

炳灵寺 169 窟壁画、塑像艺术风格研究*

顾晓燕

(甘肃政法学院 人文学院,甘肃 兰州 730070)

[摘要]炳灵寺 169 窟是炳灵寺石窟群中规模最大、内容最丰富、最具代表性的石窟。本文主要结合历史文化背景,对炳灵寺 169 窟塑像、壁画的总体艺术风格进行分析和研究。

[关键词]炳灵寺 169 窟;壁画;塑像艺术

[中图分类号]K879.26 [文献标识码]A [文章编号]1005-3115(2011)02-0023-03

炳灵寺石窟是中国佛教石窟中的代表性石窟,它的艺术价值不容忽视。炳灵寺 169 窟留存了西秦时期珍贵的壁画塑像,它们造型独特、风格迥异、活力四射,凝聚了中国传统绘画的精华,并以其独特的方式反映了该地区的社会历史形态、文化意识样态、艺术风貌和审美情趣。该窟的可贵之处是保留了目前我国最早的佛教壁画,这对于研究中国传统绘画和佛教文化有非常重要的价值。

一、炳灵寺石窟史地背景及文化状况

炳灵寺石窟地处甘肃省永靖县,此地是古代兵家重地,也是多民族纷争融合和共同开发生活的地区,羌、氏、汉、鲜卑等各族人民曾先后杂居交融于此。开凿在距黄河

渡口不远处的炳灵寺石窟正好地处中亚通往西亚必经的交通要道——丝绸之路上。炳灵寺地处喀斯特地貌,蜿蜒的黄河在窟前绕山缓缓流去。北魏以前炳灵寺被称为“唐述窟”,唐代称“灵岩寺”,后来由于藏传佛教的传入改名为“炳灵寺”。

西秦政权在统治秦、河州期间信奉佛教,主要文化活动是迎请大量高僧译经和传授禅道,如当时的内地高僧玄奘、外国禅师昙摩毗、僧人智猛、道融及随从弟子等都先后来唐述窟讲经说法,加之封建统治者利用佛教来“敦导民俗”,窟居修禅自然成为时尚,炳灵寺因此吸引了大批来往于丝绸之路的中西僧人聚集此地。在此历史背景

* 本文为甘肃政法学院人文学院青年项目论文,项目名称为《炳灵寺 169 窟壁画塑像艺术性研究》,编号:GZF2010XQNLW27。

原始艺术是那个时代的历史的符号。草原的原始艺术是伴随着人类文明的发展和生存的需要而产生的一种文化现象,是集功用和审美为一体的不自觉的艺术创造,是当时当地文化发展的产物,也是历史发展的见证。

综上所述,新疆古代雕塑是在外界因素强烈影响下发展起来的。这种外来影响主要是指犍陀罗和笈多古典艺术的影响,其次还有中原文化的影响。新疆南部的雕塑作品主要集中在 3~6 世纪,少量作品可延续到 7~8 世纪。这时的雕塑作品受犍陀罗的影响很深,后又受到笈多艺术的影响。波斯和古希腊的古典艺术影响只表现在一些

装饰上。

新疆北部的雕塑作品主要集中在 6~8 世纪,早期作品受犍陀罗影响明显,中期受笈多文化影响,后期则更多受到中原文化影响。泥塑是新疆古代雕塑的主流,分布地区广,延续时间长,数量多,内涵较复杂,大大丰富、充实了中国的泥塑宝库。新疆地处东西交通要冲,所以它在佛教和犍陀罗、笈多雕刻艺术东传中原的过程中起着重要的媒介作用,在吸收东西文化的基础上创造出的西域式雕塑更是我国古代雕塑史上的重要组成部分。

[参考文献]

- [1]穆舜英,祁小山,张平主编.中国新疆古代艺术[M].乌鲁木齐:新疆美术出版社,1995.
- [2]赵华.吐鲁番古墓葬出土艺术品[M].乌鲁木齐:新疆美术出版社,1992.
- [3]李青.古楼兰都善艺术综论[M].北京:中华书局,2005.
- [4]孟凡人.新疆古代雕塑辑录[M].乌鲁木齐:新疆人民出版社,1987.
- [5]新疆维吾尔自治区文物事业管理局等.新疆文物古迹大观[M].乌鲁木齐:新疆美术摄影出版社,1999.

