



克孜尔佛传壁画释迦太子的竞赛

中亚古壁画中的蓝色

文/任平山

古埃及和美索不达米亚人很早就开始在工艺品中大量使用青金石。当时这种名贵宝石的唯一产地在中亚阿富

汗一带。由那里出发的青金石贸易，极大地促成了两河文明和古埃及文明的文化交流。此后，受青金石影响的审美观念

又在波斯文明中延续了下来。有学者因此提出，早在“丝绸之路”建立以前，东西方世界之间已然存在一条由帕米尔

高原西麓为起点向西延伸的“青金石之路”，和由帕米尔高原东麓（于阗地区）为起点，向东延伸的“玉石之路”。

东西方世界对宝石的不同偏好,主要是文化选择的结果,即选择了不同符号作为传达某种高贵含义的载体。这种符号表达并非排他性的。在发现了葱岭以西的奇异世界之后,东方帝国对其相关物产的兴趣也随之而来。此时,葱岭西侧是否仍然保持青金石唯一产地的特殊地位?由于葱岭以东的西域新疆地区也存在青金石矿藏,有学者提出新疆可能在较晚的时代成为东方青金石原料的另一产地。

中古中国确实在个别地方发现过小规模青金石矿藏,如《旧唐书》载:兴元二年,陕州观察使李泌奏:“卢氏山冶出瑟瑟,请禁以充贡奉。”上曰:“瑟瑟不产中土,有则与民共之,任人采取。”《新唐书》也提到过在陕州三门地区有“瑟瑟穴”。但新疆地区是否在此之列,目前还难断言。爱德华·谢弗(Edward H. Schafer)的相关研究一再被中国学界引用。他在《唐代的外来文明》一书中的确提到,唐人在于阗获得过天青石(青金石),即唐代人所说的“瑟瑟”。但是在谢弗看来,“石国”才是这些宝石的产地,而于阗则充当了贸易的市场或中转站,与此同时,唐朝人把它们看作典型的波斯宝石。

青金石是唐朝最上等的宝石之一,同时也是深蓝色矿物颜料的主要成分。在东西方文化交流的路途上,从葱岭东西的壁画遗存到汉地河西走廊的石窟壁画,青金石颜料或多或少地留下印记。

深蓝色不同方式构成了多种地区性绘画风格。青金石颜料在远销汉地之后,不乏铺张的绘画表现。但总体看来,在



丹丹乌里克出土的于阗壁画

更为廉价的替代颜料普及以前,深蓝色在汉风绘画中的使用较为吝惜。这固然是因为材料的稀缺或昂贵,同时也是汉地美术的传统使然。中亚地区的情况更为复杂。隋唐时期,汉民族文化随着政治的稳定获

得了牢固的立足点,而此时中亚地区的文化传统仍然频繁地被异族入侵所打断。

《新唐书》“于阗国传”载,朱如玉受德宗派遣赴于阗求玉,一起带回的还有“瑟瑟百斤”。南宋杜绾在《云林

石谱》中说道:“于阗国石出坚土中,色深如蓝黛。一品斑斓,白脉点点光粲,谓之金星石;一品色深碧光润,谓之翡翠,屡试之正可屑金,润而无声。然石之一段凡广仞余,择其十分之一二,无纤毫瑕玷者

极少,故所产处贵翡翠而贱金星”。谢弗注意到这种“于阗石(金星石)”的特征和普林尼笔下名为“Sapphiros”(蓝宝石)的天青石完全一致。但如前所述,于阗是作为生产者,还是经销商输出青金石,尚有争议。

