五台山佛光寺唐代彩塑的人文内涵及遗产价值

崔元和

(山西出版集团,山西 太原 030012)

摘 要:佛光寺彩塑的塑造,有着复杂、厚重的皇家背景。佛光寺唐塑和东大殿木构建筑共同物化和象征着唐代社会的精神和气度;佛光寺唐塑主像的组合,体现了朝廷对佛教的认识和意图,具备了中国古代皇家道场的基本功能和特征;佛光寺唐塑艺术造像是唐代社会文化、风俗时尚的物质凝结,也是晚唐艺术潮流乃至哲学、宗教思想在佛教造像中的典型体现;具有独特审美意蕴的佛光寺唐塑,是后人很难攀顶的一座艺术山峰。

关键词:五台山佛光寺;唐代彩塑;人文内涵;遗产价值

中图分类号:B947.25 **文献标识码**:A **文章编号**:1000-6176(2010)003-0042-08

在五台山世界文化遗产资源清单中,佛教建筑与佛塔、佛教雕塑与壁画是其中最主要的部类;而五台山佛光寺东大殿唐代彩塑又因创作年代早、规模气势大和遗存基本完整等原因,被列为雕塑中最有价值的项目。对于佛光寺的唐塑,前人、今人已说过很多,但总觉意犹未尽。本文拟对佛光寺唐塑的人文内涵及遗产价值进行一下概括梳理。不妥之处,诚望方家教正。

一、规模气势与时代象征

探讨佛光寺唐塑的人文内涵和遗产价值,有必要首先弄清佛光寺东大殿的建造年代、背景及遗存状况。现存东大殿的重建时间为唐大中十一年(857),这基本上是定论。至于东大殿的遗存状况,可以说基本上保留了唐大中年间重建的结构和式样,这也是公认的。这里需要进一步厘清的是该殿重建背景。据宋《高僧传》记载,该殿重建主持人为愿诚禅师,为纪念该僧功德,在东大殿南梢间塑有愿诚等身像1尊。根据该殿殿顶唐代墨迹题纪及殿前石刻经幢记载,东大殿重建的施资人为宁公遇,即殿顶"佛殿主上都送供女弟子宁公遇"墨迹,以及殿前经幢"上都送供女弟子宁公遇"刻字。该殿南梢间还有一尊中年妇女塑像,是为纪念宁公遇而制作的等身像。此像年龄约在45岁至50岁之间,穿曲领中单大袖蓝衫,如意勾状云肩,下着红裙,腰系田字纹大带,头挽发髻而无花簪、钿钗一类饰物,在唐代是较亲王妃所用花钗礼衣次一等的服饰,但同样是官宦贵妇才有的穿戴。在题有"宁公遇"字样同一梁上,还有一条"功德主故右军中尉王"题记。查《旧唐书》,在唐大中以前故去的姓王而官居右军中尉者,是

收稿日期:2009-07-28

作者简介:崔元和,男,山西出版传媒集团副总经理,编审,主要研究中国传统文化。

wutaishanyanjiu 万方数据

宦官王守澄。此人曾在唐元和、长庆、宝历、大和年间呼风唤雨,权倾一时,元和年间谋害唐宪宗有他,长庆初年策立唐穆宗有他,唐文宗时被授骠骑大将军,充右军中尉,愈加结党营私,操弄朝政,后文宗另立左军中尉,分王之权,并于大和九年(835)将其赐死,但在王守澄死后,仍封他为扬州大都督。据上述资料,重建该殿时宁公遇的实际身份仅是"送供"者,该殿重建资金的实际拥有人却是"功德主"王守澄。宁有权将王所遗巨额资产捐赠于东大殿重建,可见两人关系非同一般;再加上宁、王二人名字在该殿重建时同记一梁之上,以及宁在王被赐死时年龄约在25岁上下,故有论者推测宁也许是王的妻子或养女,或者是王之爱妾一类女人。据该殿唐代墨迹题记,参与该殿重建的官宦,还有"敕河东节度观察处置等命名检校部工尚书御史大夫郑"、"代州都督供军使兼御史赐紫金鱼袋卢"、"助造佛殿泽州曹参军张公长"以及另一功德主"河东监军使元"等,亦均为朝廷及地方官员。尤其值得注意的是该殿重建不仅拥有庑殿顶等宫廷殿宇规制规模,还直接得到唐宣宗李忱的关注和褒奖:"及大中再崇释氏,选定僧员,诚独为首矣!遂乃重寻佛光寺,已从荒顿,发心次第新成。美声洋洋,闻于帝听,飚驰圣旨,云降紫衣。"[四]由此可见,唐大中年间重建佛光寺东大殿,并非简单的民间行为,而是有着复杂、深厚的宫廷背景乃至皇家背景,套用今人熟语即为当时之"国家重点工程"。廓清这一点很有必要,因为对该殿彩塑"解读"的许多方面,都须以此为前提。

