

吐蕃时期敦煌石窟壁画中的屏障画探究[※]

● 邱忠鸣

摘要 吐蕃时期敦煌石窟中的屏障画是连接壁画与卷轴画的肯綮,是美术史中极为重要的关键,具有较强的汉族传统文化的特征,在外族吐蕃统治时期反而显示出与汉族传统文化的联系,反映出了窟主的复杂心态以及工匠对“视觉转译”等手法的成功运用。

关键词 吐蕃时期 敦煌石窟 屏障画

文章编号:1003-2568(2012)01-0106-07

中图分类号:K879.49

文献标识码:A

作者:邱忠鸣 女,博士,北京服装学院艺术理论系副教授。 邮编:100015

现代意义上的中国美术史研究已然延续了一个世纪。学术界对图像的日益关注,加上先贤们的不懈努力,至今中国美术史俨然成为一个倍受关注的“新兴”学科。百年之后,我们再来回顾这一学科的发展,取得的成就自不待言,最为突出的领域是佛教美术、卷轴画以及近年来异军突起的墓葬美术的研究。然而遗憾的是,以上领域之间似乎各自为政、界限鲜明,鲜有交叉。随着材料与研究方法的日益累积,近几年来有学者将墓葬壁画和卷轴画联系起来研究,做出了有益的尝试。本文则试图以石窟壁画中的屏障画为支点,来探索对以上领域进行有机链接的可能性。

屏障画^①是吐蕃占领时期敦煌石窟艺术的鲜明特点之一,曾吸引学者们先后做过不同角度的研究。赵青兰先生对蕃据时期敦煌石窟龕内屏风画进行了开创性的研究;^②胡同庆先生则深入探讨了莫高窟154窟和231窟经变画的内容和形式;^③于向东先生

探讨了莫高窟屏风画的起源,辨明了许多重要的问题;^④沙武田曾撰文认为屏风画是吐蕃时期洞窟壁画“重构”的重要因素;^⑤而王中旭先生在其博士论文第三章讨论了“连屏与经变”。^⑥以上学者的研究具有重要的学术史意义。

值得我们继续追问的是,作为中国传统绘画的重要媒材与再现方式的屏障画^⑦为何在蕃据时期敦煌的石窟壁画中成为一种引人注目的方式?这种视觉呈现的方式在中国人观看方式的形成过程中有什么地位?它在中国艺术史上对于“中国传统”的形成有何意义?它与中国艺术史如何对接?它在中国艺术史上到底有着何种地位?工匠在石窟结构与壁画布局时如何处理空间关系?石窟对寺院建筑的模拟过程在这一时期是如何演进的?工匠们如何拿捏真实的再现与虚拟的视觉转换之间的“度”?问题似乎还可以问下去。不管问题数目的多寡,却都是关乎艺术史本体的问题。

※本论文为以下项目的部分研究成果:教育部人文社会科学研究青年基金项目,项目批准号:11YJC760064,北京市教委面上项目,编号10364,科研计划AJ2010-12,北京市委组织部北京市优秀人才资助项目,编号2010D005001000002。

本论文初稿于“2010敦煌论坛——吐蕃时期敦煌石窟艺术国际研讨会”宣读。会议期间蒙扬之水、沙武田等诸位先生提出意见,此次正式文稿参考了他们的意见。巫鸿、郑岩等先生亦提出宝贵意见,郑岩、安永欣、徐胭胭等先生并提供资料,特申谢忱!

①我们以前通常将此类艺术表现形式笼统称为屏风画。扬之水先生认为,在有唐一代,“屏风”与“障”几乎是同物而异名。图障在隋唐之际开始出现,此后日渐获得独立于屏风之外的地位,是卷轴画中挂轴的来源。随之,“屏风”与“障子”的名称方始判然有别。参见《行障与挂轴》,扬之水《终朝采蓝:古名物寻微》,三联书店,2008年,第5页。因为唐时屏或障的名物相互之间的关系不能泾渭分明,因此下文讨论的屏或障也不能截然分开。大致而言,吐蕃时期敦煌石窟壁画中表现的屏风画似乎主要为多曲画屏,而四壁多曲画屏上栏的大幅经变画似乎更接近于图障的概念。

②赵青兰《莫高窟吐蕃时期洞窟龕内屏风画研究》,《敦煌研究》1994年第3期。

③胡同庆《莫高窟一五四、二三一窟经变画研究》,《敦煌石窟美术——莫高窟第一五四窟附第二三一窟(中唐)》,江苏美术出版社,1994年。

④于向东《莫高窟屏风画的起源》,《东南文化》2005年第2期。

⑤沙武田《敦煌石窟历史的重构——敦煌吐蕃时期洞窟诸现象之省思》,《汉藏佛教美术研究——第三届西藏考古与艺术国际学术讨论会论文》,上海古籍出版社,2009年,第47-78页。

