

云冈石窟的美学风格

凌建英

著名符号论美学家卡西尔说：“人是创造符号的动物。人通过符号化的思维和符号化的行为创造了神话、语言、宗教、艺术、历史、科学符号形式。”^[1]云冈石窟是我国北方现存最早的一座由皇家主持开凿的大型石窟群，是一部由石头写成的王朝史、民族史，具有独特的地域特色、鲜明的时代特色和浓郁的民族特色。云冈石窟中众多精美的佛、菩萨、弟子、石龕、塔柱、纹饰等，是一个个符号，附加上了人性色彩，从而迥然不同于古印度以来石窟造像只以“神”而建、为“神”而礼赞的范式，它不仅注重与印度佛教雕刻的有机结合，而且也蕴藏着丰富的中国传统历史文化底蕴，二者有机完美的结合，形成了云冈石窟独特的风格，成为蕴含着中国特色文化审美内涵的石窟艺术宝库。云冈石窟的建造分为早、中、晚三个时期，不同的时期分别体现了不同的美学风格。

雄浑之美

云冈早期建造的石窟叫昙曜五窟（16 - 20窟）。纵观五窟，其佛像之大、气势之厚、规模之巨，给人以剧烈的震撼。石佛雕像吸收了犍陀罗“服兼厚毡”的厚重的圆线条，并采用大体大面、平直式和阶梯式的雕刻手法，使整个造像线条舒缓、凝重，形成了云冈佛教石窟艺术早期雕像雄浑的美学风格。

昙曜五窟的结构形式均为马蹄形平面和高阔的穹隆式屋顶，既与印度僧侣修行闲居的草庐相仿，又与早期鲜卑族游牧于草原时的居室相似，《后汉书·乌桓鲜卑列传》记载了其生产生活方式：“俗尚骑射，弋射禽兽为事。随水草放牧，居无常处。以穹庐为舍，东开向日，食肉饮酪，以毛毳为衣。”^[2]高大宽阔的洞窟空间，完全适宜于雕琢巨型佛像的空间物理要求，形成了融合西域特色与鲜卑民族的建造形式。

从横向来看，昙曜五窟位于云冈石窟西部，从东（第16窟东壁）到西（第20窟西壁）长达120米，规

模宏大，气势磅礴。窟内的主佛体量高大，占据了窟内的绝大部分，昙曜五窟的主尊大佛的造像高度从13.5米到16.8米，有一种顶天立地、高大魁梧的雄伟之感。

为何有如此大的造像？以北魏先帝的容貌为基准去塑造佛像，“皇帝即佛，佛即人主”，成为云冈佛教石窟艺术帝神同格的最显著的思想基础和最深刻的理论根源。在这个人造神的世界里，拓跋鲜卑人用人的思维代替神的思维，用人的力量改变人自己的命运和人类历史发展，他们假借佛的法力尊严，来树立自己的民族之神，保佑本民族的生存和发展。这个本民族之神——拓跋鲜卑历史上的诸先帝，就自然而然地成为他们创作云冈石窟艺术的原委，高大雄伟的造像是鲜卑人对诸先帝无限景仰的寄托。正如《魏书·释老志》所说：“兴光元年秋，敕有司于五级大寺内，为太祖以下五帝，铸释迦立像五……”

雄浑的美学风格必然产生独特的美。第20窟主尊大佛（图1）高达13.7米，因前壁崩塌而露天被誉为露天大佛，面形圆润饱满，肌肉感强，结禅定印，结跏趺坐于坛基上，面露微笑，向世人展现千年的沧桑，被誉为云冈代表之作。最奇特的是当人们从不同视角观看时，体味出慈悲、庄严、欢喜……即佛的“三十二相、八十种随形好”的精神风貌，尤其那完整的粗犷、雄浑的艺术特点，体现着佛与人主完美结合的象征，产生出感



图1 云冈第20窟主尊大佛

人至深的艺术魅力,并成为一种独特的艺术规范,代表了我国北魏时期造型艺术的巅峰水平。

细腻之美

云冈中期石窟仍为皇家主持开凿,继续沿袭早期石窟雄浑巨大的特点,大窟大像仍具有重要地位,如第5窟主佛释迦牟尼像通体高17米,为云冈石窟众佛像之最。但与早期石窟相比,显得更加华丽,呈现出皇室的恢弘气派,形成了精致细腻的美学风范,具体而言表现在以下几个方面:

