

论云冈石窟图像符号对社会规则的约定和表达

徐 婷 车 莉

[摘要]北魏是我国历史上第一个由少数民族在中原建立的政权,由鲜卑统治者主持营建的云冈石窟反映出当时政教合一的统治秩序。云冈石窟造像的图像符号不但表现了丰富的佛教思想和信仰内容,同时也表达了当时宗教社会中的社会规范和秩序。云冈石窟图像符号从统治身份的神圣化、等级社会的合理化、道德伦理的符号化三方面对社会规则与秩序进行约定和表达,石窟图像符号所表达的非制度性规范是信仰社会中存在着的具有约束作用的持久的社会静力。

[关键词]云冈石窟;图像符号;社会规则

中图分类号:K290

文献标识码:A

文章编号:1004—3926(2013)11—0206—05

基金项目:四川大学哲学社会科学青年基金项目“云冈石窟的宗教社会学初探”阶段性成果。

作者简介:徐婷(1977—),女,辽宁大连人,四川大学公共管理学院讲师,四川大学道教与宗教文化研究所博士研究生,研究方向:宗教社会学;车莉(1973—),女,四川乐山人,四川大学历史文化学院博士研究生,研究方向:中国近现代文化。四川成都 610064

石窟造像是一种具有象征意义的图像符号。一方面,作为宗教文化的产物,石窟造像的图像符号蕴含着丰富的宗教思想和信仰内容。另一方面,由于宗教不能脱离社会而单独存在,它在一定时期总是以特定的面貌出现,显示出时代性的社会特征,因此宗教符号也被打上了社会特质的烙印。结构主义理论学家吉登斯认为:社会当中存在很多有意义的符号,它们同其他正式制度和非正式制度一样,是行为者在行动时所依赖的行为约定——即社会规则。云冈石窟的图像符号就是这样一种有意义的符号,它们在解说佛教信仰与思想的同时,表达了北魏社会特定的规则和秩序。

一、统治身份的神圣化

北魏是我国历史上第一个由少数民族在中原建立的政权。由鲜卑统治者主持建造的云冈石窟是北魏社会的缩影,它映射出中国历史上第一个少数民族统治社会的政权秩序。云冈石窟的图像符号显示出它具有鲜明的政治象征性,这在我国古代石窟中较为少见,奠定了云冈石窟在我国佛教石窟发展史中独特的地位。

云冈石窟的政治象征性源于北魏时期政教结合的社会统治秩序,是对北魏社会规则的最基本的表达,这一象征性在昙曜五窟造像中表现非常

明显。北魏道武帝时期,沙门法果提出皇帝“即是当今如来,沙门宜应尽礼,遂常致拜”^[1],“能鸿道者人主也,我非拜天子,乃是礼佛尔”^[1]。此后,宗教与政治合流逐渐成为当时宗教与社会发展的潮流。太武帝灭法事件(公元445年)后,文成帝继位复法,并于“兴光元年(公元454年)秋,敕有司于五级大寺内,为太祖已下五帝,铸释迦立像五,各长一丈六尺,都用赤金二十五万斤。”^[1]天子与如来合拜的主张继而恢复,云冈早期昙曜五窟的大像即象征了北魏太祖之后的五位皇帝。昙曜五窟包括了窟号为十六到二十的五个大型窟,关于五窟主像的佛名说法各异,人物象征也具有不同的观点。其中,《云冈石窟》画册认定这五尊佛像依次是释迦牟尼佛、交脚弥勒^①、三世佛、三世佛、三世佛;宿白先生主张^[2](P.147-161)十七窟主像也应认定为三世佛,只不过中间最高大的像是未来佛弥勒佛;刘慧达先生则认为昙曜五窟的主像都是三世佛^[3](P.100-111);赵一德先生^②将主佛与象征时空无限、“五大”、“五智”^③的五佛联系起来,根据佛像外形特点,将这五个窟的主像分别认定为五佛中的东方阿閼佛、南方宝生佛、西方阿弥陀佛、北方不空成就佛和中央毗卢遮那佛^[4](P.100-106)。对应于这几种不同的主张,在佛像的人物象征上,学界存在两种基本观点:

