

# 陕西旬邑赵家洞石窟佛教壁画风格特征溯源

李长民 咸阳师范学院艺术系 副教授

无论翻开哪一部历史或者美术史著作，都会看到艺术与宗教有着非常密切的关系。在这种关系中，宗教借艺术鲜明生动的形象以显扬，艺术则用直观的、可感的形象记录与诠释教义。陕西旬邑赵家洞石窟佛教壁画的形式与风格以及绘画表现手法上，都延续了从魏晋至唐宋的壁画程式，又对宋时期的人物画有所继承与创新，从而显现明的元代绘画风格，并从中认识到不同时代佛教发展及教义传播的状况。

在佛教形象中，从佛教初期的菩提树叶或佛陀的脚印痕被信众顶礼膜拜，到佛陀最终以有形体的造像的形成，不论是从印度南部早期受罗马影响的阿罗摩婆提风格的佛陀造像，到影响了几个世纪的面部呈现朴素表情的马土腊佛教造像，再到发式卷曲、着无领袈裟极具古希腊特征的犍陀罗风格造像，进而到发如螺黛、双目微闭、袒露右肩、沉思内省、神态安详的亚洲佛陀造像；也不论是信众赋予了佛陀以完美的“形体意义”，还是具有可直指心灵的“象征意义”，都如“大乘”经典所宣讲的那样，制作佛像被认为是功德之大，若恒河沙数一般的善业行为。因此，从魏晋南北朝以来的历代崇信佛教的统治

者“此皆竭国家之力，惨淡经营……其宗旨自在求福田利益：或愿证菩提，希能成佛；或冀生安乐土，崇拜弥陀；或求生兜率，得见慈氏。或于事先预求饶益；或于事后还报前愿。或愿生者富贵；或愿出征平安；或愿病患除灭；以至因‘身常瘦弱，夙宵暗暗’，而雕造七佛徒众。或一人发心，独建功德；或多人共同营造，于是题名，有自数人至数十人，乃至三百余人者。”<sup>[1]</sup>所以，人们从佛教造像、壁画、建筑等所有造型中，皆可以感受到艺术家们对每一件作品所倾注的精心与虔诚。加之佛教对造像要求的各种“相好”，在塑造佛陀形象的过程中，对造像的形体及形象特点，逐渐明确出具体要求，因而导致艺术工匠们在形象塑造中谨小慎微，在此种心态下所创作的佛陀形象也难免会失之傲慢与僵化。但是，能够弥补这一造像缺陷的恰恰是站立于佛旁的各种妩媚的菩萨的形象。几乎在所有佛教壁画中的菩萨形象，都因为不要求如对释迦佛那样过于严格而苛刻，因此菩萨的形象就显得神情活泼、天机俊朗。

在佛教壁画形象从魏晋、隋唐至宋、元、明、清的发展过程中，也经历了从曾经盛极一时的石窟走

向并发展了木构建筑、泥塑、木雕的佛像的过程，至宋时“寺庙也不再更多地位于远离世俗的清静山林，相反却设在市民从事文化商业活动的喧闹之所……其建筑变得不再那么崇高神圣而趋于平易秀丽，其雕塑变得不再那么庄严妙好而增多了人间情味，其壁画甚至把现实的人物作为神佛加以崇奉。”<sup>[2]</sup>再至宋以后“在形象的塑造上，要求表现人物的性格与具体神态，使人物画进入到‘备得人情’的境界。宗教题材也适应时代思想与审美的要求，反映了更多的现实生活景象”<sup>[3]</sup>这一改变，使得元代佛教壁画具有了更接近普通民众、更世俗化的时代特征。

元蒙，是以狭隘的民族意识对汉民族加以统治，壁画艺术的思想内容上，较贴近当时在黄河流域兴起的“全真教”。艺术表现的方法上，传承宋代的严谨与工整细致的重彩画风；形象在历经汉魏唐宋近千年的消融中已被汉化；其宣扬的思想已“永远不再成为指导人生的南针。”<sup>[4]</sup>因此元代佛教壁画表现在，首先，壁画中“经变”故事已经消失，取而代之是富于世俗的、形象更加姣美的菩萨及供养人的描绘；以往只有佛才能趺坐的须弥座也让位于各位菩萨。其次，此时的