一、雕琢细腻。云冈石窟中期石窟造像更加精美细腻,第6窟雕刻最富丽堂皇,其中的中心塔柱雕刻细腻,美妙绝伦,上层四角雕琢九层汉式楼阁,每面有立式佛像一尊,佛像四周饰有飞天、莲瓣、坐佛、火焰纹;下层雕刻坐式佛像、菩萨、弟子、力士,整个塔柱设计巧丽,雕琢精细,造型宏伟,气势辉煌。这些雕刻无一不精,共同辉映着整个洞窟的富丽堂皇、无与伦比,是一处“最豪华、最完美的洞窟”^[3]。被誉为“音乐窟”的第12窟,其洞窟内那布满四壁的十方诸佛、层层叠叠的飞天伎乐组成了一个宏大的音乐仪式,可以聆听到佛籁之音,清初就曾命名为“佛籁洞”。

二、叙事细腻。在云冈石窟中雕刻了大量的佛传故事、讲经画面和因缘故事,详细叙述了佛教创始人释迦牟尼成道前与成道后的事迹。第6窟(图2)作为云冈石窟佛传故事最集中最详细的洞窟,环绕于塔柱下层四周和东、南、西三壁的中下部,整齐而连续镌刻有33幅佛传故事浮雕,把释迦牟尼一生由投胎

出生至降魔成道、宣传佛法至入道涅槃的生平事迹刻画得翔实细致、情节生动。因缘故事也大量出现,如雕刻于第10窟后室东壁的“妇女



图2 云冈第6窟佛祖诞生

厌欲出家”的因缘故事,通过讲述儿子欲与母亲“乱伦”,而遭受“地即劈裂”、“生身陷入”的报应,鞭笞了世间“乱伦”行为。

三、装饰细腻。云冈中期洞窟,细腻灵活的装饰图案作为洞窟建筑部分的装饰纹样和烘托尊像的象征性图案,显现出细致扎实的皇室作风。在洞窟的藻井、宝盖、龕楣、背光、佛座、冠饰、边饰、勾栏等处都可随处看见精美的装饰纹样。装饰的纹样有植物纹(莲花纹、忍冬纹、葡萄纹)、几何纹(三角纹、龟背纹)、动物纹(龙纹、兽面纹)、火焰纹和璎珞华绳纹等,并还穿插着青龙、白虎、朱雀、白鹿、莲花和化生童子图案,上述各种纹饰相互组合,汇聚成内容丰富、多姿多彩的装饰图案,形成了统一和谐的装饰艺术。同时“洞内洞外皆佛像,洞窟无处不飞天”,飞天作为装饰纹带分布在窟顶、龕楣内、故事画中,或点缀在装饰图案里。那些栩栩如生的飞天,以飞舞的动展示了不可意尽的静,让人体悟出生命存在的自由与愉快,进而得到内心的净化。

究其原因,北魏政治经济日趋稳定,国家可以集大量的人力财力进行石窟建造,而且此时期汉化趋势发展迅速,又吸收了来自西域、中亚和印度的佛教思想和艺术风格,在人物、禽兽、边纹等雕刻形式上都有了新的发展,与早期相比,雕琢更加华丽,更加细腻,呈现出皇室富有、精致、恢弘的气派,“帝神同格”更是得到了完美的统一。由此可以看出在太和(公元486年)改制后,在开凿云冈石窟造像的几十年中,雕塑家“研思精妙、精锐定制”,“核准度于毫芒,审光色于浓淡”^[4],根据当时的社会生活,创造出了新型的佛、菩萨、各种护法和天人形象。这种构思的巧妙,的确是处心积虑,匠心独具。

平实之美

云冈晚期石窟一改以前的雍容华贵、细腻独到的皇家风格,逐渐变为平实之风,贴近大众生活,与社会风尚相融合,呈现出平实的美学风范。

因迁都洛阳,晚期云冈洞窟形制从以前的开大窟、造大像或是前后室的大窟和中心塔柱洞窟演变为中小型的方形平面窟形。佛像、菩萨的造像体制缩小与雕刻装饰简化,以前华丽的装饰也变为平实,高高

在上令人敬畏的神灵转变为可以被世俗的人们接受容纳的神灵,甚至就如普通百姓。此时出现的千尊小佛的造像即反映了上述情形,如第14窟的“千佛柱”、第15窟的“千佛洞”(图3),或柱体或壁面整齐布局,雕满了一尊尊体态微小的佛像,恰好与毗邻大窟大像的昙曜五窟形成鲜明的对比,寓意也极为丰富,或是期盼这些世俗化的“平民”能与帝王一样进入极乐世界,修成正果;甚至更是希望能得到帝、佛的福佑,平安快乐地生活。

