

唐代敦煌艺术中的青年女性形象研究

那泽民

(同济大学出版社)

[摘要]艺术是社会的镜子,艺术深刻地反映了时代的经济社会状况以及社会精神面貌。对唐代敦煌艺术中的青年艺术形象的研究发现,菩萨造型、飞天形象、舞姿形象、民女形象等女性化审美取向与唐代社会的政治、经济、文化间存在紧密的联系。由此可以认为,敦煌艺术中的青年女性形象的塑造,不仅符合当时社会的审美需要,同时是由当时特定阶层的社会性需要所决定的。

[关键词]敦煌艺术;青年女性形象;艺术与社会;唐代社会

[中图分类号]K879.4 **[文献标识码]**A **[文章编号]**1006-1789(2016)02-0082-06

敦煌位于甘肃省最西端,海拔约1100米,是丝绸之路要冲,河西走廊的咽喉重镇。丝绸之路已成为遥远的历史,可敦煌莫高窟的艺术魅力犹存,无言地昭示着华夏文明的博大与宽容。莫高窟,起于十六国时期,兴于隋,盛于唐,衰于宋元,止于明清。唐朝,不仅是中国封建社会的高峰,也是莫高窟艺术的巅峰。当我们通过莫高窟走近唐代人留给我们的艺术精品时,又一个特殊景象浮现在眼前——唐代的敦煌艺术作品中涌现出了许多各具风韵、多姿多彩的青年女性形象。这不但罕见于前人的创作,恐怕也是后代艺术从业者们所望尘莫及的。此种盛唐风韵,又与当时的社会环境有着千丝万缕的关系。

一、唐代敦煌艺术概览:只是人间富贵家

(一)盛世之风:唐代敦煌艺术的前世今生

“南朝四百八十寺,多少楼台烟雨中”。魏晋南北朝时期,时局动荡,军阀混战,先后有16个国家统治过敦煌地区,史称“十六国”时期。由于当时的统治者大多信仰佛教,又因为战火连绵,百姓生活困苦,因而纷纷拜倒在佛陀脚下,寄希望于因果轮回,以求摆脱今生的无边苦海,修得来世的平安喜乐。因此,历经战乱的莫高窟香火繁盛,朝拜者、匍匐者、祈求者不绝如缕。

十六国时的敦煌艺术风格,以清逸俊秀为主,带有明显的魏晋之风。此阶段的壁画题材,多是“割肉喂鹰”“以身饲虎”等本生故事。整体风格阴森可怖,庄严肃穆,宣扬隐忍求生,禁欲奉献的苦修思想。艺术是社会的镜子^[1],此种艺术倾向,应与魏晋时期整体的社会环境有莫大的联系。其佛像造型,则深受印度文化的影响,人物形象显现出西域人种的特征,身材比例大多不太协调,展现出模仿时期工匠稚嫩

[收稿日期]2016-02-15

[作者简介]那泽民,同济大学出版社人文艺术编辑部,副教授,主要研究方向为中外艺术史。

青涩的艺术手法。及至隋朝,中国重回“大一统”的状态。加之隋帝崇尚佛教,敦煌再一次迎来了开窟礼佛的繁荣期,佛教造型艺术也取得了长足进步。如克服了塑像头重脚轻、艺术作品模仿气息严重的问题,发展出一批具有本土特色的艺术作品。此时的佛像不再僵直笔挺,而是展现出了一定的曲线美,线条趋于柔和,呈现出男相女身的艺术特征。

隋王朝迅速地结束了其历史使命。可敦煌的灿烂才刚刚开始。佛教,自汉代传入中土以来,一直和道教、儒术做着长久而艰苦的斗争。由于处在一个宗教多元化的社会环境中,因此,佛教从传入之日起就开始漫漫征途,为赢得教徒和受众,为能扎根于中原大地而不遗余力地努力着。恰恰在唐代,佛教完成了其世俗化、本土化的历程,逐步为最广大的社会阶层所接受,可谓万民信仰。在唐代开明多元的社会风气中,敦煌佛教艺术,也迎来了期待已久的成熟期,众多曼妙的青年女性形象,从敦煌艺术的宝库中缓步而出,西方佛土与人间烟火不断碰撞交融,难舍难分。

