

# 早期汉地飞天艺术的 蜕变

陈瑞瑞

北京舞蹈学院 05 级研究生

**内容摘要：**本文以地理学、传播学为理论支点，以“中原文化对敦煌艺术的影响”为切入点，试图以早期（主要是北魏和西魏时期）龙门石窟、云冈石窟、麦积山石窟为中原风格的代表，向敦煌（主要以莫高窟为代表）的涟漪渗透现象作为具体实例，从图象学视角考量中国飞天艺术的身体语言之间的发散与兼融，进而分析中国石窟艺术（飞天艺术）的总体风格及平均审美趣味。

**关键词：**文化圈；四大石窟；解构身体语言；整合审美

**中图分类号：**J702 **文章编号：**1008-2018(2006)04-0093-06 **文献标识码：**A

## 一、理论支点与综述

“文化圈”（“文化区域”）理论是人类学传播学派的核心学说。该学说认为每一种文化现象都是在一定的区域内生成、发展和传播的，具有相同文化因素的区域就构成了一个“文化圈”或“文化区”。在文化圈内，有的区域属中央地区，有的则属边缘地带。在边缘的常常和别文化相混杂，渐渐脱离本区文化的性质；在中央的则被认为是本区文化的标准，因为本区文化就是从这里生成和传播的，所以又称为文化中心，即涟漪激起之地。文化圈内从中心到边缘之间，依其标准的文化特质的多少可分为若干文化带，标准的文化特质最多的地方便是中央地带，周围则依据文化特质的递层减弱而形成边缘地带和外层地带等若干文化带。<sup>1</sup>

依据上面的理论，我们看到：敦煌石窟、云冈石窟、龙门石窟、麦积山石窟并称为中国四大石窟。其中，敦煌由于在丝绸之路的要冲地位，它使得东方文化跟西域文化在这里交流撞击，一方面可能印度文化从中亚传到中国时首先要经过敦煌。另一方面可能这些外来文化并直接传到了中国内地，融化成为中国风格，然后再反过来传到敦煌。因为敦煌始终是属于中国文化圈内的，因此它是在中原文化的基调下，受到

来自印度、西域等外来文化的影响，从而产生很多独特的文化现象。

在这里笔者以“中原文化对敦煌艺术的影响”为切入点，试图以早期（主要是北魏和西魏时期）龙门石窟、云冈石窟、麦积山石窟为中原风格的代表，向敦煌（主要以莫高窟为代表）的涟漪渗透现象作为具体实例，从图象学视角考量中国飞天艺术的身体语言之间的发散与兼融，进而分析中国石窟艺术（飞天艺术）的总体风格及平均审美趣味。

## 二、四大石窟概述

### （一）阴柔之美——龙门石窟

龙门石窟位于现今的河南省洛阳市南郊伊河西岸的龙门山岩上。这里“两山对峙，望之若阙，伊水历其间北流”。古称“阙塞”，又称“伊阙”。一方面它是承接云冈石窟的大型石窟，另一方面它也是在南北文化交流之后最具南朝“秀骨清像”的艺术风格。当北魏孝文帝在云冈开凿时，龙门石窟便已经开始建造了。后经历北魏晚期和盛唐的两次大规模开凿，现存窟龕 2100 余个，从数量上远远大过云冈石窟。唐代诗人韦应物在《龙门游眺》中描写到：“凿山导伊流，中断若



2006.4

北京舞蹈学院学报  
Journal of Beijing Dance Academy

天辟。精舍绕层河，千龕邻峭壁。”正是对龙门石窟的形象概括。

龙门石窟主要是在北魏迁都洛阳并全面实行汉化改革的形势下凿建的，因此呈现出汉化和世俗化的倾向，与生俱来的具有鲜明的汉族文化特色。作为云冈石窟承上启下的艺术风格，相对应的也从云冈石窟粗犷奔放、概括洗练、富于幻想的神秘色彩，转向精致入微、一丝不苟、富于写实。

