

龙门石窟天王力士造像

——兼论中国佛教艺术的本土化与世俗化

毛 宁

龙门石窟的开凿盛期，正是中国佛教思想本土化的关键时期，也正是佛教艺术中国化、世俗化的重要阶段，龙门石窟天王力士造像在这里的发生发展，正是这种本土化和世俗化的重要标志。现有的研究成果多从主佛、菩萨、飞天、装饰的角度来讨论这一命题，却多少忽略了天王力士造像这一绝佳的视角。它们与生俱来的某种独特品质，或许会为这一命题带来新的思考。

一、世俗题材的佛教再现

天，不是产生于佛教，而是来自印度乃至南亚次大陆古老的神话传说，是印度民间信仰的一部分，是印度民间的神。“佛法广大，无所不包”把这些民间众神纳入佛门，中国佛教艺术中常常出现的“天王”并非“天”的又一别称，而是特指其中的某些部分。选取这一部分的标准很大程度上应该是受了中国传统民俗的影响。天王的大量出现与当时的统治阶级慑于隋末农民起义推翻隋政权的巨大声势，希望加强军事防范的思想有关。

力士，又称“金刚力士”。所谓“金刚”，是佛教的护法神。“大力”、“护法”是“天王”、“力士”这两个概念中共通的东西，对于中国文化来说，也是容易理解和接受的东西。两个

概念在译法上的相互交错，显示出中国人在接受“天”与“金刚”这些概念时对“大力”和“护法”这两点的强调，以及对其原有身份中陌生成份的忽视。

天王、力士，不仅是佛教中的古老概念，而且带有深厚的古印度民间色彩。陌生的文化内涵与十足的异域情调使它游离于中国早期的佛教美术边缘。随着佛教在中国的传播，外来佛教形式的适应性与中华文明的包容性使其概念发生了一系列的转变。如果说当初印度佛教把印度的民间诸神变为诸天和金刚力士，那么，当它们传入中国后，其中的天王力士又被中国佛教所改造，最终将其变为中国民间信仰的对象。

二、石窟建筑的装饰需求

“天王”、“力士”的发展自然与佛教教义的转变有关，但要追寻诱发这一新题材的更为直接的动因，就很有必要来考察一下此间石窟整体型制的转变，以及建筑环境与雕刻艺术的关系。美学观念对这些造像的影响，有时要比佛教教义来得更为直接，也更为强烈。

1. 石窟建筑的汉化

在入口处雕刻护法形象是印度佛教建筑和石窟中早已存在的普遍做法。这些形象多是取

自民间题材和原始信仰,且带有很强的民间特色。而中国佛教艺术是始于印度佛像的输入,而不是从模仿建造石窟开始,所以,带有浓郁异国情调的陌生形象在“东渐”的过程中不是主角。

而且,完全陌生的异国形象与汉化色彩强烈的“汉式屋形”是否能够协调?人们对于这些入口处出现的护法形象又是如何理解的呢?

汉式建筑,在其入口处经常也会出现一个孔武有力的形象,那就是“门神”。中国民间对门神的崇拜由来已久。在早期的艺术中,我们看到了大量的门吏、武士形象,它们的位置也大多是在门的两侧,或者门扉对称的位置上。石窟建筑的汉化,意味着对佛窟建筑的汉式改造,窟外力士出现,也暗示了人们对门侧护卫的中国化想象。如此一来,又怎能不把汉式建筑中的“门神”,或具有“门神”性质的“门吏”、武士和石窟入口处的护法形象联系在一起呢?

2. 石窟装饰的简化

唐朝是龙门石窟艺术的鼎盛时期,却不似前朝的“造像和装饰并重”,而是偏重在造像方面,石窟装饰大大地简化。而且由于装饰的简化,力士形象十分突出。北朝时期,类似的装饰较为简化、两侧带有护法力士的小龕在北朝时期大量出现。

在重装饰到重造像的演化过程中,力士以及天王造像的出现一方面来自于浮雕纹饰的不断简化,另一方面也源于圆雕规模的不断壮大。是二者的同步发展,共同造就了唐代如奉先寺般的一铺九尊模式。

3. 石窟内外的视觉引导

供养侍立的出现比力士要早,北朝时期应该正是它繁荣的时候。但后来,它们却彻底退出了窟门龕口这个特殊的位置,把它让给了力士。人们不禁会问:同样是可以作为装饰的题材,为什么选择天王力士,而不是延用当时已

十分兴盛的供养侍立呢?

