

浅谈云冈石窟雕刻民族化的演变

曹雄

(内蒙古师范大学 基础教育学院, 内蒙古 呼和浩特 011517)

〔摘 要〕 中国四大石窟之一的云冈石窟,它融合东西,贯通南北,以鲜明的民族化进程为特色,在佛教石窟艺术中独树一帜。本文重点列举了古希腊文化、印度文化、鲜卑文化与汉民族文化在云冈石窟雕刻中的特征反映,并通过这些特征因素对云冈石窟的民族化转变进行分析和探讨。

〔关键词〕 云冈石窟;佛教艺术;民族化;本土化

〔中图分类号〕:J 021 〔文献标识码〕: A 〔文章编号〕: 1001-7623(2012)04-0075-05

斯大林说:“民族是人们在历史上形成的一个有共同语言、共同地域、共同经济生活以及表现于共同文化上的共同心理素质的稳定的共同体。”不同地域与民族的传统文化在特定的历史时期,由于时代的需求而相遇。这种交融性质的文化必定会经历一个漫长的民族化和本土化的转变。从我中华民族角度来看,一方面传统文化因异域文化的影响而发生某些变化;另一方面,外来文化也需要适应原有文化的某些需要而表现为本民族特征。在中国历史的长河中,印度佛教文化在中国的传播可谓是外来文化对中国文化最重要的一次输入。佛教文化与其他外来宗教文化相比,不仅传入时间最早,而且与中国文化结合最深,成为中华民族社会生活、思维方式、信仰意识、审美意识的重要组成部分,从而形成了具有中国民族性格与民族精神的佛教文化景观。佛教石窟艺术无疑是佛教文化中重要的组成部分,而以“全石”出现的山西大同云冈石窟便是众多石窟中典型出色的重要一处。

一、云冈石窟雕刻之外来影响

云冈雕刻的文化因素,其中外来因素的影响巨大是无可置疑的。它的艺术源流论述颇多,但其中古希腊和印度犍陀罗、马土腊地区因素的影响颇为明显。首先它必然受到的是佛教发源地印度产生的直接示范性影响,而对印度艺术产生了同样重要影响的古希腊艺术,其特征痕迹之多亦显然。北魏人

是在自己文化习俗的基础上大胆接受了外来佛教艺术,所以才创造出了古今中外的雄伟气派的云冈石窟。



图 1

印度佛教艺术的诞生首先受到同时期希腊罗马的浸染。来自罗马帝国东方行省的匠人们,将希腊罗马经典艺术原则中对称、和谐、单纯等审美情趣移植在印度原有的那种浑圆柔和的雕刻造型上,创造了沉静内省、理想化的佛像,所以早期印度佛教就体现出注重沉思内省、强调宁静平衡的思想境界和艺术特征,并且造像以古典主义的静穆和谐为最高境界。这样的内涵与特征传播给了中国,也体现在了云冈。在服饰造型方面(见图1古希腊服饰),希腊服饰以优雅、飘逸见长,拥有轻薄的面料和希腊服装所特有的垂顺感。如此典雅的希腊服饰能够体现人类对自然的崇尚和对人性的尊重,恰好符合佛家的需要,所以在印度与中国的佛像僧袍中也继承和展现了希腊服饰的特征,而在后期才出现了更多程度汉化的演变。

在印度,尤以犍陀罗佛教美术中能够突出展现出上述的希腊式特征,如椭圆形脸庞、阿波罗式波浪

〔收稿日期〕 2012-05-12

〔作者简介〕 曹雄(1983-),男,蒙古族,内蒙古师范大学基础教育学院讲师。

形卷发遮盖着佛的肉髻、身穿衣褶笔直下垂的长袍,安详优美的神态(见图2 犍陀罗佛像)。佛像内省的精神世界被赋予了一种西方古典式的人性美。之后,是辉煌的犍陀罗美术将希腊罗马的影响传播到印度和中亚、西域地区。因此,传播到中国的造像粉本也在早期造像中完全体现出这些特征,并且这些特征被拓跋鲜卑人认可,使得云冈的石窟中佛像雕刻上可以广泛地呈现出来。如第16窟北壁的佛像,波纹状的发髻,脸庞浑圆饱满,双眼全睁,笔直下垂的衣纹,端凝静穆的神态,有种洞察尘世的睿智之感,能够充分体现出犍陀罗与希腊式之特征;此外第6窟内部中央塔柱上的佛像,尤其上层南面和西面的佛像均能够体现此特点;在第10窟前室北壁的龕外两侧甚至还能够看到具有古希腊爱奥尼亚式柱头样式的柱子。