⑥王中旭《阴家政窟——礼俗、法事与家窟艺术》,中央美术学院博士学位论文,2009年。

⑦巫鸿讨论绘画中出现的屏风画,将这种艺术形式作为讨论什么是“中国传统”绘画的中心。参见Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*, University of Chicago Press, 1997, p1. 中译本见巫鸿《重屏——中国绘画的媒材与再现》,上海人民出版社,2009年,第1页。

为探索以上问题,我们似有必要将石窟壁画、墓葬壁画甚至是卷轴画联系起来进行考查。这是从视觉艺术的角度出发来研究形式、内容、再现方式、叙事结构乃至“中国绘画传统”的形成等相关问题的方式,也许会提供与文献记载各有损益的另一种历史。

《周礼·天官冢宰·掌次》关于“设皇邸”的记述,是比较可靠的最早有关屏障的文献记载,说明至迟在西周初年就有屏障的使用。^①此后屏障在历代的宫殿居室和绘画艺术中大量使用,一直延续到十分晚近的时期。屏障具有三重含义,即实物、绘画媒材和绘画图像。^②屏障的形制大致可分为一面直立的屏板式、曲尺形张合式或三面围屏式、可折叠或展开的多曲屏扇式三大类。^③

而吐蕃时期敦煌石窟的壁画中再现了至少两类画屏:围屏和多曲屏。^④从其三重含义上看则兼具绘画媒材和绘画图像两重含义。因此,结合屏障的形制与意义的划分,本文将蕃据时期敦煌石窟壁画中屏障画的视觉呈现方式细化为在二维平面上绘制的带图像的围屏和多曲屏,以及画障。^⑤

一、覆斗顶殿堂窟 建筑空间的模拟与视觉转译

石窟建筑的形制早期多为毗诃罗窟和中心塔柱式石窟,工匠营建石窟架构之时所用语法几乎全为对建筑的模仿,如中心塔柱式石窟的格局与以塔为中心的寺庙建筑群具有相似性。此后渐渐出现另一种手法:视觉转译。此种手法即是原为建筑或建筑要素的实物转而用另一种手法如绘画来表现。从这种意义上说,吐蕃时期敦煌石窟的典型窟形——方形平面覆斗顶西壁开龛殿堂窟的营建手法是两种方式的有机结合,即对建筑或建筑要素等实物的三维模拟和二维视觉转译的有机结合。这是一种相当成功的方法,在蕃据时期达到成熟的高峰,并对以后的洞窟营建产生深远的影响。在这一过程中,对屏障画的主动利用起了相当重要的作用。

(一) 真实模拟加上壁画创作对建筑空间的视觉转译

吐蕃时期敦煌石窟的典型窟形——方形平面覆

斗顶西壁开龛殿堂窟主要是模拟寺院建筑中的佛殿,因此石窟工匠主要使用了三维“真实模拟”的手法。如前所述,在石窟营建中这种手法是较早出现的手法。

而正壁龛内壁上和侧壁上的屏障画则在早期“真实模拟”的基础上进行了“视觉转译”,即将原以三维形式存在的屏障转译为绘制在壁面上的二维表现形式。二者的成功结合是一种新的尝试与艺术语言。而一种新的艺术语言臻至成熟必须经历一个试验的过程。蕃据时期在石窟壁面上成功绘制屏障画的事实发生在从中堂式到屏障式转变的过程中。

盛唐的工匠开始使用这种视觉转译的手法,在龛内尝试绘制屏风,并极为成功,因此在盛唐后期大量应用这一手法,吐蕃时期延续这一新的“传统”。龛内画屏的成功经验使工匠们有信心再前进一步。吐蕃前期在两侧壁面上有着多种试验,如“田”字型或中堂式、屏风式混合型。最终工匠们发现在南北两侧壁上使用连屏式的构图可以最大限度地利用壁面来作画,以解决壁面小而经变画内容复杂这一矛盾。这一过程在吐蕃后期完成并蔚然成风^⑥,并因此成为吐蕃时期石窟重构的重要因素。^⑦

