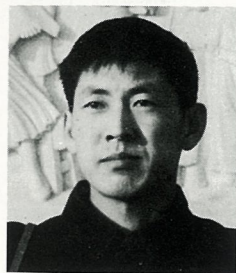


A DISCUSSION ON THE SIMILARITIES AND DIFFERENCES BETWEEN THE AESTHETIC TRADITION AND ARTISTIC THINKINGS OF THE NORTHERN AND SOUTHERN DYNASTIES

WANG HONGJIAN

略論南、北朝美學傳統及藝術思想的異同

王宏建



門對皇帝行跪拜禮。第三，南朝佛教的發展，偏重於對佛教義理的研究。在漢族悠久牢固的傳統文化面前，外來的佛教逐漸衍變成漢化的佛教，佛教的宗教思想逐漸被儒家的倫理學說所同化。如東晉時流行的“般若”學大乘佛教，就是被玄學初步同化了的宗教，它在以後幾個朝代始終保持着玄學尚清談、重義解的特點。又如晉宋時期山水畫家宗炳，曾以儒家的身份到廬山，同儒者雷次宗等名士一起拜釋慧遠為師，探求佛學；又以佛教有神論為出發點，寫了長達萬言的哲學論文《明佛論》，偏重義解，力圖融佛、儒、玄(道)為一體。

佛教在南朝發展的這些特點，正是傳統的儒家哲學思想和美學思想得以鞏固和發展的一個原因。無論佛教如何企圖調和儒家，而儒家却對佛教採取了堅決排斥的態度。

晉宋時期思想家何承天在與宗炳辯論時指出：“形神相資，古人譬以薪火，薪弊火微，薪盡火滅，雖有其妙，豈能獨傳？”堅持了形神一體的儒家傳統思想，否定了佛教的神不滅說。他還在《達性論》中駁斥佛教的輪迴說，認為“生必有死，形斃神散，猶春榮秋落，四時代換，奚有於更受形哉？”可以看出，何承天完全繼承了荀子以至王充的思想體系，而又對他們關於形、神、氣，以至於人的本質的學說略有所發展。

在反佛教的鬥爭中，儒生范縝的《神滅論》從根本上打擊了佛教的核心支柱：神不滅論。在形與神的關係上，范縝認為，“神即形也，形即神也，是以形存則神存，形謝則神滅也”，“形者神之質，神者形之用，是則形稱其質，神言其用，形之與神，不得相異”。這一見解同顧愷之的“以形寫神”的思想是很相近的，顧愷之也是把形看作是神的基礎，把神看作是形的集中體現。

中國南方社會儒家反佛教的鬥爭，在美學上表現為實踐與理論矛盾的二重性。有不少藝術家，在藝術實踐方面與佛教有着這樣或那樣的聯繫，但他們的藝術思想却絕少宗教色彩，所堅持的仍是儒家傳統美學的立場和觀點。

東晉畫家兼雕刻家戴逵是首先創造了中國式佛像的雕刻家之一。據史籍記載：“達既巧思，又善鑄佛像及雕刻。曾造無量佛像，高丈六，并菩薩。達以古製模拙，至於開敷，不足動心。乃潛坐帷中，密聽衆論。所聽喪貶，輒加詳研，積思三年，刻象乃成。”戴逵雕鑄佛像，尤如米開朗琪羅創作西斯廷教堂的天頂畫，純然是出於藝術上的考慮。他並沒有把佛像看成宗教崇拜的對象，而是當作能夠打動人心的藝術對象。要之，戴逵既不是一個虔誠的佛教徒，又不是佛教的贊助者或同情者。他的思想裏沒有一點宗教的色彩，是一個堅決反佛教的思想家。他曾在《釋疑論》中駁斥佛教的因果報應說：“有束修履道，言行無傷，而天罰人楚，百羅備嬰；任性恣情，肆行暴虐，生保榮貴，子孫繁熾。”戴逵認為，歷史上有許多事實都證明了好人沒有好報，惡人反而榮貴，佛教的因果報應說是站不住腳的。他又在《流火賦》中批駁了佛教的神不滅說和輪迴說，“火凭薪以傳焰，人資氣以享年；苟薪氣之有歇，何年焰之恒延？”在戴逵看來，人的生命是以氣為根本的，火的光焰是以柴薪為根本的，氣和薪沒有了，也就不會有永遠延續的生命和永遠燃燒的火焰。另外，據《歷代名畫記》的記載，戴逵曾畫《南都賦》送給觀視繪畫的范宣，改變了范認為畫乃“無用之事”的看法。足見他十分重視藝術的社會功用，這也正是儒家傳統的美學思想。

