

论敦煌艺术的继承与创新（上）

胡同庆

（敦煌研究院 编辑部，甘肃 兰州 730000）

内容摘要：本文讨论了敦煌艺术继承与创新的关系，就临摹、建筑装饰、工艺品设计、舞蹈音乐艺术等方面的创作进行了探讨。

关键词：敦煌艺术；继承；创新

中图分类号：J026 文献标识码：A 文章编号：1000-4106(2010)03-0011-08

The issue of inheritance and bringing forth new ideas to Dunhuang Art (Part)

HU Tongqing

(The Editorial Department of Dunhuang Academy, Lanzhou Gansu 730000)

Abstract: This article discusses the relationship between inheritance and product of Dunhuang Arts and pointed out that the two basic elements would inspire art workers to have more creative activities, such as in the field of reproduction of Dunhuang Murals, architectural design and decoration, technological design for handicrafts, music and dance respectively.

Keywords: Dunhuang Arts; Inheritance; To bring forth new ideas to Dunhuang Art

一 问题的缘起

敦煌艺术继承与创新的问题，长期以来一直困扰着许多美术工作者和敦煌学研究者。或是个人苦苦思索和不断地努力尝试，或是相互间讨论、争辩，或是在学术刊物和会议中竭力阐述自己的观点。这里面既有对过去和现状的困惑与失望，也对未来寄予了渴望与期盼。如李其琼先生曾感叹

道：“张大千先生在敦煌临摹几年后，借鉴敦煌艺术的精华，绘事日精，画风突变，达到他学习、借鉴的目的；常书鸿先生到敦煌后终生留守莫高窟，可是以敦煌石窟艺术为依托的常书鸿的艺术风格并未因此产生突出变化；先后五代人到敦煌，长期在常书鸿指导下从事壁画临摹的艺术家也没有因此创作出‘有共同艺术特征的敦煌画派’，原因何在？”^[1]关友惠先生也困惑地说：“关于壁画临摹工作性质的问题，实际是一个困惑多年的老问题。

收稿日期：2009-06-16

作者简介：胡同庆（1954—），男，四川省乐山市人，敦煌研究院编辑部编辑，副研究员。

1954年中央文化部曾发文指示‘临摹是研究工作的基础……临摹过程就是研究和锻炼的过程,就是发扬和发展传统的准备和手段’,‘为推陈出新创造条件’,可以看出这是一个含混不清没有明确回答临摹工作性质的文件。多年来未能深入讨论这一问题。”^[2]侯黎明先生也颇为感慨地谈到:“几十年来,身处敦煌的画家们行走得并不轻松,继承传统的努力往往不是披一身古人的衣装就是湮灭在传统艺术的圣光而不能自立——走向因袭和模仿而已。传统的精神是什么?传统和现实表现的关系应如何转换?是我们一直苦苦思索的问题。”^[3]李振甫先生也期待地说:“我想敦煌艺术风格的形成或者说敦煌艺术流派的到来为期不会太远了。我盼望着这一天的早日到来。”^[4]

笔者从事敦煌学研究二十多年,也常常思考有关敦煌艺术继承与创新的问题,现不揣冒昧,谈谈自己的一些看法,班门弄斧之处,敬请方家批评指正。

二 从敦煌艺术的源流 看继承与创新的关系

谈到敦煌艺术,几乎所有的人都会为我国有如此优秀的民族传统文化而感到骄傲和自豪。但是,从源流上看,敦煌艺术却并不是地道的纯粹的中华民族艺术。如果我们能认识到这一点,对探讨有关敦煌艺术继承与创新的问题,肯定会有所启发。

当我们走进莫高窟最早开凿的三个洞窟之一——北凉第272窟时,立刻会感受到这平面呈方形的仅有几平方米的空间就像一个起居室,特别是头上穹隆形的令人联想到帐篷的窟顶,似乎还带有西域游牧地区传来的遗意。显然,洞窟建筑形制上,敦煌最早主要是继承了从西边传来的艺术形式。再看正面西壁圆拱形龕内所塑的佛像,肩宽体壮,姿态雄健,身着袒露右肩的土红袈裟,胸露僧祇支;其衣纹以平列的凸起贴泥条为主,明显是从印度笈多时期的茱萸罗派造像发展而来。龕内佛像南北两侧分别绘一形象较为突出的供养菩萨,面相椭圆,体态丰满,手臂细长柔软,十指纤细修长,特别用厚重的晕染突出乳房、腹部及肚脐,明显反映出印度壁画人物造型强调乳房和腹部的特征(图版10)。西壁龕外南北两侧还对称描绘了许多姿态极为优美的供养菩萨,分别为上下四组,

每组五身,各自动态不一,这些菩萨的舞姿多有扭腰、侧目、弄指、蹁脚等动作,显然受印度舞蹈风格的影响。窟顶四披所绘天宫,也皆为穹隆顶的西域式建筑,门两侧有希腊式柱头,栏台用透视画法,立体感很强。如此等等。在莫高窟北凉第272窟,从内容到形式均可看到敦煌艺术一开始就继承了西域或印度的艺术风格。