下,炳灵寺佛教艺术逐渐发扬光大,成为河湟地区的佛教文化中心。

二、炳灵寺 169 窟壁画、塑像概况

(一)壁画

169 窟是炳灵寺石窟群中规模最大、内容最丰富、时代最早、最有代表性的石窟,窟内多保留了西秦时期的作品。169 窟现距离地面 60 余米,是近似长方形的天然石窟,窟内四壁现存佛龕及壁画共编号 24 个。塑像、壁画分布错落有致,整体空间排列差异较大。主要壁画是位于北壁的 11、12 号壁画及周边小幅壁画。此窟壁画没有如同莫高窟内鸿篇巨制,结构复杂的经变故事和连环画式的佛本身故事,而多为简单的图解式画面。壁画画师注重的是画面的艺术性而非按照经文或故事情节顺序安排画面的叙事性,强调遵循画面自身的视觉空间逻辑,形成画面独特的整体构成结构。

169 窟的重要壁画首属 11、12 号壁画。11 号壁画最上部是佛和供养人,中部为一佛二菩萨,构成“小”字状构图。左边菩萨身后有一横式飞天,菩萨下部绘有一弟子和二女供养人。11 号壁画下部也绘有坐佛和一佛二菩萨。壁画为铁线描,遒劲挺拔,流畅自然,线条表现手法各不相同。12 号壁画面积稍大,内容不如 11 号壁画繁琐,主要有坐于菩提树下说法的一佛和两旁的胁待菩萨,左下部还有一身双手合十、胡跪在地的天王。几铺表现净土世界的绿水出现在佛的莲座下面。

169 窟北壁主要壁画还有位于 11 号壁画右下部的国内现存最早的维摩变。维摩诘着菩萨装,全非宽衣薄带的士大夫形象,两边有文殊菩萨,绘画方式独特,不同于东晋开始的维摩诘单身题材。

除此之外 169 窟还绘有大量的供养人和飞天,不同的是这里的供养行列前面都有高僧引导。人物造型明显受到内地传统绘画的影响,僧人及女供养人形象都具有强烈的民族特色和时代气息。此窟的飞天形象都没有将其作为独立的绘画题材,而仅作为构图中的组成部分渲染画面气氛,形体大都缺乏纤细柔美之感。

169 窟还全面表现了流行于早期石窟的题材,如西壁和北壁“求同存异”的千佛、“左图右榜”的十方佛以及数铺释迦、多宝二佛并坐图。

(二)塑像

169 窟西秦造像由单一的立佛和坐佛发展到龕形完备、配列有序的艺术形式,这个过程伴随着对西域佛教艺术和犍陀罗艺术的借鉴以及与本民族文化的融合。此窟多出现十六国北朝较为流行的过去、现在、未来三世佛造像。但 169 窟强调三世佛的平等性和继承性,基本上是三佛等高。窟内最早的最有代表性的是第 6、7、9 号佛龕。首先是位于窟内北壁的 6 号龕,龕内有着六边形彩绘花纹

和阴刻衣纹袈裟的佛。佛的南北两侧则是饰有玲形耳饰,戴有项圈手环和面部、胸部及四肢均涂有白色,并用墨线勾勒出五官的菩萨。

窟内北壁后部的第 9 号龕三尊等高立佛佛体端直、尺寸较短、五官集中且无棱角,整体圆润,与犍陀罗风格明显不同的是在形象塑造上慈祥超过了庄严。但位于北壁第 7 号龕的立佛却弯眉细眼,高鼻薄嘴,脸型呈椭圆形,能看到犍陀罗原型和马图拉风格的影响,如袈裟衣纹呈现出下垂的重环叠纹,呈“U”形,采用阴刻线表现衣薄贴体,并有对称波纹边缘的袖口和表现衣质轻薄之特点。

