

# 佛教雕塑背光图像的象征意义

封 钰 韦妹华

(南京大学美术研究院 江苏南京 210093)

**内容提要:**佛教雕塑背光图像是佛教造像艺术的一个重要组成部分,但它不是一般的装饰图案,它既受到佛教教义之限制,又遇到本土文化的融摄。在传统文化语境中,以圆形为主的佛教雕塑背光的外形象征着圆满、圆通、圆融,而其火焰纹、莲花纹、飞天纹、植物纹等装饰纹样则不仅是佛教造像艺术的重要元素,也是中华文化的表征。

**关键词:**佛教雕塑 背光 图像 象征意义

**中图分类号:**K879.3

**文献标识码:**A

## 一 佛教雕塑背光的滥觞

佛教雕塑背光是佛教诸尊像背后的光圈式装饰图案,一般在佛和菩萨的头部和身后。它包括头光和身光,又称为佛光、圆光<sup>[1]</sup>、光相等。背光是佛“三十二相”中“眉间白毫”和“长光一丈相”<sup>[2]</sup>的体现,故是佛本体的一部分,从不单独出现。

由于佛教雕塑背光不单独出现,所以同佛教造像一样,佛教雕塑背光图像也发端于印度,然后传入中亚,再经过新疆传入内地,从龟兹石窟向东到敦煌的莫高窟、天水的麦积山以至大同的云冈石窟、洛阳龙门石窟。在印度出土的2世纪的佛教造像中就出现了头光,但其图案很简单,没有什么装饰,缘由犍陀罗时代的佛教雕塑背光大多都是无装饰图像的圆盘<sup>[3]</sup>,至5世纪左右佛像的头光图案才日趋发展,身光也开始出现,出现了卷叶、莲叶等装饰,背光内容随之丰富起来,这时期的印度笈多王朝的秣菟罗佛像的背光装饰趋向华丽。

当佛教艺术由中亚传到龟兹的时候,佛像背光多有圆形、火焰形、椭圆形,上面雕刻有华丽的图像纹样,对中国佛教艺术产生了很大的影响。在我国有纪年的佛教造像中,湖北武昌溪寺的菩萨造像刻画在一块茶叶状的铜片上,“背光图对称均匀,像以印度人种为基准,脸型圆润,双目圆睁,头肉髻以螺旋状最为典型。”<sup>[4]</sup>另外,较早的东汉乐

山麻濠佛像也均有背光,整个背光填充空间很满,佛像衣纹似“曹衣出水”样式,与早期的犍陀罗薄衣透体风格很相似。显而易见,我国的佛教背光艺术当以印度为滥觞。然而,“由于中国文化固有的传统文化根基深厚并且富于包容精神,其结果是吸收和同化外来文化同时并存,外来文化的进入丰富了中国文化,即并不丧失中国文化特有的本色。”<sup>[5]</sup>这使得佛教背光在中国古代艺术家的融摄中加速了外来艺术本土化的进程,最终形成具有鲜明的民族审美取向的中国佛教背光图像。

## 二 佛教雕塑背光外形的象征意义

佛教背光外形众多,有圆形、长圆形、椭圆形,还有方形、菱形、扇形等。主要以圆形为主。如《图画见闻记》载:“尝于成都龙华东禅院画毗卢像,坐于圆光中碧莲花上,其圆光如初日轮,浓淡无遗,人所不到也。”<sup>[6]</sup>《太平广记》云:“吴生画中门内神,圆光最在后,一笔成……望者如堵。风落笔转,规成月圆。”<sup>[7]</sup>佛教背光为圆或者近似于圆形,有其宗教的象征意义。“‘圆’在佛教中有许多种说法,佛陀对众生说法的声音叫圆音;佛法的圆满至秒成圆妙;融会贯通是圆通;觉悟之道,平等周满,毫无缺漏谓圆觉;此外还有圆成、圆润、圆明、圆好、圆悟、圆鉴、圆道、圆教、圆佛、圆果、圆戒、圆应、圆光等。‘圆’,在《说文》释为‘圆全也’,圆则

