

“秀骨清像”中的玄学“风度”

——从佛教造像看魏晋玄学对佛教思想的影响

林 伟

内容提要 南北朝时期,尤其是北魏中期的佛教造像流行一种“秀骨清像”的艺术风格,这种造像特征来源于南朝画家陆探微的绘画风格,它表现的是当时玄学清谈家所崇尚的道骨神韵。这个时期正是南北朝佛教与玄学合流的重要时期,在理论方面,佛学的玄学化表现为“六家七宗”的形成,在佛教造像方面,玄学化的影响以“秀骨清像”佛像为特征。

关键词 玄学 佛教 佛像 秀骨清像

林 伟,华南师范大学政治与行政管理学院副教授 510631

在南北朝中期的佛教造像中,最为流行的是一种“秀骨清像”风格的佛教佛像。这种佛像身材修长,脸型削瘦,看上去瘦骨嶙峋,却又显得筋骨铮铮,显示出超凡脱俗的神仙风度。如果不是佛陀的肉髻和菩萨的头冠,这些造像与中国道家隐士的形象别无二致。为什么在佛教的造像中体现的却是一种道家的精神风貌和审美情趣?其背后的隐含着怎样的思想内涵和历史背景?

众所周知,佛教造像的产生,首先不是为了艺术,而是为了宣传和普及佛教思想和佛教教义以及满足佛教信徒礼佛的需要。因此,佛教造像的图像、造型与佛教思想、佛经内容、佛教教义都有着密切的关系,是佛教理论、佛教经典的图解和艺术再现。可以说不同风格和造型的佛教造像表现了人们在不同历史时期对佛教不同程度的认识和理解,以及佛教在中国传统文化背景下经历的变化和发展。本文试图借助“秀骨清像”风格的佛教造像,探讨魏晋南北朝时期玄学背景下

佛教思想的变化、发展和社会影响,以及抽象的哲学思想、宗教理论与佛教造像艺术之间关系。

一、佛教的“秀骨清像”造像与道家“清风道骨”的意境

所谓的“秀骨清像”指的是佛教造像中的一种艺术风格,它主要出现并流行于南北朝的中晚期,尤其盛行于北魏皇家开凿的石窟造像中。然而,这种造像风格的创造者不是佛像雕塑家也不是佛教高僧,而是南朝宋明帝时的皇家宫廷画师陆探微^[1]。他笔下的人物形象被唐代的绘画理论家和美学家张彦远评论为:“笔迹劲利,如锥刀焉。秀骨清像,似觉生动,令人懔懔,若对神明”^[2]。“秀骨清像”一词就是由此而来。陈绶祥进一步描述了“秀骨清像”的特色,即以“瘦形”而骨气洞达、风度翩翩为特征,他认为:“‘骨’既指‘瘦形’的人面部磊砢而有节目的骨节,又是为人‘岩岩若孤松之独立’赖以立形的形体之‘骸’,前者是裸露的,后者

是‘制衣以慢之’的。故身体之‘骨’又与飘然翻动的衣衫饰物相表里,或曰身体之‘骨’又直接表露于具体衣褶的转折中。^[3]换言之,“秀骨清像”最初是一种宫廷画家的绘画风格,他以削瘦与骨节为基本体型,配以南朝文人随风飘动的宽袖衣袍,表现人物洒脱、超凡的神态与气度。

尽管“秀骨清像”是一种宫廷画家的绘画风格,目的是为了表达世俗文人生活面貌和精神追求,但是,这种艺术风格却很快在北魏的佛教石窟和鎏金铜像作品中显现出来,成为那个时代佛教造像的基本特征和风格——北魏时期的造像风格。最典型的佛教造像是甘肃的炳灵寺石窟的佛像,它除了身材修长,脸型削瘦的特征外,更突出了“锥刀般”刚劲有力的“风骨”。这些佛像的服饰和脸部的线条呈直线形,大有刀削般的效果,显得刚健有力。正如唐代张怀瓘在《画断》中对陆探微画风的评价一样:“笔迹劲利,如锥刀焉。”^[4]。与这种造像特征相似的鎏金铜像有现收藏于法国巴黎的高美博物馆的释迦、多宝二佛并坐的像,为北魏时期的作品。佛陀为削肩长脸,尖鼻细眼,宽大衣袖和飘动衣带更衬托出佛陀瘦骨嶙峋的体型,然而却又能够深刻感受到其中筋骨的刚健挺拔,谁看见这样的佛像都会有“老子入夷狄为浮屠”的感觉。

