

# 静穆中的伟大

## ——论大足石刻艺术人体美的含蓄表达

龙红<sup>1,2</sup>

(1. 重庆大学艺术学院,重庆 400044;2. 清华大学美术学院,北京 100084)

**摘要:**人体造像在大足石刻艺术中是最为重要的部分,有着极富时代特色的个性表达。大足石刻人物造像所呈现出来的审美风格是多种多样的,但其主线却是人体美的含蓄表达,具有哲学和宗教文化的色彩,是一种诗意化的呈现。

**关键词:**大足石刻;人体美;含蓄

**中图分类号:**K877.4      **文献标志码:**A      **文章编号:**1008-5831(2008)01-0102-07

西方艺术理论家认为,艺术是有意味的形式。较长一段时间以来,这似乎成了“放之四海而皆准”的教条,因为能够具备“形式”特征的东西很多,范围极广,在不过分苛刻的情况下,“有意味的形式便是艺术”应该是成立的。当然,决不可以忽视其中所提示的比较关键性的东西,这就是“意味”的内涵。在此前提下理解,艺术主要包括两个方面的构成因素:一是意味内涵;二是形式表达。二者缺一不可,前者是灵魂,但是一般必须附着于后者身上,倘若“魂不附体”,则艺术的生成只能成为泡影。

德国18世纪著名的艺术史论家温克尔曼在其《关于在绘画和雕刻里模仿希腊作品的一些意见》中,表达了自己对古希腊雕塑五体投地般的崇拜,对希腊艺术美有着自己超越历史的独到理解,包括他的另一部著作《古代艺术史》在内,不仅“对于当时德国学术界和文学界发生了极大的影响。莱辛、赫尔德尔、歌德、席勒都受到他的启示而深层地理解了希腊艺术”<sup>[1]</sup>,而且对直至今日的艺术美学研究之于古希腊崇高而深湛的雕塑艺术认识上,依然起着标杆的作用。温克尔曼盛赞古希腊雕塑艺术,认为“希腊艺术杰作的一般特征是一种高贵的单纯和一种静穆的伟大,既在姿态上,也在表情里。就象海的深处永远停留在静寂里,不管它的表面多么狂涛汹涌,在希腊人的造像里那表情展示一个伟大的沉静的灵魂,尽管是处在一切激情里面”。又说“身体的站相愈静穆,它就更适合表现心灵的真实性格。在一切过分脱离静穆站相的姿态里,心灵不处在它的最自在、而是在一种被迫的勉强的状态里。在强烈的情操里,心灵是较易被人认识和指出的,但伟大和高贵却是在统一的、静穆的站相里”<sup>[1]</sup>。显然,这是一种十分透辟的论述。我们感觉,这些极富感情的话语,并非只对古希腊的雕塑而说,

收稿日期:2007-09-29

作者简介:龙红(1967-),男,重庆人,重庆大学艺术学院副教授,硕士生导师,东南大学艺术学院博士,清华大学美术学院博士后,中国书法家协会会员,中国工艺美术家协会会员,重庆书法家协会理事兼学术委员会委员,重庆书法教育研究会常务理事,主要从事艺术学及汉语言文学研究。

欢迎访问重庆大学期刊网 <http://qks.cqu.edu.cn>

亦好象是针对着后来精湛的大足石刻艺术而言,显得非常精当。由此可见,不仅中西艺术在创作层面上是颇为相通的,就是在鉴赏的层面,亦为相当一致。虽然地域文明有异,时代形态有别,民族历史不同,于是表现于文化心理层面的东西或许有些不完全相同的地方,但是,因为都是人,就往往有比较共同的感情孕育和积淀,所以在将内在深层次丰富情感外化的甚为直观的形式过程上,也会有比较一致的地方。这完全是可以理解的,而且业已为中外古今的艺术发展历史所实证。

## 二

审视大足石刻艺术,人体造像当为最为重要的部分,不管是诸佛、菩萨、弟子、罗汉、天神等还是诸世俗人物的表现,都往往有着自己富有时代特色的个性表达。也即大足石刻中诸类人物造像呈现出来的审美风格虽然是多样的,但又确乎存在着明显的主线。人体美的隽永含蓄表达便是其中甚具时代哲学、宗教文化色彩的主线之一。

大足石刻艺术中人体美的含蓄表达,主要体现于两类造像中,一是菩萨造像中的绝大部分,二是世俗人物的形象表现。相比而言,前者更是“重头戏”,论述将主要围绕她们展开。这种人体美之含蓄状态的表达,很大程度上缘由于诸菩萨的着装和体姿的相对平静两大因素。一方面,它明显不同于古希腊(包括罗马在内)的裸体雕塑;另一方面,就是在佛教造像体系之内,远者亦大异于原产地印度造像,近者亦不同于佛教及其艺术东传的中转站——以克孜尔石窟为代表的新疆诸石窟和稍后兴起的敦煌莫高窟诸造像。这些问题通过图像实物之比较,应该是不难理解的。

