

龟兹石窟中的中南印度艺术元素[※]

● 满盈盈

摘要: 龟兹石窟作为印度佛教向中国东传的第一站,包含着典型的中南印度艺术元素,其中近乎裸体的人物形象、动物本生故事中笔墨繁缛的自然环境、凹凸结合的晕染技法,以及画面传达出的浪漫、欢愉的整体氛围,对大自然生灵的热爱与赞美、对生命力的崇尚与渴望,都显现出浓厚的中南印度艺术情调。龟兹与中南印度的通路,或经由西北印度地区,或经尼泊尔、象雄、女国、于阗,再传入龟兹。龟兹作为西域佛教的重镇,曾有许多中南印度的佛教徒来此传布和交流佛法,中南印度艺术的观念和形式也随之传入龟兹。

关键词: 龟兹石窟;中南印度;艺术元素

文章编号: 1003-2568(2012)03-0106-03

中图分类号: K879

文献标识码: A

作者: 满盈盈,女,博士,江南大学设计学院副教授。

邮编: 214122

龟兹石窟作为印度佛教往东传播的第一个落脚点,在典籍及造像上与其临近的西北印度有着密切关系是不容置疑的。中亚语言学家和佛教学者都注意到西北印度的绝对角色。但是龟兹石窟中包含着典型的中南印度艺术元素,主要体现在人物形象、动物本生图及晕染技法三个方面。然而中南印度艺术对龟兹石窟的影响,仍缺乏探索。这种有别于西北印度希腊式佛教造像的艺术,是基于印度原始信仰及本土传统产生的。中南印度艺术在哪些方面影响了龟兹佛教艺术,以及中南印度艺术元素如何传入龟兹,是本文主要探讨的问题。

一、龟兹石窟中所见中南印度艺术元素

(一)人物造型

龟兹石窟中的裸体女性形象在体态、姿势和装饰上与中南印度艺术如出一辙。这是基于印度本土药叉女的造像传统创作出来。女性几乎全身赤裸,仅在腰部系裙带或腰饰稍作遮挡,身体丰满肉感,纤细的腰部反衬出膨胀的乳房和臀部,挺胸出胯的“三屈式”作为中南印度艺术中一种最普遍的姿势,体现女性繁衍生命的活力。并不刻意追求外在形象的写实逼真,而是通过夸张着意揭示对象的本质特征。女性佩戴丰富的饰品,头饰、璎珞、耳环、手镯、臂钏、腰饰、足环以及腰间所系的薄纱,都构成了中南印度女性形象独一无二的特色。中南印度艺术中之所以出现这些形象,除了象征佛教旺盛的生命力之外,艺术

家们还希望用现实中的美好事物创造出一个幻境般的理想世界。印度人想象中的上天,就是最直接和最无拘束的欢乐,包括美丽少女在内的所有丰富而美好的一切。它不是欲望的诱因,而是超自然地满足和实现每一个欲望的标识,^①并以此最终达到超越感官的欢乐,发掘内心的安宁,不因情欲而心动,也不为欲望所左右,让观者达到内心的宁静、平和,并走入一切皆空、专一佛法的境界。



图1 马图拉的药叉女

图2 克孜尔8窟的舞师女

龟兹石窟中的佛像及比丘像,多用湿衣贴体的方式表现出躯体的肉感,这些造像也模仿了中南印度的样式。中南印度佛教艺术甚至还着重强调佛陀的“阴马藏相”。^②中南印度的佛像继承了印度传统代

※2011年教育部人文社会科学研究规划基金项目《西域石窟寺艺术研究》(11YJA760026)、2011年中央高校基本科研业务费专项资金资助项目《龟兹石窟艺术元素研究》(JUSRP111A60)阶段性成果。