同样,在大同云冈石窟的晚期造像和洛阳龙门石窟的早期造像中,人们也可以看到佛像中呈现出来的“秀骨清像”的特征,只是这些身材修长,脸型削瘦的佛像没有炳灵寺的刀削、锥刺般的力度和硬度,相对来说线条要糅合、俊秀,更有文人气质。如云冈第26、29、30、35窟的佛像,这些佛像看上去面部狭长,其中交脚弥勒菩萨的细长的腿部更是突出了佛像体型纤细的特征,昙曜五窟佛像的那种健壮、强悍的特征已经基本消失。龙门石窟的北魏佛像虽然脸部和五官还遗留着鲜卑族的高鼻梁、大嘴巴的粗犷,但脸型却十分细长,身材也“苗条”俊拔,并开始改穿“褒衣博带”式的汉族士大夫服装^[5]。至于收藏在龙门博物馆的永宁寺佛头^[6]则更是脸型狭长,小嘴长眼,脸颊清瘦,微闭双眼,似正处在沉思静虑之中。

在这里最值得一提的是2005年龙门石窟迎回的7件佛像,他们是流失海外近百年的古阳洞高树龛释尊佛头、火顶洞观世音菩萨头像、弥勒菩萨头像、唐代立佛像佛头、唐代前期飞天造像、唐代的石灰岩佛头像和石灰岩天王头像。其中北魏时期的高树造像龛主佛头像便具有“秀骨清像”的风格,尽管面相雄浑阳刚,棱角分明,但狭

长的脸型和长眉细眼是“秀骨清像”的基本特征,另一尊弥勒菩萨头像也是脸型更细长,眉清目秀,线条柔和流畅,“秀骨清像”特征更为突出。与此相比,火顶洞的观世音菩萨头像虽然是椭圆脸型,略显几分女性的妩媚,但面目丰满圆润,双目微闭,唇部略带花瓣形,已经是唐代佛像的风韵。其他几尊唐代的佛头像更是圆润肥硕,雍容华贵。所以,从回归的7件佛像中,可以看出北魏和隋唐在造像风格上明显的差别。

如果要追根溯源,“秀骨清像”风格最早的造像应当是在南朝的都城——建康(今江苏南京),因为陆探微的“秀骨清像”是从宫廷绘画开始的。然而,南朝的佛教造像能够流传至今的作品却十分稀少,尽管南朝皇帝曾经建造了大量的寺庙和佛像,但几经灭佛运动和战火的扫荡已经所剩无几。东晋时南京瓦官寺的顾恺之“维摩诘”画和戴逵造的佛像都仅仅保留在历史文献的字里行间。目前残留下来的南朝佛教造像只有南京的栖霞山石窟、浙江新昌宝相寺大佛、四川成都的西安路出土的佛教造像和万佛寺出土的佛教造像。南京栖霞山的无量寿佛在民国时期,被水泥涂抹得面目全非。浙江的新昌大佛的命运也不佳,原来的“秀骨清像”风格已经因为历代的梳妆而风光不再。

虽然在南北朝时期的不同地区,“秀骨清像”的佛教造像的表现形式略有不同,炳灵寺的造像似刀削般的刚健,麦积山的造像柔和俊美,云冈、龙门的造像保留着鲜卑民族的粗犷和强悍。但无论怎样,它们都具有狭长的脸型和清瘦的身材,与中国传统文化中的“道家风骨”的表现方式有着相似的意境和相似的风度。

