袈裟，而身着宽袍大袖袈裟。这与孝文帝一系列的汉化改革不无关系，是以为佛教文化及其艺术表现中原本土化是世俗化的物质载体。对于这种“瘦骨清像”塑造，雕刻刀法也从云冈时期的平直刀法逐渐向后来唐代使用的圆刀刀法过渡，佛像衣纹更加流动飘逸，力士夜叉浑身肌肉突起，即符合解剖的原理，又适当加以夸张，充满雄强的气势和向外迸发的力量。主题题材上从富于幻想和警寓的奇幻境界进入了更为写实和细致入微的人间描绘。北魏时龙门多造弥勒和手作禅定印的释迦像。以龙门石窟中开凿最早、内容最为丰富的古阳洞为例，洞窟穹顶结构地面呈马蹄形，取消了中心柱，更便于人们前往朝拜。主像释迦牟尼，着双领下垂式袈裟，面容清瘦，眼含笑意，安详地端坐在方台上，这些沉思冥想，眼帘俯视，垂悯下界，正反映了当时时代的精神，揭示了人民痛苦的存在意识和求生意志的迫切愿望，是具有时代特征的造像题材和形式的体现，这可以说是通过非现实的宗教题材反映了现实生活。而俊朗、清瘦、飘逸的形象塑造、深意的微笑同样反映了现实人们的审美倾向和道德标准，智慧的内心和超脱的风度。被谢赫《古画品录》列为第一的陆探微，便是以“秀骨清像，似觉生动，令人凛凛若对神明”为特征。

同时石窟造像艺术对当时的歌舞、音乐、服饰、文学

等也造成一定“胡风”与“汉风”水乳交融的风格化影响。在古阳洞中还有著名的《龙门二十品》中的十九品。《龙门二十品》代表了魏碑体,字形端正大方、气势刚健有力,结体用笔在隶、楷之间,是隶书向楷书过渡中一种比较成熟的独特字体。《龙门二十品》可以说是龙门石窟碑刻书法艺术的精华,所以千百年来为书法家所称道。

人们为了忘却现实的残酷和不公,虔诚地来到巨大而和蔼的佛像前端坐、跪拜,将来世、天国的幻象作为支撑生存的寄望。而这一时期佛教艺术在龙门石窟逐步演变形成了独特的中原风格,展现出他彻底融入平民生活的趋势,成为佛教本土化、世俗化、理性化的早期硕果。

## 二、集大成的盛世欢歌 唐代 从开国到盛唐的一百年间

北魏末年的朝廷政变、社会动荡和连年战争,使龙门石窟的建造一度停滞,直到隋唐雄浑瑰丽的时代风潮带来第二次开窟造像的高潮。如果说,北魏时期的佛神造像可以理解为为世人暂离苦难的灵魂花园,充满了清新飘逸的脱俗高傲的姿态,到了此时,佛神们更像是被邀请前来参与盛世的欢歌笑语,不仅面貌上更为亲切和善、仁爱关怀,形体塑造上映射了唐代喜好丰腴的审美倾向,服饰上也典雅端庄、雍容华贵。不食人间烟火的神佛菩萨因为风韵协调的人体形体之美和健力强魄的韵律之美,具备了超脱宗教意义的审美文化价值。

