

浅谈敦煌艺术

颜 瑜

【摘 要】敦煌艺术亦称为敦煌佛教石窟艺术、敦煌石窟艺术,它包括壁画、彩塑、建筑、乐舞、书法艺术等,本文从敦煌艺术的各个方面简要介绍了其历史渊源和艺术特色,使读者对敦煌艺术有较初步的了解,并再次唤起人们对敦煌的关注。

【关键词】建筑 雕塑 飞天 壁画 中西文化交汇

敦煌是集建筑、雕塑、绘画于一体的立体艺术,古代艺术家在继承中原汉民族和西域兄弟民族艺术优良传统的基础上,吸收、融化了外来的表现手法,发展成为具有敦煌地方特色的中国民族风俗的佛教艺术品,为研究中国古代政治、经济、文化、宗教、民族关系、中外友好往来等提供珍贵资料,其文物价值,可说是无法比拟。整个千佛洞地区是个艺术宝库,至少累积了1400多年的带有历代艺术风采的壁画、雕刻、经卷等等。背景题材虽以佛教文化为主,但不同时代的艺术品,也反映了传统的民间艺术特色,是人类文化的宝藏和精神财富。

建筑艺术

敦煌现存500多个洞窟中保存有绘画、彩塑的492个,有禅窟、殿堂窟、塔庙窟、穹窿顶窟、“影窟”等形制,还有一些佛塔。窟型最大者高40余米、宽30米两侧见方,最小者高不足盈尺。窟前的木檐斗拱等,有存留甚少的唐宋遗构,壁画上的建筑物更是包罗万象,包括西域房屋等。

敦煌最早的禅窟,其窄小的甬道与印度的廊柱大殿不能相比,两侧仅容一人结跏趺坐的小禅室,亦与印度起居室式大禅房相异,并完全模仿了库车苏巴什的禅窟形制,而且规模更小。北魏的中心柱窟与廊柱佛塔式大厅更不一样,它是阿富汗巴米扬大佛隧道窟在西域克孜尔逐渐演化而成的,北魏晚期发展成为中国多层楼阁式塔绕塔观像的作用与支提略同,但后室有平基顶、前厅是人字形、硬山顶,南北壁有汉式阙形龕。早期的石窟形制上便已增添了中国木结构建筑的特色。隋唐以后的倒斗顶殿堂,正壁开龕,顶悬华盖(藻井),有的窟中设佛坛,前有踏步,后有背屏,四面围栏,佛坛四面画壶门及伎乐、动物装饰,四壁画联屏。佛窟在世俗化过程中进一步模仿宫殿形式,中国特色更为浓厚。

彩塑艺术

敦煌彩塑是敦煌石窟的主体。因敦煌石窟是开凿在砾岩上,因此多为木架结构。在人工制作成的木架上束以苇草,草外敷粗泥,再敷细泥,压紧抹光,再施白粉,最后彩绘。始自十六国,历经北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋、回鹘、西夏、元直到清代,目前尚存彩塑3000多身,其中圆雕2000多身,浮塑1000余身。其保存古代彩塑之多,历时之长,技艺之精,为世界所罕见。敦煌彩塑艺术风格的发展、演变可分三个时期。1.发展期,包括十六国、北魏、西魏、北周四个时代,历时180年。早期洞窟形制有三:(1)禅窟,塑像在正龕;(2)方形或长方形殿堂窟,塑像置于正龕或南北壁列龕内;(3)中心柱窟,塑像置于长方形柱四面之龕内。2.极盛期,包括隋唐两个时代,历时300多年。洞窟多为方形殿堂式,一般都在正面大龕里列置以佛为中心的群像。3.衰落期,包括五代、宋、西夏、回鹘、元几个时代,历时460余年。继承晚唐时代殿

堂中心佛坛窟形制,塑像置于中心佛坛上。

敦煌彩塑是以莫高窟为中心的敦煌地区约577个洞窟里遗存的佛教艺术品的主要部分,这些施以彩绘的塑像,有三十多米高的巨像,也有十几厘米的小像,计3000余身。主要形式有:圆塑——指不附着在任何背景上,可以四面欣赏的,完全立体的塑像。主要用于表现佛、菩萨、天王等。浮塑——是在平面上塑出凸起的形象。如塑像的衣服、飘带及人字披的背、檐等。影塑——多为“模制”而成,然后贴到墙上,再涂上色彩。主要有千佛、飞天等。由于塑像地位不同,塑像在窟内的布局方式也有所不同。主要有:1.独立式,指独立设计制作的单身塑像,与其他塑像无连带关系。2.向心式,以佛居中而坐为中心,两侧对称排列弟子菩萨、天王和力士。相互之间有尊卑关系,是彩塑中最常见的多种组合方式。3.多中心式,在洞窟中安置好几组塑像。4.并列式,主要指造型一致、按纵横等距排列的影塑千佛等。