图2

云冈石窟的佛像雕刻中还可以看到印度不同时期的佛教美术特征。例如从中能够看得出它还曾吸收了贵霜时期马土腊地区印度佛教本土化演变的特征,体现在僧衣在从袒右式改为通肩式,眼睛从全睁变为半闭,顶髻从一个螺贝形演变成一圈圈排列整齐的、向右旋的螺发,即“螺发右旋”,还有马土腊式菩萨戴宝冠,略带微笑等等这些特征(见图3 马土腊佛像)。云冈中第五窟大佛具有右旋纹发髻(见图4 第5窟主佛),第17窟西壁的右胁佛看得出通肩袈裟服饰特征;第10窟前室北壁下层东龕的倚座佛像,有着通肩的袈裟服饰和半闭双目的形象;在第5窟南壁的供养菩萨,那半闭微笑的双目,通肩的服饰也都非常明显,此外具有这样特征的雕刻也很多。并且4世纪的笈多时期佛像,那种犍陀罗与马土腊风格融合后的特征,也在云冈的雕刻中频繁呈现。如第6窟的比丘造型,出现有类似于湿身佛像、“曹

衣出水”般的特征,贴体般的衣纹服饰,双目半闭低垂;第8窟主室南壁东侧的供养天群像,第17窟南壁的菩萨那轻薄贴体的衣纹等等都能体现出笈多式佛像艺术特征。总之,在云冈的雕刻中可直观地看到古希腊和古罗马对佛教艺术的深刻启迪和云冈受到的印度佛艺多个时期段落变化的影响。



图3



图4

边远少数民族入主中原,从文化主体来说,总觉得不如中原,民族自卑感始终困扰着这些民族。鲜卑统治者以国家的力量创造石窟文化,是希望从文化形态上至少能与强大的道教不相伯仲,与南朝的寺院与空谈佛义相抗衡。用佛教的实物形象与中原文化对等交融,事实上是难以做到,于是鲜卑人借助外来文化实现自己的意愿,让佛教文化在云冈这片土地大放异彩。不能不说这是一种冲动,一种文化的冲动。这个冲动使中国石窟文化结出了硕果。

二、云冈石窟雕刻的民族化、本土化演变

中国石窟文化的演变大约历经了一千多年。肇始于魏晋时期,经南北朝、隋、唐、宋、辽、金、西夏到元代,经过10多个朝代、10多个民族的不断创造和发展,最终形成了一个庞大的中华石窟文化圈。按遗迹划分其历史进程,大可概括为3个阶段:东晋南北朝阶段、隋唐阶段和辽金西夏元阶段。东晋南北

