

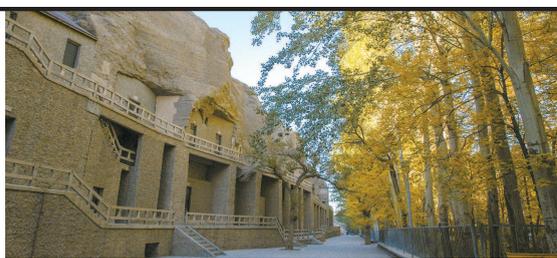
国家艺术杂志



克孜尔石窟第17号窟主室前壁上方 弥勒说法图



莫高窟石窟第285号窟(公元6世纪)主室东壁 三佛说法图



莫高窟外景



克孜尔外景

西域的遗珠和瑰宝

众所周知,佛教是源自印度并由西东渐,传入我国中原的。而它传播的媒介,即此间的东西交通要道,首推西汉至唐代的陆路交通。这些道路取其干道路网,现代以“丝绸之路”著称于世。可以想见,人走到哪里,哪里就会有经济和文化交流。于阗、疏勒、龟兹,是最早归于佛教的西域邦国。而龟兹国因地理、政治、经济的因素,几近一边倒的开凿与保留了最多的古代石窟群。它们是西域的遗珠和瑰宝,是多种文明碰撞的结晶。

季羨林先生在1986年的《红旗》杂志第3期上的撰文曾这样说:“世界历史悠久的地域广阔,自成体系、影响深远的文化体系只有四个:中国、印度、希腊、伊斯兰,再没有第五个;而这四个文化体系汇流的地方只有一个,就是中国的敦煌和新疆地区,再没有第二个。”季老在这里将敦煌和西域宏观融为一体,这是完全可以理解的,因为它们都在我国疆域里,并被放在以世界为范围的语境去探讨。二者同是我国悠久、多元的历史文明的组成部分。而当我们把地图放大,就会发现这两者虽同属一片天空,实则相隔遥远,其间山峦重叠、黄沙漫天,自然严苛。在《汉书》《新唐书》等史书上,我们又可以看到它们沉浮于战火纷飞、朝代更迭之中,呈现出不尽相同的历史轨迹。因此它们既拥有内在千丝万缕的关系,又具有偏属一方、独树一帜的面相。

敦煌莫高窟,开凿于公元366年的前秦建元二年。对于如此久远的历史可以精准到年份,这不得不归功于中华文明精准纪年的优良传统和与之相辅相成的史学底蕴。“莫高窟者,厥初,秦建元二年有沙门乐僔,戒行清虚,执心恬静,尝杖锡林野,行至此山,忽见金光,状有千佛……造窟一龛。次有法良禅师,从东届此,又于佛师窟侧,更即营建。伽蓝之起,滥觞于二僧。”(《圣历碑》,出自莫高窟第332窟前室)这段碑刻铭文告诉后世初凿莫高窟的故事。这样的篆碑记史在早期西域则很难做到。所以对于西域塔里木盆地两缘散落的佛教石窟群,大都以考古人员专业的碳十四测定和学者对于洞窟形制、壁画绘画等线索的分析,综合推测其大致年代。现在西域(我国新疆维吾尔自治区)公认最早的洞窟为龟兹的克孜尔石窟,它开凿于公元3世纪,大约在东汉后期。因此在时间上,龟兹石窟比敦煌石窟将近早了一个世纪。

文化的包容和多元

龟兹石窟是古代龟兹国佛教石窟的总称,它包含克孜尔石窟、库木吐拉克石窟、森木塞姆石窟、克孜尔哈石窟、玛扎伯哈、托乎拉克埃肯石窟等十个主要石窟。其中克孜尔石窟开凿最早,它早期的典型洞窟例如第47号大像窟,在形制上极似阿富汗的巴米扬石窟。阿富汗在汉代是位于克什米尔