古希腊艺术当然是世界文化中的瑰宝。但对于古希腊艺术,大可不必不加分辨地盲目崇信。那种言必称希腊的做法应当休矣,因为中国的国土上就有无比优秀的艺术遗产,大足石刻就是其中极为光辉灿烂的一种。丁立镇先生有感于近现代以来的艺术现象颇为感慨地说:“近百年来,人们凡是一提到雕刻,就是古希腊如何灿烂,文艺复兴时米开朗基罗如何不可逾越,19世纪法国罗丹如何举世无双……很少听到把中国传统的雕刻艺术提到应有的高度来进行评述。对龙门、云冈、麦积山以及大足石刻虽然有所论述,但很不足,且往往加上‘封建的’、‘宗教的’、‘迷信的’等批判性定语,更不敢理直气壮地与西方雕刻进行比较。所以中国雕塑艺术中许多不朽杰作还是默默无闻。”<sup>[2]</sup>其实有与丁立镇先生一般意见的人不在少数。于此,就是要壮着胆子来做这方面抛砖引玉似的有益工作。当然,仅仅有热情是不够的,蛮干更是不行的,需要有良好进步的观念以

及辩证科学的方法论作为研究探讨的指导才行。

## 三

于此,有必要首先对古希腊的艺术进行概略而冷静的理解和把握。

古希腊的雕塑,实际上分为前后两个时期:前一个时期叫作“希腊艺术时期”;后一个时期则叫作“希腊化艺术时期”,也叫“泛希腊时期”,笔者以为也可以叫做“后希腊艺术时期”。前后两个时期的分界,明显以公元前4世纪亚历山大帝国的奠基为标志。贡布里希博士在其大可影响一代乃至数代人思想的一部宏著《艺术发展史》中就有这样的陈述:“亚历山大帝国的奠基对希腊艺术是件了不起的大事,因为希腊艺术原来仅仅在几个小城市内颇有影响,现在得以发展成为几乎半个世界的图画语言了。这种发展必然影响希腊艺术的性质。大都不把这后一时期的艺术叫作希腊艺术,而把它叫做希腊化艺术,因为亚历山大的继承者在东方国土上建立的一些帝国通常就以此为名……希腊艺术的风格和发明创造,当时是按照东方王国的标准应用于东方王国的传统之中。”也就是说,随着亚历山大帝国的建立,并不断扩张和征服东方诸地,就产生了希腊文化向东方的传播,形成了东西方文化的大交融。于是,希腊艺术冲破了原来的区域性限制,走向了更为广阔的天地,希腊艺术和当地艺术相结合,形成了不同的地方风格,艺术史上的“犍陀罗艺术”就是希腊艺术与印度本土艺术相结合的产物,并由此开始了印度佛教造像艺术的一大流派,与秣菟罗艺术风格并驾齐驱。显示出来的艺术史意义则非同寻常,意味着古希腊优美而典雅的雕刻艺术与印度佛教造像艺术的结缘,奠定了后来不断发展兴旺的坚实基础。贡布里希接着还说:“在希腊时代整个希腊艺术必然要经受一次变革。那种变革在当时的一些最有名的雕刻作品中就能看到。”<sup>[3]</sup>“在后世享有最高声誉的古典雕刻作品中,有一些就是创作于希腊化时期。”<sup>[3]</sup>虽然这样的分期,对于一个艺术时代的考察更为细致和全面,但是,就具体操作层面而言,有时候合二为一的思考方式也有其实际的意义,它会更为直接和便当。在贡布里希对希腊以雕刻代表整个艺术世界进行论述的时候,我们也注意到了如此不少的文字:“事实上,古代著名雕像几乎全遭毁灭,这恰恰就是因为基督教得势以后,砸碎一切异教的一种义务。博物馆里的雕刻品,绝大部分只是罗马时代的复制品,给旅行者和收藏者作纪念品用,或者给花园或公共浴室作装饰品用。我们不能不感谢这些复制品,因为他们至少能使我们对希腊艺术的著名杰作有个模糊的印象;但是,除非能够运用自己的想象力,否则那些拙劣的仿制品也会有很大的害处。一个普遍的看法是希腊艺术缺少生气,冷漠乏味,希腊

