

克孜尔石窟莲花造型艺术语境研究

杨叶青

(广州理工学院 广东广州 510540)

摘要: 文章在提出莲花造型在广阔的视域空间内都有展现, 琐罗亚斯德教、佛教、基督教、犹太教、摩尼教、伊斯兰教都视莲花为圣花的基础上, 从佛国净土的象征、高贵身份的象征、对祖先文化的回望三个方面运用图像学的理论方法, 分析了克孜尔石窟莲花艺术语境。

关键词: 克孜尔石窟 莲花造型 艺术语境

引言

莲花造型在广阔的视域空间内都有展现, 在琐罗亚斯德教、佛教、基督教、犹太教、摩尼教、伊斯兰教中都将莲花视为圣花^[1]。莲花造型作为一种艺术符号被众多的宗教使用, 同样是莲花造型在不同的语境中具有不同的象征含义。克孜尔石窟莲花也是在这一莲花文化的脉络之中, 将莲花造型运用到龟兹佛教的艺术语境之中, 对莲花造型有了龟兹本土化的艺术再创造。

纵观前人对克孜尔石窟壁画最特色的菱形图像的研究, 比较统一公认的观点是菱形图案是克孜尔石窟壁画特有的形式, 绘制源流来自于佛教意象中的宇宙核心须弥山, 其象征含义是所有的情节故事都发生在神圣的须弥山上。这一观点注意到了菱形作为形状的特征与须弥山形状有些相仿, 因此断定菱形图案是须弥山的象征。然而, 仔细观察这些菱形图案的组成以及菱形中的细节图会发现这些菱形是莲花(睡莲)花瓣(花蕾)的变形, 再联系在菱形中心也就是莲花宝座上说法的佛陀形象, 就更能明白“一花一世界, 一叶一如来”的佛家境界了。为此, 文章总结前人的研究成果并结合新的发现, 将菱形图像确定为莲花(花蕾)艺术造型的基础上进一步论述克孜尔石窟莲花艺术语境, 以求小有贡献。

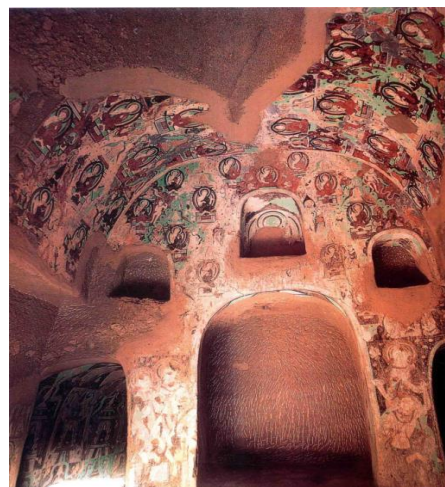


图1 克孜尔第186窟 券顶和正壁菱格莲花

一、克孜尔石窟菱形莲花造型

克孜尔石窟菱格绘画绘制在券顶天相图两边, 向着天相方向平铺展开。在全面的审视克孜尔石窟各部位的图案后发现, 菱格绘图不仅局限在券顶位置, 也出现中心柱窟主室正壁等其他位置(如图1)^[2], 券顶和正壁的菱格图虽然是连接成一体, 但是两部分的菱格大小不同, 色彩也是互相独立的, 不形成整体的色彩对比。从菱格的题材内容可以看出这些菱格里都是佛传图和因缘图, 没有本生图, 由此可知此天界的整体构图更符合舍卫城神变的佛理境界, 展示神通的佛陀化变出千佛以度众生。菱格自然就是莲花瓣(莲花蕾)而不是须弥山。

我们所看到将莲花平面等高的花瓣画成立面不等高的形式是有原因的。众所周知印度艺

术的审美追求繁缛爆满的效果，壁画没有留白留空的情况，将莲花平面绘成立面为了是从下方仰视的观者看到佛陀和莲花的正面，另一个目的在于增加图案面积结合菱形的拼接优势，整个完全的将墙面填满。这也正是克孜尔画师创作菱形莲花的初衷和动力，菱形比其他