龙门石窟的飞天，多分布在窟顶藻井和背光中、在龕顶和龕楣上、在窟额和窟门两侧上。其中，位于窟顶藻井的飞天，多围绕窟顶中心的莲花旋转飞翔。位于背光中的飞天，大多左右对称，数量少则4身，多则10数身，她们凌空且歌且舞且奏。位于龕顶的飞天，则有单独一身的，也有6身之多的。位于龕楣的飞天，全部为4身，两两对称，飞舞奏乐。位于窟额和窟门的飞天，多半为两侧对称飞行，数目最多的有12身。

#### （二）阳刚之美——云冈石窟

云冈石窟是中国最大的早期石窟之一，也是中国石窟“全石化”的首创者，它位于山西大同市西郊16公里的武周山南麓、武周川峡谷北岸，长城的要塞武周塞口，古称“武周塞石窟”。后在明代称该地为云冈堡，其石窟故改名为“云冈石窟”。其开凿于北魏和平初年（460年），由西域佛教高僧主持，历时半个世纪左右，大多数石窟完成于北魏迁都洛阳之前，现存洞窟53个。

云冈石窟的飞天多以浮雕的形式出现在石窟窟顶、佛龕两侧或龕楣、拱门两侧或上侧等出。从风格上可分为三个时期：早期飞天（460—465年），具有一种独特的稚拙美。常以群体形象出现，飞天使整个窟顶产生一种旋转飞动的气势，呈现出“影中群像动，空里众灵飞”的俄国气氛。中期飞天（465—494年）是云冈飞天的全盛期。无论从形象服饰，还是从艺术风格都体现出更多的汉民族文化的因素，具有一种简洁的气势，飞动感更为强烈和优美。后期飞天（494—524年），其整体雕刻线条显得较为粗犷，但姿态却更为飘逸传神。

云冈石窟的三期飞天，其风格虽然在细节形式上存在一定的差异，但从整体审美内涵上却是达到完美和谐统一的。它把北魏时期的诸多文化融会一体（如：古印度的健陀罗艺术和笈多艺术、北方鲜卑民族文化、中原本土传统艺术），发展成为独居特色的“云冈风格”。其中，以北方鲜卑民族的粗犷豪放风格为主导，吸收和借鉴古印度艺术和中原文化，通过再创造而形

成一种纯朴自然，既粗犷豪放又轻盈端庄的艺术格调。

#### （三）俊秀之美——麦积山石窟

麦积山石窟与敦煌石窟同属甘肃境内的著名石窟，由于它的地理位置相对靠近云冈与龙门石窟，故成为中原文化因素渗透到敦煌的过渡地区，其总体艺术风格是在娟秀柔美中蕴涵着雄奇伟大。它分布在麦积山的东崖和西崖，麦积山因“望之团团，如民间麦积之状”而得名，它地处渭水流域，是东西南北文化传播的交汇点。麦积山石窟群现存洞窟194个，十六国时期，便开始了它的创建史。后经历代经营建造，成为中国保存泥塑最多的石窟，其规模仅次于云冈、龙门。

麦积山石窟的飞天形象具有一定的中国审美艺术特色：即不仅注重个体特性的张扬，而且更重视形式美和整体感的和谐统一，使形象达到了形神兼备的境界。其飞天的艺术形象多出现在窟顶、龕楣及佛像的头光和背光等处，具有强烈的装饰色彩。

#### （四）综合之美——敦煌莫高窟

敦煌石窟是中国规模最大的石窟群，也是世界上现存最伟大的佛教艺术宝库，被誉为“世界艺术史上伟大的奇迹”、“世界上最大的美术史画廊”。其主要原因之一在于：世界四大重要文化体系——中国、印度、希腊、伊斯兰，这些国家历史悠久、地域广阔、自成体系、影响深远，而中国的敦煌地区，正是这四个文化体系的唯一汇流地。敦煌是古代丝绸之路上的重镇，位于河西走廊最西端，是中国进入西域地区的出口，还是丝路南北道的汇合点，所以又是西域进入中国的入口。这样的地理位置决定了敦煌的艺术风格：早期明显受到印度风格、西域风格的影响，并把这种风格传向内地；同时又深受中原艺术风格的影响，逐渐形成自己独特的风格，并沿着丝绸之路传播到西域地区。

