

抚 慰 心 灵 的 艺 术

——佛教造像艺术与宗教

窦海娥^{1,2} 安 静¹

(1 巢湖学院艺术系, 安徽 巢湖 238000)

(2 东南大学艺术学院, 江苏 南京 210003)

摘 要: 中国古代佛教艺术遗产十分丰富,就佛教造像而言,有金属铸像、石雕像、木雕像、泥塑像、陶瓷像等。这些石窟寺以外的佛教造像,多为民间寺庙和家庭的陈设崇拜之偶像,遍布全国各地,数量之多以百万计。它是佛教教义和佛教艺术的载体,从不同侧面反映了历代政治、经济、文化、宗教的发展变化,而且随着宗教职能的逐渐消失,这些珍贵的佛教艺术品便成为人们研究古代社会史和宗教史的具体真实的形象资料。本文将从佛教造像艺术的起源、发展和繁荣,佛教造像艺术的民俗化、世俗化,宗教与佛教造像在情感表现、表现手段、探究对象上的关系,宗教的文化思维对佛教造像艺术的影响几方面进一步论证佛教造像艺术与宗教之间的密切关系。

关键词: 佛教;宗教;起源;民俗化;世俗化;文化思维

中图分类号: J315 **文献标识码:** A **文章编号:** 1672- 2868(2008)01- 0053- 05

两汉时期,佛教从印度沿着丝绸之路东渐,为什么能在华夏大地上得到如此广泛而持久的传播,能使那么多的善男信女如痴如醉地顶礼膜拜?除了佛教的经文和教义的意义,而形象化的东西——佛像更能抚慰人们的心灵。当我们沿着历史上佛教在华夏大地上传播的轨迹作一番巡礼的话,一座座蜚声中外的佛教石窟便首先呈现在面前:山西大同云冈石窟、太原天龙山石窟、甘肃敦煌莫高窟、天水麦积山石窟……这一座座佛教石窟,反映了某一时代某一地区的审美风尚与艺术水平,从不同侧面反映着佛教教义。历代佛教造像的优秀艺术家们,用灵巧的双手,在表现他们对佛教虔诚的同时,也生动地展示了历史的内涵与我们中华民族生生不绝的创造力。从而创造了绵延千万里的佛教造像文化长廊,在华夏大

地上凝聚成一道永恒、亮丽的宏浑的风景线,一代又一代的过客从他们面前烟云般地、无可挽回的逝去了,唯有这道风景线固执地表达着无穷无尽的神奇魅力:大佛的妙相庄严,菩萨的华贵秀美,罗汉的智睿纯朴,天神的英武威猛,飞天的婀娜多姿……他们犹如一道诱人的屏障,感染着一世又一世华夏儿女的情感,使人一唱三叹;又如一股甘冽的清泉,滋润着一代又一代炎黄子孙的心里,令人流连忘返。

1 佛教造像艺术的起源、发展和繁荣

佛教早在两汉之际自印度传入中国,当时在丝绸之路开辟以后,印度佛教僧侣纷纷东来,东汉时印度僧人迦叶摩腾和竺法兰相继来中国传教,驻锡都城白马寺。据《高僧传》《开元释教录》等书记载此时来中土的印度有名可考的僧人就

有二十五人。^[1]十六国后秦时,天竺鸠摩罗什三藏大力整理由印度传来的旧译佛经,并新译了很多通俗的经文,佛教才逐渐在中国广泛传布。随着佛教的普遍传播,宣传佛教教义的艺术手段也逐渐兴盛起来,这就是寺庙壁画和雕塑造像。佛教是“以像设教”,^[2]因此立体生动的雕塑和五彩缤纷的壁画被广泛施用。印度的佛教造像最早传入中国在东汉时,到魏晋以至十六国时期,我国北部和西南部分地区少数民族政权分立,其首领多信奉佛教,如后赵的石勒、石虎叔侄迎请西域高僧佛图澄大兴佛寺 893 所,各地学僧甚至远自天竺,康居的僧人前来就学。稍后后秦也崇尚佛教且延请僧人大事译经。在这种背景下开始出现大规模佛教造像,有纪年可考的存世最早的佛像为美国旧金山亚洲艺术馆藏的后赵建武四年的鎏金铜佛坐像。这一时期的佛教造像,“犍陀罗样式”^[3]特别流行。其造型特征是薄衣贴体,褶纹稠密,风格趋向于优美纤巧。这种样式传入中国后,很快就为中国有才能的雕塑工匠所吸收融化,成为具有中国民族风格的造像。