值得注意的是位于西壁上方的一尊站立菩萨像,表现出静虑、超脱、欣然慈爱情绪,造像的装饰有明显的鲜卑族色彩,所佩戴的发冠和两边垂肩而下的头发都彰显民族风情。

三、炳灵寺 169 窟壁画、塑像的艺术风格

(一)朴拙率真

169 窟壁画、塑像艺术手法多样,中原与外来艺术相结合的不娴熟中蕴含着中国古代哲学精神中的“朴”与“真”。整体表现出雄浑、淳厚、古朴、天真、稚拙的风格,透露着中国艺术大巧若拙、寓华于朴的含蓄传统。壁画造型质朴率真,线描粗放自然,色彩浑厚朴实毫无纤巧雕饰之感,蕴藉着一种百折不挠的原始生命力;塑像造型与色彩也常融为一体,浑厚圆润。

(二)装饰意味

魏晋南北朝的佛教艺术进入神权时代,秦汉时期兴起的写实作风被暂时摧毁,呈现较强的装饰特色。169 窟壁画开始脱离束缚,将画面整体色彩关系呈现的效果作为艺术创作的主要动机,根据画师的美感经验创造色彩而非表现眼中自然形态之色,并遵循一定的色彩自身美感规律进行组合概括,强调色彩对画面整体节奏和构成的作用。而这种装饰性色彩的传承关系主要是战国以前红黑两色的巧妙运用,这两色在早期洞窟中加上绿色的搭配使画面有种和谐、沉稳、浓烈的效果。

首先,169 窟壁画会随着装饰面的不同在构图上做出相应的变化。如 12 号壁画为了突出画面“圆势”感,中间一佛与周围飞天弟子的构图被排列为装饰性组合,画面的整体感和紧凑感很强,并且佛的脸型、项光圈、背光圈、盘腿而坐的双腿外轮廓、底座包括佛光上的菩提树和上部小佛的构图都近乎圆形,比较典型地体现了中国传统装饰图案中“圆”的骨架结构和传统美学对“圆”的崇拜,同时也传达了天人合一的包容之美。再如 11 号壁画作者为了更加准确地凸显人物之间的关系和叙事性的条理,采用了把画面分成三条横带的结构形式,这种横带形式结构分明,有强烈的秩序感和平衡感。既能增加画面美感,同时又可容纳丰富内容,更有把握在装饰上取得完美

丰富的效果。这与战国时的铜壶装饰、古希腊时期的瓶画器皿装饰、及古埃及墓室壁画所采用的横带状装饰手法类似。总之,11、12号壁画均有装饰性构图的特点——“满”,但是满而不乱、秩序井然,因为每幅壁画结构整体,主次得当,并按照均衡、对称、整齐统一而又富有变化的审美规律,构成一个严整而有节奏的装饰性的平面艺术结构。

其次,169窟壁画还注重色彩的层次变化和冷暖色的相互衬托,多采用黑白灰等装饰绘画手法。例如在11号壁画上部供养人和僧侣身体上几块黑色的运用既能平衡画面,又增强了画面黑白对比的装饰性。

再次,11号壁画还注意装饰画用色的概括性,仅用黑、白、石青色,色调清新明快、雅致清丽、节奏鲜明,体现了装饰绘画的特点。除此之外,装饰手法和装饰纹样的运用也可从中找到印记。1、12号壁画描写了细腰、宽袖长裙的供养人形象,将人物形象从现实中的真实写照加以夸张变化,呈现出装饰性。其中大量的供养人形象及飞天动态类似,被作以重复性的具有微妙变化的描绘,伴有律动感,并蕴含重复、渐变、近似构成的平面装饰性特征。总之,169窟塑像壁画无论在构图、用色和雕刻手法,还是绘画纹样上,都呈现出较强的装饰风格。

(三)自由外拓

169窟为僧侣和老百姓自发雕凿的石窟,其整体布局缺乏规划性,窟内多为小面积壁画,人物刻画小巧。窟内出现庞大塑像,均为真人高度或小于真人,体量感较轻。169窟总体布局较为松散随意,错落有致,没有刻意罗列。因此,窟内整体气氛亲切自然,自由外拓,比之其他石窟的空寂严静、整齐威严,充分体现了个性特点。

