

克孜尔千佛洞壁画的图像叙事 与古龟兹文化传播

——克孜尔千佛洞壁画造型中乐舞艺术形态研究之一

甘庭俭 杨凡 张婷婷

摘 要:克孜尔千佛洞一万多平米的壁画不仅仅是艺术瑰宝,同时也是几个世纪龟兹文化传播的印迹。这些壁画以图像的形式对龟兹文化给予记录、隐喻和传播,以“看图说话”的方式伴随了龟兹文明的进程。这些壁画以数量众多的本生故事、再现式的写实风格、佛传故事本土化以及独特的菱形格绘画形式生动呈现了多种文化冲击下的古龟兹文化,并以其独特而多样化的图像叙事对当时的文化传播特别是宗教传播起到了不可替代的作用。

关键词:克孜尔千佛洞壁画;图像叙事;图像传播;龟兹文化

新疆的克孜尔千佛洞石窟数量多、窟形完备、壁画遗存丰富,是当之无愧的龟兹石窟的典型代表。特别是其遗存约一万平方米的彩绘壁画,直接反映了当时龟兹地区的生活形态和民间习俗,成为探寻古龟兹文化最大的窗口和线索。而地处丝绸之路要道的龟兹古国所吸收的东西交融的多样化文化冲击,使克孜尔千佛洞石窟艺术呈现出异常精妙和成熟的风格。

一 克孜尔千佛洞与古龟兹文化

古龟兹国位于新疆天山以南塔里木盆地北缘,是古代“丝绸之路”北道的中心地区,从东汉到唐末一直是西域政治、经济、军事和文化的中心。埃及文化、印度文化、希腊文化、伊朗文化和中原文化在这里交融,在多元化文化的影响下,龟兹遗迹中的艺术风格表现得非常成熟和多样化。公元3世纪时,佛教经丝绸之路传入中原,龟兹作为西域重镇自然是必经之路。从那时起,佛教在龟兹地区广为传布,僧俗造寺、开窟、塑像、绘画、供佛等活动也非常频繁。公元4世纪时,龟兹佛教已十分兴盛,成为西域佛教的一个中心,这种兴旺的景象一直持续到唐代。所以在古龟兹地区境内佛教石窟非常丰富,这些遗迹在漫长的岁月里记录了古龟兹文化和佛教传播的生长和发展。

龟兹地区现存的石窟有克孜尔石窟、库木吐拉石窟、森木塞姆石窟、玛扎伯哈石窟、克孜尔尕哈石窟、台台尔石窟、温巴什石窟7处。而今天位于新疆拜城县的克孜尔千佛洞最有艺术代表性,它是龟兹古国中现存规模最大、开凿时代最早的石窟。克孜尔石窟大约开凿于公元3世纪,修建工作几乎延续到公元8~9世纪,时间之长在各国也是绝无仅有。克孜尔石窟开凿在戈壁悬崖上,这里人迹罕至,加

上气候干燥,不容易腐坏,因此历经千年风吹雨打仍然保存着上万平方米的壁画。古龟兹国画师们在这些壁画上记录了大约从公元3世纪到公元13世纪新疆地区历史现实生活的图景,具有极高的文化和艺术价值。

本文试图从千佛洞壁画的叙事功能探讨图像传播对文化的影响。图像是一种与文字同等重要的传播文化的媒介,千佛洞壁画的图像叙事元素在那样的时期以一种最能引起共鸣的方式再现了当时的古龟兹历史文化,同时也极大促进了佛教思想的传播。

二 绘画与文学性 图像叙事与文化传播

文学是一种具有时间跨度的艺术,绘画则更具有有一种凝固的具象感。在静止的绘画中体现流动的叙事感,一直是画家们追寻的主题。而在文化传播中,这种绘画中的文学性更是有着重要的作用。图像的文学叙事加强了图像传播的效果,同时也促进了当时的文化传播和宗教传播。

叙事是人类表意和交流的基本形式之一,传统的叙事主要是通过语言和文字来实现的。但语言传播的范围非常有限,信息容易失真,文字传播又受到文化和地区限制。而图像是一种跨文化的交流形式,更利于来自不同文化背景的人进行沟通和交流。所以图像逐渐成为一种比较重要的叙事“语言”,成为文化记录的重要方式。

人类最早出现的传播交流媒介是语言,但使用语言进行传播具有时间和空间上的局限,只要出现转述,信息必定会在不同程度上丢失和损坏。这使得人类开始呼唤其他形式的传播媒介出现。慢慢地,人类的交流传播活动开始更多地借助于视觉。这种以视觉为传播媒介的方式大大拓展了人类的交流空间,打破了由于语言文化不通或者转述理

