

佛教与裸体壁画初探

姜全良

(三门峡职业技术学院 河南 三门峡 472000)

摘要：新疆克孜尔石窟壁画的内容和风格上出现有大量的女性裸体形象。实际上它是古代克孜尔地区现实生活的反映，同时也受到外来文化影响。从佛教艺术的教育作用来看，壁画的裸体内容有着不可替代的作用。

关键词：佛教 克孜尔石窟 裸体壁画

在我国新疆拜城县克孜尔镇东南十公里处，有一著名佛教美术遗址，克孜尔石窟。它现有洞窟236个，其中70几个洞窟的壁画保存较好。壁画的内容和风格虽有阶段上的差异，但基本上是内涵相同的一种文化。其中，有一个问题很引我们注意，即壁画中的裸体内容非常之多，特别是女性裸体占了相当大的比重。这个艺术史上的现象单从美学观点是不能完全解释的，实际上它反映了古代克孜尔地区即龟兹的民族、历史、文化、社会生活以及佛教、佛教教义，佛教艺术本身的某些规律的东西，值得认真探讨和研究。

一、裸体壁画内容是现实生活的反映

任何艺术作品的内容总是被一定民族的、时代的风尚所决定，克孜尔壁画也是如此。一般说来，西域诸国是以定居的农耕方式生活的，但其经济的大部分收益却在“城郭”之内，周以农村屏卫之，形成了以城市为中心的政权。在地理位置上龟兹有十分优越的条件，使它得以垄断东西商道的贸易税收，而商人也把龟兹作为一个贸易点进行广泛交易，所以它的城市经济尤较其他诸国发达，社会风俗也因之受到影响。《北史·西域传》曾有“俗性多淫，置女市收男子铁（《魏书》铁作钱）以入官”^[1]的记载。《新唐书》也有类似的说法。可见，它当时实行的是一种公娼制度。就这一点来看，龟兹的上层统治者在丝绸之路上广设妓馆，招徕往来商旅，把收来的钱充入国库，虽属荒唐，但以其经济利益着眼，也在情理之中。

在古代，龟兹人的歌舞是相当著名的，而善歌舞和纵欲联系起来，又为裸体艺术培植了新的土壤。从克孜尔现存的形象资料看，当时的歌舞有一些是以裸体的方式进行，这究竟是龟兹民族习俗的缘故，还是纵欲的缘故，很难分辨。应该说，两方面的因素都有。当年贵族在享乐的同时，裸体壁画也是为了迎合于贵族及高级僧侣的生活。从德国人剥走的《王观舞女图》以及175窟的裸舞女的画面上，我们可以很清楚地看到古代龟兹宫廷的装饰：高靠背的华丽宝座，卷草纹式的柱头，证明歌舞进行的场地是在王宫或贵族的豪华的府邸，裸体歌舞确实是他们日常宴乐生活的一部分。这当然与王室、贵族的纵欲享乐有关。但是如果没有民族习俗的基础，裸舞没有在社会上形成一种风气，画家的彩笔也不可能凭想象画得那么真实可信。这些动情的艺术家在表现裸体舞女的时候，绝不是冷冰冰的，无论是101窟还是114窟的裸体舞女，都能使我们感到一种活泼的生命力的存在，倘使没有现实的根据，是很难做到这一点的。

在克孜尔石窟壁画上，裸体形象并不完全出现在世俗生活的场面之中，更多的是在佛说法一类的画面上。这是由于佛艺术植根于现实生活，才可能出现这种现象。带着虔诚宗教感情的龟兹艺术家在创作壁画的时候，很有可能以龟兹人的现实生活来想象佛的生活，为了表示自己的敬佛之心，他们便把现实生活中本来存在的裸体舞女贡献于佛的面前，让他们也享乐一番。有着同样生活感受的施主和寺庙主持者们也要求艺术家这样来表现。所以说，“娱佛”也可能是产生裸体壁画的一个原因。

