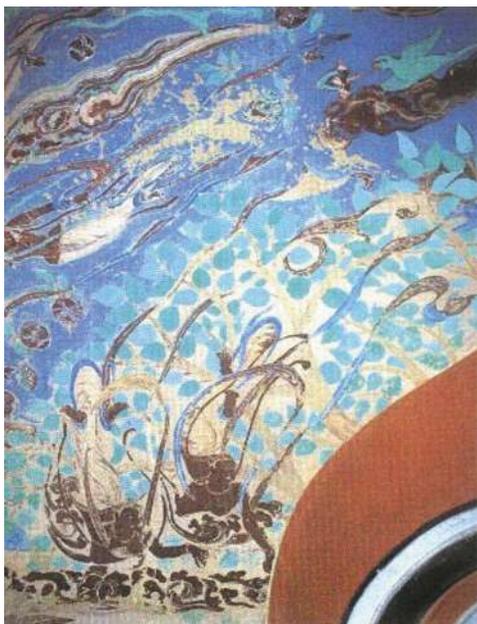


唐宋时期敦煌莫高窟 与泉州开元寺飞天造型的异同

□黄梦梦

摘要:文章对唐宋时期敦煌飞天壁画和泉州开元寺飞天斗拱在具体产生年代、表现形式、创作风格、用色用料以及各自的画师工匠等方面进行了具体分析和比较,探讨了中原文化、西域文化、佛教文化在艺术上的融合发展与表现,重在说明经济文化的繁荣对文化的巨大推动作用。

关键词:敦煌 开元寺 飞天 异同 发展



宋代 第327窟

东汉明帝永平二年,张骞出使西域后,带回了印度的佛教。随后,佛教在中国落地开花,与中国文化融为一体,对中国的文学、哲学和艺术等方面都产生了深远的影响。飞天这一经典形象也伴随着佛教艺术传入了中国。飞天,是佛教艺术中最受人喜爱、最广为人知的艺术形象之一,其作为佛教艺术中一种独特的形象,以轻快的姿态、流畅的舞步,吸引着众多艺术爱好者的目光。随着佛教的逐渐传播,从我国西部新疆地区的石窟到敦煌、河西地区,以及中原的石窟寺或者散见的佛教雕刻、壁画中都可以看到飞天的形象。

飞天,佛教中乾闥婆和紧那罗的化身。乾闥婆,汉语直译为天歌神,又叫香音神。据佛经传,其还有一位妻子,名叫紧那罗,也是佛教中的音乐神,意译为天乐神。乾闥婆的主要职能是在佛国里散播香气,为佛供宝、献花,栖身花丛之中,翱翔于天官;紧那罗的主要职能则是在佛国里歌舞奏乐。到后来,乾闥婆和紧那罗混合为一体,不分男女,也不分职能,化为飞天。

一、产生年代

敦煌位于甘肃西边,古代河西走廊的西端,是沙漠之洲。伴随着张骞第二次出使西域,丝绸之路日渐繁荣。当时,无论使节还是商业往来,都须经过敦煌。就这样,敦煌成了一个政治、经济和文化的大都市。汉代至唐宋是一个经济文化交流的时代,如史书上所说,敦煌是“华戎所交一都会也”。^①敦煌艺术便在这样的自由交流背景下逐渐产生。由于受印度佛教艺术的影响,敦煌的壁画艺术出现了多方向的发展。飞天艺术经历了十六国北凉到北魏的兴起时期,西魏到隋代的创新时期以及初唐到晚唐的鼎盛时期,而到了五代往后,逐渐走向衰落,此时的敦煌飞天继承唐代风格,却无所创新,逐渐走向程式化,虽艺术水平和风格特点有所不同,但已日渐衰退,仅是继承和推动了唐代飞天形象灵动欢快的基调,却不再生机勃勃,没有自己的特点,本身并无发展。

相比之下,建于唐代而发展于宋代的泉州开元寺飞天形象,则有较多创新。泉州开元寺原名“莲花寺”,始建于唐垂拱三年(公元687年),

唐开元二十六年(公元738年)唐玄宗下令“天下诸州各建寺,以纪年为名”,于是改为今名开元寺。^②历时虽久,但大雄宝殿中的二十四尊迦陵频伽(迦陵频伽即妙音鸟,是半人半鸟的飞天伎乐,佛经中说此鸟可发出仙乐般歌声),依然保存完好。近年惠安东湖《鑑湖张氏族谱》的出现揭晓了开元寺二十四尊飞天斗拱的雕刻家是谁人,也明确了这些惊艳艺术品的产生年代,即宋代,这比寺院建成要整整晚了一个朝代,而此时敦煌莫高窟的飞天艺术却开始衰退了。泉州在宋代是中国甚至远东的最大港口,同时也是闻名东西方的海上丝绸之路的起点。当时的泉州被称为刺桐城,为世界各地的航海家和商人们所熟知,可谓威名远扬。各种宗教,例如伊斯兰教、佛教、摩尼教、印度教等十几种教派在这里和陆地共同发展。此时宗教的和平相处,也带来了文化上的融合,于是造就了我国绝无仅有的带翅飞天,下文将重点分析。