值得注意的是,这一过程发生的肯綮在于工匠们将“真实模拟”与“视觉转译”有机结合。模拟在石窟营建中并不鲜见,而“视觉转译”的手法也不是第一次出现。我们可以从石窟中对帐形纹饰的表现观察到这一视觉语言不断走向成熟的有趣过程。至迟在五世纪中叶,帐形纹饰开始进入佛教窟龛,并逐渐成为摩崖窟龛中的一种主要装饰纹样。经过长时期的演变之后,大致在北朝中晚期的中原地区,帐形纹饰与方形龛完美结合,构成了一种比较固定的形式——帐形龛。

在敦煌的早期洞窟如 272、275 窟中,帐形龛饰多分布在主室四壁壁面的最下部和窟顶藻井的侧面。由此我们可以观察到它更多的是作为装饰纹样而出现,并非是对实物的模仿,因为帐没有理由挂在墙壁下部。这种纹样和布局方式在克孜尔石窟中就有表现^⑧,因此敦煌的纹样应该是受到了新疆石窟装

①《故训汇纂》释“邸”条第 30“邸”谓以版为屏风。《周礼·天官·掌次》“设皇邸”贾公彦疏。“宗福邦等主编《故训汇纂》商务印书馆 2003 年第 2322 页。

②巫鸿前揭书第 1 页。《重屏》一书关注的中心为第三重意义,即作为“绘画图像”的屏风。

③此种分类法按李力的分类总结而成。参见李力《从考古发现看中国古代的屏风画》《艺术史研究》第一辑,中山大学出版社,1999 年,第 277 页。其中第二类曲尺形张合式或三面围屏式尚值得进一步说明。考古发现的屏风除实物外,大多数为在二维平面上绘制的图像,因此不应该忽视视觉表现与实物之间可能存在的差异。图像中的“曲尺形”张合式屏风可能就是三面围屏,这是因为绘画的作者为了画面构图或内容的需要和引导观者视角的延伸,而很可能省略掉三面围屏中离观者最近的一面。关于置于床榻周围的三面围屏式屏风,扬之水将考古发现与诗赋结合,认为折叠式的多曲屏风设于床侧,单幅行障则置于床头。参见《终朝采蓝》,第 31 页。

④下文讨论的多曲屏风上栏的大幅经变画似乎更接近于“画障”的概念。

⑤扬之水先生指出,在唐代障与屏的界限比较模糊,但如果出现二者并举的情况,则障子与屏风就有了明确的区别:障子为软障,指画。扬之水《行障与挂轴》《终朝采蓝》,第 37-38 页。

⑥王中旭对屏风画的演变过程有仔细梳理。参见王中旭博士论文,第 86-97 页。

⑦沙武田《敦煌石窟历史的重构——敦煌吐蕃期洞窟诸现象之省思》。

⑧新疆龟兹石窟研究所《克孜尔石窟内容总录》,新疆美术摄影出版社,2000 年。

饰纹样的影响^①。

有趣的是,在北魏中原云冈、龙门、巩县等洞窟中,大量运用浮雕的帷幕、垂幃、华绳等来装饰佛龛,这种稍近于二维平面的龛饰与三维佛龛的组合构成了帐形龛。此种龛饰所用的手法就是视觉转译的一种。此后,响堂山、水浴寺等东魏北齐洞窟中帐形龛大为流行,成为主要的龛形样式。敦煌莫高窟的例子有稍晚于 272、275 窟的第 257 窟中心柱南壁上层屋形龛下的帐饰等。而除 285 窟(西魏大统四年,公元 538 年)外,敦煌洞窟中的其他帐形龛多为北周时期开凿,应该是受到中原的影响。^②这一表现手法显然不同于早期受西域影响的帐形龛饰,而是来源于另一个文化传统——汉文化的传统。

真实模拟或者视觉转译是工匠使用的语言,它们单独出现的时间很早,但将二者有机结合的娴熟表现却在蕃据时期敦煌石窟的营建中得以完成。那么这种新的手法是如何形成的呢?

(二) 围屏的空间:石窟的“主人”

吐蕃时期的典型洞窟正壁开龛,龛前无方坛,塑像基本置于龛内,此正壁之龛便形成一个由屏风环抱而成的尊位(图 1)。这一空间格局正是模拟了与居室或寺院建筑中建筑与室内家具陈设相应的空间。



图 1 敦煌莫高窟 361 窟正壁

作为尊位之坐具可以上溯到东汉、南北朝,这一现象在唐代笔记小说中也很常见。^④

有趣的是,这一现象不独为石窟所独有,而许多遗例显示出许久以来中国墓葬壁画传统中正壁的墓主画像(正壁前的棺槨代表墓主人的肉身)身后亦有多曲围屏。莫高窟龛内塑像与其身后的画屏构成一个空间,这个空间也许是整个洞窟内视觉呈现中最重要的部分,这与传统墓葬壁画中正壁的墓主及其身后的围屏所构成的空间在视觉上的呈现有着惊人的相似。^⑤而空间的主人一个是墓室的主人,一个是石窟的“主人”。