二、裸体壁画内容受外来文化的影响

亚历山大在公元前四世纪东征时，在中亚推行西腊化政策。使这一地区带有强烈希腊风的文化体系。克孜尔毗邻这些地区，也必

然受其影响，石窟壁画中裸体的出现亦应与此有关。

我们知道，古希腊是非常推崇裸体的。它认为裸体可以把人的有机体形成的美感充分表现出来，完善的心灵只能寄寓在强健的体魄之中，所以希腊的艺术家一直把创作身心完美统一的人物形象作为自己的目标。龟兹的艺术家在学习希腊艺术的技巧和方法的同时，也接受了它对于裸体的观念，克孜尔壁画不仅根据内容需要安排裸体，而且有意识地把本来不需要裸体的人物，也以裸体的方式表现。以《阿闍世王故事图》为例，其中一幅，阿闍世王身边的王妃全裸，而在另一幅，她又穿上了衣服。显然，这种裸体完全出于一种“美”的需要，和它的内容并无多大关系。在西方美术中，艺术家既可表现裸体，又可以表现“不穿衣服的人”，艺术家在表现这两者时完全可以抛开道德的观念，在现实中是不道德的事物，在艺术中很可能成为好的题材。但艺术思潮和美的理想这种发展变化却完全是合乎规律性的。^[2]在西方绘画里裸体与不穿衣服有区别。一般地说，裸体是理想化的人，而不穿衣服则是非理想化的现实的人，是应该穿衣服而没穿衣服的人。按照现实生活的逻辑，《阿闍世王故事图》中的王妃在和国王一起接待来访的场合中，不可能不穿衣服，但是艺术的逻辑却允许她不穿衣服。在龟兹艺术家的理想里，表现一个具有高贵身份的王妃，她的地位与躯体的美好是统一的。唯其表现了王妃的优美的人体，才能使她的形象更加光彩。对于龟兹人来说，裸体既是艺术的要求，也是社会观念的要求；它既要裸体，也要不穿衣服，在这方面，他们比希腊人走得更远，而跑在世界裸体艺术的前头。基于这种原因，他们一再反复描绘裸体的摩耶夫人。因为，据佛经记载，摩耶夫人所以能生育“佛”这样伟大的圣哲，除开她高贵的品质教养，还在于她集中了人世间女性最美好的体态。

再看看印度文化的影响。印度佛教艺术有很多是表现裸体的，龟兹佛教从印度经由中亚传来，当然受其影响，从这个意义上讲，克孜尔石窟壁画裸体内容的出现似不无原因。在古代印度的寺庙里就有许多涅槃和他妻子偎依在一起的雕像，这与我们在克孜尔石窟壁画中见到的情形一样。不言而喻，克孜尔石窟壁画是承袭了印度的某些传统的。在印度宗教传说里，涅槃神向以生活放荡出名，无独有偶，在新疆克孜尔，他便成了整日价抱着女人过活的特殊人物。写到这里，有必要谈一下古代龟兹佛教是否有密教的影响。据日本人羽溪了谛所著《西域之佛教》称，龟兹在第四世纪以前“亦尝流行密教”，并有“传习之高僧”，至唐时仍然不衰。^[3]他的根据是从四世纪初至唐由龟兹来中土的不少僧人曾翻译密教经典并传授咒法。克孜尔石窟壁画中就有许多属于后来密教的神祇，如大自在天。克孜尔壁画中大自在天和他裸体的妻子的多次出现，应该是密教或婆罗门教思想在古代龟兹流传的一个反映。我们知道，密教原是佛梵合一的产物，它吸收了若干婆罗门教的东西，一变传统佛教的禁欲为纵欲，它不仅在经典里大讲女人，而且利用各种淫秽的图象来宣扬这种极端的纵欲思想，女性裸体大量充斥于密教寺院，并借助文字使这些裸体规范化。

在古代龟兹，从公元四世纪到唐一直流行佛教，而且以佛教中的小乘为主。但这并不排除它曾经容纳过其它宗教和教派。拿佛教来说，它就允许大、小乘法同时存在。四世纪时的龟兹高僧鸠摩罗什初从佛图舌弥学小乘，后又改学大乘。按佛图舌弥为当时龟兹佛教之领袖，师徒尚能相安，可见一斑。至于相容于密教，已见上述，不再多说。总

论通俗音乐的情感效应

柯文平

(湖北省江汉艺术职业学院 湖北 潜江 433100)

摘要：通俗音乐是劳动群众创造的；通俗音乐是音乐艺术中的瑰宝；通俗音乐的情感效应。

关键词：通俗音乐 劳动群众 情感效应

自有人类，就有音乐，人类离不开音乐。没有音乐的世界，人类的生活，那是无法想象的。旧石器时期，人类还处在野蛮时代，就有了音乐。青铜时期，有了民歌。如：汉代的乐府民歌，是人民群众创造的，是人民群众“感于哀乐，缘事而发”的，唱出了自己的生活遭遇和思想感情。例如《小麦童谣》唱道：“小麦青青大麦枯，谁当获者妇与姑。丈夫何在西击胡。……”它反映了战争对生产的破坏，给人民生活带来了困苦，真实地表达了人们的内心情感，使人感同身受。无论是通俗歌曲还是通俗器乐曲，听后都能给人们带来情感共鸣，使人随之欢乐、伤悲或激动……。这就是通俗音乐的情感效应，那么通俗音乐为什么会产生如此巨大的情感效应呢？

一、通俗音乐的产生与发展

1、通俗音乐的产生植根于劳动群众

布鲁斯是南北战争后，黑人民间产生的一种演唱形式。17—18世纪西方殖民主义者，将大批非洲黑人贩卖到美洲，成为白人的奴隶。黑人被强迫劳动，受尽折磨。黑人们怀念故乡和亲人，常常唱一种哀歌，以表达他们痛苦的心。这种音乐也渗透到一些宗教音乐中。由于蓝色在美国人民中，被看作忧郁的色彩，这种悲哀的音乐统称为“蓝色”。中国译为“布鲁斯”。