顧愷之的情況與戴逵相彷彿。儘管他沒有戴逵那樣明確的反佛教言論，但我們從他的畫論著作和他的繪畫實踐中不難看出：他的思想中主要是儒家的傳統，並帶有玄學的影響，而與宗教不相干。他在《論畫》中唯一涉及到

出歷史的真實。如通過佛經故事表現古代藏族人民的生活風俗、節日歌舞、賽戲、馳馬、竟射、壘壘造屋等，表現了畫家獨具的藝術匠心。

第三類是歷史人物畫。畫家依據歷史上真實的人物，創作出藝術形象。藏族畫家造像，重內在特徵和神態感情，不拘泥於外表的真實。如《米拉日巴》，表現他深山苦修，坦蕩豪放的性格。《宗喀巴》，強調藏族特點，直挺而寬大的鼻子，飽滿的額頰，慈善的笑容，顯得寬厚而大度。《唐東杰布》則表現這位博學多才的學者須眉奮張，目光如炬，智慧過人的神態。

第四類是裝飾圖案畫。“唐嘎”藝術在表現形式上，常將描繪須彌山和四大洲等富於幻想的宇宙結構成圖，又有描繪仙間極樂世界的富麗堂皇的天堂圖。還把吉祥、行善、祈禱、放咒術等佛教內容組合在裝飾和幾何形圖案中，把《六道輪回圖》、《世界模式圖》等人生因因果宇宙分佈繪製在圓形圖案中。而《壇城》則是將“八吉祥”、“佛塔”等物，完全對稱的組成圓形圖案。把佛“三部主”組成蓮花(代表觀音)、寶劍(代表文殊)和金剛(代表金剛手)巧妙組成圖案，顯示出藏族畫師卓越的藝術才能。

第五類實用性教材畫。這一類表現在藏醫掛圖。如《曼巴扎倫》中的如意樹圖，它通過如意樹的根、杆、枝、葉，形象地說明藏醫對人體構造、經脈氣穴的認識，成為藏醫學上生動的教材。

第六類裝飾欣賞畫。這類畫主要以山石流水、花草樹木、飛禽走獸、亭台樓閣、吉祥八寶、蓮花牽枝、飛天伎樂、皓發壽星等為主。以及將《五供仙女》誇張變形成上身赤裸，分紅黃白藍青五色，手持“五供”(銅鏡、琵琶、海螺香水、果實、綾緞)象徵聲色香味觸五妙欲，體態婀娜多姿，環形蓮花果帙的圍繞，顯得極其優雅。又如將龍鳳、孔雀、雪山獅子、仙鶴、羚羊、大象等通過變形處理成獨具特色的景物畫，增添了畫卷的民間藝術情趣，顯示出鮮明的民族風格。

第七類文詩畫。這是詩畫結合的別具一格的文體形式畫。它將“六字真言”“密咒”等文字用在圖案裝飾中。如《貢桑羅羅》在圓形或方形的若干小方格中有一個字由若干圖案組成一個詩句。它的最大特點是，從左到右，從右到左，從上到下，不管從這里讀到那里，都是一句完美而不同的詩句。周圍還有蓮花果帙或蟠龍金殿加以裝飾，風格新穎別致。

“唐嘎”藝術強調在畫面上看得多、看得全、看得遠、看得細，即所謂在畫中可有可行者、可望者、可游者、可居者。《智者繪畫史》云：“不寬咫尺中，三界壇城繪”。構圖別致，不受太空、大地、海洋、時間的限制，即在很小的一幅畫中，上有天堂，中有人間，下有地界。畫中突出中心佛教人物，其它則用“散點透視”近人遠人一樣高。畫家把情節繁多、連續性強的故事，巧妙地利用變形的山石、祥雲、花卉構成連續圖案將情節自然分割，形成一幅既獨立又連貫的畫面，構圖充實豐富。

