



敦煌艺术哲学

穆纪光 著

DUNHUANG YISHU ZHEXUE



商务印书馆

B948/19

2007

国家社会科学基金项目

敦煌艺术哲学

穆纪光 著

商务印书馆

2007年·北京

图书在版编目(CIP)数据

敦煌艺术哲学/穆纪光著. —北京:商务印书馆,
2007

ISBN 7-100-04845-1

I. 敦… II. 穆… III. 敦煌学-佛经-研究
IV. B948

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 157581 号

所有权利保留。

未经许可,不得以任何方式使用。

DUNHUANG YISHU ZHIXUE

敦煌艺术哲学

穆纪光 著

商务印书馆出版

(北京王府井大街36号 邮政编码 100710)

商务印书馆发行

北京瑞古冠中印刷厂印刷

ISBN 7-100-04845-1/B·679

2007年8月第1版

开本 880 × 1230 1/32

2007年8月北京第1次印刷

印张 13 1/2

定价: 24.00 元

为探索敦煌艺术而不断努力

樊锦诗(敦煌研究院院长)

摆在我们面前的这本《敦煌艺术哲学》，是穆纪光先生承担国家社科基金项目的结果，也可以说是敦煌艺术研究方面具有创新性的一项成果。

从上世纪初以研究敦煌文献和敦煌艺术为主要对象的敦煌学诞生一百年以来，中外学者们已经从许多不同的学科角度对敦煌艺术进行了辛勤的研究。比如从考古学、社会历史、佛教史、艺术史、图像学、中外文化比较等诸多不同的学科领域对敦煌艺术进行解读，做出了许多有价值的成果，不断地推动着敦煌艺术研究的发展，不断地丰富和深化了人们对敦煌艺术的内容、形式、演变历程、时代特点及其产生的历史文化背景等方面的理解与认识。近一二十年来，在吸收以往众多人文学科实证研究成果的基础上，有一些学者不断地尝试从理论分析的角度来探索敦煌艺术的深层内蕴，比如从美学、从哲学的角度来探究敦煌艺术。穆纪光先生的《敦煌艺术哲学》便是尝试从哲学的角度探索敦煌艺术的新成果。

穆纪光先生从上世纪六十年代就开始在西北民族学院从事哲学教学工作，特别是从上世纪八十年代以后在甘肃省社会科学院长期从事哲学研究工作，积累了比较深厚的哲学功底。从九十年代中期开始，他致力于敦煌艺术哲学研究，1998年他承担了国家社科基金

2 敦煌艺术哲学

项目《敦煌艺术哲学——21世纪审美视角中的敦煌艺术研究》。经过五六年艰苦研究,他终于完成了研究项目,撰成了《敦煌艺术哲学》这本30余万字的理论著述。

在这本书中,穆先生没有对敦煌艺术涉及的所有哲学问题进行普遍论述,而是从“存在论”的观点出发,对敦煌艺术形式背后所隐含的人的生存状况进行分析和叙述。尽可能地介绍敦煌艺术直接和显在的蓝本——有关佛经的内容,分析敦煌艺术对佛经内容的艺术阐释和改制。从大的结构上看,这本书是将敦煌艺术绘制的佛“涅槃图”(以莫高窟第158窟为例)作为中心范畴和逻辑起点,展开对敦煌艺术其他相关重要方面的论述,提出了一些颇富新意的观点。

比如他认为,敦煌艺术对菩萨做了浓墨重彩的描绘,其中表达的意蕴是:佛作为一个符号,就是涅槃,是一种特殊的生存实践的结果;菩萨作为一个符号,则是涅槃这个结果的实践过程的负载者。由于菩萨的这一特性,敦煌艺术家倾注在菩萨身上的激情,远远超过了佛。敦煌艺术通过对文殊、维摩、观音以及其他各式各样菩萨的描绘,对菩萨品味的多样性作了充满激情的阐释。整个莫高窟,实际是艺术家们虚拟的一个菩萨世界。适应中国人的世俗心理,敦煌菩萨融汇了儒、释、道的价值观,吸收了希腊艺术形式美的符号,被描绘成中国人的美神,中国人的理想母亲,中国人的超越时空的情侣。