昙曜五窟主像的帝王象征

	16窟	17窟	18窟	19窟	20窟
对应三世佛的帝王象征	道武帝拓跋珪	明元帝	太武帝拓跋焘	景穆帝	文成帝拓跋濬
对应五佛的帝王象征	神元帝拓跋力微	道武帝拓跋珪	太武帝拓跋焘	文成帝拓跋濬	文成帝以后的拓跋帝王

两种观点都尊重了史书上“太祖已下五帝”的记载,强调了帝王象征与佛教过去、现在、未来三世的对应关系,并且力图追求造像细节与史实的对应关系。第十八窟大佛造像,象征太武帝拓跋焘。太平真君六年(公元445年),太武帝发动灭佛运动造成法难,致使全国寺庙殿塔、佛像经卷被毁,僧侣遭受残害,被迫还俗。云冈第十八窟大佛,身披千佛袈裟,左手抚胸站立,本应端坐的佛像呈站立,带有不尊之意。大佛袈裟上刻满千佛,似乎代表了法难中的遇难者业已成佛,而不一的大小表示他们成佛前功德身份各异。大佛肃穆、沉闷的表情,与太武帝发动法难,生灵涂炭,心生悔意的历史记载相吻合。

第十三窟的佛像脚上的黑石也是云冈帝王象征中的典型一例。该窟主像是交脚弥勒像,因其右脚面上镶嵌有两颗黑石,直径约6.5厘米,恰好与史书中“颜上足下,各有黑石”的记载相吻合”,一般认为此像正是文成帝复法之当年(452)由沙门师贤主持所凿的“帝身石像”^[5] (P. 251-253),象征了文成帝拓跋濬。并且,这尊造像的耳部并不像一般佛像垂肩,它是一躯非佛非人、亦佛亦人的造像,显然是佛与帝的结合体。此外,造像交脚的姿势也具有特殊含义,交脚并不是佛教造像本有的姿势,而是鲜卑人常用的坐姿,其用在佛教造像身上也表明造像具有佛祖和鲜卑帝王双重身份。

第五窟北壁主佛高达十七米,是云冈第一大佛,造像端庄慈祥,气势雄伟壮观,是孝文帝为纪念其父献文帝拓跋弘而雕凿的。据考证,创作时间应在北魏平城后期^[2] (P. 150-151),冯太后驾崩之后。孝文帝是献文帝的长子,献文帝虽未立皇帝,孝文帝对献文帝却非常孝顺。《魏书·高祖纪》记载,孝文帝五岁时,献文帝禅位,徙居崇光宫后,孝文帝每月都去看望,在献文帝与冯太后矛盾激化^④的时期,孝文帝前往武州山为献文帝祈福,献文帝暴崩后,孝文帝多次前往武州山鹿野苑纪念。为献文帝雕凿佛像,一方面表现孝文帝的感念之情和对先王亡灵的慰藉,另一方面造像高大的身形和宏伟的形象更是对献文帝生前政治地位和军事功绩的肯定和赞颂。

云冈象征统治身份的造像还有二佛并坐像。

以二佛并坐为主题的图像频繁出现在云冈早、中、后期造像中。尤其是在中期以后的洞窟中,经常雕刻于正壁,成为主要雕刻内容^[6] (P. 16-19)。云冈二佛并座造像再现了《妙法莲华经·见宝塔品第十一》中“多宝佛于宝塔中分半座与释迦牟尼佛”的情景,起到了对佛经的宣传作用。云冈的二佛并坐隐喻了北魏社会太后临朝听政,皇帝与太后共事朝政的政治格局。云冈大量二佛并坐造像的出现,从侧面反映出冯太后在当时朝中政治地位的重要性,造像以备受敬重的释迦牟尼佛和多宝如来佛隐喻二位当政者,显示出对于他们政治功绩的肯定与赞扬。此外,云冈第六窟中心塔柱佛母塔也具有异曲同工之象征意义,表现了孝文帝政治上虽受冯太后压制,却感激冯氏培育之恩,深怀敬重之情,故造像以显示其德能。云冈造像再现了北魏献文帝和文明太后之间特殊的政治事件和情感。在表现手法上,主要采用了褒奖的语态来进行描述,达到了平衡政治波澜,颂扬各自政治功德的目的和效果。