“唐嘎”畫面色絢麗，色度鮮艷，對比強烈，多採用礦質原料，善用“金”“銀”作畫。“金”的大量運用與內地工筆重彩有顯著區別。它不僅有“描金”、“干貼”，還有表現畫面最明亮處的“磨金”，用“金”表現出豐富的層次，使畫面神怪莊嚴、富麗堂皇。

用色上貫於使用強烈的色彩對比。為了解決純度很強的色與色之間發生“光暈”而使對比關係不恰當，以至把色彩明度抵消等問題，藏族畫家善用兩種原色之間加上白色，用以消除強烈色彩反射出的“光暈”如紅與綠之間加一道白色，把二者間隔起來，這樣，既不發生“光暈”，又能使紅綠色更加鮮明。藏畫“唐嘎”在長期的藝術實踐中總結出“以重托輕法”，即用濃重的底色襯托畫面的主題。如“唐嘎”分有黑“唐嘎”、紅“唐嘎”、藍“唐嘎”、金“唐嘎”、銀“唐嘎”、綠“唐嘎”等。黑“唐嘎”多用於描繪斃妖降魔的題材，在漆黑的底色上大量勾金，畫面雄偉強勁、莊重沉着。紅“唐嘎”以紅為底，表現高貴富麗。藍“唐嘎”則以藍底給人色調明朗、喜慶輕快之感。金“唐嘎”以金為底，上面用黑綫勾畫，使畫面神怪、古拙，金筆輝煌。銀“唐嘎”則全是用銀打底，黑色勾綫，色彩樸實單純，使整個畫面顯得高貴典雅，和諧統一。這些豐富的表現形式，風格獨特別致，不失為祖國畫壇中閃爍着獨異光澤的一顆藝術明珠。

佛教“唐嘎”畫中，對各種佛像的比例、動態、構圖等用度量標準有其嚴格的規定“度量不準之像，則正神不寫焉”；如男神全身比例為十個頭女仙為九個頭，凡人為七頭或八頭(藏畫以指寬為杰作量度)另規定耳肥長指長、鼻高長者為美、鼻矮而露孔者為醜……如此等等，雖一定程度反映了藏畫的美學觀點，但藝術上的死硬畫規卻極大地阻礙了藏族繪畫藝術向衆多的藝術領域裏發展。

一千多年來，藏族繪畫藝術畫師們，通過不斷實踐和探索，創作出各種繪畫形式以表現浩繁的佛教題材。這些衆多的“唐嘎”作品，由於歷史的變遷，多散失在民間，不如藏族壁畫在寺廟裏能得到專家、學者的研究，著書介紹，“唐嘎”畫中許多精妙的作品也很少為世人所知。為了使藏族“唐嘎”繪畫遺產得到更多的人的認識，使之得到進一步的發掘、整理、研究，使我們民族的美術工作者“知之深，愛之切”，更好地繼承和發展我們民族的藝術瑰寶。

十六世紀時期，畫家薩托羅松在繼承“門尼”畫派的基礎上，創立了這一時期最有影響的畫派中的一派——門薩。其後繼者有珠巴·普布澤仁，他技巧新穎而高超，作品構圖宏大，形象生動，色彩絢爛，人物造型誇張而不失準確，色彩強烈而不失和諧，作品畫面比前輩更有氣派，深得各喇嘛寺院和高僧活佛的喜愛，被贊為是佛化身的畫師。這一畫派的藝術特點是：在藝術處理上，人物形態誇張變形，體態多曲綫扭轉，極盡窈窕嫵媚之勢，神態奔放；構圖講究疏密關係，追求圖案和裝飾；綫條豪放有力，色彩對比強烈，只在裸露的人體、雲彩、花卉、文紋等裝飾圖案上略加明暗渲染，構成鮮明生動的藝術風格。十六世紀昌都大畫師薩托羅松的《拉爸》便是這一畫派的代表作。黑底《唐嘎·金剛撇、金剛大威德、蓮花生大師》則是門薩畫派另一著名大師翁呷於十九世紀末所作。畫家畫的《金剛大威德像》形象誇張變形，人體呈深藍色，與暖色桔紅為基調的火紋形成對比；在深黑的底色上用金綫勾勒，效果更顯絢麗統一。又如《蓮花生大師像》，畫家抓住他微笑帶神的神態，富有印度人特徵小鬍鬚的頭略偏一邊，姿態莊嚴而又生動，人物四周的黑底上，畫有裝飾風味的花卉，用金綫統一勾描。畫面精彩處採用“磨金”，達到明亮、突出。整個畫面充滿一種神怪的氣氛，富麗堂皇而又光彩奪目。昌都大畫家普布澤仁所作《呷通》也是這一畫派的代表作。