在弄清楚佛光寺东大殿的重建历史背景后,东大殿内所置彩塑的塑造年代及塑造背景,也可以基本理清。此殿内彩塑为此殿重建时所塑,即在唐大中十一年(857)完成塑造。此殿重建因有深厚的朝廷乃至皇家背景,所以参与此殿规划重建及殿内彩塑塑画的主要匠人艺人,极有可能都是来自京都乃至宫廷的高手。现在剩下的一个问题,就是该殿唐代彩塑在塑成近1200年后的现存状况。据史料记载,五台山佛光寺金代时,在东大殿前新建文殊、普贤二殿,并于金、明、清三代对寺内建筑进行多次修葺,还补修新修过伽蓝殿等建筑。该寺院的普贤殿毁于金以后,山门毁于清代,弥勒大阁损毁年代不详。在明、清两代修缮过程中,也对东大殿唐塑进行过重装。离现在最近一次是在1928年至1929年的民国年间,由佛光寺当时的大和尚澄希主持。就目前状况看,唐以后数次重装,主要是对此坛彩塑外表的色相、色度以及某些服装纹饰做了改动。明清两代重装情况尚不清楚,但已知民国年间重装主要是用薄纸在原有塑像上进行贴裱,然后再重绘色彩。据载,晚唐之际佛教壁画、塑像大都模仿"彩色柔丽"的"周家样";再从敦煌莫高窟、山西晋城古青莲寺等现存唐塑看,当时唐人用彩虽然也有"章彩奇丽"一面,但总体上以沉稳、柔丽为特色,不似民国重装后艳丽、浮躁。再从莫高窟、古青莲寺唐塑来看,当时菩萨服饰上多绘有细腻精美图纹,但在东大殿现存菩萨塑像上却很少看到,可能为唐以后的重新"装銮"所遮盖,不过东大殿3尊主佛身上现有龙袍图案却可能为后世重装时所加。此外,东大殿南梢间佛坛前有一坐式韦驮,从造型、铠甲等看,似为明代所塑,不应放入东大殿唐塑之中。故此佛光寺东大殿现存唐塑,如不连当心间佛座束腰处2尊力士塑像,总数应为34尊,而非35尊。除上述变化或瑕疵外,五台山佛光寺东大殿此坛彩塑,依然较为完整地保存了唐大中年间塑造时的格局、状态、面貌和风采。据五代人记载,当时佛光寺有"大佛殿七间,中间三尊,两面文殊普贤菩萨",这与该殿现存唐塑5尊主像完全一致。就此殿现存30余尊唐塑看,其五官、体态、造型、服装、花冠、手镯等样式及



万方数据

风格、韵味，均保留了唐塑原有形状、面貌和特征，即梁思成所谓“像貌线条，还没有完全失去原塑趣味物征”。

五台山佛光寺东大殿是中国现存最大的唐代木结构建筑，也是具有唐朝宫廷殿宇规制规模和皇家宫殿气质气魄的木构建筑遗存孤例，体量宏大而出檐深远，沉稳庄重而又展翅欲飞，一幅大唐气象和气度，被誉为“中国建筑第一国宝”，绝非后世木构建筑能同日而语。佛光寺东大殿唐塑，也是现存气势最为宏伟的唐代彩塑群。在敦煌莫高窟现存唐塑中，虽然有些单体塑像高度或长度超过佛光寺唐塑，如96窟北大佛、130窟南大佛等，但与这些塑像处于同铺的其他塑像，大多数都没有佛光寺唐塑群体那样的宏大尺度和气势。佛光寺东大殿现存唐塑，不仅在一殿之内就有34尊之多，而且主要塑像均体型高大。其中，3尊主佛高度均在5米以上，2尊骑狮骑象菩萨像高均近5米，立式弟子、胁侍菩萨、金刚等19尊塑像高度也均在4米以上，整坛塑像除愿诚、宁公遇2尊等身像外，连半跪式供养人像和童子小像计算于内，平均高度仍近3米。佛光寺东大殿唐代木构建筑，与殿内唐代彩塑是一个相互依存的整体，雄浑阔大的殿宇是彩塑置放的空间和环境，气势非凡的彩塑则是该殿建筑之目的和存在之灵魂。唐代殿宇和彩塑的共同存在，不仅显示了此处文化遗产存在的完整性，也物化和象征着唐代社会特有的精神、气质、气度和气象。这是中国封建社会发展到唐代这一高峰之际特有的产物和印记，非中国古代其他朝代所能比拟。