任何形状更能完整的拼接，这正符合将画面完全填满并展现佛教境界的根本需求。从正上方看是一个正圆形的莲花放在 45°的斜面上看实际的形状就是近似于菱形，这样解释将不再有克孜尔石窟菱形格是须弥山的争论了。

莲花分为睡莲和荷花两大类，古埃及、古波斯、古印度对莲花造型的运用是一个由古至今的继承关系，在下文中会结合具体图像进行分析，在莲花造型的演变脉络当中我们可以更合理的解释这些逐渐变化的菱形图案实际就是莲花的变化，也更清楚的看懂了佛陀的位置一定是在菱形中央实际就是莲花的花心位置方形莲花宝座的由来，更能看清了我们笼统的称为小花的花雨实际是王者和佛祖身份象征的莲花雨。为此，就可以解读佛陀与供养人手中持有的莲花与埃及和波斯帝王手中的莲花都是身份的象征，更明白了菱形乳突上那花瓣褪了色后留下的莲花蕊远看像一个个眼睛，原来不是须弥山峦长了眼睛而是莲花花瓣褪了色后的青金石蓝花蕊。克孜尔画师在一个莲花的思维世界中绘制着佛家的净土，实践着“一花一世界，一叶一如来”的佛学境界，对此规律的认知将极大地有利于我们对克孜尔壁画独特菱格图案的解读，也更能清晰地构想出克孜尔壁画的绘制理念。

二、佛国净土的象征

莲花装饰与佛教艺术结下了亲密的因缘，成为佛国净土的象征，一方面是与莲花特性相关，另一方面是受到古印度崇拜莲花习俗的影响。由于莲花特有的秉性和气质，几千年来被赋予了独特的文化寓意与象征，成为一个净洁的审美物象。一定要把这四张图片放在一个页面上，为的是更清楚的看出来无论是图 2^[3]克孜尔石窟券顶的菱形莲花还是图 3^[4]克孜尔石窟方形窟穹顶的放射状的穹顶莲花实际都是莲花蕾与莲花瓣的变形与组合。图 4^[5]展示的实际就是缩小了花瓣的现存伊朗的穹顶莲花，一个个的菱形花瓣清晰可见。如果把这个伊朗穹顶莲花从中间一分为二再横向展开不就是图 2 的克孜尔券顶菱格莲花吗。图 5^[6]也是一个穹顶莲花，每一个相邻的莲花瓣交错就成了菱形图案。这个多年一直被解释为须弥山的菱形格用这几张几何图片就解释的很清楚了，菱形为莲花没有争议。

佛教艺术中的莲花图像传播和发展的历史，不能简单地用地理概念来说明各地之间的相互关系。总的来说，佛教艺术的传播发展，是自西而东进行的，但我们还需按照一定的具体历史情况作出具体的科学分析，不可忽视不同地区石窟装饰艺术风格的影响。龟兹克孜尔佛教莲花装饰的发展，直接或者间接的承袭来自西域、中亚和印度的装饰艺术风格，莲花装饰图式传到龟兹之后，一开始就和中国传统的装饰艺术风格糅和在一起，龟兹的审美意识和审美理念，也是就是本土化的过程。这个佛国净土的穹顶莲花就是典型的西来的无故事内容的莲花穹顶被龟兹艺术家改造成绘制佛教内容的龟兹莲花穹隆顶。