在康區頗負盛名的畫家朗卡杰，善畫佛教故事畫。他畫風工細流麗，風格清新，有時一幅畫常創作數年，他的杰作《釋迦牟尼傳》以勾金鑲玉、丹碧交映、山峯回繞、樓閣連綿，畫中人物大小不到一寸而須眉畢現，使這一畫派又出新機。此外還有昌都的澤巴拉絨、朱巴才根、呷馬多吉、村瑪格列等畫家在門薩畫派中也頗有成就。

元代以後藏族“唐嘎”藝術的影響和內容上則更多的受到中原藝術的影響。特別是西康一帶，因為在地理上與內地鄰近，更多的受到中原藝術的影響。其中最明顯的是公元十六世紀初，康西地區白教中心地八邦寺的七世呷馬巴去讓將錯和八世呷馬巴米覺多吉創立了舊嘎瑪貢畫派。其後，白教高僧呷馬巴十世清尼多吉又親自專程去雲南等地學習漢族繪畫，雕塑及金銀首飾等手工藝術。他的畫廣泛吸收了漢族繪畫的特點，而以山水花鳥見長。十八世紀八邦寺的高僧、著名學者和繪畫大師師多頓覺、曲吉牛勒繼承了門薩和舊嘎瑪貢派的藝術風格，並有所創新，形成了既具有漢族工筆重彩特點又具有藏族繪畫特色的新嘎瑪貢畫派。這一畫派的特點：重明暗渲染；；追求華麗精緻；色如朝暉而不露筆痕；特別重用純金畫衣飾花紋圖案；人物以寫實為主；雲、水、樹常用重彩烘染(不勾綫)，拼圖強調情景結合，以景襯人；綫條用藍葉描和高古游絲描，紋如絲綫而無疙瘩。此畫派擅長肖像畫，如師多頓覺、曲吉牛勒的《麥拉熱巴》，畫家從現實生活中尋找藝術形象，使麥拉熱巴優美綽約，神態逼真，動態坦蕩豪放；色彩以綠色為背景基調，人物的色金紋衣服與紅靠墊形成鮮明對比，顯得典雅和諧而又富有生活情趣。畫家並沒有把人物簡單的神化，整個畫面結構嚴謹生動，色彩沉着，神氣充沛，充分顯示出它的藝術魅力。是藏畫“唐嘎”藝術中不可多得的肖像畫珍品。

清順治邀請達賴去北京，並先後賜給金冊金印，正式冊封達賴喇嘛和班禪。黃教的統治地位得到清朝正式確認。隨着黃教的得勢和宣傳黃教教義的需要，各地建立了畫坊。一切工匠藝人從各地差派、父死子繼，形成畫工的世襲製，猶如服兵役一樣。五世達賴還多次召見參加畫社的畫師，畫得好的授予學位。由於藏畫有了廣泛的羣衆性，“唐嘎”畫的題材也隨之廣泛起來。畫師們用自己日益嫺熟的技巧，描繪自己民族的歷史和豐富多彩的人民生活，使“唐嘎”藝術帶有更多的人民性和民族性。“唐嘎”藝術也因此發展到極盛時期。

