

睥视古今 立于永恒 ——唐代石窟造像艺术

张瑞

(黄淮学院艺术设计学院, 河南 驻马店, 463000)

[摘要]唐代是中国石窟造像艺术发展的较充分、较完善的阶段, 本文旨在结合唐代的历史文化、社会经济、科学技术和政治制度, 对历史和现存的唐代石窟造像其兴盛的原因、造像的题材和艺术特征作较全面的探讨及必要的文化透视, 以求揭示唐代石窟艺术所取得的成就, 所反映的社会民间习俗和历史文化内涵, 鲜明的艺术特征及对民族文化的独特贡献。

[关键词] 石窟造像; 佛教; 宗教艺术

[中图分类号] J632.33 [文献标识码] A [文章编号] CN22-1285(2012)02-0033-04

一、引言

自丝绸之路上传来悠悠驼铃声以后, 华夏的文化艺术就不那么“纯粹”了, 伴着那悠悠驼铃声传来的佛教文化和西域文化, 对中国本土源远流长、宏博华赡的文化艺术产生了强烈的冲击, 发生了巨大的影响, 石窟造像艺术便是随着佛教的传入, 开始了它在中国艺术舞台上辉煌灿烂的历程。“海纳百川, 有容乃大”大唐帝国正是敞开如海的胸襟, 在对历代优秀雕塑传统继承的基础上, 对舶来文化兼收并蓄, 从而走向了古代雕塑艺术发展的顶峰。在唐代由于大规模的石窟造像和寺庙兴建, 出现了内容丰富、表现范围广泛、技巧成熟的佛教造像, 其中有些作品具有重大的纪念碑意义, 为后世所不能企及, 标志着中国佛教美术完整而成熟的民族风格的确立。

二、唐代石窟造像兴盛的历史文化背景

石窟艺术是特定时代社会的宗教宣传品, 分为壁画和造像, 它们是信仰、崇拜, 而不是单纯欣赏的对象, 它们的审美形式和美的理想是为其宗教内容服务的, 因而形成了独特的形体与动态语汇。唐代石窟造像作为石窟艺术的一大分支, 它的兴盛有两个主要因素:

首先, 佛教在中国的发展是促使唐代石窟造像兴盛的主要原因。佛教宣扬忍受痛苦、自我牺牲, 悲苦冤屈也不要忿怒反抗, 以此换取来世苦修成佛。^[1]一方面, 佛教是统治者的自我慰安和欺骗, 也是他们撒下人间的鸦片和麻药, 成为他们维护封建政治体系的自觉工具, 基于此, 统治者大力扶植佛教并开窟造像, 促进了石窟造像的发展。另一方面, 频繁的战乱和动荡不安的社会使劳动人民处在水深火热的痛苦之中, 力求摆脱痛苦又苦于找不到出路, 同时又需要一种至高无上的神灵来作为精神支柱。因此, 在极端残

酷野蛮的战争动乱和压迫下, 跪倒或端坐在宗教雕塑面前的渺小的生灵们, 将以何等狂热激动而又异常复杂的感受和情绪, 来进行自己灵魂的洗礼, 那些刻画生动的艺术形象可以使远在虚空的神灵逼真地呈现在人们面前, 具有抽象的教义远远不能达到的效果。^[2]事实上, 运用带有教义的具体形象才更容易使礼佛的僧俗把宗教石窟当作现实生活中的花坛、人间苦难的圣地, 它们吸引、煽动和麻痹人们去皈依天国的那种巨大的情感力量远远超过了抽象的教义。随着佛教的成熟, 佛教信仰也深深地渗透在民众之中, 佛教越来越受到中国政治制度和伦理纲常的制约, 因而在唐代佛教步入了鼎盛时期。唐代石窟造像的入世之盛, 便是与这一情况相适应、与普渡众生的教旨是一致的。