北凉时期的敦煌艺术中也有纯粹中国传统特色的艺术形象,如第272窟西壁佛龕两侧所绘的龙首图像,与沂南古画像石墓中室八角擎天柱两旁斗拱上的龙首对比,两者的头、眼、身(龕梁、斗拱)等基本特征都非常相似,敦煌北凉第272窟龙图像显然受汉代中原风格影响无疑。需要注意的是,敦煌艺术最早主要继承吸收的是从西边来的艺术,同时也在一定程度上继承吸收了从东边来的艺术,其中有多少是敦煌本土的艺术则很难确定。但不管是西来还是东来,我们看到的是,最初的敦煌艺术奉行的是“拿来主义”,“继承”则是其具体手段。也就是说,没有最初的继承,就没有今天所见到的敦煌艺术。

西魏时期的敦煌艺术在继承西域艺术的基础上,同时也更多地继承中原艺术,如段文杰先生所分析:“这就出现了从西域起飞,越过昆仑山、跨过大沙漠、冲过火焰山而进入玉门关的西域式飞天,与跨过长江黄河、翻过秦岭祁连、穿过河西走廊来到敦煌的南朝式的中原飞天,各以自己独特的风姿,同欢共乐在一个洞窟的艺术现象。自然,两者并存的不只是飞天,还包括其他题材壁画在内的两种不同意境和艺术风格的作品。”^[5]多元化的继承吸收,使这一时期敦煌艺术的风格焕然一新(图版11)。

敦煌艺术的发展过程中,不仅继承了外来的西域艺术或中原艺术,同时敦煌艺术自身内部也互相学习互相借鉴,或在一定程度上继承前期洞窟的内容或艺术风格,或模仿同时期其他洞窟。我们发现许多洞窟中所绘制的经变内容及其位置有很多惊人的相似之处。如绝大多数洞窟内都绘有《观无量寿经变》,且主要位于南壁。表示西方净土的《观无量寿经变》基本上与东方净土的《药师经变》相对应,分别绘于南北壁相对处,正如敦煌遗书所说的:“十六观门,对十二之上愿。”(P.4640)“十二上愿,列于净刹;十六观门,开于乐土。”(P.3608)另外,《法华经变》与《华严经变》也

常相对应,《弥勒经变》与《天请问经变》、《观无量寿经变》也有较多对应关系。另外,观无量、药师、弥勒、法华、华严等经变一般位于主室南北壁,而《维摩诘经变》基本固定于东壁,报恩、天请问、金刚等经变则或在南北壁,或在东壁。

更多的是壁画构图形式及具体形象的模仿、继承,单就经变画而论,莫高窟有《药师经变》97幅、《弥勒经变》87幅、《观无量寿经变》84幅、《法华经变》70幅、《维摩诘经变》68幅等。然而,其构图形式分别都只有大同小异的寥寥几种,如施萍亭、贺世哲先生在《敦煌壁画中的法华经变初探》一文中谈到:“这一时期法华经变的共同特点是各品都有了大体固定的部位……这一时期的《譬喻品》几乎千篇一律,位于法华会的下方,画一大宅院,四面起火……这几乎成了法华经变的标志。人们进入洞窟只要一看到火宅、三车的形象就知道是法华经变。又如《化城喻品》……一般都是先画三人翻山越岭,继而疲极卧地,再则画一导师手指化城。”^[6]这种互相学习、互相模仿的情况在敦煌艺术中比比皆是。

重要的是,敦煌艺术中许多曾经的外来文化,如今在人们眼中都是地道的中国传统文化;另外,面对大量相似或雷同的经变画以及佛、菩萨像,人们也认为是通过想象力而创新的艺术品。

事实上,多元化地对外来艺术的继承,形成了敦煌艺术多姿多彩的艺术风格;相互间的学习、模仿,也为创新提供了条件,因为“任何复制过程都不可能是完美无缺的——它必定会发生差错。如果最初的生命复制基因在复制过程中不发生任何差错,那就永无变化,进化就不可能发生了”^[7]。敦煌艺术亦是如此,虽然它们的大多数出于模仿,但其模仿过程中也难免会发生“差错”,于是古代画工的想象力在这“差错”中尽可能地产生,创新的作品也由此而产生。

三 从临摹工作看继承与创新的关系

一般而论,临摹是继承敦煌艺术的主要手段。几十年来,临摹都是敦煌研究院的重要工作之一。因此,要探讨有关敦煌艺术继承与创新的问题,必须了解临摹工作与继承创新的关系。

临摹的目的是什么?这是最为重要的问题,它涉及为什么有的临摹者能够创新,有的临摹者则

难以创新。段文杰先生曾反复强调临摹敦煌艺术的目的:“作为敦煌文物研究所,临摹的目的就是复制文物,移植壁画,临本既是保护的副本又是流传的手段,是向国内外宣扬敦煌壁画艺术的媒介。”^[8]“临摹对文物工作者来说就是复制,复制下来既可作为副本保存,又可作为展品向国内外介绍,一举两得。”^[9]史苇湘先生也认为:“临摹品作用于展览会,是为了让更多的观众认识敦煌艺术的价值,认识祖国文化传统的一个方面。”同时他强调:“临摹是研究敦煌艺术的重要方法……从临摹中去发掘产生敦煌艺术之美的奥秘,在临摹中寻找各时代在运作技巧上的规律。”^[10]李其琼先生也谈到:“临摹敦煌壁画也是有目的的:一、是为了保护……临摹下来,便于保存;二、……临摹下来可以举行展览……;三、对于美术工作者来说,临摹是学习民族艺术遗产的重要方法,通过临摹,批评地继承民族艺术传统,推陈出新,创造社会主义新艺术。”^[11]