雕刻那种白垩质的外形和毫无表情的面容使人想起旧式的素描课堂。造成这种看法要由拙劣的仿制品来负主要的责任。例如帕拉斯·雅典娜巨像,原是非狄亚斯给帕提依神庙中安放她的神龛制作的,罗马的复制品就难以给人深刻印象。”<sup>[3]</sup>“我们都应该了解波拉克西特列斯和其他希腊艺术家是通过知识达到这一美的境界的。世上没有一个活着的人体象希腊雕像那样对称、匀称和美丽。人们往往以为艺术家的所作所为就是观看许许多多模特儿,然后把他们不喜欢的地方全部略去;亦即认为艺术家是仔细地描摹一个真人的外形,然后加以美化,把他们认为不符合完美人体理想的地方和特点统统去掉。他们说希腊艺术家把自然‘理想化’了,他们认为那跟摄影师的工作相仿,给肖像修修版,把小毛病去掉。但是经过修版的相片和理想化的雕像通常都缺乏个性,缺少活力。有那么多东西已经被略去、被删除,留下来的不过是模特儿的一个模糊无力的影象而已。希腊人的做法恰恰相反。在那几百年里,我们所评论的这些艺术家所关心的是向那些古老的外壳注入越来越多的生命。在波拉克西特列斯的时代,他们的方法开花结果,完全成熟。在熟练的雕刻家手下,古老的人物造型已经开始活动、开始呼吸了,他们像真人一样站在我们面前,然而却像是从另一个更为美好的世界降临的人。事实上,他们之所以像是来自另外一个世界的人,倒不是因为希腊人比别人健康,比别人美丽——那样想毫无道理——而是因为当时的艺术已经达到那样一种境界,型式化的形象和具体的形象之间取得了一种新的巧妙的平衡。”<sup>[3]</sup>我们不仅非常佩服贡布里希十分精辟的论述,而且非常理解他的深刻用意与良苦用心,从中清楚可见其对希腊艺术品赏鉴的卓越睿智,而从努力辩解维护的文字中,看得出贡布里希对古希腊的艺术无比敬仰,他是委实不能容忍旁人对之说三道四的,更何况那些带有贬义的褒读。其实我们现在每每提及古希腊的艺术时内心的感受也是和他基本一致的,兴奋,激动,景仰之至。不过,中国有句古话叫做“金无足赤”,古希腊的艺术创造事实,应该也不会完全不受这样的社会人事法则与规律的束缚,也即古希腊的艺术也不会是“尽善尽美”的。笔者所引的贡布里希后一段文字里面,尽管有对“希腊艺术”之竭力辩解,但从希腊雕像作品本身,仍然看到了有些“缺少个性,缺少活力”的一面,足以让人深思不已。或许希腊雕刻人像艺术追求“类型化”的表现无可厚非,但是至为关键的是在刻画其类型之象的时候,还要有一种回归状态的实现,即在类型中努力追求其个性特点的表达。插上几句:中国早、中期石窟造像艺术为什么从纯粹艺术学角度审视,委实是要差于晚期以大足石刻艺术为颠峰代表的石窟造像艺术。

术呢?“类型化”不是主要问题所在吗?何为“佛性”与“神性”?实际上就是类型化甚至理想化了的人性,往往缺少鲜活个性化的表现。按照李庆先生的总结,“佛性”可以说就是这样一个有着不同含义且不断变化的词,其主要意义包括:第一,佛性就是法性,就是佛的本原,佛心;第二,佛性就是指佛教的教理;第三,佛性就是佛的种性,也即成佛的内在因素;第四,佛性就是智慧。<sup>[4]</sup>值得仔细品味。更何况对于艺术的品鉴,尚存“仁者见仁,智者见智”的状况,贡布里希的言论又怎么能够一锤定音呢?人家有如此这般的看法,自然也是极其正常的,古语曰:“雁过留影,风过留声。”凡事出必有因,人们对希腊艺术的不同评判,无疑也不会空穴来风。当然,贡布里希所提出的个性化的见解——“当时的艺术已经达到那样一种境界,型式化的形象和具体的形象之间取得了一种新的巧妙的平衡”,倒是值得注意,或可称得上绝妙,因为他看到了希腊艺术臻至极高境界的关键原因。以雕刻为中心形成的希腊艺术所标志的确是人类文化艺术史上的一座至高颠峰,但是,这不过是西方世界的创造。东方世界中,仍然有类似以人体艺术表现为中心的杰出创造,这就是中国石窟艺术史上晚期石窟艺术的杰出代表——大足石刻的无比丰富的非凡创造。

#### 四

在前面文字陈述的基础上,回过头再来进一步比较、审视大足石刻中人体美的含蓄表达就显得方便和实在多了。

首先,从大足石刻诸造像是否着衣状况而言,是可以比较明确地将其归入人体美表现的“含蓄”或是“外露”的。

梳理希腊的人像雕刻艺术,着衣和不着衣两种情况都存在。合乎这里讨论的情况主要是着衣的状态。因为不着衣的人像雕刻,往往与人体美的含蓄表达无缘,实属“外露”的情形。大概是从公元前4世纪开始,希腊雕刻中出现了女子裸体圆雕,象普拉克西特列斯的《尼多斯的阿芙罗底德》则将裸露程度推向了极至,成为希腊雕刻中的第一件全裸女人像。因为就人体美的比较“充分”展示而论,着衣与不着衣两种情形,一般来说,前者的难度是要大大地高于后者的。正是在此意义上,“大足石刻艺术时代”的诸造像所显示的人体美的含蓄表达,无疑并不逊色于古希腊的类似情形的人像雕刻,而且两者之间,似乎还存在着可以沟通的共同点,沟通的基础应该就是“人性相通”。