(二) 环肥燕瘦:唐代敦煌艺术的女性化审美倾向

在艺术风格上,唐代摒弃了南北朝的愁云惨雾、隋朝的“男相女身”,展示出独有的艺术魅力。物质条件的丰富,使得人们不再青睐清修苦行的佛教思想,佛像造型不再不苟言笑,俯视众生。转而“取悦于众目”——变“清逸俊秀”为肌肤丰盈;变“僵直笔挺”为曲线柔美;变“男相女身”为素面如玉、长眉入鬓。唐代佛教艺术是从神化走向人格化的过程。其形象风格的嬗变,昭示着大众审美趣味的转向,从艺术反映社会的角度来说,与当时的社会心理群体性变迁有着莫大的关联。换言之,“环肥燕瘦”之所以流行,有其坚不可摧的社会基础,满足了当时的一种社会需要。

由于公众趣味的改变,古代工匠们逐渐将唐代少妇的形象融入到佛像造型和壁画创作中,使其展现出一种女性化的审美特征。她们之中,既有悲天悯人的菩萨形象,亦有风姿灵动的飞天形象,还有舞动身姿的舞伎形象,更不乏朴实无华的民女形象。

二、唐代敦煌艺术中的女性形象分析:夸宫娃如菩萨也

(一) 慈眉善目:唐代敦煌艺术中的菩萨造型

菩萨全称“菩提萨埵”。菩提的梵文意译为“觉悟”,萨埵的梵文意译为“有情”。菩萨的意译为“觉悟而有情的人”。若按大乘佛教的教义解释,即以智慧证得心灵正果,又能以慈悲功德救度众生的人,甚至牺牲自我而救度他人者。^[2]如广为人知的地藏菩萨就以“众生之苦不解脱,誓不成佛”为愿景,充分体现了大乘佛教普度众生的慈悲情怀。

在佛教中,菩萨原本是没有性别之分的。尽管如此,印度佛教中的菩萨形象往往是男性化的,面貌、身量都具有明显的男性特征。这一点在早期的敦煌艺术中也有明显的体现。隋朝之前的敦煌菩萨也经历过难辨性别的时期。隋朝的菩萨造型尽管已经逐步走向女性化,但仍留有部分男性化的特点。如一些菩萨塑像的面颊上留有两撇形似“小蝌蚪”般的胡子。由于当时的菩萨形象已倾向于女性化,此处残留的胡须,似乎应解读为少妇脸庞上顽皮的点缀更为恰当。菩萨形象在佛教传播过程中,不断与中国传统文化相融合,不断被再创造,先后经历了非男非女、男身女相、女身男相、完全女性化四个阶段的发展演变,逐步成为独特的中国本土化菩萨形象——既具有中国女性外貌风姿,又具有中国女性文化内涵及艺术气质的“东方圣母”。^[3]

唐代是佛教在中国最为昌盛之时期之一,石窟艺术也渐至成熟而达鼎盛阶段。菩萨形象在前代的基础上继续向前发展:体型比例适度,体态丰满,姿态优美,面相或呈方额广颐形,或呈条长丰满形,头束高髻,上戴花冠,素面如玉,长眉入鬓,多为丰腴莹润之风貌。其衣冠服饰,华贵富丽,珠光宝气。^[4]

其中,初唐的菩萨形象仍仙气十足,好似不食人间烟火,如莫高窟 57 窟的菩萨表情灵动,虽双目低垂,却依稀可见眼波流转,楚楚动人。该尊菩萨塑像头戴金色佛冠,项饰璎珞,臂戴金钏,一手上举,似欲托腮。肤如凝脂,手如柔荑,素面如玉,温和似水。纵然珠光宝气,尽显天家富贵,却绝不是高高在上,冷若冰霜,而是可亲可敬的青年女子形象。演变至盛唐,菩萨造型则洗净铅华,更接近凡间女子的形象。莫高窟 194

窟南侧的菩萨头梳双环髻（这是唐代少女的典型发髻之一），面颊丰腴，面带微笑，眼帘低垂，鹅鼻凝脂，樱桃小嘴，显得清秀可人，憨态可掬。此外，体态匀称，不再穿金戴银，而是身着普通人家的圆领无袖上衣，帔帛绕肩，衣裙飘飘，呈现出珠圆玉润之美，颇具邻家女孩的韵味。反映出了造窟者高超的艺术水平和卓越的审美趣味。