克孜尔石窟的菱形莲花作为独树一帜的造型成为石窟艺术空间结构的典范。雅利安的祖先文化中蕴含着对太阳的崇拜，蕴含着对宇宙的空间定位，在此基础上的克孜尔石窟菱格就

被用来界定太阳之子的佛陀在宇宙中的位置，每一个菱格就是每一个故事的宇宙定位。用来圈定太阳（豪姆）的柔性菱格被克孜尔的艺术家用加工成乳突和直边的菱格，为的是更有效方便的用向上的菱格填满券顶的天际。波斯文化里的菱格被发展成菱格连珠纹、方形连珠纹和圆形连珠纹，在形成波斯标志风格的同时，为连珠纹里从最初的莲花发展成各种禽兽界定了空间的范围。龟兹的艺术家在这个宇宙空间理念的基础上，将佛陀的本生故事、因缘故事等情节都在菱格这个宇宙空间内做了艺术表达。所以，菱格是佛国净土的宇宙发生空间，是本生、因缘故事赖以展现的艺术空间。龟兹的艺术家们是对宇宙的空间界定观念做了艺术再现，一种佛国净土的艺术再现。

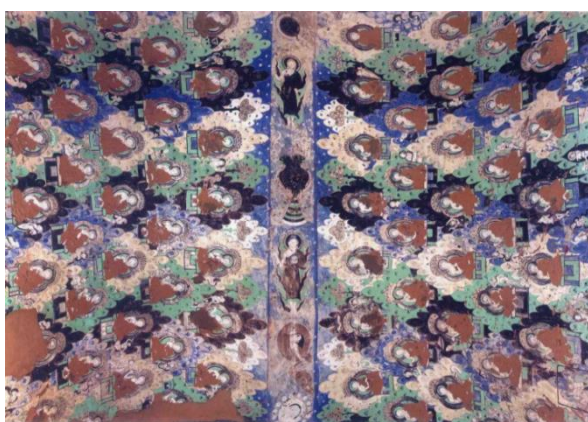


图3 穹隆顶莲花 克孜尔第123窟



图2 券顶菱格莲花 克孜尔第8窟



图4 穹隆顶莲花 伊朗



图5 穹隆顶莲花 伊朗

穹隆顶的莲花也是在波斯穹顶太阳放射状艺术造型的基础上，将佛教的佛陀与菩萨以及

拓展出来的各路天神都安排在一朵莲花的莲花瓣之上，每一片莲花瓣都向心围绕着中央象征太阳之子佛陀的平面莲花，印度文化中的宇宙观被龟兹发挥成佛教诸神的天界定位。莲花中心绘制的一朵正平面莲花象征着太阳，更象征着佛陀从天界关照着人世间，龟兹的石窟艺术将波斯、印度的文化融合改造在现在克孜尔的石窟壁画中，成为龟兹佛教艺术的经典。

莲花图像在龟兹生根开花，到了后来不仅结成丰硕的果实，更成为龟兹植物装饰艺术史上重要的一部分。我国古代的装饰艺术家和先辈匠师们，始终尊重着自己民族的装饰艺术传统，不让外来的装饰艺术格式所简单代替，在长年累月的不断创作中，融合中外装饰艺术风格，最后终于形成了具有自己民族特色的装饰艺术形式。外来装饰艺术情调逐渐淡薄，民族装饰艺术风格和世俗人情的逐渐浓厚，最后终于完全被我们民族的装饰艺术情调和风格所代替，使西来的莲花装饰造型变为具有龟兹特色或者说是“龟兹化”的佛教装饰艺术形式。

三、高贵身份的象征

莲花以一种圣花的形象出现在众多的宗教与世俗语境中，克孜尔的石窟莲花也是在这个圣花体系中的一环。莲花作为一个多种自然形态的综合体包含了苏美尔人的太阳崇拜，包含了古埃及人的莲花（睡莲）崇拜，包含了古波斯人的莲花（豪姆）崇拜，包含了古印度人的莲花（苏摩）崇拜，当然也包含了古龟兹人血液中的祖先莲花（豪姆）崇拜。这实际形成了一个理念，太阳—莲花—豪姆（苏摩）是等同的概念，在实际展现中这几个具象表达的是同样的象征含义，在实际的莲花造型中会使用这几个具象中的一个，也可能是几个具象的结合或者变形。在古波斯琐罗亚斯德教的艺术语境中莲花与水、火等同，所以对莲花艺术造型做了三位一体的艺术再加工。如图6所示一朵盛开的莲花（睡莲）可以由不固定数量的莲花瓣组成，莲花瓣像一滴水也像一个火焰更是一个未开放的莲花蕾。这就是众多的艺术语境中不同的莲花造型的来源所在，像火像水像花像叶的设计理念，波斯的



