

# 小议佛教影响下的中国传统文化

## 对敦煌壁画创作的影响

王宁

(成都纺织高等专科学校艺术系 成都 611731)

**摘要** 佛教源于印度,大约东汉时传入中国后与中国本土文化相结合,形成了独具特色的文化形式。并且佛教的精神内涵和价值观念也在不同程度上渗入中国书画艺术,影响了中国传统的绘画理论,这一理论加上传统技法又服务于敦煌佛教壁画创作,在外来文化的影响下吸收并且发展中国传统文化艺术个性的敦煌壁画留存至今,充实着中华民族艺术宝库,放射出灿烂的艺术光辉。文章拟对佛教影响下的特别是魏晋的绘画理论(魏晋南北朝是一个大动乱的时代,是一个民族大融合,在文学艺术上有多方面成就的时代,并对后来中国文化艺术的繁荣与发展产生了重大的影响,起到了承前启后的作用)以及中国传统文化对敦煌壁画创作的决定性作用,浅议其艺术特点,并分析敦煌壁画与中国传统绘画艺术的相互渗透与影响,以更深入地理解传统文化内涵和绘画技法。

**关键词** 佛教 敦煌壁画 骨法用笔 线描

**中图分类号**: J218.6

**文献标识码**: A

### 1 佛教的传入与中国文化的交汇融合

#### 1.1 佛教影响下的魏晋南北朝绘画理论

东汉末年战乱频繁,社会动荡反而促进了佛教的流布,似乎佛教思想的传播,与扩大影响与社会环境动荡有关。到了西晋后期,“八王之乱”,外族入侵,天下大乱,人命如草,沉溺于玄学清谈的门阀士族开始了佛学研究。东晋时,因佛教影响的逐渐扩大,使玄学与佛学日益合流,佛学进而又对美学产生了影响,东晋帝王均好佛法。由于统治阶级的参与和推广,佛教势力大增,使玄学与佛学合流并趋,并且佛学能为解决生死问题提供玄学所不能提供的精神上的慰藉,其理论思辨精密,较之玄学具有更大的精神上的麻醉性。所以佛教从魏晋开始对中国文化艺术、哲学思想影响极大。

现先从中国传统绘画理论的层面上来分析。东晋佛学大师中著作言论与美学有直接关系的,首推慧远,东晋佛学家兼画家宗炳曾请教于他。慧远思想中有关美学的言论较多,其中“形尽神不灭”论,具体论述“形”与“神”、“生”与“情”、“情”与“神”时,包含着某些可以和艺术创作相通的合理因素,顾恺之提出“传神写照”、“以形写神”,也有可能受其影响。因慧远在当时名声很

大,顾又与同慧远有过交往的恒玄、顾浩有着相当密切的关系。<sup>[1]</sup>顾恺之在绘画上提出的“传神写照”、“以形写神”,慧远主张“形尽神不灭”,“神”是寄托,是寓于“形”之中的,并认为“神”不能离“形”而存在,“形”与“神”是统一不可分的。从这些可以看出顾恺之与慧远在“形”、“神”问题上相通。慧远的形神理论,影响了一大批佛教艺术家,如曹不兴、卫协、戴逵等,进而影响到了绘画。中国历史上最早讨论山水画的文章就是宗炳的《画山水序》。宗炳(公元375—公元443),字少文,南阳涅阳(今河南镇平)人,家居江陵(今属湖北)。信佛,曾参与僧慧远的“白莲社”,作《明佛论》,善画山水,作《画山水序》。宗炳曾得到顾恺之的好友殷仲堪、恒玄的赏识,所以顾的思想应对其产生影响,宗炳还是当时著名的佛教理论家,以佛教统领儒道是宗炳《画山水序》的根本思想,在佛学上,宗炳是慧远思想的继承者,宗炳在他的著作中曾多次表示他对慧远的敬仰,如《明佛论》中说:昔元和尚澄业庐山,余往憩五旬。高洁贞厉,理学精妙,固远流也……略,宗炳实际是慧远佛学的弟子。<sup>[2]</sup>他在《画山水序》中说到“不违天励之从,独应无人质野。峰岫嶢嶢,云林森渺,圣贤映

与绝代,万趣融其神思,余复何为哉,畅神而已。神之所畅,孰有先焉。”<sup>[3]</sup>其实“畅神”就是在面对所欣赏的山水画时,欣赏者仿佛进入画图之中,逍遥游于超现实的山林原野,使观者得到精神上的超越、怡娱和解脱,从而进入佛学中的精神解脱的境界。大约在宗炳写成《画山水序》的同一时期,王微的《叙画》诞生了,它也是南朝刘宋时期对后世影响很大的美学文献。