其次, 唐代经济文化的高度繁荣也是其石窟造像兴盛的重要因素。唐代是我国的封建盛世, 高度统一的多民族国家得到进一步的巩固与发展, 社会安定, 经济、科学技术空前繁荣, 进入了中国古代文化发展中最辉煌灿烂的时期, 它继承了汉魏以来的艺术传统, 吸取边疆各民族文化于汉文化之中。此外, 唐代对外来文化如印度、波斯文化中的积极因素又敞开了博大的历史胸襟, 更为重要的是唐代对外开放贸易, 将本土发达的文化和经济和传播到了日本、波斯、印度等乃至欧洲, 成为高度繁荣的经济文化交流中心。艺术作为一种意识形态, 其发展及趣味和审美理想的转变, 并非由它本身所决定的, 决定它的始终还是现实生活, 是特定时期的经济文化和政治,^[3]正是由于这种文化领域内交织融汇及经济繁荣的史实, 给石窟造像艺术提供了滋长的肥田沃土, 才造就了唐代精神磅礴大气、威弥万国的大型石窟造像及宛丽多姿、温馨华丽的小型雕塑。石窟造像是大唐盛世融汇了多民族文化元素的一代繁荣社会的部分写真, 反映了石窟造像艺术与社会现实生活有着形影相随的密切关系, 说

[作者简介]张瑞, 黄淮学院艺术设计学院。

明了石窟造像艺术是我国源远流长的民族传统文化在宗教领域内的一种必然的反应。

三、唐代石窟造像丰富的题材

石窟造像是唐代雕塑艺术的主流。在造像题材上,魏晋时期主要是佛和菩萨,到了唐代,由于统治者对佛、道两教的大力提倡和庇护,宗教艺术更加活力四射,广大弟子、高僧及现实生活中的景象均成为造像的对象。敦煌、龙门、天龙山、麦积山、须弥山、炳灵寺等石窟积极发展以佛像、菩萨像、弟子像、天王像、力士像、经变故事像、供养人像等为题材的造像,在题材的广泛和对雕塑作品个性的突出等方面,均比以往产生了很大的飞跃。

1、佛像

石窟造像艺术经魏晋南北朝发展到唐代几百年的历史过程中,佛像是最主要的造像的题材,在唐代这种题材的造像更加普遍,数量也最多。

在北魏迁都洛阳之前,佛像在造型上古朴刚健、敦实粗壮带有明显的印度健陀罗风格,佛像面相丰满,神情温静。北魏迁都洛阳之后,由于玄学的兴起,崇尚清淡、放逸,反映到石窟造像上是“秀骨清像”的风格特征,佛像面相清秀,颈项修长,体态瘦削,风度清羸,眉目慈祥,嘴角上扬微笑,穿褒衣博带式袈裟,姿态略显飘逸。北齐佛像以单独圆雕为主,造像形态由“秀骨清像”转到丰满适中,形体雕工简洁流畅,神情静谧端详,比例匀称及薄衣帖体的新风格。而到了北周佛多作低平肉髻、薄发无纹、丰颐短颈、双肩浑圆,是上承北齐、下启隋唐的过渡形象。

唐代的石窟的艺术走出了魏晋南北朝时期神秘的色彩,呈现世俗化的现象。佛像造型已于过去截然不同,但也不同于两宋时期的含蓄、高贵、造像已于凡人无二的特征,而是丰满健壮、雍容华贵、典雅端庄。唐代的佛像造型在各大石窟和各个时期略有不同,在初唐时期身体丰满中略透清秀之感,神情潇洒大方,到了盛唐,清秀之像基本上消失了,服饰多作通肩或双领下垂的袈裟,袈裟上已不见隋代方格纹饰,衣薄透体,大都结跏趺或善跏趺坐于束腰须弥座上或方座上,也有佛立于莲座上,衣纹多作出水式,自然而流畅。^[4]总之,唐代的佛像面容圆满端详、身体雄健饱满、神情庄严慈祥,真实感大为增强,形成了圆熟、洗练、饱满瑰丽的造型风格。这个时期的佛像总体来看很美,但北周时期的某些特征还残留着,主要表现在莫高窟个别造像头大腿短的比例不协调。