壁画艺术

敦煌艺术的表现对象是佛、菩萨和佛教经变的内容,画家们笔下的佛、菩萨艺术具有威严感,充满慈爱、温和。在净土中,尽他们所有的想象力描绘出了非常豪华、庄严和有气派的作品,敦煌艺术也是从这种想象力中产生出来的。与此同时,供养者的形象也有非常逼真的、写实性的刻画。五代98窟为曹议金功德窟,共画供养人169身,曹氏家族按辈份依次排列,而且有一批等身大像,超身巨像,比佛、菩萨画更为显赫,而且依次排列绕窟一周,画像场面宏伟,似乎不是在供佛,而是供人,充分表现了佛教石窟中中国封建宗法社会的特点。这种用想象与写实、虚化的世界与现实的生活表现手法,而且二者合而为一,充满着人情味的艺术,是敦煌艺术的一大特色。

敦煌壁画中另一反映的是舞与乐,它融合了各民族和各国舞乐的因素,具有多元性。主要可分为两大类,即仙乐与俗乐。所谓仙乐即以佛国世界天人形象出现的舞乐,俗舞是现实生活中的乐舞,如张议潮出行图中的营伎;三种分别是:一中原汉民族的舞乐,如清商乐、燕乐等;二是西域兄弟民族的舞乐,如龟兹、高昌乐等;三是外国舞乐,如天竺乐及中亚波斯等国的舞乐。在河西走廊主要流行以龟兹乐与中原舞乐结合的《西凉乐》,其中包括敦煌乐。随着丝绸之路的繁荣和佛教艺术在敦煌的发展,天竺乐在西域和敦煌舞乐中留下了深远的影响。敦煌壁画表现技法有两个来源:一是中国传统的壁画技法,敦煌汉晋壁画便是基础;二是西域传来的表现技法。壁画制作方法大体相同,造型、线描、构图、赋彩、传神等表现技法,各具民族特色。

此外,敦煌的动物画被中国美学家称之为有神魔性,奇离异兽的泼辣表现,透进了生命的原始境界,是中国绘画史的重要一笔。

书法艺术

自从 1900 年敦煌藏经洞被发现以来,数万卷古代文书公诸于世,引起了各研究者的重视。敦煌由于特殊的自然环境和地理条件,不仅保存了大量的壁画、彩塑艺术,也保存了大量的书法墨迹,从西汉的汉简书法始,到清末的碑碣书法止,时代久远,数量巨大,书体之多姿、笔法之变异、风格之奇巧、功力之深厚,令人叹为观止,是中国书法史最珍贵的历史资料。敦煌书法的出土对研究我国古代书法发展史,特别是隋唐,乃至魏晋、秦汉书法艺术发展史方面有着不可估量的贡献。敦煌遗书写卷,绝大部分用笔抄写,为古代民间书法大成。卷子的抄写者都是被人雇用的写经生或一般庶民。他们常年抄写,熟能生巧,久书成艺。有的书写雄强勇猛、大刀阔斧;有的书写娴熟娟秀,温文尔雅。书体行、草、隶、篆皆备,丰富多彩,表现自然质朴,机动灵活。其功力法度、审美情趣,都令人仰望赞叹!敦煌遗书的书体具有明显的时代特征和地域特点,称之为“经书体”。“经书体”源于汉代的“简书体”,完成于唐代的楷体,是两晋以后抄写经卷的重要书体。它详尽地记录了中国文字隶变以后楷化的全过程,对文字的发展起了重大的推动作用。

此外在遗书中还保存了许多种少数民族文字的写卷,有梵文、蒙古文、回鹘文、西夏文、吐蕃文等等,其中以吐蕃文(古藏文)数量最多。这些写卷均系毛笔或硬笔书写,相当工整流利,富有节奏感和独特的审美情趣,具有较高的书法艺术价值。

敦煌飞天艺术

飞天是敦煌艺术的标志,敦煌地区 500 多个石窟中,都绘有大量的飞天形象,492 个洞窟中,几乎每窟都画有飞天,计 4500 余身,其数量之多,是全世界佛教石窟寺庙中保存飞天之最。飞天是佛教中乾闥婆和的化身,乾闥婆,意译为天歌神紧那罗紧,紧那罗,意译为天乐神,原是古印度神话中的娱乐神和歌舞神,是一对夫妻,后被佛教吸收为天龙八部众神之一。敦煌飞天就是画在敦煌石窟中的飞神,后来成为敦煌壁画艺术的一个专用名词。现在,把早期在天宫奏乐的叫“天宫伎乐”,把后来持乐器歌舞的称“飞天伎乐”。