无论是昙曜五窟、第十三窟、第五窟单尊主像,还是二佛并坐图像,都以造像符号象征方式表达出一个主题:佛即是皇帝,皇帝即是佛。佛与帝身份的合一意味着统治者身份、角色与神圣性的结合。进而,在对统治身份神圣化的同时,统治权利也被神圣化,获得先天的合理性。佛与帝的身份合一对于帝王而言具有多重意义:一是祈求自身的平安和福佑,这一点与一般民众的祈福愿望是相似的,二是通过颂扬丰功伟绩对其过失弱化甚至消解,三是借神的权威进行驾驭和统治,这也是宗教获得政治支持的根本原因。

云冈石窟造像的政治象征性表现出北魏社会皇权与宗教相互依附的状况。一方面,神圣宗教给予皇权以合理性;另一方面,对于权利的依附也使宗教本身获得合法的地位,这是宗教获取制度性资源的有效手段,也是佛教能够在北魏社会获得生存和发展的原因之一。北魏初期,在还没有强大的独立宗教权威机构作为支持和庞大信众群体作为基础的情况下,佛教采取折中的方式是自身的需求,即“一为争取地位、二为维护尊严、三为弘扬教义”^[7] (P. 69-74)。这一点也决定了北魏时

期佛教在中国的发展必然是一个不断改造和适应的过程,云冈造像政治性的特点正反应了佛教在中国本土化过程初期的发展路径和基调。

二、等级社会的合理化

云冈的造像主题是多样的,各种主题之间存在多样的组合方式,但无论是哪种组合,不同主题之间都存在着明显的主次之分,这种主次关系往往在造像高度、位置和图像具体分布中表现出来。

从造像的大小上看,云冈十米以上的巨型造像有十一处,其中五处是释迦牟尼佛,三处是菩萨像,佛和菩萨在造像中占到了73%,具有绝对的主导地位。八部护法、供养人等的高度都明显远远小于佛和菩萨的造像,即使是在刻意强调八部护法、供养人等造像题材时,创作者也从未随意增加造像的大小和高度。在刻画多种主题的云冈石窟图像中,佛和菩萨始终是最为高大和宏伟的,而其他神灵相对矮小。即使是在千佛图像当中,虽然单尊佛像很小,但由于其数量众多、队列很规整,仍然体现出一种整体的宏大感。

从造像题材的分布上看,造像图像主次分明,呈现出固定的规律。在一主佛二胁侍或一主佛四胁侍的图像中,主佛居中间,胁侍分居两侧,例如第五窟西壁上层盂形方格天幕龕内的弥勒菩萨与二胁侍声闻造像。这一规律也尽现于三世佛、四方四佛和西方三圣题材造像,例如第十一窟中心塔柱的四方四佛。在主像与弟子的组合造像中,主佛居中间,弟子分居两侧,例如第十八窟佛陀与十大弟子造像。此外,在构成多样的石窟图像中,方位主次特征同样显著。在众多的组合图像中,第六窟是一个布局规整的洞窟,窟中人物形象众多,主题鲜明,例如东壁中层南侧的初转法轮像,盂顶形方格帐式龕中,佛陀端坐中央,双目微启,面露笑容。佛陀上面空间可分为三层,分别雕刻六尊供养菩萨、四尊供养夜叉和七尊供养天人;佛陀两侧各雕刻六尊供养人,或跪或站;佛陀下面中央雕法轮,两侧各卧一只鹿,鹿外侧左右各雕两供养人。这种供养菩萨——供养天——主尊——供养人自上而下的格局在其他图像中屡见不鲜,成为一种较为固定的模式。

云冈创作者常常以相似的高度和体积来表现某些题材。在二佛并坐题材和七佛题材当中,二佛、七佛都以同等的高度,同样的位置出现,这在所有以此为题的造像中无一例外,例如第十一窟屋形龕内的七佛立像,其面容、衣着、体型、姿态整