佛教在南北朝时期得到了长足发展,特别是北朝时代形成高潮,在北朝盛行大举营造石窟的同时,信士们为了单独供奉及移运的便利,除了为数众多的铜铸、木雕和夹贮漆像以外,在石窟雕像的影响下,还盛行石雕造像碑以及个体的石造像。在南朝,由于石窟少,庙宇多,铜铸及木雕佛像更为流行。中国的造像碑同一般记事碑碣及佛教经幢一样,都是竖立在寺庙或公共场所,其形制有千佛碑及佛龕造像两种,实际上这种形式,可说是石窟造像的一个缩影。河南博物院藏的北周保定五年的释迦牟尼佛像碑,就是北朝造像碑的出色之作。单体的、可以移动的佛教造像,在南北朝时期也是非常流行的。当时由于佛寺的大量兴建,各类佛、菩萨造像制作很多。在造像种类上,由于中国的金属工艺早已发达,故当时铜铸佛像很流行,特别是小型鎏金铜像,在南北朝时代制作很多。其次还有木雕佛像及铜片锤揲像或夹贮漆像,而石雕佛像则多产生在石料丰富的地方,而且仍是造像中的主流。由此可见,在南北朝时期不管是石窟造像还是佛碑造像,单体造像,金铜佛像,都得到了极大的发展,构成了中国雕塑史上佛教艺术的空前繁荣,取得了辉煌的艺术成就。

然而,在中国封建时期,由于社会的动乱,佛教造像常因劫难而遭受损失。历史上的四次严重的毁佛事件,北朝就经历了两次。第一次发生在北魏太武帝太平真君七年,第二次是北周武帝建德三年。经过这两次大的劫难,佛教损失极其惨重,尤其是佛教毁坏损失是不可估计的。今天我们所能见到的北朝造像,除一部分因埋入地下得以幸存外,还有远离城区的一些石窟和寺院里得以保存许多珍贵的佛教造像。这些艺术珍品,以其精湛的雕铸技艺和鲜明的民族风格,汇成浩瀚的雕塑艺术海洋,在中国雕塑史上写下了辉煌的一页。

2 佛教造像艺术的民俗化、世俗化

佛教为了争取广大众生,采取适应中国的民俗,与社会相结合的形式,使当时的人们乐于接受,神的形象走向民俗化、世俗化和人间现实化。中国古代的匠师们在这方面发挥了聪明才智,对佛教中人物的刻画,既不违背佛教造像的仪制,又符合当时社会统治者的意图,同时为了争取广大信徒的心理,在造型上使神“人性化”,^[4]即将宗教偶像赋以世俗人的形象,缩短了人与神的距离,使信徒在心理上感到亲切。这时中国的佛教造像艺术,已完成了与印度佛教文化相融合的过程,走向了具有自己审美特点的民族化道路了。在造像中,早期的造像在风格方面相当程度地受印度“犍陀罗”风格的影响,而具体的形象,仍然是表现了中国现实生活中的人的精神面貌。这种形象的创造,既不违背佛教要求,也不是雕塑艺匠们的凭空臆造,而是从现实生活中取得的美的典型,把佛像作为现实中的人来表现的。通过各种人物的精神面貌和美的形象的刻画,使神秘的宗教更能贴近现实生活,特别是将佛的胁侍菩萨塑造成和蔼可亲的瑞丽的少妇,少女形象,使信众乐于接近。