收稿日期 2010-01-22

作者简介 封钰(1963~),女,南京大学美术研究院副教授,主要研究方向:中外美术学设计理论、佛教美术。

韦妹华(1983~),女,南京大学美术研究院硕士研究生,主要研究方向:装饰设计。

基金项目 国家社会科学基金艺术学项目“中国古代雕塑风格演变研究”,项目编号:08BF37。

‘天体也’，是则‘圆’字之义，就是说像天一样完全。在梵语中是‘波利(pari)’，与汉语的圆有相近之处。但是，梵语‘波利’比汉语的‘圆’有更广泛的意义，它既指圆形也指圆满和圆通。”<sup>[8]</sup>

佛教背光的圆形与世俗透视法不同，“画工画佛身光有扁有圆者，身侧则光也侧，此大谬也。渠但见雕木佛耳，不知此光常圆也。又有画行佛，光尾向后，谓之‘顺风’光，此亦谬也。佛光乃定果之光，虽劫风不可动，岂常风能摇哉？”<sup>[9]</sup>

### 三 佛教雕塑背光纹饰的象征意义

佛教背光图像的纹饰主要有火焰纹、莲花纹、飞天纹、植物纹等。这些装饰纹样不仅是佛教造像艺术的重要元素，而且它们也是中国文化的表征。“从某种意义上说，整个中国文化都与佛教有着不解之缘。例如，素有‘华夏文化冠冕’之称的诗、书、画，就受到佛教极其广泛的影响。中国古代诗、书、画，向来注重意境、气韵。所谓意境、气韵，也就是一种内在情感与外在境物的交融和一的艺术境界……这种注重‘意气’、‘体悟’的艺术境界，无疑受到中国佛教特别是禅宗注重‘顿悟’的思想模式的影响。”<sup>[10]</sup>“隋唐尚意，隋唐艺术家‘现代性’的自觉追求集中体现在‘同自然之妙有’、‘度物象而取其真’等命题上。”<sup>[11]</sup>故佛教背光图像雕刻装饰纹样就是佛教思想的艺术与中国古代艺术家“现代性”的视觉追求的表现形式。

#### 1. 火焰装饰纹样

火在人类文明的历史上有着划时代的意义，从原始社会时期开始人类便有了对火的崇拜，以火为神，以火为图腾，火在这一时期被图案化并融入到人们的日常生活中。甚至有“印人谓火能运送供物于神前，乃神人之媒介，一切祭典中皆不可缺少”<sup>[12]</sup>之说。火焰纹图案也成了各艺术形式特别是宗教艺术争相表现的主要内容。火焰在佛教中被视为吉祥与清净之物。火焰既是佛法无边的象征，又是光明的使者。据《后汉书》，“佛身長一丈六尺，黄金项中佩明光，变化无方，无所不入，故能通万物而大济众生。”<sup>[13]</sup>人们用火焰来绘制佛光，火焰纹的光整体动感很强，有一种向上的升腾感，不仅能够充分衬托出佛的高大和威严，同时以火说明了佛的无边法力。火焰纹作为光明和宏大的象征在佛像背光中应



图一// 唐·龙门石窟奉先寺卢舍那坐佛背光火焰纹

用很多。走进龙门石窟，我们都可发现，很多佛像背光的外圈都会有冉冉的火焰(图一)。

火焰纹背光在中国被应用也不是偶然产生的，火作为光明和吉祥的象征，在中国已有着悠久的历史。佛教造像传入中国后，印度原有的背光图像与中国本土传统相结合就产生了中国式的背光纹样，冉冉的火焰纹样把佛像烘托得更加神圣。我们从云冈石窟中能看到形式多样的北魏火焰纹，多刻在头光身光内和背光外沿。云冈第六窟背光中的火焰纹，每层的形态都各不相同，它既表现出早期佛教火焰纹的朴拙，又象征着佛法的庄严。

火焰纹在佛教背光早期应用较多，到了隋唐有所减少，至唐代晚期，随着对外的交流和发展，火纹逐渐被多层同心圆间饰以植物的其它图案所代替。

#### 2. 莲花装饰纹样

从佛教的产生到发展，莲与佛有着不解之缘。翻读佛典，我们不难发现，莲与佛极为密切。如著名佛经《妙法莲花经》中即有频繁的表现：佛国称为“莲界”或“莲花世界”；佛像可称“莲像”；寺庙称