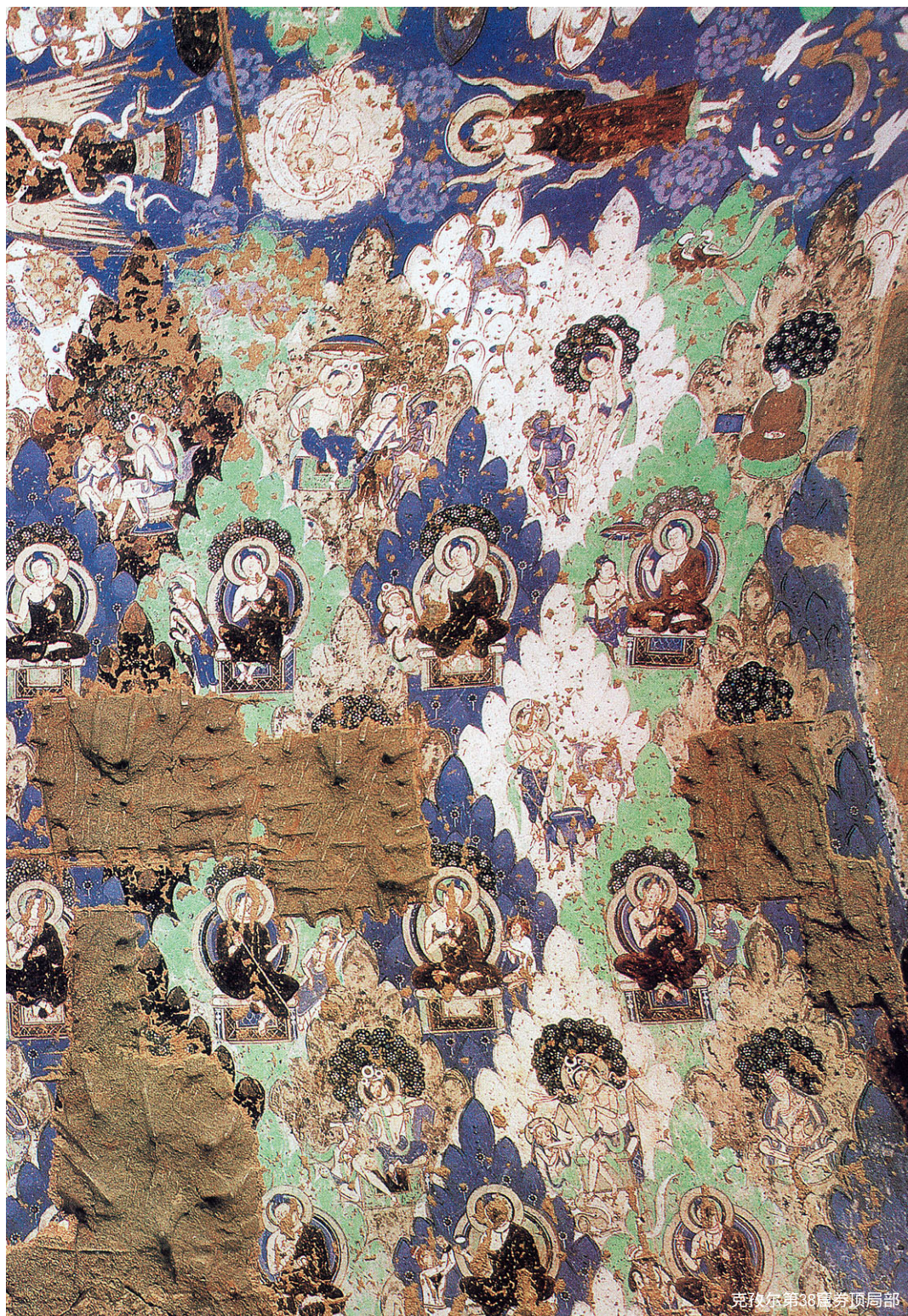
白色和红色决定了于阗绘画的整体效果。相较而言,壁画中蓝色成分较少。最近在达玛沟,人们发现了用蓝色填涂的男性神祇头光,以及另一位女性神祇的披帛和长裙。更早一些时候在丹丹乌里克遗址的发掘表明,绘制佛陀肉髻也会使用蓝色。

丹丹乌里克的画匠也试图在佛陀的头光和背光中使用这种颜色。但包括一些技术颇佳的画作在内,许多于阗绘画似乎使用了更为廉价的替代材料,身光中与红色光圈环环相套的部分呈现出难看的灰黑色效果。有时候你依稀在画面中看到了蓝色,但和那些蓝宝石般纯正的颜色一比较,立刻发现这些“晃眼蓝色”总是偏绿、偏灰或者偏黑。总之,就蓝色颜料所表现出的丰富性和高纯度而言,于阗壁画逊色于龟兹和粟特。