王微(公元415—公元443),字景云,琅琊临沂(今山东临沂)人,通玄、佛,善属文,能书画,兼解音律、医方、阴阳、术数,著有《叙画》一文。<sup>[4]</sup>其中有“且古人之作画也,非以窠城域,辨方州,标镇阜,划浸流,本乎形者,融灵而变动者心也。”<sup>[5]</sup>王微的“本于形者融灵”的说法,其实质仍然是对魏晋美学所重视的形神问题的解决。“形”通于“灵”,既是说“形”含有“神”。绘画作为艺术所描写的并不是单纯的形,而是能为人心中所感应的表现于“形”中的“神”。这与顾恺之、宗炳的思想是一致的,而且为了说明山水是有“灵”的,王微也和宗炳一样,以佛学的思想为根据。<sup>[6]</sup>

东晋以后系统的绘画理论著作层出不穷。从顾恺之的《画评》、《画云台山记》,宗炳的《画山水序》、王微的《叙画》到谢赫的《古画品录》,其中谢赫的《古画品录》是最为系统也是我国现存最早的美术理论著作,其“六法论”在中国画史上享有不朽的声誉。六法之首为“气韵生动”,其实是对顾恺之“以形传神”的继承和发展。前面曾经谈过,顾恺之把人的内在精神气质、性格特征以佛教哲学概念加以阐释,把“传神”放在很高的位置,而谢赫却用在形象上比之“神”这一在宗教、哲学中的抽象、含糊概念,更易于被人理解的“气韵”二字来取而代之,使之在绘画创作中能借助于具体的事物而表现出来。六法之二为“骨法用笔”,它与“气韵生动”是有同一性的,骨法用笔主要是针对人物画,骨指骨相,人内在的“精神气质”集中表现为外在的骨相容貌,对人的容貌刻画因人而异,而采用的绘画手法则称为骨法用笔,这种通过外在形体去描写表现人的内在的精神气质与顾恺之的“传神写照”是一回事。以上简要谈到涉及佛教的绘画理论。现在我们从传统文化和绘画技法以及使用这些技法的画家来分析魏晋以及佛教艺术全盛时期的唐代敦煌壁画的特点。

## 1.2 佛教影响下的魏晋绘画理论在敦煌壁画创作中的运用

南齐谢赫“六法”论中的“气韵生动”,南朝宗

炳《画山水序》的“畅神”,顾恺之的“传神写照”,都以“传神”为艺术审美追求的目标。

在敦煌艺术中,无论是壁画,还是彩塑雕像,没有一个人物塑造是相同的,在严格遵循“三十二相”、“八十种好”的佛像仪轨下,一切都充溢出自由的灵感发挥和独具匠心的意境创造,都无不承袭了传统“以形写神”的优良传统,在表现人物思想感情和性格特征时无不透过其形象生动的画面和线条传达出人物的个性特征。顾恺之所说的“传神写照,正在阿堵中”与敦煌学者刘昉“征神见貌,情发于目”十分吻合,也与《贤愚经》中“目为心候,应心而发”恰相契合,在敦煌壁画创作上达到了极高的成就,并在形成千变万化“眼神美”的基础上,同时归纳出一定的美的形式等。<sup>[7]</sup>敦煌艺术以其线条的韵律、传神的技巧、佛性的化机和灵动的笔致,清晰地传达出气韵生动的美学追求。因此,“气韵精神”,既是唐代绘画也是敦煌初唐壁画追求的最高审美要求。应该说,气韵生动的美学理念是深驻于敦煌艺术中的主旋律,且贯穿其始终。<sup>[8]</sup>

## 2 中国传统文化对敦煌壁画创作的 决定性影响

### 2.1 线在壁画创作中的作用

众所周知,线是中国绘画艺术之魂,通过线条流畅自如的运用,来表现物象的动感,以及密布点线而形成块面的立体效果,是敦煌壁画创作最根本的方法。以线条传万物之神,以线条来表现时代和民族的气质,以线条来表现自然美在创作者内心引起的审美感受,艺术形象的神韵正是在线条的运行中显示出来的,这是中国美术的特征。<sup>[9]</sup>在敦煌石窟艺术中,无论是“曹衣出水”(如莫高窟第254窟弥勒佛像),还是“春蚕吐丝”(如莫高窟第263、272窟中的早期人物线描);不管是顾恺之的“紧劲联绵,循环超复,调格逸易,风趋电疾”,抑或是吴道子的“吴带当风”,敦煌壁画虽历时一千数百年,自始至终,都是以线描作为造型手段。“线描”是中国壁画的优良传统,敦煌壁画就是在这个传统基础上发展起来的。敦煌壁画继承了这一优秀传统,从晋魏到宋元一千余年间,一直是以线描作为塑造形象的骨干,各时代艺术风格不同,线描也随着演变和发展。<sup>[10]</sup>