从表面上看来,陆探微的宫廷画风与佛教造像之间似乎没有必然的联系。但是他们却在特定的历史时期、特定的文化背景下发生了特定分联系,为我们留下了这笔文化遗产。这些特定的东西便是魏晋时期的思想理论背景和佛教发展状况,以及相互关系。

二、玄学与般若学之关系——“秀骨清像”的起源

佛教于西汉哀帝元寿元年即公元前2年传入中土,最初它借居于神仙方术,东汉明帝对楚王刘英^[7]的评价就是:“楚王诵黄老之微言,尚浮屠之仁祠。”^[8]百年之后汉桓帝在宫中立黄老、浮屠之祠。由此可见,无论是皇帝还是国戚,他们首先是因为喜好黄老之术,求福延寿成仙,并由此惠及佛教的。自汉武帝以来,儒家思想一直是中华文化之正统,无论是在社会政治、思想文化还是学术理论

等方面儒家都居于绝对的统治地位。然而,汉代儒学或者说汉代经学的天人感应理论和纲常名教思想在其发展中逐渐变成了僵化的教条和琐碎的空谈。在面临东汉社会的混乱政治、频繁战争和分割据现状时,儒家“名教”原则和道德信条无法应对,这便迫使中国的知识分子去寻找新的出路和应对的方法,也就是转向对名法和道家思想的研究,由此形成的玄学便是这种寻找的历史结局。

玄学的最大特点是采用了哲学的思辨方式,从宇宙本体论的角度,借助“有无”、“本末”等一系列哲学范畴,探讨儒家“名教”与道家“自然”之关系,用道家的“自然”思想充实儒家的“名教”理论。因此,玄学具有浓厚的道家特征和思辨色彩。并由此而为佛教脱离民间的神仙方术,成为中国的佛教提供了条件。因为,归根结底“中华方术与玄学既俱本乎道家自然之说。”^[9]佛教以神仙方术中的道家“自然之说”为中介,与魏晋玄学攀上了关系。因此,汤用彤指出“其中演变之关键要义,一曰佛,一曰道。由此二义,变迁附益,而为神仙方技枝属之汉代佛教,至魏晋之世遂进为玄理之大宗也。”^[10]不过严格来讲,最终与魏晋玄学联姻的应该不是佛教而是佛学——般若学。

大乘的般若学之所以能够走入士大夫的讲堂,在于它在众多的佛教理论中与玄学思想和理论最相象。除了学说上的相象外,玄学家们还希望“般若学”可以作为玄学的助手。^[11]从学术研究的角度讲,魏晋玄学从王弼到郭象已经走完了它的发展全过程,要想依靠自身的能力在理论上有所突破和创新已经是不可能了。此时的玄学家们发现,佛教的般若学在佛教义理方面的研究和的精神境界方面的追求与玄学十分的相似。例如东晋的史学家、名士刁凿齿赞扬道安的弘法活动时就将“如来之教”比做“玄波溢漾”、“玄味远猷”^[12],反映了东晋士大夫对佛教般若学的基本观点。而且,般若学的哲学体系十分精致,在论题和思辨性方面甚至已经超过了玄学,这对于已经陷入理论困境中的玄学来说无疑是看到了新的希望。

但是,玄学与般若学毕竟是两种不同特质的理论。在今天看来,玄学与般若学存在着根本的差异,尽管他们都是从哲学的本体论角度探讨“本无”命题,采用的都是哲学的思辨方式。然而,玄学关于“本无”或者说“以无为本”命题的探讨,是要为了要肯定“有”的存在,是为“有”的存在确立一个基始,因此,玄学的“本无”目的是“无中生有”。虽然,魏晋玄学热衷于抽象玄远的思辨,但最终这种抽象的思辨要落实于现实人生。换言之

