

## On the Backlight Design of Dazu Stone Sculpture | Long Hong

内容摘要：大足石刻造像中的背光，在承继北方、中原诸优秀石窟造像之背光艺术基础上，仍有不少新创，都是经过精心布局、周密雕刻的，并具有内在逻辑性强的特点，成为具有强烈装饰意味的艺术精品。主要表现在两个方面：一是背光的外在形式类型；二是背光的内在图案构成。

关键词：大足石刻、造像、背光设计

## 论大足石刻艺术的背光设计

龙  
红

背光来自印度，佛教造像都会有背光。背光一般包括两大部分，即头光和身光，二者又常常统称为圆光、佛光、项光及光相等。《大智度论》中说：“是三十二相之一，名为丈光相。”“佛入三昧……从其足下，千辐轮，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，普照十万无量数如恒河沙等诸佛世界，皆令人明……佛放光明，满之三千大千世界，三千大千世界中出，遍至下方。余人光明，唯能令人欢喜而已，佛放光明，能令一切闻法得度，以是为异。”可见，背光是佛的精神能量炽盛的表现，背光于人具有种种好处，是一种令人欢喜的智慧之光，可以扫除人们的一切障碍，于是成为佛教造像不可或缺的重要组成部分之一。在佛教造像艺术中，背光也因此成为努力表现的一大亮点。

背光图案具有强烈装饰意味，其类型及图案构成能够反映出鲜明的时代性、地域性和民族性。

中国石窟艺术的发展历史是一个非常复杂、有机、宏大的网络结构体系。不同地区石窟寺之间的关系错综复杂，存在着作用与被作用、影响与被影响的现象，也即呈现出多向交流的立体状态。就拿大足石刻与敦煌莫高窟的背光来说吧，“大足石刻的背光从构图到形式是莫高窟同时期背光的丰富和发展，宋时敦煌与中原有密切关系，四川的佛教艺术受中原佛教艺术之影响，因此，大足佛教艺术有莫高窟之源”，而“莫高窟早期及隋唐背光从总体上讲比大足石刻背光类型、内容丰富，而且线描细腻，但是到了宋代却远远不如大足石刻”，“莫高窟宋代洞窟的背光类型远远不如大足



的繁盛”<sup>[1]</sup>。这从一个侧面亦反映了五代与两宋时期，敦煌莫高窟的佛教艺术已经开始衰落，而大足石刻艺术作为晚期石窟艺术的代表日益臻至巅峰地位。

应该说，大足石刻中的背光在承继北方、中原诸优秀石窟造像背光艺术的基础上，仍有不少新创。虽然使用的材料是石头，使用的工具是铁锤和錾子，但在图案雕刻的效果上并不比莫高窟绘画的效果逊色，在技巧上仍有多种变化，平面构图上与壁画相似，成为石窟艺术精华之重要组成部分之一。可以毫不夸张地说，大足石刻全部造像的背光，都是经过精心布局、周密雕刻的，并具有内在逻辑性强的特点<sup>[2]</sup>。这表现在两个方面，一是背光的外在形式类型，包括背光由头光与身光组合的样态；二是背光的内在图案构成。从外在形式类型来看，两宋时候大足石刻比同时期的莫高窟更为多样。但是实际上大足石刻造像肇始于初唐永徽（650年—656年）年间，较大规模的造像则是在晚唐、五代时候，两宋达至鼎盛。较早的时候多为圆形头光而无身光，可以视为一种简单化的背光样式；而后逐渐发展为半圆形背光、蛋形背光、圆形轮辐状背光、火焰形背光及圆形头光与身光合而为一的圆形火焰背光和桃形火焰背光等；另尚有双重圆形背光和大圆形背光，尤其后者，最大的直径竟达0.76米，显得颇为壮观；表现更多的则是随机应变的多圆组合、圆与其他形状组合以及多种形状组合而成的背光样式：或圆形头光与桃形身光的组合，或圆形头光与蛋形身光的组合，或桃形头光与桃形身光的组合，或桃形头光与长圆形身光的组合，或圆形头光与长圆形（椭圆形）身光的组合，

或圆形头光与莲叶形身光的组合,或圆形火焰头光与桃叶形身光的组合,或圆形头光与莲瓣形火焰身光的组合,或大套小桃形的身光与头光的组合;甚至还出现了莫高窟、云冈石窟和龙门石窟等几乎不曾见到过的法轮形头光以及毫不封闭而极具灵活开放性质的背光样式,譬如北山佛湾第5号毗沙门天王身后的火焰纹牛角形背光(图1)、第10号释迦牟尼佛龕中摩诃迦叶弟子项后作锯齿状仿佛法轮一般的圆形头光(图2)、宝顶圆觉洞中诸菩萨身后的漫云形背光、瑞云形背光为代表的浪漫自由的云形背光乃至千手千眼观音像1007只手如孔雀开屏状形成的放射形背光(图3)等。当然,总体而言,背光为圆或近似于圆的形式是主要的,一方面,从宗教内涵来说,它有宗教义理与经轨的意义讲究,正所谓圆融无碍、圆满无尽、圆和永恒是也;另一方面,还有美学上的需要,从大的构图来看,佛、菩萨乃至诸弟子像等,无论坐立,往往总是趋向于静止的、竖式的,而以背光的圆形流动感与火焰的跳跃感造成了构图上的平衡,使横与竖、静与动之间达成了很好的和谐。这正是希腊古典美学名言“美是和谐与比例”及“一切平面图形中最美的是圆形”等的具体运用<sup>[3]</sup>。就背光的内在图案构成审视,可谓丰富多彩,蔚为大观。特别是在大足石刻极度成熟的两宋时期,从背光艺术的精湛、繁盛程度亦可见其超迈古今的景况,因为是石刻,难度往往较敦煌石窟一般的绘画性表现更大,但也正是如此地知难而上,便铸成了相当的创造。其中,背光中的头光有机组成部分之一的长毫光(亦叫金刚印)和用无比婉转飘逸的飞天作头光外沿的情形,颇为让人浮想联翩,进而达至超越时空的神秘浩渺境界。而像北山、宝顶和石门山都有的佛母大孔雀明王经变相,其背光在外在形式组合和内在图案构成两个方面都是一种绝佳的创造,令人拍案称奇。因为北山第155号孔雀明王窟保存得颇为完整,现将其背光状况作些简要的分析。(图4)其主像是佛母大孔雀明王菩萨,结跏趺坐于多层莲台上,头戴高花冠,面容端庄,耳饰垂于胸前,身披荷叶形短披肩,裸露胸臂,身着天衣,整个胸部饰满璎珞,飘带挽于肘部,座垫及飘带下垂覆座。为了与此相