就是着衣的情况,大足石刻中诸菩萨的造像也与希腊人像雕刻不完全相同,两者自然呈现出不同的审美趣味。就其根本的出发点审视,大足石刻中诸菩萨的造像显然是在“写意”上下足了功夫;希腊

人像雕刻则在“写实”上尽情地驰骋着。两者所孕育和凝聚的哲学意蕴不同,呈现出较为明显的不同审美价值取向。有关例证很容易找到。石门山第6号窟《西方三圣和十圣观音像》(宋绍兴六年至十一年即公元1136-1141年),左、右两壁观音造像因为半裸与否而导致装饰繁复程度略有差异,但是其女性性别角色特征还是比较明确的,这种明确决不是通过充分表现甚至庸俗地夸张女性性特征来实现,比如她们的胸部,而是采用中国佛教造像中一以贯之的充满诗意的“童胸”方式,与过去相较,应该是更为出色成功,十分的隽永内含,双脚趺足并立于双莲台上,依然呈现出无比动人的绰约风姿。左右壁十圣观音因为服饰有异,似乎形成了“露”与“不露”之间的富有韵致的趣味对照,异常巧妙,宁静而抒情,没有半点浮躁与骚动的情绪传达,亦不会对朝拜者造成什么负面情感的干扰,而是将善男信女们带引到佛性十足的净土天国中去,从而获得一种荡涤世俗杂念的佳妙机会。丁立镇先生较为深入地研究了四川广元石刻之后说:“中国艺术,追求表现人物的‘神韵’、‘气质’是首要的,不过分拘泥表面细节和质感的肖似,更绝少去赤裸裸地表现‘人体美’。在古代石刻(或绘画)中,间或也有裸体或半裸体的造型,如广元石刻《皇泽寺中心柱窟南龕左侧菩萨》等作品,也表现了婀娜多姿,罗衣透体,甚至腹部、胸部裸露,但并不过份强调女性胸乳隆起和臀部丰满以及肌肤之光滑,而是着重体现神女的不同凡人的灵秀气质。表面的、繁琐的细节起伏被舍弃了,人体整体的动势、气韵得到了加强,给人以典雅而崇高的美感。”<sup>[2]</sup>此话虽说是对广元石刻中菩萨的赞美之语,移来评价大足石门山第6号窟《西方三圣和十圣观音像》中诸菩萨造像乃至其他许多庄严妙相亦是极其妥当的。再来比较审视一下古希腊的两件雕刻作品,一是《处女雅典娜》,一是《背负苍穹的赫丘利》,前者的确难以留给人们深刻的印象,从她的头冠到颜面,到身体服饰,到双手动作等等,似乎还有一种略显僵化生硬的感觉。或许应该相信贡布里希的话:这都是摹品给人的不甚美好的感受,原作决不如此。那么,我们再来拜读一下《背负苍穹的赫丘利》吧。这件出自奥林匹亚的宙斯神庙的杰作,与大足石刻之间似乎更具一些可比性,因为都是浮雕、着衣,而且身体站立的情况也基本一致,除了头偏转之外,画面局部三个人物均为面部侧面展示,从而取得了画面构图气氛的和谐。这一件作品,根据一段比较生动的故事而来:“赫丘利正受命去取赫斯珀里得斯的苹果。这件差事连赫丘利也办不了,或者说不愿办。他恳求负着天穹的阿特拉斯替他去办,阿特拉斯答应了,但要求赫丘利在他离开的时候替他承担重负。”<sup>[3]</sup>浮雕画面从此展开情节,令人浮想联翩。贡

欢迎访问重庆大学期刊网

布里希对此持有非常肯定的态度,他说:“这块浮雕展现的是,阿特拉斯拿着金苹果回到赫丘利身边,赫丘利绷紧身体立在他的重负之下。处处给他帮忙的帮手,那位机灵的雅典娜已在他肩上放了个垫子为他减轻负担;她的右手本来是握着一枝金属长矛的。整个故事表现得十分简明。我们觉得艺术家还是比较喜欢表现笔直站立的人物,或正面或侧面。雅典娜正对着我们,唯有她的头偏转,朝着赫丘利。在这些形象中不难看出支配埃及艺术的规则所产生的影响还迁延未消。但是希腊雕刻之所以能那么伟大、那么肃穆和有力,也正是由于没有违背那些古老的规则,因为那些规则已经不再是束缚艺术家手脚的桎梏。古老的观念十分注重表现人体的结构(结构仿佛是人体的主要链条,帮助我们了解人体怎样连接在一起),它激励艺术家去探索骨骼和肌肉的解剖学,去构成一个令人信服的人体形象,即使在衣饰飘拂之下也还是历历在目。事实上,希腊艺术家使用衣饰去标出人体的主要分界,这类手法仍然表明他们是多么注重关于形式的知识。正是严格的循规蹈矩和寓变化于规矩之中二者所达到的平衡,使得希腊艺术在后来各世纪里博得了那么巨大的赞美。也正是因为这一点,艺术家才一再回顾希腊艺术杰作去寻求指导,寻求灵感。”<sup>[3]</sup>贡布里希的分析真是非常深刻,评价实不可谓不高。可见,大足石刻的菩萨表现与希腊人物雕刻,各自分别属于中西迥然不同的两大艺术体系中之一种,虽然彼此手法不同,形式语言有异,所依据的民族审美文化心理、美学观念及艺术表达宗旨存在东西方巨大的区别,但是二者所臻至的艺术境界之高度却是相当的,同样达到了人类造型艺术之颠峰状态。由此亦可见,平素对于大足石刻中的杰出之作,所给予的评价语言是多么的吝啬而不够分量。