之,玄学是世俗社会的哲学思想,因此,从宇宙观的高度论证和调整“自然”与“名教”,目的是要为现实社会寻找一个“治国安邦”的道路。佛教的般若学则不然,它是一种宗教理论,尽管也讨论“本无”问题,但在般若学看来“本无”不过是个假名,世界上一切事物和现象都是因缘和合而成,虚而不实的,所以,都不过是一种虚幻的假象。般若学的目的就是要用全部的方法来证明“性空实相”,达到涅槃成佛的境界。由此可见,无论是倾心清谈幽深哲理和喜好抽象思辨的玄学家也好,还是对于信奉佛教的皇亲国戚也好,般若学所要实现的终极目的都不是他们引入佛教的初衷。因此,从“本无”出发,玄学与般若学最终是南辕北辙。然而在当时,玄学家和佛教僧侣们都有意无意地忽视了它们之间的诸多差异,竭力撮合两者的联姻。

事实上,佛经从开始传译之时就多多少少就已经染上了中国文化的颜色,尤其是道家的色彩。因此,般若学与玄学的联姻并无太多的困难。安世高翻译的禅学佛经就借用诸多的道家概念替代或解释佛学概念,例如:在《安般守意经》中,就有这样的译文“安为清,般为净,守为无,意为名,是清净无为也。”^[13]所谓“安般”意译为出入息,即呼吸。“安般守意”即是用数息的方法排除浮躁不安的心境,以达到无欲、无杂念的境界。但安世高借用了老子的“清净无为”概念,使得佛教概念的真正含义笼罩在道家光彩的阴影下。同样,支谦翻译的《般若经》,也被汤用彤评论为“其义旨复颇仿《老》《庄》。”^[14]即是说,支谦译文的概念用词与老庄的十分相似。

当然在佛经的翻译过程中存在着“译理未尽,义多暧昧”的状况。同时,印度思维方式与中国传统思维方式的差异,带来了对佛教理论理解上的一系列问题。因此,在探索佛教真谛的过程中,对于佛经中无法理解的概念或是翻译中文理不顺,义理不清的部分,僧人们自然用他们熟悉的道家经典、玄学理论来补充。尤其是东晋佛教界的“精英”们,凡是通晓般若学的基本都是玄学“高手”。支道林是当时的庄学专家权威。他对《庄子·逍遥游》的诠释所展示的精神境界比玄学家郭象、向秀更为玄远。因此被《世说新语》评论为“支卓然标新理于二家之表,立异义于众贤之外。(这也是今天的成语‘标新立异’的由来。)

高僧们对《般若学》注疏更是散发着道家——玄学的浓郁气息。例如,道安对佛经的解释就始终徘徊在老、庄概念和思想的周围。道安把禅修的境界被描述为“其为象也,含弘静泊,绵绵若存。寂寥无

言,辨之者几矣。恍忽无形,求矣漭乎其难测。圣人以有见因华可以成实,睹末可以达本,乃为布不言之教,陈无辙之轨。”不仅用的是一整套老庄术语,而且与玄学家对“道”的境界的描述没有太大的差别。王弼曾说“况之曰道,寂然无体,不可为象,是道不可体,但念慕之而已”^[15]。因而正如方立天所说:“这里道家的思想跃然纸上,而禅法的神异性却淡化了。”^[16]

同样,慧远也用大量的玄学概念解释“念佛三昧”。“夫称三昧者何?专思寂想之谓也。思专,则志一不分。想寂,则气虚神朗。气虚,则智悟其照。神朗,则无幽不彻。”^[17]专思指的是“观真”,寂想即是“止妄”。思专则志一不分亦即“观而止”,想寂则气虚神朗就是“止而观”。也就是说,当人通过静虑使之凝神专注,尽除一切妄想。通过禅定就能达到气虚神朗境界。气虚,智慧就能够通达;神朗,就能洞晓一切。这样的语言自然会使人联想到《老子》的“致虚极,守静笃”^[18]和《庄子》的“夫虚静,恬淡,寂寞,无为者,天地之平而道德之至。”^[19]尽管慧远解释的是佛教思想,但字里行间却依然流动着老庄的思绪。这种理解方式在一定程度上背离佛教原典的精神。但是也正是借助老庄、玄学的帮助,汉语语境中的般若学开始形成自己的特色——“六家七宗”。