图6 水火莲花 笔者设计

莲花文化为其他宗教艺术世俗艺术的语境提供了借题发挥的模板基础。克孜尔石窟莲花就是在这个基础上的艺术再创作。

从印度犍陀罗的莲花坐佛（图8）^[7]到克孜尔的莲花坐佛（图7）^[8]，经历了从雕刻到壁画的变化，但是莲花象征佛陀最高地位的表达没有改变。佛陀被希腊艺术描述成太阳之子而

被崇拜，太阳之子出生在莲花之上，太阳神的威力来自于太阳的光芒。佛陀的头光、身光都被刻画成太阳的光芒，莲花是太阳的同义词，所以佛陀的头光可以是圆盘太阳也可以是花瓣的向心模样。这些佛教莲花造型都源自于远古人类共同的太阳崇拜，都发展于印度—雅利安和伊朗—雅利安人血液里共同的莲花（豪姆）崇拜，当神话有了现实的寄托就会被不同地

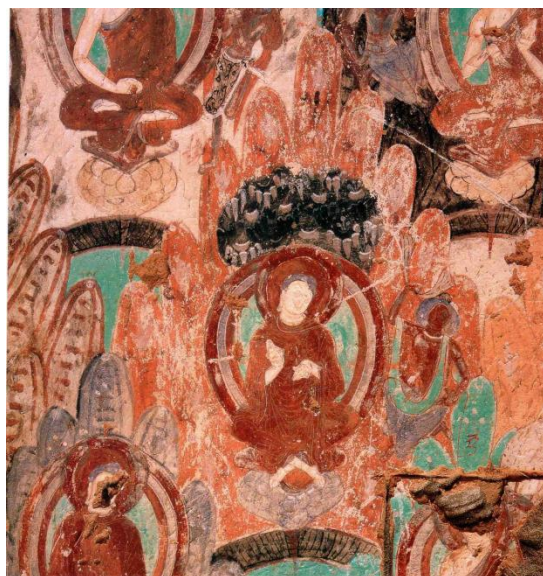


图 7 莲花坐佛 克孜尔第 176 窟



图 8 莲花坐佛 犍陀罗石雕

域的艺术改造造成不同的造型。龟兹的艺术家就是在这个基础上创造出了克孜尔莲花造型。龟兹克孜尔石窟供养人头顶的太阳头光尤其是托斯卡王的太阳光芒头光都是帝王地位的象征，深层的隐喻更加代表了君权神授的王位合法性，这也说明了龟兹王室推崇佛教乃是为了加强统治权威的真正原因。

佛教莲花造型通过北传、南传、藏传三条路线传入中国，渐次融合中国传统装饰艺术风格形成了中国民族特色的莲花图像风格。我国佛教石窟莲花装饰图像随着佛教自西向东传播的时间早晚、距离远近，外来的影响越来越淡薄，而民族传统的莲花装饰艺术特色则越来越浓厚，异域的文化元素被本地的文化逐渐融合并不断改造另外一种审美特质，最后终于蜕变为具有中国本土文化艺术特色的佛教莲花装饰图式，可以说这是中国石窟莲花装饰图像民族风格由西向东逐渐形成的过程。佛教莲花装饰自域外传入龟兹，龟兹石窟莲花装饰图像的民族风格即龟兹风格的形成，以及龟兹风格莲花装饰的又向东传播影响，甚至普及影响到边远地区和海外，这说明世界上各个国家和民族的装饰艺术风格是互相交流，互相影响的。