二、创作形式

敦煌石窟和泉州开元寺艺术最根本的不同就在于表现形式,前者是石窟艺术,后者则是寺庙艺术。因而依据地理环境及条件的不同,二者无论是在表现手法上还是在风格上都有相当大的出入。敦煌莫高窟的飞天皆以窟内壁画的形式表现,而泉州开元寺则罕见地以斗拱木雕的别样方式来表现“飞天”这一早已深入人心的形象。

敦煌飞天壁画在鸣沙山东边断崖上的敦煌石窟中存在着1600多年。莫高窟四周是沙漠,开凿在粗糙不平的沙砾岩上,这样的崖体既不能雕刻佛像,也不能直接绘制壁画,更不会有我们今时今日所赞叹的飞天艺术,因此在画壁画前,需经多道工序。首先,要制作地仗,即壁画的画底,是作画和保存的基本条件。早先的地仗制作比较简单,只用两层混合了麦草的软泥。第一层起铺平原本深浅不一的墙面的作用;第二层稍薄,掺和麦草多一些,以防止日后收缩开裂,待表面干净平整后便可作画。西魏和隋唐以后,地仗制作是在草泥层上再抹一层掺和了大量麻刀(麻筋)的细泥。此外,还有用泥中合入蒲绒的细泥做面层,这样使得地仗面层较有韧性,是地仗制作方法的进步。地仗稍干后,表面再刷一层极薄的白粉作为颜料层的底层,这样上色后的显色效果较好。

第二步是在地仗层上弹线布局与起稿。如要画千佛则需用弹线法弹出统一规格的千佛,这样易容纳多人同时作业。而创作其他一些具

有故事性的经变画时则需先起稿,但有经验的画师仅须寥寥数笔就能勾勒出初步样稿。我国传统绘画十分重视“线”的运用,依靠精到的线条处理,传达出极具神韵的艺术形象。在隋唐以后的绘画中,线描与晕染并重,其晕染不同于西域式晕染法和中原式晕染法,而是为了画面更富于写实性,依据人物的动态和形象,采用更灵活的表现方式。最后在完成的画稿上上色。西魏以后普遍在白粉上敷色,这样较好地保持了颜料层的稳定,我们才能得以见到历时千年至今仍色彩鲜艳的飞天壁画。^③

隋唐往后,中原开始建造佛寺,佛寺壁画逐渐兴旺。自南北朝时期,就有许多的名画师为寺院作壁画,史载“阎立本至荆州,观张僧繇旧迹”,最后达到“阎师张,青出于蓝”的艺术境地。^④然而泉州开元寺的飞天并没有采用壁画这样的表现形式,在宣传佛教的表现形式上主要还是采用中原常见的镀金佛像,特别是开元寺大雄宝殿屋架上的二十四尊木雕的斗拱飞天,它们在中国美术史上的珍贵地位在于,这些飞天斗拱不但是中国仅存的带翅膀的飞天形象(常见的包括莫高窟的飞天皆身缠飘带飞翔),而且是结合了中国传统色彩的全身彩绘的飞天群组造型,同时又采取了中国飞天形象当中极为少见的立体木雕形式(龙门、云岗、敦煌大部分非平面壁画即浅浮雕),不仅如此,它们还在整个建筑当中起到了支撑与承重的作用,又将宗教雕刻、建筑雕刻巧妙地融合在一起,可谓实用与装饰效果并进。这些飞天形象是体态丰腴优美、色彩华丽斑斓、舒展双翅的天女,作为殿中五方佛前的供养飞天,是中国飞天艺术史上的一大奇观。

