

龟兹壁画临摹、研究与现代美术创作之转换

——新疆师范大学美术学院王征访谈录

编者按 克孜尔石窟壁画是中国古代美术资源的一个组成部分,临摹、研究这些壁画不仅有助于发掘新疆的文化资源,而且也有助于创造具有民族与地域特色的现当代艺术,为建立中国美术价值体系提供一个可供参考的视角。



王征简介

王征,男,1971年生。1993年毕业于新疆师范大学美术系,1993—2002年工作于“新疆龟兹石窟研究所”,1996年任研究所美术研究室主任,在克孜尔、克孜尔尔哈、库木吐拉、森姆

赛木等石窟进行壁画临摹和学术研究工作。2002年至今工作于新疆师范大学美术学院,任中亚佛教美术研究室主任。主要学术成果:完成“全国艺术科学十五规划课题”《新疆古代佛教石窟美术风格技法研究》,出版学术专著《王征龟兹壁画临本》,在《敦煌研究》、《西域研究》、《美术》等学术刊物发表论文十多篇。

记者:作为一名青年画家,您是以壁画临摹、龟兹学研究和创作油画而闻名。可是,您最初却是学山水画的,这其中的转折契机是什么呢?

王征:我给大家的印象是以壁画临摹和研究为主,但我最早是学习山水画的。从山水转到壁画这个契机应该从我在大学期间偶然到敦煌参观壁画的经历说起。说是偶然,是因为我本来是去北京参观一个展览,回来时突然想去敦煌看看,但是我没有想到敦煌壁画给我的震撼这么大,因为它使我感觉到我可以从壁画中解决山水画创作中的一些困扰。

记者:您在山水画创作中遇到了什么困扰?

王征:这个困扰几乎是所有学中国传统山水画

的人到新疆写生时都要遇到的问题,也就是表现技法问题,就是说传统的、以江南山水为基础的笔墨无法表现新疆的山水。这就需要画家在传统笔墨的基础上进行适度的转化,创造一种新的笔墨形式以表现新疆独特的山川地貌。大部分画家在解决这一问题时所采取的方法是长时间待在一个地方写生,揣摩地形地貌,再转换成适合新疆山水的艺术语言。但是我希望也同时需要从另一个方面进行尝试,也就是将地域文化与传统笔墨相结合。

记者:那您所说的地域文化是什么呢?

王征:地域文化是个很宽泛的概念,对我来说主要是新疆独特的地貌和龟兹石窟艺术。但是我这种想法在当时还是比较朦胧的,因为在此之前关于龟兹石窟艺术还是在一个相当小的范围内进行研究和传播的,我也就不可能对它有过多的了解。1993年大学毕业时,正好遇上龟兹石窟研究所需要一批有相关专业及经历的人去临摹壁画,以保存文物,我因为有敦煌之行的感受,因此便毫不犹豫地报名去了。因为一来我可以长期临摹壁画,二来可以继续进行山水画创作,因为克孜尔的风景别具一格,是个写生的好地方。

记者:在龟兹石窟您有没有解决您山水画创作中的困扰?

王征:这个困扰是个长期性的问题,不是一朝一夕就可以解决的,但是我没想到这竟成了我绘画的一个转折点。因为我们工作任务中有一项是完成定量的壁画任务,并且要达到一定的艺术水平。这

就迫使我认真研究壁画中的人物,要做好这一点,首先要研究壁画的线条。龟兹壁画的线条非常有特色,在表现脸型与体型时通常只是一根线条就解决问题。其次还要研究人物造型,不仅要揣摩壁画中的人物造型,还要进行人物写生。但是我在龟兹石窟工作其间没有停止过画山水,它对我临摹壁画是很有帮助的,比如壁画中的破损之处,一般人看时会直观地认为那是破损的壁画,从事油画或当代艺术工作的人可以将它当作抽象的艺术,但是我却能将山水画的意象运用于临摹工作中,这样就能将临摹变成非常有意思的创造性的工作。

记者:石窟壁画中有不少山水图像,王伯敏先生曾经从山水画的角度为此专门著述。但是有人认为它们不是山水画的萌芽,您怎么看待这个问题?

王征:我刚开始接触壁画时,也带着山水画的观点去看壁画中的菱格画。但是经过一段时间的临摹与研究后,我觉得不能简单地将龟兹早期壁画中的山水图像看成是中国山水画的萌芽。如龟兹早期壁画中的山水,无论是树还是山,都只是表达自然地界的概念。也就是说,他们画这个山,只想告诉信众这是一座山的地界,这与中原绘画中的山水有很大的不同。拿早期汉代山水画来说,画面中有云有山,画家们一开始就是希望通过描绘山川来表达一种人文方面的精神内涵,追求与自然有关的儒家与道家的哲理。而龟兹菱格画的着眼点不在这些山,而在菱形格里面的宗教主题,因此我认为将龟兹早期壁画中的山水称为“山水元素”更为合适。但是,晚期有些壁画是有山水画因素的,如隋代壁画



正觉山——王征的创作

中的树叶就已经有“介”字画法了,而不是早期的勾勒填色,这是中原文化的影响作用。其他如唐代的柏孜克里克,也有山水画的因素,这与佛教艺术由东到西的回流有关。

记者:早期壁画中的山水图像不是山水画,这与外来艺术的影响有关吗?