敦煌飞天之美,美在形体。人体是艺术中永恒的主题。不论哪个国家,其原始的艺术都是以人的自身美作为艺术的中心题材。飞天正是我国古代的人体造型艺术的集中体现。古代画家抓住这个题材,运用各种手段、各种形式,把飞天的形体之美表现

得淋漓尽致。值得注意的是,其造型是随时代和审美观的转移而变化的。西魏时期敦煌飞天脸型削瘦、身材修长、动态轻盈、飘逸。在当时这是一种广为流行的造型模式。最具代表性的是敦煌莫高窟 285 窟南壁,一条 6 米多长的身形修长、俊美秀丽的飞天。这是敦煌飞天宝库中一幅划时代的杰作。

到了唐代,随着国力增强、经济繁荣、文化开放,敦煌艺术达到了鼎盛时期。这个时期的飞天,比例准确、体态丰满、线条流畅、色彩华丽,她们大多出现在大型的经变画中,一方面为佛陀说法场面散花、奏乐、歌舞作供养,一方面表现大型经变画中佛国天堂的自由欢乐、丰腴柔美、婀娜多姿的体态,伸展自如、灵动优美的舞姿,把女性柔美的形体,表现得尽善尽美。

其次飞天艺术美在飞行。飞天不同于一般的佛教造型艺术的重要特征在于,它要表现的是人物的节奏、韵律。它与静止肃穆的佛像形成对比,动静结合,使洞窟原有森严、呆板的格局得以缓解,在视觉上得到调和、平衡,使洞窟富有生气。飞天艺术的灵魂在“飞”,流动感的创造与表现是飞天艺术的关键。敦煌壁画中的飞天形象、姿态和形式风格,随着时间的推移,都在不断变化。

结束语

敦煌艺术的创作源泉应该说是宗教,敦煌的艺术家们生来就具有艺术才华或造型天赋,他们出于对佛教的信仰,从心灵深处挖掘创造源泉从事创造活动。其艺术的表现对象,是佛、菩萨、佛教经变的内容,这些作品与捕捉自然风景和人性美的艺术作品相比,可以称作是对于直接的永久性的东西的敬畏和祈求中产生出来的艺术,因此,这些艺术作品能保持永恒的生命力是必然的。敦煌壁画描述了佛经故事、山川景物、亭台楼阁等建筑画、山水画、花卉图案、飞天佛像以及当时劳动人民进行生产的各种场面等,是十六国至清代 1500 多年的民俗风貌和历史变迁的艺术再现。古代艺术家们在民族化的基础上,汲取异域古代艺术之长。各朝代壁画及雕塑等均表现出不同的艺术风格,反映了我国封建社会的政治、经济和文化面貌,是中国古代美术史的光辉篇章。

参考文献:

- [1]李伟国.敦煌话语[M].上海科技教育出版社.
- [2]樊锦诗.中国敦煌[M].江苏美术出版社.
- [3]谭蝉雪.解读敦煌——中世纪的敦煌[M].上海人民出版社.

作者单位:西安美术学院临潼校区 陕西西安

(上接 24 页)

盾,她的个体、自我在分离、在遗弃、在破碎,最终走向了毁灭。

结 语

米兰达反对父亲规划她的职业,成功考取美术学校,这为她女性主体建构迈出了第一步。她受制于克莱格,却无畏地抗争。她对克莱格的充满占有欲的爱情观的排斥和鄙夷证明她是一位有独立思想和价值观念的女性。米兰达试图建构女性主体,自由地实现女性生命的意义。约翰·福尔斯赋予他的女主人公反抗精神,可是女性一旦认识不清,就会在男权思想面前妥协。

从米兰达对克莱格的性诱感到她被 G.P 的思想所控,她逐步退回到男权社会的规训,囚禁在男权思想的牢笼里。克莱格和 G.P 都是男权思想的典型。米兰达在建构自我的同时,也在解构主体。她追求自由,但又自我放纵,不愿接受规训却又难以摆脱

对 G.P 思想的依赖。这种矛盾的纠结加剧了她内心的痛苦和折磨,米兰达最终的悲剧与此有着必然的关系。米兰达既难以冲破社会定势,又难以克服自己的弱点,其意识上的妥协性与力量上的微弱性注定她个人的斗争以悲剧告终。

参考文献:

- [1]沈奕斐.被建构的女性——当代社会性别理论[M].上海人民出版社,2005.
- [2]李维屏.英国小说人物史[M].上海外语教育出版社,2008.
- [3]王卫新.福尔斯小说的艺术自由主题[M].复旦大学出版社,2009.
- [4]刘丹.《收藏家》中的男性与女性[J].湖北广播电视大学学报,2009.
- [5]张峰.一曲女性物化的悲歌——评约翰·福尔斯的小说[J].解放军外国语学院学报,2003.

作者单位:陕西教育学院外语系 陕西西安