北魏孝文帝拓跋宏改革服制与实行汉化以来,反映到造像艺术上,最明显的就是云冈石窟晚期的佛教造像。如佛的形象从中期起,已表现出褒衣博带、高冠大履的衣饰风格;菩萨帔帛横肩,下垂交叉于腹际成硬角,然后上卷,下着羊肠大裙;供养人头戴笼冠,身穿褒衣博带式大袖汉人服饰,或者后有小奴打伞相伴,更是现实生活的真实写照。

此时期的佛像、菩萨的雕刻从之前的面相圆润、身躯雄厚,变化为面相清瘦、长颈、臂胛不肥的秀骨清像,这也是当时的风尚,可谓继承了东晋以来顾恺之、陆探微的人物画的画风:“面如恨刻,削为容仪”(《历代名画记》卷五),“秀骨清像,似觉生动,令人懔懔若对神明”(《历代名画记》卷六)。而这种“削为容仪”、“秀骨清像”的审美标准与当时士大夫的现实生活非常类似,《颜氏家训》下卷《涉务篇》十一云:“梁世大夫,皆尚褒衣博带,大冠高履,出则车舆,入则扶持,郊郭之内,无乘马者。……及侯景之乱,肤脆骨柔,不堪行步,体羸气弱。不耐寒暑,坐死仓猝者,往往而然”^[5],由此即可可见一斑。

孝文帝迁都洛阳后,尽管政治、经济中心南移,平城作为陪都仍是北魏佛教要地。而且鲜卑拓跋部是游牧民族,习惯于比较凉爽的气候,洛阳的气候较热,北魏的皇室贵族不习惯于此地生活。所以迁都后,孝文帝下令特许“冬朝京师,夏归部落。”平城和洛阳往来还是非常频繁的,因为直至迁都洛阳为止(494年),平城已有三十余年开窟的历史,培养了一大批娴熟的造像工匠,他们积累了相当丰富的开窟造像的技能经验。再从开窟者来说,主要是没有随皇室迁都洛阳的贵族官僚或虽迁到洛阳但夏季仍回平城度假的官僚,他们的官职不高,以中、下级官吏为主,也包括当地

家境较殷实的佛教信徒。他们信仰佛教,继续在云冈开窟造像。但由于财力有限,没有皇室雄厚的财力作支撑,因此洞窟形制不再倾向于大窟,而是以中小窟形为主,且造像也以小型为主。

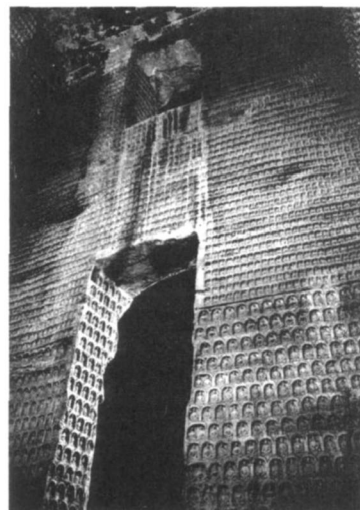


图3 云冈第15窟千佛洞

云冈石窟佛像从早期的雄壮威严,中期的华贵细腻到晚期的平实之美,那种神采奕奕,飘逸自得,似乎去尽人间烟火气的风度,形成了中国雕塑艺术的理想美的高峰。人们把希望、美好、理想都集中寄托在它们身上,众佛像虽然仪态威严、目光下视,但从那洞察一切的睿智的微笑中,似乎可以体味出其对人类所遭受苦难的同情怜悯,它们为云冈佛教石窟艺术提供了无尽的审美价值,也为接受主体增添了艺术美感和情感愉悦,而这些巨大或精小、超然或世俗的雕像,就成为了云冈石窟美学风格的集中体现。

* 本文为山西省高等学校哲学社会科学研究项目(PSSR)“云冈石窟审美文化研究”(编号:20083019)研究成果。

注释:

- [1] [德]恩斯特·卡西尔:《符号、神话与文化》,东方出版社1988年版,第189页。
- [2] 班固:《后汉书·乌桓鲜卑列传》,中华书局1965年版,第2985页。
- [3] [日]水野清一、长广敏雄:《云冈石窟》(卷三,第6洞),京都大学人文科学研究所1955年版,第37页。
- [4] 道世法师:《法苑珠林》(卷十六),《感应缘戴逵》条。
- [5] 阎文儒:《云冈石窟研究》,广西师范大学出版社2003年版,第232页。

凌建英:山西大同大学云冈文化研究中心、文史学院
赵琦:山西大同大学云冈文化研究中心、文史学院
责任编辑:李雷