装饰是由纹样、图案以及纹样化、图案化的人物组成的。纹样和图案没有情节或不强调情节,而造像却不同,它有身份、有性格,比之装饰,它是写实的,有情节的。因此,在重装饰到重造像的演变过程中,装饰的简化就意味着造像的写实化、戏剧化。具体到窟龕外侧,不是要求用各种纹样图案去填满,而是要刻画出门侧护卫的生动,不仅要表现出它们的力量和勇猛,还要起到联接窟龕内外环境,引导观众视线的作用。

唐代石窟造像的封闭性表现在佛陀、菩萨等造像的独立性。它们往往具有强烈的庄严感,体现出某些纪念碑的性质。宋代的东西通俗,有人情味,关注雕像之间的情节性,关注观众与雕像的关系,关注雕像在所处环境中对观众视线的引导。

如果说,“引入自然”,“以自然为上,以天体为美”是宋以后雕塑有别于唐的一大特征的话,唐代天王力士造像是否已经隐含某种转变的契机了呢?尽管,窟口护法造像的兴味还没有明显地离开形体而执着于情节,但它们沟通内外、联接观众的引导意义已经在以一种不自觉的状态悄然萌生了。

三、人体观念的历史演变

从整体石窟环境的角度来看,当“装饰”让位给“造像”,护法力士便肩负起了丰富石窟内容、引导观众视线的新责任。然而,造像不同于装饰,有着相对独立的艺术语言。造像自身风格的发展演变也成为影响整组造像乃至整窟风貌的重要因素。

随着佛教艺术的东传,这种具有很强烈人体意识的天竺佛像来到中国,必将与中国传统的艺术形式发生碰撞。在这个问题上,天王力士有着不同于其它题材的更为特殊的意义。首先,天王力士造像比较强调肌体力量的表现,力士造像又多半裸的形象;其二,如“三十二相”、“八十种好”,佛一类的形象在教义中有着

详细的描述和规定。而天王力士却不太受其局限；其三，天王力士题材的兴起，本身就是佛教本土化、世俗化的产物。它所兴盛的时间和地点，恰恰又是汉化风气最为浓厚的龙门石窟。种种因素赋予了它们强烈的本土立场，以及特有的原创性。在面对外来影响时，它们的表现会更为积极和主动。

1. 排斥人体的“中原风格”

北魏孝文、宣武、孝明时期，龙门的造像盛极一时，创造了具有鲜明地方色彩与时代特征的崭新形式——代表当时中原诸窟整体面貌的“中原风格”。云冈一、二期那种面相丰圆、肢体健壮的特点逐渐为“秀骨清相”所取代。衣饰开始摆脱薄衣贴体的样式，代之以现世生活中的汉式服装，即较为厚重的长袍、宽袖、垂摆的“褒衣博带”式。这种“中原风格”形成的过程，也正是力士造像在龙门兴起的过程。

龙门石窟中开凿最早的是古阳洞，其中佛龕的主像，沿袭了云冈一期那种衣着贴体的样式，其形体却由壮硕变为瘦劲。倒是龕外的托柱力士还保留着这种体态强壮的特征。随着褒衣博带式的流行，在衣裾飘飘的北魏窟龕中，这种强调人体表现的力士形象尽管经过改造，还是显得非常格格不入。

宾阳中洞外北侧的力士，是北魏龙门诸窟中最早的护法力士形象。它们披帛长裙，不似云冈强调裸露健劲的躯体，对人体的表现仅限于大的体态和动势。力量的传达，在很大程度上来源于戏剧化的比例和极度夸张的神情。古拙夸张的姿态显示出“护法”的威严。在古阳洞、莲花洞、魏字洞等窟中的北魏造像龕中，出现了大量披帛长裙，宽袍大袖的力士。如火烧洞外南侧力士像，肌体全都藏在衣服里面，对飘举衣纹的装饰性刻画取代了对肌体、动态的塑造。

在“中原风格”最为兴盛的时期，在中国传统和南朝玄风的强势之下，外来因素和鲜卑传统中的人体表现完全被飘飘衣裾遮盖起来。此间兴

起的力士造像，也鲜明地体现出对人体的排斥。

2. 北朝造像的不安因素

只是，当一种艺术形式发展到极至，就会走向衰落，被新形式取代。而那个将要取代它的新趋势，又往往酝酿和成长在这个发展到极至的艺术之中。

天王力士，本是一个孔武有力的形象，力量和阳刚之美是它所表现的主题。因此，它不满足于北魏造像中的静谧安详，在宽衣大袖间对人体变形，表现出夸张的动态；另一方面，它又不满足于遮住肌体的衣饰，不时流露对强壮裸体的浓厚兴趣。

魏字洞窟门护法力士，形体比例合宜，没有任何夸张与变形的痕迹，裸露的上身和手臂体现出肌体的强健。如果说装饰性的衣纹，也唯有在长裙的衣纹中可以找到。而且衣纹已不见潇洒飘逸的层次和效果，表现得较为贴体。尽管风化严重，还是可以看出刀法开始变得圆转。“中原风格”中一个很大的特点便是平直刀法所产生的特有的装饰效果，而圆转的刀法则会使雕像趋向写实。这种平直刀法向圆转刀法的转变，也正是北魏向北齐过渡的一大标志。正如梁思成先生所云：“……其作品之先后，往往可以其锋芒之刚柔而定之。”这种对人体表现的向往，便是存在于北朝造像中的不安因素。

