

浅谈云冈石窟的佛教造像艺术

□ 王 珂

[摘 要] 云冈石窟反映了中国古代劳动人民高度智慧和创造才能,是中国石窟艺术民族化进程中一个显著的转折点,也为隋唐时期石刻艺术的发展奠定了基础。云冈石窟的佛教造像艺术反映了北魏前期的政治和社会生活的面貌,以及云冈石窟对于后世石窟的影响及其在宗教方面的意义。

[关键词] 云冈石窟 佛教 造像

一、北魏佛教的发展

北魏是中国南北朝时期北朝的第一个王朝。拓跋珪击败后燕进入中原后,奖励农业生产,其鲜卑奴隶主贵族也逐渐汉化转化为封建地主。拓跋珪死后,其子拓跋嗣,其孙拓跋焘继承其前业,擢用汉族大地主担任官职,形成了拓跋贵族与汉人世家豪族的联合封建政权,国势大盛。拓跋嗣死后,拓跋焘即位,经过征战统一北方,结束了北方长期的分裂割据局面,南北朝对峙局面正式形成。拓跋焘统一北方是中国历史上的一次民族大融合,同时为北魏社会经济的发展创造了较为安定的环境。自公元 398 年道武帝拓跋珪将国都自盛乐(今内蒙古自治区和林格尔境内)迁至平城(今山西省大同市)迄公元 494 年孝文帝迁都洛阳,大同作为北魏王朝政治、文化的中心几近百年。

鲜卑族在早期并未信仰佛教,在拓跋珪建立北魏政权,接触到中原地区的佛教之后,才开始信仰佛教。公元 439 年,太武帝灭北凉,较为发达的凉州佛教东传,北魏佛教迎来了兴盛时期。佛教在西晋时只有寺院 180 所,僧尼 3700 人。东晋南北朝,佛教大发展,梁代达到顶峰。十六国北朝佛教的兴盛,实际上要超过南朝。因为佛教是外来宗教,更适应少数民族统治者入主中原的心理状态。如后赵石虎曾说:“佛是戎教,正应所奉。”(《高僧传》卷 9《佛图澄传》)北方不少士大夫家族以及北魏鲜卑贵族均信奉佛法。北魏还建立了一套佛教组织系统,有道人统(后改为沙门统)、都维那、维那、寺主等佛教教职,专门管理寺院沙门事务。北魏太和元年(477 年)全境只有佛教寺院 6478 所,僧尼 77258 人(《魏书》卷 114《释老志》)。到北魏后期,“天下多虞,王役尤甚。于是所在编户,相与入道,假慕沙门,实避赋役……略而计之,僧尼大众二百万矣。”这足以表明当时佛教在民间传播之广、影响之大。

北魏开国诸帝,皆为佛、道二教信奉,但是由于经济等原因,再加上紧张的阶级矛盾和民族矛盾,中国原有的道教和外来的佛教斗争日益尖锐。佛、道之争演成了中国历史上第一次灭佛事件。公元 446 年,太武帝下诏毁灭佛法。六年后,文成帝即位,下诏复兴佛教,佛教才得以逐渐恢复发展。文成帝复兴

佛教的直接结果便是云冈石窟的大规模开凿。云冈石窟从文成帝复法启动,到北魏末年终结,大致开凿了 70 年之久,可见表明北魏统治者对佛教的重视。

云冈石窟反映了中国古代劳动人民高度智慧和创造才能,云冈石窟的窟形、造像是中国石窟艺术民族化进程中一个显著的转折点,并且也为隋唐时期石刻艺术的发展奠定了基础。

二、云冈石窟的开凿及其各时期的造像特点

(一)云冈石窟初期的造像特点

云冈石窟距今已有 1,500 多年的历史,根据陈丽萍与王妍慧所编著的《中国石窟艺术》,其开凿时间有两种说法,一为文成帝复法之后的兴安二年(公元 453 年),二为文成帝和平初年(公元 460 年),但阎文儒所著的《云冈石窟研究》一书中指出,云冈石窟开凿的年代一是北魏明元帝神瑞年中(公元 414-416 年),一是文成帝和平初年(公元 460 年)。由于文献记载的年代较早,现在普遍认可第二种说法。