他还认为,敦煌艺术对佛涅槃的阐释还表现在对天国的描绘上,涅槃的神秘,不仅被以“佛睡着了”的艺术形式加以消解,而且被“净土变”的描绘加以补充。敦煌“净土变”既表现了中国人对尘世物质享受的难以舍弃,对尘世等级制度禁锢的难以摆脱,又表达了中国人对一种能够真正实现社会公正和个人尊严的自由境界的憧憬和幻想。

他又指出,从敦煌艺术对般若、禅、想观的间接或直接描绘中可看出,在唐代前后,敦煌艺术创作渐渐从佛境淡出:依据的是佛经,实则描摹的是世俗生活,绘画佛国,实则情系人间,绘塑佛身,实则赞叹人体的美与活力。

此外,穆先生还力图深入揭示敦煌艺术中一些有代表性的艺术形象的文化、哲学背景。比如他认为敦煌飞天这种在中国佛教艺术中最具自由形式、最能表现艺术精神的天神形象,作为一种艺术符号,已与印度佛教中的歌神、乐神乾闥婆、紧那罗等宗教原型不完全相同了,而是以中国古代丰富的有关“飞”的神话传说为重要文化渊源之一,同时受到中国古代文人们执着追求精神化的“飞”的境界的启发,还受到南朝哲学“尚清淡”、“崇玄思”气氛的影响,使飞的内涵已从佛教乾闥婆、紧那罗等的具体形象中抽象出来,成为一种着重表达“精神自由”的文化哲学符号。

敦煌艺术博大精深,涉及很多学科领域,需要从不同的角度、用不同的思维方式来进行不懈的探索。穆先生这本书对敦煌艺术从哲学角度做出了有益的探索,其中对敦煌艺术的题材内容和艺术形式所作的如上所述的一些分析论述也是富于启发性的,将会对敦煌艺术研究产生积极的促进作用。

2005年9月

目 录

绪论	1
一、对艺术哲学的一般叙述	1
二、形而上哲学视域中的艺术观	4
三、现代哲学趋向,艺术哲学研究的新视域	10
四、敦煌艺术哲学——对敦煌艺术“无底之底”的探索	14
第一章 敦煌——戈壁·绿洲·精神家园	18
第一节 敦煌的神话史	18
第二节 敦煌的人文史	25
第二章 佛教的“涅槃”	36
第一节 涅槃对生命的界说	37
第二节 从般若(智慧)看涅槃	41
第三节 涅槃,对生存过程的体悟	48
第四节 涅槃的哲学解释	51
第三章 敦煌艺术——解读涅槃的另一种语汇	61
第一节 佛经对佛涅槃情节的叙述	61
第二节 敦煌艺术对佛涅槃的描绘	70
第三节 敦煌艺术对涅槃逻辑悖谬的扬弃	88
第四节 睡着的佛在“观看”什么	95
第五节 睡着的佛的梦境	98

2 敦煌艺术哲学

第六节 结语·····	103
第四章 敦煌艺术:解读宇宙与人心的同一·····	106
第一节 对宇宙广度的讲述·····	108
第二节 宇宙与心的关系:“一念三千”·····	111
第五章 天国——涅槃的另一种境界·····	125
第一节 净土变·····	125
第二节 净土变中的天国景象·····	131
第三节 对净土变天国的评析·····	147
第六章 菩萨——涅槃过程的承载者·····	159
第一节 菩萨是一个群体·····	159
第二节 菩萨是佛的人格化的实践·····	163
第七章 敦煌菩萨的哲学内涵·····	167
第一节 维摩诘、文殊菩萨——佛的智慧的象征·····	168
第二节 敦煌艺术中的文殊菩萨·····	170
第三节 敦煌艺术中的维摩诘·····	173
第四节 维摩诘的众生观、佛道观·····	181
第八章 敦煌菩萨的文化意蕴·····	194
第一节 观音菩萨的人情味·····	195
第二节 观音菩萨的开放性与艺术气质·····	210
第三节 莫高窟里的菩萨·····	217
第四节 敦煌菩萨的形式美及其与希腊、印度美神的 比较·····	231
第九章 般若·禅·想观·····	259
第一节 般若与禅·····	259
第二节 想观——修持方式与思维方式·····	269