王征:我曾经对龟兹石窟壁画中菱格画的渊源和形式进行过比较深入的研究,我认为龟兹菱格画既有西方因素,又有中原因素。龟兹早期壁画受希腊罗马影响很大,表现在图像造型与自然现实的密切关系上。它也受到印度和伊朗的影响,很多图像逐渐变得装饰化与图案化,如壁画中有很多树,大都画成了花冠,如佛说法图后面的树叶,就像花一样,山的排列也不追求自然的变化,而是完全对称,并且在绘画上也表现出一定的程式化倾向。龟兹壁画中的菱格画也受到中原建筑中菱形装饰的影响,但龟兹菱格形式的主要功能是表达佛教观念装饰建筑。



克孜尔7窟壁画——善爱乾达婆

记者:龟兹学研究者陈世良教授认为,近二十年来,本土研究龟兹学成果中有两件是具有国际水平的,其中一件就是您的《王征龟兹壁画临本》,您能谈谈临摹的体会吗?

王征:关于临摹的体会,我在其他文章中已经谈到过,这次算是做个阶段性的总结吧。首先,我认为临摹是保存古代美术资源最重要的手段之一,具

有照相术所无法取代的艺术传承作用。打个比方说《簪花仕女图》,据说是宋人临了唐人的作品。假如同时期也有一张相片被保存下来了,我相信,任何一位画家或美术研究者都愿意读临本,而不是照片。为什么呢?因为从绘画的角度来说临本本身就是一件艺术品,我们可以从临本中研究当时或前代的具体技法以及包含的文化因素,而照片在显示笔触及其他技法方面是不如临本的。另一方面临摹也可以造就新一代美术工作者,他们可以通过临摹积淀新的文明成果,创造新的艺术品。总之,临摹是对传统文化艺术进行继承和发展最有效的途径。

其次是“适度复原临摹”。古代壁画正式的临摹大体上有几种方式:一是客观临摹,就是对壁画的现状进行客观的临摹,这是壁画临摹的主要形式。二是复原临摹,是还原壁画刚完成时的面貌,张大千在敦煌临摹主要是采用这种形式。三是适度复原临摹,这是针对很重要但残缺比较严重的壁画而言的,这种复原既要和整体的画面相融合,又要有历史沧桑感。我认为适度复原临摹是对古代壁画的一种带有很高学术性的临摹方式,是对古代壁画的艺术展现,同时也是古代壁画和当代创作之间的桥梁。

记者:龟兹学是涉及到多种学科的学问,但是纯粹从美术学角度进行研究的并不多,您能谈谈您的具体研究内容吗?

王征:龟兹石窟的研究内容很丰富,我的主要研究是:运用风格学和考古学的方法对石窟壁画和塑像的源流、成因、艺术风格等问题进行研究,如对龟兹石窟壁画中的布局构图、形体动态、面部特点和画面中的线条、晕染、整体色调等作全面细致地调查,再和塑像布局、洞窟形制、内容布局等等进行整体的比较研究,将龟兹壁画的风格分成八种类型,以及各种风格的演化。再在此基础上对壁画年代进行分期研究。这项研究很复杂,进行的时间也很长,在龟兹石窟研究所时就开始了,到师大来了以后仍在继续这项工作,2003年接一个国家课题《新疆古代佛教石窟美术风格技法研究》,到2006年才基本结束。这些研究成果发表在《王征龟兹壁画临本》、《西域研究》、《敦煌研究》、《美术》等学术刊物中。学术研究不仅有助于深入和整

体地考虑艺术本身的问题,同样也有助于绘画创作的提升。

记者:颜料是壁画临摹过程中一个比较重要的材料,20世纪40年代张大千在临摹敦煌壁画时专门从西藏购买矿物质颜料,目的是尽量复原壁画的风貌。当时的条件这么艰苦,您是如何处理这个问题的?

