

意大利文艺复兴时期与中国魏晋南北朝 宗教雕塑之发展基础比较

杨学是

(绵阳师范学院 教育系,四川 绵阳 621000)

摘要:本文从时代、宗教和雕塑三个方面分析比较了意大利文艺复兴时期和中国魏晋南北朝时期的宗教雕塑产生、发展的基础之异同。

关键词:文艺复兴;魏晋南北朝;宗教;雕塑;比较

中图分类号:J309 **文献标识码:**A **文章编号:**1008-5831(2003)05-0095-05

A Comparison of the Religious Sculptures Development Base between in the Period of the Italian Renaissance and the Chinese Wei, Jin and Southern and Northern Dynasties

YANG Xue-shi

(Educational Department, Mianyang Normal University, Mianyang 621000, China)

Abstract: This article has made a brief comparison of the religious sculptures between in the period of the Italian Renaissance and the Chinese Wei, Jin, Northern and Southern dynasties. Having compared from three aspects, namely, the historical background, religion and sculptures, the article has pointed out the similarities and differences of the emerge and development of religious sculptures in two countries.

Key words: the Renaissance; the Wei, Jin and Southern and Northern dynasties; religion; sculpture; comparison

要比较分析中国魏晋南北朝时期和意大利文艺复兴时期的宗教雕塑艺术,我们必须首先在这两个时代的文化大背景这一更高层次上找到可比较分析的基础,即事实上曾经产生过的某种契合点。的确曾有过这样的契合点,宗白华先生早就发现了。他在60年前认为中国的魏晋南北朝与意大利文艺复兴时期都是“强烈、矛盾、热情,浓于生命色彩的一个时代”,它们在很多方面——“旧礼教的总崩溃、思想和信仰的自由、艺术创造精神的勃发”都有相似之处。而这些方面的变化都是以“人的觉醒”为前提而产生的。于是我们在“人的觉醒”这一共同主题上找到这两个时代的契合点。产生于这两个时代的宗教雕塑艺术也必然要反映“人的觉醒”这一主题的。

于是,对这两个时代的宗教雕塑艺术的比较研究因为有了这一契合点而得以展开,比较研究的对象也由宗教雕塑艺术转向对这一艺术现象以极大影响的那个时代、那个时代的艺术家、宗教以及雕塑艺术自身。

一、时代——人的觉醒

以意大利文艺复兴为标志的欧洲文艺复兴运动,一般认为始于14世纪,至16世纪由盛到衰。在这一时期里,艺术领域也和其他领域一样,异彩纷呈,人才辈出。而意大利则以其特有的优势为欧洲乃至世界贡献了一大批永垂青史的艺术巨人。就雕塑艺术领域而言,从意大利现实主义雕塑的重要奠基人彼萨诺父子到米开朗基罗这个“最伟大也是最后一个(意大利)市民”,一个个艺术巨人象高大的里程碑矗立在意大利的土地上。

中国魏晋南北朝虽然是一个战争频仍、动乱惨烈、社会苦痛的时代,“然而却是精神上极自由、极解放,最富于智慧、最浓于热情的一个时代,因此也就是最富有艺术精神的一个时代。”蚌病而生珠,在动乱的阵痛中诞生了不计其数的伟大艺术家。与意大利文艺复兴时期的雕塑家不同,魏晋南北朝时期的雕塑家大多不知名(当然也有少数知名的,如戴逵戴颙父

收稿日期:2003-05-10

作者简介:杨学是(1959-),男,四川中江人,绵阳师范学院中文系教师,主要从事中国文史研究。

子、蒋少游、僧祐、司马达等)。虽然在史籍中也能找出几个所谓凿窟造像的主持人,但他们往往不是统治者的代理人就是宗教势力的代理人,只有那些处于社会最底层的不知名的民间雕塑家才是这一时代的伟大雕塑艺术的真正创造者。他们的姓名也许将永久埋没,但他们创造的艺术是不朽的。站在魏晋南北朝向历史的两边看,除去秦始皇兵马俑阵列能稍望其项背外,还有什么能与这一时期的佛教雕塑并肩肘呢?面对文艺复兴时期的意大利和中国魏晋南北朝这两个伟大的艺术时代,我们会情不自禁地想起恩格斯那句人们早已熟悉的话:“这是一个需要巨人而且产生了……巨人的时代。”