① P·S·罗森《早期艺术和建筑》[C],见[澳]A.L.巴沙姆《印度文化史》,闵光沛、陶笑虹、庄万友等译,商务印书馆,1997年,第308-309页。

② [日]宫治昭《犍陀罗美术寻踪》[M],李萍译,人民美术出版社,2006年,第40页。

表丰饶多产的药叉造型,仅以数条刻线表现薄衣,透露出体魄的健壮之美,洋溢着生气和力量感,人物的面部则以印度土著人为模板,圆脸型,眉毛高挑,双眼大睁,鼻翼微张,嘴唇较厚。龟兹石窟中的人物面部也有此特征。印度笈多时期,中南印度的马图拉和萨尔纳特是佛教艺术中心,二者造像相似,仅在服饰表现手法上存在差异:马图拉式造像做湿衣效果,衣薄贴体,衣纹纤细,从左肩展开,随着躯体呈U形排列,展示出衣服的薄透与贴身,且富于装饰性;萨拉纳特式造像近乎裸体,不做衣纹,仅在领口、袖口和下摆的边沿简略刻画,清晰显露出身体起伏。龟兹石窟这些湿衣贴体的人物形象,其中的一些是马图拉式,如克孜尔尕哈14窟的比丘和31窟的立佛都是典型的例子,袈裟紧裹身体,显露出躯体的曲线,再用细密且排列均匀的线条刻画衣纹,以及整体孔武有力的感觉也都与马图拉造像特征相似;还有一些是萨拉纳特式,如克孜尔229窟的菩萨像,袈裟仅在衣领、袖口和下摆处有衣褶,其它完全进行刻画,躯体通过衣服被显现出来。这不同于西北印度披着厚重长袍的佛像,而是以几乎看不出来的、紧贴身体的僧衣,暗示着中南印度艺术远播的遗迹。龟兹壁画中

还常常能见到用硬物划出人体轮廓的现象,中南印度的艺术观念影响了龟兹的造型方式不失为一个有益的推断。

龟兹石窟也有男女组合形式,移用了中南印度桑奇、马图拉常出现的表现丰饶多产和乐园象征的情侣式组合。在龟兹石窟的繁盛期,频繁出现的善爱乾闥婆及其眷属的题材,善爱把手肘搭在其妃的肩部,两人亲密依偎,延续了中南印度爱侣的姿势特征。但在原有造型的基础上,通过增加头部和身上的装饰及飘带,尤其是头顶宝冠、头后光环,来表现主人公非同一般的神性。

(二)动物本生故事

龟兹石窟的本生题材除了有西北印度表现释迦前世为人,牺牲肉身、场面血腥的故事之外,还有很多中南印度艺术所喜爱的题材,如释迦前世为猴王、鹿王、象王等动物的一次次生命轮回,并辅以丰富的自然环境描绘,充满美好的田园风光。中南印度的艺术家热衷于故事环境的铺陈,不惜以大量的笔墨描绘故事所发生的场景,还常出现很多与故事情节无关的动植物形象作为装饰。这种描绘丰富繁缛,充满浪漫抒情的色彩和对大自然生命力的讴歌,洋溢着旺盛的生命力和欢愉的气氛。这种情景交融的方式,体现了中南印度的思维方式,重视事物发生的环境,却无意于故事主要内容的再现,情节变得次要,与西北印度严谨遵循时间顺序作传记式描绘形成了鲜明的对比。

在中南印度,树的崇拜同圣地和象征物一样,它们是丰收、保护和死亡的象征物。^①以树木为基本背景是中南印度艺术的传统,树木没有空间关系,呈平面化表现。龟兹石窟延续了这种方式,甚至表现更趋变形和装饰性,或将大树描绘为花朵形状,或在树上均匀地添加花团。又据《魏书·西域传》记载,龟兹地区出产动物的只有良马、封牛和孔雀。但石窟中却有很多猴子和大象形象。克孜尔92窟券顶右侧的菱格画内的“背子雌猿”,雌猿弯腰屈腿向上攀登。克孜尔114窟的本生故事图中,猴子拽住大象的鼻子拖出水池。这些不仅是佛经表达的需要而产生,它们的生动灵活说明是中南印度艺术为龟兹石窟添加了如此富



