

莫高窟壁画飞天装饰性特点初探

张玉平

(西北师范大学 美术学院,甘肃 兰州 730070)

[摘要]飞天在敦煌莫高窟壁画中主要起活跃气氛、装饰洞窟的作用,具有装饰之美、形象之美、和谐之美、统一之美、意境之美的装饰性特点。本文以中国历史时期敦煌莫高窟壁画飞天嬗变时间顺序为线索,对敦煌莫高窟壁画飞天的装饰性特点进行分析。

[关键词]敦煌莫高窟;壁画飞天;装饰艺术

[中图分类号]J218.6 [文献标识码]A [文章编号]1005-3115(2012)08-0098-02

源于印度宗教画中的飞天形象在其本土所占比重并不大,随着佛教的传播,飞天由印度沿着丝绸之路飘经西域,在瓜、沙之地驻足。传入中国以后,飞天形象得以发展,其完美艺术形象在敦煌莫高窟壁画中体现得淋漓尽致。敦煌莫高窟迄今保存了735个洞窟,其中270多个洞窟绘有飞天,总计4500余身,其数量之多在世界佛教石窟中首屈一指。飞天在中国石窟壁画中所占比例如此之大与中国传统文化神仙思想不无关系。中国人自古以来认为人死可羽化而升天,人们正是藉飞天形象寄托生命的延续,而敦煌飞天恰好迎合了人们“往生不死”的愿望。

敦煌飞天的形体特征是不长翅膀不生羽毛,借助云彩,凭借飘曳的衣裙、飞舞的彩带凌空翱翔,千姿百态,千变万化。这是在中华民族传统艺术的基础上融合了外来飞天艺术成就,衍生形成敦煌飞天形象。敦煌莫高窟壁画中的飞天形象是敦煌飞天的典型代表。不同时期,敦煌莫高窟壁画飞天皆有自己的装饰性特点。

一、北朝壁画飞天的装饰性特点

受敦煌地区根深叶茂的中原汉文化滋养,特别是魏晋十六国壁画造型之影响,北朝飞天在具体形象上有显著变化。飞天脸形由椭圆变得长而丰满,眉平、眼秀、鼻丰、嘴小,五官匀称协调。身材比例逐渐修长,有的腿部相当于腰身的两倍。姿态亦多种多样。

北魏254窟是典型的中心塔柱窟。古印度有一种塔庙,在寺庙中央建一座塔,信仰者进香礼佛,沿右旋转,作回绕巡礼。塔的形式在中国变成方柱,方柱中央通常塑一佛像,佛像上部、两边对称绘有飞天。围绕佛像周围的飞天不仅点缀、装饰洞窟,还活跃原本肃穆的佛像画面气氛。西魏285窟是殿堂式的覆斗顶洞窟。此洞窟画满壁画,覆斗顶四面绘有飞天,姿态各异,向不同方向飞舞。若以殿堂为地,覆斗顶为天,飞天则翱翔于天空。285窟南边飞天更具“中原风格”,体形较瘦,飘带、衣裙较长。北朝时期飞天数量增多,体形增