图二// 北魏·云冈石窟十七窟西壁下层立佛背光中莲花纹与忍冬纹

为“莲舍”，或“莲境”；和尚的袈裟称为“莲服”或“莲衣”；法帽边缘配置称“莲瓣”……《大悲经·卷三》：“见有千枚诸妙莲花，一一莲花各有千叶，金色金光大明普照，香气芬熏……如此劫中当有千佛出兴于世。”<sup>[14]</sup>莲几乎成了佛的代名词。

莲与佛教结下亲密的因缘成为佛国净土的象征，简要的说有两方面的缘由。首先是与莲花的特性有关。莲的“出污泥而不染”的特性赢得了佛教至高无尚的崇拜。莲的特别属性与人世间的佛教信徒希望自己不受尘世的污染的愿望相一致。其次是受到古印度崇拜莲花习俗的影响。早在佛教诞生以前的印度，莲花池塘便成了避暑胜地，莲池绿水阴秀，带来清凉，莲花芬芳四溢，使人心肺顿觉凉爽。古印度还常以莲花喻美丽的姑娘。如《罗摩衍那》说：“悉多有位女郎长得仪容秀美，浑身却像涂上污泥的莲藕，闪光的美容从不显露。”<sup>[15]</sup>另外，佛经说：释迦降生之前，皇宫御苑中出现了八种瑞相，百鸟群集，鸣声相悦，四季花卉一同盛开，尤为奇特的是，在宫内的大池塘中突然长出一朵大如车轮的白莲花，白莲花长出之时恰是释迦降生人间，释迦牟尼降生之处，在花的舌根中又闪出千道金光，每一道金光又化作一朵千叶白莲，每朵莲花之中还坐着一位盘脚交叉足心向上的小菩萨。因此，佛教把莲荷视为圣物，视为佛教的象征，寄托

着佛教徒的希望，于是，莲花就很自然的成了佛教艺术主要的装饰纹样，在石窟艺术中得到广泛的应用。

所以，印度佛教艺术也最早把莲花作为装饰图案，如无忧王时代石柱上的莲座、犍陀罗时代石刻上的莲花图案等。在我国早期的佛教背光中，新疆克孜尔石窟也出现了背光莲花座。龙门石窟佛像背光的莲花装饰纹样多见于佛像的头光部分，表现写实大多与忍冬纹结合，佛像为正面俯视，渲染圣洁庄严的场面（图二），刻画细致生动，匠心别致而又通俗。将莲花作为人世和天国的媒介的象征，寄托着人们对美好生活的希冀，有一种强烈的世俗和传统意味含于其中。

莲花背光之所以能在中国佛教艺术中盛行，除了与佛教的象征意义有关，还在于它与中国传统文化的隐喻相契合。

最早的汉代瓦当上的莲花图案叫做菱花。汉代人认为菱花在五行中主水，寓意为主司水的圣物，具有中原本土吉祥辟邪之象征意味。因此，佛教艺术自传入中国之后，莲花背光纹饰便久盛不衰。

### 3. 飞天装饰纹样

佛典中称作“紧那罗（梵名为gandhaiva）”、“干闥婆（梵名为kinnara）”的就是我们所说的“飞天”，是能飞行的神。干闥婆，《大智度论》卷十说：“干闥婆是诸天伎人，随逐诸天……有时天上为诸天作乐。”<sup>[16]</sup>紧那罗，《一切经音义》卷十一说：“真胞罗（古作紧那罗，音乐天也，有美妙音声，能作歌舞）。”<sup>[17]</sup>印度称“伎乐天”，又因他们是佛教“天龙