朝阶段是佛教文化兴起与迅猛发展的阶段,是以北方少数民族的文化基础为开创源泉的阶段。第一次高潮是在东晋五胡十六国时期出现于西域和河西走廊,开创了在石窟中坐禅和供养佛像,外来文化居于主导地位,表现手法是以开凿中小型石窟、窟内塑造泥像和彩塑壁画为主。如新疆的克孜尔石窟和敦煌的莫高窟早期创作即属于这个阶段的代表。第二次高潮是在北魏文成帝复兴佛教之后出现于华北和中原地区,以供养佛像、祈福往生为主导,创造出人与神、帝王与佛陀一体化的作品,把人格神话和神格人化提到最高度,本土文化居主导地位,表现手法是开凿大窟,窟内石雕造像,民族精神表现十分强烈,可以说是佛教社会化民族化的重要阶段,而云冈石窟就是第二次创作高峰期的杰作。到隋唐阶段,石窟文化重点已是向中原汉化转型的阶段,如武则天曾命人以自己的形象为原型雕刻了一尊佛像,特点是汉民族文化与北方少数民族文化在石窟文化中大融合,是本土化的叠加,石窟文化由此走向成熟,其表现手法有返璞归真的趋向,即把石窟文化从社会化返回到宗教化、又突出了宗教主题,河南洛阳的龙门石窟即主要属于这个时期的作品。从云冈看到的是印度佛教艺术与鲜卑民族文化结合的特点,成为中原汉民族汲取印度佛教艺术和文化的跳板,直接影响了北魏迁都洛阳后对龙门石窟的开凿。并且龙门石窟的建造风格成为云冈石窟民族化、本土化、成熟定型的阶段。最后的辽金西夏元阶段,是延续与渐趋衰退的阶段。没有出现大的高潮,仅在辽金西夏统治地区有些小创造,其表现手法是把更浓重的民族色彩渲染于石窟文化中,它是本土文化的升华,与前两次高潮成就的对比下,石窟文化已进入了衰退阶段。以下我们开始具体分析以鲜卑文化为代表的云冈石窟是如何进行民族化与本土化演变的。

其一,要说云冈石窟雕刻工匠的因素。开凿云冈石窟的工匠,是鲜卑王朝以政权的力量,役使的众多能工巧匠。他们吸取了北凉开窟的经验,手持外来粉本,结合中国传统的石雕工艺,又融入鲜卑人的民族习尚,创造出了不朽之作。云冈以“全石”的面貌出现也主要由于地域的地质原因而选材。云冈的石刻技法是典型的中式以平直阶梯刀法刻成:脸型长圆,方鼻细目,双耳垂肩,袈裟右袒,毡披大裙,间有带宝冠、挂璎珞、着臂。郦道元在《水经注》中描述道:“因岩结构,真容巨壮,世法所稀。”说出了云冈的真实特征。云冈雕刻从开始到成熟阶段,都是工匠们经过细心揣摩,间接地反映了各式各样的时代生

活场景,设计了各种连环式的故事形象,和以佛为中心配以很简单的人物叙述故事的内容,并且容纳结合了各种美丽的图案。他们虽可能受印度或犍陀罗佛教故事粉本的影响,但并不生搬硬套,他们深入地体会各阶层人物的生活,观察自然界各类动植物的景象,通过吸收外来文化,在汉民族雕刻艺术的原有基础上,创造出云冈石窟民族新形式,也是新型的佛教艺术。



图5

其二,说鲜卑民族文化的融合。鲜卑人由于政治因素影响,在佛造型的应用上首先把印度笈多时期的经典特征按照民族思想与审美过滤了一番,去掉了印度美术中的那种“艳情味”,使云冈石窟的造型更加庄严与肃穆。北魏早期作品充满威严、豪迈之气,洋溢着北方新兴民族的新生命力。早期的云冈雕刻造型多体现出鲜卑民族的特征,“多接受犍陀罗式的影响,融化在传统的风格中。这种佛像丰实而秀丽,长眼睛,薄嘴唇,高大鼻头,写实地参加了中国北方人的相貌”。这种北方人的相貌显然就是鲜卑人的相貌,这与北方民族祖先崇拜的思想意识有关。人神合一的观念具体体现在把佛比拟成皇帝这样的情况,如昙曜五窟的主佛,其形象都是按照鲜卑皇帝的相貌刻制,从一开始昙曜五窟的五大佛开始,几乎把北魏前期的数位皇帝都刻入了石窟,甚至皇后、王公、贵族,直到百姓,都在石窟中的造像上有所反映,这种风气一直带到龙门石窟。有趣事一则:在第13窟本尊弥勒佛像的足下被发现有两颗褐色石头,这便是文献中有记载的“令如帝身”、“颜上足下皆有黑石”的帝王之像吧。昙曜五窟的大佛均高鼻深目、身躯挺拔健硕,特别是第20窟的露天大佛即可以说是代表作(见图6第20窟大佛)。唇厚鼻隆,细眉长目,双耳垂肩,袈裟右袒,法相庄严,气宇轩昂,它将拓跋鲜卑的彪悍与强大、粗犷与豪放、宽宏与睿智的民族精神表现得淋漓尽致、出神入化,它是鲜卑人吸收西域造型艺术而创造的鲜卑民族自我完