如果仔细考察“六家七宗”中最重要的“本无”、“心无”和“即色”三派的观点,就可以发现他们的理论分歧实际上都与玄学的理论分歧有关。“本无”宗是玄学中“贵无”思想在佛学中的延续。而“心无宗”重现象轻本体,与玄学的“崇有论”十分相似。至于“即色宗”是因为“色即为空”的观点而得命,在“色不自有”又如何“缘合而有”的问题上,其思路历程可以说是玄学中独化论——“冥于内而游于外”的进一步发挥。所以侯外庐指出,“他们(指晋宋的义学僧徒)熟悉外典,通习老庄。他们实际上是以玄学作为理解般若学的钥匙,而且当般若学的本义还封锁于暧昧性与不确切性的迷雾中时,他们除了用玄学作为辨别方向的指示器外,实在也没有更可靠的、更有效的办法。这样,他们的出发点便是玄学的,因而当时玄学中论点的分歧也必然反映到他们对般若学的研究中来。我们甚至可以说:当时般若学各派的分歧,本质上乃是玄学各派的分歧。”^[20]

总之,魏晋南北朝时期的佛教在面临强大的玄学思潮时,采用了与玄学合流的方式。虽然,佛教找到了一个容身之地,但也留下了清谈玄想的思想痕迹。使得佛学偏离了原有的轨迹,背离了

佛教原典的固有的观点和理论。佛教的这种玄学印记为当时的佛教造像提供了“秀骨清像”风格的理论依据。当然,这种由抽象理论到艺术形象的过程中需要通过一系列中间环节的转换来实现。

三、从维摩诘居士像到“秀骨清像”造像风格的形成

玄学不仅仅是一种抽象的哲学理论和思维方式,同时也是一种社会思潮、一种文化精神,玄学的清谈、玄思之风,带来了玄学化的生活情趣和生活方式,演化成为一种生活态度,一种个人气质和一种审美标准。并且影响着整个社会文化的发展走向。所谓玄学化的生活方式,汤用彤作了如下分析:“至若《老》《庄》清谈,主恣情任性,忽忘形骸,超然于尘埃之表,不为礼法所拘束,其旨也在道本无为。”^[21]也就是说,玄学思想所引导的生活态度和生活方式就是“崇尚自然”,具体地说就是追求任性放纵的个性自由和山水竹林间的隐士情趣。至于禀自然之性、与造物同体,就必然要远离尘世,淡泊功名利禄和荣华富贵。

然而,身居闹市的隐士;“回归自然”只能是暂时的纵情与精神上的率性,由于蔑视权贵,拒绝为官,嵇康遭来了杀身之祸。阮籍虽不愿与司马氏合作,但为保性命而敷衍官职。相反王戎、山涛因投靠统治集团,而历任高官,享受荣华富贵的生活。因此,玄学“贵无”论的结果引起了另一些士族文人的反思。于是出现了由“贵无”论向“崇有”论的转向。所谓的“有”,在玄学的辞典中指的是“名教”。“崇有论”是维护名教统治地位的。玄学中“贵无”与“崇有”观点的截然对立,使得生活在现实中的文人雅士无所适从:或提着脑袋归隐山林,或与昏君暴政同流合污。最后玄学在“独化论”中找到了“自然”与“名教”的平衡;“越名教而任自然”的宣言被“自然即名教、名教即自然”的口号所接替,玄学家们不再像道家的避世之士隐居山林,远离权贵,对社会现实持批判和超越的态度。而是作为社会的名流混迹于官场,出入上流社会,同时又“远慕老庄之齐物,近慕阮生(指阮籍)之放旷”,追求精神上逍遥自在的境界。所谓的“夫圣人虽在庙堂之上,然其心无异于山林之中”^[22]便是“独化论”的心态和追求目标。它使得道家的“天人合一”境界和清静无为的隐士生活与儒家的修身、齐家、治国、平天下的政治抱负之间,自由逍遥的精神境界与现实的社会价值之间获得了平衡与统一。