图三// 北魏·龙门石窟古阳洞比丘慧成龕背光中的伎乐天



图四// 唐·四川资中重龙山第一二三号千手观音背光

八部”护法神,又有香音神、天乐神、天伎乐等名。

飞天一般雕刻于头光和身光交接处作为装饰。如云冈石窟19-2窟倚坐佛,圆形的头光与莲叶形身光相结合,第三层和第四层就是飞天的图像,给人一种神秘灵动的意境。飞天在龙门石窟中除了用于装饰佛像的背光之外,还运用装饰窟顶、壁面。其飞天形象大致为面相修长,上身半裸,腰束长裙,肩披长巾,有的手持乐器,有的手捧供果或鲜花(图三)。

飞天来源于人们的想象,其形象由西方传入并得到广泛的认可和自由发展,是人们对一种无忧无虑的生活状态的向往,飞天是作为天堂的象征,活泼明快。想象中的天国是个极度快乐的世界,不但丝竹如歌,飞花如雨,还有婀娜多姿的飞天凌空飘舞,时作歌咏,有的手执华绳,有的演奏各种乐器,还有的盘腿而坐。早期的源于印度的飞天体型肥短,粗裸上身,赤足外露,身后留有拙笨飘带的风度,后期的曳地长裙,苗条柔美,有飘逸修长的飘带,秀丽而挺拔,喜悦而不娇冶,脱俗而不失对世人的关怀,给人一种亲近而不可得的距离美感。这个演变不能不说是人们在秀骨清像影响下的艺术想象的结果,代表这时代特定时期的审美风尚,具有深刻的内涵。

#### 4.其他装饰纹样

除了火焰、莲花和飞天纹样的背光图像外,常见还有葡萄、牡丹、金银花、石榴等植物纹样。不同的植物种类各有其象征意义。忍冬纹以忍冬花为题材。忍冬花又名金银花,生命力顽强,犹如柏松,凌冬不调,源于印度,被认为是坚忍不拔和健康长

寿的象征。著名道士陶弘景说:“忍冬久服轻身,延年易寿。”忍冬对向往长生的普通人和梦想“轻身升天”的修道者来说是宝物。在魏晋南北朝时期道教和玄学思想盛行,中国石窟的装饰中也受到了影响,所以在佛像背光中我们可以看到绘有忍冬纹样的装饰图形。葡萄在中国传统意识中象征多子多孙、人丁兴旺;石榴也有多子多福的寓意;牡丹象征富贵,这些蕴涵吉祥如意的植物纹样与卷草纹构成统一的整体,连绵不绝,极具艺术感染力。卷草纹经西亚传入中国,流行于唐代,因其连绵不绝的卷曲叶形而得名,人称“唐草”,佛教主要装饰纹样之一。卷草纹的主要结构是一条“S”形的波状曲线,饰以其它吉祥植物花果和枝叶。它的波

状式与散点式的连续性,象征着生命的力量,营造了难以言说的连绵的韵律美感。

佛教雕塑背光装饰图案除了上文说到的几种主要装饰纹样外,还有其他的题材纹样,如联珠纹、几何纹等。联珠纹主要用于边饰。几何纹中的回纹是先由外向内转折,再转向内,如此反复转折延续成一边饰,“回”形中透穿立体之感。其他的几何纹为各种抽象的点、线、面等组成的多样丰富的图案,既能象形,又能达意,是一种高度的创意。另外还有佛手的装饰纹样,如千手观音像(图四)。这些装饰纹样与佛教造像浑然一体,是佛教石窟艺术不可缺少的艺术元素。

#### 四 结语

从佛教造型的象征意义来说,佛教注重圆满与圆融。故佛教雕塑背光主要以“圆”为背光的主要造型形式,以象征佛陀达到圆满无尽、圆融无碍的大觉悟境界。

从佛教义理的象征意义来说,背光是佛的精神能量炽盛的表现,是一种令人喜欢的智慧之光,正如《大智度论》云:“佛入三昧……放六百千万亿种种色光明,从足指上至肉髻,处处各放六百千万亿种种色光明,普照十方无量无数如恒河等诸佛世界,皆令大明。”<sup>[18]</sup>《大智度论》又云:“佛放光明,满三千大千世界,三千大千世界中出,遍至下方。余人光明,唯能令人喜欢而已,佛放光明,能令一切闻法得度,以是为异。”<sup>[19]</sup>