二、主像构成与皇家道场

五台山佛光寺东大殿唐塑的主像构成和组合，与一般佛教寺院洞窟不尽相同。该殿当心间主像为释迦牟尼佛，南次间主像为弥勒佛，北次间主像为阿弥陀佛，南北两梢间的主像，分别为普贤菩萨和文殊菩萨。通常，佛教寺庙洞窟的佛像或按“竖三世佛”，或按“横三世佛”塑造。“竖三世佛”是以时间为区别，过去世迦叶佛，现在世释迦牟尼佛，未来世弥勒佛；在佛殿的布局中，是释迦佛居中，迦叶佛居左，弥勒佛居右。此外，“竖三世佛”还有一种构成和排列，即过去世燃灯佛，现在世释迦牟尼佛，未来世弥勒佛；在佛殿排列，仍以释迦佛居中，燃灯佛和弥勒佛分居左右。“横三世佛”则以空间区分，西方极乐世界阿弥陀佛，娑婆世界释迦牟尼佛，东方净琉璃世界药师佛；他们在佛殿中的布局，一般是释迦佛居中，阿弥陀佛居右，药师佛居左。文殊、普贤二菩萨同时分列一佛左右，是佛典中“华严三圣”规制，即《华严经》所说华藏世界的三位圣者，第一位是毗卢遮那佛，是“佛有三身”中的法身佛；其余二位圣者，一位是主理门的大行普贤菩萨，一位是主智门的大智文殊菩萨。五台山佛光寺东大殿的“三佛”，显然与上述“竖三世”和“横三世”都有不同。有论者说的此种组合既非唐及唐以前净土宗固有，又在唐以后未见承传，应在个案、孤例之列。其实，这是隋唐之际随净土宗发展变化而出现的“三佛”新组合。初、盛唐之际的莫高窟，也有一些将上述“三佛”组合在一起的洞窟。西方汉学家伯希和曾在莫高窟发现一则记载有这种“新三世佛”的“净龛”。[2]至于佛光寺东大殿位居“三佛”两侧的文殊菩萨和普贤菩萨，则是“华严三圣”中的两位菩萨，与净土信仰中的“新三世佛”的再组合。当然在华严宗主要经典中，文殊与普贤二菩萨的位置，也会由于所依出处、法门等等不同，有左右不同变化。密宗经典则认为，毗卢遮那佛理智完备，故居中位；文殊菩萨主智门，居左位；普贤菩萨主理门，居右位；如两菩萨左右反转时，显示理智涉入胎藏界曼陀罗。佛光寺东大殿中，在“三佛”两侧，文殊菩萨居右位，普贤菩萨居左位，这与