虽然也希望通过临摹学习推陈出新,但由于主要目的是为了复制文物和制作展品,而“临摹的目的决定临摹方法”^[8],所以几十年来敦煌研究院都坚持的临摹方法主要有三种,“其一是客观临摹,即按壁画现存面貌如实再现,旧就旧,破就破,不加任何主观变动……其二为旧色完整临摹。用于成套资料摹写,如历代舟车、舞乐、服饰等,为了便于研究,经过调查,把残破的部分完整起来,而色彩仍然是古旧的。其三是复原临摹,即恢复壁画初成时鲜艳夺目的新面貌”^[9]。显而易见,这套严格的临摹方法,特别是其中的客观临摹“要求临摹工作者抛弃任何个人主观兴趣”^[11],而这种不允许掺杂个人主观兴趣的临摹不仅沿袭至今,而且几乎成了敦煌研究院美术工作者目前唯一的临摹方法,因为另外的“旧色完整临摹”和“复原临摹”两种临摹方法近几年已经很少应用了。

可以相比较的是张大千先生的临摹目的和临摹方法,叶浅予先生曾谈到:“大千临画的目的,在于学习古人的造型设色和用笔的方法,为自己的创作所用,这就是我们所说的学习和借鉴。”^[12]张大千先生自己也谈到:“初学画的学生,应先从临摹入手,要取法乎上,学习古代名画通过对临、背临,对古人的笔墨构图要背熟,然后融合古人所长,渗入自己所得,写出胸中意境,创作出自己的作品,才能超越古人。即师古而不泥古。”^[13]临摹的

目的是为了“创作出自己的作品”。由于目的不一样,临摹的方法自然也不一样。段文杰先生曾总结过张大千临摹敦煌壁画的方法:“张大千临摹敦煌壁画有三大特点:一、画稿以透明纸从原壁画上印描,临本与原壁同等大小,展现了壁画宏伟气概。二、敦煌壁画经千百年风日侵蚀,色彩多褪变,北朝壁画因变色严重而形成古拙、清冷、狂怪的第二面貌,张大千则全部恢复原貌,金碧辉煌,鲜艳如新。三、原壁画如有瑕疵,则加以改动,使临本更为完美。”^[8]

重要的是,张大千先生不仅是艺术大师,也是临摹大师,而且以假乱真的客观临摹方法对于他来说早就驾轻就熟,“大千有一只奇妙的临画魔手,临什么像什么,几乎可以乱真,年轻时以石涛的仿本骗过好多鉴赏家”^[14]。值得注意的是,张大千的临摹方法中一直蕴含着创新的成分,例如他所临仿的石涛作品,并不局限于原封不动地临摹石涛的原作,“他仿造石涛画常采用横改直,改变题句,几幅真迹各取一部分构成新图等方法”^[15]。实际上,张大千仿造的许多石涛作品在一定程度上可以算是他创作的新作品。

通过比较我们可以看到,不同的临摹目的导致不同的临摹方法,敦煌研究院美术工作者的临摹目的是复制文物和制作展品,故其临摹方法要求抛弃任何个人主观兴趣;而“张大千临摹敦煌壁画目的在于学习,因而临摹方法比较灵活”^[8],具有很强的个人主观兴趣。

由于临摹方法的不同,结果也自然会有所不同。敦煌美术工作者经过几代人六十年来“坚持不懈的努力,临摹工作硕果累累。作品包括敦煌莫高窟、榆林窟、永靖炳灵寺、张掖天梯山、天水麦积山、新疆克孜尔等地的石窟壁画和酒泉、嘉峪关等地的魏晋墓室壁画 2000 多幅,敦煌藏经洞出土和宁夏回族自治区所藏的古代绢画 40 多幅,复制原大洞窟模型 12 座及彩塑 50 余身,并多次在国内外举办以壁画和彩塑临摹品为主的大型敦煌艺术展……使更多的人认识了敦煌,理解了敦煌”^[16]。但在创新方面,却非常遗憾,“几十年来在敦煌本土工作、生活的美术工作者们始终没有创作出具有影响力的绘画作品。从常书鸿、段文杰直至后辈无不怀着继承创新的艺术理想奔赴这里。然而敦煌研究院作为一个文物单位,一直以来美术研究所的主要工作为壁画临摹……绘画创作的欲望被