其次,从体姿的具体展现,亦可十分明了大足石刻人体美表现的“含蓄”与“外露”的区别。

希腊雕塑的早期,还是比较喜欢表现笔直站立的人像,要么正面,要么侧面。后来,逐渐地强化了姿态的多样,并增加了相当的动感。西方美学家所谓“最美的线是蛇形线”,这在人像雕刻(包括绘画)的运用上也便是今天所说的“S”形姿态表达。“S”形最为经典的作品则要算《米洛的维纳斯》,尽管双臂断了,但风采仍在,贡布里希就说:“在几个著名的古典维纳斯雕像中,大概米洛的维纳斯最出名。可能它是一组维纳斯和丘比特群像中的一员,那组群像制作时期稍晚,但依然使用了波拉克西特列斯的成果和方法。它也设计成侧面像(维纳斯正把手伸向丘比特),我们又可以一饱眼福,来欣赏艺术家塑造的美丽的人体是那样简洁明确,他毫不粗糙、毫不模糊地标示出身体各个主要部分。”<sup>[3]</sup>另一件比较

ht tp://qks.cqu.edu.cn

鲜明的“S”身体造型的作品就是《赫耳墨斯和小狄俄尼索斯》,许多人认为那是出自波拉克西特列斯手中的原作<sup>[3]</sup>,他把赫耳墨斯和小狄俄尼索斯的关系表现得很亲密,洋溢着一种诙谐轻松的情调,人物的身体柔美,整个人体修长,头、躯干、下肢形成了三个自然的转折,使身体形成“S”形,具有明显的女性化倾向。

应该说,身体的“S”造型,仿佛成为了人体美“外露”表现的代名词。令人万分激动的是,如此造型方式,在印度石窟造像中,竟然又有了有过之而无不及的精彩表现,或许这是一个无比喜欢舞蹈、生活中充满了灿烂音乐般起伏节奏的民族的自然发挥和提升。无疑“印度艺术是印度文化的本质的精确反映。印度艺术的造型特征,体现着印度文化多样统一的特性,反映着印度丰富深奥的宗教与哲学思想,渗透了宇宙生命崇拜的传统精神”<sup>[5]</sup>。在印度艺术的造型特征上,王镛先生进行了三个方面的概括总结:一是“象征主义”;二是“装饰性”;三是“程式化”。而于“程式化”方面,则有如此精要的阐述:“印度艺术的人物造型一般都遵循着某些固定的程式,雕塑、绘画的人物形象往往因袭诗歌、戏剧的夸张描述(尤其是形容圆乳丰臀的女性美的艳词丽句),身体的姿态与手势派生于舞蹈语汇或禅定姿势。这是印度文化多样统一特性的又一例证:造型艺术可以从文学、舞蹈、宗教等诸多文化形态中任意提取造型因素。印度艺术的程式化通常与象征主义相表里。早期佛教雕刻中暗示佛陀存在的菩提树、台座、伞盖、足迹、法轮等象征符号,构成了一套程式化的惯例。后来的佛像或神像的立姿、坐姿特别是从舞蹈手势语汇中提炼出来的程式化的手势,以及发型、服饰、标志和持物,都有特定的象征含义。桑奇大塔东门的树神药叉女雕像初创的‘三屈式’,已成为印度艺术偏爱的表现标准女性美的规范。对‘三屈式’极端夸张扭曲的‘极弯式’,也来自节奏强烈的舞蹈动态,常用于舞王湿婆的宇宙之舞的造型。”<sup>[5]</sup>实在可以深化我们对人体美表现的“外露”与“含蓄”的对比问题的理解。

中华民族在世界文化大交融中,一向都是善于拿来的,在自己民族艺术的优秀传统基础上不断吸收和融合外来文化艺术的因子从而丰富自己创作的园地,并必定会作出符合自己民族文化心理特点和审美观念的极大改造,尽管这个过程需要一定的时日。这在中国石窟艺术发展历程里,亦异常鲜明而生动地彰显着。印度佛教及其艺术向东传播过程中,新疆诸石窟是当然的中转站,首先受到了印度佛教石窟艺术的直接影响,从而表现出与印度石窟基本一致的审美趋向。从中国石窟艺术的发展历程来看,敦煌石窟又与新疆石窟是不可分割的。新疆诸石