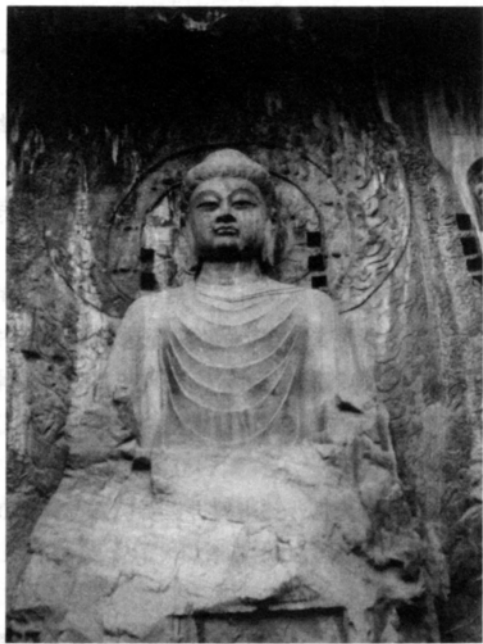


图1 龙门石窟卢舍那大佛

以奉先寺的主尊卢舍那大佛为例(见图1)。龙门石窟建造唐代武则天时期最为兴盛,和政治原因紧密联系。武则天迷信弥勒佛,卢舍那被认为是佛在展现美德时的一种理想化身,在龙门广造的佛像中,尤以奉先寺的主尊卢舍那大佛最为突出。它是龙门石窟成千上万的造像中,体形最大,形态最美,艺术价值最高的代表。奉先寺大卢舍那像竟是唐高宗及武则天亲自经营的皇家开龕造像工程,工程设计和施工是由高宗亲自任命制定。

武则天曾经于咸亨三年捐出“脂粉钱二万贯”。而当地更是传说卢舍那大佛就是武则天的化身,百姓之中有称其为“武则天像”的习惯。卢舍那佛被赋予了女性的形象……面部丰满圆润,眉如弯月,目光慈祥,眼睛半睁半合,俯视着脚下的芸芸众生,嘴边微露笑意,显出内心的平和与安宁。他表情含蓄而神秘,严肃中带有慈祥,威严而不失神圣与威武,是一个将神性和人性完美结合的典范。开明、开放、大气磅礴的盛唐气象在这尊高17米多,仅耳垂就有1.9米的卢舍那大佛造像上,体现为开阔的胸怀、典雅的仪态、高尚的情操和丰富的世间情感。线条表现上已经彻底舍弃北魏以来的平直刀法,采用圆刀刀法,突出圆润的面庞、优美的身体和飘逸灵动的衣饰。在符合人体构造的基础上加以适当夸张充满雄强的气势和向外迸发的力量。

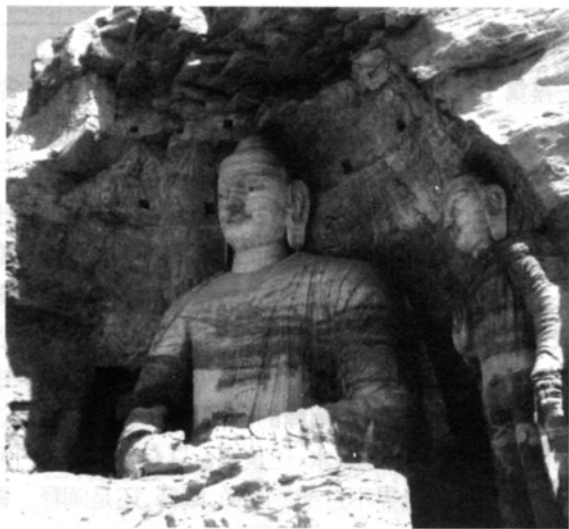


图2 云冈石窟第五窟主佛

莫高窟的开窟建造基于时代审美和当地砂质地貌不适于建造巨大的佛像,而与前期建造于云冈石窟第五窟后室北壁的中央坐佛(见图2)相比,卢舍那大佛显然

更具有中原特征。云冈石窟大佛面貌粗犷衣饰简朴不再赘述,其身体构造的把握上局限于时代和记忆的成熟程度,而从气势和佛像群体的整体建构上来看,卢舍那大佛表现出民族大融合时期前所未有的君临天下的霸气和华贵精美的高贵品质。

作为武则天的“报身像”,卢舍那大佛为代表的这一时期的龙门石窟造像与政治的关系更为紧密,对平民百姓承担着更为重要的宣传和教化作用。人们一定程度上沉迷于对君主如同对神明一样的盲目崇拜(正是统治者主持大规模营造的目的),另一方面也暴露出佛教本身投靠世俗权威渐渐被传统教条束缚的形貌。就如同传统儒家思想被统治者逐渐变为维护阶级利益的三从四德传统礼教一般,佛教艺术在此时的中国是盛世大唐炫耀国力的手段和驯化人民的工具。