消解在临摹品仿制如一的成就感中”^{[3]18}。“敦煌研究院已经有 60 年的历史了……‘创新’了许多作品,可以说似乎与敦煌艺术没有多大关系的样子。老一辈的创作作品,用他们自己的话说,更像城隍庙的壁画(董希文先生除外)。而现在的年轻一代也同样存在这个问题,只不过,他们比较‘聪明’,是按西洋画的素描和色彩的画法去画而已,看上去有点‘新’的样子,但还是‘不搭界’。就是说,与内地的画家画的一样,没有看见自己,这不是有点白在莫高窟待的遗憾?这一点常书鸿先生也是其中一个最大的失误者。”^[17]

而张大千先生“探索敦煌艺术之后,人物画的面貌大大刷新。佛教菩萨和经变故事中的生活形象,使他从程式概念的造形中解放出来,开创了古装人物画面向现实并反映时代的风貌”,“大千先生临摹北朝唐五代之壁画,介绍于世人,使得窥此国宝之一斑,其成绩固已超出以前研究之范围,何况其天才独具,虽是临摹之本,兼有创造之功,实能于吾民族艺术上别创一新境界”^[12],“画风随之而变,催生了一批新人物画的诞生。创造出积极健康、清新爽丽的中国人物画的新世风。张大千是一个‘文人画家’,其画具有水墨风格,在敦煌壁画的重大影响下,用笔变得精准严谨,设色转为鲜丽浓艳,敷染呈现浓郁深厚的格局,首创了青绿泼墨山水画,形成了磅礴大气、浑然一体、色彩缤纷、幽静灵动的大千世界”^{[3]14-15}。

敦煌研究院长期坚持的临摹方法主要是“客观性临摹”,而“整理性临摹”和“复原性临摹”并未推广和普及。“整理性临摹”的目的是“整理有价值的图像信息,为相关内容的研究提供第一手资料”,于是“作白描稿时就要有目的的选择,既要保留壁画现状残缺的面貌,又要在所选择的画面主体形象部分进行复原……在对形象的完整性加以表现的同时,壁画现状的脱落、残损、变色等肌理状态均根据画面整体协调的需要,有选择地进行表现”;“复原性临摹”的目的是“去除历史给予的破损痕迹,准确科学地再现壁画的原始风貌”,“这项工作要求临摹者必须具有对壁画内容、时代背景、艺术形式、风格特征进行深入研究的能力……临摹时要站在历史的角度,通过画面进入原作者的内心世界,追寻当时艺术家们创作壁画时的所思所想”^[16]。显然这两种临摹方法都可能带有较多的个人主观兴趣,由此而产生的临摹品也可能

含有一定的创新意味,一些临摹品也可以看作创新作品。例如段文杰先生临摹的《都督夫人太原王氏礼佛图》(图版 12),这幅原绘于盛唐时期的壁画,后被西夏壁画覆盖,20 世纪 40 年代初期被人剥出后,长期被流沙掩埋,受潮气严重侵蚀,色彩褪落,残毁严重(图版 13),如不是段先生用“复原性临摹”方法将其重现于世,这幅规模宏大且内容丰富的女供养人出行图很可能会与我们永远失之交臂。姑且不论这幅画中有多少段先生的个人主观兴趣,单从无与有的关系上看,这幅临摹品显然可以看作创新作品。

笔者注意到,敦煌研究院老一辈的美术工作者由于他们所处的年代受政治影响较多,临摹工作的指派性任务相对较少,所临摹的内容反而有不少是凭个人兴趣或研究任务自己去选择,因此他们的临品中有不少是用“整理性临摹”方法所绘制。如果不是只看一两幅画,而是仔细看他们的一批作品,例如看他们个人画展或个人画集,就会发现都有其个人特色,分别展示了各自的兴趣爱好和个性特长等等,给观者的感受也颇不相同,常常有耳目一新的感觉。如在内容上,段文杰先生似乎比较偏爱人物形象较为丰富、服饰造型鲜明、面目表情传神等方面的画面,如他临摹的第 194 窟《帝王图》和《各国王子》、第 158 窟《各国王子举哀图》、第 130 窟《都督夫人太原王氏礼佛图》、第 45 窟《外国商人》、第 220 窟《神将》、第 321 窟《天女》、第 217 窟《仕女》等^[18]。史苇湘先生则明显喜爱反映当时社会生活情景的画面,如他临摹的第 249 窟《狩猎图》、第 445 窟《剃度图》、第 72 窟《刘萨诃瑞像图》(图版 14)等^[19]。李其琼先生似乎相对较为偏爱具有阳刚气质人物的画面,如她临摹的第 220 窟和第 103 窟的《帝王图》和《各族王子》、第 334 窟《帝王与侍从》、第 217 窟《胡装人物》、第 45 窟《王子》、第 53 窟和第 346 窟的《射手》(图 1)等^[20]。万庚育先生则偏爱有大家闺秀气质的菩萨画像,如她临摹的第 401 窟和第 172 窟、第 205 窟等窟的菩萨(图 2);另外从研究角度将一批人物头像放大,分别用客观性临摹和复原性临摹两种方法进行临摹,颇具特色^[21]。欧阳琳先生则明显偏爱敦煌图案,这在她已出版的《敦煌纹样零拾》^[22]、《敦煌图案集》^[23]等书中都能看到。在绘画技法上,这些老一辈美术工作者也有各自的个人风格,“如段文杰的临摹品准确工致,敷染醇厚,气魄宏大,