王征:壁画用的颜料主要是矿物质颜料,但是有些矿物质颜料太贵,也不经用,如石膏,一般情况下根本买不起。我们不可能有张大千那样的好条件,偶尔单位条件好一点的时候就提供一些比较好的颜料,条件不好的时候也用“广告色”,其中土黄、土红买回来后稍做加工就直接用。但是有些“广告色”容易变色,不利于临摹品的保存,我们只好自己想办法解决,学习古人就地取材的做法,比如克孜尔石窟周围的山上就有我们所需要的颜料。每年河水泛滥的时候,从山上冲下很多泥土,大块头的被冲走了,细小的就留在河底,到了枯水节,大量的河床露出来,我们就可以直接去河床上取这些泥土,拿回来加工后就可以做成需要的颜料。另外,山上白色的矿石也很多,但是需要自己磨碎。我常常是一边敲石头,一边读书,等书读完时,颜料也已经加工了一大堆了。

除了颜料不易买到外,纸和笔也是比较简陋的,纸一般是用宣纸和高丽纸,笔也很简单,主要是用一种叫“花枝俏”的毛笔,质量很差。回师大后才知道原来市场上有这么多好的笔,有的甚至拿到学校来卖了。不过,虽然当时的笔和颜料很简陋,但我却得到了很好的锻炼,如勾线笔简陋,那就靠练勾画线条的功夫来达到效果,颜料难得就自己做颜料,今天想来这都是收获。

记者:龟兹壁画是有色彩的绘画,但它的色彩学既不同于传世绢画或纸画中的青绿山水,又不同于西方绘画,您是如何解决壁画临摹中的色彩问题的?

王征:石窟壁画的色彩是其重要的表现语言之一,因此对颜料的特性和每种颜料的使用都要进行研究和在实践中掌握,它包括对颜色材料的加工和绘制的方法程序。我们对古代很多种颜料的制作方

法是通过多种途径获得的,如研究古代文献,研究当代科学分析报告,并在实践中反复试验。不同的颜料有不同的绘制方法,即使是同种颜料在表现不同的效果时也要采用不同的方法。具体的绘制方法也是经过多次实践来掌握。这样虽然比较辛苦些,但很有乐趣。对壁画色彩的研究和实践探索,既是对古代壁画的继承,同时也是开拓当代绘画色彩语言的途径之一。

记者:通过临摹,您认为古今壁画在实际创作上有不同吗?

王征:是有很大的不同,比如古人画壁画是很单纯的,是刷好墙壁后直接将颜料画上去,或者不刷墙,直接画上去。另外,他们虽然也有晕染,但晕染用得非常少。不像我们现在画青绿山水或工笔山水,要打很多层底色才开始作画。这种区别是因为古人与现代人在绘画中要表达的观念是不一样的,用的材料也不一样。比如古人用石青作画时是没有必要打底子的,因为石青本身的覆盖力就非常强,打了也是白打。而后人用石青作画时要打底子,是因为他们用的石青比古人用的石青要细,而且成分也有了很大的改变,如果不打底子就没有厚度感。其他颜料也一样,如石绿,烧都烧不黑,覆盖力也非常强,也不需要打底子。古人还有宗教的观念在起作用,如宗教壁画的色彩是有含义的,同时色彩还要醒目,因为洞窟中光线暗。因此我在创作过程中就要处理好古今关系,把握好尺度。

记者:通过临摹,您在技法上有哪些收获?

王征:通过临摹壁画,我在对色彩的材料性质和表现技法的掌握上取得很多收获。这些技法很多是需要我们当代人来探索的,因为历史岁月和自然又为古代壁画增添了很丰厚的效果,这些效果也大大丰富了临摹古代壁画的技法要求。因此在临摹中既要学习古人的技法,同时也要探索新的表现技法,而这些新技法对创作也很重要。在将这些技法引入到山水画或彩墨画中,很好地解决了矿物质颜色和水墨这两种材质相融合的问题,由此进行的探索和解决的问题也不止是矿物质和写意水墨的问题,而是引申出更广阔的思考,进而包括在油画材料中怎样表现壁画和中国画的语言

的问题。龟兹壁画的魅力和艺术成就很大程度有东西方文化艺术交融的因素,因此我们今天在对学习和弘扬中应当重视这个因素,站在历史成就的高度来思考当今的创作。

记者:您对山水画、壁画、油画都有涉猎,您是如何驾驭不同画种的?

王征:我早期从事山水画。画壁画时间长了以后,就不完全是画山水。兴趣就转到画人物上去。因为临摹主要是人物,在南疆时画了很多人物写生,探究人物造型。所以创作也开始以人物为主,到师大教课时,有教人物的内容。本来是打算将创作与壁画结合起来,但因学外语而耽搁了。我刚开始进行创作时是想着怎么样将山水与人物结合起来,也做过不少尝试,如画彩墨山水。但是在实践过程中常常会出现笔墨的韵味与色彩不协调的情况。这是因为中国古代虽然也有青绿山水,或壁画,但是新疆的壁画色彩却与它们不一样。我不想一开始就画壁画中的形象,而是想将壁画中的感觉画出来。因此我尽量避免将壁画中的人物稍作变形的创作方法。但是一切都还在不断探索中。

记者:2008年6月份您创作了一幅名为《共克时艰》的油画,引起了不小的反响,您能谈谈您的创作体会吗?