三、造型、风格

敦煌飞天从艺术形象上说,它不是一种文化的艺术形象,而是多种文化的复合体。^⑤飞天虽起源于印度,但随着佛教传入敦煌,飞天这一形象在这里因印度、西域和中原文化精华长期交流并融合,形成了具有中国文化特色的飞天。它是无佛光衬托,依托着云彩,仅借一身飘逸的衣裙、一条灵动的彩带便顺势凌空飞翔的独特形象,这就是中国飞天典型的艺术形象。如诗人李白赞飞天的诗中所描绘的:“素手把芙蓉,虚步蹑太清;霓裳曳广带,飘浮升天行。”

至唐代后,敦煌飞天便逐渐完成了中外文化的吸收融合,该艺术形象的表现已十分精湛,步入了巅峰时期,形成自己独有的风格。隋代至唐代的壁画色彩更趋向华丽,到宋代也无更

多改变。当时画风受中原影响较大,线与色的结合更显成熟。石窟中藻井、佛龕、四披等处都可见飞天的身影,但大部分画在经变画中。飞天于空中飞旋,衣裳随风飘动,彩带轻柔翻卷,显得无比轻盈又潇洒自如,它仅用腿和飘带的摆动方向就不同巧妙地呈现了人物动态向下或往左向右的动势。其飞动的人物形象刻画也尽显女性美,丰满而不臃肿,随意而不故作,姿态繁多而不重复。而几躯露出了赤足和丰乳肥臀的裸体飞天带有西域的野性之美,张扬出一股清新野逸之风,不禁让观者感觉如定格在画面中同飞天一同起舞。莫高窟第327窟凿于宋代晚期,窟内飞天是宋代最有代表性的飞天,其窟顶四披下沿一周的飞天,它们或捧花或奏乐,一同为佛陀作供养。窟中东坡北边的双飞天,姿态优美,头顶珠冠,项饰璎珞,臂饰宝钏,面容丰满秀丽。其中一身手托花盘,一手持箜篌,二者似在天宫中逆风飞行,衣裙迎风飘动,臂间彩带飞舞,云彩在周身缭绕。此品虽无唐代飞天的气势,但其形态十分生动,确是宋代飞天的杰出作品。

泉州开元寺的大雄宝殿又称百柱殿,柱多梁多,相应也多了既能承重又富有装饰性的斗拱,这便是二十四尊斗拱飞天木雕,其建于宋代,即是敦煌飞天艺术呈现公式化之时。此时的敦煌飞天再也没有突破唐代的形制而有所发展,反倒是地处东南的闽南艺术家给飞天艺术开辟了另一番天地。

飞天斗拱巧妙地运用了建筑力学的原理。斗拱由早期单独置于柱上或挑梁外以分担屋顶承载力的单一作用,在唐宋时转向同梁、枋结合为一体,成为保持木构架整体性的结构层的一部分,在开元寺中又将这一建筑进步与雕刻及宗教艺术完美结合。飞天形象头顶的帽子顺势与梁结合,身体又贴合柱身,融合了美学原理,起到一种艺术装饰的作用,在全国的官观寺庙中,只有泉州开元寺有此佳作。且开元寺的飞天有另一个特点,即飞天造型塑造并不完全,而是极为巧妙的结合。飞天造型腰部以下突出的斗拱部分的弧度,看上去极像这一位天女裙纱下弯曲的膝盖,即将蹬离柱面腾空而起。这一装饰性与实用性的完美结合,动静相宜,使观

者在行走抬头间恍若进入佛界。

这二十四尊飞天立体雕刻,象征着中国每年的二十四节气,它们呈相对式排列,造型大小各不相同。每尊飞天的动作似相同又各有区别,有的伸直双手,有的曲臂……大大小小,或前或后,错落有致,视觉上极富节奏感。最具特色的是,殿中的飞天造型换下了飘带,添上了双翼。十字架和有翅膀的天使原本属于中世纪基督教不同教派的标志,但在开元寺里因为宋代的宗教和文化的融合,从未有过翅膀的飞天,也身附双翅,凌空翱翔,姿态轻盈,是独有的带翅飞天。靠石柱上的十二尊大飞天,木刻翅膀如展翅的大鹏鸟,手持文房四宝、青素瓜果。在大雄宝殿牌匾对侧的六尊大飞天之间都隔有两尊小飞天,这十二尊小飞天雕刻的蝙蝠翅膀,呈螺旋卷云状,象征黑夜,并手持泉州古老的南音乐器,主要有琵琶、洞箫、二弦、三弦等。其中,泉州南音琵琶的最大特点是曲首,即头部向后仰成135度钝角。对照《月书》的记载,可以证明它的形制接近唐代琵琶的规格,其弹琵琶的姿势为横抱,有别于北方的琵琶,故称之为南琵琶。值得一提的是,其中一尊小飞天手中的拍板(旧称檀板)与《韩熙载夜宴图》中一位官员手持的拍板形制相同,由此可见南音的历史悠久,也反映了佛教艺术与当地文化生动的结合。