谐,窟之正壁及左右壁上,还遍刻结跏趺坐于莲花台上的千佛共计1066尊,体形虽小,但其面目、衣饰与手姿各异,富于变化,井然有序的排列足与雄伟的孔雀、妙相庄严的明王菩萨交相辉映,使得窟内气氛热烈而又主次分明。此时,明王菩萨的背光制作基调已经很明确了,绝不能太过华丽,只能成为一种背景衬托。事实上也是如此,明王菩萨的背光由两部分构成:脑后是圆形蓝、白二色的火焰头光,火焰部分以阴刻线纹表示,并涂以沉实的红色;身光部分则由蓝、白二色的椭圆形象征孔雀羽毛,图案凝练,色调沉稳,与头光中的蓝、白二色圆形形成呼应,十分巧妙。孔雀尾巴后翘,通过主像身后直达窟顶,并向前弯于主像的头上,形成了浪漫华丽的举身光。头光与身光一起,构成了颇富动态的背光。这样的背光,当然显得十分简洁而大气。

不过,有一种情况应引起我们注意,值得更进一步的研究。这就是大足石刻中多有大型无图案的背光出现。(图5、6)似乎敦煌石窟中也有类似的情况存在,譬如第76号窟东壁西侧的八塔变中,有三佛结跏趺坐于座上,其中尊身光就为圆形无图案,且此种类型隋唐时期开始出现,两宋仍在继续沿用<sup>[4]</sup>。另外,宋朗秋先生在《试述大足石窟外在的基本特征》中对北山第136号转轮经藏窟右壁的六臂观音像的解读文字里,也涉及了背光问题,说“身光似椭圆而深度凹进,但项光(即头光。笔者注)作微微凹进的素面,对菩萨的美起到绝妙



的反衬”<sup>[5]</sup>。如果理解无误的话,“无图案的背光”和“素面背光”应该就是一回事。窃以为,“无图案的背光”也好,“素面背光”也好,当指我们现在目击的情况。但要知道,一般的佛教造像,是至为恭敬、虔诚和严肃的事情,所以一旦反推大足石刻的历史,回溯到造像的当初,定然不是而今的素淡无色状况,该是多么的金碧辉煌、炫目灿烂啊!只可惜,无情的沧桑岁月,已经将石刻造像的铅华几乎洗尽,毕现着石质原本的面貌,呈现出“清水出芙蓉,天然去雕饰”的天生丽质的别样之美。如此说法,其实与整个中国石窟艺术发展之于背光图案由繁到简的演进并不矛盾,也就是说对“无图案的背光”和“素面背光”等说法的质疑并不是否认背光图案由繁到简的演进历史的存在。大足石刻作为中国石窟艺术的最后一个高潮,自有方方面面的特色创造,于背光的用心考究,实在是与时俱进的艺术追求的自然表现,且具有强烈的对比意味。所以,我们还是赞成宋朗秋先生的观点:“大足石刻的佛光较早期石窟的佛光装饰性图案大为简化,绝不意味着是简单粗糙化。许多龕窟为了突出佛、菩萨像的形象美与神韵,运用项光、身光达到技法简练而精彩绝伦。”<sup>[6]</sup>

1. 北山第5号窟毗沙门天王
2. 北山第10号窟释迦牟尼佛龕
3. 北山第9号窟千手千眼观音
4. 北山第155号窟孔雀明王
5. 北山第133号窟水月观音
6. 北山第125号窟数珠手观音

注释:

[1] 宫大中:《龙门石窟艺术》,人民美术出版社,北京,2002,第53页。

[2] 卢秀文:“大足石刻背光与莫高窟背光之比较”,重庆大足石刻艺术博物馆、重庆大足石刻研究会编:《大足石刻研究文集》(第3辑),中国文联出版社,北京,2002,第591页。

[3] 宋朗秋:“试述大足石窟外在的基本特征”,重庆大足石刻艺术博物馆、重庆大足石刻研究会编:《大足石刻研究文集》(第4辑),中国文联出版社,北京,2002,第107-108页。

[4] 同[2],第590页。

[5] 同[4],第108页。

[6] 同[4],第108页。