在欧洲,漫长而沉闷的中世纪终于过去了。除了一部《圣经》和各方面的创伤,“基督教的中世纪什么也没有留下”,人们从恶梦中醒来,脚步还显得蹒跚,头脑还显得混沌。面对这长期贫血的世界,他们感到要做的实在太多了,但从那里做起呢?总之,一切的一切——政治、经济、科学都必须重新解释、重新建设。

宗教当然也在重新解释之中。因为“非常明显,随着每一次社会制度的巨大历史变革,人们的观点和观念也会发生变革;这就是说,人们的宗教观念也要发生变革”。当思想家、哲学家纷纷著书立说,到处演讲宣传时,艺术家们则借助艺术这一特殊语言也开始了宗教的重新解释和描绘。

对意大利文艺复兴时期的雕塑家来说,中世纪那些拥有绝对解释权的宗教雕塑已让他们倒尽了胃口,这个奥吉亚斯牛圈必须予以彻底清扫,那些禁欲的、神性的、僵死的象征必须取消,代之以体现新兴资产阶级精神而又有外在形式美的新的雕塑。在他们看来,宗教题材只不过是一个借口,一个幌子,一种手段,因此他们也搞了许多以宗教题材为内容的雕塑作品。但他们这样做,并不是为了给自己塑起以供顶礼膜拜的偶像,而是借以塑造具有人文精神的“再生人”形象。同时也是与中世纪的宗教偶像分庭抗礼,以进一步批判它、推倒它,让宗教偶像轰然倒下的地方站立起真正觉醒的、自由的人。

魏晋南北朝时的中国,是一个“出郭门直视,但见丘与坟”的悲惨世界,一个接着一个的社会悲剧给这个时代以太多的苦痛和灾难。这苦痛和灾难造成了人们心灵上巨大的创伤,也促成了人们对现实的怀疑与否定。于是,产生了“在怀疑与否定旧有传统标准和信仰价值的条件下,人对自己生命、意义、命运的重新发现、思索、把握和追求”。这是一种全新的“人的觉醒”。然而这种觉醒意识竟是以动乱惨烈、纷争扰攘的时代悲剧和他们对人生、命运的痛切体验(甚至付出生命)为代价换来的,因此益发显得珍贵而沉重。这一巨大代价的付出,同时也向宗教表明,这个几乎已经失去选择能力的社会已向它亮起了绿灯——宗教从来就是乘人之危的。于是,佛教,这个在中国大地上覬觎已久的幽灵,终于等到了大好时机,像迷雾一样渐渐弥漫开来(印度佛教传入中国,一般认为是在西汉

或东汉时期,大盛于东晋十六国时期)。而作为佛教宣传工具之一的佛教雕塑艺术,在这侵蚀中国肌肤的过程中当然义不容辞。于是佛教造像四处泛滥,梵呗之音与石窟的开凿之声不绝于耳。一个个石窟开凿出来了,敦煌千佛洞、云岗石窟、龙门石窟、麦积山石窟等许多佛教造像及许多寺庙造像先后出现在中国大地上。

对于魏晋南北朝的人来说,宗教题材也是一个借口,一个幌子,一种手段。所以,在当时的下层人民那里,他们费尽心力,愚公移山似的塑起一尊尊佛像,是为了给自己也给别人树起一个信仰。为了给精神寄托找到归宿,他们需要一个能排除万难的全能的偶像,并对它顶礼膜拜,以求今生的安宁和来世的幸福。而在统治者那里,他们提倡和资助这一造神运动,不但是为了得到享受天国幸福的廉价门票,而且还是为了利用宗教这一精神鸦片麻痹、蒙骗被统治者,以更有利于自己的统治。

由此可见,意大利文艺复兴时期与魏晋南北朝的宗教雕塑虽然都以人的觉醒、人的发现为前提,但它们从一产生起就在目的和走向上分道扬镳了。意大利的雕塑家们利用宗教艺术向教会展开了清算斗争,并借此宣扬人的伟大,展示了觉醒了的人的理性光辉。而魏晋南北朝时的雕塑者们,却用自己双手塑起了一个个压迫、统治自己身心的至高无上的神灵,并跪在它的面前膜拜祈求,从而把以巨大代价换来的觉醒意识很快葬送,重新陷入了更加久远的宗教迷狂。这种从人的觉醒意识很快转向一种宗教迷狂,固然有统治者的提倡和推行、当时人生道路和政治环境的险恶、佛教的欺骗性和麻醉性等诸多方面的原因,但最根本的还是人的觉醒并未最后达成全民族的总体的觉醒意识。