齐划一,体现了七佛具有相同的地位和重要性。

可见,云冈石窟造像大小的主次之分、造像方位的主次之分保持着较为固定的模式,并且它们与造像的主题直接相关。像的大小和方位直接体现了其在整个图像中的重要性。如果将重要性做一个排列,我们可以发现,在神圣世界的造像主题中,存在着金字塔形的序列,从佛——菩萨——弟子——护法——供养者——动植物,造像的重要性和地位由强到弱递减。这一特点在各种造像主题的构图分布上具有统一性,从而构成了云冈造像的等级序列。

云冈石窟造像是佛教与艺术的结晶。佛教教义主张众生平等,认为众生与佛本属一性,本质上都是平等的,凡俗与圣贤本质上没有绝对的界限,这与主张上帝具有绝对权威性和至上性的基督教是截然不同的。佛的神圣性来源于俗世。《增一阿含经》卷二八记载天帝释提桓因听佛说法后,欲供养佛饭食,问佛喜欢人间的饮食还是天上极为美味的“苏陀”,佛陀回答是人间饮食,并说“我身生于人间,长于人间,于人间得佛”,且佛陀觉悟成道也是在一系列的人间磨练之后完成的,因此圣与俗、佛与世人本无本质的区别,仅仅存在迷悟的差异,世人只要摆脱妄念皆可成佛,它们不存在地位的区分。但为什么造像中的圣俗却体现出既定的差异?可见造像艺术并非仅仅对于宗教教义的忠实表达,宗教艺术所蕴含的丰富内容还来源于现实生活。

艺术的本质在于它是对生活的模仿,云冈石窟造像艺术是对北魏社会秩序的映射。北魏封建王朝统治下的社会是一个等级意识较为鲜明的社会,门户标榜的世风遍及于社会各个阶层,蒙思明先生将其归纳为婚姻不相通、交友相隔绝、仕宦分两途三种风习^{[8] (P. 114-123)}。反映在宗教上,等级性的观念同样有所渗透。在出家僧人中,北魏时期对佛教实行的僧官制度使层级化的管理模式渗入僧人的日常生活;而对于一般信众而言,其自身的政治地位、经济状况直接左右其信仰方式,尤其在捐资造像这一信仰行为上,明显地显示出以阶级划分的社会分层的差别。可以说,等级意识贯穿于北魏社会生活的方方面面,包括信仰领域。

这样的社会等级意识反映在宗教信仰中,显示为神圣世界的等级化。云冈造像的各种主题:佛像、菩萨、护法、供养者,有着等级秩序鲜明的序列。他们映射出现实社会中不同身份的群体:皇

室、大臣、武士、商人和贫民。二者之间具有明显的对应关系:佛像对应位处社会顶层的皇室,菩萨对应辅佐皇帝于左右的大臣,护法对应同样具有护卫作用的武士阶层,而供养者则对应于处于社会底层的商人和贫民。这种对应虽是粗浅的,却是阶级社会等级意识在宗教信仰世界的映射。宗教造像艺术蕴含了对社会现实的模仿,同时将宗教的神圣性与社会的等级性在同一载体上表现出来,当这两种意义相互叠加后,等级性与神圣性就合二为一,等级性具有了先天的合法性。这无疑为阶级社会的等级制度下社会力量和权力的不平等提供了合法化的解释,并使制度化社会秩序有了神圣性的依据。

三、传统道德伦理神圣化

造像世界是一个符号化的世界,其中的人物是符号化的,观念也是符号化的,例如美、丑、善、恶等价值判断。观念的符号化在造像中有时是通过符号的象征过程完成的。

在云冈含有莲花图样的造像主题中,莲花因其出淤泥而不染的特征而象征佛性的清净高洁,颂扬了坚守自性的高尚品性,常常出现在佛座、背光、手持物华盖佛或菩萨出现的背景环境中,被视为美和善的事物。阿修罗和夜叉是云冈常见的造像对象,虽然它们勇猛善战,并且后来皈依佛法而成为佛的护法,但其种种劣迹和怪异却被形象刻画,成为了曾经作恶多端的形象代表,云冈造像所表现出的阿修罗三头四臂,手持日月,夜叉也是面目狰狞,使人不禁将它们与丑和恶相联系,又与勇猛相关联。