四、色彩、材料

马克思曾说过:“色彩的感觉是一般美感中最大众化的形式。”^⑥色彩是一门十分重要的艺术语言,在现代更有着不可动摇的地位。色彩可以作为一种象征,代表一个民族、一个时代,如同人们提到红色,常称之为中国红一般。中国作为文明古国,文化艺术的发展是不容小觑的,那么相伴随的色彩文化也是辉煌的。色彩的独特魅力就在于,每个人对色彩都有自己的认知和感受,而每一个地域的人对于色彩的应用习惯也不同,于是便产生了各种各样的色彩组合。

根据敦煌学的专家们研究发现,敦煌壁画所用的颜料主要是矿物制的,其次是植物颜料和人工合成的颜料,这些颜料既有在敦煌当地加工的,也有从西域和中原传来的,甚至有从阿富汗进口的青金石。



由敦煌壁画的颜料运用可以看出我国是最早将铜绿、青金石、云母粉等作为绘画颜料的国家之一,壁画中除了铅白等用于敷色的颜料氧化成棕褐色外,大多数色彩保存完好,依然鲜亮如初。

敦煌每一洞窟的建筑、彩塑、壁画都有统一和谐的色调,每一幅画、每个人物的用色,都服从整窟的统一的布局,其中宋代常见的色彩有红、绿、蓝、白、黑、褐等多种颜色。从整体上看,敦煌壁画的色彩使用与中国绘画的起落并进,或多或少地受传统绘画色彩意识的影响,形成了线色并重,以线描为主、色彩衬托的理想结合。其色彩辉煌阶段在南北朝和隋唐,壁画色彩更趋向华丽,受中原影响后的线色结合更显成熟,但到五代以后便开始落寞。唐代后,敦煌的壁画以淡墨线取代土红色线起稿,待壁画绘制完成后,再用浓墨线勾画轮廓定型。在色彩的运用上,敦煌壁画中的技法之一——晕染则是成果的典型。敦煌壁画中源自西域的“叠晕法”和汉晋传统的“渲染法”二者结合所产生的新的晕染法沿用达上千年之久,而未曾中断。

相较之敦煌色彩文化的集大成之气象派,开元寺斗拱飞天的用色则要民俗得多。曾有人评价泉州人在日常生活的生存空间中所接触的自然物的色彩都是偏于深色的:土壤是深黄色的;山是深青色的;海是深蓝色的;等等。这或许能说明泉州人对色彩的审美取向存在着遗传取向,受祖辈和环境的影响。

从泉州人的人种本身看,其肤色是偏于古铜色的。宋元年代,大量的阿拉伯人到泉州定居,并与泉州人通婚,因此,部分泉州人有阿拉伯血统。阿拉伯人肤色偏黑,泉州人肤色也偏黑,也许这就是为什么开元寺中的飞天都有着东南亚人般黝黑的皮肤。而相比之下,敦煌莫高窟的第327窟的宋代壁画鲜花飞天的人物皮肤则显得十分白皙。

再看古泉州环境改造。唐末五代,留从效当了晋江王,拓建罗城,并环城植桐,故泉城被称为刺桐城。刺桐花是红色的,万绿丛中一带红,留从效美化了泉城的环境。从古代泉州人的诗作中也可看出当地所呈现的色彩形象。南北朝时,诗人谢朓的咏泉州诗中写道:“南中荣桔柚子(红

与淡黄色的),春草秋更绿。”^⑦宋代王十朋的《咏刺桐》诗中写道:“初见枝头万绿浓,忽惊火树欲烧空。”明代徐渤的咏泉州诗中写道:“郊野尚留棠树绿,岁时犹著荔枝红。”^⑧这都是着墨于泉州郊野的红绿相间、色彩绚丽。色彩的环境性造就了泉州人的审美趣味。我们可以明显看出寺内的飞天用色为大面积的绿,与大殿顶部以及柱色的正红色相对比,十分的醒目亮眼。由此也可见泉州人独特的审美趣味。