從十八世紀開始，英、俄殖民主義不斷侵入，西藏廢除郡王制，正式成立地方政府——噶廈。由於黃教掌權者的無能，藏區政治、經濟、文化發展緩慢，佛教藝術也停滯不前。一八八〇年(光緒三十四年)十三世達賴入京朝覲，宮庭畫師澤仁弘也跟隨前往，受到清末宮庭繪畫的直接影響，並帶回大量畫譜粉本，完全照搬內地的樣式，沖擊了藏族傳統的民族特色。這類繪畫雖華麗精緻，不免陷入“雕鏤刻劃”，板滯空疏，失去了民族特色和繪畫的生動神采。

“唐嘎”藝術經過千百年無數畫師和民間畫匠的不懈努力，吸收了盛唐以來的中原文化和尼泊爾、印度的先進繪畫藝術，形成獨具風格的繪畫藝術。由於它是佛教繪畫，在題材上規定很死，大致可分為以下幾類：

第一類，佛本生故事畫。如《釋迦牟尼傳》、《蓮花生大師傳》用“割肉質鴿”“舍身飼虎”等一百種業續宣傳佛教教義，這些因報應，輪回流轉一類抽象教條具有民族特點的“之”字形圖形。把這些因素在描繪人間苦難時，往往取材於現實生活的苦難。雖然他們的藝術才華受到死板的宗教畫規的束縛，但工匠藝術家們仍用自己對現實生活的認識來判斷善惡，表達思想情感，如放牧、狩獵、園林、營壘、出行、乞討等等，使“唐嘎”藝術反映了深刻的思想性和人民性。

第二類是歷史風俗畫。畫師則多採用鳥瞰式的構圖方法，把歷史故事分成幾個片斷在一個畫面上表現出來。如《文成公主入藏圖》(此類畫在“唐嘎”中較少)。畫家在這些歷史風俗畫中，突破度量經上的杰度、標誌、印等局限，將自己所熟悉的社會和人物通過巧妙的構思，通過宗教題材反映



此之由



佛教的，是這樣一句：“七佛，及夏殷大列女，二皆術協手傳而有情勢。”他這裏是把“七佛”與“夏殷”和“大列女”放在一起談的，而且只是談術協畫的“有情勢”。“七佛”在顧愷之眼裏不過是繪畫中的幾個普通人物罷了，並無宗教的含義。

顧愷之年青時也曾為寺院作過壁畫。“興寧中，瓦官寺初置，僧眾設利會，請朝賢鳴利注其疏。時士大夫莫有過十萬者。長康素貧，打利獨注百萬。眾以為大言。后請勾疏，長康曰：‘宜備一壁。’遂閉戶往來一月餘日，畫維摩詰一軀。工畢將點眸子，乃謂眾僧曰：‘第一日觀者請施十萬，第二日可五萬，第三日任例責施。’及開戶，光照一寺，施者填咽，俄而得錢百萬。”僅從這段記載本身就可以看出，顧愷之不是出於一種宗教信仰或作為一種宗教活動而畫這幅壁畫，而是按照人間士大夫的風貌畫了一位佛經中的居士。這不是宗教宣傳，而是現實生活的反映，美的表現。正如德國哲學家費爾巴哈在談論藝術與宗教的關係時所說：“藝術只有在它暫時還不完善的時，才可能處於作為一種服務手段的地位，可是，在它發展到高級階段，它就不處於這樣的地位了。因為，儘管直到現在藝術仍然部分地和純粹表面地為教會的目的服務，仍然主要以宗教信仰作為自己的對象，可是美本身已經成為人的對象，對藝術本身的興趣已成了目的本身，一種獨立的、潔白無瑕的、沒有被異己的聯繫弄得模糊不清的關於純潔的美和人性的感覺出現了。”這種分析也適用於顧愷之。顧愷之的藝術是完善的藝術，他既畫出了維摩詰的“請羸示病之容”，又傳達了其精神性格上的“隱幾忘言之狀”，充分表現了人性的美，以至大畫家陸探微、張僧繇“效之終不及矣”。從題材來講，顧愷之畫維摩詰居士像固然是由於《維摩經》在當時比較流行，而實際上還是因為維摩詰這個人物性格正是東晉士族認為最值得學習的理想的人物性格，這是與顧愷之主張“以形寫神”，表現人性美的“傳神”美學思想相聯繫的。