高贵低贱等与身份地位相关的价值判断也是符号化的对象。佛教中象征着善德、智慧理想人格的普贤菩萨和文殊菩萨往往以既定的模式出场:文殊菩萨骑狮子,普贤菩萨乘六牙象,菩萨座骑在表示佛法的同时,也通过动物本身的力量和特性显示菩萨的高贵身份。例如在第九窟后室明窗西壁上,普贤端坐大象背上,左手上举,右手抚腰,颈饰项圈,上身斜披络腋,下着长裙,神情自若,前方有手持琵琶、横笛的伎乐天引导,后方有持华盖的供养天相随,烘托出菩萨身份的高贵。云冈造像体系中,世俗供养人的身份是较为低贱的,除了其造像较小、位置的边缘化的特征外,还有一些象征地位的造像要素,例如跟随世俗供养人的驮载着进贡物的马(第十六窟附一窟西壁上层)和骆驼(第十二窟后市南壁尖拱坐佛龛左侧)。

马和骆驼在农业、牧业社会是最为普通的动物,是受人役使的低贱劳力,这一主题的出现表现供养人的虔诚之心,更象征了供养人地位的低下。

云冈石窟造像中还有一些观念的符号化是以故事的方式讲述出来的,例如佛教造像中对一些因缘故事的再现。

第十窟后室东壁中层雕刻了《杂宝藏经》中所记载的妇女厌欲出家的因缘故事。画面结构简单,雕刻了一比丘坐在座位上为一妇女剃度,妇女呈跪姿,双手合十,表情安详。这个因缘故事实际讲述了一个欲与母亲“乱伦”的儿子,遭受“地即劈裂”、“生身陷入”惩罚的故事,造像用妇女最后皈依佛教的场景再现了整个故事,在道德的层面上否定了乱伦的行为。

第十窟后室南壁下层的因缘故事中,右侧刻画两个坐乘大象的人,上侧有三个比丘相,下侧二菩萨跪拜,这个画面讲的是象护忍辱弃贪出家的因缘故事:摩竭国中一个叫象护的男孩,他出生的时候“藏中自然出一金象”^[9],象与象护相伴长大,形影不离。这是一头神奇的象,它的大小便都是金子。这一消息被阿闍赏王子得知后便意据为己有。他登上王位以后即招象护父子入宫,并欲独留象在宫中。不料象护离宫后大象“没于地,踊出门外”^[9],跟随象护返回家中。象护认为“国王无道,刑罚非理,因此象故,或能见害。今佛在世,泽润群生,不如离家遵修梵行。”^[9]于是尊佛之言,“须发自落,法服在身,便成沙门”^[9]。这个故事表现了对贪念的否定和诘难。

第九窟前室西壁和北壁以连环画的形式表现了睽子本生故事,现今能够识别的包括“睽子孝养父母”、“睽子与父母入山修道”、“睽子在山中与兽为群”、“睽子为迦夷国王射杀”、“睽子父母闻睽子死呼天抢地”、“迦夷国王跪在睽子父母前忏悔”几处场景。“睽子为迦夷国王射杀”场景,构图较为复杂:在蜿蜒的溪流两岸,一侧披着鹿皮衣的睽子跪在溪旁汲水,另一侧刻画了奔驰的野鹿和追猎而来的人马,人群前面是国王,他张弓欲射的姿态与乘骑俯首停蹄的动作,反衬出射程之内处于危险当中的睽子。睽子本生故事在《佛说睽子经》中有记载,故事的结尾是天地诸神感动于睽子父母的悲叹,求助于因陀罗而让睽子复活,其主旨意在赞扬睽子恪守孝道的美德。

以上所述造像内容均是云冈佛教对道德、伦理观念的表达,体现了佛教对于坚守自性、克制情

欲、去除贪念、恪尽孝道美德的颂扬和对残暴杀戮、违背伦常的行为的贬斥。其中,有许多观念与中国传统道德伦理观是一致的,尤其与儒家对于正心诚意、克己复礼、舍利取义、亲亲孝悌的主张非常相似。这种一致性出现在北魏时期的造像内容中是比较自然的事情。因为北魏时期佛教中国化已达到了一定阶段,儒释道三教合流初见端倪,佛教已从中国传统思想中汲取了一定的内容。现国内唯一留存的三教合一寺院——悬空寺——正是与云冈石窟位于同一地区,修建时间略晚于云冈石窟,云冈石窟佛教思想的儒学化可见一斑。因此云冈造像中所表现的诸多佛教伦理思想是对中国传统文化儒家伦理观念的维护和支持。