图3 马图拉的菩萨



图4 克孜尔尕哈14窟的打木比丘



图5 萨尔纳特的佛陀立像



图6 克孜尔229窟的菩萨



图7 印度巴尔胡特的大猿本生图



图8 克孜尔114窟的本生故事

①[美]基诺耶《走进古印度城》[M] 张春旭译 浙江人民出版社 2000年 第177-178页。



有情趣的内容。

中南印度佛教艺术对故事情节进行弱化,是在继承印度传统文化的基础上形成的独立特点。龟兹石窟中的动物本生故事,延续了中南印度艺术的面貌,注重环境的描绘,画面中不但有故事情节所必须表现的动物和植物,而且还穿插着一些非情节需要的、描绘细致的动植物。由于中南印度艺术的影响,龟兹石窟的每个场景都展现在丰富的环境之中,布满花草树木和野生动物。在印度文学中也体现出同样的情形,比如成书年代约在公元前3、前4世纪至公元2世纪之间的印度大史诗《罗摩衍那》有八大卷,近三百万字,可是并不重视情节和讲求叙事,而是把笔墨用于十分精细的描写上,总体上的不清楚他们并不在乎,同时他们的时间观和历史感单薄,逻辑性也较弱。^①中南印度艺术以其笔墨繁缛的描绘环境、浪漫抒情的手法、欢愉的画面氛围,表达出对大自然生灵的热爱与赞美、对生命力的崇尚与渴望。

(三)晕染技法

龟兹石窟与中南印度的晕染技法一脉相承,“凹凸法”是中南印度艺术中惯常使用的方法。晕染是在轮廓线内沿着边缘施以深色向内晕染,色彩逐渐减淡,形成深浅变化,使描绘对象呈现中间凸起、边缘凹陷的立体感。

龟兹石窟借鉴了中南印度的凹凸晕染法,这不是严格按照客观自然进行描绘的方法,而是一种具有东方特色的、基于对形体理解的、主观性强的装饰化表现手法,与西方的明暗光线有着根本不同。二者的晕染遵循的是形体结构而非光源:画面上没有固定的光源,不受具体光线的影响,根据形体的轮廓线,在眼窝、两腮、下颌,以及肢体的四周做深色晕染,逐渐过渡到形体的中央,轮廓线边缘颜色较深相当于暗部,轮廓线中间颜色较浅相当于亮部,深色只在轮廓线边缘部分出现,逐渐晕染过渡到人体肌肤凸起部位的浅色,使物体自然呈现出了凹凸感,同时在人物鼻梁、嘴唇、下巴等凸起的部位以白色提亮。当晕染的色彩破坏轮廓线时将会重勾。这种晕染仅用于人体裸露部分的肌肤,服装的衣褶一般采用勾线平涂法,头发、眉毛、胡须完全以线条勾画,不带明暗。

二者晕染方法的发展也有着相同的进程。印度阿旃陀壁画在公元前100年-公元200年,主要使用平面法;约公元450-650年,壁画有的采用平面法,有的采用凹凸法,还有的在一幅壁画中同时采用这两种画法。^②龟兹石窟壁画早期,多为平涂而晕染不多,龟兹风时期,晕染法与高光法结合的晕染法盛