检视墓葬艺术,举例墓主画像后有围屏的遗例:

汉:熹

平五年河北安平遼家庄汉墓右室壁画(176 年)(图 2)、山东安丘东汉画像石等。

朝鲜平壤高句丽冬寿墓(357 年)(图 3)、高句丽德兴里墓(5 世纪)等。

北魏时期:山西大同沙岭北魏墓群 M7 东壁(正壁)壁画(435 年)(图 4)、漆片残部。

西魏北周壁画墓残损得多。从已发表的墓葬材料来看,安伽墓石棺床立面为多曲屏风(图 5),陕西西安北郊炕底寨村北周天和六年康业墓带多曲围屏的石榻(571 年)(图 6)。另有史君墓、太原虞弘墓。此外 2007 年出土于河南的隋代安备墓亦带有多曲围屏的石榻。

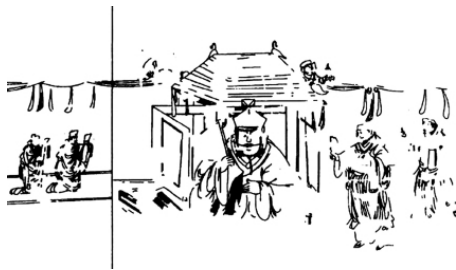


图 2 河北安平遼家庄汉墓右室壁画线描示意图



图 3 高句丽冬寿墓墓主画像



图 4 大同沙岭北魏墓 M7 东壁



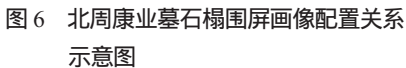
图 5 北周安伽墓围榻

①②对帐形龛饰的认识主要参考唐仲明的研究。参见唐仲明《从帐形龛饰到帐形龛——北朝石窟中一个被忽视的问题》,《敦煌研究》2004 年第 1 期,第 27-34 页。

③盖顶即是对佛帐或帷帐的模仿。于向东《莫高窟屏风画的起源》,《东南文化》2005 年第 2 期;王中旭前揭论文,第 90 页。

④扬之水《终朝采蓝:古名物寻微》,三联书店 2008 年,第 5 页。

⑤赵青兰最早注意到这种联系,于向东、王中旭有详细讨论。前揭赵青兰、于向东、王中旭论文。



从上述遗例可看出,北魏(约5世纪)墓葬壁画开始流行正面墓主画像,典型布局是墓主端坐于帷帐之下、屏风之前。有学者推测这种正面墓主画像是受到佛教艺术影响的结果,而有趣的是作为一种固定样式的墓葬艺术后来又反作用于佛教艺术。尽管唐代墓葬中已经不再流行墓主画像,但上述空间布局的手法却在蕃据时期的敦煌石窟中找到新的存在意义。

（三）正面端严——上下二栏障与屏的组合

这种分上下两栏,上为大幅或巨幅画面、下为多曲画屏的形式初见於北齐天保二年山东临朐海浮山崔芬

值得注意的是，上述北周墓葬中的围屏为石质，上有浮雕图像。这种屏风兼具实物和

墓(551年)的东、北、西三壁(图8)^③,但这种布局在北宋山东或其他地区是一个孤例。可有趣的是,该墓西、北二壁中部也开龕,龕两侧有屏风画,与蕃据时期敦煌石窟西壁开龕结合屏障画的形式也很相似。在已发现的东魏北齐壁画墓中,山东地区壁画墓有一个极为鲜明的区域特点就是