莫高窟石窟第285号窟(公元6世纪)西壁上方 伏羲女娲图

的罽宾国。该国在古印度西北部,也称“迦湿弥罗”。在贵霜王朝时期,它是地区的佛教中心,也是犍陀罗艺术的摇篮。除天竺国(古印度)外,罽宾国因其地理上的邻近优势,成了与西域进行佛教交流最为密切的地方。位于丝绸之路北道上的大国龟兹,其佛教艺术直接受到了南亚次大陆及西方文明的洗礼。在龟兹石窟中,我们不难发现它与印度文化的紧密联接。比如,支提窟佛寺的中心柱加券顶的形制,因适应了龟兹地区特有的砂砾岩山体质地而被广泛采用,成为当地洞窟的主流形制。另外,古印度三道弯式的人体姿态和秣菟罗艺术最擅长的裸体人物形象频频闪现。印度动物,如大象、猴子、狮子、瘤牛等,这些龟兹国本不具备的外来形象被付诸绘画。

希腊文明的精髓也在此留有深刻烙印。以希腊神祇为蓝本的日天、月天等形象常与古印度神话里的“迦楼罗”,即金翅鸟相结合,塑造出奇幻的天空。萨珊文化的衔珠大雁装饰画和“剪发垂项”、身披甲冑的武士,也都带着伊朗文明的独特魅力在此生根。在人物绘画上,吐火罗人、粟特人、龟兹人、汉人、回鹘人等诸多民族形象,一一尽现。在丝绸之路于东汉、唐代两度昌盛繁荣的时期,犍陀罗艺术在龟兹更是大放异彩。以上种种足见在龟兹这片土地上,文化的包容性和多元性得到了充分的传承。

洞窟的修造和繁荣

公元344年的龟兹,诞生了一位对西域与中原具有深远影响的关键人物鸠摩罗什,梁启超先生曾称其为“译界第一宗匠”。罗什译经的年代,应是占据在河西走廊,西域咽喉之地的敦煌莫高窟发展的初创阶段。他的贡献使当地艺术的发展有了佛学的依托,又得益于政治力量的支持及社会层面的广泛推崇,这些因素共同推动了莫高窟的修造热潮,为其日后的繁荣奠定了坚实的基础。

敦煌莫高窟是一座鲜明展现大乘佛教精神风貌的石窟艺术宝藏。我们可以在敦煌壁画中看到大量的千佛、多佛和菩萨信仰、世俗化的人神结合,以及屡屡可见的经变图。而成熟期的龟兹风洞窟,尽管融入了本土的艺术精髓与文化元素,依旧保持着一种小乘体系下的固定规制。我们在开凿早、衰落早的克孜尔石窟中,几乎难觅大乘佛教艺术的踪影。再看,开凿最晚的库木吐拉克石窟,则在7世纪时出现了一大批汉风洞窟。在这些洞窟里,之前始终被青睐

的青蓝色调转向了红黄的暖色调,藻井顶、千佛、经变画,汉化的人物形象以及频频出现汉文榜题,令人感到龟兹石窟似乎在向敦煌石窟靠拢。

在洞窟的形制上,中心柱礼拜窟始终贯穿龟兹石窟的兴衰史。敦煌早期的北魏时代洞窟受龟兹影响也多以中心塔柱窟为主。在绘画内容上,它们普遍采取菱形格做底的绘画形式,将密集的菱形格从洞窟顶部的中脊线向券顶两侧铺展,每一个菱形格内都以单幅画面表现一个故事。这种艺术形式是龟兹一地所独具的,迄今为止在世界其他任何地区都不曾见到。同样,敦煌洞窟早期也曾以本生故事为主要内容,但它们被以连环画的形式,在更大的空间幅面里所充分呈现。在民间艺术方面,龟兹的乐舞早在北周就传入中原,为胡乐诸乐部之首。甚至在隋朝至辽宋的几百年间,中原音乐广泛实行的是龟兹乐律。受此影响,“苏幕遮”“胡旋舞”和篪篥、箜篌、腰鼓等西来乐器成为敦煌壁画的乐舞场面中重要且经典的元素。