中国佛教造像艺术的最明显特点是民族化,而民族化的前提是世俗化的需要,因为越是世俗化的佛教艺术越会被人们所接受,也越会获得更多人的信仰。由于佛教造像艺术世俗化的趋势,必然要求造像的写实和逼真,这就必然按照中国人的面孔和衣着打扮塑造佛教,在思想意识和审美观念方面,也只有适合我国民族的传统和习惯,才能得到广大民众的认可。佛教刚传入中国时,中国人出于对佛陀的敬重,还不便于改变佛陀的形象,基本上是从印度传过来的高鼻深目,

头发卷曲,胡须向上翘起的希腊人形象。到了北魏时期,佛教造像逐渐民族化。魏孝文帝太和改制之后,佛教造像由早期犍陀罗等外来影响的表现手法,逐渐发展演变为中国化和民族化的本土风格,佛陀基本上是中国人面孔了。唐以后,佛教造像的民族化、世俗化程度更高了。佛教信仰到宋代呈现衰落之态。但受禅宗的影响,雕塑艺匠们把宗教中的神完全变成了现实生活中活脱脱的人,从而把神进行了世俗化。在造像题材上除了佛、菩萨、弟子外,还注重表现罗汉。宋代的罗汉像多以十六、十八以至五百为组群,其中不仅长幼年龄有别,人物面貌性格不同,而且形神也迥然各异,出色的体现了宋代造像艺术世俗化、人性化的特点。这些形体较小,又不拘一格的罗汉像最具真实性、最具现实生活趣味,完全是生活中修行僧侣的真实写照。宋代木雕的观音和罗汉,装饰上多饰彩绘,脸涂红色,发染黑色,服饰多涂绿、黑等颜色,使造像更具生活气息,也是佛教造像世俗化的具体表现。辽代和金代的佛教造像由于与宋代同时,必然要受到中原文化的影响,因此,辽金时代的佛教造像完全因袭或继承了中原文化艺术的传统。金代造像和菩萨像在形象上虽仍保持有传统的写实风格,但对服饰衣褶的处理毕竟显得重叠繁缛,这种造型上的繁琐,使金代佛教造像更显世俗化,表现出一种颓萎现象。

民族化和世俗化的佛教造像形象,不仅面孔变成了中国人,而且还出现了佛教造像的男相女性化倾向。印度佛教中的佛多是男性,菩萨在佛教里没有性别,有时描绘成长着蝌蚪胡须的男性,到了唐代,佛和菩萨的形象,呈现出女性化的特征。龙门石窟奉先寺的大卢舍那佛,无论神态,还是仪表,都被有意识地作了女性化的特质。唐代菩萨的女性化特点更为明显,她们被塑成身着时装的年轻美丽的女性形象,与生活中的貌美女性毫无两样。

佛教造像作品的民族化和世俗化,还表现在佛教题材的融合上。佛教神灵,常担负着道教神灵的职能。如宋代的四大天王雕像,成为象征风调雨顺神灵的形象。在一些佛寺中,还可见释迦牟尼与孔子、老子并列而坐的雕像。在佛寺里,供奉着道教的送子娘娘(姜娜),是常见的形象。这体现了我国儒道释不断融合的独特文化特点。

3 宗教与佛教造像艺术在情感表现、表现手段、探究对象上的关系

3.1 宗教与佛教造像艺术在情感表现上的关系

宗教与佛教造像艺术的关系问题,是艺术理论的一个重要内容,也是宗教理论的一个重要内容。但长期以来,人们对宗教与佛教造像艺术的关系多持否定态度,甚至把宗教与佛教造像艺术看成是两个毫不相干的意识形态,否定它们之间有任何联系。实际上,这是一种偏见。事实上,不仅宗教利用佛教造像艺术,佛教造像艺术在发展过程中也离不开宗教,宗教不但为佛教造像艺术提供了题材,成为佛教造像艺术表现的对象,而且宗教思想对佛教造像的艺术思维、艺术观念、艺术表达方式等,都产生了巨大的影响。

