

跨世纪西夏佛教美术研究述略

王晓玲 (昌吉学院美术系 新疆昌吉 831100)

摘要:本文回顾了西夏佛教美术近百年来的研究历程,简述了西夏佛教美术研究在分期、考古、造型风格与渊源和影响等方面所取得的成果,综合分析了西夏佛教美术研究现状和发展水平。分析表明:西夏佛教美术研究将以美术考古为依托,以科学性为前提,借助图像学、符号学、美学、人类文化学的研究方法,综合多种文化因素,把西夏佛教艺术研究视野置于党项民族文化与中原、吐蕃、中亚文化和宗教信仰的交汇点,放眼保护、传播与创生,展开跨国度、跨地区、立体式、多角度、跨学科交叉研究,将是西夏佛教美术研究的未来发展趋势。

关键词:西夏;佛教美术;回顾

西夏王国在历史上是以党项族为主体,在青海东部、甘肃东西部、临夏和内蒙古西部的广大地区建立的少数民族政权,史称大夏。西夏王国在建国前便崇信佛教,于公元1038年建国后将佛教定为国教。其存国期间,僧寺林立。公元1227年,蒙元对西夏实施了毁灭性占领,使得西夏诸多文化艺术载体(如寺庙、文献、木刻、绢本或纸本绘画作品等)连同西夏国一起被毁或湮没了。1810年,武威籍学者张澍发现了西夏文残碑,但对于西夏文化的研究并未充分进入研究者聚焦的视野。自俄罗斯探险家科兹洛夫在今内蒙古额济纳旗境内的巴丹吉林沙漠中找到了西夏时期的黑水城遗址,从此黑水城文物和殷墟甲骨、敦煌遗书成为19世纪末、20世纪初中国的三大考古发现之一。

俄国学者奥登堡1909年写成《黑水城出土的佛像》,1914年发表《黑水城佛教造像学资料:藏传风格图象学》,在这两篇文章中,作者依据藏传佛教图象学特点把黑水城出土的绘画作品认定为藏传风格。1957年,谢稚柳在《敦煌艺术叙录》(古典文化出版社,1957)中对西夏壁画这样评价:“其画派远宗唐法,不入宋初人一笔,妙能自创,俨然成一家。”1964年,敦煌文物研究所和中国社会科学院民族研究所,对莫高窟、榆林二窟的西夏洞窟进行了首次专门的调查,举世闻名的莫高窟也成了西夏文化艺术宝库。白滨、史金波的《莫高窟、榆林窟西夏资料概述》(兰州大学学报,1980,(02))一文对国内西夏石窟艺术专题研究和已经引起重视的西夏壁画资料做了回顾。1981年8月“全国西夏学学术讨论会”在宁夏银川召开,使中国西夏学研究进入了一个崭新的时期。至此,西夏学形成,并成为继敦煌学之后的又一门世界性显学。而本文旨在梳理作为西夏学重要组成部分之一的西夏佛教美术研究成果。

一、著作

1957年10月,中国古典艺术出版社出版的《敦煌艺术画库(4)榆林窟》和《敦煌艺术画库(13)敦煌壁画·西夏、元》,是最早介绍西夏壁画的出版物。之后有《中国美术全集·绘画编15敦煌壁画(下)》(上海人民美术出版社,1985,(09))、《安西榆林窟》(张元林,四川教育出版社,1995,(10))、《安西榆林窟》(新疆大学出版社,1997)《中国石窟·安西榆林窟》((中)文物出版社,(日)平凡社,1997,(05))《安西榆林窟》(樊锦诗,甘肃人民出版社,1999,(03))《甘肃安西榆林窟壁画》(静安,重庆出版社,1999)《敦煌壁画·水墨山水:榆林窟第3窟西壁》(王惠民,香港商务印书馆,2002,(03))。

韩小忙和孙昌盛合著的《西夏美术史》(文物出版社,2001,(12))书中认为,西夏因其地处各种文化的交汇点上,西夏文化带有浓郁的混合风格。表现在绘画上,其画风既受中原艺术的影响,又有吐蕃风格的特征,兼有回鹘等中亚艺术内容。正

是这些民族因素的影响,以致最后形成了西夏自己的艺术风格。汤晓方主编《西夏艺术》(宁夏人民出版社,2003)根据国内外目前发现并收集到的西夏文物图片资料,从绘画、雕塑、建筑、工艺美术和书法篆刻等方面进行了分类。对这些图片从形象、美术语言表现特征等方面的联系入手,从整体上展示了蕴含于西夏美术及其美术活动中的文化思想和审美精神。另外,还有台湾国立历史博物馆于1996编辑的《丝路消失的王国——西夏黑水城佛教艺术》。