基金项目：咸阳师范学院院级人文、社科基金项目“从中国画的发展观看黄土沟壑佛教遗迹壁画的湮没与留存”（05XSVK216）



图1

壁画已经离开了说教以及佛的各种故事的演绎，一变而成为寺院中作法会式的“水陆画”形式，用以烘托寺院、佛窟中肃穆、威严的气氛。在唐以来的壁画中原本妩媚、清朗、“中性”祥和、可爱的菩萨形象突然在元、明时期的壁画中被加上小髭，被男性化了。

陕西旬邑赵家洞石窟壁画就是这样，在赵家洞村后沟呈“ ”型的、巨大的石崖右侧崖壁上，有上、下两个平行的石窟。上石窟，面积较小，窟中佛像放置处已经空无一物。中央墙壁释迦佛趺坐处，惟留有泥胎造型的轮廓以及头部赭色，蓝色、黑色头光光圈并兼有身光光圈而已。佛左右两侧各有一位协侍菩萨，如今也只是影影绰绰地残存下几缕墨线与浅淡的颜色。在

菩萨身后又分别各站立一位怒目圆睁的已经模糊不清金刚形象，金刚的头上有五色祥云盘绕。经过漫长岁月的蚕蚀，该洞破坏严重，里面壁画面积约19平方米，壁画由于缺乏得力的保护措施，尽管绘制精致，至今却已非常模糊，要仔细辨认才能看到隐约于土墙里的线条与形象，其中一位协侍菩萨，形若“地藏菩萨”（图1），依约可看出当年彩绘之后的生动形象：像高约1.1米，身姿婀娜，形象丰满，头挽发髻，并兼以白色螺髻；顶带头光，头光内装饰不规则的金色宝相花藤草纹；头戴宝冠、宝石形焰光施以翠绿；双耳后垂下桔黄飘带；天庭饱满、白毫点额、柳叶眉、樱桃口、面若朝霞；左手上举，作“上品中生”姿势，右手掌端蓝莲花形香薰；身饰绿色与金色璎珞、钏镯等饰物。该菩萨形象与众多菩萨肩披巾帛形象不同之处是：肩披黑、灰两色粉绿里子伽裟，下着素裙，足踩赭色莲蕊，四周粉色花瓣上翻。整个菩萨神态活泼俏丽，年方妙龄，清纯圣洁，但四周的形象一片混沌，只能看出几块蓝绿及红黑之色。

上述菩萨形象，若按衣装应为地藏菩萨，但妩媚俏丽却现女相。而地藏菩萨应“现出家相，作比丘装束。他的标准像，一般是：结跏趺坐。右手持锡杖，表爱护众生，也表戒修精严；左手持如意宝珠，表欲使众生之愿满足。也有作立像的。”<sup>[5]</sup>由此看来男性地藏菩萨在此一时期为何表现出多元形象，倒是让人值得深思。该壁画右侧墙面

上也绘有天女与菩萨，但看不甚清，因洞内光线太暗，只有借助手电才能约略看清部分。

石壁下方洞窟与石崖上方之窟相比要大得多，石窟正中有置佛之座，从佛像遗迹来看，为坐佛，背后墙壁上有彩绘头光、身光以及飘然上举之祥云，佛像两侧各绘有协侍菩萨，但左侧壁画被毁，右侧菩萨峨冠博带，戴头光，踩祥云，像高约1.4米左右，依然清晰可见（图2）。该洞窟左右两边洞壁均存有壁画，面积约36平米，两壁各绘有四位菩萨坐像。左壁从内至外分别绘：宝檀花菩萨、普贤菩萨、日光菩萨，最外侧菩萨已毁一半；右壁从内至外分别绘：观世音菩萨、月光菩萨（身著白衣）、大势至菩萨（着红衣）、最外侧菩萨已经无法辨认。这两组菩萨，包括坐下的复合形式四边形须弥座，以及头顶的宝盖，约高3.6米。所绘壁画均以工笔重彩形式勾线、填色、