云冈石窟由当时的佛教高僧昙曜奉旨主持,开凿石窟五所,即现在所说的“昙曜五窟”。《魏书·释老志》中这样记载:昙曜白帝,于京城西武州塞,凿山石壁,开窟五所,镌建佛像各一。高者七十尺,次六十尺,雕饰奇伟,冠于一世。现代学术界普遍认为“昙曜五窟”是为太祖道武帝一下五帝所造,窟内五尊主尊佛像分别象征北魏道武帝、明元帝、太武帝、景穆帝和文成帝。窟内造像均为过去、现在和未来的三世佛,据李裕群的《山野佛光——中国石窟寺艺术》一书,这种造像手法主要是用来针对当时社会上流行的一种“胡本无佛”的说法,以此宣扬佛法的源远流长。云冈石窟第一期明显地体现出北魏佛教依靠世俗王权的特点。道武帝时公开要求佛教徒礼拜皇帝,兴安元年(公元 452 年),诏令仿照文成帝身样形象雕石像。兴光元年(公元 454 年),又命于五级大寺内,为太祖以下五帝,铸释迦像五身。昙曜五窟正是依照这种礼佛即拜皇帝的构想雕造的。

昙曜五窟是凉州佛教艺术的典型遗存。凉州自前凉张轨以来,一直为中国西北的佛教中心,也是禅学最盛之地。太武帝灭北凉后,将凉州僧徒三千人、宗族、吏民三万户迁到平城,

[作者简介] 王珂(1985—),女,山西大同人,广西师范大学历史文化与旅游学院硕士研究生。广西桂林 541004。

因此开凿云冈石窟的基本力量就是来自西部凉州的工匠。再加上当时佛教艺术传入中原的时间并不长,所以云冈石窟初期的佛教造像仍保持着较多的印度艺术风格。根据白化文所著的《汉化佛教与佛寺》所讲,佛像外穿袒露右肩的袈裟,衣纹或为平行、隆起的粗线条,或为细密贴身的平行弧线,面相浑圆,细眉长目,深眼高鼻,嘴角露出淡然微笑,两肩齐挺,胸部厚实,菩萨像则上身袒露,胸前佩戴项圈、璎珞,具有淳朴的西域情调。另外,从雕刻技巧上讲,昙曜五窟雕刻继承了汉画像石的传统技法,往往在造像浑圆的身体上,用阴线刻划衣纹,许多大像,继续利用大面积保持完整统一效果的手法,给人以鲜明雄伟的印象。陈丽萍与王妍慧所编著的《中国石窟艺术》中指出,昙曜五窟的题材大多是依据小乘经为纪念释迦牟尼佛而造出的以佛为中心,配以胁侍菩萨像、声闻弟子等形象的组合。又由于佛教入玉门关后,为了得到广泛发展,必须配合中原上层士大夫阶级的心理,与统治阶级相结合。而魏晋以来,上层统治阶级的思想是玄学,以“贵无”为本,佛教徒们为了与统治阶级相结合,因而提倡大乘般若“空”的学说,发展两个净土世界。根据这些创造了“三佛”、释迦、多宝佛说法,佛摩诵读《法华经》人顶的形象。

(二)云冈石窟中期的造像特点

中期石窟开凿于孝文帝时期,大约是公元 465 年到 494 年。孝文帝即位后,国内各族人民的反抗斗争规模日益扩大,而北魏皇室、贵族崇佛祈福也愈演愈烈。佛教在统治者的提倡下,迅速发展。此时期窟室、龛像的数目急剧增多,而且出皇室以外,官吏、上层僧尼和在俗的邑义信士均可作为功德主出资开凿,表明这时云冈石窟已不限于皇室开凿,而成为北魏都城附近佛教徒的重要宗教活动场所。据《洛阳伽蓝记》等书记载,孝文帝时期全国有寺院六千多所,僧尼七万余人,可见当时佛教流传已具有一定的普遍性与民众性。此时,云冈石窟的开凿到达了顶峰。

