

从“飞天”形象的演变看佛教美术的民族化

文/张玉平

飞天在佛教石窟壁画艺术的发展中，不但是一个宗教艺术形象，更是多种文化元素融合的结果。在中国各地石窟中的飞天形象，是印度文化与西域文化和中原文化共同孕育演变的结果，其形象在不同时期的变化，很大程度上表现出佛教美术在中国民族化、本土化的进程。

在中国，从新疆到中原地区的石窟长廊中，古代艺术家在塑造主佛及菩萨造像的同时，给我们留下了一个美丽而又非常生动的艺术形象——飞天。其形象一般以浮雕、壁画的形式出现在主造像的周围，经长期的艺术语言的演化，成为佛教石窟中最富有魅力也最具有民族特点的艺术形象；同时，其形象的演化，也显示了佛教美术民族化的历程。

“飞天从起源和职能上说，它是乾闥婆与紧罗那的复合体。”^[1]乾闥婆是梵文的音译，其意为天乐神，由于他周身散发香气，又叫香音神。紧罗那亦为音译，其意为歌乐神。两者为印度神话中的娱乐神和歌舞神。传说他们融洽和谐，是恩爱夫妻，后来被佛吸收化为天龙八部众神中的两位神。在两者中间，乾闥婆（乐神）的任务是在佛国世界里散发香气，为佛献花、供宝、作礼赞，栖身于花丛，飞翔于天宫。紧罗那（歌神）的任务是为佛陀、菩萨、众神奏乐、歌舞。在后来的演化中，两者的职能混为一体，化成后来所见的“飞天”。这在一定程度上反映了古代人们渴求自由、盼望在天空中遨游的愿望。

佛教石窟中的飞天，同佛教洞窟创建同时出现，从十六国开始，历时千余年，直到元末石窟开凿的衰落为止。在漫长的历史发展和民族文化融合的文化语境中，其造型、艺术语言及审美情趣的演变大致经历了四个时期：

一、十六国的北凉、北魏时期。这一时期为飞天形象的初创期，大约170年。佛教于汉代便传入中国，但其真正被接受是在汉末及魏晋时期，由于儒家思想信任出现危机，思想上的大一统结束了，佛教的教义作为精神的家园安抚着当时战乱时期人们的心理和灵魂。随着佛教的逐渐传播，南方兴起佛教佛学义理之辩，北方兴起造像之风。这一时期佛教造像才刚刚开始，因此，既带有印度佛教艺术的特点，同时也带有西域文化的审美特征。飞天的脸型丰圆，眉清鼻丰，头上有圆光，上身裸露，身材粗短，飞



翔姿态多种多样，体态多为“V”字形。其表现技法为“凹凸法”。该技法为天竺遗传，即轮廓和眼眶凸出，如敦煌莫高窟的第235窟北壁本生故事画，主体人物上方有几个飞天，头有圆光，戴印度五珠宝冠，上体半裸，身体呈“V”字形，双脚上翘，有临空飞行的姿势。同时敦煌莫高窟第297窟、麦积山石窟第127窟、炳灵寺第132窟的飞天，都属于这一时期的作品，设色粗放，讲求凹凸明暗，色调沉重沉稳，深受印度及西域龟兹画风的影响，重在表现肉体质感和空间的真实感。

二、从西魏到隋代。这是中外飞天的融合时期，前后大约80年。这一时期，西域传来的飞天与东土道教羽人，相互交流，相互融合，形成中西合璧式的飞天。

从佛教艺术传入中国开始，为了使其符合中国人的审美习惯和视觉经验，中国的艺术家便开始了对它的改造。东晋的戴逵曾在佛教雕塑创作上融入民族风格和当时人们的审美情趣，成为佛教美术民族化的开创者。晋末南朝宋初的陆探微所创的“秀骨清像”为佛教造像的民族化提供了范式，曾影响了北周前中国南北石窟造像，而南齐梁代的张僧繇在外来艺术形式和传统艺术融合后形成的“张家样”更是影响着魏晋南北朝的佛教美术发展。在一大批

当代艺术家的努力下,外来的佛教美术在民族化的道路上走到了融合期。在这种文化语境中,飞天与中国原有的道教中的羽人、中原本土信仰中的飞仙相融合,形式多样。由于地域不同,有西域造像式飞天,有中原造像式飞天;有光头飞天,也有束发髻飞天;有群体飞天,亦有单体飞天。而且,飞的方向多种多样,如莫高窟第427窟和404窟。另外,飞天在这一时期表现手法除了壁画之外,还出现了“浅浮雕(薄肉塑)”飞天、“影塑飞天”。最具特色的是天水麦积山石窟北周第4窟龕楣上的五组大型“薄肉塑”飞天,这是我国现存佛教石窟中非常少见的运用塑绘结合的方法制作的飞天。^[2]其脸面、身段、手足等裸露处用一层薄薄的细腻塑体,肌肉起伏变化极其微妙,飞天的衣裙则全部用绘画类表现,虚实得当,造型优美,线条流畅,充满动感和韵律,富有质感,可谓飞天形象塑造中的一大创造。麦积山北魏第133窟左壁第11号龕楣中的影塑飞天,庆阳北石窟寺北魏第165窟内西南角浮雕的一身全裸飞天,也颇具民族特色。这一时期的飞天呈现多元化。飞天形象在多元文化的交流和融合中为唐代飞天形象的民族化打下了基础。