图2

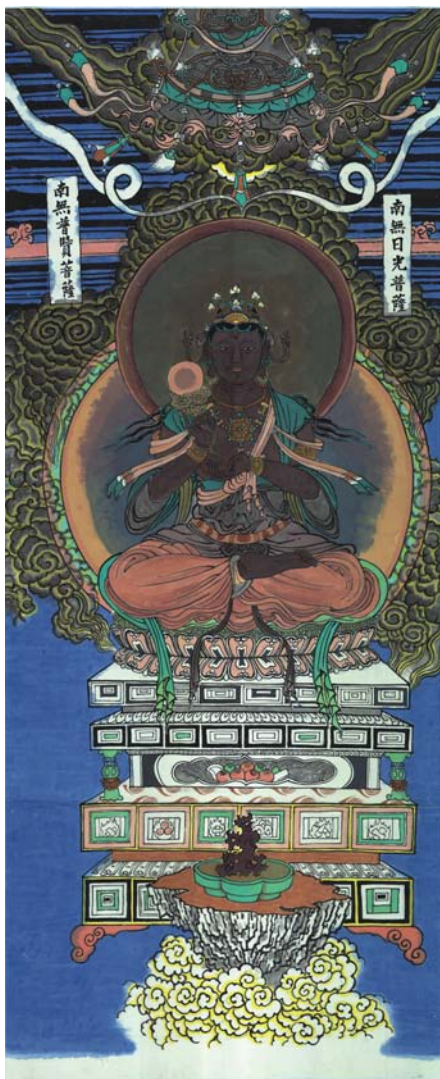


图3

描金。从绘画风格上看，大有元代壁画的设色用笔，类似于敦煌壁画中宋、元以及元代山西永乐宫壁画风格，而从面部特征与服饰上来看应是元末时的壁画作品，与明代造型拘谨、装饰过于繁复相比，该壁画中造型整体上偏重于大方简洁，有着鲜明的元代艺术特点。

在该壁画中，以八位菩萨中的“日光菩萨”（图3）为例：日光菩萨《十往生弥陀佛国经》中又称为“日照王菩萨”，在《法华经·药王菩萨本事品》中又“谓药

王菩萨……乐修苦行，发愿以身体供养佛，于日月灯明佛前，以愿力烧身……”<sup>[6]</sup>第一，从整个造型上来看，菩萨头戴宝相花天冠，紫红束发飘带于头两侧摇摇上举，长发披肩，面如满月，大耳垂肩，戴金色耳环，耳朵中腰又有绿色彩带束耳，眉如远黛，双眉间长一涡纹白毫，目视前方，鼻直口方，嘴上长有曲线型小髭，嘴下亦有祥云状小须，项挂璎珞，肩披绿衣，衬以粉色宽带，紫色束腰之下着浅红长裤，臂如藕管，圆润光洁，左臂及双手手腕戴金色臂饰与腕饰，左手手心向上，托起祥云捧日，右手加以扶持，皆位于右胸前，日如大珠，其色粉红，高出右肩之上。肌肤颜色由于长年日久而发生氧化，变为黑紫色，惟有石色部分鲜艳夺目；头顶紫红色外廓、青紫色内圆头光，身着边晕五彩身光。坐姿为半跏趺坐相，身下坐粉红俯、仰复轮、双重莲花，下为四棱四层装饰简洁须弥座，座前一朵白云捧起灵石，灵石上放置一盆粉绿四瓣花盆，盆中植一座深红色八面玲珑岫山石，身光周围布满冉冉上升之彩云，彩云上托起一轮宝盖。宝盖由双层宝相花草纹串以绿帷、琉苏与宝珠形成。菩萨头部左侧偏上竖一长方形条框名讳，中以楷书写就“南如日光菩萨”。从日光菩萨形象上可以看出，该菩萨服装、肌肤、装饰、光圈、祥云、须弥座等都是以前刚劲有力、富有弹性但却含蓄内敛的中锋用笔所画出的兰叶描、铁线描，其线条婉转流畅、顿挫分明，恰好的表现了菩萨的形体

部分的不同变化，自然生动，美妙传神，符合元代人物造型特征。在设色上亦用了传统的重彩方法、勾填、晕染、烘染、立粉等艺术处理手法。其笔法洗炼洒脱，设色典雅富丽，画面构成与技术相当纯熟，都与元代永乐宫壁画有异曲同工之妙。第二、从画面处理上来看，元代壁画是中国画工笔重彩最为成熟的时期，因此艺术家们借助于这种已臻炉火纯青的程式化的表现手法，投入了极为虔诚的态度，怀着无法掩饰的心态将这一艺术形式发挥的极为出色，所以，尽管画面的处理上离不开必要的图案及纹理装饰，而这种装饰则是恰到好处，若同明代佛教壁画装饰处理极为华丽、繁琐相比，赵家洞壁画倒有简洁、概括，更接近宋、金时期艺术处理手法。以须弥座为例：“须弥座”在中国建筑的营造法则中，本为高于地面的台阶，逐渐成为高级建筑物外部下层台基的定式作法，不限于佛殿内部台座，而佛殿内的须弥座带有自己的特点，其制式为多层煞腰台座。