在敦煌石窟群中最具有代表性的就是被列为“世界文化遗产名录”的莫高窟，它位于敦煌东南鸣沙山东麓的断崖上。始建于前秦建元二年（366年），历经十六国、北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋、西夏、元等十个朝代。在这里最引人注目的就是著名的飞天形象，在现存的492个洞窟中总计达到4500余身，是中国所有佛教石窟寺庙中，保存飞天艺术形象最多、最完整石窟，堪称莫高窟艺术的最高水平。

就其飞天的艺术风格，总结起来在北凉、北魏时期飞天大体是受西域影响，身体呈V字型，动作显得僵硬些，但力量感非常强。到西魏时代由于受到中原风格的影响，飞天形象比较瘦、比较细，衣服和飘带画得很长，而且富有装饰性。到北周时期，一方面中



龙门石窟北魏时期古阳洞北壁大龕龕顶



云冈石窟中期即全盛期<465-494年>6窟



麦积山石窟北魏晚期133窟11号碑



敦煌莫高窟西魏时期285窟南壁

原风格逐渐发展起来,另一方面又依然保持着西域风格。两种风格同时存在并融合。到了隋朝,中原风格和西域风格逐渐不能明确区分出来,形成一个更加丰满的世界。隋朝的飞天逐渐在写实性方面有了发展,画家们很善于表现飞行的速度,通过衣服或飘带的造型表现出急速飞行的动态。到了初唐我们看到飞天的表现非常有个性化,每个飞天每个动态都表现出一个个性的东西,同样一组飞天中每个飞天的形象都不一样,这跟早期的有很大不同。盛唐时期飞天的表现达到了非常自由、纯熟的程度。尤其是飞天在建筑风景当中跟环境结合起来,表现出一定的空间感。相比之下唐后期的飞天比起盛唐稍有不足,但飞行比较缓慢,表现出雍容矜持的神态,还是比较有特色的。到五代北宋这个阶段,我们称为敦煌石窟的晚期,飞天的表现呈衰落倾向,色彩变淡。后来到了少数民族统治时代,回鹘、西夏、元代这三个时代的表现各有些独特的东西,跟以前汉族时代不太一样,但飞天的形象逐渐减少,这是敦煌飞天艺术发展的倾向。

诸如以上的简明叙述,我们可以发现:首先,麦积山石窟是敦煌石窟影响中原石窟艺术风格的第一站,同样也是中原文化深入敦煌石窟的前沿哨所。其次,赵一德先生曾在《云冈石窟文化》一书中,将云冈飞天的艺术形象比喻为“婆娑”,取其“盘旋舒展,委婉曲折”之意象,与敦煌飞天的“飘逸”和龙门飞天的“婀娜”相得益彰。再次,以龙门石窟为代表的中原地区传来的那种“褒衣博带”、“秀骨清像”的风格,在敦煌飞天中也得到充分反映。

### 三、解构身体语言

#### (一) 手舞

古阳洞是龙门石窟最早建造的一个洞窟。在窟内北壁中层弥勒佛身后的舟形背光外侧上部,雕刻有许多飞天,舞姿轻盈优美,表现了北魏迁都汉化改革后,

南朝“秀骨清像”的艺术风格。图中这身飞天其手臂展动似凌空,手指自然舒展,手臂弯处柔和顺畅,大臂微微靠向躯干,其中蕴涵着农耕民族内敛含蓄的气质和南方灵秀之美。

6窟(又称“佛母塔洞”)是云冈最大的中心塔柱窟。图中这身飞天是双飞天之一,其双手平展于腰部两侧,手腕与手臂呈明显的90度直角,与古阳洞之飞天柔媚的手臂形成对应,体现出一种北方游牧民族的矫健与简洁之美。

133窟(亦称“万佛洞”“万菩萨堂”)是麦积山石窟中规模最大的洞窟,同时也是飞天形象最为生动的一窟。在11号碑上部,中座佛像的这四身飞天手臂虽弯但却不如古阳洞的柔和,其90度的直角却又不如6窟的矫健,手指刻画虽有所忽略却也十分生动。如此以来,133窟的飞天手臂的形态风格界乎于古阳洞之柔美与6窟之简洁之间,既带有南朝的飘逸又具有北朝的洒脱。