“装饰图案是人们善良心灵和美好愿望的花朵”<sup>[20]</sup>,颇富意味的图案形式正好寄托了人们内心深处无限的善良和美好的人生愿望。同样佛教背



光图像的象征意义也不是单一的,它是造型与义理的互摄与融合。佛教装饰纹样是文化之始,并非单纯意义上宗教精神之诉求,也非单纯的形式指美,而是具有丰富内涵的观念和文化积淀的“有意味的形式”。所以佛教背光无论从构成元素还是到造型都形成了相应的程序,每种纹样都能找到相应的文化和审美意象上的相应阐释,既继承了本土汉晋以来的艺术传统,又博采众长,接受、融合印度、中西亚的艺术风格,并在千年的文化积淀中衍化成其独特的艺术特色。

- [1]《佛说观佛三昧海经·观相品》云:“云何观如来颈相,缺髻骨满相,臆德字相,万字印相,是众字间出生圆光……于佛圆光,了了如画,如镜见面,如是众相,名为圆光。围绕佛颈,上亦一寻,下亦一寻,左亦一寻,右亦一寻,足满八尺,于圆光中流出化佛。”见《大正藏》第15册,第659页;又《观无量寿佛经义疏卷下》云:“顶有圆光,面各百千由旬,二光中变化。其圆光中有五百化佛,如释迦牟尼佛。一一化佛有五百化菩萨,无量诸天以为侍者,如释迦者丈六身也二身光。”见《大正藏》第37册,中华电子佛典协会2008年,第297页。
- [2]《大智度论》卷八云:“佛身四边各一丈光明,菩萨生便有此,是三十二相之一,名为丈光相。见《大正藏》第25册,中华电子佛典协会2008年,第114页。
- [3]陈之佛在《中国佛教艺术与印度艺术之关系》一文中说:“佛陀罗的背光差不多都是无装饰的圆盘。”见《东方杂志》1930年27卷1号。

- [4]黄宗贤、阮荣春:《佛陀世界》上篇之《佛教美术的发展》,江苏美术出版社1995年。
- [5]牟钟鉴、张践:《中国宗教通史》,社会科学文献出版社2000年,第1217页。
- [6]郭若虚:《图画见闻记》卷二,新世纪万有文库第五辑传统文化书系6,辽宁教育出版社2001年。
- [7]《太平广记》卷二百一十二([EB/OL]http://www.tianyabook.com/gudian/taipingguangji)。
- [8]王忠林:《略论佛教造像中的圆融精神》,《新视觉艺术》2006年第3期。
- [9]沈括:《梦溪笔谈》卷十七([EB/OL]http://www.chcnet/viewthread.php?tid=489409)。
- [10]赖永海:《中国佛画论》,中国青年出版社1999年,第6页。
- [11]罗一平:《历史与叙事》,岭南美术出版社2006年,第89页。
- [12]糜文开:《印度三大圣典》,中国文化大学出版社1980年,第13页。
- [13]袁宏:《后汉记》卷十,上海商务印书馆1937年,第112页。
- [14]《大正藏》第十二册,中华电子佛典协会2008年,第958页。
- [15]季羨林译:《罗摩衍那》,北京人民文学出版社1980年。
- [16][18][19]《大正藏》第二十五册,中华电子佛典协会2008年,第135、58、113页。
- [17]《大正藏》第五十四册,中华电子佛典协会2008年,第374页。
- [20]张道一:《造物的艺术论》,福建美术出版社1989年,第184页。

## On the Symbolic Meanings of the Background-Images in Buddhist Sculptures

FENG Yu WEI Mei-hua

(Academy of Fine Arts of Nanjing University, Nanjing, 210093)

**Abstract:** The background-images are most significant components in Buddhist imaging. Nevertheless, they do not serve as ornamental designs in general but are confined and informed respectively by Buddhist doctrines and the native culture. In the context of Chinese traditional culture, while the circular figures which are the most prevailed ones of the background-images symbolize fulfillment, smooth-going as well as incorporation, the textures of flame, lotus, flying fairy, various plants and so forth not only constitute the critical ingredients of Buddhist sculptures, but represent the Chinese culture.

**Key words:** Buddhist sculptures; background; images; symbolic meanings