二、论文

(一)分期研究

最早涉及西夏窟分期研究的是宿白《莫高、榆林二窟分期目次(草稿)》、万庚育《莫高窟、榆林窟的西夏艺术》(敦煌研究文集,甘肃人民出版社,1982,(03))和刘玉权《敦煌莫高窟、安西榆林窟西夏洞窟的分期》(敦煌研究文集,1982,(03)),两篇文章认为莫高、榆林二窟的西夏壁画应该分为早、中、晚三个时期。郭宏、段修业《东千佛洞壁画颜料色彩规律及壁画病害治理研究》(敦煌研究,1995,(03))将榆林窟二、三窟划入了蒙元时期。刘玉权《敦煌西夏洞窟分期再议》(敦煌研究,1998,(03))一文,认为应该将西夏洞窟壁画更合理的分为早、晚两期。谢继胜在《关于465窟断代的几个问题》(中国藏学,2000,(03,04))和《莫高窟第465窟壁画绘于西夏考》(中国藏学2003,(02))中,力主敦煌465窟属西夏窟。霍巍《敦煌莫高窟第465窟建窟史迹再探》(中国藏学,2009,(03))提出465窟是保存有吐蕃、西夏、蒙元各个时期元素的窟。

(二)综述研究

王惠民《安西东千佛洞内容总录》(敦煌研究,1994,(01))、霍熙亮《榆林窟、西千佛洞内容总录》(中国石窟·安西榆林窟,(中)文物出版社,(日)平凡社,1997,(05)),分别记录了瓜州榆林窟和东千佛洞各个洞窟的图像资料。

朱和平《试论辽、金和西夏的绘画艺术》(中州学刊,2002,(03)),文章指出,西夏绘画艺术独秀一枝,不仅名家很多,而且在绘画题材、思想意境的表达和绘画技法方面均与传统绘画有差别。认为西夏艺术水平不在辽、金之下。从石窟壁画来看,现存的大部份作品都出之西夏画工之手。榆林窟的供养人,尽管衣着服饰为西夏民族特征,但人物造型却与盛唐形成的风格一致,与五代宋有着明显的区别。黑水城出土的版画、麻布画和绢画,题材采用现实题材,其人物肖像、服饰、发式表现出多民族杂居的特点,其表现手法不仅注重神情描写,生动而富有想象力,而且对于人物、动物的动态描写,其技巧丝毫不比宋金时代的高手逊色。由此表明西夏绘画艺术的种类、表现手法十分丰富,同时也反映了西夏绘画者人数不少。

白滨、史金波《莫高窟、榆林窟西夏资料概述》(兰州大学学报,1980,(02))和牛达生的《西夏石窟艺术浅述》(宁夏社会科学,2007,(02)),简述了莫高、榆林和东千佛洞等西夏洞窟的形制、造像风格、题记、服饰、供养人、政治、经济文化状况以及壁画艺术概述。

(三)关于西夏佛教美术价值、渊源、艺术风格、特色、洞窟个案、佛塔、建筑的研究

刘玉权《敦煌莫高窟、安西榆林窟西夏洞窟的分期》(《敦煌研究文集》1982年3月),主要依据西夏石窟壁画早、中、晚三个时期的壁画特色,从壁画造型、构图、线描和敷彩等几个方面,探讨了榆林窟2、3、29窟和莫高窟的西夏壁画在表现技法上

的风格特点。他认为,西夏壁画就艺术性而言,难以和南北朝隋唐美术相媲美,但从中国佛教美术史、从民族美术史的角度看,它有自己的时代特点和民族特点,是绝不能被忽视的。西夏早期和中期流行绘制供养菩萨、药师佛像,而且占主流地位的是显宗壁画。西夏晚期,由于统治者的倡导,较多出现密宗题材的壁画,如水月观音图和唐僧取经图。而且,西夏的图案艺术所取得的成就是历来各朝各代的图案所不及的。