大。飞天僵硬的姿态开始变得灵活,飘带也更有动感,给人飘飘欲飞之感觉。使人容易联想到佛说法时的生动场面以及佛教给人们心灵带来的宽慰,既活跃洞窟气氛,又具装饰之美。

二、第428窟及隋藻井、平棋中壁画飞天的装饰性特点

北周428窟莲花平棋、裸体莲花飞天藻井都无不体现变化统一的和谐美。在此两幅画中,八身飞天都适合于三角形纹样,且以一大朵盛开莲花适合于圆心(井心),以此圆切正方形四边用螺旋状纹样装饰,二方连续的藻井饰边以对称形式做点缀。飞天除外,莲花、饰边的适合形或本身形都以对称形出现。整幅画显得整齐划一,飞天之出现打破画面的布局。首先,平棋四角的四身飞天不是对称形出现,形象姿态各异;其次,飞天适合的角度和方向亦有变化。此外,莲花藻井中四身裸体飞天还保持着“U”字形飞动姿势,全身裸露,脖系珠串项链,头无宝冠,有圆光衬托,各有特色。他们均举手并足,飘带随身体飘飞,肌肉呈肉红色,面部丰满,表情愉快,只是动作的幅度有大有小,且表情各异,统一中有变化。早期飞天位置受几何形(三角形)之限制,约束了飞天的造型。同时,莲花平棋中四身飞天头统一朝里,分别对准中心莲花外切正方形的四角。除右上角飞天之外,另外三个角飞天头部呈3/4侧角度,且面向朝左。而莲花藻井中的四身飞天,也是除右上角飞天外,其余三角飞天头部都呈3/4侧角度,且面向朝右。变化中有统一,统一中不乏变化,赋予变化统一的和谐美。

隋朝401窟莲花飞天藻井图案内容主要是宣扬佛法、吸引信众。为体现佛在人们心目中肃穆神圣的形象,所以采用稳定端庄的对称形式。另外,四角有化佛坐于莲花上,这与形式亦是统一的。

隋407窟三兔飞天藻井颇具特色,由于藻井描绘了飞天,显得活泼生动。方井中心绘三只旋转飞奔的兔子,三兔

共三耳,却有每兔双耳之感,既简洁又明快。同时,三耳相接,构成三角形,与圆心外框自然成趣。莲花四周环绕飞翔的八身飞天和旋动的天花,运动方向与三兔一致。外围是花纹细密的边饰及幔帷。整个藻井结构严谨,纹样新颖,造型生动,色彩华丽,显示了作者丰富的想象力。另外,中间一层莲花花头分别指向八身飞天头。飞天这种有规律的绕花旋转,自然形成不间断的运动感,打破直线的单一感,达到形式与内容完美统一。

中西合璧指中原传统文化和西域文化的相互借鉴和融合过程。北周鲜卑政权吸收中原文化和西域文化,造就了飞天形象中西合璧的丰富内涵。正如段文杰在《飞天——乾闥婆与紧那罗——再谈敦煌飞天》一文中所写:“旧的西域式飞天还盘旋在平棋的岔角里,新的西域式飞天又冲进了洞窟。或在说法图的上方,或挤进平棋岔角里,或凌空旋转莲花;或三三两两,或成群结队,各司其职。新的西域式飞天脸圆、身短、体壮,头戴波斯式宝冠,身披大巾,着右袒僧祇支(衬衣),腰缠印度式大裙。最突出的是:面部和肉体的凹凸晕染,除了圆晕重叠晕染而外,还画白眉棱、白鼻梁、白眼眶、白牙齿、白下巴;有的在脸上、手臂、腹部高明处都画以白粉,不仅表现了圆滚滚的立体感,而且似乎闪闪发光。这种晕染法是龟兹壁画早期立体感表现手法,画史上称‘天竺遗法’,北周时代几乎原样再次传入敦煌,成为新的西域式飞天的鲜明特征。”在许多北周洞窟中,西域式飞天与中原式飞天并存。在藻井四周和平棋的岔角里的飞天行列中,出现了脸型方而丰满,所谓“面短而艳”的飞天形象。她们面颊、额际、下巴均染以赭红,头束鬋髻,身着汉式大袖长袍,展现出飞天中西合璧的新风貌。

三、唐时壁画飞天装饰性特点

初唐佛教壁画,因洞窟整体结构变化进而强化了飞天的装饰作用。唐代飞天的造型更注重个性化。初唐 321 窟正面佛龕很大,龕上部是一个完整的天空世界,佛和菩萨乘着彩云飞翔其中,飞天从两边飞下,好似天人菩萨在天空中俯瞰人间世界,“天空”与洞窟中的雕塑构成“天上人间”之效果,产生世俗的意境之美。盛唐 329 窟覆斗顶,中心画有莲花,四身持花飞天乘着流动云彩环绕莲花飞旋,在正方形四个角上做了对称装饰,使得飞天姿态优美,活动空间更大,大朵流动云彩更加快了飞动速度。莲花以花蕊为中心成曲