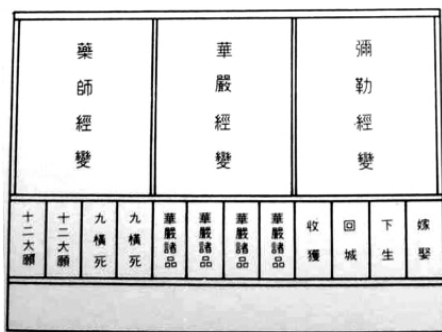


图7 莫高窟231窟北壁经变画示意图

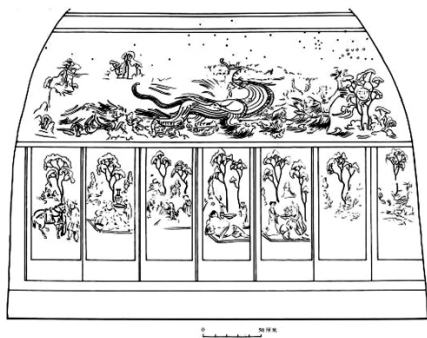


图8 北齐崔芬墓东壁壁画线描图

从现存的四座壁画墓来看,其中三座墓内均绘有多曲画屏(崔博墓壁画保存不佳,仅存墓门内两侧武士),而这一现象在邺城和太原地区则不典型。^④五胡乱华、晋室东迁以后,北方的汉文化传统有一个较大的断裂。转折发生在北魏孝文帝改制之时。时孝文帝起用以青齐士族清河崔氏等为代表的冠冕旧族,原因多半是青齐等地的士族世代相传汉文化传统,以及青齐地区处在南北沟通的前沿,而青齐士族与南朝士人有着相对较多的交往。^⑤因此从图像材料来看,该地区佛教艺术和墓葬壁画均表现出与南朝的诸多联系。我们不妨将山东地区看成是汉文化传统延续性较强的地区。那么如果我们就此下一结论:蕃据敦煌石窟中的屏障画或壁上开龕配置画屏就是受以崔芬墓为代表的北齐墓葬壁画的影响,则未免走得太远。但这并不排除一点:二者之间似乎存在着间接联系,显示出此时敦煌石窟中的画屏与汉族文化有着明显的联系,而这与同时期的158窟有着明显

⑤金维诺先生从青州地区北朝佛教造像的角度,杨泓先生从考古发现的墓葬材料与佛教造像的角度均谈到这一问题。邱忠鸣则从北朝晚期青齐区域佛教艺术的角度,结合造像风格、造像铭记、正史记载以及崔氏墓葬等问题,指出此时青齐地区已形成以清河崔氏为代表的青齐士族居于领导地位的“金字塔”式的造像组织形式。参见邱忠鸣《艺术趣味与家族信仰的变迁:以崔愍造像座为中心的个案研究》,《艺术史研究》第八辑,第269-295页。

差异。^①

人们动用“建筑”、“绘画”、“雕塑”等手法来营建墓葬,是为了构建一个虚拟的“如生”的世界,一个能安顿死者灵魂的居所。从唐墓结构来看,存在着死后用的墓室模仿生前用的居室的现象。盛唐以后这一倾向更为明显,至中晚唐则大为盛行。陕西富平朱家道村盛唐壁画墓(图9)中的屏障画布局很有意思,其配置大致为,正壁围绕棺床后方及两侧的多曲画屏再现了墓主人生前居室中的榻后围屏;棺床对面的图障则再现了居室中作为隔断和装饰的“障”。这种配置中的一些因素在五代王处直墓仍可见到余绪。

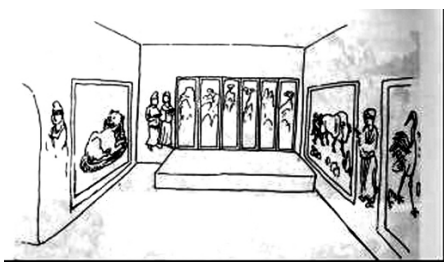


图9 陕西富平朱家道村盛唐壁画墓示意图



图10 太原金胜村唐墓M7壁画

程式化的构图可以最大限度地满足在一窟之中有限的壁面上绘制多铺经变画的需要。

但是我们也不能就此认为蕃据敦煌时期的石窟就是受到同时期或稍早唐墓壁画甚至是北齐山东地区墓葬壁画的影响。中晚唐墓葬中的墓室模仿居室,而观察石窟形制,早期的毗诃罗窟和中心柱窟受到外来影响较大,隋唐以后则受到佛寺布局的影响较大。^②从建筑史的角度观察,佛寺布局主要来源于宫

殿居室。唐以后殿堂窟的形制模仿宫殿。因此唐代石窟与唐代墓室在形制与空间配置上的相似就不奇怪了。而二者在视觉呈现上的高度一致表明在满足各自功能的前提下,墓葬与石窟艺术中成熟样式之间相互借用或影响的现象。其中,工匠的技术传承与创新、粉本的流传,以及工匠与雇主的协商互动均起着重要作用。

蕃据时期多小型石窟是我们今天观察到的一个事实,而工匠们必须面对的一个矛盾是,狭小的壁面VS.复杂的经变画内容。出路在哪里?