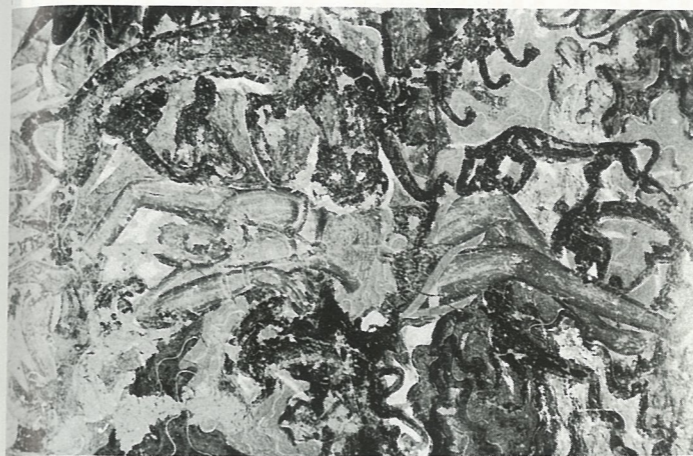
這種刻意表現人性精神的“傳神”美學，集中體現在相傳為顧愷之所作的幾幅作品上。我們從《女史箴圖》（圖一）、《列女仁智圖》（圖二）、《洛神賦圖》（圖三）等作品中可以看出，畫家所注重的是人物精神性格的美，思想品質的美，理性的美。

謝赫則無論在繪畫實踐還是在繪畫理論方面，都與當時盛行的佛教毫無干係。他善繪肖像和時裝人物，但從不畫佛像。他的理論著作《畫品》，與劉勰的《文心雕龍》一樣，體現的全然是儒家美學的傳統思想，與佛教思想毫無共同之處。這一事實駁斥了“六法”來源於印度的錯誤說法。歐洲有的學者認為，謝赫的“六法”來源於印度繪畫的“六支”（sadanga），國內也有人附合這種說法，認為謝赫“吸收隨佛教藝術而西來的繪畫理法，創六法論”。究其理由，大致有這樣幾條：一、兩者都有六條；二、印度的“六支”早於謝赫的“六法”；三、兩者內容相仿。關於為何兩者都有六條，這只是一種偶合。“六”是中國文藝批評中常用的數字，如劉勰在《文心雕龍》中就提出了有關批評標準的“六義”（情深而不詭、風清而不雜、事信而不誕、義直而不回、體約而不蕪、文麗而不淫）和考察作品的“六觀”（位體、置辭、通變、奇正、事義、宮商）。謝赫與劉勰差不多是同時代的，他用“六法”來概括繪畫的一些基本法則應該是很容易理解的。關於第二點，所謂印度繪畫的“六支”，乃出自印度約三世紀的著作《欲經》的十三世紀的注釋，並非原書的本文，其時間及可靠性都有待考證，未必一定早於謝赫在六世紀初提出的“六法”。至於第三點，《欲經》本是佛教藝術的產物，其十三世紀的注釋裏所引的論繪畫的“六支”如果可靠，也應當密切聯繫於宗教，是為佛教服務的。如其中第三條“賦予物象神韻”，就是否認事物本身有美，而有待主觀賦予，這正是佛教中神創造一切的觀點。而謝赫的“氣韻”，則是指對象本身所具有的氣度風韻，兩者的區別是本質上的。再者，謝赫的“六法”在其思想內容上根源於從公元前六世紀孔子到東晉顧愷之的儒家美學傳統，有其悠久的歷史淵源和牢固的理論基礎。