宗教造像的内容和形式是世俗社会在神圣世界的映射,同时也是现实社会诉求神圣性根据的反映。在云冈造像所体现的秩序当中,无论是统治者身份还是等级社会和传统伦理的合法化,宗教都在为现实世界的秩序寻求合理而神圣的支持。云冈图像通过符号的象征意义将社会秩序与宇宙秩序在同一个符号之下关联起来,试图让人们在现实秩序中体验出超验的意义,变有限的秩序为无限的秩序,变现实的秩序为宇宙的秩序。但是,这种秩序的建立并不是规则的重构,而是对传统道德伦理的支持和强化。云冈宗教图像中,佛教对社会道德的主张本身并不是传统道德体系的重要来源,而是为世俗生活的伦理价值体系提供信念的支持。“将伦理体系和对超自然力的崇拜合为一体”^[10](P.265)正是中国宗教同西方宗教的一大区别。

但现实秩序与宇宙秩序毕竟是不同的,现实秩序有社会制度作为基础和保障,而信仰符号建构的宇宙秩序只能作为非制度化秩序存在,并以道德和伦理等非制度化秩序的方式体现出来。尽管如此,对于非制度化秩序的违背和破坏,同样会被视为一种道德失范,因此由信仰符号所建构的合法化秩序会表现为心理激励或威慑,同样具有社会规范的意义和作用。对个人而言,这种规范同时也是解释的方法,当个人的经历在合法化秩

序的意义系统中得到理解时,它在客观上对自己才具有真实性和意义,反之就会形成自我否定性的评价,对个人的行为形成约束,从而体现为一种社会静力作用。因此可以说,云冈造像符号是信仰社会的非制度化秩序的组成部分,发挥着非制度化秩序的规范作用。

注释:

①文物出版社1977年出版的《云冈石窟》画册将17窟主像认定为交脚弥勒,2000年再版时重新将17窟主像认定为三世佛。

②李恒成先生在《云冈石窟与北魏时代》一书中表达了同样的观点。

③“五大”,即地、水、火、风、空,是生成万法的五种要素。“五智”,即法界体性智、大圆镜智、平等性智、妙观察智、成所作智,修行禅业者以五佛成就的五智为最高标准。

④《魏书·皇后列传》:“文成文明皇后冯氏,长乐信都人也。年十四,高宗(拓跋浚)践极,以选为贵人,后立为皇后。显祖即位,尊为皇太后。丞相乙浑谋逆,显祖(拓跋弘)年十二,居于谅闇,太后密定大策,诛浑,遂临朝听政。及高祖(拓跋宏)生,太后躬亲抚养。是后罢令,不听政事。太后行不正,内宠李弈,显祖因事诛之,太后不得意。显祖暴崩,时言太后为之也。”

参考文献:

- [1] (北齐)魏收.魏书[M].北京:中华书局,1974.
- [2] 宿白.云冈石窟分期试论[A]//云冈百年论文集(一)[C].北京:文物出版社,2005.
- [3] 刘慧达.北魏石窟中的“三佛”[A]//云冈百年论文集(一)[C].北京:文物出版社,2005.
- [4] 赵一德.云冈石窟文化[M].太原:北岳文艺出版社,1998.
- [5] 陆屹峰,员海瑞.云冈石窟开创问题新探[A]//云冈百年论文集(一)[C].北京:文物出版社,2005.
- [6] 张艳.云冈石窟中的二佛并坐和文殊问疾[J].文物研究,2005(4).
- [7] 靳玉蕾,方天渊.略论佛教像事及其艺术[J].山西大学学报,1994(3).
- [8] 蒙思明.魏晋南北朝社会[M].上海:上海人民出版社,2006.
- [9] (元魏)慧觉等译.贤愚经(卷十二)[M].大正新修大藏经[C]:0202-04册.
- [10] 杨庆堃.中国社会中的宗教——宗教的现代社会功能及其历史因素之研究[M].上海:上海人民出版社,2006.

收稿日期:2013-06-22 责任编辑 杨春蓉