



2005.4

北京舞蹈学院学报
Journal of Beijing Dance Academy

龟兹石窟 中的道教因素

张素琴

北京舞蹈学院04级研究生

内容摘要:对于龟兹石窟中的壁画艺术,人们往往约定俗成的称为“佛教艺术”,因为它产生的背景、表现的内容和对当地文化生活的影晌都与佛教的东渐相关;但另一方面,它也容纳了中国本土文化。本文所要探讨的正是龟兹艺术在容纳的过程中道教文化的影响,并通过存在于壁画艺术中的隐性和显性因素的分析,为中国古代舞蹈的资源开掘推开一扇之窗。

关键词:龟兹艺术;道教文化;潜入;隐形

中图分类号:J702 **文章编号:**1008-2018(2005)04-0054-04 **文献标识码:**A

据龟兹石窟中较有代表性的克孜尔、库木吐拉石窟所现存的壁画和雕塑风格来看,其艺术分期一般分为初创期(3—5世纪初)、发展期(5世纪初—6世纪)、繁盛期(6—8世纪)、衰落期(9—10世纪末)四个阶段,时间从3世纪始至10世纪终,历时600余年。其中道教文化对石窟艺术的影响以渐变的形式出现,尤以繁盛期随着中原大乘佛教的反入西域最为显著,主要表现在以下两个方面:

一、从本生故事画到净土变艺术的道法潜入

在早期的壁画(3—5世纪)中,反映的内容多为宣传小乘佛教本生故事的风格画,尤以克孜尔石窟中所存最多,在具有代表性的第38、114窟中,纵券室的顶部两旁共绘制50多个本生故事,分布于代表须弥山的菱形格内,叙述佛祖修行的经历,内容丰富,构图精美。本生故事画发端于印度,而后传入中亚,经

龟兹、敦煌、麦积山到山西大同与洛阳龙门石窟,随着时间的推移,本生故事越来越少,在库木吐拉早期的壁画中,尚有体现。自繁盛期(6世纪)始,无论是以本生故事见长的克孜尔石窟,还是库木吐拉和龟兹地区的其它窟中,本生故事急剧萎缩,净土变艺术大量产生,在内容上由宣传佛祖的生平、苦修、成道转向宣扬净土宗天国美好世界的净土变。净土变是在说法图和组合式故事画的基础上演变而来,现存的壁画中有西方净土变和东方净土变两种,分别以库窟第11、14、15、16和阿艾石窟为典型代表。

佛家对事物因果关系的阐述往往讲究“缘”字。因此,从“缘”的角度上探寻净土变艺术和道教的潜在关系,追溯佛教自汉永平二年传入至唐代净土宗产生的历史,则不难发现其中之“因”。佛教最初传入汉地,是作为一种黄老之学的术道被接引,按《盐铁论·散不足》所述:汉时“神仙之说盛行,汉末又大畅巫风,而鬼道愈炽”;《汉魏两晋南北朝佛教史》称汉时“浮

屠之教既为斋戒祭祀，因附属于鬼神方术”。人们从中国鬼神方术的角度去看佛，并将佛陀和民间的谄纬迷信以及早期的道教杂糅一处，这在早期佛教传播的重要地区吴地所发现的随葬品——魏晋南北朝时期的魂瓶上，亦可窥之一斑：佛陀与民间辟邪祥瑞之物铺首、麒麟，道教神祇朱雀、白虎等共同雕刻于瓶周，与龟兹早期石窟中唯礼释迦的主神崇拜之风迥然不同。国人将至高至圣、“天上地下，唯我独尊的”佛陀拉下凡间并埋入地下和道教诸神一同安抚人的灵魂，这是佛教第一次融合民间神灵信仰与道教神仙学说，真正介入中原社会生活的序曲。汉末道教的兴起与先秦时期以来的神仙传说——尤其是汉魏六朝的神仙道教小说不仅为佛道结缘做了铺叙，而且为净土世界的构建奠定了一个有章可循的蓝本：

《庄子·逍遥游》中称：“藐姑射之山，有神人居焉，肌肤若冰雪，绰约如处子，不食五谷，吸风饮露，乘云气，御飞龙，而游忽四海之外”，列子更引申了庄子对仙人、真人的誉美，勾画出“终北”，“归墟”的神仙世界：仙人不竞不爭，不生不死，身乘白云，飞