因此,东晋的玄学不再表现为自然山水间的率性而为,而是手执麈尾的清言雅谈。东晋政权中

王导、谢安等上流社会的高官重臣更视清谈为高雅之事,风流之举。一方面,在虚无的空谈中,机智善辩,口若悬河、思想敏锐、举止沉稳、风度优雅的名士文人成为玄谈的主角和朝廷高官的座上客。另一方面,清谈名士也更重视玄谈过程中的儒雅风度、语言上的机智锋利以及超凡脱俗的精神气质。例如王羲之的潇洒是“飘如游云”、“矫若惊龙”,谢安的神韵为“弘雅有气,风神调畅”。王衍一向清高,从不说“钱”字,具有“如瑶林琼树”超然于风尘的气质。不过,在这些清谈名士中最有“明星”特征和偶像效应的是有“江左第一士”之称的卫玠。这位清谈高手不仅外貌俊秀,具有超凡脱俗的气质,使“见者皆以为玉人”。而且通晓老庄,擅长清谈。琅邪名士王澄“高气不群,迈世独傲”,但每次与卫玠玄谈,至于理会之间,要妙之际,便“辄绝倒于坐”,因此就有了“卫玠谈道,平子绝倒”之说。平子指的就是王澄。可以说,在卫玠身上集中了东晋士大夫对名士风度的审美追求和对玄学理论与生活实践关系的理解。

另一方面,在东晋和南北朝时期,不仅佛教的译经、注疏与老庄、玄学有着千丝万缕的关系,甚至佛教的名僧们的言行举止也表现出老庄道家的风格与气度。据《法苑珠林》记载,两晋之际的名僧支孝龙“少小风姿见重。加复神采卓犖高论。适时无人能抗。”^[23]西晋僧人帛法祖也是能言善辩的高手,当时的“能言之士,咸服其远达”。而且,因为辩论能力极佳,还引出了一桩佛道之间的历史公案。据《出三藏记集》传:“昔祖平素之日。与浮屠争邪正。浮屠屈。既意不自忍。乃作老子化胡经以诬谤佛法。”^[24]道士祭酒王浮,常与帛法祖争论佛道之优劣,但每次辩论都输给佛教争邪正,但每次辩论都输于。王浮深感屈辱,嫉愤之下,作《老子化胡经》,以此扬道抑佛。东晋的支道林更是佛教中清谈人物的代表,所以《世说新语》有云:支道林“养马放鹤,优游山水。善草隶,文翰冠世”^[25]。所以,孙绰认为“支遁(支道林)向秀(竹林七贤之一)雅尚庄老。二人异时,风好玄同矣。”

正因为名士与高僧看起来几乎是孪生兄弟,使人们自然而然地将他们联系在一起。东晋文学家孙绰在《道贤论》中就把佛教七僧与“竹林七贤”相比附:竺法护比山涛,帛法祖比嵇康,竺法乘比王戎,支遁比向秀,竺法深比刘伶,于法兰比阮籍,于道邃作为阮咸。而佛僧于法龙(即支孝龙)、光逸与玄学名士董昶、王澄、阮瞻、庾凯、谢鲲、胡毋辅之的交往,被当时的人们称作“八达”^[26]。由此可见,当时的般若学的名僧在举手投足间都显

现出与玄学名士的和谐与相似。其结果如侯外庐在《中国思想通史》所指出的那样:“两晋的义学高僧,往往是清谈人物,他们的风姿、言论、行径、交游,无不习染着当时的时代气氛,在这一气氛中,使他们离开宗教的仪式远些,而接近于玄学中‘玉柄麈尾’的仪式。”^[27]