从初唐到盛唐菩萨形象的对比中我们可以发现，唐代敦煌艺术中的菩萨形象是一个不断世俗化、本土化、人间化的过程。这与佛教在中国的发展历程是相吻合的。唐代的菩萨造型，不仅延续了隋以来女性化的审美倾向，且不断加以深化。段成式在《寺塔记》中如此描述这种唐代特有的艺术倾向：“造像梵相，宋齐间皆唇厚鼻隆目长颐丰，挺然丈夫相。自唐来笔工皆端严柔弱似妓女之貌，故今人夸宫娃如菩萨也。”^[5]当然，“艺术绝不是社会的直接产物，但艺术总是跟社会需要联系在一起”。^[6]这种审美趣味的转向，并非一个简略的美学问题，而应该从当时的社会背景和社会需求中寻找深层次的原因。

（二）天女散花：唐代敦煌艺术中的飞天形象

“虚空诸天女，散花满地中。”飞天是佛教壁画的重要组成部分。飞天又名乾达婆、紧那罗，起源于印度的古神话中专司娱乐和歌舞的神。传说每当佛在讲法时，他们便凌空飞舞，奏乐散花，全身会散发芬芳的香气，所以又称为“香音神”。伴随着佛教传入中国后，飞天发生了脱胎换骨的变化，成为中国化的天神形象，贯穿于各地、各个时期的石窟，形成一种独立的艺术形式。飞天中的人物起初是男女都有，如新疆石窟的飞天，就是并肩飞舞的男性。^[7]

唐之前的飞天形象，女性特征并不明显，甚至多有“身体强壮，转折强烈，有一种沉重之感”的飞天。^[8]与前朝不同的是，唐代的飞天轻巧灵动，衣袂飘然，自由奔放，豪迈有力，似乎在应和着奋发有为的时代精神。飞天的这种“本土化”演变似与中国道教文化中对“仙女”的想象相吻合，反映了社会期待对艺术作品的深远影响。社会公众看似渺小，却在不知不觉间推进了敦煌艺术“本土化”的历程——不仅是主体创造了客体，客体也在一定程度上创造了主体。^[9]中唐158窟《涅槃经变》中的飞天，手持璎珞，身载祥云，赤足上腾，向下而飞，姿态优美，帔帛纷飞。由于该幅经变画描绘的主题是释迦牟尼涅槃，故而，她神情严肃，眼神悲伤，不苟言笑，悲痛之情呼之欲出。

有研究者认为，飞天是中国佛教艺术中的一枝奇葩，她们作为青春和健美的化身，面容饱满，形貌美丽，气度潇洒，体态修长。敦煌画工按照人间少女的形象，将尊为歌舞之神的她们赋予有节奏感的造型，有张扬的生命力，包括有双飞天、一字飞天、六手飞天、跳水飞天等独具特色的艺术形象。^[10]

（三）风姿绰约：唐代敦煌艺术中的舞伎形象

在敦煌的壁画中，灵动轻盈的飞天在云彩上漫游，而风姿绰约的舞伎则在地上翩翩起舞。如果我们将飞天看作是主管音乐的天女，那么，舞伎则是精于舞蹈的神灵。

在初唐220窟的壁画中，我们可以看到一对踏毯而舞的女子。由于岁月的侵蚀，导致我们已经无法窥见她们的面容。但其旋风般的身姿仍然依稀可见。画中的舞伎身材清瘦，似着胡装，由于舞蹈动作的影响，肩上的帔帛展现出一种曲线美。舞伎脚下的裙裤也由于快速的旋转而形成了一种波浪状的姿态，宛若鲜花盛开，雍容优美。从这种舞蹈的形态与服装中，亦可以感知到西域文化对敦煌壁画的深远影响。

相较唐初的作品而言，中唐112窟中的舞伎，人物形象更为细腻，表情更为生动，色彩更为丰富，线条更为流畅。其中“反弹琵琶”的舞伎形象更是堪称经典。该图中的舞伎双臂高扬，反手持琵琶，手腕处佩有铃铛，舞中或清脆作响。舞伎满头金饰，长眉入鬓，怡然自得。整体人物形象饱满丰腴，展现了中唐时期青年女性“微有肌”，形似“杨贵妃”的审美趋向。此种“贵妃体态”，折射出唐朝中晚期的社会优势审美倾向，映射出中唐时期的社会文艺潮流和主观审美价值的流变。^[11]