### 2.2 华夏“诗”、“舞”、“乐”对敦煌壁画创作的影响

张大千先生曾长期浸淫于敦煌壁画艺术的影

响之下,他说:一般人都想象古(南北朝)人的画法是“拙笔”,其实是草书一样,笔法飞跃秀劲,绝于一般人所想象的不同……有华夏文化传统神韵作根基,才会有画家笔下“天衣飞扬,满壁风动”的飞扬之美。这也是敦煌壁画能激动人心的重要原因之一。宗白华先生说得好:“形式之最后与最深的作用,就是它不只是化实相为空灵,引人精神飞越,超入美境;而尤在它能进一步引入‘由美入真’深入生命节奏的核心。世界上惟有最生动的艺术形式——如音乐、舞蹈姿态、建筑、书法、中国戏面谱、钟鼎彝器的形态与花纹——乃最能表达人类不可言、不可状之心灵姿势和生命的律动。”虽然音乐以其内在的节奏和旋律直抵人类生命的内核,是生命内部最深层的动,是人类的至动而有条理的生命情调,但从调动生命的感会,传达自由的意念来说,“舞”是中国一切艺术境界的典型。中国的书法、画法都趋向飞舞。庄严的建筑也有飞檐表现着舞姿。天地是舞,是诗(诗者天地之心),是音乐(大乐与天地同和)。<sup>[11]</sup>《礼记·乐记》中有“乐也者,圣人之乐也,而可以善民心;其感人除其移风易俗,故先王著其教焉。”《毛诗序》认为《关雎》的主题“动天地,感鬼神,莫近於诗,先王以是经夫妇,成孝敬,厚人伦,美教化,移风俗。”两篇文章可互证出,诗与乐和舞是合一(同源)的,可以说“飞动”之美是构成华夏艺术特征的基本因素之一。宗白华先生还认为“没有动就没有中国戏,没有动也就没有中国画,动是中心。”他还在《中国古代的绘画美学思想》一文中分析说“由于把形体化为飞动的线条,着重于线条的流动,因此使得中国的绘画带有舞蹈的意味。”<sup>[12]</sup>这从汉代石刻画和敦煌壁画(飞天)可以看得清楚。赵朴初居士在《佛教和中华文化》中说到:在佛教传入之前,中国的艺术和工艺已达到极高的水平,书法、绘画、制造工艺、纺织、建筑等的精美在世界上都冠绝一时。大乘佛教传入后吸收了汉文化这一方面的长处,引起画像、造像、寺塔建筑等艺术和工艺的发展,使佛教面目焕然一新……敦煌壁画、龙门石窟、乐山大佛……其艺术上的价值已为世界所承认。<sup>[13]</sup>

### 2.3 敦煌壁画与中国绘画的相互影响与渗透

敦煌壁画在造型上和表现技法上与传统绘画有相似之处的例子很多,造成这种现象的主要原因是中国古代画家主要的伟大创作皆为壁画。张彦远《历代名画记》记载的六朝至隋唐的大画家都长于壁画创作,就连写《叙画》的王微本人在绘

画上也师于卫协,而卫协是有“曹衣出水”之称的曹不兴的学生,其艺术成就不在其师之下,他们皆为画佛名家。并且魏晋南北朝佛寺石窟壁画相当兴盛,一些西方僧侣携带佛像、佛经来中土传教,不但带来了外国佛画范本,而且经由他们当中一些画僧的传授,带来了西方的绘画技法,南朝陈姚最所撰《续画品》中记有梁代西方画僧迦佛陀、吉底俱、摩罗菩提,评曰“既华戎殊体,无以定其差品。”又说“光宅威公,雅耽好此法,下笔之妙,颇为京洛所知闻。”<sup>[14]</sup>可见这种西域佛画法又为释威公等中土画家所学得,并且造成了影响。但是我们也要看到在敦煌莫高窟艺术出现之前,我国汉晋文化早已在敦煌沉积下营养丰厚的土壤,佛教艺术必然带着汉文化的情结,在这片土地上生根发芽,盛开出了艺术的奇葩。从某种角度上说中国绘画史即是佛教绘画艺术的发展、变迁史。<sup>[15]</sup>所以在敦煌壁画中能见到传统绘画的表现形式就显得极为正常。现举例说明,莫高窟第428窟北周萨埵太子本生故事画中的树的符号化处理与东晋顾恺之《洛神赋图》中树的造型是相似的。还有第431窟初唐壁画马夫与马中,马的造型和唐代一般绘画中的马的造型如出一辙。第45窟十六观盛唐的人物造型和唐代宫廷人物画又有多大区别呢?中国绘画书法艺术传统不同程度地影响佛教艺术,而佛教艺术(壁画、造像)对于中国绘画书法艺术的保存和传播也做出了不朽的贡献,所以佛教艺术充实着中华民族艺术宝库,永远放射出灿烂的艺术光辉。

### 参考文献

- [1][2]李泽厚,刘纲纪.中国美学史[M].合肥:安徽文艺出版社,1999.
- [3][4][5]李来源,林木.中国古代画论发展史实[M].上海:上海人民美术出版社,1997.
- [6]李泽厚,刘纲纪.中国美学史[M].合肥:安徽文艺出版社,1999年.
- [7][8][9][10][11]易存国.敦煌艺术美学[M].上海:上海人民出版社,2005年.
- [12][13]易存国.敦煌艺术美学[M].上海:上海人民出版社,2005.
- [14]赖永海.中国佛教百科全书[M].上海:上海古籍出版社,2000.
- [15]易存国.敦煌艺术美学[M].上海:上海人民出版社,2005.