wutaishanyanjiu
万方数据

同属五台山地区的唐代古寺南禅寺中文殊、普贤所居位置相同。

佛光寺东大殿主像布局的形成,是唐代佛教宗派发展变化,五台山本地佛教基础以及当时最高统治阶层对佛教宗派态度等三方面原因相互作用的结果。当然,作为有浓重朝廷背景乃至皇家背景的寺院,前两方面原因只是结果形成的前提或基础,后一方面原因则更具主导性和决定性。净土信仰分弥陀信仰和弥勒信仰两个法门。东晋之际,就有慧远在庐山创立莲社,专倡净土,口念阿弥陀佛,同愿西方极乐净土。此法门后经昙鸾、道绰、法照等人发展,到唐代进入高峰,信众远远超过前代。如在敦煌石窟隋代壁画中,以弥陀信仰为内容的"西方净土变相"仅有1铺,到唐代则猛增至100多铺;在龙门石窟有年代题记造像中,阿弥陀佛像在北朝之际仅有8尊,在唐代则高达120余尊。此外,五台山从东晋开始就是弥陀信仰研究和传播的重要区域之一。据崔正森先生研究,早在东晋永和年间,道安就在与五台山相邻的恒山传播净土思想,此后其高足慧远又在五台山西麓的故乡继续传播净土信仰。北朝之际的高僧昙鸾在14岁就出家于五台山佛光寺,后又往今山西交城玄中寺,精研净土理论,阐明净土立教本义,奠定了净土宗思想理论基础,被后世尊为中国净土宗祖师。入唐之后,法照在五台山建竹林寺净土道场,"五会念佛"之法,以及福慧并修、禅戒并行、往生净土、疾得成佛等集净土各种理论大成之思想,进一步推进了弥陀净土信仰的发展。五台山弥陀净土信仰的盛行,还与此地为文殊道场及文殊净土有关。据《文殊师利佛土严净经》介绍,文殊也是佛国净土的向往者和开创者,不过文殊净土要比其他净土更为广大无边。弥陀信仰在唐代社会相当普及,不仅在上流社会流行,在下层民众中影响更为广泛,于是也就成为当时朝廷导化民众和稳定社会的重要宗教思想武器之一。在上述各种因素作用下,五台山佛光寺东大殿重建将阿弥陀佛塑为佛坛上主佛之一,应是自然而然之事。

弥勒信仰在中国由两晋之际的道安首倡,在北朝曾风行一时,但不久又转沉寂。在云冈、龙门石窟北朝造像中,弥勒佛像数量曾超过阿弥陀佛像,几乎与释迦牟尼佛像相当。此门信仰进入高峰,是入唐之后。由于唐代高僧玄奘、窥基等人对包括弥勒信仰在内的佛教经典大量译出,以及唐高宗、唐玄宗等最高统治者对弥勒净土的崇信,弥勒信仰在唐代上层社会中的信众呈快速增长之势;尤其是武则天将自己说成是弥勒化身,自封为"慈氏(即"弥勒"义译)越古金轮圣皇帝",为自己掌握天下制造舆论,更促进了弥勒信仰在当时社会的普及发展。当然,"弥勒将来下生,适时天下承平,五谷丰收,民生安乐"之类说法在民间流行,也是唐代弥勒信仰快速发展原因之一。在敦煌石窟的隋代壁画中,以弥陀信仰为内容的"西方净土变相"仅1铺,而以弥勒信仰为内容的"弥勒净土变相"就有7铺,到唐代敦煌壁画中的"弥勒净土变相"更增至60余铺之多。弥勒信仰在五台山,尤其在佛光寺,也有扎实基础。据《广清凉志》记载,法兴和尚曾在唐元和、长庆年间在佛光寺建造"三层七开间、高九十五尺"的弥勒大阁,可以据此推断,当时的佛光寺也是闻名遐迩的弥勒信仰中心之一。弥勒信仰最主要的特点,是不仅将弥勒净土描绘得十分华丽精妙、庄严净洁,对信众有强烈吸引力,而且将原来不属此生此世的佛国净土,拉回到此生此世之中,认为众生只要努力,佛国净土便可在此生此世出现。这对那些关注现实和欲求改变现状的信众来说,吸引力更为强烈。综上原因,在唐代重建佛光寺东大殿过程中,将弥勒佛也作为"三佛"之一供奉于显著位置,当然也是题中