正如丘比特背后的小翅膀一样，证明的并不一定是丘比特会飞而是证明丘比特是天使。翅膀只是一个身份的标志，克孜尔石窟的建筑空间是依据莲花造型而建的；壁画构图程序是按照莲花“再生永生”的理念设计的；供养人的身上绘满了莲花和连珠纹太阳，头上是莲花

太阳头光；比丘的手中也拿着供养莲花；所有的天人都头顶莲花身披彩带；壁画的整个背景都飘落后莲花雨等等，这一切的莲花都是高贵身份的象征，都是为了证明佛国的高贵和佛国里的人的高贵。世界上各民族之间的装饰艺术交流，在吸收别一民族新养料中来丰富自己，不同区域、不同时段莲花装饰图像风格是在一定内外部条件下产生的，也就是在自律与他律的环境中运动展开的，其中包括时代、社会、民族、政治、文化以及艺术家的素质修养等综合因素。具有主客观两个方面的内容，主观方面是匠师的创作追求；客观方面是时代、民族乃至艺术体裁对莲花图像风格的规律性制约。佛教莲花图像是随印度佛教艺术一起传入龟兹的图像符号，同时也受到来自龟兹民族传统装饰艺术风格的不断改造，也就是本土化的过程，民族装饰艺术风格是每个民族在长期的发展中孕育出来的本民族的装饰艺术特征，是本民族的社会结构、经济生活、自然环境、风俗习惯、艺术传统、尤其是共同的审美心理状态和造型艺术特点等因素决定的，是强大的，是异质文化所清洗不掉的。各个民族由于物质、精神方面的差异、地域、民族特征、时代性、技艺性、审美因素等不同，必然会反映出装饰艺术风格的不同，莲花装饰图像也一样。

四、对祖先文化的回望

莲花作为雅利安人共同的祖先莲花（豪姆）文化被迁徙到各个方向的雅利安后裔留在记忆里，表现在造型中。从文化的辐射范围来看，塔里木盆地的诸多国家都是波斯文化圈的范畴，古龟兹也在其内。所以这个共同的文化根基反映在莲花崇拜中就展现出了波斯本土的莲花（豪姆）艺术形式；展现在粟特人的墓葬浮雕（图 9）^[9]中的莲花（豪姆）艺术形式；展现在古印度的佛教浮雕（图 10）^[10]药叉女与莲花（苏摩）艺术形式。犍陀罗的希腊艺术风格创造出了佛教释迦摩尼的希腊化形象，确不能让抹去波斯文化根基里的莲花（豪姆）崇拜，

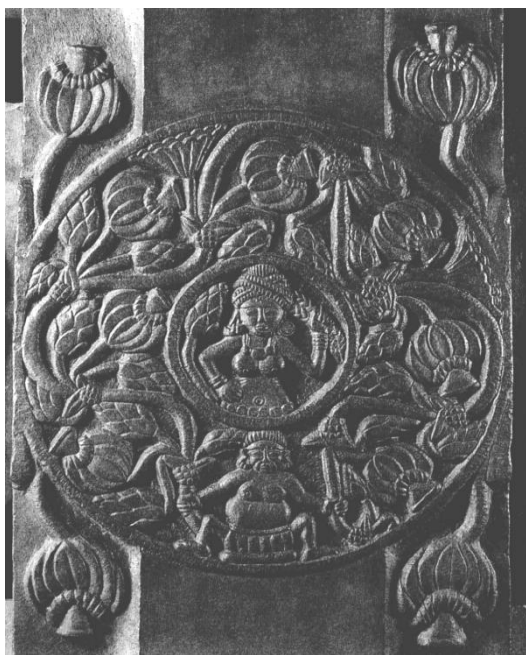


图 9 粟特人的苏摩莲花

图 10 印度药叉女的苏摩莲花

如图 11^[11]的佛陀头顶如花如叶如水又如火的莲花（豪姆），这种祖先的记忆是难以抹去的。克孜尔石窟的莲花正是这种祖先文化记忆的体现，莲花的造型因龟兹人的审美略有改变（图 12）^[12]。这就是文化的延续与变迁，随着时间的久远和地域的阻断这种变迁将会越来越明显，以至于失去了原来祖先的模样。