这时的石窟最显著的标志即为“成组合的双窟和模拟汉式传统建筑样式的洞窟”。双窟,这与很可能和当时尊奉孝文帝、太皇太后冯氏为“二圣”或者“二皇”有关。在孝文帝和冯氏的支持下,北魏佛教已经同文成帝复法时主要依据的凉州佛教不同了,更多受到中原(北燕)以及南方佛教的影响。

这一时期的主要特点是:汉化趋势发展迅速,窟内雕像琳琅满目,雕刻造型追求工整华丽,技艺高超,出现了许多新的题材和造像组合,侧重于护法形象和各种装饰,以精雕细琢,装饰华丽著称于世,显示出复杂多变、富丽堂皇的北魏时期艺术风格。佛像面相丰满适中,较清秀,出现了“瘦骨清像”的形象,此种形象一直流行到南朝萧梁初期。太和十三年(公元 489 年)前后出现了褒衣博带。菩萨头戴三珠新月冠、花蔓冠,项圈、臂钏、短缨络,服装出现了上着帔帛,下着羊肠大裙。这种清瘦形象以及褒衣博带服饰的出现,与孝文帝模拟南朝制度、推行汉化政策有着密切的关系。“南朝时期,魏晋玄学和佛教融合在一起,崇尚清谈形成一股社会风气,因而南朝士大夫们高冠大履,身着褒衣博带大衣,身体羸弱的形象成为美的象征。”(李裕群的《山野佛光 中国石窟寺艺术》)供养天人的服装变化也比较明显,早期雕刻是鲜卑装束的夹领小袖式游牧民族的服装,中期则穿上了宽博的南朝汉式服装。这时雕刻衣纹的技法,同一期比相对简化了,采用雕刻较深的直平阶梯式手法。这种衣纹就造型艺术来说,增强了造像的立体感和现实

感。此时的洞窟各具特色,题材丰富,不再像初期的洞窟一样几乎是同一形式,如出现了“音乐洞”以及其他类型的洞窟。石窟艺术中国化在这一时期起步并完成。

(三)云冈石窟后期的造像特点

孝文帝迁都洛阳以后,平城作为北都,仍然是北魏时期的佛教要地。“但是由于政治中心的转移,皇室和大臣将开凿石窟的中心转移到了龙门石窟。这样,云冈石窟大规模的开凿就停止了,取而代之的是一般官吏和世俗善信。”(李裕群的《山野佛光 中国石窟寺艺术》)尽管大窟减少,但所凿中小窟龛却自东往西遍布崖面。这就是云冈晚期石窟,大约是公元 494 到公元 524 年。这个时期的洞窟以单独形式出现,多不成组,洞窟为中小型。佛像和菩萨面形消瘦、长颈、肩窄且下削,这种造像为典型的“秀骨清像”,成为北魏后期佛教造像显著特点。衣服下部的褶纹重叠紧复,龕楣、帐饰也日益复杂,全着褒衣博带式服装,延昌(公元 512 到 515 年)之后,大衣下摆呈密褶式平行线条。菩萨披巾多交叉于腹部,或于腹交叉与穿。飞天上身穿着对襟衫,下身穿着长裙。此外,石窟中留下的乐舞和百戏杂技雕刻,也是当时佛教思想流行的体现和北魏社会生活的反映。

三、后人对云冈石窟造像艺术的评价

林徽因在其所著的《林徽因讲建筑》一书中将云冈石窟佛像的容貌衣褶分为三个明显的派别:第一种是带着浓重的中印度色彩的,比较呆板僵定,刻法呈现在模仿方面的努力。佳者虽勇毅有劲,但缺乏任何韵趣,弱者则颇多佻丑。引人兴趣者,单是其古远的年代,而不是美术的本身。第二种佛容修长,衣褶质实而流畅。弱者质朴庄严,佳者含笑超尘,美有余韵,气魄纯厚,精神栩栩,感人以超人的定,超神的动,艺术之最高成绩,荟萃于一痕一纹之间,任何刀削雕琢,平畅流利,全不带烟火气。这种创造,纯为汉族本其固有美感趣味,在宗教艺术方面的发展。其精神与汉刻密切关联,与中印度佛像,反疏隔不同旨趣。云冈佛像还有一种,只是东部第三洞三巨像一例。这种佛像雕刻艺术,在精神方面乃大大退步,在技艺方面则加增谄熟繁巧,讲求柔和的曲线、圆滑的表面。