在情感表现上,宗教和佛教造像艺术都有情感特征。作为审美的艺术,它在内容上的重要特征就是从感情上去认识世界,以情动人,宗教信仰离不开感情,宗教情感是宗教信仰产生的动力,正是这些宗教的情感促成了各具特色的佛教造像艺术,同时这些佛教造像又反映着宗教情感。如观音和罗汉,宋代的四大天王雕像,释迦牟尼与孔子、老子并列而坐的雕像等等都是宗教情感的反映,由于宗教情感和佛教造像艺术情感所注重的都是人的感情,因而人类的生与死、善与恶、灵与肉的问题,成为宗教和佛教造像艺术共同探讨和表现的主题。不仅如此,佛教造像艺术审美情感同宗教情感,还都是为了满足人们心理的需求,成为人们心理的需要和精神寄托的产物。

3.2 宗教与佛教造像艺术在表现手段上的关系

从表现手段上看,宗教和佛教造像艺术都借助形象来表达自身。佛教造像艺术和宗教同哲学不一样,它们离不开具体的感性形象,也就是说,佛教造像艺术和宗教,都要通过形象来表达自身。文学艺术以形象来表现生活,并将艺术家的思想、感情、意志、愿望寄予在具体的想象描绘之中,这是文学艺术的根本特征。宗教以直观、可感、生动的形象来宣扬宗教教义,成为宗教的重要手段。宗教的形象性,将宗教教义、宗教人物、宗教故事融为一体,成为一种特有的宗教艺术。宗教艺术作为艺术的一个种类,同其他艺术一样,都具有审美价值。特别是像文艺复兴时期达·芬奇、拉斐尔和米开朗琪罗等艺术家的宗教艺术作品,他们将世俗精神注入宗教艺术中,在宗教艺术里歌颂人性的崇高和伟大,表达了艺术家崇高的人道主义思想,以及对现实生活真实性理解和对人生价值的肯定,

具有极高审美价值。宗教艺术之所以具有很高的审美价值,其原因在于,宗教艺术形象本身存在朦胧性和多义性。作为佛教造像艺术形象,它往往超出宗教的思想原形,给不信仰宗教的人们带来审美享受。人们从庄严肃穆的大佛雕象中,看到胸怀宽广、博大精深的智者形象;从慈祥的观音菩萨形象中,看到婉丽的多姿的女性形象。

3.3 宗教与佛教造像艺术在探究对象上的关系

从探究的对象上看,宗教与佛教造像艺术都注重对人的研究。文学艺术是以人作为主要研究对象的,因为人是社会生活的主体和本体,文学艺术要反映社会生活,必然把社会中的人,作为自己反映的对象。文学艺术对人的研究,是对人进行整体的把握,特别关注的是人的精神世界,注重表现人的自我意识。宗教虽然以神灵和通往虚无缥缈的天国为出发点,探讨神和人的关系,但实际上却落脚于人间社会,探究的仍是现实中的人的行为,因为毕竟是“人创造了宗教,而不是宗教创造了人”。^[9]神灵不过是人的代言人,是理想化了的现实中的形象。说到底宗教的探究对象也是人,是对人灵魂和人生终极意义的探究。佛教造像艺术里的人物,常常带有宗教观念,而宗教中的神灵,又常具有人性特点,使宗教与佛教造像艺术组合难分,你中有我,我中有你。据说在古希腊的德尔斐神殿里,高高挂着的一条箴言:“认识你自己”。认识人自己,是宗教千百年来孜孜以求的目标。人与动物的显著区别之一,就是人有自我意识,能够探究人与自然的关系,探究人与周围世界的关系,探究人自身的生命意义。人类认识到个体生命的有限,期望超越有限的肉体生命,探求灵魂的永生不灭,追求人生的终极意义。这是人类自从有了自我意识以来,所致力探索的一个基本问题。宗教的产生,即是人类的这种探索、追求的反映。