285窟开凿于西魏大统年间(538—539年),是莫高窟最早有纪年的洞窟,也是早期内容最丰富的洞窟。这一时期中原风格尤其是南朝风格已作为相当比例进入莫高窟,图中这身徒手飞天,虽上身裸露具有西域特色,但手臂姿态却略见中原风格。她前臂呈90度与133窟如出一辙,其手指轻柔细腻与古阳洞如同姐妹,而后臂舞姿更是与6窟完全一致。

通过上述四窟超时空的比较,并以追溯285窟的“家族史”为例,似乎为我们从敦煌莫高窟中寻找中原文化因素的缩影,整合中国飞天艺术的总体风格提供了良好的开端。

#### (二) 足蹈

古阳洞南壁下层龕楣菱格中的这四身飞天,有的在薄裙下双腿线条清晰可见,亦或是索性裤裙装扮,但呈一前一后屈膝状的腿部姿态仍给人一种中国传统思想下女子端庄的仪态。另外,在忍冬状流云的衬托



2006.4

北京舞蹈学院学报  
Journal of Beijing Dance Academy

龙门石窟北魏时期宾阳洞南壁

云冈石窟全盛期465-494年7窟



(敦煌莫高窟西魏时期 285 窟)



(麦积山石窟北魏晚期 133 窟顶)

下,更把中国传统神仙驾云飞升远游的理想境界表现得淋漓尽致。

云冈石窟的7窟开凿于北魏中期,在其窟内顶部和四壁都绘有众多飞天。图中窟顶这7身飞天动作依然袭云冈北魏时期洒脱的风格,在下肢的处理上,与古阳洞“小家碧玉”的风格截然不同,其双腿呈开放式“V”型,这使我们推测这一身体语言应该于善骑射的游牧民族的审美趣味有一定的关系,从中透露出的洒脱也是理所应当的了。

麦积山 133 窟顶的这身飞天,其下肢体态与古阳洞的基本一致,细观发现微小的差别在于古阳洞的飞天下肢线条在薄裙内尚可清晰的视其腿部线条,而133窟的这身却是在飘逸的裤裙中尽显健美——仿佛正从高空飘然而下,或如在云端酣畅洒脱地翩翩起舞。

莫高 285 窟南壁上方以横卷形式在壁面上沿垂帐纹下出现 12 身伎乐飞天是该窟最为著名的飞天形象。她们已经完全是中原“秀骨清像”的风格,其下肢体态的呈现似乎已经不再重要,那香花旋转、云风漂流、腾空起舞的佳境,以一种不着痕迹的处理手法表达了飞升远行与简洁明快的审美倾向。

### (三) 躯弯

在飞天的躯干处所运用的线条,以轻快、优雅、柔美和回旋的曲线为主——其中暗示着一种女性之美和阴柔之美。对于以曲线化、女性化为模式的中国文化来说,在规整中富有变化、在均衡中显现韵味,正是切合了中国特有的民族性格与审美情趣。

其中,龙门的古阳洞北壁大龕龕顶的这身飞天,其舞姿窈窕,形象极为优美。细观躯干部位,其胯部略略倾斜,腰部与之相对应,其中虽仍可见从西域传播过来的出胯的姿态,但从整体造型感来说已经可见中原传统造型艺术中动态的含蓄妩媚了。

云冈7窟后室南壁的这身飞天,由于少数民族的游牧文化背景,其体态健美,但仍可见其躯干部位的弯曲弧线,并有下肢形成优美的造型,姿态与龙门古阳洞北壁的那身飞天相对比,丝毫不逊色,两者躯干在形态上各具韵味。

麦积山 133 窟的这四身飞天可以说在躯干姿态的刻画上是最为生动的。其轻盈的体态好似随时准备飞升一般,躯干出优雅而生动的“S”型,给人一种江南女子的轻柔之美。这种躯干造型似乎与云冈石窟飞天的矫健无关,倒似对龙门石窟的承上启下。