如前所述,盛唐的工匠在龕内尝试绘制屏风,并极为成功,因此在盛唐后期大量应用这一手法,吐蕃时期延续了这一新的“传统”,而龕内画屏的成功经验使工匠们有信心再前进一步。吐蕃前期在两侧壁面上有着多种试验,如“田”字型或中堂式、屏风式混合型。最终工匠们发现在南北两侧壁上使用上下二栏、上为大幅画障、下为连屏式的构图可以最大限度地利用壁面来作画,至此壁面小而经变画内容复杂这一矛盾得到了成功解决。这一过程完成于吐蕃后期并蔚然成风,并因此成为吐蕃时期石窟重构的重要因素。

但凡研究艺术史者见到一种新的特别样式,总会犯“职业病”,即追问其来源。除了吐蕃时期敦煌工匠的新创造之外,对于壁画艺术本身的传承是一个坚实的基础。那么,是否还有其他可能的因素呢?

张彦远在《历代名画记》中记载了两京佛寺中壁画和绢画的情况。大村西崖在讨论挂轴与屏条式绘画的来源时,指明其渊源有三:一曰绘画屏风,二曰佛教幡画,三曰绢本壁画。他最早注意到有一种绢本壁画。^③后据薛永年先生研究,“这种绢画或裱于墙壁,或悬挂于墙壁,因绢幅的门面有一定尺度,制作壁画如不拼接缝合,便需要由数幅组成一铺,唐诗中‘流水盘回山百转,生绡数幅垂中堂’者,却是不贴于壁面而由数幅组成的活动壁画”^④。由此,我们似乎能感觉到绢本壁画与石窟屏障画之间的关联。如果将两京寺观中绢本上的“壁画”挪到壁面上,似乎就变成了敦煌石窟中的画屏或画障。而这种布局方式正可以解决壁面较小与所绘经变内容复杂这二者之间的矛盾。此外,我们可视能看出在卷轴画大量兴起之前,作为绘画媒材的屏障、绢本壁画之绢本的面貌较为含混,具有过渡时期的特征,介于壁画/屏障画与卷轴画之间。^⑤而同时期敦煌壁画中的屏障画同样具

①沙武田提出158窟作为敦煌粟特九姓胡人功德窟的可能。参见《敦煌莫高窟第158窟与粟特人关系试考》,《艺术设计研究》2010年第1-2期,第16-22页、29-36页。

②肖默《敦煌莫高窟的洞窟形制》,《中国石窟·敦煌莫高窟》第二卷,文物出版社、平凡社,第187-199页。

③[日]大村西崖《中国美术史》,陈彬和译,商务印书馆,1928年,第98-99页。此外,注意到挂轴与“活动壁画”渊源关系的还有林政宜。参见林政宜《中国挂轴形式演变试析》(台北)《故宫文物月刊》总第51期,1983年,第23-24页。扬之水先生认为挂轴的形式来源于行障,极富启发性。参见扬之水《行障与挂轴》,《终朝采蓝》,第37-41页。

④⑤薛永年《晋唐宋元卷轴画史》,新华出版社,1991年,第2-3页。

有这一特点,在二维平面上绘制画屏或画障。^①

从艺术史本体来看,蕃据时期敦煌石窟壁画中的屏障画在艺术表现的形式、媒材上具有较强的过渡时期的特征,是一种介于壁画/绢本壁画/屏障画与卷轴画之间的一种形式,是壁画与卷轴画之间的一个接点。那么这种形式通过视觉语言上所表达的意义又如何呢?这是一种“模糊的”意义,同样具有过渡期的特征。

二、意义的模糊——隐喻还是借喻?

作为一种视觉表现形式——蕃据时期敦煌石窟中的屏障画,其在屏障的视觉呈现上亦表现出过渡时期的特征。根据巫鸿先生对屏风意义的划分^②,我们可以进一步观察到:“实物”价值最为突出的屏风(图11)出现较早,而专门作为“绘画媒材”来利用的屏风(图12)则相对较晚,作为“绘画图像”或“画中画”的屏风表现(图13)最终的成熟则伴随着卷轴画的发展与高度成熟而出现。当艺术家手持画笔,面对作为绘画媒材的屏障时,屏障必定是正面相对的,而当艺术家面对作为绢质或纸质的媒材来再现作为画面构成因素的画屏或画障之时,屏障则具有或正面、或侧面的多种风貌。前者具有“再现”或“借喻”的功能,后者则十分有利于“象征”或“隐喻”的表现。^③我们不难注意到蕃据时期敦煌石窟壁画中的画屏(障)似乎介于二者之间,具有较强的过渡期的特征。它已经采用在二维平面上表现画屏(障)的形式,具有“画



