

# 论山西佛寺壁画佛背光的艺术特点

## ——以唐、宋、金时期的壁画为例

武晓梅

(山西大学 美术学院 山西 太原 030006)

**摘要:** 佛像背光是佛教绘画题材重要的组成部分之一。文章拟通过山西五台佛光寺东大殿(唐)、高平开化寺大雄宝殿(宋)、繁峙岩山寺文殊殿(金)和朔州崇福寺弥陀殿(金)等几处的唐宋金壁画,对图像中的佛背光进行比较研究,以期从中寻找其在图形样式、用线和着色上所表现出的不同时代特点。

**关键词:** 山西;唐宋金壁画;佛背光;艺术特点

**中图分类号:** J315 **文献标识码:** A **文章编号:** 1000-5935(2014)01-0141-04

山西是古代壁画遗存极为丰富的地区。据有关方面数据统计,有2.7万平方米之多。其中,佛教寺院、道教宫观中的壁画数量非常可观。近年来,有关的研究成果颇丰。就佛背光的研究而言,目前学术界主要集中在佛寺雕像背光的样式、名称、年代以及图案学等层面,而有关壁画中的佛背光还涉猎较少。

事实上,早期佛教的传播,并没有佛陀形象,直到公元2世纪,印度的摩菟罗等地才开始出现佛像。“公元2世纪上半叶,卡特拉出土了一件早期的雕像,是一件优美的作品。这件小雕像总高69厘米,座沿刻铭自称‘菩萨’像,但实际是佛陀的形象……佛像是结跏趺坐姿,下有狮子座。佛右臂上举,手高至肩部,手掌向前内侧,左手虚置于膝关节前部,肘向外翻,这种手势称为施无畏印。佛左右侧各有一胁侍。佛自身后有大的头光环,环四周内侧有连弧纹,光环之后的背景为菩提树,上方有两个飞天。”<sup>[1]</sup>这就是最早的佛像,佛背光是一个简单的圆盘。

关于背光,有如下解释:“背光,又作光相、光明相。指佛、菩萨等诸尊身体发出光明之相,象征佛、菩萨之智慧。绘画、雕刻等所表现的光相多系圆形,故又称圆相、圆光。光相又指头光,又作眉间光,即于头面之周围发圆光之光明相,式样颇多。如:于轮上附加图案;于轮内画莲花形;于轮缘加光焰;以光焰形成圆轮;于轮缘之光上作宝珠形;于轮内放射数道金线。现今所见之曼荼罗以于轮缘加光焰居多,

此乃以圆轮表示自性之智,以光焰表示烧除烦恼之义”<sup>[2]</sup>。

在绘制佛像壁画时,背光是其重要的内容之一。以山西现存唐、宋、金时期几铺壁画中的佛背光比较分析,旨在探讨山西古代在上述时期里佛背光的变化及其艺术特点。

### 一 山西五台佛光寺东大殿《阿弥陀佛说法》(唐)

山西五台县佛光寺创建于北魏孝文帝时期(471-499),主殿东大殿建于唐大中十年(857),现存唐代壁画61.68平方米。《阿弥陀佛说法》<sup>[3]</sup>一铺就绘于大殿的拱眼壁外侧,从画面上看:阿弥陀佛身披袈裟,袒露右肩,结跏趺坐于盛开的莲花佛台座上,莲瓣由浅赭、二青和紫茄三套色装饰——每片莲瓣的外圈和最里面圈由浅赭色装饰,第二圈用二青色,第三圈由紫茄色完成。坛前绘有朱砂色香炉一个。佛像虽年久有损并氧化泛黑,但西域人的圆脸造型清晰可辨,从模糊的面颊上,仍能感到佛陀的慈祥与悦与悲悯之心。佛的身后有头光和举身光,以流畅的线条勾出内宽外窄的光轮,像水纹般的涟漪逐渐放大直至无限大或说无限远。头光以佛的头部为中心,由内而外渐变放大,举身光又以佛身为中心,由内而外渐变放大,在头光和背光的最外围由莲瓣的抽象图案环绕,整体看去,像一只巨型的宝葫芦,又像一座庄严的宝塔,造型简洁概括。最外圈的头