敦煌的飞天身体逐渐变得修长,有的腿长竟能达



龙门石窟北魏时期古阳洞北壁大龕龕顶



云冈石窟中期 7 窟后室南壁



麦积山石窟北魏晚期 133 窟 11 号碑



敦煌北魏时期 437 窟

到腰部的两倍。我们可以看到:437窟的这幅浮雕飞天。身着汉式对襟大袖裙襦,体态随风飞舞显得格外轻盈。其躯干部分虽然由于浮雕的形式显得相对平面,但我们可以从其腰部所形成的横向的柔美与回旋趋势中感受到曲线的美感。

#### (四) 带飘

作为中国飞天艺术形象,其身体语言的一个必不可少的补充与延展,便是那美伦美幻的长巾飘带,无论在龙门、云冈,还是在麦积山、敦煌,只要佛国中的飞天一踏上中原的土地,无不长巾飘飘、飘带浮动



龙门石窟北魏时期宾阳中洞窟顶



云冈石窟中期6窟中心塔柱



麦积山石窟北魏晚期154窟窟顶



敦煌莫高窟北魏晚期248窟

了。更有甚者,在许多飞天形象中,在长巾飘带周围想象力极为丰富的艺术家们,还以飘逸随性的笔处勾勒出其带随风动的流畅线条。这种线条的运用使得长巾与飘带奕奕生辉,产生了静中见动的幻觉。正是在这样主观与客观相对应的效果中,提升了中国飞天形象重在写意的特质。这也是中国国画线条感所具有的巨大艺术创造性的淋漓尽致的体现。

## 四、整合中国早期飞天艺术的审美

艺术与宗教是人类对自身的一种超越,佛教艺术亦或堪称为一种产生于人类灵魂深处的艺术,因此它具有震撼心灵的力量。作为中国佛教艺术形象的代表之一——飞天,它是艺术与佛教的最理想的切合点,并

恰如其分的使两者不期而遇。当人们畅游在神奇莫化、绝美绝伦的飞天世界中时,自然而然的有了一份心灵与审美的邂逅。

#### (一) “优美”之美

“美学范畴分为‘美感范畴’,把‘美的’与‘丑的’,‘优美的’与‘悲剧的’,‘崇高的’与‘滑稽的’三组六个范畴放置在相互对应又相互转换的系统中。”这是著名美学家宗白华的精辟论断。进而又把“优美”称为“纤细的美”,包括“动的”方面——即身体动作的协调;“静的”方面——即内在精神的协调。依此我

们不难看出“优美”是一种更倾向于女性阴柔、纤细、娇媚、优雅、和谐、清新的美。要达到这样的纯粹的“优美”,首要的是要达到“自然”的境界,其关键是灵与肉的纯然调和以及内容与形式的完美结合。通过对飞天艺术形象的“解构身体语言”,我们发现中原式的飞天正是具有的这种持久、鲜活、内在的个性审美特征。

“优美”的界定与作为动态化身(“优美”之神)的舞蹈紧密相关在西方也曾一度盛行。这观点与飞天艺术的美学本质甚为契合,并更为强调了飞天艺术形象的动态化,这为我们将静态的飞天壁画艺术呈现为动态的飞天舞台艺术提供

的坚实的理论基础。相传每当春天来临,美惠三女神与众女神一起在阳光下翩翩起舞,其舞姿甚是婀娜优雅。正如西方美学家博克所说:“优美这个观念是属于姿态和动作的。优美的全部魔力就包含在这种姿势和动作的悠闲自如、圆满和娇柔里。”

#### (二) 飞动之美

众观这些美妙绝伦的中国飞天艺术形象,其生命与灵魂之所在的“飞动之美”正是通过飞天身躯的动态倾向表现出来的。在印度佛教中的“飞天”形象,虽然也具有一定飞翔动态,但却难免显得笨重一些,最终索性为了表达这种飞翔感还依据希腊神话为飞天安装了天使般的翅膀,但仍没有将轻盈飞动之感表现出来。而在中国,东方式的飞天艺术形象,它在融合了



2006.4

北京舞蹈学院学报  
Journal of Beijing Dance Academy

中国人的文化特质后,形成了悠然飞升、逍遥自在的飞动气质。其中,最主要的有三个美学因素:即“圆”的形态、“流”的过程、“韵”的内核。这三个要素之间既相互独立又融合贯通,在飞天这个特定的艺术形象之中达到了完美的和谐统一。