行,但也有平涂画法存在。尤其是克孜尔83、84窟佛传图完全体现了笈多时期中南印度成熟的晕染技巧,似为中南印度的画师所作。

二、中南印度艺术元素传入考

龟兹与中南印度本土的通路,根据史籍记载,多是经由西北印度地区得以成行的。《汉书·西南夷》中记载张骞首次出使西域时,在大夏见到邓竹杖、蜀布,据当地人讲,这是大夏商人从身毒买来的。但汉朝多次遣使寻找由川滇的通路,却未能成功,看来当时的这条道路并不好走。但《西京杂记》卷二记载汉武帝时,“身毒国献连环鞞,皆以白玉作之,马瑙石为勒,白光琉璃为鞍”;宣帝入狱时,臂上系身毒国宝镜,大如八铢钱。都说明当时中印的往来较为频繁,必是经由西北印度的犍陀罗等国家从西域而来。《高僧传》中记载了从东汉延续到5世纪末从中南印度来华的僧人。西域或中原去中南印度求法的僧侣,也多是先到达西北印度地区,再去中南印度,寻觅佛陀曾经的踪迹,拜访享有盛名的佛寺。龟兹作为西域佛教重镇,无疑对来往的僧侣充满着无限的吸引力。至于到底有多少人逗留龟兹弘扬佛法,我们不得而知,但是龟兹作为西域佛教的重镇、高僧辈出之地,相信它也曾吸引了很多中南印度的佛教徒和画师来此传布、交流佛法。中南印度艺术的观念和形式也随之传入龟兹。

在西北印度的迦毕试(阿富汗的贝格拉姆)出土的中南印度本土艺术特色鲜明的物品,更为中南印度艺术的传播提供了佐证。桑奇、巴尔胡特、萨尔纳特等地的艺术,经由罽宾和犍赏弥,汇集于马图拉,再到拉合尔,过五河流域,到达西北印度的迦毕试、犍陀罗地区之后,再向龟兹传播。或者从迦毕试、犍陀罗更往西北行进,到达兴都库什山以北的大夏,再传往龟兹,可以作为这条传播路径佐证的,就是张骞在大夏看到从印度贩卖来的手工艺品。

除了上述那条最主要的路之外,还可以从中南印度出发,到达北印度尼泊罗国(今尼泊尔),经过象雄、女国,到于阗,再传入龟兹。虽然直到唐代才有关于这条路的记载,但是实际可能出现的更早。象雄(即羊同)位于西藏的西北部,连接起了于阗和印度。考古证实,象雄与于阗的往来也由来已久。西藏早期墓葬中有的陶器形制与新疆地区古墓葬中出土的陶器很相似。^③公元前5世纪-公元3世纪西藏带柄镜的形制,与新疆地区所出者几无区别,很有可能是通过古代象雄传入到西藏腹地的。新疆的文物考古工作者在叶城、皮山等地,发现了多处岩画,岩画的内容题材、风格技法(下转第114页)

^①季羨林《印度文化的特征》[C],见《季羨林文集》第五卷,江西教育出版社,1996年,第354-356页。

^②王镛《凹凸与明暗:东西方立体画法比较》[J]《文艺研究》1998年第2期。

^③甲央、霍巍《20世纪西藏考古的回顾与思考》[J]《考古》2001年第6期。

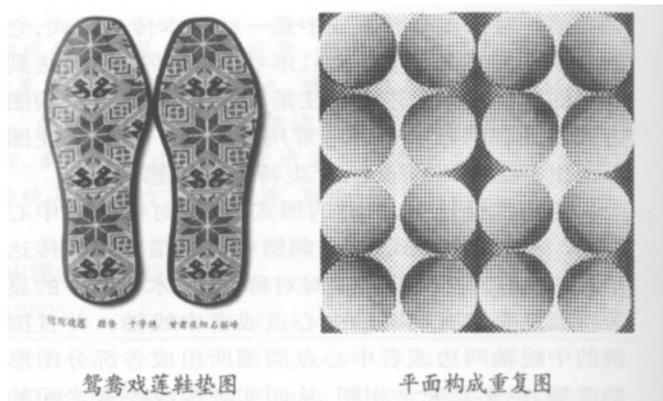
《均衡》这幅简单的构图中,倒三角的切割线并不是中心线,没有将其对称的分割成三部分,如果强制运用对称的传达方式,作品会显得十分僵硬、机械。由于《均衡》使用了均衡方法,在视觉效果上有了变化,在秩序中找到平衡,使其看起来更加具有空间感,富有美感与趣味性。