窟则是敦煌石窟的先驱。<sup>[6]</sup>从诸造像的身体姿态表现,足可见二者之间的直接渊源关系,在“S”形的体态构筑中,尤其敦煌石窟中的诸菩萨基本沿用了新疆石窟中的造型样式,因此也就与印度石窟艺术拉近了关系。其中,有一个问题是不能忽略的,即菩萨中的“观音”性别的逐渐演化——走过了一个由男性变为女性的过程。显然,敦煌石窟造像风貌已在新疆石窟基础上有了不少新的开拓和改造。然而,在外来文化艺术与中国固有文化的磨合过程中,却又逐渐感到了有些不适:突出表现为“S”身体曲线过分的浓烈夸张,热情有余而稳重不足,似乎也表现出一些生硬而不很自然的一面,与中国传统汉文化的性情多少有些不谐和,心悦诚服地接受也就成了问题。这样的情况后来逐渐地发生了改变。造像中的人体美追求亦由“外露”转至了“内含”,不仅身体的性刺激基本消解,而且裸露的情况也得到了恰当地改造,“S”曲线的表现分寸更为到位,端庄大方的外在美与温柔秀丽的内在美完美地结合在一起,成为既慈爱善良又呵护众生的人间圣母,每每见之而“心生欢喜”,于是获得了大家的无比喜欢和亲睐。可以说,北魏时期开凿的“全石化”云冈石窟产生了一大变;再到中原龙门石窟则又一大变;大足石刻艺术因为主要为中国封建文化的集大成繁荣——两宋特别文化环境的陶染,人体美的含蓄表达也就自然臻至了极至境界,呈现出深婉、淳雅而宁静的浓浓诗意美。从此,外来佛教人体造型彻底摆脱了原有文化因素的渗透影响,实现了中国本土汉文化状态的完全转型,这也是邓小平同志看了大足石刻之后由衷赞叹“这完全是中国的了”话语的真正涵义。宗白华先生对敦煌艺术的卓越意义和价值曾经有这样的评论:“敦煌艺术在中国整个艺术史上的特点与价值,是在它的对象以人物为中心,在这方面与希腊相似。但希腊的人体的境界和这里有一个显著的分别。希腊的人像着重在‘体’,一个由皮肤轮廓所包的体积。所以表现得静穆稳重。而敦煌人像,全是在飞腾的舞姿中(连立像、坐像的躯体也是在扭曲的舞姿中);人像的着重点不在体积而在那克服了地心吸力的飞动旋律。所以身体上的主要衣饰不是贴体的衫褐,而是飘荡飞举的缠绕着的带纹(在北魏画里有全以带纹代替衣饰的)。佛背的火焰似的圆光,足下的波浪似的莲座,联合着这许多带纹组成一幅广大繁富的旋律,象征着宇宙节奏,以容包这躯体的节奏于其中。这是敦煌人像所启示的中西人物画的主要区别……而敦煌人像却融化在线纹的旋律里。敦煌的艺境是音乐意味的,全以音乐舞蹈为基本情调,《西方净土变》的天空还飞跃着各式乐器呢。”<sup>[7]</sup>宗先生的评论当然是精辟的,可谓掷地有声。不过,虽然从中揭示了敦煌与希腊艺术的根本区别,但是,由于敦煌

石窟艺术诞生于一个比较早的特殊时代,多少都陶染着外域外族文化的色彩,譬如其中就深深地凝聚着当时西域各活泼欢乐的少数民族的精神气质。如果从较为纯粹的汉文化角度审视,后来不断发展起来终于臻至空前成熟的大足石刻便自有其突出成功的地方,而非敦煌石窟艺术所能匹比。这是充满了无限生机的艺术“反拨精神”的自然流露。或者也可以这样说,大足石刻人体美的创造,委实是兼备了希腊与敦煌两种艺术的优势和长处,由此具有了超迈古今的特殊意义。较长一段时间以来,人们对这样成功的造型变化往往持排斥甚至有些否定的态度,认为宋代的石窟造像死板、呆滞,毫无生气,标志着石窟艺术的衰落,是“程朱理学”严重摧残的结果。是耶?非耶?分明是一大鉴识的误区。问题的回答并非容易的事情,需要进一步深入细致地考察和研究。要知道,问题解决的难度往往与其具备的艺术历史价值的大小成正比。我们从北山第125号《数珠手观音龕》中“观音”雕像为代表的一大批菩萨造像中应该可以找到比较明确的答案。“数珠手观音”面西赤足立于双莲台上,头戴花冠,发丝垂肩,璎珞密饰胸膝,身着天衣,肘悬飘带,右手轻拈数珠,左手抚扼右腕,虽袒胸露臂却无半点轻佻表现。头微左侧低俯,目光下视,嘴角微收,含颦欲笑,容貌俏丽妩媚,身后更有大椭圆形背光作映衬,便有了“媚态观音”之民间俗称。这真是一尊具有浓郁“吴带当风”绝妙韵致的精美作品,恰到好处的“S”形立姿,楚楚动人,肌肤放射出青春的光辉,不禁让人怀疑石质怎会如此柔软,美仑美奂却并不张狂,将人间最美好的词语加诸其身,实在也没有办法表现其天生丽质般的人体美。如今有了不经风化剥蚀的“数珠手观音”,意外地给人仿佛雾中观花的神奇感觉,弥生朦胧飘逸趣味,难怪人们又美誉之为“东方维纳斯”。