龙门奉先寺卢舍那佛(图1)堪称这个时期的佛的典范,被西方人称为“东方的蒙娜丽莎”。^[5]卢舍

那着通肩式大衣,发髻厚大,作波浪状,面容庄严典雅,表情温和亲切,从微微俯视的眼睛、略微上扬的眉毛、自然抿闭的嘴唇显示出纯洁善良而又聪慧的理想性格。卢舍那佛的庄严、温和、睿智而又富于同情的外部性格的,表达出一种宁静的心境,这种宁静和慈祥的目光等因素结合在一起,是在追求一个具有伟大感情和开阔胸怀的形象,具有圆满的神圣之美。卢舍那显示出的宽博舒展的眉宇、雍容敦厚的面庞,据说是现实生活中武则天的生理形态,它的面貌恰好是地上君主的忠实写照,更完全是门阀士族贵族的审美理想的体现。卢舍那佛个体形象的塑造,凝聚着雕刻着对生活的独特诠释和精神情感,体现了唐代广博而崇高的审美理想,成为中国古代雕塑史上的典范之作,是我国宗教艺术民族化、世俗化在艺术刻化技能上的最高成就。

2、菩萨像

在唐代的各类宗教艺术题材中,反映出更多人情味和亲切感的雕塑是这一时期的菩萨造像。

初唐时期的菩萨,面相同佛。一种是头著低小宝冠,上身著细瓔珞,帔巾扶于胸腹之间两道,下身作出水式而不贴腿;一种斜披络腋,下裙斜帖腿上,花髻冠不见,只有高发髻或束发小冠。这个时期的菩萨像曲眉丰颐、丰肌秀,动态变化微妙,面容含蓄端庄,表现出由北魏的瘦身秀面、脖颈细长、服饰繁杂华丽向盛唐过度的作风。到了盛唐,菩萨大都头挽高髻,上身袒露,斜披络腋,下著贴腿长裙,披巾自双肩或单肩搭下,富有情感。^[6]与宋代造像减弱了宗教气氛,菩萨面相椭圆秀美,姿态优雅自在,更善于表达亲切的人性审美雅趣不同的是,唐代的菩萨像大多袒胸露臂,丰满艳丽。唐代菩萨的审美形象相对比较稳定,体现了宗教的规范性和严肃性与当时的社会风尚相呼应,反映出唐代雕塑作为智慧的思辨决凝的神,更是这个时代、这个社会的美的理想的集中表现。^[7]



图2

莫高窟第45窟的菩萨像(图2),身躯倾斜作“S”形,辫发高髻,眉长高鼻,眼微启下视,袒胸饰环环佩,下著锦绣罗裙,披巾斜贯腹部前,裙带下垂,丰肌腻腿,动态轻盈风采照人。

3、天王像、力士像

在唐代,带有浓郁民族化艺术特征的还有其它一些造像题材。力士形象远在北魏就已经出现,而天王形象则首见于龙朔年间龙门的宾阳北洞敬善寺内,是



图1

新生的造像的题材,约龙朔元年之后龙门唐代造像中才出现天王、力士同时与其它主像合铺雕刻的体制。

唐代的天王,头戴冠,有背光,著武士装,脚踏小鬼,东西南北四天王手中所持之物分别为剑、弓箭、戟、塔,身体硕壮,神态严肃,如赤膊上阵,气势汹汹,咄咄逼人,表现了男性的刚毅和力量。天王在初唐是作为偶像造型出现的,后又由写实风格跨入盛唐时代的极度夸张,是艺术夸张王国中一个典型形象。^[8]