万方数据

应有之义。

华严宗依《大方广佛华严经》立论，此经晋以来已有多种摘译，北朝之际慧光等已在终南山创立《华严》研究和传播中心。唐武周之际，法藏承唐初杜顺、智俨华严之学，并综合三论宗、天台宗、法相宗等诸宗之说，使华严宗理论更完整齐备。此后，澄观、宗密又进一步发展了该宗理论，使之成为佛教东渐以来最为成熟的中国化佛学理论之一，使华严宗的发展在唐代步入了高峰。华严学说的主要特点，是通过自成体系的佛教哲学理论，即“事事无碍”和“理事无碍”宣扬它的圆融思想。华严宗是中国佛教各宗中，不仅从信仰角度，更是以哲学高度阐述佛教教义的重要宗派之一，在当时的知识界乃至整个上层社会有广泛认同面。五台山自北魏以来，一直是华严学说研究和传播重镇之一。五台山在北魏太和年间就有刘谦之著《华严论》600卷；北魏神龟年间，有灵辩著《华严经论》100卷。北齐之际，有昙义、昙训在五台山宣讲《华严》教义。唐贞观年间，被后世尊为汉传佛教华严初祖的杜顺，还派弟子到五台山取经说法；之后，李长者、澄观两位居士和华严高僧，又均在五台山创立自己的华严学派，推动了华严宗发展。佛光寺是华严宗在五台山活动的重要场所之一，隋代初有法安、明曜等在此寺宣讲《华严经》。于唐贞观年间重修佛光寺的解脱禅师，也是五台山华严宗发展史上的重要人物，是他奠定了五台山华严学的实践基础。在重建五台山佛光寺东大殿中，将“华严三圣”中的文殊、普贤二菩萨作为主像组合于“三佛”左右，除华严宗自身的发展及五台山与华严宗的渊源关系外，当然还有明显的统治阶层意志和愿望在内。武则天是唐代华严宗盛行的主要推动者。对唐大中年间五台山佛光寺重建予以支持和褒奖的唐宣宗，也对华严宗情有独钟，从他所写《幸华严寺》一诗中，可以见出这位“弘佛复法”帝王对华严宗的重视和对华严境界的理解。在上述因素交互作用下，于五台山佛光寺东大殿重建中，将“华严三圣”中的文殊、普贤二位菩萨安放于“三佛”左右，也是必然之事。

尽管就现有资料看，还未发现中国古代有哪朝哪代皇帝亲临过五台山佛光寺，但该寺已经具备了作为中国古代皇家佛教道场的基本要素：寺院中的主体建筑和主要雕塑等“硬件”建造，得到了朝廷乃至皇帝的支持或肯定，具有鲜明的皇家特点、特色和气度、气魄，此其一；寺院中的主要佛教塑像构成和组合，不仅与当时社会上的主要佛教宗派相对应，而且更为重要的是体现、贯彻了朝廷乃至皇帝对佛教的认识、意图和意志，此其二；此外，寺院成为朝廷和皇家通过佛教引导和劝喻信众的场所，对朝廷通过佛教稳定社会、化解矛盾起重要作用。在上述意义上，五台山佛光寺同样是五台山地区为数众多的皇家佛教道场寺院中相当重要的一座。

三、艺术形象与遗产价值

毋庸置疑，五台山佛光寺东大殿这坛彩塑，以其面庞丰盈，体态健美，神情端庄而沉静，衣饰华丽而简劲，线条流畅而具动态，整个布局错落有致而大气磅薄，充分展示了唐代佛教造像艺术特点和风格而著称于世。在此坛唐塑中，最有艺术特色和审美价值的是菩萨塑像，尤以为数众多的胁侍菩萨、供养菩萨等女身菩萨像最为突出，此即梁思成等人早已指出过的“唐代最有特色的是菩萨造像”。然而在上述评价乃至结论基础上，仍然有几个问题需要进一步探究，这就是：这些菩萨女身菩萨的艺术形象主要由哪些造型元素构成；这些造型元素之所以形成的社会背景、宗教原因乃至美学思想又是什么。