收稿日期:2013-11-03

基金项目:山西省艺术科学规划课题“山西古代佛寺壁画中的佛背光研究”

作者简介:武晓梅(1960-),女,山西太原人,山西大学美术学院副教授,主要从事中国书画艺术理论与创作研究。

光和背光用石青色由深到浅由外而内渲染并透出赭黄底色,中圈用石绿色由外而内、由深到浅向内渲染并透出赭黄底色,内圈再用石青色由外而内、由深到浅向内渲染并透出赭黄底色,头光的颜色整体纯度偏高。赭黄色的底色和冷暖渐变的光轮,给人感觉像声波把佛有如雷音金属般的圆浑之音传遍四方,又像七色太阳,光芒万丈。由此体现了佛经中背光的内在含义。因为圆代表自性之智,圆光外的冉冉光焰则代表去除烦恼。正如《文殊支利普超三昧经》云“七十二江河沙等诸佛国土,而有世界名曰照曜,彼有如来号光明王,现在说法。其光明王如来至真放眉顶光。其光通照七十二江河沙等诸佛国土。而大晃昱逮照斯土。时诸菩萨及众声闻,各启佛曰。唯然世尊。我等欲见照曜世界光明王如来诸菩萨众。能仁如来放足心千辐轮光。其光普照下方七十二江河沙等诸佛国土”<sup>[4]</sup>。可见,佛经中所讲述的佛法能量辐射众生。

佛陀的两侧有胁侍菩萨5尊。他们头戴花冠,项佩璎珞,形态自若,或捧物,或双手合十。两侧画有手捧莲花、呈半蹲姿势的供养菩萨各一尊,下面均有莲瓣基座,以此象征佛门净土。供养和听法的菩萨们只有圆形头光,没有光环,也不勾线,只用偏石青和偏石绿的冷色轻松地没骨染出,画面构图简洁,造型整体饱满圆厚,质朴明丽的色调,恢宏温润,受西魏、北朝绘画之影响多于隋唐。若不是宫廷画家所为,也应该出自民间高手。由此可见,这应是在西域画风影响下向晚唐画风过渡的产物。

## 二 山西高平开化寺大雄宝殿《释迦牟尼佛说法图》(宋)

山西高平市开化寺创建于北齐武平二年(571),于北宋重建。寺中的大雄宝殿东、西、北三面墙壁上的壁画,作于北宋绍圣三年(1096),是我国保存面积最大的宋代寺观壁画,面积达88.68平方米。

西壁《释迦牟尼佛说法图》<sup>[5]</sup>可谓是大殿壁画中的经典。位于壁画的中部,画面中释迦佛端坐在中央的方形束腰莲座上,身着朱砂色通肩袈裟,冷赭色镶边墨绿僧祇支,手作拈花印,面相庄严仁慈,有悲悯救赎之态。释迦佛的身后有头光、背光和举身光。头光由宽窄不等的圆环构成,紧贴头部的石绿色内环,面积较大,与释迦佛披挂的红色袈裟形成强烈的对比;头光中间两匝浅赭黄的圆环最窄,最外匝圆环面积折中于内环和中环之间,施赭黑色。举身光由佛的两侧相交于头光上方,稍逊于袈裟的红色又衬托于绿色的头光之后。背光穿插于它们两者

间,也由宽窄不等的四匝寿桃状形图构成,在寿桃形背光的外围,围着一圈冉冉跃动的光焰形图案,最圈用波状规律的条形纹样呈放射状释放开来又衬于佛之背后,似菩提树叶脉的抽象图案。在佛背光的上方有大小蘑菇状的宝盖组合,蒸腾缭绕的祥云,缓缓地环绕在中间那株“大蘑菇”的椭圆形华盖边,由此向华盖里望去,金色参以玉白色图案的内胆和翡翠(二绿)与白玉(蛤粉)交替环绕的色带,加之飞动的珍珠璎珞,给人以华丽威严之感。左右两株小蘑菇状宝盖向心状偎依其两侧,两身飞天分别被托在如意形色带上又左右环于“小蘑菇”外侧。从宝盖和台座看去,近大远小,景物给人以强烈的纵深感。台座上的莲瓣由根部深尖部浅渲染而成,有宋人花鸟的韵致,举身光的外围被丛丛五彩祥云簇拥着向四方袅袅伸开,瑞气弥漫。画面构图背景繁密,中心疏简,强调了释迦佛讲经时的神态。