图11 长沙马王堆西汉墓出土木质屏风

中画”的特点,但画中之屏障全为正面,且画中之画所表现的内容几乎为经变画视觉呈现所需内容之忠实再现,这就又表明其作为“绘

画媒材”的突出特点,却并没有利用屏风来表现画面空间或诗意情怀等视觉隐喻的内涵。因此它尽管已经采用适合表现“隐喻”的形式,其本质仍为“再现”或“借喻”。

我们如果将它们与后期卷轴画中的画屏——极端的例子是《重屏会棋图》(图13)——进行联系显得过于牵强,但若与陕西富平朱家道村唐墓壁画和五代王处直墓壁画比较,则可以更直接地看出敦煌屏障画的鲜明的“再现”或“借喻”的性质。^④但在这种性质之外,我们看到画工已然将屏障用作一种重要的构图因素,而屏障的矩形边框将其中的绘画圈了起来,这样画屏或画障与屏障之外的壁画构成了两个空间。

屏障分割空间甚至时间的例子在文学作品中出现较早,最为典型的例子当属南梁吴均《续齐谐记》中的那则著名的《阳羨书生》。在这则故事中,寄居鹅笼的书生从口中纷纷幻化出奇妙的多维度空间。而为了遮避书生的目光,从那位书生口中吐出的女子又从自己口中吐出一具“锦行障”,因此成功地将书生的目光与她的情人(书生的情敌)及其容止和活动的空间分隔开来。就这样,“锦行障”内外宛如两个不相干的时空。但从目前遗存的图像作品来看,视觉艺术中有意识地利用这种空间“幻术”的手法似乎晚于文学作品。中唐画工们已经开始利用屏障来有意识



图12 王齐翰《勘书图》

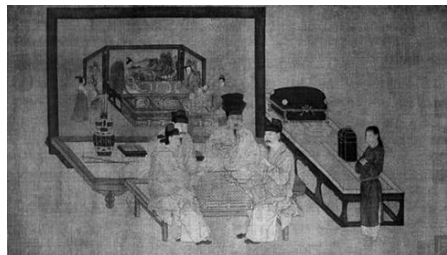


图13 《重屏会棋图》

①遗憾的是,作为晚唐艺术史家的张彦远并不关心这些位于两京外州寺观中的壁画和绢画的位置与配置关系,他笔下的寺观似乎是一个个展示优秀画作的展厅,是“名画”展示的空间与载体,仅此而已。参见郑岩《压在“画框”上的笔尖——试论墓葬壁画与传统绘画史的关联》,《考古与艺术史的交汇》,中国美术学院出版社,2009年,第96页。所幸的是,同时期的敦煌石窟为我们提供了相对完整的配置结构。根据石窟遗存,我们似乎可以发挥想象的空间,幻想长安、洛阳等地佛寺的面貌与布局,以及其中精彩绝伦的绘塑。

②巫鸿指出,作为三维空间中的物体,屏风可用来区分建筑空间,作为二维平面,屏风可用来绘制图画,作为画中所绘的图像,屏风可用来构造画面空间、提供视觉隐喻。参见巫鸿《重屏》,第23页。

③语言学家、符号学家罗曼·雅各布森(Roman Jakobson)最广为人知的理论是他区分了文学作品中的借喻(metonymic)和隐喻(metaphoric)。借喻基于相邻性和顺序性原则,具有写实性、再现性的特点,而隐喻则涉及相似性和替换性原则,具有象征性、表现性的意义。Roman Jakobson, “Two Aspects of Language and Two Bypasses of Aphasic Disturbances”, in R. Jakobson and M. Hale, *Fundamentals of Language* (The Hague, 1956), pp. 109-114. 巫鸿并进一步将作为绘画媒材的屏风与借喻相连,将作为绘画图像的屏风与隐喻联系起来。参见巫鸿《重屏》,第15-16页。

④郑岩和郑以墨讨论了这两座墓葬。参见郑岩《压在“画框”上的笔尖——试论墓葬壁画与传统绘画史的关联》,《考古与艺术史的交汇》,中国美术学院出版社,2009年,第82-104页;郑以墨博士学位论文《五代墓葬美术研究》,中央美术学院,2009年。



地分割空间,当然他们对这种空间的处理方式并不绝对严格。^①

但是即便如此,我们无法否认的一个事实是:蕃据时期敦煌石窟壁画中的屏障画具有重要的价值,并且显示出较强的汉族传统文化的特征,在外族吐蕃统治时期反而显示出与汉族传统文化的联系,是一个颇值深思的问题。