清谈风气的引发了人们对般若学的重要经典《维摩诘经》的热情。其实,早在汉末时,严佛调就已经把《维摩诘经》译成了汉语。然而,汉末盛行的是儒家的“君君、臣臣”的礼制名教文化和“修身、齐家、治国、平天下”的人生理念。因此,《维摩诘经》的佛教理论不可能引起人们太多的兴趣。然而,东晋的维摩诘却受到了与汉代截然不同的礼遇,成为文人士大夫的追捧对象。着与《维摩诘经》宣传的理论有着密切的关系。《维摩诘经》不仅通过维摩诘之口阐述了大乘佛教的“现于涅槃而不断世俗”、“不断烦恼而入涅槃”的基本观点,而且通过对维摩诘的日常生活描述提供了一个佛教居士的生活范本——在享受荣华富贵的世俗生活的同时达到涅槃解脱的境界。

《维摩诘经·方便品》对维摩诘的评价是:“虽为白衣,奉持沙门清净律行;虽处居家,不著三界;示有妻子,常修梵行;现有眷属,常乐远离;虽服宝饰而以相好严身;虽复饮食而以禅悦为味。若至博奕、戏处辄以度人;受诸异道不毁正信;虽明世典常乐佛法;……虽获俗利不以喜悦;游诸四衢饶益众生;入治正法救护一切;入讲论处导以大乘;入诸学堂诱开童蒙。入诸淫舍示欲之过;入诸酒肆能立其志。”所以,虽然维摩诘是过着十足的世俗贵族生活的在家居士,他与世间俗人一样的敛财、嫖赌和结交权贵,却视财富为“无常”,虽身处声色犬马的环境,却“远离五欲淤泥”,是一个在早已达到了大乘菩萨的精神境界的菩萨,只不过是以上流社会的贵族身份出现于世俗社会,借助地位和财富教化众生。作为“善权方便”的典型,维摩诘的行为为佛教理论中“出家”与“在家”、“世间”与“出世间”、“苦修”与“享乐”这些截然对立的关系中找到了一种调和的方法。

《维摩诘经》的理论使得广大中国佛教信徒能够走出抉择的尴尬,他们在信仰佛教的同时,始终面临着出家修行的宗教信仰与儒家的社会价值观、官场荣耀与自然山水、佛教教义与尽忠尽孝的伦理标准之间的选择和放弃。维摩诘这种既能够居家尽孝尽责,又能够信佛修行,既能够享受快乐又能够成佛解脱的佛教实践方式当然受到了广大信徒尤其是社会的富裕阶层和士大夫们的欢迎。

而玄学家们则从《维摩诘经》的思想中找到了与“独化论”合拍的旋律。

除此之外,《维摩诘经》在东晋备受欢迎的另一个原因是维摩居士的气质和风度十分合乎当时清谈名士崇拜的偶像标准。《文殊师利问疾品》维摩诘“深达实相,善说法要,辩才无滞,智慧无碍,一切菩萨法式悉知,诸佛秘藏无不得入,降伏众魔,游戏神通,其慧方便皆已得度。”在与文殊菩萨辩论中,不仅精通佛理,思维敏捷而且能言善辩极富风采,而孤傲气质和儒雅风度是当时风流倜傥的文人雅士追逐的目标。而他“清羸示病”的容仪,也与他们心目中的偶像——卫玠的“不堪罗绮”的病态美相一致,从而使成为他们心目中的另一个理想典范。所以《维摩诘经》不仅是观点受到了南朝士大夫的青睐,而且维摩诘的佛教居士形象也受到了南朝士大夫的关注。