（四）俗世梵音：唐代敦煌艺术中的民女形象

众所周知，佛教是敦煌艺术最主要的主题。可当民间的工匠们用心营造着佛窟和佛国世界时，当五彩缤纷的画笔落成一幅幅精美绝伦的壁画时，多少也会透露出些许凡间的气息。从中，我们可以窥测古代敦煌的生活场景，也可以找寻到许多青年女子和民间少妇朴实无华的形象。

初唐 321 窟《宝雨经变》中,描绘了母女俩一同推磨的画面,展示了敦煌女子劳作的情景。在反映民间婚礼的壁画中,如盛唐 33 窟南、晚唐 12 窟南的《弥勒经变》一画中,我们可以清楚地看到唐代敦煌的婚礼皆有“摄盛之俗”,且行礼均为“男拜女不拜”,这或许与唐代女性社会地位的提升有关。值得注意的是,盛唐 445 窟中的壁画,描绘了翅头末城隍法王的王妃宫眷剃度出家的场景。唐代佛教盛行,女子自愿出家修行者甚多,此画或许也折射出当时的一种社会热潮。

晚唐第 12 窟东壁有一幅图描绘了帐篷酒店,酒店以布幕帐篷搭成,设备比较简陋,主要供平民消费。帐内有七位男士坐于条凳上围着长方酒桌聚饮。此外,壁画中另一家酒店的店主竟然是一名年轻女子,^[12]由此可见敦煌的民风与中原地区习俗相差迥异,可谓是大相径庭。此外,盛唐 130 窟中的《都督夫人太原王氏》,画高 313 厘米,宽 342 厘米。其中都督夫人的身高超过真人。其后随有两位女儿,九名侍女。人物大小均按照地位尊卑来安排,一派等级森严之象。期间婢子头裹皂罗幘,身穿圆领襦衫,束腰带,均“束装似男儿”,据考证,这种“丈夫靴衫”在唐代社会蔚然成风。^[13]

三、唐代敦煌艺术女性化审美意象探析:亚身踏节鸾形转

(一) 经济因素:物质基础所致的审美情趣嬗变

诚如马克思所指出的,“不是人的社会意识决定社会存在,而是社会存在决定人们的精神生活和政治生活领域”。^[14]“随着经济基础的变更,全部庞大的上层建筑也或慢或快地发生变革”。^[15]由此,宗教作为一种特殊的意识形态,也必将极大地受制于物质基础。而唐代国力强盛,姿态开放,这为敦煌艺术走入全盛时期提供了客观条件。

“稻米流脂粟米白,公私仓廩皆丰实”描写的是唐朝敦煌地区物质条件丰厚的景象。由于经济基础的扎实,民众社会生活质量得以大幅提高,宗教的宣传主旨亦产生了巨大的转变:一反魏晋南北朝以来宣扬隐忍苦修,以今世的苦难换得后世幸福的观点,转而追求一种充满享乐主义精神和现实主义情怀的佛教教义。社会环境的改善,经济的发达,生活的富足,使民众看到了现世的乐趣与希望,他们不再匍匐在佛像之下,乞求来世的幸福,而是能够愉悦地享有当下的生活。宗教并非空中楼阁,生产力的变更对宗教的影响是不可估量的。

也正是在这种社会生产力不断前进的背景下,佛教中的净土宗开始发挥影响。净土宗憧憬“西方净土”和“极乐世界”,宣扬一种极为简便的修行方式和向往佛国乐土的享乐精神。这种精神反映在敦煌艺术作品中,则体现为工匠们倾向于“取悦于众目”,迎合社会公众的审美需要,将青年女性形象融合于佛像造型之中。综上所述,社会生产力的增长,以及生产力与生产关系的矛盾运动,是造成社会审美情趣变迁的主因。