图 1 莫高窟第 346 窟 射手 李其琼临



图 2 莫高窟第 401 窟 菩萨 万庚育临

线条勾勒严谨,笔笔劲到,毫无闪失;李其琼的临摹品笔致毫发,谨严秀古,色泽温润华慈;史苇湘的临摹品穷微探极,精丽雅逸”^[16],如此等等。

确切地说,笔者认为这其中许多临品都可谓创新作品。因为这些临品中,大多不仅融入了作者的个人兴趣爱好,同时其择取或放大的画面也使观者有耳目一新之感,这是观看原壁画时不可能有的感觉,尤其是其整理性或复原性的临摹方法实际上也融入了一定的创新意识。而相比较,值得注意的是,现在许多所谓的国画、油画等绘画的创作,实际上也是临摹品,或是临摹古人或外国人的,或是临摹照片,只不过临摹的比较随意、差异较大而已。

那么,临摹目的和临摹方法是否为影响创新的唯一或主要因素呢?其实不尽然,影响创新的因素应该还有画家的天分、素质、性格、爱好以及社

会和政治环境、经济条件,还有付出的努力多少、运气、炒作等等。

首先,天分或天赋是很重要的。例如谁都能敲响钢琴、谁都能拿着麦克风吼上几句,但不是谁都能成为音乐家或歌唱家;谁都可以在地上滚几圈,爬几步,但不是谁都能成为杂技演员;评书演员、相声演员等等以及许多体育运动员亦是如此,均需要一定的天分或天赋。绘画也是如此,张大千先生虽然不赞成强调天才,但却说:“我认为,绘画是无法教的,必须靠自己去体会。只能意会,难以言传。”“艺术这东西,只可意会不可言传。你要去领悟。”^[24]而“体会”、“领悟”显然是要靠个人天资的。同时他也赞成“七分人事三分天”^{[24]46},即还是认为“三分天才”还是需要的。

不过,尽管有天分,没有后天的努力也枉然。亦正如张大千先生所说:“自己下功夫最重要,尤其是在基础上下功夫最重要。”“任你天分如何好,不用功是不行的。”^{[24]46,48}

兴趣也非常重要,“不论学什么,最重要的是兴趣。我觉得,只要你有兴趣,就可以说是天才”^{[24]46}。

素质是指多方面的综合能力,“要成为一个真正的画家,不仅需要在绘画上勤学苦练,在书法、文学、理论、生活等方面都必须下功夫”,“不能只学一门,应该广泛学习,要山水、人物、花鸟都能画,只能说是长于什么,才能算是大画家”^{[24]62}。

社会和政治环境更是非常重要,所谓“乱世出英雄”、“时势造英雄”很有道理。以张大千而论,如果他一直生活在大陆,他很有可能就成了张小千或张中千了,而非我们现在知道的张大千。齐白石、徐悲鸿等画家亦是成名于1949年以前,郭沫若、茅盾、巴金等文学家亦是如此。再以董希文而论,尽管他的《哈萨克牧女》和《开国大典》“这两件作品不但是画家标志性的代表作,更被业界公认为20世纪中国绘画受到敦煌艺术影响的典型范例”^{[3]15},但我们知道,其中真正给董希文带来成功的是《开国大典》,而非《哈萨克牧女》。也就是说,如果他只有《哈萨克牧女》,恐怕今天的业界不一定会承认他成功。而众所周知,《开国大典》是一件政治性非常强的作品。

经济条件也颇为重要,仍以张大千先生为例,如果他当时没有一定的经济实力,是很难带领一大帮人到敦煌并坚持面壁近三年。以后他到印度、

阿根廷、巴西、法国、美国等世界各地考察、游历、举办画展等,更需要一定的经济基础。而他的这些经历,对于他的成功毫无疑问起到了促进的作用。

另外,在当代社会新闻媒介、拍卖、画展、出版以及一些炒作活动,对创新作品特别是艺术家的成功与否,也将起到颇为重要的作用。对此,这里就不多论了。

由于影响创新或艺术家成功与否的因素很多、很复杂,所以我们不能简单地说其中哪个因素最为重要,也不能说哪个因素就是导致这几十年来敦煌艺术创新方面较为遗憾的主要原因,如侯黎明先生所说的“绘画创作的欲望被消解在临摹品仿制如一的成就感中”^{[3]18};也不能为敦煌艺术的继承与创新简单地开一剂药方,即李振甫先生所说的“走进去,又要走出来……来到敦煌不需要无休止的临摹下去,最长呆上一至两年……要及时离开洞窟,到外地去……在利用敦煌艺术时,只能是感性的、印象的、朦朦胧胧的味道”^{[4]99-100},亦如谢成水先生所说的“我认为长年住在敦煌的画家,除了完成规定的临摹任务之外,也应安排一些时间让自己自由地临摹。只有这样,才能很快在创作上‘出新’”^{[17]30}。诸位先生的看法虽然都有一定的道理,但未免太简单化了。