宗教与佛教造像艺术的关系,还表现为不同的宗教观念,对佛教造像的艺术思想、艺术表现形式具有相当的制约性。中西佛教造像艺术上的许多差异,多由中西宗教观念的差异而形成的。就绘画而言,基督教信仰上帝创世说,认为世上的一切都是上帝创造的,而上帝创造的都是真实的,因此西方绘画相应发展了写实性,出现了油画。而中国道教,把人作为宇宙大自然的一份子,主张人与道的合一,提倡悟道,在绘画上则相应

发展了写意性,出现了水墨画。

4 宗教的文化思维对佛教造像艺术的影响

古代东方有两大佛教文化轴心,一是印度佛教文化,一是中国佛教文化。印度佛教文化以印度教为主体,中国佛教文化以儒教为主体。在佛教文化区里,可以大致分为三大佛教圈:1 印度佛教圈,2 汉化佛教圈,3 藏传佛教圈。不同国度不同文化对佛教造像的影响是不同的,每一种文化和民族都会一方面严格地依从经典规定的尺度,另一方面又都自觉或不自觉地按照自己的文化和民族的理想形象来塑造佛像。这里既有文化之间的差异,如印度、泰国、缅甸、西藏、汉地、朝鲜和日本的佛像,各有不同,又有同一民族在不同时期的差异,即由于各个时代审美观念的变化,佛像的面目也会发生较大的变化,如中国敦煌石窟里的佛像,从北朝到隋唐到元代到清代,其差异也显得十分明显。印度佛教圈也有着衣佛像,但与其它佛圈相比较,裸体是它的最大特点。印度人的裸体,就像希腊人的裸体一样,有着深厚的地理、文化、审美、宗教、哲学根源。汉化佛教圈,受汉文化观念影响,此圈的佛像大体上是以衣饰为主的。印度的佛在印度教和耆那教的影响中,需要突出自己的个人身体特征和装饰物品来表明特殊性。汉地佛教处在与朝廷和道教共生的环境中,汉文化最讲究衣饰,因此,佛像一定要穿上衣裳。藏传佛教圈,在文化上,同时受到中国佛教文化和印度佛教文化的影响,西藏佛像兼有、综合了印度佛教系统和中国佛教系统的特点。由于印度佛教的轻衣装和汉化佛教的重衣装正好形成一种鲜明的对比,自然使西藏佛像可分为二类:一类是着衣裳,但也有一定的裸露程度,另一类是无衣或轻衣的。

印度佛教圈的轻衣饰佛像,汉化佛教圈的重衣饰佛像,藏传佛教圈的二轮身和双身佛像,^[10]显示了三种不同的佛像类型。三种类型又与三大文化思维密切相关。轻衣饰佛像,关联到印度文化的人体思想,看一看耆那教的裸体塑像,看一看风韵独特的印度舞蹈,也许更能理解轻衣饰佛像所表达出来的特殊人体崇尚和成佛方式。重衣饰佛像反映了汉文化的礼制思想。朝廷的汉冠威仪所代表的等级制度和审美风尚。二轮身与双身佛,关联到西藏文化的普遍理想:降魔与成佛。

印佛在突出佛陀的时候,采用的是印度佛教

文化的一种普遍性的结构。印度佛教文化是宗教关怀文化,佛教存在于印度教和耆那教共享的文化空间之中。汉佛教文化是现世追求文化,佛教必须与当时的主流文化相结合,佛像的伟大,也如皇帝的伟大一样。皇帝靠文臣武将两旁拥立,显出崇高;佛法无边,也需要有儒雅的菩萨和用武的金刚两旁拥立,才能真正呈现出来,为众生所真切的感受。与印佛、汉佛比起来,藏佛的像群结构因雪域宗教为主的神灵文化氛围而呈现出一种独有的特色。藏佛有印佛和汉佛的最高二级佛陀和菩萨,但菩萨多被佛陀化了。