确实,不管是意大利的文艺复兴还是魏晋南北朝的文艺新思潮,它们都不是大众化的文化运动,而只是少数中上层阶级和人士参与的文化运动。由于未能唤起更大多数人的觉醒意识,也就失去了文化运动赖以持久发展的坚实基础。于是在意大利,文艺复兴运动从16世纪由盛到衰,教会势力重新抬头,臭名昭著的宗教裁判所又行使起它肮脏的权力。在中国,部分有觉醒意识的士大夫、魏晋名士只满足于自己的谈玄论佛,追求一种放浪超脱的精神境界。而对处于水深火热之中的人民来说,宗教是无情世界的感情,在这里,他们仿佛得到了一丝人间得不到的温暖与希望。但宗教又是麻醉人民的鸦片,他们在这里得到的,除了佛陀赐予他们的海市蜃楼和来世幸福外,他们什么也得不到!

二、宗教——幻想的诗

宗教对“异端”从来都是不讲宽容的,但作为一种已经成熟了的文化,宗教又极富狡诈性和蒙骗性。在一定的历史条件下,宗教对带有一点异教思想的现象或事物也能作出某种限度的忍让,这就是所谓的宗教宽容。文艺复兴时期的基督

教和魏晋南北朝时的佛教就属于这种已经成熟的宗教。

意大利的文艺复兴大部分是在一种宗教相对宽容的环境中进行的。宽容的限度大致与文艺复兴的初、盛、衰落成正比,也成一定的因果关系。这种宽容环境的产生原因较为复杂,既有人文主义者的原因,也有教皇、教廷及教会方面的原因。当时的人文主义者,虽然对教会进行了猛烈的抨击和揭露,但并不反对基督教本身(至少不公开反对)。正如丹尼斯·哈伊所说:“知识分子的宗教信仰同过去相比是有所减弱”,但他们“正如那不勒斯的人文主义者所讲的那样:‘批判完了之后,灵魂仍然存在,对圣母还是像过去那样迷信’”。加以当时一些教皇的开明宽容政策及对人文主义者的欣赏和支持(特别是15世纪中叶以后),使得意大利的文艺复兴运动能够在一种较为宽松的政治环境下发展。

教皇教会对艺术的宽容主要表现在对当时越来越多的带有异教精神的艺术品的容忍,以及对具有人文思想的艺术家的容忍。这一方面说明教皇教会企图笼络控制艺术家,以使他们为其服务,使艺术家成为教廷的侍臣。同时也表明,宗教离不开艺术——不管在什么时候。

恩格斯指出,宗教一旦为统治阶级所掌握,“它就愈来愈变成统治阶级专有的东西,统治阶级只把它当作使下层阶级就范的统治手段。同时,每个不同的阶级都利用它自己认为适合的宗教……至于这些老爷们自己相信还是不相信他们各自的宗教,这是完全无关紧要的”。佛教对中国政治的依附,并成为统治阶级统治人民的有利工具的过程,证明了恩格斯这一论述的精辟。

在佛教进入中国以前,中国还没有真正意义上的宗教。这对佛教来说无疑是一件好事。但佛教踏上中国大地以后,因其虚无荒诞的说教而被视为与黄老神仙之术同路,暂时还未能建筑好赖以发展的广泛坚实的基础。至魏晋南北朝时,虽然当时水深火热的社会环境对它形成了一个良好的容纳空间,也产生了一大批潜在的佛教皈依者。而此时佛教面对着更为现实的现实还不是对这些潜在的“异教徒”宽容与感化的问题,而是中国统治者认不认自己是“适合的宗教”的问题,即生存问题。佛教深知,在中国这个专制统治的国度里,君王有着至高无上的权力,“不依国主,则法事难立”。因为政从来就是凌驾于任何教之上的,反之则必不容忍。例如沙门敬不敬王者的问题,从东晋成帝时提出,以后争论不休,主张不一。至刘宋孝武皇帝,乃下令沙门必须跪拜王者,不然就要“鞭颜破面而斩之”。在这种要动真格的情况下,若不屈服就得“舍身求法”,还是保住性命要紧。于是佛教徒们只好膝盖一软,跪下了。教训使沙门明白,佛法无边但无实,王法才是厉害而且实在的,确实开罪不得,于是佛徒转而依附王权。有的说,皇帝是“当今如来,沙门宜应尽礼”。“我非拜天子,乃是礼佛耳。”有的在雕造佛像时,偷偷在佛像的脸上足下安上黑石,以求“冥同