五、画家与雕刻家队伍

敦煌石窟的壁画、彩塑的画师和工匠大多是受雇于开窟人,处在社会的底层,他们留下了传世的佳作却没有人知道他们的姓名。最早的画师可能是随着被贬的官员大户们而来的。随着佛教的传播,从西域来的画师工匠又带来了天竺的绘画技法,如早期壁画中出现的凹凸法,又称天竺遗法。《建康实录》曾记载南朝画家张僧繇在一乘寺“寺院遍画凹凸花……其花乃天竺遗法”,说明这种画法经由敦煌传入中原。^⑨后来敦煌历任官吏带来的工匠也带来了新的中原画风,“张家样”、“吴家样”、“周家样”等名家的艺术风格在敦煌壁画中都有具体的表现,由此可见,当时有中原画师或有受中原传入的画稿影响的当地画师影响在此进行壁画创作。到了五代和宋代,曹氏政权晚期,财力拮据,画院的设立,集中领导,集体创作,画院技艺的介入和文化交流的匮乏等原因使得五代、宋初的壁画风格弱化,用色缺乏创意,绘画形式进一步程式化。

而开元寺飞天木雕斗拱的雕刻者,根据2004年出现在世人面前的《鑑湖张氏族谱》的记载“十四世张仕逊,字法参,官主簿三余,以木雕游寺观,所治皆绝品,如泉州开元寺飞天”可以得知,就是惠安的张仕逊,是鑑湖张氏十四世祖,生卒为1206年~1291年。于是我们可以认定泉州开元寺飞天出于宋代,其雕刻历史只有760年左右。据开元寺客堂介绍,开元寺在宋代扩建时,寺内所有木作都是由来自惠安及德化的两支队伍近百人共同施工完成的。他们赋予了飞天形象新的生命,创造了全新的佛国之神。

飞天形象,是民族艺术的瑰宝,是佛教艺术中璀璨夺目的一枝奇葩,敦煌飞天汲取了多元文化特点,是华夏文化的乐舞





开元寺飞天斗拱

精神在敦煌的典型体现。泉州开元寺飞天则融合了南音文化和基督教、佛教文化于一身。飞天这一形象作为宗教内容已经渐渐弱化,而作为艺术本身以另外一种形式存在,并吸引着后人的目光。通过飞天艺术,我们更加感受到中华民族传统文化的伟大魅力。通过对佛教艺术的研究分析发现,我们应当充分利用现代经济文化空前发展的机遇弘扬大中华的文化和艺术!

注释:

- ①赵声良.敦煌艺术二十讲.上海古籍出版社,2007.
- ②李晓洁.八闽文化经典故事.湖南人民出版社,2002.
- ③孙毅华.解读敦煌 创造敦煌.上海人民出版社,2007.
- ④孙毅华.解读敦煌 创造敦煌.上海人民出版社,2007.
- ⑤王欢.浅析敦煌壁画飞天形象在设计中的运用.艺术探索,2006(2).
- ⑥易存国.敦煌艺术美学——以壁画艺术为中心.上海人民出版社,2005.
- ⑦⑧许在全,吴幼雄,蔡湘江.泉州掌故.福建人民出版社,2000.
- ⑨孙毅华.解读敦煌 创造敦煌.上海人民出版社,2007.

参考文献:

- [1] 谢生保,谢静.敦煌壁画中的飞天.寻根,2007(2).
- [2] 王欢.浅析敦煌壁画飞天形象在设计中的运用.艺术探索,2006(2).
- [3] 傅强.论敦煌飞天艺术之美.装饰,2004(1).
- [4] 吴鸿雅.泉州开元寺妙音鸟文化随想.语文学习,2005

(11).

- [5] 马茜.敦煌石窟的飞天艺术.徐州教育学院学报,2006(4).
- [6] 陈瑞统.飞天与南音.人民日报海外版,2005-08-24(7).
- [7] 陈超敏.泉州南音在不同历史时期的传承与发展.福建艺术,2005(6).
- [8] 杨桂香.论敦煌壁画和藻井图案的色彩艺术.青海师专学报,2006(6).
- [9] 易存国.敦煌艺术美学——以壁画艺术为中心.上海人民出版社,2005.
- [10] 孙毅.解读敦煌 创造敦煌.上海人民出版社,2007.
- [11] 赵声良.敦煌艺术二十讲.上海古籍出版社,2007.
- [12] 李晓洁.八闽文化经典故事.湖南人民出版社,2002.
- [13] 张真好.泉南佛国三大丛林览胜.泉州市新闻出版局,2003.
- [14] 李建生.大泉州风物志.福建省通俗文艺研究会,香港飞翔国际出版社,2006.
- [15] 许在全,吴幼雄,蔡湘江.泉州掌故.福建人民出版社,2000.

(作者单位:福建师范大学08届美术学基地班)