另一件作品,同样是北山佛湾的第113号《水月观音龕》中的“水月观音”,展示的观音的雅致之美,令人虔诚崇信无限向往。水月观音本以世间所绘观水中月之观音而得名,据张彦远《历代名画记》中记载,该题材表现为唐代著名仕女画家周昉首创,他把观音菩萨画于水月清幽的景色里,静中寓动,不仅突出了悲悯众生“慈悲满怀”的观音菩萨的高雅圣洁,而且能够大胆革新,顺应时代发展潮流,在宗教画中反映世俗信众的情趣爱好,成为历代效法沿用的造像样式。该龕中的水月观音,斜依石壁,左手撑座,右手轻拈飘带搁于膝上,呈游戏状姿势坐于金刚台上,头戴富丽堂皇高冠,散发垂于双肩,袒胸露臂。上身肩著荷叶形短披衫,下系裙衩。璎珞蔽体,飘带满身,异常华丽。两道烂漫毫光分别从耳鬓左右向上飘举,与此相谐照应,两条裙带则由稳实的金刚台座前仿佛瀑布般向右下飘去,呼应中更生变化。全

欢迎访问重庆大学期刊网

身所有屈曲多姿的线条似自胸部为中心向上、下、左、右四面八方发射开去,充满了动感,极富装饰意味。这一切的营造刻画,更强化着观音菩萨神情的悠闲自若,潇洒宁静。“水月观音”虽为坐姿,但与上面分析的站姿“数珠手观音”相比,超然出尘的韵致一点也没有区别,画面构图颇具异曲同工之妙。十分有趣的是,就两观音的面容五官和身段体态比较,造像似乎取自同一个风情万种美丽动人的生活原型,让人寻味无穷。

回味一下温克尔曼有关古希腊雕塑的评价言语,不管是“静穆”还是“单纯”,似乎都超脱了是否着装的问题。而就人体美表现之充分情形及难度来看,是否着装的问题,的确又是不能简单回避的。不管是古希腊雕塑的几乎裸体还是大足石刻中的基本着衣,这里首先涉及到的是民族文化心理状况等问题。而就人体美的美学展示审视,当然不能离开当时丰富而复杂的文化背景而去作天马行空般的思维游戏,而是要将思想落实到现实厚重的文化土壤中,如此,方才坚强有力,令人信服。在表现人体美的充分程度上,裸体状态自有其比较方便可行容易生发的地方;不过,虽然着装了,只要技巧精湛,发挥得当,同样可以产生仿佛造化之功的无比艺术创造魅力。如果说古希腊雕塑所生成的艺术美多少让人不禁有些许一览无余的味道的话,大足石刻中以众多妙相庄严菩萨为代表的诸造像,首先给人更有一种“隔岸观火,雾中看花”的深婉悠远的意趣韵致,前者自然具有比较明朗的色彩,其形成的原因大概不出宗白华先生的研究结论:“希腊人住在文明整洁的城市中,地中海日光朗丽,一切物象轮廓清楚。思想亦游历于清明的逻辑与几何学中。神秘奇诡的幻觉渐失,神们也失去深沉的神秘性,只是一种在高明愉快境域里的人生。人体的美,是他们的渴求。在人体美中发现宇宙的秩序、和谐、比例、平衡,即是发现‘神’,因为这些即是宇宙结构的原理,神的象征。人体雕刻与神殿建筑是希腊艺术的极峰,它们也确实表现了希腊人的‘神的境界’与‘理想的美’。”<sup>[8]</sup>后者却似乎显得内涵更加丰富深厚一些,颜面竟然流露出一种莫可明状的朦胧神秘味道,也即宗教性与世俗性交织在一起的别样愉悦情绪的飘浮荡漾。现在美术学界几乎有如此共识:西洋美术是以雕刻艺术而至绘画艺术的,“西洋文化的主要基础在希腊,西洋绘画的基础也就在于希腊的艺术。希腊民族是艺术与哲学的民族,而它在艺术上最高的表现是建筑与雕刻”<sup>[8]</sup>。而中国则正好相反,是由绘画而至雕刻,也即中国的雕刻向来对于绘画有着较强的依附性,故绘画崇尚的以格调、气韵和意境为最高境地的追求也成为了雕刻努力争取实现的至高目标,像后来罗丹对女性美的追求几近狂热,其艺术理论在