3. 初唐造像的写实化与变形处理

经历了北魏末期到隋代的发展，初唐力士造像的写实性达到了一个前所未有的高峰。

唐永徽元年（650年）宾阳南洞洞口力士像，明显塑造出腹部的曲线，身上的衣饰多以说明体态为主旨。在唐高宗前期的龙朔元年（661年）韩氏龕洞口的护法力士造像中，人体的比例结构更为准确、写实。到了敬善寺洞（约凿于665年），窟口的护法力士已完全摆脱了北齐时的过渡形态，比例合度，形象写实，动态自然，刀法圆转自如。突起的肌肉表述清晰，也很符合人体解剖结构。衣纹如实地反映着紧裹的肌体，不再有装

饰性的排列的痕迹。两尊造像已基本上属于圆雕，只有身后的很少的部分还与壁面相连。

类似的演变过程也出现在始于初唐的天王造像中。从宾阳北洞的天王、潜溪寺洞的天王、敬善寺洞中的天王身上，可以看出这一变化的轨迹。

比较此时的力士造像与北齐南响堂第七窟前廊金刚力士像和麦积山的隋代力士，不难看出初唐龙门力士造像在人体问题上的写实化虽然显著，却没有继续把写实的人体推向更为完美的程度。龙门初唐力士造像在对待人体问题上，再次表现出了特有的本土立场。表现出一种对神韵的追求，是中国雕塑传统中不曾泯灭的特色，也是中国艺术的精神之所在。规模宏大、气魄雄伟的奉先寺天王力士造像，在熟练掌握人体结构的前提下对其进行了合理的夸张变形，创造出极具代表性的经典样式。对比奉先寺两壁中的天王造像和主佛佛座中的天王形象，再次证明了这种变形是源于一种趣味，而不是由于塑造人体的能力。

4. 盛唐造像的世俗化与写意手法

从武则天立为皇后到武周时期（655—704年），是龙门开窟造像的又一个巅峰时期，也是龙门石窟在规模和艺术成就上的鼎盛时期。这一期的天王力士造像也不似前朝的夸张变形，而是显出更为平易写实的新倾向。它们摆脱了平面化的束缚，弱化了衣饰的刻画，在肌肉的塑造中也减少了线条的运用，也不再运用锐利的刀法。整个造像更为浑圆，平面压缩的感觉大为减弱，人体的表达更为写实和自然。

完工于景云二年至先天年间（711—713年）的极南洞，其洞外的两尊力士堪称这一时期力士造像的典范。它们的比例结构写实，被誉为“我国古代艺术解剖学原理长期实践的经验总结”。

在北魏以来造像组合中的人体比例，有这样一条基本的规律：立像身躯以金刚力士像最短，次为弟子、菩萨、佛等像，世俗人像较长。而极南洞天王的身躯却十分瘦长，与奉先寺那

种经典的天王形象大相径庭。正如“菩萨似宫娃”，此间的力士造像，对人体把握更为娴熟精到的同时，更为自然逼真。佛教造像中的神秘感已逐渐为“取悦于众目”的时代风尚所取代。

佛教艺术的世俗化，同时也意味着与世俗雕刻拉近了距离。在这一时期的墓葬俑中，武士俑也被天王俑取代，唐三彩中天王俑的形象好似源自同一模本，看不出太大的分别了。没有了超常的比例，没有了装饰性线条对肌肉的强化，初唐造像森严肃穆的神秘气氛也就消失殆尽了。

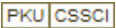
奉先寺力士造像的神秘感和威严感，来自于强调神韵的夸张变形。而盛唐造像的世俗化是否也就意味着艺术手法中民族特色的消失呢？极南洞处南侧力士，嘴唇宽厚而紧闭，颈项上青筋突起，发达的胸大肌、鼓起的腹部，在视觉上是真实的，在艺术手法上却并非完全的写实。其强烈的视觉冲击力很大程度上来源于对各个部位恰如其分的主观处理。特别是因运气而极度鼓起的圆形肚皮，在肚脐部突然的紧收下去，这一鼓一收的特有形状加上腹部与胸部交界处的一连串乳状突起，就形成了一种好似梅花绽放的造型。这种独特的样式，便是中国古代人体雕塑中影响深远的“梅花肚”。这种手法来自于中国传统中特有的写意眼光，是一种崭新的民族化的人体艺术语言，也是对“外为中用”这一本土立场的再一次精彩诠释。

对人体比例结构认识的深化和写意性的民族艺术传统，共同创造了龙门天王力士造像的艺术成就。没有外来佛教艺术中人体观念的冲击，天王力士造像的写实化进程必定会有所不同；没有强大的民族立场，在世界雕塑之林中，也就不会留下这么多属于中国的惊世之作。

龙门石窟精彩纷呈的天王力士造像，引发了本文从内容到形式的一系列思考。这种探究的意义，不仅在于得出“佛教艺术的演变是一个本土化和世俗化的过程”这样一个结论，更在于将这一过程中丰富而生动的细节呈现出来。或许，这便是艺术史无穷无尽的魅力所在。

龙门石窟天王力士造像——兼论中国佛教艺术的本土化与世俗

化

作者：[毛宁](#)
作者单位：
刊名：[新美术](#) 
英文刊名：[NEW ARTS](#)
年，卷(期)：2004，25(4)
引用次数：0次

本文链接：http://d.g.wanfangdata.com.cn/Periodical_xms200404004.aspx

下载时间：2010年3月23日