佛光寺东大殿共有唐塑34尊，其中除3尊佛像、2尊弟子像、2尊天王像，文殊菩萨前面两侧

wutaishanyanjiu 万方数据

的于阗王像和善财童子像，以及韦驮身旁2尊童子像共11尊为男身像外，包括文殊、普贤菩萨和胁侍、供养菩萨在内的其他23尊均为女身像。女身像中的15尊胁侍菩萨和6尊供养菩萨，面庞均为圆型，丰腴而盈润；每个菩萨的眉毛呈细长而浅弯的月牙型状态；耳朵圆秀而修长，鼻子直挺而玲珑，嘴巴红润而精巧，为典型的唐代美丽女性形象，与《清河画坊记》所述"目波澄绰，眉目连卷，朱唇皓齿，修耳隆鼻"几乎一致。此坛唐塑中的胁侍菩萨均为立式，身材健挺高挑，大部分菩萨的腰围缩回，使体态呈现修长、窈窕之特征。这些女身菩萨所著服装也十分华丽、多彩而浪漫，她们头上都戴着镶有珠宝玉石和精美图饰的花冠，大部分菩萨的上身袒胸、露腹和裸臂，仅用披帛、斜巾等饰物将上身一小部分遮盖；下身均穿贴身窄裤，呈"曹衣出水"状，愈显腿部和身材挺健；大多数菩萨胯部系有质地轻柔的短款罗裙，在上面再扎后宽前窄并绣有精美图饰的围带。所有的胁侍、供养菩萨的项上都戴着由项链和珠宝组成的璎珞，手腕戴有华美手镯，使她们显得更加华丽、高贵。这些菩萨的情态总体端庄、大方、沉静，但又各具个性，显示出了不同的瞬间神情以及特殊的内在气质及心境，如南次间弥勒佛像左侧双手合什菩萨的若有所思，当心间释迦佛前侧靠近迦叶的自信从容，北次间弥陀佛左侧菩萨的虔诚与恭顺，南次间弥勒佛右侧菩萨的纯朴与宽容，南次间弥勒佛右侧另一位菩萨的侧视与警觉，南次间半跪供养菩萨的清纯与凝思。

东大殿菩萨像塑造，与唐代社会文化乃至风俗时尚有密切关系。在中国封建社会中，唐朝是少有的妇女解放时代，妇女地位大为提高，以及妇女们大胆追求美和展示美，是那个时代最时尚风俗和最靓丽风景。当时上至皇室嫔妃、禁城宫女、达官命妇、商贾妻妾，下至宫廷、民间的歌伎、舞女乃至一般小康人家女子，都十分讲究化妆和服饰，甚至连今人也自叹弗如。如女子仅面部化妆就有多道程序，一曰敷铅粉，二曰抹敷脂，三曰涂鹅黄，四曰画黛眉，五曰点口脂，六曰描面靥，七曰贴花钿。而仅"画黛眉"，又分作宽而短的"广眉"和细而长的"娥眉"等几十个样式，如《簪花仕女图》中是粗而短的"广眉"，佛光寺唐塑菩萨则是白居易"青黛点眉眉细长"诗句中所说的"娥眉"。当时的点口脂也十分讲究，口脂品种有数十种之多；点唇一般以朱红为主，也一度流行黑色和浅绛色；"点口脂"不仅要突出女性嘴唇小巧秀气，还要使口腔充满清香，佛光寺唐塑菩萨们显然点的是朱唇。唐代妇女对美最大胆和最开放的追求，恐怕要数上身的袒露。此种风气唐初就有，至盛唐愈为炽烈，尤以嫔妃、宫女、歌伎、舞女为最。佛光寺东大殿唐塑中多数胁侍菩萨和所有供养菩萨上身袒露，也是当时此种风俗时尚使然。此坛唐塑中大多数菩萨在身上搭绕披帛，使这些女身造像愈显飘逸、柔美和婉约。这种披帛同样是唐代盛行的女子装饰之一，一种较为宽短，为已婚女子所用，一种长度达2米以上，多为未婚女子使用。东大殿胁侍、供养菩萨所佩大部分为当时未婚女子所用长披帛。这些菩萨项上所佩璎珞，也是唐代女性的时尚饰物。此种饰物原仅为佛像所戴，入唐后逐渐流行成为宫女、歌伎、舞女及富贵人家女子饰物，佛光寺唐塑所有胁侍、供养菩萨均佩此种饰物，反映了璎珞在当时妇女装饰中的流行程度。

佛光寺唐塑的形象塑造，也与当时的佛教思想发展变化有密切关系。禅宗是唐代快速兴起的佛教宗派，此宗大胆摆脱经典教条和仪式束缚，甚至主张不读经、不礼佛、不坐禅，采用"直指人心"的通俗说教方式，倡导"即心即佛"、"见性成佛"、"顿悟成佛"等思想理论，对唐及唐以后的佛教乃至社会思想文化产生了深远影响。禅宗思想的一个重要特征，就是宣