四 建筑装饰、工艺品中 蕴含的继承与创新

相对而言,与现实生活关系较为密切的建筑装饰以及工艺品中,艺术家在借鉴敦煌艺术时,有较多的灵活性。例如常沙娜先生20世纪50年代为首都人民大会堂宴会厅所设计的“天花板和门楣装饰,其风格来源于敦煌唐代藻井装饰,以类似盛唐莫高窟第31窟藻井的莲花为元素,结合了建筑结构、灯光照明、通风等功能的需要,以石膏花浮雕的形式,组成人民大会堂特有的民族风格”(图版15、16),“以敦煌装饰图案的元素,参照了初唐莫高窟第220窟华盖装饰的气势,组成象征百花齐放的多样花朵的图案,以卷草护拥着百花作为团结、进步的主题,还适应了大门的功能和金属、玻璃工艺的需要,完成了民族文化宫大门‘团结、进步’的装饰设计”^[25](图版17、18)。通过有关图案的对比可以看到,常沙娜先生的设计显然是在继承敦煌艺术的基础上,根据实际情况灵活地进行了修改和组合,应该说是非常成功的创新。

在建筑装饰方面,常沙娜先生的设计可以说是敦煌艺术继承与创新的成功典范。

在工艺品方面,尤其是在敦煌旅游纪念品方面,谭真先生制作的敦煌拓片则是敦煌艺术继承与创新的成功典范。众所周知,敦煌壁画色彩斑斓,并且是纯粹的平面,不管是从技术上还是从保护角度考虑,都不可能拓印成拓片,但谭真先生借鉴吸收汉画像砖的艺术精华,继承发展了中国传统的拓印技术,同时融汇了当代人的审美趣味,结合旅游市场的需要,同时参考绘画中的“客观临摹”、“复原临摹”等方法,创造出了一种从未有过的具有独特风格的敦煌版画艺术(图3)。将壁画转化为版画,这中间既有继承也有创新,重要的是这种新的艺术形式赏心悦目,有一种新的艺术感染力,而且由于其价格便宜、方便携带等优点,深受市场欢迎。亦正如李振甫先生所云:“谭真先生十数年潜心研究和开拓创新,竟将五彩缤纷的敦煌壁画艺术减为黑、白两色,制成如此漂亮的拓片,真是难能可贵。”^[26]

20世纪80年代为适应旅游市场需要而出现的一种商品画“敦煌飞天”,也可以说是敦煌艺术继承与创新的成功范例之一。该画是根据莫高窟初唐第321窟西壁龕顶两侧飞天所绘制,但原画的色彩变色严重,除部分飘带为石青、衣裙为土黄色外,其余色彩均氧化变为赭黑色,其画面构图大体为竖长方形或方形(图版19);但在商品画中,不仅色彩鲜艳亮丽、丰富且多变化,人物造型也更清秀俊美,并将画面确定为横长方形,适应了现

代人审美趣味和住房装饰的需要(图版20)。这种飞天画的形式在敦煌旅游市场一直都非常受欢迎。

20世纪80年代后期及90年代前期,敦煌旅游市场上出现的一些商品不仅具有敦煌地方特色,并且价廉物美、携带方便,如当时深受游客喜爱的有敦煌壁画纹样的纪念章、纪念币、手绢、扇子、荷包、挎包、围巾、文化衫、蜡染、石膏彩塑以及邮票、首日封、明信片等等,这些受欢迎的旅游纪念品应该说也是敦煌艺术继承与创新的成功范例,值得关注,这里就不再一一具体分析。同样值得注意的是,近十几年来敦煌旅游市场的商品却渐渐失去了地方特色,大多与全国各旅游点的商品类似,有些几乎完全一样,如一些藏饰和西藏铜佛、菩萨像。有的虽然图案和造型源于敦煌壁画和彩塑,但材料和工艺制作明显非本土化,如德化瓷反弹琵琶像与石膏反弹琵琶像,游客大多喜欢石膏的而不喜欢德化瓷的,尤其是彩绘石膏像更与洞窟内的彩塑接近。即使现在有一些有敦煌特色的商品,但大多价格昂贵,或制作材料易碎易损,包装笨重,携带颇为不便。相对比较,20世纪80年代后期及90年代前期敦煌旅游市场的商品大多确实是旅游纪念品,而近十多年敦煌旅游市场的商品大多则是礼品而非纪念品。

从以上介绍可以看到,与临摹工作相比,在进行建筑装饰或工艺品的设计时,艺术家在敦煌艺术的继承与创新方面,有一定的灵活性,可以掺入较多的个人主观兴趣,同时还要考虑社会或市场的需要心理,但依然保留有临摹的痕迹(即作品中有敦煌艺术的纹样)。