2、劳动群众推动了通俗音乐的发展。

峡江纤夫号子历史悠久，源远流长，忠实记录着纤夫们的酸甜苦辣，展现了劳动人们与大自然拼搏的大无畏精神。峡江纤夫号子，是中国水系音乐的重要组成部分。在漫长的历史岁月里，峡江纤夫号子注重的不是“唱”，而是“喊”，因为唱过于平淡，不能表现出纤夫闯险滩，越激流时的那种锐气、勇气和霸气，正因为如此，峡江纤夫号子才被人们称为是峡江的魂魄，纤夫的灵魂。《纤夫的爱》以通俗直白的语言、朗朗上口的旋律，表达了三峡纤夫与峡江妹子浓烈质朴的情爱。作品采用男女对唱形式，男声粗犷、火爆；女声甜美、委婉，柔情似水。一刚一柔，相映成趣。此歌获湖北省屈原文艺创作奖。首唱于1989年湖北省音乐家协会等单位举办第二届“长江歌会”，首唱者为余凤兰、李天培。但正“火”起来是在1994年春节之后，于文华和尹相杰录制的同名TV获得了全国音乐电视大奖赛银奖。《纤夫的爱》的火爆程度今日已难以想象，当时收录了这首歌的专辑盒带和光盘到处都是，这股热潮甚至波及海外。峡江纤夫号子，作为民歌的一个体裁，承传历史、曲牌丰富、旋律高亢，是荡气回肠的生命赞歌，具有永恒的历史文化价值。

二、通俗音乐是音乐艺术的瑰宝

1、全局布局巧妙，构思新颖。

以《牧童短笛》为例，《牧童短笛》是贺绿汀于1934年在上海国立音乐专科学校学习时创作的一首钢琴曲。同年秋季，俄罗斯

之，由于龟兹当地对各种宗教和教派采取了兼容态度，造成了克孜尔石窟壁画内容的多元性和复杂性，这是我们应该充分估计到的问题之一。

在印度佛教艺术中，裸体在表现形式上采取了一种强烈的扭转姿势，夸张向一旁耸出的臀部，使身体形成了S形的曲线。克孜尔壁画中的女裸体也有这方面特点。69窟拱顶的裸女以及101窟的舞蹈裸女可为其代表。而且，这些裸体还不仅是外在动作上相似，那东方式舞蹈动作造成的身体起伏的韵律，和对那健美的肉体的特殊处理，都可以从西方早期的雕塑里找到根据。又如，把乐神处理成情人般的裸体样式，也应与印度有关。在印度的佛教雕刻里常常可以看到一对青年男女彼此搭肩站在一起。裸露的身体十分健美、丰满，其姿态以及相互间的关系都与克孜尔壁画上的形象十分接近。它与克孜尔的男女乐神在内容上是否有联系，且不去说，至少在形式上是契合的。

三、裸体壁画内容有佛教艺术教育的作用

克孜尔石窟的窟形按其用途可分为四类：礼拜堂、讲堂、僧房和库房。118窟属于讲堂，大壁画即绘在正壁上。它占了一面墙，有几层花纹框缘，像一副装潢得很漂亮的大挂毯。克孜尔现在洞窟中，类似的画面只有67窟还残留一壁。值得注意的是，67窟与118窟一样，也是说法的讲堂，这就为我们提出了一个很有意义的问题，即118窟和67窟大壁画的特定内容，它的绘制部位和装饰手法是与窟室的特殊用途相联系的。换言之，作为讲堂用的窟室需要这种特殊的布置，它很可能就是作为讲席前的幔帐画出现的。

我们可以设想一下当时讲经布道的情景：高僧盘膝坐在这幅幔帐的大画下面，以此为背景，把它当作形象的教材向僧徒们讲解寂灭的道理。高僧的对面则是听讲者，他们一面听，一面看画，潜移默化，接受教育。毫无疑问，118窟的裸体是根据内容的需要特意安排的。按创作者的意图，画面中裸体的程度愈大，肉感愈强烈，便愈能表达主题。然而，宗教的宣传往往和宗教的教义相悖。118窟大壁画在从正面阐释佛家寂灭思想的同时，却从反面获得了与此完全不同的效果。也许为了反衬未来佛陀的伟大，竟不惜采用色情、猥亵的描写，自然主义地再现了某些女性生理上的特征，比如乳头上的晕圈，裸露的胸部和腹部因饱满的脂肪而形成的折线，等等。这与其说是寺庙的佛画，不如说是宫廷的春画或更为恰当。克孜尔石窟壁画中的裸体至此发展到了极端。

我们在欣赏这些古代裸体杰作的时候，往往一方面惊讶作者的大胆、放肆；一方面又为它流露出来的天真、质朴的热情所感动。克孜尔壁画中的裸体就是这样荡漾在卑小与高大之间，这便是它的艺术的全部奥秘。作为艺术史研究，应该科学地总结这一珍贵遗产，给它以历史的评价。

参考文献：

- [1] 余太山校注. 魏晋南北朝正史西域传要注[M]. 北京：中华书局出版社，2005.
- [2] 李泽厚. 美的历程[M]. 北京：文物出版社，1981.
- [3] [日本] 羽溪了谛. 西域之佛教[M]. 贺昌群，译. 北京：商务印书馆出版社，1999.