张华在其《云冈的石窟构造与造像》中指出:云冈洞窟的构造,既体现出符合造像内容和布局的需求,又对题材和设计也要产生影响,这是一套既反映佛教思想体系,又显示了艺术构思上的完整设计,然而更为重要的是适应了社会需求和佛徒礼拜之活动功能。云冈北魏匠师在设计规划上有一个整体布局,一般来说,云冈每一时期或每一洞窟的造像题材各有侧重。第一期的洞窟构造和造像内容有一个鲜明的特点就是:主要内容是三世佛和菩萨的连续组合,其思想内涵与北魏五位统治者连续的情况相符合,这种情况,正与北魏和平年间平城地区宣扬的佛教思想,以及与《魏书·释老志》所载的史实相符合,第二期也出现三世佛之题材,但在此期造像中并不占主导地位,这时期的一个突出之点,就是围绕反映“禅礼兼重”思想。在当时北魏太和年间的平城上自君王,下至庶民,莫不热衷佛教,其石窟之恢弘、雕刻之精致,较它处之显赫,不仅在石窟构造上出现新的形式,而且在造像内容上也出现了新的题材和式样,这正是太和年间云冈石窟最兴盛时期的具体表现,那么造像题材之丰富、之演变,又是与盛行大乘佛教有着十分紧密的联系,第三期突出之点是注重“禅经”。(下转第 143 页)

中,屡屡被伤害的幼小心灵所具有的特殊感觉,表现出他对生活的神秘感和某种程度上的畏惧心理。

二、感觉变异与色彩美

莫言是善于描写感觉的作家,尤其是视觉色彩方面。可以说,莫言小说的情绪状况成了小说色彩的内在血液,小说色彩亦成了小说家心态的标志。莫言在强化人物塑造方面的审美追求时选用了色彩,并且运用得非常巧妙传神。《枯河》里指称色彩的语词不仅服务于表现人物特殊内心体验的写实需要,更是表现叙事人强烈的主观感情指向,这使莫言的世界色彩缤纷且带有奇幻效果。

(一)死亡体验的直觉符号——红色

红色,是莫言用得较多的一种颜色。从那个美妙无比又稍纵即逝幻觉中的红萝卜始,莫言的红色象征系列已为世人所瞩目。色彩以自己在艺术范畴中的本质意义而与作品的文学意义相衔接。同时,其象征性与抒情性又几乎不可分离。在《枯河》中,红色作为死亡体验的直觉符号,也体现得极为鲜明。其中,小说多次描写了月亮:“一轮巨大的水淋淋的鲜红月亮……”“他摔倒在沙窝里时,月亮颤抖不止,把血水一样的微光淋在他赤裸的背上”;“这时,他非常辛酸地仰望夜空,月亮已经在正南方,而且褪尽了血色,变得明晃晃的……”月亮本是静物,小说却用“血色”来形容,使月亮这一意象产生独特的审美效果,同时也隐约散发出一股血腥味。而小虎丝毫没有嗅到不幸即将降临的气息。他自豪的向树顶攀爬,“鸦鹊巢中滚动着肮脏的羽毛,染着赤色阳光的黑鸟围着他飞动”,在这里,“赤色”和“黑鸟”隐约带着不祥的预兆。结果,他砸伤了村长的女儿,招来母亲的一顿毒打,“他把身体使劲倚在墙下,看着棉花柴在眼前划出的红色弧线……”似乎看到了带血的棉花柴。经历了无休止的拳打脚踢,他看到“父亲和哥哥像用纸壳剪成的纸人,在血红的夕阳中抖动着”,与其说是夕阳在抖,不如说是遍体鳞伤的小虎在孱弱地发抖,“血红”,多么残忍的颜色,它抹杀了血浓于水的亲情,让一颗幼小的心灵走向绝望,也走向了死亡。此外,莫言小说的色彩在大量红色之上又加进了与之相近的黄色、紫色、金色等亮色,有时还使用强烈的对比色,以形成一种寓意。