由于敦煌艺术具有自己的特点,所以不能照搬其艺术规律,机械地继承其艺术内容或形式。例如敦煌艺术有一个特点,即除洞窟形制外,主要是平面艺术。壁画是平面,这是没有疑问的,问题在于塑像,在大部分洞窟中,塑像都是和龕、壁紧密结合在一起,佛为圆雕塑像在龕内居中,菩萨、弟子则为高浮雕列置在龕内外,身躯紧贴墙面。也有少量洞窟中的塑像位于窟中间的佛坛上,离开了墙壁,有一定的独立性和立体感。然而佛教洞窟的宗教性需要观者对其主体塑像产生敬仰感,观者的视线只需关注佛、菩萨像的正面,而非后面,所以即使是圆雕的佛像或位于佛坛上的佛、菩萨像,在观者眼中实际上都只是有立体感的一个平面。



图3 敦煌菩萨拓片 谭真拓制

因此,如果按照敦煌塑像的制作规律,在进行现代雕塑的设计时,主体塑像位于墙壁前或山崖前,效果会非常好,但倘若位于广场中央,效果可能不尽如人意。例如孙纪元先生为敦煌市设计的城雕反弹琵琶塑像,位于盘旋路十字的正中心,从正面或侧面看效果都非常好,轻盈、飘逸、自信、腾跃(图4),但从后面看感觉就很一般,略显呆滞。另外何鄂先生为兰州市设计的城雕黄河母亲,也存在类似的情况,从正面看效果也很好,慈祥、温



图4 敦煌市城雕 反弹琵琶

柔、亲和,给观者有被其护爱的安全感,但从背后或侧面看,不仅效果不怎么好,而且发现整个雕塑位于悬空的水泥平台上,缺少坚实的稳定感。这两座城雕都令人颇为遗憾,同时也提醒我们应全方位地思考敦煌艺术继承与创新的关系。

参考文献:

- [1]李其琼.关于敦煌艺术创新问题[C]//敦煌研究院.敦煌壁画艺术继承与创新国际学术研讨会论文集.上海:上海辞书出版社,2008:3-4.
- [2]关友惠.关于敦煌壁画临摹研究问题的讨论[C]//敦煌研究院.敦煌壁画艺术继承与创新国际学术研讨会论文集.上海:上海辞书出版社,2008:93.
- [3]侯黎明.守望与拓展——敦煌艺术创新作品简述[C]//敦煌研究院.敦煌壁画艺术继承与创新国际学术研讨会论文集.上海:上海辞书出版社,2008:18.
- [4]李振甫.我对敦煌艺术临摹与创新的认识[C]//敦煌研究院.敦煌壁画艺术继承与创新国际学术研讨会论文集.上海:上海辞书出版社,2008:100.
- [5]段文杰.段文杰敦煌艺术论文集[G].兰州:甘肃人民出版社,1994:417.
- [6]敦煌研究院.中国石窟·敦煌莫高窟(三)[M].北京:文物出版社,1987.
- [7]爱德华·奥斯本·威尔逊.新的综合[M].阳河清,编译.成都:四川人民出版社,1985:34.
- [8]段文杰.临摹是一门学问[J].敦煌研究,1993(4):11-18.
- [9]段文杰.敦煌文物的保护和临摹[J].敦煌研究,1995(2):13-15.
- [10]史苇湘.临摹是研究敦煌艺术的重要方法[C]//敦煌研究院.段文杰敦煌研究五十年纪念文集.北京:世界图书出版公司,1996:20-28.
- [11]李其琼.我们是怎样临摹敦煌壁画的[J].敦煌研究,1982(试刊2):17-21.
- [12]叶浅予.张大千临摹敦煌壁画画册序[M]//四川省博物馆.张大千临摹敦煌壁画.成都:四川美术出版社,1985.
- [13]包立民.张大千的艺术[M].北京:生活·读书·新知三联书店,1986:65.
- [14]四川省博物馆.张大千临摹敦煌壁画[M].成都:四川美术出版社,1985.
- [15]杨继仁.张大千传:上[M].北京:文化艺术出版社,1997:98.
- [16]侯黎明.敦煌壁画临摹法要述[J].敦煌研究,2005(5):13-20.
- [17]谢成水.填平敦煌艺术与中国现代艺术的鸿沟[C]//敦煌研究院.敦煌壁画艺术继承与创新国际学术研讨会论文集.上海:上海辞书出版社,2008:30.
- [18]段文杰.敦煌之梦[M].南京:江苏美术出版社,2007:172-196.
- [19]敦煌研究院.史苇湘欧阳琳临摹敦煌壁画选集[M].上海:上海古籍出版社,2007:16-134.
- [20]敦煌研究院.李其琼临摹敦煌壁画选集[M].上海:上海古籍出版社,2004:14-91.
- [21]敦煌研究院.万庚育临摹敦煌壁画选集[M].上海:上海古籍出版社,2006:2-107.
- [22]欧阳琳.敦煌纹样零拾[M].天津:天津杨柳青画社,1986.
- [23]欧阳琳,史苇湘,史敦宇.敦煌图案集[M].上海:上海书店出版社,1995.
- [24]李永翘.张大千画语录[M].海口:海南摄影美术出版社,1992:360.
- [25]常沙娜.敦煌历代装饰图案的继承与创新[C]//敦煌研究院.敦煌壁画艺术继承与创新国际学术研讨会论文集.上海:上海辞书出版社,2008:166-167.
- [26]谭真.敦煌拓本(序)[M].兰州:甘肃人民美术出版社,1998.