解的失误而带来的传播局限,这种看图说话的方式消除了不同语言之间的障碍。虽然之后文字的出现为传播带来了新的飞跃,但文字交流的双方也必须使用同一种语言,图像作为跨文化交流的传播工具再次体现出其优越性,其在人类文化传播中的重要性再次得到确认。

在中国,绘画和文字有着紧密的联系,象形文字可算是书画同源的缘起。从早期的甲骨文研究来看,有相当一部分是图形文字。而在之后从宗教故事题材的绘画到写实主义的《清明上河图》,这种叙事性的绘画一直占据着重要的位置。在宗教文化的传播过程中,由于很多人目不识丁,以宗教画为主要形式的图像传播借助视觉叙事便成为其交流的有效方式之一。BBC的电视文献片《艺术怎样创造世界》里曾经举了一个关于死亡图像的例子,去探讨关于图像叙事的巨大传播效果,揭示死亡图像恐吓和慰藉的双重作用。古代人将过世族人的骷髅制作成装饰品或陈列品,甚至制作成用具器物,置于供奉之处,以求长生不死,也寻求亡灵的庇护。这种方式类似于中国古代的家族堂庙,以亡灵的象征意义使人产生敬畏甚至恐惧。同时,死亡图像作为死亡的化身,也是一种替代,于是这也成为先民和后人寻求精神慰藉的重要途径,死亡图像由此走向另一面,成为所谓“代罪的羔羊”或“替罪羊”。西方最流行的代罪图像,是十字架上的耶稣,他替人赴死,为活着的人以灵魂安慰。这样,从生到死的过程被逆转了,从死到生成为宗教的追求,凤凰涅槃的再生则是对现世的超越,是精神的升华,以此实现“救赎”。艺术中有关“救赎”的图像,其心理学实质是对恐惧和慰藉的再现,是死而复生的视觉叙事。^①

这种视觉叙事正是绘画中对文学性的一种象征的表达方式。大体来看,绘画中的文学叙事主要有三种呈现方式:1.对故事性题材的再现。从古代神话故事到宗教经书,早期的绘画题材很多都来源于故事性的文学作品。2.以写实手法为主的绘画形式。写实的绘画形式自然地再现人物和生活场景,类似于文学中的“叙事状物”。这类画面也常常隐藏着象征、符号和隐喻的功能。3.能呈现叙事感的形式。比如常见的卷轴画、连环画等。图像的传播效果是与其叙事功能息息相关的,或者另一种说法是,图像的征服力量来自视觉叙事。克孜尔千佛洞的壁画群正是以其独特的叙事感对当时的文化传播特别是宗教传播起到了不可替代的作用,并留存和记载了几个世纪的龟兹文化。古龟兹佛教文化传播,文献的记载并不多,大多语义模糊,也正是借助这些古龟兹石窟出土的大量壁画、雕塑等艺术作品的补足,才使得这一段历史的面貌更清晰地呈现在我们面前。

三 千佛洞壁画的图像叙事与龟兹文化传播

克孜尔千佛洞一万多平米的壁画不仅仅是艺术瑰宝,同时也是几个世纪龟兹文化传播的印迹。这些壁画以图像的形式对龟兹文化给予记录、隐喻和传播,以“看图说话”的方式伴随了龟兹文明的进程。

1. 壁画内容大多源于宗教题材故事本身

克孜尔千佛洞的壁画中,佛教故事占了很大比重,包括

本生故事、佛传故事和因缘故事,三大故事壁画约占到了总量的85%,其数量之大甚至被一些学者称之为“故事的海洋”。其中佛传故事壁画80多种,目前可识别的40种,合计180多幅;因缘故事壁画100余种,目前可识别的54种,合计210余幅;特别是克孜尔石窟中的本生故事壁画100多种,目前识别出的57种,合计280多幅图,这个数量已经超过了敦煌石窟、龙门石窟和云冈石窟的总和。^②

统治者和传播者都意识到仅靠语言和文字传播教义非常困难。晦涩难懂的佛经很难在口头和文字传达中准确被老百姓理解,但如能将佛经故事化,并用图画的方式表现出来,视觉上的审美感受必能激发更大的宗教热情,强化观者的宗教体验。所以在千佛洞的壁画中,佛经故事成为最大的主题。猕猴与蛟龙、毒蛇献金瓶、太子割肉济父母、梵子王施谷、献花布佛、乘象入胎等各种佛经故事都有描绘。众多的故事画本身已经奠定了克孜尔壁画的叙事基调。