上面，我們簡單分析了當時中國南方佛教發展的情況及美學思想的特點。現在再來看北朝的情況，並從南、北朝的不同特點之中進一步認識這一時期中國藝術發展的全貌。

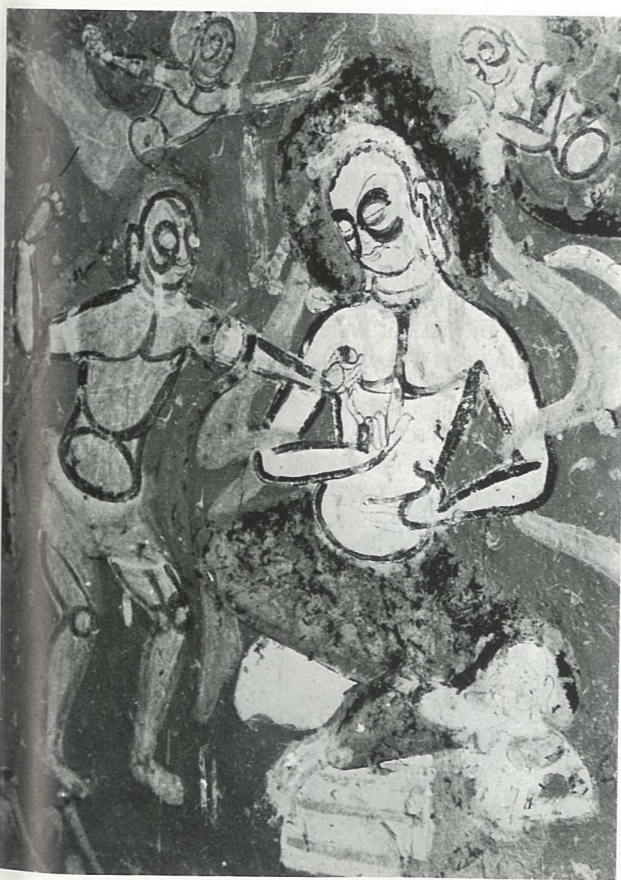
與南方偏安和相對穩定的社會局面相反，中國北方自西晉滅亡到隋統一的這二百多年漫長時間裏，長期處於混戰、兼併和分裂之中。西晉末年，匈奴、鮮卑、羯、氐、羌五個部族先後入居中原，北方中國進入了五胡十六國時期。各族統治者不斷相互兼併攻殺，兵燹混戰了一百多年，中原經濟遭到嚴重破壞，民族矛盾和階級矛盾十分尖銳，人民生活極端悲慘。

在到處是戰爭、災難、恐怖、死亡、毀滅的現實地獄裏，勞動人民由於沒有力量自救，不得不把希望寄托於天國，而把委屈和絕望埋在心裏，產生對死後的幸福生活的憧憬。這樣，有了宗教賴以生存和發展的經濟基礎和思想基礎，佛教大興。十六國時期佛教的發展有兩個相互關聯的方面：一方面，對於勞動一生而貧困一生的人民，佛教勸他們在人間順從和忍耐，而他們由於對現實生活的絕望，也只有佛教的鴉片中尋求精神上的安慰和解放；另一方面，對於依靠他人勞動而過活的統治階層，佛教又勸他們在人間行善，廉價地為他們的剝削生活辯護，而他們為了加強對百姓的剝削和維護其統治地位，也樂於到佛教中為其空虛怯弱的心理尋找慰藉。在這種情況下，有的只是宗教的狂熱，人們對佛教義理不感興趣，正是這種宗教的狂熱和迷佞，



使人喪失了理性。

公元 439 年，北魏太武帝滅北涼，統一了北方，十六國混戰局面才暫告結束。但社會矛盾並未因此結束，在鮮卑貴族聯合漢族豪強地主的強權統治下，勞苦人民的生活毫無好轉的希望，統治階級殘暴腐化，各種矛盾不斷發展，邊境戰爭，內部作亂，北魏終於分裂為東、西魏，後來又被北齊、北周所替代。北朝統治者為了鞏固其統治，繼承了十六國佞佛的傳統，從宗教迷信方面接受並提倡佛教，利用掠奪人民得來的大量財力物力大肆修造寺院石窟，發動了大規模的造神運動。在寺院營造方面，北朝遠比南朝為甚。南朝盛時，不過有佛寺五百餘所，僧尼十餘萬。而北朝極盛時期，洛陽有佛寺一千三百多所，州郡有寺院三萬多所，僧尼竟多達二百萬。北齊佛寺更多，都下大寺約四千所，住僧尼近八萬，齊境內有寺四萬餘所，僧尼二百萬以上。北朝統治者還大量開鑿石窟，雕造佛像以修其“功德”。北朝如此倡興佛教，無論形式上還是內容上都與南朝有所不同，南朝偏重對佛教義理的研究，北朝則偏重理性的禪定念佛，即坐禪澄心靜慮，以求解脫，專心想念虛幻的佛，滅絕凡念，最後達到幻覺，見到諸佛。就其本質而言，這種反理性的禪定，無非是竊取現實的一切內涵，轉賦予一個彼岸的幻影，又從這個幻影中取回若干空虛的虔誠和強烈的信仰。北朝的佞佛，就是在這個彼岸的幻影中，在宗教的狂熱情緒中，尋找和製造一個個神秘的假像和荒誕的非凡。