帝体上下黑子”。佛教这些言行当然可以讨得帝王的欢心,再加以佛教本身具备麻醉人民的功能,很能帮助统治者的统治,所以在魏晋南北朝时,虽有“二武”灭佛之厄,但其他统治者还是基本上与佛教相安无事,他们与佛教之间是一种相互依赖、相互利用的关系。从刘宋文帝的一句话中,可以窥探到历代统治者信佛佞佛纵佛的共同心理:“若使率土之滨皆纯此化,则吾坐致太平,夫复何事!”

宗教并不排斥艺术,即使在欧洲的中世纪也是如此。宗教必须依赖艺术,因为它“往往需要利用艺术来使我们更好地感到宗教的真理,或是用图象说明宗教真理以便于想象”。所以艺术往往忠实地记录了宗教的发展历程,基督教和佛教在早期都没有并反对偶像崇拜,例如《圣经》“十诫”中就明确规定“不可雕刻,跪拜偶像”,(出埃及记)因为上帝是“不可朽坏”(罗马书)的,如若违背,则必死于“烧着硫磺的火湖里”(启示录)。佛教出于对佛主的尊敬,也认为把佛表现为人的形象是对佛的亵渎,况且佛已涅槃,也就无形相可言,所以基督教、佛教艺术最早都只是以象征的手法来表现基督或佛祖(如以十字架、圣灯来象征基督,以菩提树、莲花座等来象征佛祖)。但随着宗教的发展、变化及受外来艺术的影响,偶像崇拜开始兴起。印度佛教的佛祖造像产生于贵霜王朝时代受希腊罗马艺术影响的犍陀罗、马都拉等地,至公元125年第三届宗教会议时,已对雕造佛像予以了认可。基督教在公元313年罗马皇帝康士坦丁颁布“米兰赦令”宣布其为合法宗教以后,也随之出现了大量的圣像雕刻,偶像崇拜也由此开始。

这种偶像崇拜现象一方面说明宗教在其发展、变化过程中需要树立一个明确的形象以使信徒们不安的心灵有所皈依。另一方面也解释了宗教对雕塑艺术的依赖和关心。

在文艺复兴时期的意大利,教皇、教会对雕塑艺术有了新的理解,对雕塑艺术的兴趣迅速升温,甚至“教会本生不是保护艺术,就是任它自由”。尽管黑格尔曾说:“虔诚的教徒满足于很坏的造像,他们崇拜的最拙劣的造像仍代表基督、圣母和圣徒。”但中世纪那些僵硬、紧张、比例失调、毫无感情的“很坏”、“最拙劣的造像”,已不能吸引多少观众了。教皇教会明白,要使雕塑更好地起到宣教作用,就必须使这一艺术形式尽可能地做到既有外在形式美又有内在的精神性。艺术性越强,其感召力越大,感化效果就更好,使观者在接受了宗教艺术的同时也接受了宗教的教义。意大利在文艺复兴时期建造了很多教堂(当时一些著名的雕塑家也曾参与过这些教堂的设计、建造,如布鲁内莱斯奇、阿尔贝蒂、米开朗基罗等),出于宗教需要和美化装饰之用,教堂内部总要画上许多以圣经故事为题材的壁画,并安放许多同类题材的雕塑作品。而这些内部装饰工作常常是由教皇、教会、地方政府或某个家族延请当时一流的艺术大师来完成,或是向其预订作品。教皇还相当注意罗致人材,例如朱理二世(其子利奥十世也有类似之