相往来，足见神仙之境的美妙。既庄子和列子之后，汉魏时期的神仙道教小说不仅将仙境描绘的更为动人，而且对仙人的体态、装扮刻划得栩栩如生，细致动人。《汉武帝内传》则是如此铺开笔墨描写西王母、上元夫人及侍女的服饰、发型、仪容、神态的：

“（上元夫人）可廿余，天姿清辉，灵眸绝朗，着赤霜之袍，云彩王母唯扶二侍女上殿，侍女年可十六七，服青绫之絺，容眸流眇，神姿清发，真美人也。王母上殿，东向坐，着黄金袿，文彩鲜明，光仪淑穆，带灵飞大绶，腰分头之剑，头上大华髻，戴太真晨婴之冠，履玄璫文之舄，视之年可卅许，修短得中，天姿掩蔼，云颜绝世，真灵人也”。道经《无上秘要》卷二十《道迹经》亦有类似的夸饰：“西王母为茅盈作乐，命侍女王上华弹八琅之璈，又命侍女董双成吹云和之笙，又命侍女石公子击昆庭之金，又命侍女许飞琼鼓震灵之璜，又命侍女琬绝青拊吾陵之石，又命侍女范成君拍洞阴之磬，又命段安香作缠便之钧，于是众声彻合，灵音骇空”。

如果将上述诸人物进行一次西王母与阿弥陀佛，神女与观音，侍女与飞天的置换；将八琅之璈、云和之笙、昆庭之金、震灵之璜、洞阴之磬进行一次琵琶、排箫、大鼓的取代，俨然就是库木吐拉 16 窟、阿艾 1 号窟的真实描述。小乘佛教唯礼释迦的局限和天国描述的缺憾在道教对神仙世界的追求中得到启迪和突破，道教所奉的无上庄严，色彩缤纷，富丽堂皇、无忧无虑，无生无死、鲜花缭绕、仙乐飘飘的大罗天与净土宗所描述的的净土世界几无二致。

降至盛唐，有据可考的道教中人李白诗文中优游的道境仙踪，不仅为净土宗的成长提供了丰富的人文环境，更充实了它在中原交响的织体。在此环境的影响下，净土宗的创始人之一——昙鸾曾一度弃佛从道，数度周折拜访名道陶弘景并受其所赐《仙经》十卷，后佛经道籍并举，苦心研读，终创出融合佛、道、儒三教的净土宗。因此宗倡导简便法门——既无须日日诵经，更无须炼丹服药，只要一声“阿弥陀佛”就可超度往生，

很快在民间流传开来。与此相关的净土变壁画在敦煌莫高窟中形成滥觞，又随着中原对西域佛教的反传而对库木吐拉的石窟艺术产生巨大影响。



至此,无论是在敦煌还是龟兹的石窟艺术中,佛教的苦修踪迹全无,只见花流云飞,一片绚烂,仙乐缭绕,不绝于耳,佛国天界与道家仙境伯仲难辨,你我同化,不分彼此;大语境之下,伎乐天、飞天等诸多乐舞形象便成为这种“道法搭台,佛法唱戏”的主要角色,他们不仅在空间的占有上跨越出早期本生故事菱格围栏的束缚,并且以“大道行天下”的自由姿态,灵动飘忽于历史的时空之中,悄然地完成了基因转变和异质同构的任务。