王静如《敦煌莫高窟和安西榆林窟中的西夏壁画》(文物,1980,(09))探讨了《画师像》和《唐僧取经图》图像的渊源等。

张光福《略谈西夏美术》(中央民族大学学报(哲学社会科学版),1986,(04))认为,发达的西夏美术分为宗教美术和工艺美术两类。主要介绍了莫高、榆林窟二窟中西夏时期具有代表性的莫高409窟、榆林29窟和3窟以及取经图,也谈到了西夏佛经中保留下来的木刻版画和甘肃武威西郊林场出土墓室木板画艺术,并对西夏画风格成因进行了简略的论证。

刘玉权《瓜、沙西夏石窟概论》(中国石窟·敦煌莫高窟(五),(中)文物出版社,(日)平凡社,1987,(09))一文,着重介绍了西夏时期的壁画内容特色、体现党项族特点的供养人画像、线描及线描在界画方面的突出成就、卓越的山水画成就、沥粉堆金和石青、石绿作底的敷彩特性等。同时指出,西夏晚期壁画艺术,一种是赋色厚重,色彩与线描并重的藏画画风,具有浓郁的神秘气氛,如榆林窟2窟、3窟部分壁画等;一种是线描为主,色彩为辅的汉画画风,如2窟、3窟、29窟的部分壁画。《榆林窟第三窟〈千手经变〉研究》(敦煌研究,1987,(04))一文,刘玉权追述了千手经变在中国的发展历程之后肯定:论千手经变规模之宏伟,内容之最繁复,历史价值之最高者,当推榆林窟3窟(西夏)。其壁画题材、布局、画风,都具有藏传密教艺术特色和西夏民族特色。而且,用“吴装”的“疏体画”来表现密教题材(即汉密),是西夏晚期壁画和其他绘画占主流地位的画派。藏密、汉密同存的前提下,以汉密为主。在《略论西夏壁画艺术》(宁夏文物,文物出版社,1988,(03))中,刘玉权认为,西夏佛教艺术大体不过沿袭旧有题材内容而已。然而,由于来自今西藏地区的喇嘛教的影响,晚期出现了一些密宗新题材。它给一蹶不振的西夏佛教画坛注入了新的血液,复又出现像唐宋那样场面宏伟、人物众多、建筑复杂、严谨饱满的构图。刘玉权在《西夏对敦煌艺术的特殊贡献》(宁夏大学学报,2002)指出:西夏美术是敦煌艺术系统中晚开的一朵美术奇葩。

段文杰《榆林窟党项蒙古政权时期的壁画艺术》(敦煌研究,1988,(04))一文,指出西夏佛教美术风格特点主要是:中原画派,继承中原线描画法;西藏画派,表现密教题材多采用藏画手法;综合画派,色彩和线描并重,形象多变。西夏蒙元时期敦煌和安西榆林窟壁画以大乘显教为主,密教为辅,密教又以藏密为主,汉密为辅。

张宝玺《东千佛洞西夏石窟艺术》(文物,1992,(02))文章认为,历史上遗存下来的石窟群中只有东千佛洞是西夏创建的,东千佛洞2窟西夏壁画的供养人服饰大体和榆林窟29窟相仿,同属功德窟。涅槃变的构图、窟内位置安排以及石窟形制与4、5世纪的龟兹石窟相仿。也介绍了东千佛洞的其他西夏石窟,指出东千佛洞的2、5、7窟中的涅槃变和说法图是这一石窟群中的杰作;西夏佛教艺术是融合了中原、西藏、西域、印度各个流派之后形成的具有民族特色的艺术。赋色具有浓郁的藏密色彩特征,技法上与宋画技法一脉相承。之后还发表了《瓜州东千佛洞坛城图像考》(陇右文博,2007,(02))

李春元《西夏艺术明珠东千佛洞》(中国文物报,1992,11,(15))和周维平《东千佛洞石窟述论》(社科纵横,1996,(03)),记述了东千佛洞的地理位置和壁画现状及东千佛洞的壁画艺术价值。周维平认为东千佛洞2窟的树下美人图继承了印度佛窟寺壁画画法,人物体态又具有西夏民族的体态特征。

李玉珉《黑水城出土的阿弥陀佛绘画》(故宫博物院馆刊,1997,32,(01))认为西夏佛教艺术深受宋与西藏的影响,黑水

城出土的阿弥陀像也不例外,其接引图或西方净土的图像,上承宋代阿弥陀像的传统,其绘画风格与宋如出一辙;部分画作的人物造型、传世纹饰等,也受到藏画的影响。但这些作品的党项人的容颜特征同样不容忽视。将汉藏两种不同的绘画传统,巧妙地融合在一起,是西夏艺术妙能自创的地方。陈奕恺撰写了《从“分身佛”略探西夏的佛教艺术与文化》(历史文物,1994,(07))探讨西夏佛教艺术。