文殊、普贤胁侍于左右。二菩萨有头光,色彩与释迦佛同样,但光环匝数少,尺幅也小于释迦佛。弟子及其余菩萨仅头光一轮,尺幅又小于文殊、普贤二胁侍。阿难、迦叶两个弟子拱手侍立,金刚在左右侍卫,坛下都是听经的菩萨和僧尼,或坐或立,双手合十,虔诚地听佛讲经。供养菩萨或挺身翘首,或胡跪在佛坛前沿,举目相望,等级礼仪明确,如同宋代宫廷隆重的朝觐场面。与佛光寺壁画比对,道场僧众服饰几近宋画样式。在佛背光的描绘上更加丰富,从其线条的勾勒和色彩的表达上都体现了唐宋绘画的成熟和辉煌。

## 三 山西繁峙岩山寺文殊殿东壁《释迦牟尼说法图》(金)

山西繁峙县岩山寺创建于金正隆年间(1158),寺内的文殊殿四壁绘满壁画,达98.11平方米。其题材内容以佛传故事为主,画面所绘宫廷殿堂、楼宇花园、城池酒肆、人物服饰、宴饮礼仪,内容极为丰富,是宋金礼仪民俗的真实写照。对于研究当时的文化、宗教和艺术审美都有重要的参考价值。

岩山寺壁画画艺高超。据寺内碑文和画上墨书题记,此铺壁画由“御前承应画匠”(宫廷画家)王逵在68岁时所绘。东壁的《释迦牟尼说法图》<sup>[6]</sup>是此铺绘画群中的一组。说法场面穿插安放在画面的青山绿水、宫殿楼宇之中,释迦牟尼佛身着胭脂镶银边通肩袈裟,手施无畏印,八角束腰须弥宝蓝莲座,台座收腰处有珊瑚饰物供养。佛有头光、背光和举身光,胁侍菩萨除头光外增加了火焰纹背光,佛的头光和背光光轮作规则性描绘,内匝面积较大,外匝面积

较小,头光外围银色的火焰图形熊熊燃烧,与镶有珍珠瓔珞、翡翠色的云状宝盖呼应顾盼。头光的三匝圆环,中环面积小,内外环面积大,落笔肯定,用线流畅。内环由石绿渲染,并隐约透着赭黄,外环用石青在环的两线之间由深变浅向两侧晕染,立体而朦胧,给人以幽深梦幻之感。背光与头光的内外环同用此法,环环相映如玉盘。释迦佛的举身光环状高出并大于背光与头光,赭红背景外深内浅,规则地施用金色放射状条纹以熊熊燃烧之光焰象征佛国世界之无限光明。在比例与体量上都大于佛像本身,色彩与佛身谐调对应,由此可见这个时期的绘画更尊重人与环境的实际比例。从风蚀的图像中仍可判断出佛像的脸型已脱离唐代的圆润丰腴,变为宋代的清秀俊丽。配以塔状的香薰炉和舟形叶脉纹背光,以及周围以山水技法绘出的云纹,飘逸缭绕于佛身周围,表现出整个道场的祥瑞气象。

佛两边的文殊和普贤菩萨的头光甚小,勾线与着色方法与佛的头光相同,两菩萨身后的舟状火焰形背光与佛背光、举身光环状造型相比,样式各异,色彩交相辉映。由此看出,宫廷画家王逵对宋代严谨成熟画风的把握和对佛经各项具体仪轨的熟悉。

#### 四 山西朔州崇福寺弥陀殿东壁《释迦牟尼说法图》(金)

山西朔州市崇福寺,也叫大寺庙,建造于金熙宗皇统三年(1143)。金代海陵王完颜亮于天德二年(1150)赐额“崇福禅寺”,寺名一直沿用至今。崇福寺弥陀殿的四面墙体都绘有壁画,面积达321.02平方米。东、西、北三壁皆为说法图。以东壁《释迦牟尼说法图》<sup>[7]</sup>为例。释迦佛身穿大红色绣花通肩袈裟,内着织锦镶边青绿色僧祇支,端坐于莲花台座上。佛的面部画有弯曲的八字形胡须。两侧胁侍菩萨也同样配以胡须,服饰瑰丽华滋,体现出金代女真少数民族的服饰习俗。