(未完待续)

图版 5 弥勒菩萨 日本京都东邻馆藏



图版 6 昙任造观音菩萨 熙平三年



图版 7 莫高窟第 6 窟 法华经变



图版 8 莫高窟第 202 窟 释迦三尊



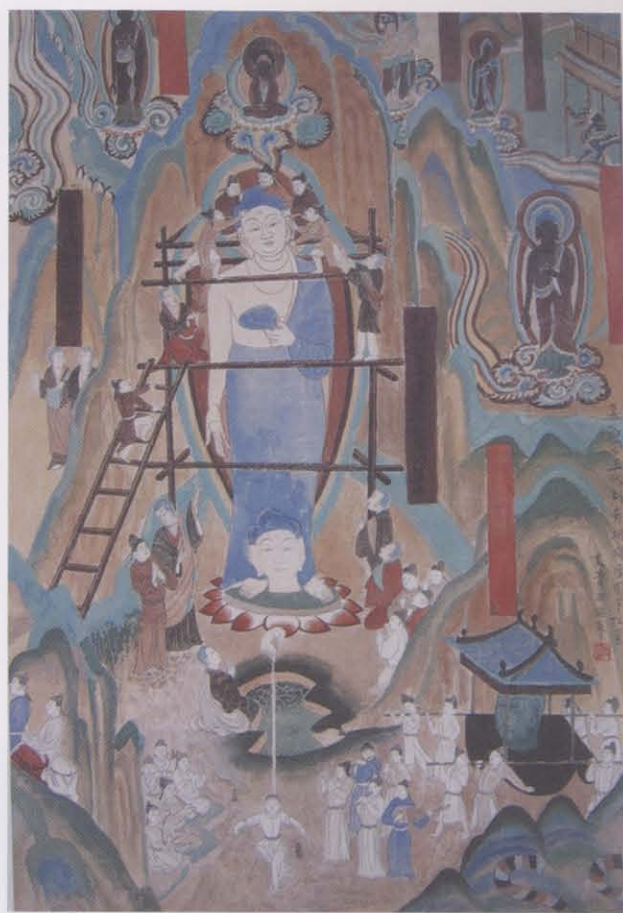
图版 9 莫高窟第 332 窟 见宝塔品



图版 10 莫高窟第 272 窟 胁侍菩萨



图版 11 莫高窟第 249 窟
西域式飞天和中原式飞天



图版 14 莫高窟第 72 窟
刘萨诃瑞像图 史苇湘临



图版 13 莫高窟第 130 窟
都督夫人礼佛图 原图



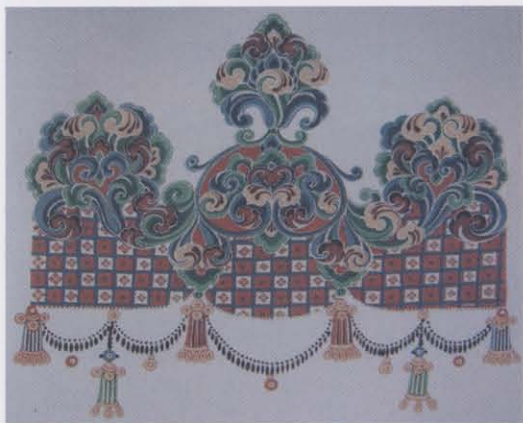
图版 12 莫高窟第 130 窟
都督夫人礼佛图 段文杰临



图版 15 莫高窟第31窟
藻井 张定南临



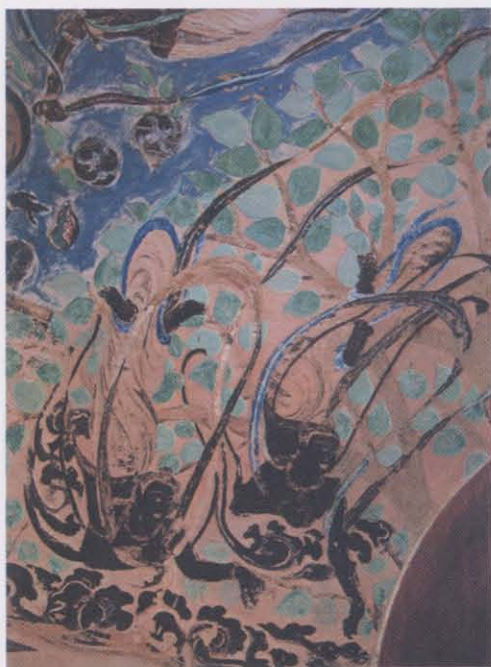
图版 16 人民大会堂宴会厅天井 常沙娜



图版 17 莫高窟第220窟
华盖装饰 常沙娜临



图版 18 民族文化宫门楣墙饰 常沙娜



图版 19 莫高窟第321窟
西壁龕頂南側飞天



图版 20 敦煌双飞天 商品画