于是,维摩诘的形象成为艺术家的创作对象。其中对社会影响最大的是顾恺之画的维摩诘像。他将玄学名士的心态和追求通过维摩诘这位佛教居士的形象表达得淋漓尽致,他不仅给佛教居士以汉族士大夫的儒雅外型,而且突出了佛经中所描述的“清羸示病之容,隐几忘言之态”。顾恺之不仅在绘画理论上特别强调表现人物神情、志趣和风度,同时他也是一个喜好清谈的名士和混迹官场、周旋于上流社会朝廷权臣,因此,他不仅具备了东晋士大夫的心态和文化素质,而且对清谈家的审美标准和理想情趣有着深刻的理解和体会,能够从士族阶层、尤其是清谈家的视角和思维对维摩诘的居士形象做出细致深刻的诠释。如果说顾恺之通过绘画把南方士大夫的心态通过瘦弱、潇洒并略带病容的清秀形象借助于维摩诘的形象传神地表达出来了,那么,陆探微则将这种“清秀”风格加入了如“锥刀般”刚劲有力的道家“风骨”,使得佛教造像中的形象不仅具有清秀俊美的南方士大夫的形态,又有道家神仙的超凡脱俗的气质,被誉为“秀骨清像”。

如前所述,玄学与佛教般若学在各自的需求中走到一起来,并在交流中互相融合,当然,此时的玄学势力远比般若学强大得多,使得佛教中国化的轨迹更多地朝玄学方向偏离,导致佛教理论在中国形成“六家七宗”的玄学特色,并将这种理论上的玄风带入了佛教造像的艺术创造中,使得佛陀形象也要体现这种玄学精神——道家的气质。以至于虽然陆探微没有留下他的绘画遗迹,但却能在佛教造像的大本营——敦煌莫高窟、炳灵寺石窟、麦积山石窟、云冈石窟、龙门石窟以及

大量的佛教石雕、鎏金铜像的佛陀、菩萨形象中看到这种“秀骨清像”风格。尽管陆探微不是一个佛教思想的诠释者,他的绘画风格也不是为佛教造像度身定做的。但是,佛教思想与玄学理论的“联姻”过程,通过佛教造像的“秀骨清像”风格被形象地、艺术地再现出来。“秀骨清像”风格佛像的出现,表明佛教造像带来的西域风采已经成为历史,代之而起的是道家的神韵和玄学名士的气质,同时,也预示着佛教中国化的进一步展开。

注释

- [1]陆探微,南朝宋明帝时的宫廷画师,吴郡吴县(今江苏苏州一带)人。
- [2]《历代名画记》卷六。
- [3]陈绶祥:《魏晋南北朝绘画史》(北京)人民美术出版社2000年版,第56页。
- [4]参见“陆探微”,载于: <http://www.guxiang.com/painting/nanbei/lutanwei>。
- [5][6]参见《龙门博物馆》(郑州)大象出版社2005年版,图1、2、3、4、5,图41。
- [7]楚王刘英,明帝的同父异母兄弟。
- [8]《后汉书·楚王英传》。
- [9][10][14][21]汤用彤:《汉魏两晋南北朝佛教史》上(北京)中华书局1983年版,第87页,第87页,第108页,第86页。
- [11]任继愈(主编):《中国佛教史》第二卷(北京)中国社会科学出版社1993年版,第111页。
- [12]参见《弘明集》卷十二,《大正新修大藏经》第五十二册。
- [13]《佛说大安般守意经》卷上,《大正新修大藏经》第十五册。
- [15][20][27]侯外庐主编:《中国思想通史》第三卷(北京)人民出版社1980年版,第431页,第428页,第421页。
- [16]方立天:《中国佛教哲学要义》下卷(北京)中国人民大学出版社2002年版,第907页。
- [17]慧远:“念佛三昧诗集序”,载于《广弘明集》卷三十,《大正新修大藏经》,第五十二册。
- [18]《老子》第十六章。
- [19]《庄子·天道》。
- [22]郭象:《庄子·逍遥游注》。
- [23]《法苑珠林》卷第五十三。
- [24]《出三藏记集·法祖法师传》,《大正新修大藏经》,第五十五册。
- [25]《世说新语·文学篇》。
- [26]《高僧传·晋淮阳支孝龙》(北京)中华书局1992年版,第149页。

[责任编辑 陈天庆]