(二) 政治因素:皇权力量所致的审美情趣嬗变

李唐王朝一向以“老子后裔”自居,以此彰显皇族的血统高贵。除武周之世外,历代君主均给予了道教无以伦比的政治地位。因此,佛教在唐代所处的社会境遇不容乐观,纵是方外之人也不得不依附于当权者、统治者,不得不寻求政治力量的庇护,博大精深的佛教也不过是封建权杖下的附庸而已。所谓“不依人主,法事难成”,^[16]也正是此意。不过,唐朝君主大多酷爱佛教,因此佛教极力迎合统治阶层的审美需要,在丧失了某种独立性后,快步走上世俗化和女性化的道路。唐代君王也乐于依托佛教“悲天悯人”的精神,实现“振奋民众精神,促进社会发展”的正向目标,以期产生涂尔干所言的“宗教聚合力”。^[17]

(三) 社会因素:风气自由所致的审美情趣嬗变

唐代社会风气开放,女性的社会地位较前朝有了极大的提高,也拥有了更多的自由。许多女性自主选择了投身佛教信仰,自由地出家、修行。她们,或出家为尼,或在家修行,或念经礼佛,或参加佛事,成为唐代佛教信徒中的生力军。

信奉佛教的唐代妇女在宗教生活中有较大的自由,她们不必像后世妇女那样为了避嫌而拜尼姑为师,

很多人都是拜男性僧侣为师来学习佛法的。唐代出家的妇女还与自己的家庭保持着千丝万缕的联系,很多女尼在父母死后还担负着照看弟妹,管理家产的重任。另外,一些信仰了佛教的妇女置传统伦理于不顾,将遗体单独埋葬。生时不能出家,死后也要出家。^[18]从社会风气来看,敦煌艺术的女性化审美特征有其坚实的社会基础。

(四)文化因素:儒释调和所致的审美情趣嬗变

“一个特定社会所产生的物质文化,其实质是技术水平、可开发资源和人类需求的集合体。”^[19]从佛教传入中土的那一刻起,便深受中原本土儒家文化的影响,以此满足平民阶层和士族阶层的社会需要。广为流传的佛教故事《目连救母》,就是佛教与儒家精神相融合的典范。这个故事不仅用意于劝人向善,劝子行孝,更有“天下无不是父母”的隐喻,完全符合儒家思想的期许。“目连救母”取材于《盂兰盆经》,经文才不过数百字,变文却长达1万余字,^[20]可见中国传统的社会文化对佛教世俗化进程的影响。

四、结论:遥望盛唐,敦煌艺术与唐代社会的互动关系

唐代是我国封建宗法制社会的巅峰时代。盛唐时期,西域的各民族文化在敦煌汇聚,并经由传入长安,走进千家万户。唐代是各民族文化融合、发展、共荣的重要时期。恰如鲁迅先生在《看镜有感》中所言:唐时人们“取用外来事物,就如将彼俘来一样,自由驱使,毫不介怀”。此时的唐王朝也表现出一种强烈的文化自信、民族自信和国家自信。这种精神体现在敦煌艺术中,则表现为艺术风格自由多元,激昂向上,遒劲有力,热烈奔放,形成了独一无二的盛唐之风。

(一)唐代社会对敦煌艺术的影响

艺术的社会性质表现在两个方面:一方面,艺术家必须使用能与别人分享的“语言”。另一方面,他的语言既要遵守语法规则,又要受制于风格的原则和普遍被接受的趣味标准。在所有社会力量中,对艺术家影响最大的就是公众趣味。他可以无视公众趣味,但他无法躲避其影响。^[21]

唐代敦煌艺术中环肥燕瘦、曼妙多姿的青年女性形象,是当时社会公众审美趣味的集中体现和必然反映。如前所述,这也是唐代社会经济高度发展的必然结果。看似不可思议的女性化审美倾向,其实不过是社会文艺思潮影响下的必然轨迹。自唐朝社会背景而望,所谓“菩萨如宫娃”,其实就是人间社会对佛国世界的折射,是唐代社会现实对敦煌艺术的深刻影响。

(二)敦煌艺术对唐代社会的反映

不同时空下的社会条件,产生差异性的社会学力,其间不但彼此影响作用,甚至决定其社会生活的活动方式与内涵,而且进一步反射与之相对的独特艺术。同时,艺术一旦形成后,也会在所谓自主化过程的作用下,逐步从母体脱离而形成独立运作的主体,再经由流行性社会文艺心理与思潮的中间因素,作用于社会生活。^[22]