线式的离心式发射状与飞舞的飞天再形成向心式的骨式,装饰性亦更加浓郁,产生意境之美。晚唐飞天大半成群集中在窟顶华盖四周,她们置身于翻滚的云彩中,有的卧乘彩云昂首飞驰,有的安坐在云堆里击鼓、吹箫,有的倒悬在云彩里挥手弹箏,有的舞蹈,有的撒花,茫茫云海,五彩缤纷。正如敦煌变文中描写:“云中天乐吹杨柳,空里缤纷下落梅。”又是另一番境界。受以胖为美审美观念的影响,飞天的形象变得更加丰满。画师不单纯将其看为神化的东西,而且赋予其社会化、人性化和生活化的内容,赋予壁画飞天意境之美。

四、元明时期飞天艺术走向终结

元代蒙古统治敦煌地区时莫高窟营建重修的洞窟很少。当时流行密宗,藏传密宗艺术中无飞天,汉传密宗艺术中现存的飞天也不多。此时飞天已不再有隋唐鼎盛时期的气象。飞天体型趋于肥胖,装饰物繁杂,世俗气息浓郁,飘动之舞带变短,飞行之速度变慢,姿态舒缓而娴雅,飞动之感明显不如以前,仍不失雍容大度的气质。具有代表性的是画在第 3 窟南壁和北壁的《千手千眼观音经变图》,上方两角的四身飞天,其形象、姿态、衣饰基本相似,头梳椎髻、戴珠冠,脸型丰圆,长眉秀眼,上体半裸,项饰璎珞,臂饰宝钏。一手托莲花,一手执莲枝负在肩上,乘黄色卷云从空而降,衣裙巾带很短,身体沉重,飞动感不强,已无佛教飞天之姿态风貌,更像四身乘云飞行的道教仙童。唐中叶以后,敦煌飞天艺术走向衰落,风采与神韵不复以往,步入程式化俗套。元明时期,因封关之故,敦煌飞天艺术走向终结。

敦煌飞天不是单一的一种艺术形象,是中国历代画师们吸收印度佛教文化,摆脱封建伦理道德对人性束缚的过程中逐渐完善的,是印度佛教天人和中国道教羽人、西域飞天和中原飞天长期交流、融合,最后形成本土化的敦煌飞天形象。敦煌壁画飞天,从十六国开始,历经数十个朝代千余年时间,不同时代,不同艺术家给我们留下了不同风格的飞天形象,而且在不同的历史时期呈现出各自的装饰性特点。与其他石窟壁画飞天相比,敦煌壁画飞天数量多、变化多,多变的动态之美正是敦煌飞天艺术形象的主要特征,其形象之美、和谐之美、统一之美、意境之美,活跃气氛、装饰洞窟是其最显著的装饰性特点。

[参考文献]

- [1]敦煌文物研究所.全国敦煌学术讨论会文集(石窟·艺术编)(下册)[M].兰州:甘肃人民出版社,1983.
- [2]国家图书馆善本部敦煌吐鲁番学资料研究中心.敦煌与丝路文化学术讲座[M].北京:北京图书馆出版社,2003.
- [3]段文杰.敦煌石窟艺术论集[M].兰州:甘肃人民出版社,1988.
- [4]敦煌研究院.敦煌——纪念段黄藏经洞发现一百周年[M].北

京:朝华出版社,2002.

- [5]段文杰.飞天——乾闥婆与紧那罗——再谈敦煌飞天[J].兰州:敦煌研究,1987,(1).
- [6]敦煌研究院.常书鸿文集[M].兰州:甘肃民族出版社,2008.
- [7]樊锦诗编,罗华庆著.发现藏经洞[M].上海:华东师范大学出版社,2010.