时间的雕琢和淬炼

随着中原佛教的蓬勃,敦煌艺术进一步形成强烈的自有风格。与龟兹艺术相比,敦煌艺术更加注重于构建气势恢宏的场景。从经变画的细致叙事,到展现精美恢宏的建筑风貌,以及刻画栩栩如生的世俗生活场面,不一而足。它既是敦厚庄严的,也是轻盈飘逸的。龟兹飞天的男相与笨重,在经历时间的缓慢雕琢和淬炼后在敦煌达到了极致唯美的巅峰。

步入敦煌莫高窟,人仿佛有置身于浩瀚宇宙之中的震撼,以及一种超然物外、洞察世间万象的趣味。

此次的“何以敦煌”展中令观众趋之若鹜的西魏时期第285号窟仿制窟,其亮点之一就是位于覆斗窟顶的伏羲女娲与瑞兽图。显然中原文明的宇宙起源观和对于阴阳合一、繁衍不息的祈福,已与佛教完美合体。有必要指出,这一时期的洞窟与隋唐时期成熟的汉风风格有很大的不同。我们可以看到西魏统治者在自有的文化体系上,对多种文明的吸收采纳与融会贯通。除伏羲女娲,这里还有印度湿婆神、希腊战神形象的日天和月天、穿铠甲的西域武士等。其正壁塑绘结合的壁画中,以火舌为身光、居于须弥山中的坐佛;成排的伎乐天;以及诸天外道、诸僧子弟的形象,无不具有龟兹壁画的影子。就是这样,好像在历史的某一时刻它们被联接上了,其后不论如何的更新与迭代,似乎都会有挥之不去的烙印。

诚然,在敦煌古代石窟艺术的发展中,龟兹的影响举足轻重,但也只是其中之一。何以敦煌?应是没有唯一的答案,却一定蕴含着无数的线索。当我们顺着这些线索细细追寻,或许答案就隐藏在那丝绸之路的驼铃声中,隐藏在那河西走廊的黄土之下,隐藏在那四大文明的交汇里。

展讯 “何以敦煌”敦煌艺术大展

时间:即日起至12月20日

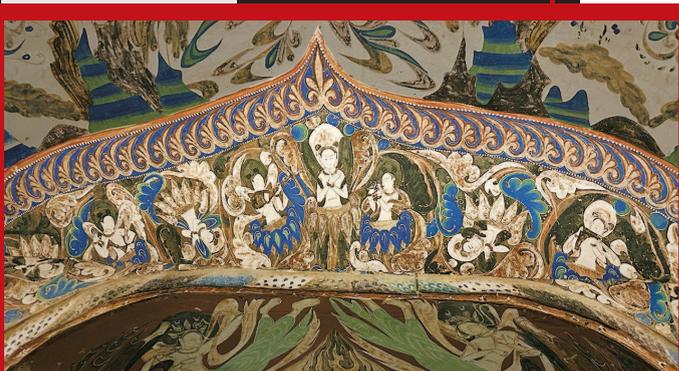
地点:中华艺术宫(上海美术馆)

中华艺术宫“何以敦煌”大型展览展现了中华文脉的赓续。摄影家丁和耕耘西域历史文化摄影二十余年,曾以《梵星璀璨——从龟兹壁画到敦煌造像》为题作论,借由梳理“丝绸之路”上古代石窟艺术的交流路径来浅谈敦煌,以应答“何以敦煌”的追问与遐思。

——编者

何以敦煌：丝绸之路上的梵星交汇

丁和文图



莫高窟石窟第285号窟西壁(公元6世纪)天宫伎乐



克孜尔石窟第33号窟(公元4世纪)天宫伎乐