万方数据



扬“人人皆有佛性”的“凡夫即佛”思想，把佛和佛性从原来高不可攀的西天佛国“彼岸”，拉回到由芸芸众生构成的现实世界“此岸”，取消了佛国与人间、佛性与人性甚至佛与人的距离和区别，抹杀了佛教作为一种宗教的超现实本质，使原本庄严神圣的佛和佛教，变得平凡甚至世俗。禅宗将佛教世俗化的思想，带动了当时佛教艺术向世俗化转变，唐道宣所谓“唐以来佛像笔工皆端庄柔弱，似妓女儿，而宫娃乃以菩萨自夸也”。此处的“宫娃”，包括宫廷歌伎、舞伎在内，但主要指宫女，即唐人诗词所说“白发宫娃不解愁，满头犹自插花枝”。禅宗世俗化的佛教思想也推动了当时佛教艺术写实主义和个性主义发展。当时一些很有特色的菩萨造像，不仅以宫娃为模特儿，塑工、画工认定的其他人也可当作菩萨像的模特儿。《历代名画记》中就有吴道子自己当菩萨像模特儿记载：“千福寺绕塔板上传法二十四弟子，画时菩萨现吴生貌。”佛光寺东大殿在大中年间重建时，是朝廷高官施助和皇帝关注的工程，不但其塑工、画工极有可能是来自京城乃至皇宫的高手，而他们在塑造这些端严而美丽的菩萨像时，以宫女为模特的可能性也非常大。

佛光寺唐塑创作的形成还与晚唐艺术流向的改变有紧密联系。这种改变，主要以周昉为代表的仕女画创作和以“花间派”为代表的诗词创作为标志。在这两个著名晚唐艺术流派中，所描写的对象，不再是初盛唐时那些高高在上的帝王将相和雄心勃勃的社会精英，甚至也不是在封建社会充当社会“脊梁”的男人，而是那些平凡、世俗乃至慵懒、苦闷的贵妇、宫女，以及歌女、舞女等下层女子。艺术风格、境界也不如吴道子画作和初盛唐诗歌那样雄浑、阔大，不再以崇高、阳刚为主要格调，而是变得窄小、细腻，以世俗、阴柔为美。在可能是周昉画作摹本的《簪花仕女图》、《挥扇仕女图》中，画中核心人物已不再是吴道子《送子天王图》中那些气宇轩昂的帝王将相，已没有那种“天衣飞扬、满壁风动”的雄壮，而是那些闲适、慵懒的贵妇，以及在富贵、端庄之下的百无聊赖及和婉柔弱。以温庭筠、韦庄为代表的“花间派”所描写内容则变得以离恨艳情、孤旅闺怨为主。这是中国封建社会发展到盛唐顶峰而开始走下坡路时，文人士大夫乃至整个上流社会普遍感觉到的一种失落、失意和无奈，即陆游所说：“斯时天下岌岌，士大夫乃流宕至此”。欧阳炯则指责道：这些举“纤纤之玉指”和呈“妖娆之态”的“绣缦佳人”，是在“扇北里之娼风”。以佛教壁画、塑像为主要创作对象的“周家样”创作模式和风格，就是在上述艺术流向改变的环境和氛围中产生的，当然其更直接源头是晚唐以周昉为代表的仕女画。“周家样”的产生，是中国晋魏以来中国佛教艺术创作的风格的第四次重大改变，即张彦远在《历代名画记》中所说：“璎珞之衣，创意各异，至今刻画之家，列其模范，曰曹、曰张、曰吴、曰周，斯万古不易矣。”“张家样”的创造者，为南朝梁武帝时的画家张僧繇，他的画像不同于晋代顾恺之、陆探微“笔迹周密”的“密体”，而以“笔才一二，象已生焉”的“疏体”著称，并在中国首用“凹凸晕染”和“没骨”全彩画法。“张家样”的画法在南北朝之际甚为流行。“曹家样”的创造者，为南北朝之际北齐画家曹仲达，曹擅画人物，又擅佛像塑造，所画所塑人物多用稠密细线，表现衣服褶纹紧贴身躯，恰如宋人郭若虚所说：“曹之笔，其体稠叠而衣服紧窄”。佛光寺唐塑菩萨所穿贴腿窄裤，即有明显“曹家样”遗风，但褶纹已是“周家样”的“简劲”。“吴家样”的创造者，为盛唐之际的著名画家吴道之，他长于佛道、人物绘画和壁画创作，被后世画家尊为“画圣”，民间画塑匠人也尊其为“祖师”，所画人物衣褶飘举，线条遒劲，极具飞动之气势，被后人