韩小忙《西夏艺术成就与周边民族的关系》(宁夏大学学报,2002)中认为西夏美术不仅受到中原汉传佛教和吐蕃藏传佛教影响之外,而且受到了中亚回鹘以及印度尼西亚等其他先进文化的影响。

史苇湘《灿烂的敦煌壁画——莫高窟榆林窟唐五代宋西夏元的壁画艺术》(敦煌历史与莫高窟艺术研究,甘肃教育出版社,2002,(12))文章认为,榆林窟2、3窟的《水月观音》《文殊变》《普贤变》中,我们可以找出武宗元、高文进、马合之……等宋代名画家的影响,但是这些壁画更多的具有民族艺术自身的特点,是极为重要的、能代表西夏民族风格的艺术品。

李月伯《从榆林窟第3窟文殊变普贤变看中原文人画对敦煌壁画的影响》(2000年敦煌学国际讨论会文集——纪念藏经洞发现暨敦煌学百年·石窟艺术卷,甘肃教育出版社,2003,(09))一文认为,敦煌西夏前期壁画,受曹氏画院传统和高昌回鹘艺术的影响,人物面相丰长,线描遒劲而有韵致,色彩明快、朴素,后期则包容了中原画风和藏密画风,以大乘显教为辅、密教为主,显密结合,藏密和汉密相融。文章应用比较研究法对中国传统文人画风格和文殊变和普贤变壁画风格进行了比对研究。而在《谈安西榆林窟、东千佛洞西夏晚期藏密图像——以榆林窟第3、第29窟为中心》(敦煌壁画艺术继承与创新国际学术讨论会论文集,敦煌研究院编,2008,(12))一文进一步指出藏密风格在瓜州极盛的成因。

(俄)萨莫斯约克《冬宫博物馆藏西夏壁画风格特征》(2000年敦煌学国际讨论会文集·石窟艺术卷,甘肃教育出版社,2003,(09))作者从黑水城出土的《阿弥陀佛净土变》壁画入手,认为西夏佛教美术兼有中原、吐蕃和中亚三种风格。其三者的融合表现在不同的层面上,如绘画的意义、风格、技巧甚或造像学等诸方面。《阿弥陀佛净土变》是西夏佛教美术融合三种风格特征最好的注脚,而且在融合中并没有打破整体的统一与和谐。文章紧紧围绕图像的细微差别展开论述,批驳了以一概全的粗略研究图像差异的方法和做法。指出:出现西夏佛教艺术的独特样式,不是碰巧而是西夏文化的特殊性决定的。

施爱民《文殊山石窟万佛洞西夏壁画》(文物世界,2003,(01)),简要考释并介绍了酒泉文殊山万佛洞的弥勒上生经变画、布袋和尚、四大天王与水月观音等西夏主要题材。文章还记录了这些壁画的布局、造型样式、人物着装特点、人物面部表情、人物身姿手势、装饰图案样式、保存情况等。

谢继胜、高贺福《杭州飞来峰藏传石刻造像的风格渊源与历史文化价值》(西藏研究,2003,(02)),认为杭州飞来峰石刻造像间接的反映了西夏藏传佛教美术的影响;飞来峰是西夏藏传佛教与西藏萨迦派过渡时期风格糅和的作品。赖天兵《从藏汉交流的风格形态看飞来峰元代造像与西夏艺术的关系》(敦煌研究,2009,(05))一文通过图像的细节论证后指出:飞来峰元代造像中含有的西夏风格因素。

熊文彬《从版画看西夏佛教艺术对元内地藏传佛教艺术的影响》(中国藏学,2003,(01))一文以版画做矢,为我们探究蒙元时期内地版画艺术继承西夏佛教美术现象提供了痕迹。

王艳云《西夏壁画中的药师经变与药师佛形象》(宁夏大学学报,2003,(01))和《河西石窟壁画中的弥勒经变》(宁夏大学学报,2003,(04))二文,为我们确立西夏时期佛教美术绘画以经变为主要题材、以药师佛和弥勒佛为主要表现对象的美术风格。而她在《河西石窟西夏壁画中的涅槃经变》(敦煌学辑刊,2007,(01))将河西石窟中西夏涅槃经变艺术与莫高窟涅槃经变艺术进行了对比研究,从而展现了西夏涅槃经变的时代特