善的理想形象,此中有佛的仪容,也有鲜卑人的民族心态,是极为成功的杰作。到龙门石窟时期就很难见到此豪迈之气了,而展现的是那个时期传流行的秀骨清姿,大有六朝风流名士的气质。这种人神合一、皇帝佛陀合一是平衡民族自卑心态的一种创造,在石窟文化中得到充分的体现。

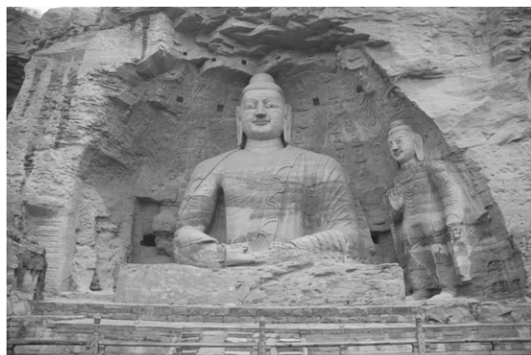


图6

同时,在云冈石窟雕刻中礼佛庆典中的乐器也能充分体现民族化这一趋势。云冈石窟的中期建设胡风胡韵非常浓厚,占据主导。例如:云冈石窟第12窟前室南壁和第13窟(见图7第12窟前室南壁),其中所涉及乐器并不是中国高雅的钟、磬、琴、瑟,或印度的古典雅乐,而是鲜卑人习惯于游牧生活所用的那些“短歌箫铙”类的“马上乐”。那些羌笛、羯鼓、胡笳、琵琶,尽管与佛教庆典不太协调,但在民族意识作用下,突破了佛教约束,表达了民族风情,给石窟文化增添了强烈的民族特征。



图7

其三,再说云冈的汉化演变。云冈建设的二期至四期工程,有着明显的汉化演变,尤其是太和十三年期间的政治影响和迁都洛阳之后的自由开凿。太和十三年是云冈石窟造像的转变期,新旧两种形式交替的阶段,典型的汉化阶段。在后期的佛像造型方面,佛像由高方鼻细目长脸的鲜卑型,变为扁圆鼻阔目圆脸的中原汉人型;衣着由毡披大裙、袒肩紧身的游牧装,变为“褒衣博带”、袈裟覆体的中原装。雕刻中明显可见陆探微“秀骨清像”的时代画风和汉式

“褒衣博带”的衣冠服饰。“秀骨清像”是形容南朝画家陆探微的绘画风格。一般多指所绘宗教人物画所表现出来的面目清秀,棱角分明的艺术特点。在云冈三期后段的雕刻中可以深入体会当时的社会风尚对石窟造像的影响,所以此类特征频频出现。“褒衣博带”:褒,衣襟宽大,指宽袍阔带,为古代儒生的装束,有时用借指文人,对于佛教来说就是袈裟,直领对襟式的外袍;“博带”,是宽带的高腰裙摆。云冈石窟二期建设就出现大量的宽大、飘逸的新款佛像服饰,即是“褒衣博带”样式,如第11窟西壁、第13窟明窗七佛像、第5、6窟内的佛像(见图8第6窟中心塔柱上层西侧)。它的出现与此时期孝文帝的服饰改革相呼应,多集中在第五窟和第六窟的造像中,是太和服饰改革前后的一种反映。太和改制,就是改夹领小袖牧民的服饰为汉族地主阶级的服饰,是一种重要的汉化意义的政治举措。云冈石窟中的这种现象是艺术文化完全民族形式化的体现。在学习汉文化的倡导下,北魏人将其深刻地反映到造型艺术中,由此才开始出现的汉化后的流行装束以及秀丽挺拔的风格。此时期的器乐、饰物,也由北方民族的用具,变成中原汉人的用具。这些变化固然与孝文帝提倡“汉化”有关,但其实质却是由石窟文化的民族特征所确定的。汉化依然是民族化。