當然，在利用佛教麻醉人民的同時，北方統治者為了鞏固和加強其統治，也利用漢族的封建文化，努力推崇儒學。例如：前趙統治者劉氏所用文臣多是儒生；後趙石勒、石虎大興佛教的同時，又不放棄儒學；前燕慕容氏專用儒學，不行佛教；前秦苻堅佛、儒並尊；後秦姚興時期儒學更盛；北魏道武帝一進中原便設立太學，置五經博士；魏太武帝曾滅佛與儒道，說“朕承天緒，欲除偽定真，獲義農之治……自今以後，政有事明神及造形像泥人銅人者門誅”；魏孝文帝遷都洛陽，一面營造龍門石窟，一面用政治權力推行漢化，禁止胡服，興辦太學，鼓勵儒家思想；北周武帝廢佛崇儒，親自講《禮記》，等等。北方統治者這種對待儒學的態度，與南方統治者對待佛教的態度，在熱心虔誠的程度頗為相似。對於統治者來說，在宗教狂熱的背後，每次都隱藏有實實在在的現世利益。北方統治者是把儒學當成一種維護其現世利益的宗教來對待的。但是，正如南朝統治者倡興佛教而儒家思想始終在南方佔統治地位一樣，北朝統治者儘管倡興儒學，而佛教卻始終在北方佔統治地位。

北朝的這些經濟、政治、哲學與宗教發展的特點，決定和影響了其文化藝術和美術思想的發展。在文學方面，五胡十六國時期北方文人在異族統治下創作十分消沉，幾乎沒有留下作品。北魏以後出現了一些作家，如邢邵、魏收等，但他們在風格上一味模仿南朝文人，沒有多少自己的特色。北魏郗道元的《水經注》和北齊楊街之的《洛陽伽藍記》是兩部優秀的散文作品，也是兩部有價值的地理、歷史著作，但其中的美學思想却不是明確的。其它作家如庾信、顏之推等則是到北朝去的南朝文人，他們的作品還不能反映出北方文化的風格特色。在民歌創作上，出現了一些優秀作品，如反映戰爭苦難的《木蘭辭》，以及反映勞苦人民悲慘生活的《幽州馬客吟歌辭》，等等。這些作品深刻揭露了社會的尖銳矛盾，反映了北朝經濟的衰敗、政治的黑暗和人民生活的困苦，風格剛健、率直、深沉、質樸，在一定程度上反映了北朝文學的美學理想。

最突出最集中地體現出當時中國北方藝術特色和美術思想的是佛教藝術，主要是敦煌、雲岡、龍門、麥積山等地規模龐大的石窟造像和壁畫。與南方的寺院壁畫和佛像雕刻不同的是，這些石窟造像和壁畫在當時並不是作為審美對象，而是作為宗教崇拜的對象被創造出來的，是為了宗教目的被表現的。在這裏，宗教利用了藝術，而藝術則是在為和它不同的一個部門服務。

北朝統治者為了佞佛以表示自己的虔誠態度，不惜浪費巨大的人力財力來營造這些石窟，利用藝術欺騙別人也欺騙自己去相信那本不存在的佛是存在的。而直接創造出這些石窟造像和壁畫的，又是那些在黑暗的現實裏受盡苦難而又找不到出路的勞苦民間藝術家，他們也以一種虔誠的態度在外在的

(下轉 63 頁)