第十章 飞天的宗教渊源·····	273
第一节 天、天人、八部众·····	273
第二节 乾闥婆、紧那罗·····	275
第三节 夜叉·····	280
第十一章 中国人对“飞”的不解情结·····	288
第一节 女娲、西王母·····	288
第二节 瑶姬、精卫、姑获鸟·····	292
第三节 蚩尤和应龙·····	300
第四节 庄子、屈原、李白·····	302
第十二章 敦煌飞天·····	329
第一节 敦煌飞天的分类·····	329
第二节 敦煌飞天产生的哲学背景·····	340
第三节 敦煌飞天的哲学解释·····	347
第十三章 敦煌艺术的符号系统·····	350
第一节 符号学:从索绪尔到苏珊·朗格·····	350
第二节 莫高窟艺术符号——佛国境界的创造·····	358
第三节 敦煌艺术中的隐喻·····	375
结 语·····	400
主要参考书目·····	404
后 记·····	408

绪 论

一、对艺术哲学的一般叙述

论述艺术哲学的书很多。有的论述艺术的书名直接冠上了“哲学”两字,如德国的谢林(《艺术哲学》)、法国的丹纳(《艺术哲学》)、美国的奥尔德里奇(《艺术哲学》)和阿诺德·豪塞尔(《艺术史的哲学》)等人写的书就是例证。还有不计其数的研究艺术的著作,书名虽无“哲学”二字,但却是非常深刻地研究了艺术中的哲学问题的上乘作品。中国刘勰的《文心雕龙》、司空图的《二十四品诗》、道济的《苦瓜和尚画语录》等等就是这样的作品。外国远至希腊的亚里士多德的《诗论》、柏拉图的《关于文艺问题的对话》以及他在《理想国》中关于文艺问题的高谈阔论等,亦是这样的作品。外国的近现代的众多作品如贝尔的《艺术》、乔治·桑塔耶纳的《艺术》、苏珊·朗格的《艺术问题》、科林伍德的《艺术原理》以及众多的以艺术作为主要研究对象的中外美学著作,也是这样的著作。我们还可以这样说,只要是深刻地谈论艺术、讨论美学的著作,几乎都要涉及艺术哲学的问题。

那么,什么是艺术哲学?让我从不同的建立了自己的艺术哲学体系的作者对这一问题的看法上跨越过来,直接谈谈我自己对这一问题的看法。

2 敦煌艺术哲学

艺术是人表达自己存在的一种普遍的方式。人通过艺术对时空进行自由的切割,由此构造一个同人的现实存在相对应,但又同人的现实存在性质不同的虚拟世界。人需要这个世界,因为人不满意甚至厌恶自己的现实世界,人希望在自己创造的(作者创造的或欣赏艺术作品的人创造的)这个虚拟世界里,改变自己的角色,体验自由,寻找公正、尊严和价值,虚构并欣赏另一个自己。人自己构造的这个虚拟的世界,是很脆弱的,人往往只是在瞬间体验到这个世界的存在,大部分时间是对这种稍纵即逝的体验的回忆和流连。因为,人为了生存,无法抛弃衣、食、住、行这些现实需要,也无法拒绝对自己周围的各种人事关系的处理,无法违抗既定的政治的、法律的、伦理的诸多戒规和限制。人的大部分时间是生活在现实世界里的。同时,还应该看到,人为自己构造的这个虚拟世界,又是很强大的。因为,人一旦创造了自己的虚拟的世界,人的一切现实的经验都会经受一种复杂的、超验的洗礼,现存世界的各种物质的和精神的关系,全呈现出新的形态,幻化出新的光彩。人的真正的精神能力,就在于自己所创造的那个虚拟世界对自己的无法回避甚至是无法改造的现实世界的关照。这种关照,不同于母亲对儿女的关怀,因为,母亲是一个主体,因为,母亲的关怀是主体的有意识的活动。这种关照,亦不同于太阳对于春草的照耀,因为,太阳对春草(乃至万物)的照耀,虽不是有意识的活动,但太阳是一个独立存在的实体,它不是人或其他物的创造的结果。人的虚拟世界对人的现存世界的关照,是一种“虚体”对实在体的作用,这个“虚体”是人自己创造的;是一种人自己创造的“虚”的东西对人的实在存在的无意识的作用。即是说,这种活动,第一,它是“虚”的。在此,我想对这个“虚”作一解释。这里所说的虚,是相对人们已习惯了的、被政治主流思想和社会主流意识所肯定着

