

# 佛教艺术东传与帝王图像的偶像特征

丁 勤

张光直指出,古代文化是物质财富的集中表现,亦是政治权力的必需品。艺术作为古代文化的直接产物,必然成为维护政治权力的因素之一。因为“任何一个政权只要注意到艺术,自然就总是偏重于采取功利主义的艺术观。它为了本身的利益而使一切意识都为自己所从事的事业服务”。帝王图像作为帝王政权统治的最为直接和直观的艺术化形式,在其发展历程中呈现出特立独行、令人惊叹的精神特性与政治意义。特别是佛教艺术的传播,使得帝王图像的偶像色彩更加浓厚,甚至在生前就被供奉,成为官民崇拜的对象,颇堪瞩目。

—  
东汉桓帝延熹九年(公元166年),襄楷上疏提到了《四十二章经》中“天神献玉女于佛”等论述,并言佛陀、

韵非凡,精妙绝伦,采用中锋行笔,流畅优雅。北齐杨子华《校书图》,线条明快,劲努挺秀,儒学气质一览无余。

魏晋南北朝人物画线条的儒学化情感特质,不仅在实践上做到了,在理论上亦可找到明证。《历代名画记》载顾恺之《魏晋胜流画赞》:“凡画,人最难,不待迁想妙得也。”俞剑华对“迁想妙得”的理解是这样的:把作者的思想迁入审美对象中,可以深切体会到客体的思想感情,然后将对象思想感情加以运化,才能正确把握对象的形象从而妙得其真,也即气韵生动。俞剑华先生注意到了思想感情表达客体对象的作用,也注意到了情感的对象化,而迁想妙得的构建点,却是最终要落实到情感上的,它体现了“天人合一”的儒学审美思维,因为艺术的本质特征就是传情达意。魏晋南北朝人物画线条则成为了表达那个特定时代、特定学术氛围、特定的人的情感载体。从这个层面上,可以得到这样的观点:魏晋南北朝人物画线条的情感性是符合儒学化倾向的,它融我心于万物,以天下之情为我情,没有儒学的这种情感化影响,就不成其为那个时代所独有的这种艺术情感风格。

需要指出,这种情感还在于是艺

## 摘要

佛教艺术的传播,使得帝王图像的偶像色彩更加浓厚,一是为帝王图像的创作注入新的理念,将帝王这一表现主体作为偶像来塑造,衍生出“帝王即佛”的艺术主题;一是对帝王图像的造型、图式等方面产生深刻的影响,促进了帝王图像的发展与兴盛。

关键词:帝王图像 佛教艺术 偶像  
中图分类号:B948 文献标识码:A

黄老以谏:“又闻宫中立黄老、浮屠之祠。此道清虚,贵尚无为,好生恶杀,省欲去奢。”由上疏可知,桓帝宫中将佛陀与老子一同供奉的,皇帝本人也以信佛自居。

帝王与佛教的关系,既有信仰上的,也有政治上的。南北朝时期,帝王

崇佛极盛。南朝宋、齐、梁、陈四代,统治者基本上都信奉佛教,其中尤以梁武帝为甚。他在第一批诏书中宣告:“朕应历受图,惟新宝命。”这里的“宝命”即“天命”,他把佛教中的“大宝”观念注入中国传统的“天命”观念。这种结合对中国帝王政治与文化的发展产生了重大作用。

统治者的身体力行,导致佛教广泛流传,深入到社会各个层面,给中国人带来一种对生于斯、人性和宇宙万物等既有概念完全不同的理解方式。与此同时,佛像、佛塔以及一些与佛教有关的题材(如力士、白象、胡人等)开始大量涌入,使中国接触到外来的艺术观念和形式,这在《后汉记》、《佛祖经记》和《魏书·释老志》等史料中都有记载。

对艺术而言,陌生的东西最易触

这的确有利于我们理解艺术作品的艺术语言所传达的艺术情感的多元化和多样性,认识到魏晋南北朝人物线条的情感的外现,绝不只是一种单一的情感,它有着自身的侧重和综合,是任何时代的变迁所不能取代的,是艺术发展和民族发展的产物。由此,也决不能武断断论,称其为那种风格的情感,毕竟,是当时的哲学思潮、文化氛围、社会背景和思想意识的需要,促成了当时那个时代,那个特定条件下的艺术情感。理解这一点,对于我们今天的绘画创作和理论研究,是不无裨益的,它能使我们站在形而上的高度,更好地把握艺术语言在特定条件下的情感实质,在当今时代下,开创具有独特情感倾向的艺术语言,推动艺术向更高层次发展。