图 3

如:奉先寺北壁天王(图3),头戴高宝冠,身穿胄甲,足踏夜叉,一手插腰,一手托塔,昂首挺胸,姿态雄厚,饱含刚劲健拔的气概。艺术匠师运用夸张变形的造型技巧,集中展现了男性的强健力量,与端庄优美的菩萨成为鲜明的对比,成功地再现了压迫者对于统治者的勇敢对抗,艺术家在概括体现封建社会的繁荣的同时,并没有忽视其可畏的暴力,从而以生动感人的艺术形象达到了对于大唐盛世的有力概括。

在唐代,力士的艺术风格与天王形象是比较接近的。唐代的力士,一般都裸上身,有的饰有璎珞,赤双手,下著短裙,腰束扎带,扎锦赤足,肌肉棱起,身体扭曲,显得粗壮有力,充分表现出男性的劲健美。现实生活中勇猛善战将就是佛国里的护法神力士的真实写照,即体现了唐代勇士威严、勇猛、坚毅的性格,又显示了裸露地方夸张、关节突出、青筋暴露的视觉效果。如奉先寺北壁力士(图4),雕刻匠师采用夸张变形的造型技巧,使力士下肢的开张角度放宽加大,并对其面部造型进行暴姿雕摸样的气质化处理,使造型效果上显现出叱咤风云、咆哮如雷的夸张艺术个性。此力士形象就如同天王造像般的创造,域外痕迹在服饰上的体现是鲜明的,由此显示盛唐时期域外文明在我国石窟艺术中的重要影响,但是,它们所体现的特色夸张造型的艺术风格,仍是当时民族造型艺术的传统方法通过长期学习经验的总结,它具体体现出盛唐时期我国各种艺术创造领域内各民族文化的精华。

4、飞天像

唐代的飞天造像由于外来文化的影响除了技术更加娴熟之外,理想化的创作倾向在审美意识上体现的更为明显,域外情调在形态上体现的也尤为突出,飞天形象畅游天上人间,试图把人们的思绪引向了虚无缥缈的“极乐世界”。飞天形象是我国古代雕像中歌颂理想社会的一个典范,是高超技艺与美好理想的完美结合,它抒情浪漫的艺术风格,是域外



图 4

佛教文化同我国传统文化交汇融合后形成的一种洋溢着民族审美趣味的文化风尚。

5、弟子像、夜叉像、伎乐等

唐代造像题材广泛,造型新颖,种类繁多,还反映在弟子、夜叉、伎乐等一些艺术形象上。如:头陀聪慧、拘谨虔诚的阿难,饱经风霜、老成持重的迦叶都塑造的形神兼备,表现了艺术家刻画人物性格的卓越技巧。夜叉是将兽怪形与人融合起来,幻化成一种写实性的形象,极具形象感、夸张性。此外,形态饱满丰润的伎乐也有很高的审美成就。

四、唐代石窟造像的艺术特征

宗教艺术在发展的过程中,对世俗艺术会产生巨大的影响,同时,也必然因受世俗艺术的影响而逐步世俗化。^[9]社会具体形势的变化,人们对佛国的期望和要求所产生的影响,使得唐代的造像艺术走出了北魏造像让人畏惧而自我舍弃的玄学化特征,但又不同于平民化的两宋和民俗化的元明清,而是具有明显的不离人间又高于人间、天上和人间不是彼此对立而是相互接近的帝王将相特征。首先,在雕塑造型上更加重视人物形象精神内涵的充分表现。佛像不以现实的普通人为模特,而是以享受生活、体态丰满的上层贵族为标本,其造像成为统治者充分展现自我的手段之一。唐代佛教雕塑中,温柔敦厚关心世事的神情笑貌和君君臣臣各有职守的统治秩序,充分表现了宗教与儒家的同化合流。其次,为了表现石窟造像的典型艺术特征,唐代艺术工匠特别注重体量空间的处理。对各类题材雕塑动作、衣帽以及环境的表现,打破过去浅浮雕或者在外部装饰为主的手法,转而采用人物塑像的特征,作了细致缜密的空问处理。在造像过程中通过多种装饰手法比如材料饰面、浅浮雕或者一层一层的垒贴等,将高低不平的变化、表面的质感与动态合理的传达出来。这些造像手法,使得唐代石窟造像力求表现最现实的衣着、多种织物的纹饰与配饰的样式。因此,唐代塑像既有凶猛吓人、筋肉突出的天王、力士,也有异常和蔼可亲的菩萨、观音,还有端居中央、雍容大度、无为而无不为的本尊佛像。这些富有时代精神的宗教人物形象,各司其职又有着严格等级秩序的宗教造像组成格式,俨然是人间统治秩序的再现。诸佛的巨大无边,也不再像北魏时期那样,去表现那种千篇一律而同语反复的无数小千佛,它聪明地表现为少数几个形象有机组合的整体。造像的整个艺术都从属和服务于这一点,龙门、敦煌、天龙山等许多唐代雕塑莫不如是。