在莫高窟等一些西域石窟中,魏晋南北朝时的壁画多数色调灰重,庄严超拔、硕大无朋的佛像身躯显示出冷漠、镇定、不食人间烟火的神情,芸芸众生拜倒巡礼时所感受的是“空寂严静”,威严的力量折射出香烟弥漫的神秘和狂热。深沉静穆的严肃启示了静的境界,是理性的关照。迥然不同的是,169窟却传达出自然外拓之美。许多塑像在脱略形迹的描绘中,迸发着一股开张飞动的气势,它没有过分地讲求精致,也没有过分“传神”外化于细节真实的刻意追求,没有深沉、拘谨、威严之静美,有的却是自然、亲切、松动的外拓之美。6号、9号龕的佛像五官更因加入中原传统的造型手法由原来的棱角分明变得圆平生动,人物姿态随意灵动,面部表情亲切自然,塑像体积虽小但都充满张力。正是没有规划的布局和生动多样、松动

自然的自由表现手法才造就了169窟整体的自由外拓之美。

(四)动静相生

菩萨的沉静,佛的威严,弟子的虔诚,通过无声的静态来体现。169窟的塑像犹如汉俑般在静态的稳重中通过人物面部的复杂表现,姿态的微妙扭动,在不觉中注入动态,达到了寓静于动、静中有动、动静相生的艺术境界。

169窟壁画尽管绘制得相对粗陋,但无论造型用线还是形象结构组合,都赋予了动感和张力,体现“态”与“势”。由于作者在造型意识上对物象本质结构的理解和把握到位,所以容易表现出力的运动。在不失“真”的前提下概括选取大结构关系有意识的省略细节,往往采用大块面和线条结合手法,呈现出概括洗练但富有韵味和说服力的特征。如11号壁画中人物大都用色块直接构成,有些甚至连五官都未仔细刻画,但仍然鲜活生动,只状动态不状人,人物形象“虽静犹动”。另外这种态势还体现在造型的运动感上,此窟壁画有扑面而来的视觉形式上的动感冲击力,却较少有僵直的形象和呆板的排列,这种运动感一方面体现在成功捕捉提炼物态,通常人物间的动态所造成的“势”会有时间性的预示趋向,另一方面体现在物象构成的线性排序表达上,这不仅包含了作为造型手段的线性本身的动感,还包含物象排列所构成的如同书法作品文字布局所体现的势。

(五)形简意赅

169窟壁画内容简单,线条简练,在不经意间流露出形简意赅的美学效果。自然简洁的表现要求忌讳繁缛,此窟壁画在用笔上删繁就简,以一当十,有言有尽而意无穷的传统美学原理。格式塔心理学的研究成果表明,“人的眼睛倾向于把任何一个刺激样式看成已知条件所允许达到的最简单的形状”。在艺术的关照中,单纯和简洁不仅能摒落芜杂、直探真如,还能从简单的形象看出丰富的意蕴。169窟壁画将丰富的意蕴组织到简单的结构样式中,就是简于象而不简于意。色简,绚烂之极归于平淡;形简,削尽冗繁。11、12号壁画中画师对供养人、佛、及菩萨的刻画可谓逸笔草草、言简意赅,整体造型简洁生动,形成强烈的形简意赅的美学效果。

169窟见证了民族绘画精神的本质力量,表现了出独特的艺术风格。这里所绘的不是墨线,所涂的不是色彩,而是生命的轨迹、情思的律动。它更多的冲破了宗教气氛和程式的束缚,充满情趣,通过艺术形式借助宗教深层次地反映现实生活中人们的内心。

[参考文献]

[1]叶朗.中国美学史大纲[M].上海:上海人民出版社,1985.

[2]陈望衡.中国古典美学史[M].合肥:安徽文艺出版社,1984.

[3]阿恩海姆.艺术与视知觉[M].成都:四川人民出版社,1998.