色。在《河西石窟西夏壁画中的界画》(宁夏社会科学, 2007, (01)), 王艳云认为西夏建筑界画具有谨细写实、跃居背景主体的特点。《西夏黑水城与安西石窟壁画间的若干联系》(宁夏社会科学, 2008, (01))中, 王艳云揭示出西夏藏传绘画艺术在汉藏艺术、中外艺术交流与融汇中, 对印度-尼泊尔-西藏雕刻几何化、格式化山峰、卫藏唐卡边框与棋格分界线的继承与演化。

聂鸿音的《迦陵频伽在西夏王陵的象征意义》(宁夏师范学院学报, 2007, (01)), 指出迦陵频伽是佛和西方净土的象征, 西夏人将这种神鸟的形象用于王陵的目的是为了昭告世人, 此处安葬的皇帝就是大夏的佛。

王晓玲《西夏晚期石窟壁画艺术特色探析》(西北师范大学硕士学位论文, 2007, (06))以榆林窟2窟、2窟、29窟和东千佛洞2窟为例, 总结、归纳了西夏晚期艺术特点后认为: 西夏晚期石窟壁画艺术取势于汉传和藏传佛教信仰和艺术表现手法的交汇点, 以汉密或汉显和藏密共有的题材为主, 形成了具有强烈党项族气质的晚期壁画艺术风格。

陈丽伶和余隋怀的《武威西夏木板画的遗存及其特征》(西北工业大学学报(社会科学版), 2008, (01))对武威墓中出土的木板画以铁线描、兰叶描为主, 折芦描、莼菜条为辅的线描手法、勾勒法、疏简达意、写实性、焦墨薄彩的文人绢画风格以及画面人物的多民族特点进行了分析, 并以西夏佛教壁画为证。

李银霞的《论西夏对周边民族艺术的吸收》(新疆艺术学院学报, 2008, (02))论述了西夏在绘画、雕塑、书法、建筑艺术吸收了中原、吐蕃、回鹘等中亚艺术风格特点的事实。在《西夏佛塔的特点》(阿坝师范高等专科学校学报, 2008, (04))一文中, 李银霞指出, 西夏佛塔在布局形式上, 有单体、并列体、群体; 其形体结构有仿宋楼阁式、仿唐密檐式、藏传覆钵式、复合变体等类型; 在平面结构上, 有四方形、六角形、八角形、十字折角多边形和圆形等。就是同类造型的佛塔中, 在塔座、塔身、塔檐、塔刹的砌筑处理和装修手法上也变化多端。

雷志远、慕青藤《解读西夏佛教中的版画艺术》(山东工艺美术学院学报, 2008, (05); 美术大观, 2008, (12))认为西夏早期版画是对中原版画的因袭模仿, 零星出现在版画上的民族“符号”多处于画面次要的部位。西夏后期版画出现了以异族版画艺人和部分西夏的忠实追随者为代表的对原有定式的忠实坚守和因袭模仿式型, 以及西夏民族版画艺人为代表的融入本土特点以促进原有定式的地区性演变两种类型。

李路珂的《甘肃安西榆林窟西夏后期石窟装饰及其与宋〈营造法式〉之关系初探(上、下)》(敦煌研究, 2008, (03, 04))结合《营造法式》对榆林窟的3个西夏后期的洞窟装饰纹样进行比较研究后认为: 其色彩纹样主要源于南北朝盛行的连珠纹、藏密坛城图、八叶莲花九尊佛、行云卷涡纹和模仿宋《营造法式》中的柱、椽、连檐彩画。

顾颖《西夏时期敦煌壁画的变调与创新——敦煌壁画研究中被忽视的方面》(文艺研究, 2008, (10))认为东千佛洞二窟洞窟前室藏密风格与后室汉显风格壁画是汉藏、显密结合的艺术风格。在《西夏藏传风格绘画与西藏佛画的异同比较》(宁夏社会科学, 2009, (04))一文中进一步指出: 西藏佛画的传入决定了西夏藏传风格绘画的产生, 但后者并非是前者的简单翻版。二者具有共同的象征语汇系统、风格渊源和绘画程式, 但在描绘的对象、主导的风格以及风格的衍化方面, 西夏藏传风格绘画都表现出颇具民族性、地域性的特点。

张静、梁昭华、陈熊俊《西夏时期敦煌藻井中的龙纹装饰》(美术大观, 2008, (09))一文认为, 西夏时期出现了藻井井心多以团龙、双龙、彩凤为主的藻井以及释迦降伏火龙等新图案题材。