2. 再现式的写实风格和佛传故事本土化

写实也是克孜尔千佛洞壁画叙事的一种方式。首先,大量的壁画中,本身就有很多直接反映当时生活习俗和人物风貌的内容,包括了畜牧、狩猎、农耕、乘骑、古建筑等。如75号洞窟有反映当时农业生活“二牛抬杠”的著名壁画。旁边的一幅壁画里,是一位农夫拿着一把“砍土镩”(类似现在的锄头)正在刨土干活。这种栩栩如生的写实手法,直接再现了当时龟兹地区的人民生活劳动场景。13号洞窟的拱形顶上,有一幅毛驴驮着货物后面跟着商人的商旅图。21号洞窟的龙舟图中,描绘了在雕刻着龙头的船上,一个商人和一匹满载着货物的马站在一起的情景。这些壁画通过直接的写实记录了当时丝绸之路上的商业繁荣。

在克孜尔洞窟壁画中还出现了很多裸体女人的形象。这些形象将女性的乳头、小腹、臀部、大腿等最为具有性特征的生理部位描绘得栩栩如生。马里奥·布塞格里在《中亚绘画》中曾谈到龟兹石窟壁画出现裸体女人像的原因,认为这是龟兹人“爱虚荣,喜欢典雅的风度,对于性欲享乐和财富有强烈的追求”的生活态度的反映。《北史·西域传》曾有如此的记载:龟兹“俗性多淫,置女市,收男子钱以入官”。《唐书·西域传》也有同样的记载“葱岭以东俗喜淫,龟兹、于阗置女肆,征其钱。”这些记载说明:古代龟兹社会中已经公开地合法地存在着一种适应于商人和市民需要的风俗。这时的龟兹文化为了迎合于龟兹商人和市民阶层的欣赏趣味需要,在石窟壁画中出现了裸体女人像。^③

在克孜尔壁画中,还有大量与乐舞形态直接相关的内容,很多佛经故事甚至特意突出音乐和舞蹈事件。如降魔成道这个佛经故事,就是用舞蹈场面来表现的,而这些乐舞也是龟兹化了的乐舞。以克孜尔38窟为例,14组28人所持的乐器有弓型箜篌、五弦琵琶、阮咸、排箫、横笛、筚篥、答腊鼓、手鼓、铜钹九种。其中吹横笛的四人、弹五弦琵琶的三人、弹阮咸、弓型箜篌各二人、吹筚篥、排箫各二人、击打答腊鼓、手鼓、铜钹的各一人。由此也可粗略看到当时龟兹地区乐队所用的乐器情况。^④

其次,关于佛教故事题材的壁画,画师们也对人物形象和生活场景做了很多本土化处理。如在讲述佛陀前世业绩时所化身的人物,除了身份是国王太子时,其他都往往取材于龟兹本土人物形象。商人形象完全取材于当时活跃在丝绸之路上的西域或龟兹商人。妇女都是龟兹古代妇女的装束,甚至有些飞天的造型都取材于龟兹本土。护法神等形象的服装使用古龟兹流行的武士服装。故事背景的生活习俗、劳动场景乃至使用的道具和各种器物,都是当时古龟兹本土文化的直接反映。这些经本土化处理的细节,使得佛传故事和佛教文化的传播更具亲和力 and 可信度。这些对熟悉的形象和生活场景的再现手法以及本土化的细节,记录了古龟兹地区的真实生活场景,同时也促进了佛教传播的效果。

3. 独树一帜的菱形格绘画

文学叙事的连续性、流动性如何在绘画这种静固的状态中得以体现一直是图像叙事最大的问题。在绘画中,最常被使用去转换这种流动性的形式就是卷轴或连环画式的绘画。敦煌莫高窟就常用这种方式,将一个故事分成许多场面,连续地呈现为一组完整的故事画,克孜尔石窟的壁画则不同,它往往是从一个故事中选取一个或几个最精彩关键的场面画在菱形格内,再将之排列。如何巧妙选择叙事结构,完美结合各个画面和情节之间的关系,对画师有极高的要求。这种构图形式在洞窟壁画特别是宗教绘画的发展上作出了特别贡献,在世界范围内也算独树一帜。