元代，不论是本尊佛还是菩萨坐下之须弥座，皆传承魏晋至唐宋型制，如魏晋佛教壁画“本生故事”中之释迦牟尼或菩萨坐下的须弥座，即多为简括的四方台式煞腰方座。<sup>[7]</sup>而在隋唐时期的佛教“经变故事”壁画中，佛与菩萨坐下的须弥座即为四方煞腰式，造型已同宋、元相近。<sup>[8]</sup>其装饰华贵而不庸俗、简洁而不空疏，修短合度，言含万象。如：现藏于北京故宫博物院的山西省稷山县兴化寺中



图4

院南壁的“七佛图”<sup>[9]</sup>该寺始建于隋朝开皇十二年（公元592年），后屡经重修。据壁上题记，知作者为元代著名工匠画家朱好古及其门徒张遵礼。壁画约创作于元朝大德二年（公元1298年）。壁画中须弥座也为四棱三层，座上的图案要简不繁，除第二层上之适合纹样外，下一层斗方团花中所描绘的是墨碇状、果品状、檀板状及佛教各色宝物等，四周围有火焰纹，图案设计简洁大方，繁简得当，释迦牟尼主体更加突出，形成较为强烈的艺术特色，石窟中其他菩萨的须弥座均属同类风格。而明代须弥座则不然：虽然明代菩萨坐下之须弥座亦是复合形式，但下部皆为六边形，装饰极其华丽，有时饰以狮子、力士，上部是仰瓣莲花台。菩萨座下常常是一朵从水中升起莲花，或是五色祥云托起的莲花。座前也有祥云，但与元代所不同的是，祥云所捧非石，而是一朵描绘精致的莲花之类，其绿色的莲蓬上，供一制作精美的金属炉状物，而炉中植灵石或灵芝类物品，为显示该物有灵异之处，特地又加上光圈。这就与元代简约而富于绘画美的造型有了很大的区别。亦如清明

时期的水陆画<sup>[10]</sup>、壁画中的须弥座即是此类，也可算得上是明清样式。

从赵家洞上、下两石窟中的佛教形象中可以看出，元代佛教壁画继承了魏晋至唐、宋以至于辽、金以来的壁画人物造型特征，包括了佛、菩萨的神态、表情、坐姿，以及头光、身光等相好与头顶宝盖、须弥座等的造型风格（图4），以及勾线、设色、堆金、粉粉等方法技巧，其中也不难看出元代的佛教人物画在传承了历代佛教造型特点之外，又对唐、宋人物画有所吸收，并且也有新的创造（图5），“这个时期的人物画，从总趋势来看是衰落的，但是，民间绘画为了适应社会上的民风民俗、宗教信仰的各种需要，画工们对于人物画是重视的，就民间绘画而言，人物画在元代还是不断发展的。”<sup>[11]</sup>研究与分析赵家洞佛教壁画使我们对宗教与社会的关系、与人们生活的关系以及与艺术的关系都有了更深



图5

层次的了解，从而促使我们追溯形成中国传统艺术观念与哲学思想的根源，明确佛教壁画在加速了对佛教思想传播的同时，并潜移默化的影响到我们现当代人的哲学观念和艺术创造。对这些壁画进行分析研究与挖掘保护，也使我们的传统绘画艺术薪火相传、生生不息。

注释：

- [1] 汤用彤：《汉魏两晋南北朝佛教史》（下册），中华书局，1983年。
- [2] 薛永年、赵力、尚刚：《中国美术·五代至宋元》，中国人民大学出版社，2004年。
- [3] 金维诺：《中国美术·魏晋至隋唐》，中国人民大学出版社，2004年。
- [4] 钱穆：《中国文化史导论》，商务印书馆，1994年。
- [5] 白化文：《汉化佛教与佛寺》，北京出版社，2003年。
- [6] 陈兵：《新编佛教辞典》，中国世界语出版社，2003年。
- [7] 《敦煌壁画一·说法图》104图，《敦煌壁画一·法华经变·普门品局部》1112图，人民美术出版社，2001年。
- [8] 《敦煌壁画二·维摩诘经变》2034图，人民美术出版社，2001年。
- [9] 《寺观壁画》76图，人民美术出版社，2001年。
- [10] 北京市文物局，《北京文物鉴赏》，北京美术摄影出版社，2006年，第14页。
- [11] 王伯敏：《中国绘画通史》上册，生活·读书·新知三联书店，2000年，第648页。