与同属金代的岩山寺壁画一样,佛像背光都有相关的定制。不同的是:佛像本身与其身后的头光、背光举身光相比,从体量上看,崇福寺壁画中的佛像总体大于背光,更注重强调主要形象的刻画。圆轮状的头光和背光在外圈均饰有三层流水状的网目纹,在圆匀劲挺的游丝描基础上,用青色和石绿染出纹样的深浅变化,又用白色以月牙状细线点缀装饰其中。

在头光、背光的外围,是没骨法染出的火焰纹,与佛的红色通肩袈裟呼应协调。佛的举身光由背光的起止点环至近头光顶处后与光焰汇合,再溶于飘

飘渺渺的祥云之中。在头光顶部左右分别飘出两朵羊角样祥云,两身飞天缓缓飘弋于五彩流云之间。佛光整体呈现出凹凸感。佛像在背光的衬托下更加庄严华丽。

佛左右的胁侍菩萨均有与佛同样的流水状网目纹头光,但菩萨的头光与体量都小于佛,在殿内的其他墙面上胁侍菩萨还呈现有矩形、六角形网目纹。佛光与服饰由圆润流畅的线条勾出,气韵悠然。服装与饰物用工笔重彩法平涂填色染出,并多处采用沥粉贴金法,金银珠饰的刻画呈浮雕状。画面瑰丽夺目,辉煌灿烂。

#### 五 结语

以上四铺壁画,出自山西唐宋金三个时期最有代表性的四个佛寺。通过对这些壁画中佛背光图像的比较得知:它们均取材于佛经中的佛说法和佛传故事,佛说法场面中的佛尊都绘有佛背光。

山西五台县佛光寺东大殿是现存年代最早的佛寺壁画,佛的左右侧是观世音与大势至菩萨,表现的是“西方三圣”的组合。

阿弥陀佛与胁侍菩萨在体量上有较大的差异,弥陀的头光和背光环用线勾出,并用传统的工笔重彩法染出层次,胁侍菩萨的头光只晕染,不勾线,以简托繁再衬托出弥陀佛端庄、概括、朴拙的造型。与敦煌莫高窟同期壁画比对,有唐代绘画体态丰腴色彩鲜亮绚烂的影响。但线条尚粗放,在晕染和用色上趋于平面装饰,仍保留了北朝西魏时期画面恢宏的绘画风格。虽远在唐大中时期,笔者推测当时地域的差异,交通有限,信息滞后,佛背光仍只表现头光和背光,样式简洁,虽带盛世唐风,但整体仍处于和谐、明净、悦目的北朝西魏绘画艺术的过渡中,可谓是外来艺术和民族传统融合的产物。

山西高平开化寺大雄宝殿西壁《释迦牟尼说法》、繁峙岩山寺文殊殿东壁《释迦牟尼说法》和朔州崇福寺弥陀殿东壁《释迦牟尼说法》三铺壁画,除了在题材构图上较为相似外,在佛背光的描绘上亦有共同点,即除有头光、背光外,均增加了举身光。

开化寺的《释迦牟尼说法》绘于北宋。宋都在今河南开封,从地理位置讲,与山西高平相距较近,艺术交流和信息传播的速度比之唐时的五台佛光寺较为方便,所以唐宋绘画的审美倾向、制作技法便跃然壁上。此铺壁画的佛背光,用线圆匀劲细,用色绚丽辉煌,制作技巧由前期的平涂为主,发展为大面积的渲染深浅来丰富佛背光的整体节奏、韵味,成功衬托了佛尊神情悲悯,安详自诺神情,充分体现唐宋绘