的那些现实关系而言的。它不是虚无缥缈。它能够借助某些媒介，确确实实存在于人们的生活之中，构成与现实的关系相区别甚至相对立的另一重关系。在这种情况下，这个“虚”就变成“实”了。第二，一般情况下它不是主动的、自觉的、有意识地起作用的。人创造的虚拟的艺术世界的这种性质，这种作用，这种活动，构造了人的精神活动中最精华的部分。人的政治活动、经济生活、社会生活、伦理生活等都不具备人的艺术生活的这种性质。如果说人的艺术生活以外的其他功利生活带有了这种性质，那不过是人的艺术生活对这些功利生活的关照，使它们染上了艺术色彩罢了。

基于对艺术本质的上述看法，我对艺术哲学的界定就可以这样表述：它是对人在现实世界中的困惑处境的一种思考，是对人创造虚拟艺术世界的动机的一种解释，是对人往返于现实世界与虚拟世界之间这种本能的、主动的，但又是无奈的活动的一种精神探索。简言之，艺术哲学是以艺术作品作蓝本，对人的存在状态的理性触摸。说繁一点，艺术哲学，是以艺术作整体蓝本，通过对这一蓝本的整体特性的剖析，对人的存在所面临的困惑、选择、徘徊以及人最终走向迷茫与和谐的思考。所谓“整体蓝本”和“整体特性”，都强调了“整体”二字，即艺术哲学不太拘泥对艺术分门别类的叙述，不止于对艺术创作中的背景、风格、题材、人物性格、结构、布局、色彩、表现手法等的个别分析。这些分析有时在艺术哲学中也会出现，但这不是目的，目的是要通过这些分析，追溯创造者和欣赏者的存在意识（显意识或无意识）。它同一般文艺理论的区别在于，一般文艺理论是用某种哲学方法作指导，体贴入微地、分门别类地、逐一地对某一特定的艺术创作所进行的具体分析；而艺术哲学则是通过个别分析，对艺术整体作为人的存在状态的表达这种性质，作哲学的思考。可以说，文艺理论

4 敦煌艺术哲学

是依虚论实的理论,艺术哲学则是由实而虚的理论。

二、形而上哲学视域中的艺术观

弗·威·谢林的艺术哲学观,具有德国哲学家(如费希特、康德、黑格尔等哲学家)所禀赋的那种典型的思辨传统,这种传统总是把哲学的最高范畴引向宇宙的抽象本原。正是这样,谢林把艺术看成是宇宙精神的完善形态。艺术创造直接源于艺术家的一种内在冲动,而这内在冲动,根源于矛盾,是矛盾促使艺术家的自由活动成为不由自主的创造激情。这种矛盾被谢林解释为有意识事物与无意识事物之间的矛盾:“激起艺术家冲动的只能是自由行动中有意识事物与无意识事物之间的矛盾,同样,能满足我们的无穷渴望和解决关乎我们生死存亡的矛盾的也只有艺术。”^① 艺术家不仅是感受这些矛盾,而且在他的创造完成时,要产生一种“对无限和谐的感受”,产生一种矛盾得到解决的感受,艺术家把这种“解决”,“归功于对他的天赋本质的自愿恩赐,因此也就是归功于无意识活动和有意识活动的会合”^②,谢林在这里谈有意识活动和无意识活动,但其中强调的还是无意识活动。而支配艺术创造中无意识活动的根本原因乃是“绝对实在”:“艺术就是这种会合所提供的唯一的、永恒的启示,是一种奇迹,这奇迹哪怕只是昙花一现,也会使我们对那种崇高的事物的绝对实在性确信无疑。”^③ “最崇高的事物就是绝对实在,它自己虽然决不会变