三、雇主的趣味与心声

屏障画在各文化系统中有一个明确的指向,即汉族传统文化。那么,在一个外族统治时期,造窟者反而选择汉文化传统,确实是一个值得玩味的问题。其本质主要关乎艺术接受的问题。石窟的营建是雇主(或窟主)和工匠之间协商互动的结果,形式与题材的选择并非被动。工匠提供可供选择的艺术形式,而雇主最终确定的结果则反映出艺术接受的问题。因此今天呈现在我们面前的吐蕃时期的屏障画样式必然反映出雇主的艺术趣味,尤其是敦煌世家大族的趣味与心声问题。^②考查艺术史,我们发现有一组似乎可以拿来类比的突出现象:

①这种不严格的状况可能与多种因素有关,如满足窟主营建石窟本身的具体功能指向、壁面的限制等。因此我们似乎可以看出工匠在艺术表现的自由与窟主愿望之间拿捏分寸的情形。

②当然也会反映许多其他问题,如信仰、礼俗等。

③另一个例子也颇富启发性。园林是极具“中国传统”特色的艺术或建筑形式之一。对建筑中轴线的宏观考查似乎可以带给我们一些新的观察。明清北京故宫代表着中轴线左右对称布局的严整的建筑样式,是皇权至上的政治意识形态的极端代表。在朝廷政治的坚硬挤压之下,士人如何安顿心灵?文人画、园林似乎可以在一定程度上解决士人的这一两难处境。园林彻底解构了中轴线,园中多个中心就是没有中心。士人以散点式布局来重构疏离的时空,从而构建精神自由的家园。

④赵晓星《莫高窟第361窟的中唐供养人——莫高窟第361窟研究之三》《艺术设计研究》2010年第3期。

外族(吐蕃)统治、西北边陲、汉族传统文化凸显;外族(蒙元)统治、江南一隅、水墨文人画的高峰。

二者之间是否有些相似之处?^③吐蕃时期造窟的敦煌世家大族在中国艺术史传统的形成中起着什么样的作用?361窟是吐蕃晚期洞窟,而且很可能有出自吐蕃本土的身份较高的吐蕃人参与建造。^④那么亲身经历了敦煌本地汉文化的吐蕃人又面临着怎样的文化选择呢?这都是值得我们进一步思考的问题。

结 语

简而言之,蕃据时期敦煌石窟壁画中的屏障画具有重要的价值。其在美术史上的价值至少在于两方面:一是可以成为我们研究石窟壁画、墓室壁画和卷轴画的一个连接点,从其视觉呈现方式或可观察“中国传统绘画”形成的过程。二是这些屏障画具有较强的汉族传统文化的特征,在外族吐蕃统治时期反而显示出与汉族传统文化的联系,正是上述各种复杂因素的共同作用塑造了“中国人”的视觉艺术传统,这种传统与我们今天观看世界的方式也许不无关系。

(上接第116页)此产生交流和沟通,了解设计所要传达的真正内涵。“形”是基础,写“神”才是目的。无论哪种设计,在造型、色彩、结构、功能等基本要素完成以后,外在的形与设计意图的共度结合是设计师追求的核心。巧妙的形可以更加淋漓尽致地传达神,形式的意义生成与神韵的形式载体之间实现了高度的统一,即可达到形神兼备之妙。由外在的“形”进而让审美对象感觉到内在“神”的审美愉悦更是设计师的终极目标。形神兼备具有理论的高度概括性和对设计终极目标描述的准确性,在理论品质上,要比生态的、多元的等概括更具理论品质,也从另一个层面合理地描述了形式与内容、功能与形式等西方设计评价理论。同样,它也具有中国的本土特色。

结 语

时至今日,中国现代设计艺术理论内外兼收、

博采众长,正面临着对传统文化和外来文化的借鉴、吸收、融合的历史机遇,中国古代画论应当有重要的开拓性借鉴意义。中国当代的设计艺术理论须立足于对本民族传统文化的继承和创新,从中国传统艺术理论中吸取精华,兼收并蓄国外的发展经验才是发展进步的根本之路;如果背离传统艺术形式,只是一味从西方的艺术设计理论去寻找依据,模仿或简单地挪用西方现代艺术,我们的艺术必然丧失民族个性。文中扼要的六点是相互关联的整体,搭建了现代设计理论相关的核心框架,对现代设计的分散理论是一种尝试性整合与归纳,具有浓厚的本土特征和理论品质。只有在对传统艺术理论的表述过程中不停地传播和丰富其内涵,以发展的眼光和超前的态度去融汇现代设计艺术,构建具中国特色的现代设计艺术理论也才可能不是一句空话。