举)就曾把当时最杰出的绘画大师拉斐尔、建筑大师桑加洛和布拉曼特等收在他的帐下为他所用,雕塑大师米开朗基罗也在其中。当米开朗基罗与教皇意见不合而逃回佛罗伦萨时,教皇甚至还不惜以武力相威胁,要求佛罗伦萨政府交出米开朗基罗。这当然不能看作是教皇对米开朗基罗的爱护,而是教皇借机迫使米开朗基罗就范。由此也可以看出教皇对艺术的重视。当时一些教皇还热衷于收藏古希腊罗马的文物和当代艺术家的艺术作品,这不管他们主观动机如何,但客观上起到了很好的推动作用。我们可以把这一切理解为教皇教会雕塑艺术纯美学的关心,但似乎更应理解为他们对雕塑艺术这一宣传工具的宣传作用的关心。

在魏晋南北朝时的佛教那里,我们也可以看到佛教对雕塑艺术的关心。佛教又称为像教,即是说佛教的宣传方式主要是“以像设教”的。这表明,佛教在传播过程中主要依赖于造型艺术。这至少有两种好处,一是造型艺术远比语言艺术来得具体、生动,更有感召力,可以保存久远。二是造型艺术直观易懂,老少咸宜,对各种文化层次的人都适用,且不必扫盲。雕塑更受佛教的重视还有几个方面的原因,雕塑是三维的,在感觉上更具有真实感,再加之雕像的大小尺寸及在光影明暗变化中所产生的艺术效果,更显出静默沉思中的佛祖的伟大、智慧及神秘,比起绘画来更具有慑人心魄的艺术魅力。雕塑还可以根据地理位置决定造像尺寸的大小,有时甚至可以把佛像造到几十米高或把佛龛凿得满山都是,以气势撼人,而绘画就不可能。此外,中国佛教雕塑来源于印度的佛窟艺术,而佛窟又是为纪念佛祖释迦牟尼在山洞中修道成佛而开凿的,这也是佛教重视雕塑艺术的一个原因。

三、雕塑——神步入殿堂

按照黑格尔的观点,宗教艺术首先让建筑“替神铺平一片场所,安排好外在环境,建立起庙宇,作为心灵凝神观照它的绝对对象的适当场所”。这是第一步,然后,“第二步就是神自己走进这座庙宇”,并且“用心灵本身的无限形式,把相应的身体性相集中起来而表现出来”。这就是雕刻的任务。确切地说,这是宗教雕刻的任务。因为黑格尔虽然认为雕刻的任务是让神走进殿堂,但他同时又认为雕刻并不适合表现宗教方面的内容。在黑格尔的心目中,雕刻是“古典型艺术的中心”,“是古典理想中的真正艺术。”如果宗教艺术要借雕刻来表现自己,那么雕刻就已越出了它本身的界限成为所谓浪漫型雕刻。而“浪漫型雕刻往往走上最错误的迷途”,除非它“更紧张地追随希腊雕刻”。

意大利文艺复兴时期的宗教雕刻就是这种“追随希腊雕刻”的“浪漫型雕刻”。因为这时的宗教雕刻虽然是从中世纪的宗教雕刻中走出来的,但它已完全抛弃了中世纪宗教雕刻那种为表现内心的精神生活而对外在形象的漠视态度(我们并不否认中世纪雕刻对希腊罗马雕刻的某些形式继承,但中世

纪雕刻恰恰在艺术精神方面背叛了希腊罗马雕刻),而努力追求希腊罗马雕刻中那种精神内容与外在形式的完美统一,密切吻合。这是意大利文艺复兴时期的艺术家对古希腊罗马雕刻艺术思想的天才领悟,从而创造了自希腊罗马之后又一个高不可及的艺术典范。正如黑格尔所赞叹的那样,只有“象米琪尔·安杰罗(即米开朗基罗)这样的大师的智力和想象力、气魄、彻底性,勇气和艺术本领,才能把古典的雕刻原则和浪漫型艺术中的内心生活结合在一起,显出独特的创造性”。它是雕刻家们对中世纪宗教雕刻的自觉批判和对古典雕刻的能动选择,是意大利文艺复兴的必然产物。在黑格尔眼中,东方雕塑艺术很原始,属于艺术发展最初阶段的东西,只能算雕塑的“史前阶段”,他称之为象征型雕刻。即是那种“人类刚摆脱蒙昧状态,精神还没有完全达到自觉,对理性内容还只有一种朦胧的认识,因而找不到适合的感性形式去表达它,只能采用符号来象征朦胧认识到的精神内容”的艺术类型,是一种“不完善的艺术”。他举了且只举了埃及雕刻为例,这是因为埃及雕刻是“真正理想的准备阶段”。黑格尔令人遗憾地未能跳出那个束缚了许多伟大人物的“欧洲中心论”的圈子。应注意到这样一个事实,在中国雕塑史上,从来就不缺乏渗透着精神个性的写实之作,魏晋南北朝的佛教雕塑就是一个伟大的例证。况且魏晋南北朝的佛教雕塑本身是中国传统雕塑艺术与印度佛窟艺术(特别是犍陀罗艺术)的混血儿,而犍陀罗艺术在印度本土形成过程中又融合了古希腊罗马的雕刻艺术(故又称之为希腊印度或罗马印度式)。既然黑格尔最推崇古希腊罗马的雕刻艺术,认为是“真正的造型艺术的中心”,那么他对上述史实的忽略必然导致他在论证上的失误。黑格尔如果注意到了这些史实,他的煌煌三大卷《美学》中又会减少多少遗憾。