## 参考文献:

[1] 陈望衡:《当代美学原理》,武汉大学出版社,2007年。

[2] 潘运告主编:《汉魏六朝书画论》,湖南美术出版社,1999年。

作者简介:李学更,男,1978—,山东人,云南师范大学艺术学院美术学在读研究生,研究方向:中国画论。

术家潜意识的激发与自然倾向的结合。在魏晋南北朝人物画家的心性中,是有着贴近自然的一面的,既有欣赏自然的直觉,亦有表现自然的欲望。他们将这种感觉移情于艺术作品中,并借助于线条做潜意识的传递,同时,情感被融之以自然性的智慧,深化在线条之中。因此,他们所表现的人物,在线条的艺术知觉上呈现的自然性就是深刻而含蓄的,既有哲学要素映射下的玄奥,隐匿,更有表达性情平氲的自然性。从严格意义上讲,艺术家审美的情感性质完全包容了线条意义上的超越,人物画的线条成了寄语情感形式的材料,线条成为了情感宣泄的绝对解质。

当然,这里的情感不是生活中一般意义上的情感,它显然有魏晋南北朝人物画家对于被表现对象的兴奋、冲动。我们在这里所说的情感指的是在当时的条件下、当时的学术氛围下所形成的精雅的、超现实的、具有特定艺术气质的强烈的情格。具备了这种情格,魏晋南北朝人物画线条就具备了“澄怀味象”之后的特有情感属性,并具化为愉悦的自然性。

探讨和研究魏晋南北朝人物画线条的情感外现特征,其意义究竟何在?

动创作灵感,并通过借鉴激活自身的创造力。六朝之前,儒、道家以艺术形式塑造帝王形象并不发达,目前所能看到的仅仅是汉画像石中遗存的古代帝王形象概略的刻画。帝王图像的普遍出现是在魏晋之后才形成的风气。显然,佛教的“像教”(指通过塑造佛陀形象宣扬佛法和教育人们)不但造成了“南朝四百八十寺,多少楼台烟雨中”的壮观景象,对帝王图像的生产与制作也产生了积极的影响。

## 二

帝王图像能够形成标志性的偶像特征,与佛教艺术有着千丝万缕的联系。

一方面,佛教艺术的传入,为帝王图像的创作注入新的理念,将帝王这一表现主体作为偶像来塑造,衍生出“帝王即佛”的艺术主题。

所谓偶像,是指能够引起观者视觉惶恐的对象。从“直接性”和“可辨识性”这两个观察特点来看,所有不能归类或不能辨认的物象,都不可知,因而不安全,是惶恐的来源。历史上出现的偶像,除了作为惶恐的视觉替代物,还具有一种无与伦比的超能性,既让人屈从,也让人从中获得假想的、象征性的非凡力量,可以起到重新塑造现实和控制观者的作用。于是偶像转变成崇拜,并上升为圣像,被人们顶礼膜拜,神圣不可侵犯。从这个角度来看,佛与帝王具有理论渊源式的共通性。《后汉纪》载:“佛身长一丈六尺,黄金项中佩明光。变化无方,无所不入,故能化通万物而大济众生。”牟子《理惑论》云:“佛者,谥号也。犹如三皇‘神’五帝‘圣’也。佛乃道德之元祖,神明之宗。绪佛之言,觉也。恍惚变化,分身散体,或存或亡,能大能小,能圆能方,能老能少,能隐能彰。蹈火不烧,履刃不伤,在污不染,在祸无殃。欲行则飞,坐则扬光,故号为佛也。”

帝王最初只是祭祀的对象,并没有成为偶像。出于政治谋略的安排和帝王术的施展,佛家艺术的传统被用来神化帝王,以达到将人的外势造型与内在精神和命运联系起来的目的。兴安元年(公元452年),北魏文成帝令按其身样和形象在平城里雕造石像。昙曜所开五窟,即是按平城“五级大寺内,为太祖以下五帝(即道武帝、明元帝、太武帝、景穆帝和文成帝自己)。若从西头第20窟往下顺序分配,则20窟主尊为道武帝,19窟主尊为明元帝,18窟主尊为太武帝,17窟主尊为未即就死去的景穆帝,16窟主尊则是正在位的文成帝”。这种做法,以地

上的君主为范本,摹绘世界上无所不能的最高主宰的形象,把神秘的凡夫俗子不得入内的佛的国度,用儒家传统的“君君、臣臣、父父、子子”的宗法观念和等级制度加以框制,创造出与人间社会一般无二的佛世天国,也表现了一种用传统的天命论来理解帝王与佛的关系的认同心理。