二、化“曲铁盘丝”为“吴带当风”的道踪显形

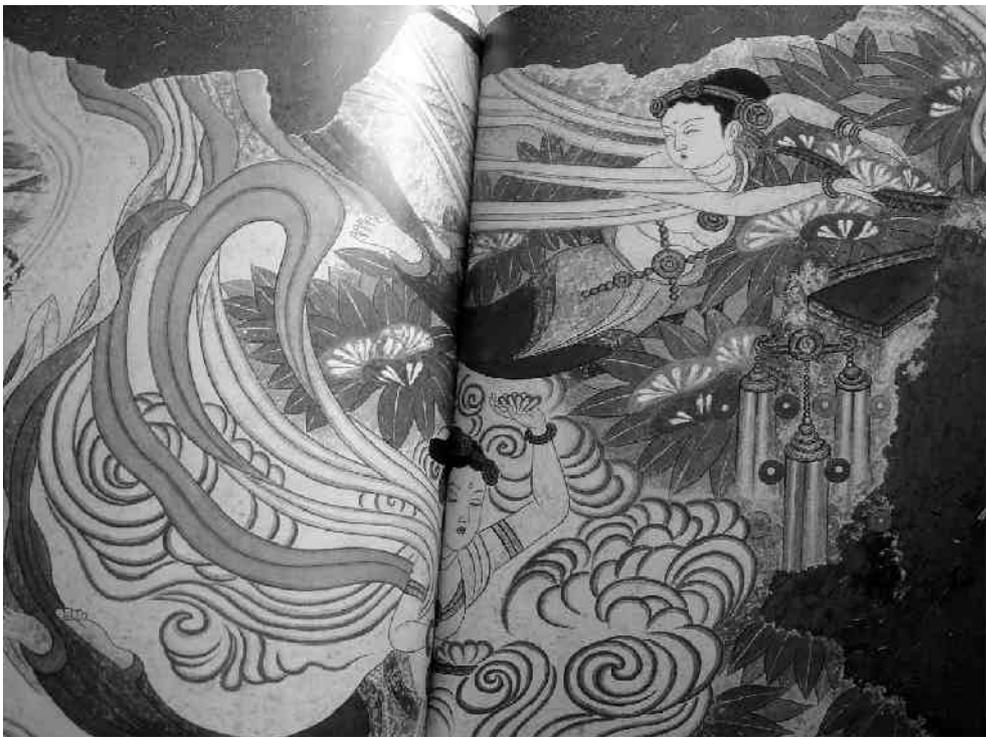
初创期的龟兹壁画具有犍陀罗艺术的风格,人物亦保留着犍陀罗3世纪的艺术特征:头部略长,五官舒展,嘴上留有小髭,形体粗壮,双腿较短,线条粗硬,多为晕染画法,人物分布于菱格之内,飞天造型朴拙,棱角突出,飘带短且动感不强。发展期的绘画风格已向本地区民族化方向靠拢,具有龟兹人的头型特征,身材比例匀称,双腿修长。伎乐天、飞天在克孜尔38窟中频繁出现,28身伎乐被绘在龕楣分隔的围栏内,有男有女,姿态各异,画风具有典型的“曲铁盘丝”特征。繁盛期绘画风格已形成了龟兹本地的民族传统,并受敦煌壁画的影响,出现龟兹风和汉风窟两种特征,“曲铁盘丝”的风格开始淡化,在人物造型上,龟兹窟人物面部圆满,鼻梁笔直与唇靠近;在飞天造型变化上,小乘佛教的飞天主要是表现供养或佛教涅槃后的举哀,从天上俯冲而下的形象居多。而纵观净土变艺术中的飞天,已全然呈现道教凌空而起,驾云飞翔的态势。在碧空万里的天国中,身形纤长,具有中原秀丽姿容的飞天,于云气缭绕中袅娜环回,飘带舒展,可与敦煌飞天比美。在画风上,已完全具有“吴带当风”的特征。

所谓“吴带当风”,有典如下:相传吴道子幼时孤寒,流落于民间学画,20岁时崭露头角,被唐玄宗召入宫中作为宫廷画师,并取名为“道玄”。唐代奉老子为祖先,并大兴道教,李渊三次召集道、佛、儒进行孰先孰后的辩论,最后规定在朝廷重要的典礼活动中,道教第一,儒教第二,佛教最后。玄宗时,出现了“贞观之治”,从政治经济两方面保证了道教的发展,从而形成唐代道教的全盛时期。因

此,在“道大佛小”的影响下,取名富有道家风格的“道玄”,就不能不染上道教的神仙气息与道家尚阴贵柔的审美特征。吴道子擅长道释人物画,在“吴带当风”的风格里不仅有“乘云气,御飞龙”的飘逸,更有“不食五谷,餐风饮露”的清俊。在这种迅速波及的画风的影响下,龟兹艺术繁盛期的壁画发生了明显的变化,尤其体现在飞天的身影上:不仅早期的男子飞天彻底退出伎乐天的舞台,而且在风格上,与克孜尔48窟的飞天画出泾渭。克孜尔飞天上身赤裸、深褐色肌肤,丰腴健壮,怀抱乐器,裙长及踝、飘带略短,有的上肢与下肢在腰部形成90度直角,飞动态势僵硬。繁盛期的飞天则以:圆润阴柔取代了朴拙的棱角,以纤长清俊取代了丰满肥腴,而且飘忽的“吴带”更是和道教崇尚的云气纹融为一体。库木吐拉16窟的飞天即是个案:

两身飞天面若满月,丰颊颐额,长眉入鬓,细眼澹淡,一派虚静之气。她们身披短衫,饰以璎珞,头戴花蔓,臂缠玉环;下着绛色丝群,裙摆长及云端随风摆动,双足裸露,并随裙摆做动势上扬状。碧朗晴





的对象化过程；人类在创造美的同时，形成了感知美、欣赏美的审美能力，建立了人对世界的审美关系”。佛教的发源地是印度，但其东入中原后分为八派，每一派的产生和发展都是在融合中国传统文化——尤其是道教和儒家文化而成。无论是传布佛经的僧人还是绘制壁画的画工，作为文化载体和审美主体的人，其审美理想和表现都会作用在壁画中。龟兹石窟于3世纪开凿到9世纪衰落，正是道教萌芽、佛教入土中原继而佛道争宠，争树大旗，借取对方教义和艺术形象，不断完善自己，暗渠相通，潜流涌动的过程。其间“三武一宗”灭佛和会昌法难，导致道教在魏晋时期和唐代的两次勃兴，并对敦煌艺术产生重要的影响。随着汉唐

空中，一飞天左手托花抛撒，上身微立，飘带在斜后方飒然耸立，似在缭绕运气中上升；一飞天右手斜托宝盘，左手轻抚鲜花，飘带随身体的回眸中隐入云流，似在缓缓下降。两飞天线条圆润，构图丰满，长长的飘带在团团彩云的涌动中回环舒展，“飘然而至，满壁风动”，充满强烈的动感气息。俨然《汉武帝内传》中所描述的：“王母唯扶二侍女上殿，侍女年可十六七，服青绫之袿，容眸流眄，神姿清发，真美人也”。

此外，这一时期出现的汉风窟的代表——库木吐拉45窟千佛洞中，壁画底色为云海般的白色，千佛上下交错排列，面部圆润，为典型的汉风菩萨风格，每一佛陀脚下均踏流云，取代了印度的莲花。这其中不仅显露了唐代西域都护府三万戍军及其家属西迁所带来的汉唐文化影响，更是细微地透吐了典型的中原道教壁画“脚踏云气，飞相往来”的纹饰特征。

龟兹的艺术中，飞天形象的畸变以及寥寥几个汉风窟虽是片羽，却显示出道教文化内蕴的张力与渗透。石窟群的壁画由最初宣扬佛教教义的功能性走向援道入佛的审美以及画风的转变，正是体现马克思关于“人的本质力量对象化”的美学判断。马克思在《1844年经济学手稿》中明确指出：“人类在劳动中创造了美，这种美体现了人的内在尺度，体现了人的本质力量；人类按照美的规律进行生产的过程，就是自身本质力量

时期中原地区对西域的统治和络绎不绝的文化交流，也间接地影响了龟兹发展期和繁盛期的石窟艺术。这不仅是一定历史条件下社会生活的反映，也是人的本质力量在审美实践中的具体化。由此联想到中国古典舞的构建，其思考不应只流于印度佛教乐舞的东传以及变异，还要溯清本土舞蹈之源。正如来自印度的飞天成为中国古典舞典型的艺术符号之一一样（本人曾就此写有文章，此不再赘述），诸多资源的开掘与辨识应该是显性特征的确认与内在隐性密码解密的合一。

参考文献：

- 1 参见《龟兹艺术研究》 霍旭初著 新疆人民出版社 1994年7月
《龟兹石窟》 韩翔 朱育英著 新疆大学出版社 1990年10月
- 2 参见《道学通论》 胡孚琛 吕锡琛著 社会科学文献出版社 2004年6月
- 3 参见《中国宗教美术史》 金维诺 罗世平著 江西美术出版社 1995年6月
- 4 参见《道士李白所属道派探析》 袁清湘 《中国道教》 2005年第1期
- 5 《昙鸾与净土宗》 谢路军著 台湾古籍出版社 2002年6月
图片一 参见《中国石窟——克孜尔石窟》第一卷 文物出版社 1989年12月
图片二、三 参见《龟兹壁画临摹集》 曹永军著 新疆人民出版社 2004年8月

（责任编辑：王欣）