武则天后,龙门石窟的修建渐落下帷幕,而佛教在中国的继续发展,最终融入了博大精深的中原文化,表现为宗教以及禅宗渐渐被宋儒所代替。后期的宋代敦煌石窟就是宋代理学兴盛的产物。

值得探究的是,佛教思想在初始阶段对现实人生全面否定,对它的反面——极乐世界、天国,则是极力渲染,在艺术表现原则上却遵循了时间的审美原则,用世俗认可的手法和标准去描绘佛祖和天国。诸如造像上:佛陀、罗汉都是圆面、圆额、圆手、圆足、圆膝、圆脐、圆身……身后多以圆轮、圆月、圆环、圆光,使用的修行之物也是圆镜、圆珠、弹丸……借为法身的象征也是圆塔、法

轮等等<sup>⑩</sup>。而龙门石窟造像的总体趋势也是由方到圆,有粗犷野蛮,走向亲和圆润。总的来说,佛教由最初精神麻醉,逐渐成为千年历史中融入生活和政治发展的一支,其自身带有对世俗美好一面肯定的倾向,也有赖于中原汉民族的开阔胸怀,和中国人理性的思辨精神。

■

#### 【注释】

李泽厚:《美的历程》,177、183页,天津社会科学院出版社2009年版。

贺西林、赵力:《中国美术史简编》,103页,高等教育出版社2006年版。

百度百科:“龙门石窟”<http://baike.baidu.com/view/1759.htm#4>。

朱佩:《略谈龙门石窟造像艺术风格与表现》,龙门石窟研究院。

百度知道:“洛阳龙门石窟”<http://zhidao.baidu.com/question/19782721.html>。

百度百科:“卢舍那大佛”<http://baike.baidu.com/view/38070.htm>。

仲高:《丝绸之路艺术研究》,新疆人民出版社2008年版。

(郭画,广西艺术学院艺术学2010级研究生)

(上接第133页) 释的极限,进而召唤阐释的自省意识。

尽管“关于世界的语言只不过是语言,而不等于世界”,然而,关于世界之《水书》不等于世界,却建构出一个镜像世界的文本世界,关于《水书》之本文不等于《水书》,却建构出一个镜像文本的阐释文本。《水书》揭橥阐释之本文,亦是信念之物,确言之,亦是关于某种注定失败的阐释信念之物,并最终指向阐释本身的质疑,生产关于阐释之阐释,即元阐释的问题域。于《水书》而言,“这世界不过都是/水,水,还是水。”(《诗篇》)对于阐释之本文而言,这世界不过都是阐释,阐释,还是阐释。■

#### 【注释】

《水书》组诗共81首,部分刊于《上海文学》,本文以此为主,兼及其他。本文所引诗歌均出自《水书》组诗。

② 董迎春研习解构主义思想,其《论德里达文学批评思想的理论渊源》曾获广西文艺评论奖。

③ [法]雅克·德里达:《文学行动》,赵兴国等译,289页,中国社会科学出版社1998年版。

④ 赵毅衡:《礼教下延之后——中国文化批判诸问题》,185页,上海文艺出版社2001年版。

⑤ 藏策指出,根据汉语自身思维方式,“汉语中与西方的‘逻格斯中心主义’最为接近的,乃是一种‘超隐喻中心’系统。”而超隐喻中心系统说明,“虽然中国的政治体制彻底改变,但语言以及刻铸在语言上的价值观与意识形态并没有完全变换。”见藏策:《超隐喻与话语流变》,79、55页,天津人民出版社2006年版。而董迎春《“超隐喻”“汉语”之“药”》对超隐喻中心系统表示认同。

⑥ [法]雅克·德里达:《书写与差异》,张宁译,503页,生活·读书·新知三联书店2001年版。

(吴迎君,广西大学文学院副教授)