另一方面,当佛教绘画作为中介,在营造、渲染、描画令人神往、五彩绚烂的佛国世界的同时,也将形塑佛陀、弥勒、观世音等崇拜偶像的原理和方法一并带入,对帝王图像的造型、图式等方面产生深刻的影响。

从汉画像石遗存可以看到,早期帝王形象都是宽袖大袍,笼形体于衣内,不强调体积感,表现出一种“寓形寄意”的平面象征性的装饰美。这与佛教绘画重视写实性与精神激情截然不同。作为一种以视觉形象去把握世界和抒发情感的表现方式,中国古典艺术偏于内在意象,追求对客观世界的审美超越与物我两忘的境界,“大地与我并生,而万物与我为一”。西方古典艺术则通过外在的写实再现方式,体现对客观世界科学、理性的观察精神和对现实生活的歌颂、向往及肯定,“艺术的使命在于用感性艺术形象的形式去显现真实”。由于古印度与罗马帝国密切的经贸往来,佛教绘画最初明显受到希腊、罗马艺术的影响而带有浓郁的西方古典风格。菩萨的形象,多是半裸上身,比例适度,解剖合理,动态灵活,真实地表现出人体美。这种造型,提高了对形的重视,将形表的意义独立出来,影响了中国传统对物象浑然一体的感性认知,改变了其原先大而化之的直觉把握方式而加以理性建构。

帝王形象的绘制不再只遵循类型化的处理原则,面孔和身体比例、姿态和手势等都出现规定的程式和特定的涵义,并通过恰当的细节刻画来控制,与之前相比,明显精致和微妙许多,整体气势也得到了进一步加强。

突出帝王崇高威严的偶像特征在图式中已经完全定型。画面通过夸大帝王、缩小臣仆的表现手法来凸显帝王之尊。这与佛教艺术中以佛为大的尊神表现方式如出一辙。尊卑主次形象的对比处理虽然违背客观现实,但显然极其符合可资教化的儒家伦理观念和神化的宗教意识。正如同社会组织关系中君臣、父子的秩序和宗教关系中神明与凡人的秩序不容颠倒一样,在图式中以空间分割的画面的各部分,它们之间的关系也由此而框定。

这种安排在传为唐代阎立本所作的《历代帝王图》(美国波士顿博物馆藏)中尤其明显,颇具代表性。

该图描绘了前汉昭帝刘弗陵等十三个帝王形象,每一个帝王身边的侍从,体形皆小于帝王,构成了典型的“一主二从,主像大,从者小”的图式,有如佛教艺术中的“三尊像”类型。通过以小衬大的夸张对比,表现帝王的至高无上与尊贵显赫。这种偶像特征一直贯穿着帝王图像发展的始终。

## 三

外来佛教艺术的思潮和样式给帝王图像的发展增添了新的表现形式和语言特征,使得帝王图像在儒家实践理性的基础上,吸收了释家的神秘主义,并与道家自然主义相融合,形成艺术上的三教合流。借助宗教的影响,帝王崇拜深入人心。帝王图像所蕴涵的道统和君权意识,反映出时代的政治图景,成为在世俗政治背景下建立起来的歌功颂德的纪念碑和权力地位的象征。与此同时,帝王图像在采纳佛教艺术精华的过程中,不仅丰富了表现的内容,也大大充实了描摹物象的图式技巧,并从中发展出其自身独有的艺术风格。

更重要的是,由于当朝帝王图像开始具有神圣的宗教意义,因此被广为供奉,一时成为极具社会性的视觉图像。这些图像本身的特殊性,导致民间画师或匠人不能随意进行制作,而应由官方控制,于是大量技艺精湛的宫廷画家投入到帝王图像的创作活动中,使之迅速达至专业水平,为以后帝王图像的兴盛奠定了丰厚的知识及经验基础。

## 参考文献:

[1] Chang Kwangchi, Early Chinese Civilization Anthropological Perspectives, Cambridge, Massachusetts & London: Harvard University Press, 1983.

[2] 普列汉诺夫:《艺术与社会生活·没有地址的信——艺术与社会生活》,人民文学出版社,1962年。

[3] 宿白:《云冈石窟分期试论》,《考古学报》,1978年第1期。国家文物局教务处编:《佛教石窟考古概要》,文物出版社,1993年。

[4] [德]黑格尔:《美学》,商务印书馆,1979年。

作者简介:丁勤,女,1973—,江苏省南京市人,首都师范大学美术学院06级博士研究生,研究方向:美术史论。