黑格尔说:一提起希腊这个名字,在欧洲人的心中自然会引起一种家园之感。对文艺复兴时的意大利人来说也是这样,也许他们的这种家园之感和重返家园的愿望更为强烈,因为他们许多领域都表现出了对古希腊罗马文化的醉心学习。就是在雕刻艺术领域我们也能看到,给这一领域灌注新的活力的不但有人文主义思想,还有古希腊罗马雕刻艺术及艺术精神。由于当时艺术家对古希腊罗马艺术的刻苦学习,致使在当时的宗教雕刻里面也闪烁着古希腊罗马艺术的伟大精神。在尼古拉·彼萨诺和乔凡尼·彼萨诺父子(特别是后者)的雕刻作品中,我们已能看到对古希腊罗马雕刻艺术的理解与汲收。当然这种理解与汲收只能是渐进的,但在小彼萨诺的一些浮雕作品中,确实已较自觉地运用了古典艺术的手法。人物之间的关系呼应,充满动感的复杂构图,人物各行其事而又突出了主题的场面等,这一切都使我们联想到古希腊神庙山墙上的那些争战场面。特别是在他的一尊完成于1305—1306年间的《圣母子》大理石圆雕中,圣母左手(而不是右手,这表明艺术家对生活的细微观察)抱着圣婴已完全独立于建筑,

圣母为了克服圣婴的重量不得不调整身体重心,以致使自己的身躯呈现出了明显的“S”形曲线,虽然笨重的衣饰和僵直缺少变化的衣纹减弱了这种感觉,但这已经足以让人惊喜。因为这种被称之为“对偶倒列”的造型法则,本是由公元前五世纪的希腊著名雕刻家波力克利特发明的,一个世纪以后又被希腊著名雕刻家普拉克希特专门用于女性雕像上的,并且是希腊罗马时人物雕像的突出特征。这表明,乔凡尼在处理宗教这一陈旧题材时已有了新的态度,放射出了新的眼光,在掌握和运用雕刻这一艺术语言方面,也已越过了中世纪而与古希腊罗马雕刻家们的伟大双手相握。

这仅仅是开始,学习的路是漫长而崎岖的。这种伟大的学习,文艺复兴时期的意大利雕刻家们从来没有中断过,就是在至臻完善的米开朗基罗那里,我们也能看到他学习古希腊罗马雕刻的临摹之作。

“每一个时代,在其获得新思想时,也获得了新的眼光。”于是,以彼萨诺父子为标志,雕刻才从中世纪建筑的门柱、门楣等附庸地位走下来而独立,圆雕增多了(中世纪几乎是没有什么圆雕的。黑格尔认为由于强调精神生活的宗教内容不适宜表现为雕刻形式,所以中世纪的宗教雕塑更多地沦为“高惕式”建筑的附庸和装饰),雕刻材料增多了,表现手法也增多了。雕刻家们可以利用各种材料(大理石、青铜、云石、木材、陶土、粘土等)来展示自己的才华,传达出自己的情感。由于材料的不同,而形成了手法的多样,而多样的表达方式则形成了雕刻家的不同艺术风格。如基培尔蒂的精美抒情,多那太罗的精神世界遨游以及米开朗基罗的崇高雄强。再加之数学、比例、透视等在雕刻艺术中的运用,使得他们的雕刻艺术语言更加丰富多彩,争奇斗艳从而创造出一个永垂青史的艺术时代。