陈育宁、汤晓芳《元代刻印西夏文佛经版画及艺术特征》(宁夏社会科学, 2009, (03))一文把元代重刻的西夏佛经题材分为情节性和非情节性两类。并对人物、护法神尊像及装饰图案等版画插图的艺术特征进行了分析。

(四)关于西夏壁画色彩与临摹技法研究

郭宏、段修业《东千佛洞壁画颜料色彩规律及壁画病害治理研究》(敦煌研究, 1995, (03))一文认为东千佛洞二窟从色彩形式和绘画技法上均属东千佛洞之冠。用科学的测试方法得出东千佛洞的红色颜料是朱砂和铅丹两种; 蓝色颜料大部分是石青, 少数是青金石; 灰色是铅白、石英和二氧化铅等物混合而成, 实际该样品应为浅红色, 是红色和白色调合而成的; 绿色颜料是氯化铅矿石; 白色颜料主要由石英、白垩粉、白铅矿、铅白和石膏; 黄色颜料是植物性颜料; 棕色颜料是二氧化铅, 由于铅丹变色而来; 黑色颜料一是铅丹(原为红色)变色而来, 二是壁画本身的黑色; 墨或铁黑。但对东千佛洞中黑色取样分析后, 没有发现此二中颜料的成分, 谜团有待进一步研究才能解开。其次, 作者展开了对东千佛洞、莫高窟和榆林窟同时代洞窟颜料的对比研究。这一时期, 绿色颜料主要使用水氧铜矿; 蓝色颜料以石青居多, 也有在石青中调入青金石的; 莫高窟的红色以土红和铅丹为主, 榆林窟和东千佛洞以铅丹和朱砂为主; 白色颜料在莫高窟以石膏为主, 榆林窟和东千佛洞以石英、白垩粉为主。

马德《敦煌新本Ⅱ×02822《杂集时要用字》刍议》(兰州学刊, 2006, (01))这篇文章主要从杂集时要用字的角度, 对敦煌藏经洞出土的Ⅱ×02822文本进行了研究。但是, 这本看似文学或历史研究方面的文章指出了被艺术家普遍忽视的问题: “新样”文殊菩萨中的“新样”二字是绘画样式, 还是一种从异域而来的红色颜料?

马强《敦煌壁画临摹中矿物质颜料应用技法初探——以榆林窟西夏第29窟整理性客观临摹为个案》¹(美术, 2008, (04); 敦煌壁画艺术继承与创新国际讨论会文集, 敦煌研究院, 2008, (12))一文详细介绍了笔者在临摹榆林窟29窟壁画时使用矿物质颜料的各种技法。认为这次临摹是艺术与科学的联袂——美术研究所和保护研究所合作对壁画颜料进行了化学分析和测试, 为选用临摹壁画所需矿物质颜料提供了科学的依据; 使用数码摄影和图像合成技术, 提高了临本的准确性和修稿工作效率。另外, 娄婕《敦煌壁画临摹的新探索——以榆林窟西夏第29窟整窟抢救性整理临摹为例》、²沈淑萍《谈敦煌壁画临摹过程中的几个重要问题——以榆林窟西夏第29窟临摹为例》、³李开福《谈敦煌壁画的整理临摹——以榆林窟西夏第29窟〈水月观音〉整理临摹为例》⁴三篇文章除了肯定电脑技术和利用科学手段对壁画颜料分析给临摹带来的科学性外, 分别从不同的角度对整理临摹给予了绘画技法层面的详细阐释。如白描稿的价值、着色绘制的材质要求、临摹者对临摹壁画和工作的主观感受、怎样准确地体现原作精神、完整与残破、浮尘的表现、整理临摹的概念与价值、临摹的过程和步骤等。

三、国内西夏佛教美术研究的特点

(一)严谨果敢的分期研究

1980年, 万庚育⁵和刘玉权把莫高、榆林二窟的西夏壁画分为早、中、晚三个时期。1990年, 刘玉权⁶根据美术考古获得的最新资料, 把西夏壁画合理地分为早、晚两期。并把一些先前划归西夏的洞窟划入回鹘窟, 从宋窟或元窟中又划出几个洞窟归入了西夏时期。这种科学严谨、求真务实的研究态度, 敢于弥补并纠正认识上的局限的研究精神, 令人敬佩!