重复是剪纸艺术与平面构成另一种共同的传达方式,具有很强的形式美感。重复在现实生活中的本来意义是同一东西多次出现,在平面构成中作为一种传达方式,它的基本含义是通过构成形式的重复达到和谐美愉悦的审美效果。重复在平面构成中是一种很重要的传达形式,被称为重复构成。重复构成就是骨格与基本形具有重复性质的构成形式,在这种构成中,组成骨格的水平线和垂直线都必须是相等比例的重复组成,骨格线可以有方向和阔窄等变动,但亦必须是等比例的重复。对基本形的要求,可以在骨格内重复排列,也可有方向、位置的变动,填色时还可以“正”、“负”互换,但基本形超出骨格的部分必须切除,从而达到和谐审美效果。重复与对称、均衡相比较,由于同一图形的多次出现,增加了动态的视觉效果,增加了动态生动趣味的色彩。比如,在《平面构成重复图》中,四个圆为基本设计单位,然后不断重复使用,无限延伸,给人以丰富的联想,产生圆有无限多的想象。其实这些圆之间不仅是重复的,也是对称的,达到了和谐美的艺术效果,并且增添了生动活泼感觉。

刺绣常用的连续是传统工艺美术的一种重要传达方式,也是刺绣常用的一种表达方式,其实质是重复方式的运用。这是因为,这种方法也是以一个基本单形为单元,按照一定的秩序重复排列,在排列时,可以根据需要,构图中的方向、位置允许变化,这与现代平面构成的重复方式的基本构成规则是一致的。连续传达方式可分为二方连续与四方连续两种

①倪健林《中西设计艺术比较》,重庆大学出版社,2007年,第223页。

基本形式。二方连续是指由左右或上下两方,用一个单位纹样连接起来,可以无限延伸。一般采用的方式是一个或者两个以上带有连续性的单位纹样向左右或上下作有条理的重复排列,产生优美的、富有节奏和韵律感的横式或纵式的带状纹样。刺绣作品《鸳鸯戏莲鞋垫图》就是应用的这种方法。图中以鸳鸯为基



础骨格元素由上往下重复,在审美上给人连续不断延绵的感觉,这与平面构成中重复表达方式相类似,不同的是刺绣的表达方式大都更为含蓄,而平面构成表达方式则可能表现得直白些。绣花中重复方式的构图,强调其创意大都来源于生活,由于内容贴近生活,更给人以亲切感。在表现方式上强调和谐统一,因此富有整体和谐美的视觉效果。

在讨论了对称、均衡、重复这三种传达方式之后,可以发现现代设计与传统剪纸这两种艺术形式是相通的,它们的传达方式有许多共同之处。“在中国的文化传统中有着比西方更多可待开发和重新认识的东西,可以预见,它将是未来中国取之不尽的源泉。”^①因此,我们有充分的理由认为,中国的古老的传统艺术对现代设计有着重要启迪与借鉴作用。

(上接第108页)则与阿里地区的岩画完全相同。^①《释迦方志·遣迹篇四》的记载:于阗国的南界接东女国,从国城西越山谷,行八百余里可以到达。于阗国不仅有从中南印度的犍赏弥凌空而至的梅檀立像,还有从龟兹国而来的夹纆立像。文字方面,于阗文是一种新疆和田一带曾经使用过的早于藏文的古文

字,这种文字中的字母和元音符号有许多和古藏文相同,^②说明于阗与西藏很早就存在文化融合的现象,二者交往的历史悠久。人类交往的历史一定比文献记载的历史长久得多,远超过我们的想象,这条道路是长久以来人们从事商贸以及文化往来的古道。

①霍魏《从考古材料看吐蕃与中亚、西亚的古代交通:兼论西藏西部在佛教传入吐蕃过程中的历史地位》[J]《中国藏学》1995年第4期。

②侯石柱《西藏考古工作述略》[J]《中国藏学》1992年第1期。