### 1.“圆”的形态

在“解构身体语言”中,我们发现,中国的飞天形象,无论是手臂、躯干、飘带等局部线条,还是飞天的整体形象,无一不是体现着“圆”的形态。其一是因为“圆”的形态是中国美学特征的高度概括。其二是因为在佛教艺术中同样也以“圆”为美。禅门有97种“圆相”,这对“圆的形态”(圆相)作了全面的总结。其三,中国的飞天艺术之所以被誉为“美神”之一,甚至得到世界的认同,主要是因为,作为“圆”的形态其实在西方也曾被认为是最美的构图。

同时,被打上中国烙印的飞天艺术,其“圆”的形态还暗示了中国人对宇宙“周而复始”的永恒运动的认识,对人体动作“连绵流畅”的生命情趣的关注。体现了中国人独特的审美趣味——天人合一。这样的人文背景使“圆”的形态是一定要在“流”的过程中才能得到完全而生动的体现。

### 2.“流”的过程

观照壁画中的中国飞天艺术形象,我们可以体味到:飞天形象在静中见动之态势的一个重要的表现手法就是用绘画的线条感为之赋予,这样使飞天具有很强的可视性和含蓄性。同时,通过线条体现出来的“流”的过程所造成的节奏感和旋律性,也使飞天艺术好似在一个无限的空间中自由的舞蹈,为我们将其锻造成舞台艺术形象也提供了一种可行性操作的左证。

这种“流”的过程所带来的线的艺术恰恰正是中国美学四大特征之一,可以说这是飞天艺术飘然进入中国所得到的最好的见面礼。通过这样潜移默化的蜕变,使得飞天形象深入中国人的内心精髓,达到中国式的艺术升华。从而通过“圆”的形态与“流”的过程的融合,形成了“韵”的内核的最高艺境。

### 3.“韵”的内核

“气韵生动”历来是中国传统艺术的最高美学追求。著名学者钱钟书曾将其解释为:“一气韵,生动是也;二骨法,用笔是也。”中国的飞天艺术形象在莅临了“圆”的形态与“流”的过程后,跃然构成了生动的“飞动之美”。它是借助有形的艺术语言形式,揭示了无形的缝子神韵,达到了“形神兼备”“得意忘形”

的艺术佳境。

比较有趣的是,当代学者徐复观在《中国艺术精神》一书中也曾提到,“气”和“韵”的内涵及其两者之间的关系。他指出:“气,实指是表现在作品中的阳刚之美;韵,则实指表现在作品中的阴柔之美。”以此为据,飞天艺术形象更多的体现“韵”的阴柔之美。

依据上面的观点,中国的飞天艺术不仅通过“圆”的形态、“流”的过程体现了中国传统艺术出神入化的玄妙,而且以“韵”的内核孕育了中国人特有的生命气质、内在精神、个性情调、风度仪态……从而得到了脱胎换骨的提炼。

综上所述,佛教中飞天艺术形象在渗入并影响中国传统艺术的同时,又通过如龙门石窟、云冈石窟、麦积山石窟、敦煌石窟等的层层蜕变,逐渐改头换面适应了中国人特有的人文环境,形成了“优美”“飞动”之美。进而我们可以看到,飞天艺术的这种美不仅在于她们神态的优美、舞姿的典雅、飞动的韵味,更在于通过这些“状物象形”而影射出的情景交融、天人合一、物我两忘的精神内涵,从而传达出中国艺术审美意蕴的最高境界。

## 注释

[1] 刘建:《中国传统舞蹈文化——佛舞“无边”》.课堂讲义第一节第3页

## 参考文献

- 1 刘建:《无声的言说——舞蹈身体语言解读》.民族出版社2001年8月第一版
- 2 袁禾:《中国舞蹈意象论》.文化艺术出版社1994年5月第一版
- 3 阎文儒:《中国石窟艺术总论》.广西师范大学出版社2003年8月第一版
- 4 易存国:《敦煌艺术美学》.上海人民出版社2005年1月第一版
- 5 张仲:《敦煌简史》.甘肃文化出版社1995年8月第一版
- 6 王仲尧:《心灵舞蹈——东西方宗教美学和艺术》.中国书店2003年10月第一版

(责任编辑:王心)