(二)成就斐然、特点突出的价值、风格特色、渊源研究

不难看出, 刘玉权、段文杰、张宝玺、谢生保、史苇湘、李月伯、周维平、(俄)萨莫斯约克、韩小忙、李银霞等研究者一致认为, 西夏壁画总体上呈现出浓郁的中原-西藏风格与韵致, 同时又不失西夏民族特征。段文杰指出, 这种显密杂呈的风格是汉藏兼具的西夏佛教信仰的必然结果。张宝玺和萨莫斯约克则认为: 西夏佛教美术以在中原、西藏(吐蕃)、印度和西域(中亚)风格中寻找统一与和谐的表现基础为目的, 这是西夏文化的特殊性所使然。而史苇湘和李月伯以榆林窟2窟、3窟中《水月观音》《文殊变》《普贤变》等母题为例, 细致地论述了中原传统文化和绘画风格对西夏壁画艺术的深刻影响。李月伯《谈安西榆林窟、东千佛洞西夏晚期藏密图像——以榆林窟第3、第29窟为中心》一文认为藏密风格在瓜州极盛的成因除了与西夏以兴庆府

作为统治中心、设置瓜州监军司统管河西外，与藏密传播的唐蕃古道有直接的原因。在上述众多研究中，其中不乏对西夏时期的界画、版画、壁画图案、经变画等风格特征细节确认与比较。其中《杭州飞来峰藏传石刻造像的风格渊源与历史文化价值》和《从版画看西夏佛教艺术对元代内地藏传佛教艺术的影响》二文，论证了西夏佛教艺术对后续的元代佛教艺术的反哺现象。另外，《西夏晚期石窟壁画艺术特色探析》一文，对“显密同窟”提出了新的认知：显密同窟主要指显教中的密教图式和密教图式及其各自的艺术表现风格同窟，而不完全是显教图式与密教图式及其各自的艺术表现风格同窟；也回答了萨莫斯约克没有回答的问题：为什么“中原、吐蕃和中亚风格在西夏佛教艺术融合中并没有打破整体的统一与和谐”？是因为西夏佛教艺术建立在了多民族文化、艺术、信仰的交汇点上。至此，关于西夏佛教美术价值、风格特色、渊源研究格调已基本形成。

（三）以科学性为基础的研究倾向

马强⁷、姜婕、沈淑萍⁸、李开福⁹等人的论文均认为科学技术与艺术的联姻为艺术的发展插上了飞向未来更有力的翅膀。

（四）文献与艺术研究相结合的研究思路

马德在研究俄藏敦煌文献的过程中发现：“‘新样’文殊菩萨中的‘新样’二字是绘画样式，还是一种从异域而来的红色颜料”这样一个令人深省的问题。

另外，借助壁画，西夏服饰、农业、工业研究得以图像佐证，获得了形象资料。如王静如《敦煌莫高窟和安西榆林窟中的西夏壁画》（文物，1980，（09））主要详细解读了反映西夏工农业生产的壁画《犁耕图》《踏碓图》、《酿酒图》和《锻铁图》中的人物画的发式和服饰；谢静的《敦煌石窟中西夏供养人服饰研究》（敦煌研究，2007，（03））、谢静与谢生保的《敦煌石窟中回鹘、西夏供养人服饰辨析》（敦煌研究，2007，（04））、石小英的《西夏平民服饰浅谈》（宁夏社会科学，2007，（03））、王进玉《敦煌石窟西夏壁画“酿酒图”新解》（广西民族大学学报，2010，（09））等。

陈寅恪曾说，“一代之学术，必有其新材料与新问题，取用此材料，以研求问题，则为此时学术之新潮流。”杜建录说：“现在研究西夏，往上已经扩展到对于唐朝的继承以及对于宋元

的影响，局限于西夏研究西夏是破译不了关于西夏的密码的。”可见，西夏佛教美术研究发展到目前，以美术考古为依托，以科学性为前提，借助图像学、符号学、美学、人类文化学的研究方法，综合多种文化因素，把西夏佛教艺术研究视野置于党项羌族文化与中原、吐蕃、中亚文化与宗教信仰的交汇点，放眼保护、传播与创生性，展开跨国度、跨地区、立体式、多角度、跨学科交叉研究，将是西夏佛教美术研究的未来发展趋势。