画的艺术风格。

山西繁峙岩山寺文殊殿东壁《释迦牟尼说法》与前两铺壁画相比,其艺术特点表现在佛背光的描绘从重形式走向了崇尚意韵传达的阶段。宫廷画家王逵吸取唐宋时期顾闳中、李公麟、展子虔、张择端等卷轴画家的人物、畜兽、自然山水之技法。在线条的应用上统一而丰富,人物服装上的长线飘洒圆润。在色彩的应用上,以石青、石绿为主,兼用石黄、赭石、朱砂、银朱等色,辅以沥粉贴金强调,画风偏青绿山水调,素雅而有风韵。特别是将这些技法巧妙应用于佛的头光、背光与举身光的刻画上,佛身与头光、背光与举身光比例布局合理,石青石绿的大面积使用和凹凸法渲染出的光晕,把人们带进了一个素雅又梦幻般的佛国仙境。从一个侧面看到宋代绘画的成熟,也体现了宋人尚意蕴的审美。

山西朔州崇福寺弥陀殿东壁《释迦牟尼说法》(金)沿袭唐代富丽恢宏疏阔的画风,是汉唐遗风和女真少数民族绘画的融合,画面上几铺说法图中佛与背光疏简,胁侍菩萨衣饰、飞天和流云线条组织繁密,长线流畅稳健,短线精巧凝练。背光中的圆形网目纹和方形网目纹方圆有变化,是典型的辽金图案。画面以朱砂为主调,加之代赭、青绿,小面积的蛤粉点染在菩萨、佛像的服饰上,熠熠生辉。为强化服饰中的主要结构,在平涂的基础上多处都渲染出深浅变化。虽与上文所述山西繁峙岩山寺文殊殿东壁《释迦牟尼说法》属同期壁画。但在绘画风格上却

有很大差异,佛背光在用线和绘制技巧上与岩山寺壁画同样,但色彩的浓艳瑰丽和悦动的网目纹装饰,是金代少数民族热烈、奔放情怀的代表性审美。也是唐代华丽、宋代成熟精致画风兼容的综合体现。

人应该在“天、地、神、人”的四方同一中摆脱充满劳绩的现实异化处境进入“诗意地栖居”之境。<sup>[8]</sup>通过对上述唐、宋、金壁画中佛背光的图形样式、用线着色、艺术特色发展演变的研究,可以看到这些壁画虽出自民间,但民间画工的艺术创造,与上述时期的绘画风格和审美有着渊源相续的文脉。同时,对于当代绘画语境的开发创造有着非常重要的借鉴意义。

参考文献:

- [1]晁华山. 佛陀之光[M]. 北京: 文物出版社, 2001: 56.
- [2]慈怡. 佛光大辞典[M]. 台湾: 佛光出版社, 1986: 2178.
- [3]申维辰. 山西古代壁画展·壁画精品集[M]. 太原: 山西教育出版社, 2005: 13-27.
- [4]大正藏I第十五册·文殊友利善超三昧经第一卷: 0624.
- [5]金维诺. 中国寺观壁画典藏·山西高平开化寺壁画[M]. 石家庄: 河北美术出版社, 2001: 1-10.
- [6]金维诺. 中国寺观壁画典藏·山西繁峙岩山寺壁画[M]. 石家庄: 河北美术出版社, 2001: 1-11.
- [7]金维诺. 中国寺观壁画典藏·山西朔州崇福寺壁画[M]. 石家庄: 河北美术出版社, 2001: 1-7.
- [8]张海涛. 实践美学的启蒙现代性与后实践美学的审美现代性[J]. 西北师大学报, 2012(3): 61-64.

## On the Artistic Features of Buddhas' Back Light on the Frescoes of Shanxi Buddhist Temples:

In The Case of Frescoes in Tang, Song & Jin Dynasties

WU Xiao - mei

(School of Fine Arts, Shanxi University, Taiyuan 030006, China)

**Abstract:** Buddhas' back light is one of important components in Buddhist paintings. The paper aims at finding the characteristics of times in figures, lines and colors through a comparative study of Buddhas' backlight on the frescoes in Eastern Hall of Foguang Temple (built in Tang dynasty) at Wutai, the Great Hall of Kaihua Temple (built in Song Dynasty) at Gaoping, Manjusri Hall of Yanshan Temple (built in Jin Dynasty) at Fanshi and the Buddha Amitabha Hall of Chongfu Temple (also built in Jin Dynasty) at Shuozhou.

**Key words:** Shanxi; frescoes in Tang, Song and Jin dynasties; Buddhas' back light; artistic features

(责任编辑 李雪枫)