(二)幻化的变异色彩

莫言笔下的许多感觉已经不再是客观和逼真的了,他们在人物主观感情的映射下发生了变形,这种感受变形是人的主观对客观现实的扭曲,是人某种感情发展到极至时的一种

表现。莫言抓住这种特殊的感受来突出隐藏的强烈感情。

“变异即变形,是指作家在构思中极大地调动想象力与创造力,以违反常规事理创造形象的方式。”^{[2][P144]}变异在莫言的小说中相当常见,这一特点在《枯河》中也体现得极为鲜明。这样的描写虽不合常规搭配,却取得了良好的效果,既带有鲜明的形象感,又打破读者常规的阅读经验,给人以新鲜感。比如,小说对周边环境其他事物的描写,“匆忙中,他看到从忽然变扁了的瓦房里,跑出了一个身穿大花袄的女人,她的嘴巴里发出马一样的叫声。”“黑黑的眼睛半睁半闭,一缕蓝色的血顺着她的嘴角慢慢地往下流。”“村子里一声瘦弱的鸡鸣,把他从迷蒙中唤醒。”“他看到父亲满眼都是绿色的眼泪,脖子上的血管像绿虫子一样蠕动着。”照常规看来,星斗本无所谓“瘦小”,光芒也不会有颜色,瓦房更不会“变扁”,沙土也不会“喧腾腾”。女人的叫声又怎么会和“马一样”?血怎么会是“蓝色的”?眼泪怎么也成了“绿色的”?鸡鸣又怎么会是“瘦弱的”?但有意思的是,这一系列的变异描写并没有给人不真实感,反而使小说具有很强的形象性和可感性,这是因为这一切都是在小虎是一个不健全的小孩,而且被打后神智不是很清楚的特殊情境下看到的,人物心态的反常投射到客观物象上,因此感觉上的变异不仅不会显得不真实,反而有助于小说整体悲剧气氛的显现。

三、结语

《枯河》是莫言早期创作的一个短篇小说,虽然学界很少关注它,但当我们深入其中时,会发现许多值得我们注意和开掘的方方面面。莫言在《枯河》中,既透视了人的内心世界,展现了人的生存状态又留下了对人的深刻思索与反思。

[参考文献]

- [1]祝敏青.小说辞章学[M].福州:海峡文艺出版社,2002.
- [2]童庆炳.文学理论教程[M].北京:高等教育出版社,2004.
- [3]莫言.白狗秋千架·枯河[M].北京:当代世界出版社,2003.
- [4]孔范今等.莫言研究资料[M].济南:山东文艺出版社,2006.
- [5]张文颖.来自边缘的声音:莫言与大江健三郎的文学[M].北京:中国传媒大学出版社,2006.
- [6]张明.腾挪跌宕的灵魂——莫言创作论[D].山东师范大学,2003.

(上接第 141 页)

[参考文献]

- [1]殷宪.北朝史研究:中国魏晋南北朝史国际学术研讨会论文集[C].北京:商务印书馆,2004.
- [2]朱大渭等.魏晋南北朝社会生活史[M].北京:中国社会科学出版社,2005.
- [3]杨英杰.中国历史文化[M].天津:南开大学出版社,2005.
- [4]黄祥康.旅游文化赏析[M].上海:上海科学普及出版社,2006.
- [5]林徽因.林徽因讲建筑[M].北京:九州出版社,2005.
- [6]法)谢和耐.中国 5-10 世纪的寺院经济[M].上海:上海古籍出版社,2004.

- [7]王万盈.转型期的北魏财政研究[M].北京:光明日报出版社,2006.
- [8]张华.云冈的石窟构造与造像[EB/OL].云冈石窟研究所,2008-11-24.
- [9]白化文.汉化佛教与佛寺[M].北京:北京出版社,2003.
- [10]陈丽萍,王妍慧.中国石窟艺术[M].长春:时代文艺出版社,2007.
- [11]李裕群.山野佛光:中国石窟寺艺术[M].成都:四川人民出版社,2004.
- [12]阎文儒.云冈石窟研究[M].桂林:广西师范大学出版社,2003.