三、唐代为飞天形象演变的第三个时期。从初唐到晚唐,飞天艺术形象进入成熟期,也到了鼎盛状态,是佛教美术真正民族化、本土化时期,由中国艺术家创造的具有民族艺术特点的飞天真正形成。

唐代是中国古代社会的盛期,国运昌盛,世风清荡。社会经济的富裕,思想文化的活跃,中外交流的加强,进一步促进了美术的繁荣。诚如苏轼所言:“智者造物,能者述焉,非一人之所能也,君子之学,百工之艺,自三代历汉至唐而备也,故……画至吴道子,古今之变,天下之能事毕矣。”(宋·苏轼《东坡集》卷二《书吴道子画后》)佛教美术受当时美术的影响取得很大成就,当时著名的画家参与其中,如吴道子、周昉、王维等参与寺观壁画的创作。同时,“吴家样”和“周家样”在唐代的出现也昭示着佛教美术的民族化的完成。在这样的文化语境中,飞天的形象发生了重要的变化,中国的艺术家们对其进行了艺术性的创造,结合中国本土的文化理解,在造型观念上,逐渐摆脱早期及初唐尉迟乙僧式偏重渲染的造型方式。在“吴带当风”造型样式的影响下,飞天形象重视线条的表现效果,发展出遒劲奔放、富有变化的笔法,加上轻盈的飘带,从而产生了“天衣飞扬、漫笔风动”的轻灵之气。唐代诗人李白有诗云:“素手把芙蓉,虚步蹑太青。霓裳曳广带,飘拂升天行。”(李白《古风》)这便是对飞天的描写。至此,在多种文化基础上,中国艺术家创造了“不同于希腊式的有翼天使,不同于印度式天神的腾云仙女”,而是在汉画道家羽人的基础上,无翼而飞,仅靠飞舞的飘带,就塑造出轻盈的飞天形象。传入中国的西域式的飞天,在中国本土审美观念的熏陶下,也本土化与民族化了。在唐代,初唐、盛唐时期,飞天具有自由奔放、奇姿异态、变化无穷的飞动之美。如莫高窟第320窟的飞天,其以对称的方式围绕于华盖周围,一个在前扬手

散花,一个反身回顾,举臂紧迫,造型准确,线条流畅有力,色彩鲜艳丰富。从隋至初唐、盛唐,“飞天”遍及中国大地的石窟中。莫高窟第220窟的《阿弥陀佛经变图》中,飞天飘渺于空中,天花纷谢、飘带如雨,“此时的飞天达到了雄浑豪放与秀丽飘逸的统一”^[3]。中唐、晚唐时期,飞天形象在动作和姿态上略逊于初唐、盛唐,体态由丰满变为清瘦,设色由浓艳转为淡雅,神态由激奋转为忧思,但仍不失唐代艺术特点。如莫高窟第158窟中的飞天,手捧花盘,双腿后扬,背上长带飞舞,设色淡雅,神情庄重,充分说明这一时期的特点。

四、飞天演化的第四阶段为五代以后。五代以后,飞天形象逐渐在动态上无创新,逐步公式化,失去了原有的艺术活力。

自晚唐开始,石窟艺术开始走向衰退之势,开窟造像之风不如前代,艺术创造呈衰退之势,造型手段程式化,缺乏创新。五代时的石窟造像总体上在因袭晚唐,略显公式化的倾向,加之当时为石窟的凿造设立了专门的部门,壁画以画院的画师为作者,缺乏个性化创新思维和内在精神气度的挖掘,也就少了生命力和审美韵味。北宋时的石窟造像中,经变画减少,飞天形象缺乏笔力,用色缺乏创意,失去了唐代那种生气勃勃的状态,造像佛性减少,世俗性、趣味性上升。到元代,统治阶级虽然提倡佛教,如“三教平心”(以佛治心,以道治身,以儒治身),但以汉窟藏密为主,飞天形象很少,且失去了原有的艺术活力。

从“飞天”形象演变的四个阶段来看,外来艺术只有与本土艺术元素相结合,甚至被改造,这样艺术才有生命力。飞天形象的演变过程,也是佛教美术民族化历程的显明例证。在这一过程中,当时的下层劳动人民、工匠、画家,甚至文人画家都参与了这场外来艺术的改造运动,从而使“飞天”这一多元文化载体具有丰富的内涵。从印度飞天到西域飞天,再到中原飞天,同样也是佛教美术本土化的过程,同佛教四大样式,如唐之前的“张家样”、“曹家样”,唐之后的“吴家样”、“周家样”等所昭示的佛教美术演化过程相一致。

参考文献:

- [1]马国俊.甘肃美术史话.甘肃:甘肃文化出版社.2009.22页.
- [2]胡月庆,安忠义.佛教艺术:遥望星宿——甘肃考古文化丛书.甘肃:敦煌文艺出版社.2008.44页.
- [3]易存国.敦煌艺术美学.上海:上海人民出版社.2007.69页.

作者简介:张玉平,甘肃天水师范学院美术学院讲师。

编辑:逸人