① 弗·威·谢林:《先验唯心论体系》,商务印书馆,1976年版,第266页。

② 《先验唯心论体系》,第266页。

③ 《先验唯心论体系》,第267页。

为客观的,却是一切客观事物的原因。”^①这种作为客观事物的原因,最基本的性质就是“无限性”,它即便是从纯粹思辨的角度来看,也是不可理解,但又无法否认的存在。在有限的事物中表现的这种无限性,就是美,而只有具备了美,艺术才成其为艺术。

由于上述对艺术的本质的看法,谢林对艺术哲学的论述也就自然而然地同“宇宙”、“无限”、“绝对者”同一起来。他在1802年给奥·施莱格尔的信中有一段话说:

我完全放弃阐述诸艺术的理论的想法,因为这种理论对哲学或多或少只是存在从属关系,从一定的方面看来,即从思辨的角度看来,须成为经验的。存在现实的(即经验的)事物,与之相应,亦存在现实的(即经验的)艺术;它是理论的对象。然而既存在思辨对象,自在事物,又存在自在艺术。经验的艺术,无非是这一艺术的体现;自在艺术亦即哲学与艺术的关联赖以确立者。……从这个意义上说来,艺术哲学与其说是艺术理论,毋宁说是宇宙哲学;其原因在于:艺术理论是某种特殊者,——艺术哲学只是属艺术的高级反思范畴;在艺术哲学中,绝对没有经验艺术可言,而非是涉及处于绝对者中之艺术的根源,因而艺术则被完全从神秘主义角度加以探讨。^②

谢林这段话主要在于说明艺术理论与艺术哲学是不同的;艺术理论研究的是与现实事物(经验事物)相对应的现实艺术,而艺术哲学研

^① 《先验唯心论体系》,第268页。

^② 弗·威·谢林:《艺术哲学》上,中国出版社,1996年版,魏庆征《介绍弗·威·谢林及其〈艺术哲学〉》的第25页。

6 敦煌艺术哲学

究的则是与思辨的对象即自在事物相对应的所谓“自在艺术”；结论是，艺术哲学即是宇宙哲学，即是对处于“绝对者”中的艺术根源的探讨，而那个“绝对者”在他看来乃是神秘的，艺术哲学的探索也带有神秘主义的色彩。谢林的“绝对者”即是“上帝”的别称，艺术的直接始因是上帝。他的论断的序次是：上帝是诸理念之源→始初的诸理念只存在于上帝中→艺术是初象的反映。故而，艺术的最终根源要在上帝那里寻找。最后，他把艺术哲学叙述为“艺术形态中的宇宙之构拟”^①。即是说，艺术哲学要构造艺术领域里的最根本的东西，或者说，艺术哲学要研究的是艺术中所表现的“绝对者”（上帝）的理念、永恒。这是德国唯心主义哲学家特有的思维方法。他们总逃避不了“绝对者”、“上帝”、“终极实在”等等这些全能的、孤绝的、完美的存在者的纠缠。因此，他们，比如谢林的艺术哲学是神秘化的，很难平民化。他（们）总是对人创造艺术这种奇特的活动，怀着无限的崇敬，希望为这种活动找出最深刻的终极根源，然后从这里出发，再构造出艺术整体中部分与部分之间相互区别又相互沟通的体系，在这体系中，灌注生命的始终是那个“绝对者”、“上帝”，那个神秘的力量，那个说不清楚因而可以由作者自由发挥的力量。

我们在后面要展开叙述的佛教艺术，与谢林们所说的艺术是有根本不同的。佛教艺术依据的是诸多佛经。所幸的是，佛教的说教、经典，没有创世说的理论，所以，佛教艺术很难追究到终极实在。佛教艺术有天国的描述，但那天国是根据世间的材料创造的，绝对不同于“绝对者”那种原初性质，那种生发一切，但又没有那一切的具体形态的精神性质，它完全可以被当成是宗教化了的神话传说。这些特