万方数据

概括为“吴带当风”。吴所创造的“兰叶描”,用笔遒劲有力,一改汉魏以来高古游丝线描画法,被人称“莼草条”线描,对后世影响也很大。“周家样”的创造人,为中晚唐画家周昉,他也擅画人物、佛像,亦精文辞,所画人物多为贵族妇女,容貌丰腴,优游闲适,衣着华丽,恬淡慵懒;他的佛教画像以菩萨像最为著名,所作水月观音,开创温柔淡静、秀丽柔弱之新风格和新境界。五台山佛光寺唐塑中的胁侍、供养菩萨像,是晚唐乃至五代彩塑中,与“周家样”创作手法、风格最为接近的彩塑遗存,尤其在女身菩萨像造型方面更是如此。“周家样”菩萨像约有四个主要特点,即衣裳“劲简”,色彩“柔丽”、形象“端严”和体态“柔弱”。其中,色彩“柔丽”一项在佛光寺唐塑中已难以见到,其原因如前所述,主要是后世“重妆”所致;衣裳“简劲”和形象“端严”两项,从现有唐塑遗存看,亦并非哪家独长或独有;只是体态“柔丽”一项,在现存唐塑中都较为罕见,而以五台山佛光寺唐塑表现最为突出。在五台山南禅寺、山西晋城古青莲寺、敦煌石窟等中晚唐菩萨彩塑中,乃至山西平遥镇国寺五代彩塑中,大部分菩萨的双肩、两臂乃至腰肢,仍呈丰腴圆润之状,尚以丰满健硕为美,鲜有“柔弱”之态。“周家样”菩萨身上所有的这种“柔弱”,不仅在周昉水月观音创作中表现突出,在《簪花仕女图》中也有明显表现:那些贵族妇女的面庞和身材虽然还很丰腴,但已双肩俏瘦、两臂纤细,丰满中已现柔弱,这是中国古代艺术史上人物造型由唐代丰满向宋代俊秀过渡的典型特征。佛光寺东大殿胁侍菩萨和供养菩萨像亦如此,她们不仅有着丰腴盈润的面庞,持重端严的神态,还有着俏秀腰围、双肩、双臂、双手以及妖娆柔美的体态。在这个意义上,可以说佛光寺唐塑菩萨是“周家样”造型样式的典型遗存。佛光寺唐塑的这一特点,要得益于创作这些菩萨像的塑工和画工。无论是“周家样”还是“花间派”,其艺术风格的形成和流行,在当时都是从文人士大夫之间乃至宫廷开始,然后再向民间扩散。如对佛光寺重建予以重视和褒奖的唐宣宗,就是“花间派”的热爱者和推行者,他曾请温庭筠作《菩萨蛮》并组织宫女演唱。因此,来自京都乃至宫廷的那些匠人艺人,在吸收借鉴当时流行制作样式、创作风格乃至审美观念时,自然会有“近水楼台先得月”的便利,以及“春江水暖鸭先知”的敏感。

以菩萨像为代表的佛光寺唐塑所具有的文化价值和美学价值是多方面的,但以下几个方面为主:首先,佛光寺唐塑是唐代社会思想、文化乃至风俗、时尚的交织凝结,这坛塑像不仅具有唐代皇家风格,代表了当时彩塑艺术的高超水平,也是后人了解和认识那个时代丰富信息的载体。其次,佛光寺唐塑是晚唐艺术风格乃至审美潮流在佛教造像中的典型反映。这些塑像不仅是“周家样”艺术理论、形式和风格的具体再现,而且也是佛教造像艺术由隋唐向宋明过渡的重要标志。再次,佛光寺唐塑是中国封建社会发展到抛物线顶端而刚刚下降时的产物,也是中国佛教由佛性转向人性、由彼岸转向此岸之际的产物。这些塑像之上庄严与世俗、崇高与平凡、端重与柔弱、佛性与人性的微妙结合和和谐统一,在现存中国古代佛教彩塑中很难见到。马克思说过,人类在童年时期创作的古希腊神话,是成年人类再也不可企及的高峰。佛光寺这坛唐塑,也许像唐诗一样,是我们难以重新登顶的一座艺术山峰。

参考文献:

[1]大藏经(第50册)[M].台北:新文丰出版公司,1983.

[2]法·伯希和.伯希和敦煌石窟笔记[M].兰州:甘肃人民出版社,1993.

万方数据