于阗的复杂性不仅在于其地域风格很难标定,也在于考古发掘所获壁画多数较为粗鄙。如个别学者强调的那样,它们也许真的无法代表这一地区较高层次的艺术水准。

目前所知的新疆青金石矿主要在丝路北道(据说在乌恰县,以及克孜尔以北100公里处)。相关古代文献在介绍龟兹特产时没有提到这类宝石。

由于克孜尔石窟相对完整地保存,我们得以较为全面地了解龟兹古代绘画。在部分



克孜尔第38窟券顶局部



克孜尔第14窟菱格本生画大光明王本生



品治肯特壁畫

石窟中,红色有重要的表现。有时红色也会成为石窟内的主要颜色。但也存在另外一种情况(如克孜尔第38窟),不是红色,而是白色、蓝色和绿色这三种颜色奠定了壁画的主题面貌。在这些石窟中,蓝色被广泛运用在人物发髻、服饰、背光、以及特殊人物(例如鬼类和动物)的肤色上。在建筑局部和许多器物(例如一张带有蓝色花纹的毯子,或一只巨大的蓝色水罐)上也频繁地得到运用。

最让人印象深刻的是克孜尔石窟的券顶:人物背景——作为山峦的菱形和作为天空的券顶中脊,大面积使用蓝色填充。其中包含了蓝色颜料的双重使用原则。

原则之一是表意。蓝色是除白色之外,另一种象征天空

的颜色。鉴于青金石昂贵的价格,有一种观点认为,蓝色颜料表现的天空被更多赋予了神圣、庄严和美好的含义。

原则之二在于视觉性审美。龟兹画家总是试图制造出某种色彩跳跃的视觉效果。他们喜欢色块之间有规律的间隔排列,因此在绘画中尽可能相互交错地使用绿色、蓝色、白色、红色等几个色块,以此构成色彩缤纷,具有强烈装饰感的场面。壁画中常常出现蓝色的动物:鹿、鹰、猴子或者大象。这仅仅是因为在白色色块中间使用蓝色可以满足龟兹人对色块冲撞的特殊癖好。在前述于阗丹丹乌里克的千佛图上,我们也可以看到这种色彩跳跃的明显意图,只是于阗画家选择的颜色(主要是红色、白色、黑灰色)比龟兹要



阿弗拉西阿卜壁画残存



乌尔的军旗



丹丹乌里克CD4出土壁画



品治肯特壁画

少,因此其作品要低劣得多,好像国际象棋的棋盘。

《魏书》、《北史》和《隋书》均提到瑟瑟是康国的特产。《旧唐书》记载了唐朝将领高仙芝讨伐中亚石国时,劫掠了该国许多大块头的青金石。《新唐书》也提到此事,并在后面的篇章中明确记载石国东南方向一座大山产出“瑟瑟”。

康、石都属于《新唐书》中所说的“昭武九姓”。康国、石国是语言、风俗相近的人群在中亚锡尔河和泽拉夫善河流域建立的两个毗邻小国。石国位于今天乌兹别克斯坦的首都塔什干,玄奘在《大唐西域记》中记为赭时国(当时依附于突厥)。康国即《大唐西域记》中的飒秣建国,故址即撒马尔罕以北之高地阿弗拉西阿卜(Afriasjab)。当时在这一地区,还有许多带有血缘关系的小城邦,统称为“粟特”。公元6世纪康国与突厥联姻,成为粟特诸城霸主。《隋书》载“米国、史国、曹国、何国、安国、小安国、那色波国、乌那曷国、穆国皆归附之”。

撒马尔罕附近的阿弗拉西阿卜(Afriasjab)和品治肯特(Penjikent)遗址提供了康国蓝色壁画的典范。塔吉克斯坦北部乌什鲁沙那(苏对沙那,Ashrushana,Ustrushana,Sutrushana)文明的卡赫卡哈宫殿(Kala-i Kahkaha,位于泽拉夫善河中游北岸)也具有代表性。