http://qks.cqu.edu.cn

其语言中多有流露:“呀,这女人肩膀,多么令人心醉!真是完美的曲线……”、“这个女人的胸部:饱满的乳房,美妙无比,令人爱煞,如此的优美,简直非人间所有!”<sup>[9]</sup>对《梅迪奇的维纳斯》的欣赏则有“连接腹部与大腿的山谷,不断在起伏……臀部的富有肉感的曲线,你要细加玩味……现在你瞧那里……腰部的令人销魂的浅涡”,“真好象是在接吻与爱抚的气氛中塑成的”<sup>[9]</sup>。这在中国的传统文脉背景中,当然也就是大不雅并大不敬的“俗工之能”罢了。所以,因为努力地追求着在雕刻艺术中的绘画意趣境界的传达与表现,神采为上,也就不太重视具体物象的逼真描写刻画,决不作简单而死板的“模仿”、“再现”甚至“抄录”,“力求物我交融,创造更美妙、更感人、富有诗意的艺术形象或艺术意境,即‘绝似又绝不似’之‘真画’”,<sup>[2]</sup>而倾向于抽象的笔墨语言表达人格、心情及深邃的意境,好似借着笔墨之飞动来表现满腔的逸气和自由的超脱的心灵节奏。于此,宗白华先生深层次的挖掘论述颇有道理,同样引起我们高度重视,至少提示了一个比较有价值的思考角度或线索:“中国绘画的渊源基础却系在商周钟鼎镜盘上所雕绘大自然深山大泽的龙蛇虎豹、星云鸟兽的飞动形态……借以象征宇宙生命的节奏。它的境界是一全幅的天地,不是单个的人体。它的笔法是流动有律的线纹,不是静止立体的形相。当时人尚系在山泽原野中与天地的大气流衍及自然界奇禽异兽的活泼生命相接触,且对之有神魔的感觉(楚辞中所表现的境界)。他们从深心里感觉万物有神魔的生命与力量。所以他们雕绘的生物也琦玮诡谲,呈现异样的生气魔力。”<sup>[8]</sup>

毫无疑问,大足石刻以它独特的审美标准,对严肃的宗教哲学作了艺术化的精彩阐释。亦可以说,大足石刻艺术以最大的世俗性体认了最高的神圣

性,从美学的角度看,它又以最大的世俗性体认了真、善、美的永恒性。这时,宗教性与世俗性有机统一,从而收到了最为丰富的宗教感化效果<sup>[10]</sup>。

正是在此意义上,我们说大足石刻中的人体美表现,是戴着脚镣手铐的舞蹈,然而,却显得是那样的出神入化,静穆中不失浪漫,单纯中亦显深沉,一定程度上审视,似乎没有北方中原石窟那样的豪放与纵肆,但实实在在地文气多了,静气多了,也优美多了。它们不仅是对我们的视觉显现着,更是对我们的心灵感觉甚至思想展示着,是在中国优秀传统文化中孕育发展臻臻高度成熟的人体美的充分“诗意”表达。

#### 参考文献:

- [1] 宗白华. 温克尔曼美学论文选译[M]//宗白华全集(第4卷). 合肥:安徽教育出版社,1994:197-199,202.
- [2] 丁立镇. 谈广元石刻和中西美术风格[M]. 朵云(第3集). 上海:上海书画出版社,1982:28.32.33.
- [3] 贡布里希. 艺术发展史[M]. 范景中译. 天津:天津人民美术出版社,1998:45,47,56,58,60.
- [4] 李庆. 中国文化中人的观念[M]. 上海:学林出版社,1996:601-607.
- [5] 王镛. 印度美术[M]. 北京:中国人民大学出版社,2004:5-8.
- [6] 冯其庸. 对新疆石窟艺术的几点思考[M]. 北京:中共中央党校出版社,1996:5.
- [7] 宗白华. 略谈敦煌艺术的意义与价值[M]//叶朗,彭锋. 宗白华选集. 天津:天津人民出版社,1996:216-217.
- [8] 宗白华. 论中西画法的渊源与基础[M]//美学散步. 上海:上海人民出版社,1981:125,126.
- [9] 奥古斯特. 罗丹艺术论[M]. 沈宝基,译. 桂林:广西师范大学出版社,2002:5,40.
- [10] 龙红,王玲娟. 论中国石窟艺术的设计意匠[J]. 重庆大学学报社会科学版,2006(6):99-109.

## Discussion on the Physical Beauty of Dazu Caves

LONG Hong<sup>1,2</sup>

(1. College of Art, Chongqing University, Chongqing 40044, China;

2. Academy of Arts and Designs, Tsinghua University, Beijing 100084, China)

**Abstract:** Statues of people's bodies are the most important part of Dazu Caves' art. These statues have different aesthetic styles. And, there is a main line in the expression way. The physical beauty in implied way is full of philosophical meaning and religious meaning. So, statues of people's bodies in Dazu Caves are bardian and outstanding.

**Key words:** Dazu Caves; physical beauty; implied way.

(责任编辑 彭建国)