从莲花装饰造型形态构成上分析，克孜尔石窟莲花有自然形态的莲花装饰造型，还有变形的莲花装饰造型，但是她的造型生成的动力都有一部分是受到外来艺术风格的影响，一部分是本土地域文化的制约，同时，作为佛国净土象征的莲花图像，它有内在的造型形态结构，作为符号化的视觉形式，也就是有它艺术形态自律的一面，因为它作为是一个佛教象征的植物装饰纹样符号，不管怎样演变，形态上如何的随时代的变化流动，如何的受外来文化艺术的影响，莲花必须在视觉形式上看，仍然是一朵植物莲花这个原型，而没有变成一个其他的艺术形象，他首先得有花瓣，花蕊，心皮等结构，还得具有佛教的象征意义，然后根据象征意义和场景的不一样进行形态的演绎，这是莲花装饰艺术的自在生成的规律一方面，同时具体的区域莲花图像要同时受到民族风格和外来装饰风格的不同程度的作用，这样的合力推动着了莲花图像风格的演绎。莲花图像生成发展离不开本土条件即历史悠久、辉煌灿烂的中国的民族植物装饰艺术传统，同时我们也要



图 11 印度犍陀罗佛顶豪姆莲花

图 12 克孜尔佛顶豪姆莲花 克孜尔 76 窟

看到外来装饰风格的渐次影响，外因是变化的必要条件之一，这是艺术创造的基本规律。各个国家和民族装饰艺术的出现，形态上有区别也有差异，都有沿着共同规律向前发展的趋势，也有民族艺术风格的差异，各个民族的装饰都必然有它自己的特征，也都必然对世界装饰艺

术可以作出不同程度的贡献，这是文化的交流与传播的规律。

龟兹莲花装饰造型不是波斯、印度、犍陀罗装饰艺术风格的简单复制，也不能片面的理解为是移来的西方文化。任何外来的装饰艺术，如果没有传入地的本土条件要想在传入国的本土得到滋生，并不容易。探明世界上各民族之间装饰艺术交流的关系是必要的，但是，如果简单的说一个民族的艺术风格是另一个民族艺术风格的传承，那是不全面的。各地区、各民族间的文化艺术交流是历史发展的必然现象，没有这种交流就谈不上发展。但交流并不意味着某个地区单纯地接受外来艺术，而不发展自己的艺术风格。佛教莲花造型起源于印度，而佛教艺术在亚洲广大地区流布，却在各地形成了各具特色的佛教莲花装饰风格，成为世界植物装饰艺术史上极为丰富的蕴藏。探索龟兹佛教艺术中的莲花图像不只是为了说明它接受过哪些装饰风格的影响，更重要的是说明在这种影响下龟兹本土在莲花装饰艺术上的创造，说明中国龟兹的艺术家在人类装饰艺术史上所作的贡献，从中了解艺术交流中装饰艺术发展的某些规律。

龟兹克孜尔石窟莲花是在龟兹人雅利安文化根基的基础上的莲花文化，确切的讲是琐罗亚斯德教莲花文化基础上的佛教莲花文化，是文化融合的产物。当龟兹人接受了佛教后，宗教理念有了改变但是民俗文化根基并没有改变，还是龟兹本土的文化。为此，龟兹克孜尔石窟莲花造型是在龟兹人的审美范畴内，在琐罗亚斯德教莲花艺术上对印度犍陀罗莲花艺术的吸收再创造。这种再创中仍然透露出对遥远的并久远的祖先文化的回望。