王征:《共克时艰》应该是我绘画创作中具有转折意义的一件事,也是我第一件真正意义上的油画创作。汶川大地震是我的壁画临摹与创作相结合的一个契机,这一事件内容要具有一定程度写实性,同时牵动全国人民的心,因此也要具有表达这种情感的表现性。因此将写实和壁画、国画的一些因素结合起来。在这幅画中,我比较完整地调动了对壁画色彩、笔触、韵律的感觉,如在背景上用了大量的壁画元素,画废墟时,既要表达它的本体感觉,还要有重建的鼓舞的力量。因此壁画的色彩,如对比色,石绿与石青,铁红都直接使用。其他如笔触、形体、背景、构成关系、表层与内在之间的关系等都有很多壁画因素,如画温总理的肩部关系时就没有具体画出形状,而是将山影与肩部交错。背景的山水也是有特别含义的,因为汶川的事件不单是一个小地方的事,它牵连到全国人民的心。

记者:您会继续沿着这条道路探索吗?

王征:是的,我想在这种方式的创作中继续探索,而且,作为在龟兹石窟工作这么多年和受益于石窟的美术工作者,也有责任将石窟壁画艺术融入到创作中,通过创作作品弘扬和展现石窟壁画的魅力。在《共克时艰》之后,我又应邀到四川考察当地的帐篷小学和寺院,为此画了几幅画。这一时期的作品中《莲花寺的早晨》和《汶川大地震中的常持法师》等是将油画的写实性和壁画、国画的意向表现相结合的形式。这些作品也受到社会的肯定和关注,随后应邀计划2009年在北京举办个人画展,为此又画了《石窟意象系列》等作品,到现在还在进行创作中。

记者:新疆一些著名油画家在创作中运用了石窟壁画因素,因而成为民族特色的一个重要因素。有人曾因此而以“油画民族化”为题写了评论文。但是,他们中的一些人却反对“油画民族化”的提法,您是怎么看待这个问题的?

王征:“油画民族化”是个争论了大半个世纪的话题,这个问题是个辩证的问题,要看站在哪个角度上来说。我觉得首先应该对“油画”进行两方面的理解,一是从工具的角度来看,一是从文化的角度来看。先说工具吧,从某种角度来说,油画不过是一种工具而已。对于中国人来说,“油画民族化”就是如何用油画这种工具或形式来表达中国文化。油画到中国也有好多年了,但由于生存的文化背景不一样,中国文化中的一些因素逐渐渗透到了油画中,中国人也逐渐将他们改造成适合我们自己表达的方式。你提到的那些新疆画家,他们本来就带有自身民族的文化背景,如他们的衣食住行,他们对色

彩的感觉等,创作时就会不自觉地带有这种民族特征。这是一种自然而然的习惯。比如汉语是我们的母语,虽然我们也可以用英语来表达,但是如果想要表达纯粹的话,我们会选择汉语,因为如果使用英语,至少在技术上就可能出现障碍。艺术品是要表达思想情感的。如果艺术家要更好地表达,他会选择自己熟悉的东西。从这个层面来说,“油画民族化”就是一个不需要特别提出的话题。但是,从文化角度来说,我觉得“油画民族化”是应该提的。因为不同地区有不同的文化,有各自的文化属性。尤其是在当今随着经济全球化带来的文化冲击这一现实状况中,文化多样性和生物多样性一样重要。在与西方绘画碰撞时,任何一个中国人都不能忽视中国自己的东西。中国艺术家应该站在中国的根基上审视外来文化,要将自己民族的文化与艺术中的优秀因素通过各种方式调动出来,这是他们的根基或优势所在。

另外,我认为民族化是个互动的东西,我们一方面要提倡“油画民族化”,但同时也不要太封闭,太狭隘。我们不能将塞尚当作唯一的标准,否则世界上会失去许多美妙的声音。从文化艺术史中能够看到文化交流对文化发展的重要性,同时也能看到外来文化艺术在本土化的过程中形成了新的发展,和随之创造出的新内涵和形式,如佛教的传入和在中国的本土化后达到的辉煌就是典型的例子。中国文化具有既统一又多元的特点,既有主流文化,又有地域性的东西,如国画中有意境美,而少数民族艺术又充满活力。如果我们将中国艺术中的有益元素借用到油画,就会产生与西方抽象艺术不一样的艺术,“油画民族化”也是对油画的一种发展。总之,我认为两者互动与共同发展才是艺术的繁荣之路。

[本刊记者:仇春霞]
[责任编辑:周普元]