龟兹石窟壁画中有80%以上都是菱形格画,以克孜尔洞窟壁画为例,残存壁画的尚有70多个洞,其中除47、48、69、76、81、189等外,其余洞窟几乎都画满了菱形格画。如17窟顶的菱形格,每格宽约43厘米,高约46厘米,前室两壁上沿以48个菱形格计算,再加上甬道两壁的菱形格,每个洞窟平均就有60菱形格^⑤。菱形格纹从两壁一直升向窟顶,菱格的边沿是山峦,好像所有的佛经故事就要在这层层山峦间展开。这种用层层山峦构成的空间,使得洞窟本身有限的空间好像被拓展开来,让小小石窟别有洞天。菱形格画的内容大多为佛教本生故事。佛本生故事是记载释迦牟尼无数次转世,以各种身形求法布施、解救众生、最终成佛的故事,是佛经中最具文学性的作品之一。这些文学性的故事在克孜尔石窟的壁画中得到了精炼的艺术呈现。由于菱形格的限制,画师必须用最简练准确的图画去表达佛经故事中曲折复杂的情节。克孜尔千佛洞本生故事画的一大成就,就在于画师能够选择最能描述整个故事的场景,在有限的菱形构图中,生动表达出故事的主题。

在克孜尔的114号洞窟,古龟兹的画师把关于萨垂那太子的本生故事浓缩在一个菱形格内。这个故事,在敦煌洞窟壁画是以连环画的形式体现,共13个画面组成。但是,克孜尔的壁画却只有“舍身喂虎”一幅画面就把主题精神概括地表现出来了。这幅壁画只选取了最重要的两个情节“跳崖”与“饲虎”,突出了主题——自我牺牲,普度众生。虽然舍去了众多情节发展的过程,但这种关键性画面的叙

事更为清晰,更有冲击力。

关于猕猴王的本生故事,是讲述释迦牟尼前世为猕猴王时舍生救猴群的曲折故事。这个故事的佛经共有200多页。但克孜尔千佛洞的壁画,也只用了一幅画面。画面中,前面逃命的猴群面前是深涧,后面追捕的猎人拉着弓箭蓄势待发,释迦牟尼的前世猕猴王用前后两只脚死死地抓住深涧两岸的树干,用自己的身体作为桥让群猴通过。这幅画把猕猴王舍生忘死的拳拳之情描绘得活灵活现。

佛本生故事中,大光明王的故事感人,情节曲折,而克孜尔的画师们也只用了一幅画面来描述,可见其对画面叙事感精确的把握。克孜尔第14窟和69窟关于大光明王的内容,描述了故事中生死关头的瞬间,大光明王双手紧握树干,白象低头奔跑,故事中最关键的一刹那,被画师以一种极富戏剧张力的形式入画,这种在画面中对故事性精确的概括能力,在克孜尔石窟的壁画中屡见不鲜。

当然,在一些佛传故事的描绘中,画师们也不会拘泥于单幅图画,而是灵活选择使用连续菱形格的方式分布在洞窟四壁,使这种传记故事的连续性和轨迹性都很好地呈现。由此可见,在龟兹石窟壁画中画师们更加注重情节的凝练和形象的塑造。这样图像本身的精确性打破了之前连环画卷轴画形式的线性顺序,充分发挥了图像本身的灵活性和独立性。用菱形格绘画讲故事的形式是真正意义上对图像叙事的一种挖掘,而这种打破限制后的图像叙事,也使其发挥了最大意义程度的传播效果。

四 结语

克孜尔洞窟壁画的种种叙事元素,对龟兹文化和佛教传播是一种极大的促进,通过图像的方式记录保存了当时的龟兹文化风貌。它所呈现的各种方式,使图像本身尽可能地传播了更多的内容,使图像叙事的传播功能得到了最大程度的发挥。图像叙事功能的发挥更是真正打破了不同语言和文化之间的局限,将图像的象征性和文学的故事性完美结合在一起,是对人类文化传播的极大促进。

注释:

①段炼《人类视野中的图像传播与视觉叙事——电视文献片〈艺术怎样创造世界〉的跨学科解读》,《文景》2009年第12期。

②霍旭初《克孜尔石窟故事壁画与龟兹本土文化》,《新疆师范大学学报》2005年12月。

③朱英荣《龟兹经济与龟兹文化》,《新疆大学学报》(哲学社会科学版)1990年第3期。

④⑤苏北海《龟兹千佛洞壁画与维吾尔族的历史文化关系》,《喀什师范学院学报》1989年第4期。

(作者单位:西南民族大学艺术学院,本文系2010年度国家民委科研项目“克孜尔千佛洞壁画造型中乐舞艺术形态研究”成果,项目编号:10XN04;西南民族大学2011年研究生学位点建设项目,项目编号:2011XWD-S0504。)

责任编辑 杨梅