注释：

- 1.《敦煌壁画临摹中矿物质颜料应用技法初探——以榆林窟西夏第29窟整理性客观临摹为个案》一文在《美术》（2008年第4期）题目最后两个字为“个案”，在敦煌研究院编《敦煌壁画艺术继承与创新国际讨论会文集》（上海辞书出版社 2008年12月）一书中，题目最后两个字为“为中心”，论文观点无差别。
- 2.敦煌研究院编，敦煌壁画艺术继承与创新国际讨论会文集，上海辞书出版社，2008，（12）。
- 3.同上。
- 4.同上。
- 5.万庚育.莫高窟、榆林窟的西夏艺术.敦煌研究文集，甘肃人民出版社，1982，（03）。
- 6.刘玉权.敦煌西夏洞窟分期再议，敦煌研究，1990，（03）。
- 7.同②。
- 8.同③。
- 9.同④。

参考文献：

- [1]刘健丽，20世纪国内外西夏学研究综述，甘肃社会科学，2005，（01）。
- [2]谢稚柳，敦煌艺术叙录，古典文学出版社，1957。
- [3]宿白，莫高窟、榆林窟两窟分期目次（草稿），未刊印。
- [4]敦煌研究文集，甘肃人民出版社，1982，（03）。
- [5]韩小忙、孙昌盛、陈悦新，西夏美术史，文物出版社，2001。
- [6]张琰玲、徐雯，60年来港台地区西夏学研究，宁夏师范学院学报，2009，（04）。

（上接第224页）

知》精神，切实保证信息资源共享工程、农民网培学校的设备维护更新、宽带线路、活动开展等日常费用，真正将文化共享工程（农民文化素质网络培训学校）免费开放工作落到实处。

3.加大对共享工程技术人员培训

共享工程工作的开展除了资金的保证外，另一个非常重要的问题是技术人员的配备与培训。县馆应有计划地对各乡镇文化站及村委会负责共享工程工作的人员进行分期分批的培训，采取“请进来，走出去”的培训形式，加强对乡镇文化站及村委会“农民文化素质网络培训学校”管理人员的培训，实行上岗资格证制度，建立起一支技术过硬、业务熟练、管理规范、服务优良的管理队伍，为实施共享工程工作提供人员保障。

4.做好服务工作

要让更多的群众了解和利用共享工程所提供的各类信息资源，还需要通过文化图书馆工作人员不断的探索和扩大服务渠道与服务方式。对于图书馆教室定期组织读者收看的内容，可以通过这些读者的口口相传，会吸引更多的人来观看；二是利用共享工程网络资源内容新颖、实用性强、信息量大、数据传输快捷方便的优势，认真搜集、下载适用于当地群众的政策法规、先进性教育、农业科技等共享工程信息资源，特别是大量收集农村实用技术信息，并将下载的共享工程资源信息刻录成VCD光盘或宣传资料，发放到群众手中，使群众快学技术，早得实惠。

5.加强培训，稳定队伍

文化资源共享工程要以人为本，不断壮大技术力量，招聘专业技术人员，培养技术骨干。乡镇农网培学校要加强人员培训，提

高综合素质，能够承担基本的教学和服务。同时，要创造良好的工作环境，提高基层人员的待遇，使他们安心工作。

6.因地制宜配备设备，提高建设质量

目前，文化资源共享工程配置给各级支中心和基层服务点的设备基本是相同的器材设备，而实际上，各级网点今后还存在资源采集和资源加工的任务，迫切需要配置相关的设备。同时，基层服务点要下基层开展服务，而现有的服务器并不方便，所以应该配置笔记本电脑、大容量硬盘以及DVD刻录机。此外，所购置的电脑设备，应考虑选择当地有1-3年保修期的品牌，以减轻维护工作；在视频资源制作中，不宜过分考虑电脑播放的流畅性而过度压缩数据，可改为刻录光盘进行播放，以保证投影播出效果。

四、结束语

永仁县在共享工程农网培学校建设等方面取得了很好的成绩，我们将进一步完善各项工作机制，把抓经济建设与抓文化产业发展有机地结合起来，加强文化基础设施建设，使永仁的文化产业与全县的社会经济发展相协调，给广大人民群众提供健康向上的精神食粮，用先进文化思想占领城乡思想文化阵地，促进永仁文化体育事业的大繁荣大发展。

作者简介：

殷子宝（1965-5）男，彝族，云南永仁人，本科学历，现任职于云南省永仁县文化馆，群众文化管理员。

罗光会（1971-3）女，彝族，云南永仁人，大专学历，现任职于云南省楚雄州永仁县图书馆，图书资料助理馆员。