佛教及佛教造像都起源于印度,古印度人在传达各种意思以及内心的感情时常用手的形状和动作来表示。因此,在佛教造像的造型中,手的动作含有非常重要的意义,根据梵语的意译,把佛像中的各种手势的手指的姿态称为“印相”也称“手印”或“印契”。手印有其深厚的文化根源。手,在东方佛教文化中,不仅仅是手本身,而与人的整个生理心理相连,与人的修行行为相连,最主要的是,与宇宙相连。因此,相互沟通是一种方式。在这一普遍的信念原则基础之上,不同的教派学说中,创造出与自己的理论相一致的手印象征体系。佛教各圈各派手印在自己理论体系中的重要性是不一样的,从而在丰富手印的象征理论,发展手印的结构体系上显得各不相同。象征意义越繁富,双手与人体内部和宇宙外部的关联网络就越复杂,十指的功能作用就越重大。汉地的世俗社会是一种等级分明的结构,等级社会中的汉佛在想像西方净土的时候,也将之看作一个有着严格等级性的天堂。阿弥陀佛显哪一级手印,就意味着把信徒接到净土的哪一个层次。无论这一套手印有什么印度来源,它以这样一种结构方式出场,一下就打上了汉文化的印记。阿弥陀佛接引众生去西方净土所结的手印就非常鲜明地显出了汉文化心态。五大基本手印:1 施无畏

印;2 说法印;3 触地印;4 禅定印;5 施愿印。

服饰在佛教造像中也起到关键性的作用。佛所穿的衣服根据时代的不同,也有一些差异。一般来说,佛的上身穿“僧支”佛的下身为裙衣。当佛在为大众授戒说法,或出入城镇、村落及宫殿时,则在外面再穿上大衣。佛在印度时的服饰就十分简朴,佛陀多着单薄的长袍,菩萨大都袒露上身。传入中国后,虽逐渐被汉化,但仍保留了印度服饰的浓重痕迹。从我国佛像的发展来看,服装样式也有不同,南北朝时期雕塑的佛,都是右面袒式,其穿着样式跟蒙古人差不多,露出右肩。唐代以后,逐渐出现“宽衣博袖”式,衣服宽大,袖子较长,到宋代以后,则基本上是宽衣博袖式了。因此,我们看了佛像的服饰,便大至上可以确定出它们的造作年代。中国佛教造像的衣纹起源于中国画的线描人物,根据不同的佛像有其不同的处理方法,我国佛教造像造型有三种形式,一种为贴金佛像,一种为彩绘佛像,另一种为单色平涂佛像。我国佛像的衣纹处理也有一个发展过程,魏晋南北朝时期多采用传统的阴线刻法,后来逐渐运用阳线凸起法,再发展为直平阶梯式,衣纹讲究轻盈贴体,流畅飘逸,一如中国传统人物画那种铁线勾勒。

结束语

佛教造像艺术的审美价值和历史作用,正日益被人们所理解和欣赏。这种虔诚的造像艺术,已成为中华民族艺术遗产的一个有机组成部分。近十多年来,由于宗教研究的进一步深入,人们开始关注作为文化载体的佛教艺术,逐渐认识到那些蕴涵着智慧与慈悲美学理想的艺术作品。对宗教艺术的研究是一重宗教的研究走向成熟的标志,是宗教研究必须经历的一个阶段,对佛教造像艺术的研究更是如此。总之,佛教造像通过自身传达着佛教教义,受众者将通过此而能感受到抚慰心灵的目光。佛曰:心即佛,佛即心。

参考文献:

- [1] 张育英主编.中西宗教与艺术[M].南京:南京大学出版社,2003.
- [2] 张法著.佛教艺术[M].北京:高等教育出版社,2004.
- [3] 王景荃著.天国的灵光—佛像[M].上海:上海文艺出版社,2001.
- [4] 王子云著.中国雕塑艺术史[M].北京:人民美术出版社,1988.
- [5] 张育英主编.中西宗教与艺术[M].南京:南京大学出版社,2003.
- [6] 孙振华著.中国雕塑史[M].北京:中国美术学院出版社,1994.

责任编辑:陈 凤