因此,唐代作为中国石窟造像艺术发展的

较充分、较完善的阶段,各大石窟的造像均显示出唐人对石窟造像艺术的高度重视,而且在不断发展的过程中将中国的石窟造像艺术提升到一个睥睨古今的高度,并将社会群体的共同意志和时代特征注入到炉火纯青的造像艺术之中。不论是满足于不同用途和场合的造像,还是各种由不同石质材料制作而成的造像,均统一在唐代那种恢宏刚丽、华艳丰实的风格之中,永立于世。

五、结语

作为一个经济繁荣文艺发达的时代,唐代不仅以诗、书、画、音乐傲视百代,它还以其极其丰富的石窟造像艺术珍品光耀千古。不论是须弥山石窟造像的衣饰简洁、朴实无华,还是龙门石窟造像中的华丽繁缛,抑或是炳灵寺石窟造像中的小巧玲珑,都创造出了敦厚含蓄、健康优美的艺术形象,都呈现出绚丽夺目的光彩,无不体现出唐帝国的盛世气象。唐代石窟造像,以其精妙的艺术形象赢得了世人的赞赏和惊叹,成为探索前人艺术经验取之不尽的源泉。

参考文献

- [1] 李泽厚. 美的历程[M]. 天津: 天津社会科学院出版社, 2004: 173.
- [2] 任继愈. 中国佛教史[M]. 北京: 中国社会出版社, 1985: 56.
- [3] 王伯敏. 中国绘画通史[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2008: 582.
- [4] 屈健. 中国美术史[M]. 西安: 西北大学出版社, 2004: 146-152.
- [5] 张锴生. 龙门奉先寺卢舍那大像龕始凿年代考辨[J]. 文物季刊, 1996(01): 77-80.
- [6] 张成渝 张乃翥. 略论龙门石窟唐代造像的民族化特点[J]. 敦煌学辑刊(社会科学版), 1999(02): 69.
- [7] 宫大中. 龙门石窟艺术[M]. 北京: 人民美术出版社, 2002: 69.
- [8] 毛宁. 龙门石窟天王力士造像[J]. 新美术, 2004(04): 41-44.
- [9] 朱金宇. 隋唐雕塑艺术述略[J]. 美术观察, 2006(02): 101.

To Raise Head High in Ancient and Modern Times and Exist

Forever—The Grotto Sculpture Art of Tang Dynasty

ZHANG Rui

(Art Design School of Huanghuai College, Henan Zhumadian, 463000)

[Abstract] Tang Dynasty is a stage where Chinese grotto statue art developed very fully and completely. This article aims to combine the history, culture, social economy, scientific technology and political system, penetrate into and thoroughly discuss the history, the causes of prosperity of the existing grotto statue, the subjects of statues, and the artistic characteristics, reveal the achievements that Tang Dynasty grotto sculpture art has achieved, and reflect the social folk customs and historical culture connotation, distinctive artistic features, and the unique contributions to national culture.

[Key words] grotto statues; Buddhism; religious art

(责任编辑: 胡子希)