图8

在云冈雕刻装饰图样方面,莲花和忍冬纹被广泛运用(见图9第10窟主室南壁),这其中也显示出北方民族的传统纹饰特征。这两种纹饰在夏家店下层文化、鄂尔多斯文化中都可以看到相似的卷曲纹样。这也使我们从云冈石窟发展过程观察到中国的装饰图案发展,北方民族以动物纹为中心的装饰题材由此接近尾声,而是过渡到以植物纹为中心的历史阶段,种种迹象都是云冈石窟雕刻艺术民族化的细节表现。甚至可以说石窟文化既是佛教的艺术表现形式,也是民族文化内涵的表现形式。



图9

从建筑方面,我们都可以很直观地看到,石窟的建筑形式上在后期也融入了中式的木构建筑。在第五窟和第六窟的木阁楼上中式建筑的特征得以完全体现(见图10第5、6窟外景)。这使得云冈石窟的建筑形式上也步入民族化、本土化的进程。再看如今在云冈石窟东部扩建的新灵岩寺建筑群体和西部的演艺厅、博物馆。灵岩寺建筑群体是根据北魏地理学家郦道元在《水经注》中对云冈石窟当时景象的描述而建造了新的建筑群体,主建筑纯木结构,而博物馆和演艺厅则是非常现代的当代建筑。运用现代的设计理念与远处山脉融为一体,采用现代金属与玻璃材料(见图11演艺厅)。可以说这些是云冈石窟在中华民族的蓬勃发展的今天所建设的内容,为民族的未来保留下的新的历史遗产。因此,云冈从没有停止民族化脚步。



图10

佛教从犍陀罗到新疆再到云冈,鲜卑人也从嘎仙洞历经千辛来到了平城(今山西省大同市),博大

精深的佛教思想与强大民族精神力量在这片土地上进行着彻骨的交融。在强大的生存挑战面前,多个时代的人们共同创造出今天的看到的具有强烈时代感、民族感的、伟大的云冈艺术成就,这是我们民族的骄傲和不可多得的宝贵财富。

总之,云冈石窟在雕造技艺上继承和发展了我国秦汉时代雕刻艺术的优秀传统,又吸取和融合了印度犍陀罗艺术的有益成份,创造出具有独特风格的艺术品,在我国雕塑史上留下了重要的一页。云冈石窟不但是今天了解和研究我国古代历史、雕刻、建筑、音乐以及宗教信仰等方面的重要形象资料,也是追溯古代中西文化交流和人民友好往来的实物佐证。



图11

[参考文献]

- [1] 张碧波,董国尧. 中国古代北方民族文化史[M]. 黑龙江人民出版社,2001.
- [2] 阎文儒. 云冈石窟研究[M]. 广西师范大学出版社,2003.
- [3] 王建舜. 云冈石窟艺术审美论[M]. 中国社会科学出版社,1998.
- [4] 钟健. 从云冈石窟看佛教造像的本土化[J]. 南京艺术学院学报:美术与设计版,2005(2).

On the Nationalization of Yungang Grotto Sculptures

CAO Xiong

(Basic Education College, Inner Mongolia Normal University, Hohhot, Inner Mongolia, China 011517)

Abstract: Yungang Grotto, one of the four great grottoes of China, integrates the characteristics of the east, the west, the north and the south and stands out among Buddhism grotto art with its distinctive nationalization process. This article mainly lists the cultural features of ancient Greece, India, Xianbei and Han nationality which are embodied in the sculptures of Yungang Grotto, and makes an analysis and discussion about the nationalization of Yungang Grotto.

Key words: Yungang Grotto; Buddhism art; nationalization; localization

【责任编辑 张晋海】