从艺术作品的角度而言,唐代敦煌艺术无疑是成功的。千百年来,无数普罗大众的景仰、膜拜和欣赏,使其一次又一次地重获艺术生命。这种经久不衰、历久弥新的艺术魅力,与唐代社会经济文化的高度发达有不可分割的联系。如没有强大的唐代社会经济实力做后盾,恐怕敦煌艺术的成熟又将遥遥无期。所幸的是,盛唐一代为我们留下了无尽的艺术瑰宝,昭示着盛唐时代的社会文化镜像。

如今,曾经川流不息、商贾云集的敦煌又恢复了宁静。“宗教毕竟只是现实的麻药,天上到底仍是人间的折射……清醒的理性主义、历史主义的华夏传统终于战胜了反理性的神秘迷狂,这是一个重要而深刻的思想意识行程。”^[23]宗教狂迷的时代已然逝去,可是遗留在敦煌艺术中那别具魅力的青年女性形象却令我们一再回望,带着深深的崇敬与眷恋。

参考文献:

[1] 维多利亚·D. 亚历山大. 艺术社会学[M]. 南京:江苏美术出版社,2013:25.

[2] 童鹰. 烦恼人生无烦恼:金刚经的智慧[M]. 武汉:湖北人民出版社,1999:13.

- [3][4] 冷维娟. 敦煌菩萨画像女性化与本土文化特质 [J]. 文艺争鸣, 2011(02): 110-111.
- [5] 洪震颐. 唐代佛教造像的女性化与世俗化 [J]. 中国陶瓷, 2006(06): 72-73.
- [6][9][21] 阿诺德·豪泽尔. 艺术社会学 [M]. 上海: 学林出版社, 1987: 11, 107, 135.
- [7][10] 周甜. 唐代敦煌飞天的女性形象 [J]. 长春理工大学学报(高教版), 2009(01): 74-75.
- [8] 赵声良. 艺苑瑰宝——莫高窟壁画与彩塑 [M]. 兰州: 甘肃教育出版社, 2007: 39.
- [11][22] 陈秉璋、陈信木. 艺术社会学 [M]. 台北: 远流图书公司, 1994: 305.
- [12] 樊锦诗. 敦煌与隋唐城市文明 [M]. 上海: 上海教育出版社, 2010: 63-67.
- [13] 胡同庆、王义芝. 盛女敦煌 [M]. 北京: 中国旅游出版社, 2014: 142.
- [14] 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局. 马克思恩格斯选集第2卷 [M]. 北京: 人民出版社, 1972: 82.
- [15] 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局. 马克思恩格斯选集第2卷 [M]. 北京: 人民出版社, 1995: 32-33.
- [16][20] 王惠民. 三危佛光——莫高窟的营建 [M]. 兰州: 甘肃教育出版社, 2007: 96.
- [17] 爱弥尔·涂尔干. 宗教的生活的基本形式 [M]. 上海: 上海人民出版社, 2006: 11.
- [18] 焦杰. 从唐墓志看唐代妇女与佛教的关系 [J]. 陕西师范大学学报, 2000(01): 95-98.
- [19] 戴维·波普诺. 社会学 [M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2007: 85.
- [23] 李泽厚. 美的历程 [M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2009: 111.

Research on the Image of Young Women in Dunhuang Art of the Tang Dynasty

Na Zemin

(Press, Tongji University)

Abstract: Art is the mirror of the society, which reflects the economic and social conditions and social spirit of the time. The paper focuses on the image of young women in Dunhuang Art of the Tang Dynasty, including the Bodhisattva, flying image, dancing Kabuki image, the female image, combined with the context of the development in Dunhuang art of the Tang Dynasty, which closely interrelated with the aesthetic orientation and politics, economy and culture of the Tang Dynasty, which showed the young women's image of art works and its economic and social roots. In conclusion, the image of young women in Dunhuang art is not only conformed to the aesthetic needs of the time, but also decided by the social needs of the specific social classes.

Key words: Dunhuang Art; the Image of Young Women; Arts and Society; Tang Dynasty

责任编辑 曾燕波