蓝色、红色和白色是粟特绘画的主要用色。但使用方法完全不同于龟兹,其效果也大相径庭。典型的粟特绘画以大面积平涂的蓝色或红色为底。红色背景和蓝色背景在视觉



新巴比伦城伊斯塔尔门



新巴比伦城伊斯塔尔门

上固然有冷暖差异,但品治肯特遗址表明,这两种看似完全对立的风格在某种相似性中被粟特绘画流派所兼容。这种相似性,更确切地说,是以单纯的蓝色或红色为底色,配合

画面分割所带来的建筑内部空间装饰的整体效果。

大部分粟特壁画的人物间隙并不密集。这样背景色会占据画面的较多面积,大色块效果明显,从而也决定了

整个画面的色调。最重要的是,粟特壁画通常乐意保留墙壁的通体性。即使在图像分成上下层面的情况下,这些层面也能够最大限度地横向展开。龟兹石窟壁画则不然,

画面在横向上被分割成不同部分,结果一个墙面由若干独立的方格拼成。

粟特壁画也普遍使用了对比色原则——当使用蓝色作为底色时,人物一般使用白

色或黄红等暖色。但与龟兹绘画不同,粟特壁画中对比色原则应用在单色性整体效果的基础之上。而在龟兹壁画中,对比色原则营造的跳色效果,其目的刚好相反——试图避免墙壁的单色性,从而促成多色系的炫丽效果。也就是说,龟兹壁画中的对比色原则不仅在画面内部,也在画面外部(画面和画面之间)展开。跳色效果的整体性应用很大程度上消解了龟兹壁画中局部蓝色风格的影响。

在龟兹,除了中心柱窟的蓝色中脊,你甚至可以发现和粟特风格更为类似的构图。例如某些以蓝色填充背景的供养人行列。又或者,克孜尔尕哈石窟第30窟,券顶被分割成了长条形,天人徐徐降临,蓝色背景仿佛群星闪烁的夜空。这时你可能会说:这个色彩斑斓的龟兹石窟中有很多漂亮的蓝色。粟特壁画的不同处在于,你可以用“蓝色大厅”来为一座品治肯特的建筑命名。

红色背景的壁画在葱岭东西均为常见;而蓝色背景,则更符合葱岭以西——中亚、伊朗文明的古老传统。其观念甚至可以上溯到公元前三千多年以前苏美尔文化以青金石镶嵌的“乌尔的军旗”,以及公元前7-6世纪新巴比伦城伊斯塔门(Ishtar Gate)的蓝色琉璃墙面。

在中亚,大色块的蓝色背景不仅是粟特美术的重要特征,也在中亚巴克特里亚—吐火罗文化区域普遍存在。贵霜时代铁尔梅兹的卡拉-达坂(卡拉-捷佩,卡拉-特佩,Kara-tepe)壁画“佛陀和比丘”显示了这种本地审美与外来造像的结合。壁画大约在公元2-4世纪间绘制。佛陀和三位比丘之间大面积平涂蓝色,同时佛陀和比丘身穿鲜艳的红色袈裟。法亚孜-捷佩(Fayoz-Tepe),另一处铁尔梅兹佛寺遗址则生动地说明了这些闪烁发亮的深蓝颜料如何与古希腊的立体画法在中亚巧妙地融合。同样的深蓝色背景也保存在更晚时期巴米扬石窟的壁画中。

穆斯林时代,中亚地区的宗教壁画伴随着偶像崇拜一起走向终结。但清真寺对蓝色建筑装饰的特殊兴趣仍可以看作对上述传统的继承。摩尼教在其传统领地——伊朗和中亚逐渐失势。这个产生于公元3世纪的宗教在伊朗拜火教的基础上融合了基督教和佛教的内容。他们越过葱岭向东迁徙,寻找新的乐土。公元9-10世纪,在新疆的高昌回鹘王国,摩尼教呈现了短暂的兴盛。这解释了近代吐鲁番的重要发掘——带有华丽蓝底的摩尼教壁画和经卷。



法亚孜·捷佩壁画遗存



阿富汗巴米扬石窟壁画