^① 谢林：《艺术哲学》上，第155页。

征我将在本书中随时按具体图像加以展开。在佛教艺术中,最神秘的一个概念可能要算“涅槃”了。但涅槃不是生发万物的源头,而是人的生命終了的一个状态。它不是某种哲学形而上学的最高范畴,而是,仅仅是,对个体生存走向死亡的状况的一种价值判断。它不是存在于万物之上的实体或精神,而是个体所“享有”的一种境界。我在本书中,将以“涅槃”为中心,展开对敦煌艺术中与“涅槃”关系紧密的各个方面的叙述。这样做的目的在于,使敦煌艺术所特有的表达生存状态的性质,得到某种解释;或者可以这么说:使敦煌佛教艺术作为揭示生存状态的艺术,予以叙述和阐释。

现在,让我们再回来,看看中国一些艺术哲学家们对艺术哲学的论说。

早于谢林千余年的中国南朝刘勰所写的《文心雕龙》,对艺术哲学的见解亦非常深刻。他在探索艺术本原时,第一次引入了“道”这个范畴,这使他在建构自己的文艺理论时,具有了哲学的深刻性,具有了凌驾于他的体系最高层的形而上构造。有的评论家认为,刘勰的“道”指的是自然规律,因此把刘在论述中提出的“神理”,当成同他的“道”相悖的神秘主义的,甚至是荒谬的东西。其实,刘勰是把“道”同“神理”,在本质上看成是同一的,是他对存在于自然之中,又凌驾于自然之上,从而造就了自然的和谐、造就了自然和人的和谐、造就了人同自己的人文创造和谐的某种超验力量的形上思考。他以为文是“与天地共生”的;天、地皆有文,有形体必有文(“形立则章成矣”),即是说,文是有形万物的必然的形态,是有形万物的最基本的性质。草木之有“賁花”,林籁之有“结响”,泉石之有“激韵”,都是自然而然的;人作为万物的精华,作为“有心之器”、“性灵所钟”、“天地之心”,有文更是不言而喻了。包括人在内的万物之有文,是自然现象,但在

这自然现象的背后,有没有一种左右的力量呢?自然具有和谐、有序和巧构这种现象,大凡一切有感觉的人都能有所感受。刘勰作为中国古代天才的文艺哲学的集成者,作为受中国儒、道、释深邃思想影响的思想家^①,他绝不会把自己的思考仅停留在自然的现象这一层面上,他当然要追问这种自然现象的根源,必然要对自然和谐作形而上学的解释。于是他提出了“道”,提出了“神理”。“道”、“神理”之于自然,是深一个层次的东西,在刘勰的文艺哲学中,是高于“自然”一个层次的范畴。否则,无法解释他的文与天地并生的思想:自然之文与天地同生可以理解,人之文与天地同生就不可理解了,只有把他所谓的“道”看成一个非人格化的理智,看成宇宙中孕育着自然之文、人之文的“基因”、“种子”的超然智慧,才能说文“与天地共生”;否则,也无法解释他对“神理”促使河龙献八卦、洛龟背九畴这些传说的认可,无法理解他以为只有圣人(如庖牺、黄帝、夏禹、孔子)才能得天独厚,深知自然的幽微神妙之理,禀承自然的恩赐,领人类创造文明之先的看法。

所以,在刘勰的文艺哲学里,“圣人”是“道”以下的第二个层次,或说,“圣人”是通达“道”的使者,是把“道”的不可感知的精微精神化作可感知的“文”,用以教化众生的使者。道无言啊,只有通过圣人才有言语,有文明,有事业,有天下一切之动:“爰自风姓,暨于孔氏,玄圣创典,素王述训;莫不原道心以敷章,研神理而设教。取象乎河洛,问数乎蓍龟,观天文以极变,察人文以成化;然后能经纬区宇,弥纶彝宪,发挥事业,彪炳辞义。故知:道沿圣以垂文,圣因文而明道;旁通

^① 刘勰(约465—约532年)幼年好学,家贫不婚娶。“依沙门僧祐,与之居处,积十余年,遂博通经论。因区别部类,录而序之。今定林寺经藏,勰所定也。”见《文心雕龙注释》,人民文学出版社,1983年7月版,《梁书刘勰传》,第1页。