意大利文艺复兴时期的雕刻艺术对古希腊罗马雕刻艺术的继承与复兴,是一种同质文化的继承与复兴。而魏晋南北朝时的中国雕塑艺术与印度佛窟艺术的相遇,则是一次异质艺术的接触,这是一次“温和的文化摩擦”,双方从最初的惊叹、好奇转而变为异质艺术的魅力所吸引,产生了解、学习的愿望。在这次艺术的接触中,印度是传播者,中国是接受者。这种中国艺术对印度艺术的理解、汲收、消化、融合的过程,也是印度艺术向中国艺术的认同过程。中国早期佛教雕塑就曾以印度佛教造像为范本。但由于造像中的一些风格特征,如《释氏要览》所说的“梵相”、“唇厚鼻隆”及身躯僵直、薄衣贴体的造型特点并不符合中国人的审美习惯和生活习惯,使“人不生敬”。因此随着时间和空间的推移,这些风格特征逐渐在造像中消失,

代之而起的是具有中国人审美标准的身材颀长、衣饰合体、灵气聪慧、眉宇开朗的“秀骨清像”,而主佛更以其恢宏、庄严、伟大及无上智慧的气度端坐在那里,俯视着他脚下的芸芸众生,给人一种无法言说也无法抗拒的崇高感和崇敬感。佛教雕塑这种为达到宣教目的而采用类似“自残”方式向异质文化的主动认同,是对佛教教义的具体体现,同时也表明佛教艺术在艺术上的自觉和适应性强、灵活圆滑的权变性。这种主动认同产生了两种结果:一是佛教雕塑主动迎合中国人的审美标准,造像世俗化、中国化;二是与中国传统雕塑艺术相结合,从而形成了一种新的艺术风格。这种新的艺术风格“在技巧上由简明朴直发展到精巧圆熟;在风格上由雄伟、挺秀转而庄严、富丽”。这是诞生于中印雕塑艺术交流的宁馨儿。这种新的艺术风格进一步发展,到唐代时终于达到了登峰造极、炉火纯青的境界。宗教作为一种信仰,一种力量、一种归宿,确实曾给许多人的生活、精神方面以极大影响,但宗教毕竟只是早先下层贫民为自己修筑的以期躲避风雨的低矮茅屋。虽然以后不断有怀着不同目的的人为它加固、扩建,使它曾一度成为辉煌的殿堂。但它的基础早已动摇,柱梁也已朽坏,随着历史的发展和社会的进步,它最终会因倒塌而消失得无影无踪。而殿堂中那些神的雕像,则因我们审美的眼光而失去它们头上昔日耀眼光环。神的躯壳在敷衍剥落,雕像从此将还原成一尊尊真正的“人”的艺术形象。宗教走向消亡,艺术则将长存。

参考文献:

- [1]列宁.列宁全集(第20卷)[M].北京:人民出版社,1958.187.
- [2]宗白华.美学散步[M].上海:上海人民出版社,1981.177.
- [3]马克思,恩格斯.马克思恩格斯选集(第3卷)[M].北京:人民出版社,1972.
- [4]马克思,恩格斯.马克思恩格斯全集[M].北京:人民出版社,1965.
- [5]李泽厚.美的历程[M].天津:天津社会科学院出版社,2001.152.
- [6]丹尼尔·哈伊.意大利文艺复兴的历史背景[M].北京:三联出版社,1988.174.
- [7]南朝梁,慧皎.高僧传(卷第五)·晋长安五级寺释道安传[M].北京:中华书局,1992.178.
- [8]释道宣.广弘明集(卷六)·叙列代王臣滞惑解[A].四库全书·子部[C].上海:上海古籍出版社,1987.299.
- [9]魏收.魏书(卷一一四)·释老志[M].北京:中华书局,1974.
- [10]僧祐.弘明集(卷十一)·何尚之答宋文帝赞扬佛教事[A].四库全书·子部[C].上海:上海古籍出版社,1987.158.
- [11]黑格尔.美学[M].北京:商务印书馆,1979.
- [12]中国基督协会.新旧约全书[M].南京:南京出版社,1992.