结 语

产生于公元前 6 世纪的印度佛学，由最初心无物的小乘佛教，因为公元前 4 世纪希腊亚历山大的军事入侵，溶入了希腊，印度，波斯等文化，形成了心有物的释迦摩尼造像，印度佛教艺术经由犍陀罗传播于西域，贵霜大月氏帝国强大疆域辖广泛地域，统一政权下的文化趋于统一思想，佛学也在内。佛学自印度产生之时就有诸多的文化体现，石窟建筑、雕塑、壁画都是形式之一。佛教从印度经由巴米扬地区传入龟兹，只是佛教教义传入龟兹，佛教绘画内容传入龟兹，但是绘画模式、方法并没有固定的样式，龟兹艺术家根据本土条件创建了龟兹佛教绘画。佛学有教义模板，但没有佛学绘画模板。印度佛学壁画有自己的美学特征，后融合了希腊、波斯文化后逐渐东传，作为地名的犍陀罗逐渐形成了佛教雕塑艺术文化名称，克孜尔石窟艺术沿袭了印度佛学壁画佛教风格，以犍陀罗佛教雕塑艺术为参照，创作了龟兹本土的佛教莲花艺术。

古龟兹人依据自己的本土文化在莲花造型的布局、尺寸、比例、色彩等方面对西来的莲花艺术做了引进吸收与改造，并创造出了克孜尔石窟独有的菱形莲花图像、供养人连珠纹莲花图像、莲花理念涅槃图像、穹窿顶莲花、佛塔莲花等独树一帜的龟兹佛教莲花艺术，这些

莲花艺术是古龟兹克孜尔对莲花文化体系的突出贡献。

参考文献:

- [1] 穆宏燕: 印度—伊朗“莲花崇拜”文化源流探析.[J]. 世界宗教文化, 2017 年第 6 期
- [2] 赵莉: 西域美术全集 9.[M].天津: 天津人民美术出版社, 2016 年 6 月, 203 页
- [3] 赵莉: 西域美术全集 8.[M].天津: 天津人民美术出版社, 2016 年 6 月, 337 页
- [4] 《中国新疆壁画艺术》编辑委员会: 中国新疆壁画艺术三.[M].乌鲁木齐: 新疆美术出版社, 2015 年 5 月, 87 页
- [5] <https://image.baidu.com/search/detail>
- [6] <https://image.baidu.com/search/detail>
- [7] 孙英刚 何平: 犍陀罗文明史.[M].北京: 三联书店, 2018 年 2 月, 382 页
- [8] 赵莉: 西域美术全集 9.[M].天津: 天津人民美术出版社, 2016 年 6 月, 146 页
- [9] 穆宏燕: 印度—伊朗“莲花崇拜”文化源流探析.[J]. 世界宗教文化, 2017 年第 6 期
- [10] 扬之水: 桑奇大塔佛雕的装饰纹样.[J].敦煌研究, 2012 年第 4 期
- [11] 孙英刚 何平: 犍陀罗文明史.[M].北京: 三联书店, 2018 年 2 月, 168 页
- [12] 赵莉: 西域美术全集 7.[M].天津: 天津人民美术出版社, 2016 年 6 月, 141 页

The artistic context of lotus modeling in Kizil Grottoes

YangYeqing

(Guangzhou Institute of Technology GuangDong GuangZhou 510540)

Abstract: The article proposes that the lotus motif is displayed within a vast visual space, and that Zoroastrianism, Buddhism,, Judaism, Manichaeism, and Islam all regard the lotus as a sacred flower. It then employs iconographic theory and methods to analyze the artistic of the lotus in the Kizil caves from three aspects: the symbol of a pure land, the symbol of noble identity, and a reflection on ancestral.

Keywords: Kizil caves, lotus motif, artistic context