

「王宏恩

Wang Hong'en

内容摘要:敦煌壁画中的飞天形象在一千余年的

演变中,呈现出一种具有很强生命力的基本程式,借着这一点,飞天达成了其造型上的延续性。

本文试图从贡布里希的“投射”机制理论出发,对这一现象作出解释。

关键词:敦煌壁画 飞天 投射 延续性

从“投射”机制看敦煌壁画中飞天造型的延续性

飞天作为敦煌壁画艺术中被表现最多的形象之一,曾经一度和观音菩萨一起,被视为中国传统审美中美神形象的载体。据记载,现存敦煌壁画中的飞天形象有四千五百多个,其中既有两米以上的,也有盈盈几厘米的大小变化,不一而足。在漫长的创作时间跨度里,敦煌壁画艺术并没有在本质上出现大的创新与改观,相反,它们似乎都在某种程度上延续着相对稳定的造型“定式”,其中,飞天形象在造型上的延续性尤其能够说明问题。

根据罗夏测验的解释,人类似乎有一种本能,这种本能倾向于把我们在生活中看到的各种物象与我们心灵角落的某种归档系统建立起联系,寻求建立联系的过程被定义为一种产生“投射”机制的过程。当然,曾经经验过的东西在某种程度上决定了人能够看到什么,但大千世界无奇不有,万千物象不一而足,我们生命经验中不仅有很多可以见到的东西,更有一些依靠纯粹想象完成的东西,这时候,“投射”机制该如何发挥它的效用呢?譬如说,人们在面对敦煌壁画时如何把没有任何人见过的飞天形象投射到那些墙面上去。对此,贡布里希这样认为:“……正在形成的一种崭新的艺术观念。在这种艺术中,画家作出暗示的技巧必须与公众领会暗示的技能相配合”。

这种说法,明确地说明了艺术家的想象力和公众想象力之间的联系。从远古至今,虽然人类文明产生了质的飞跃,但人类的生物性和心理机能在普遍的层面上并没有随文明进步而产生变化,就像人们对黑暗的恐惧不曾减弱过一样,人们也不可能凭空见到不曾存在过的东西。

不过,虽然人类没有能力亲眼见到由自己一手创造出来的神仙,却不能抵挡神仙在我们的语言文字和想象力中来来往往。飞天这一神满足了人类想象力的无穷要求。在名目繁多的文字描述和传颂中,古代创造者们为我们

描绘了飞天的视觉形象:作为神仙家族的一员,他们既没有佛祖的威严沉稳,又不似菩萨般端庄含蓄,飞天轻盈灵动、秀丽潇洒,多了一些人性而少了一些神性,使得人们在接受时轻松了很多,也对飞天多了一些天然的亲近感,这正是最初造型的心理依据。

或许检验一下早期敦煌壁画中飞天的具体造型会对这一问题大有裨益。以现存最早的第272窟(北凉)中的飞天为例,我们发现人物的躯干和腿部形成一个明显的“马蹄型”,并以“S”型曲线增加节奏和流动感,在这个基本型的基础上,人物用晕染式粗线条以非常简明的形式被勾勒出来,因此在头部、胸部及腹部就出现了大圆套小圆的纯粹符号的表现样式。而且我们发现,假如这一时期的飞天站直身体,在形式上则与同一个窟中的胁侍菩萨相差无几,这一有趣的现象在随后几个时期的洞窟中都有出现,这足以说明,在飞天造型之初,“马蹄形”间以“S”型曲线就已经成为其有别其他形象的基本造型定式。实际上,从宗教源流及传播的角度来看,公元4世纪新疆克孜尔石窟中的飞天竟也毫无例外以同样的基本型出现,只不过其人物多以柔软的线条勾勒,风格上有明显的印度痕迹,没有像第272窟中那样高度符号化而已。

经过这样从无到有的造神过程,敦煌壁画中的飞天形象就被确立下来。在这以前,飞天虽然也通过语言文字及想象“活”在人们心里,但第272窟中出现的形象第一次把飞天在造型的意义“视觉化”了,也就是说,在早期人类的心理归档系统中,“马蹄型”间以“S”形曲线作为一个明显的符号从此和飞天形象建立了内在的联系。当人们面对一张图像想要将其读解为飞天时,本能会调遣我们的投射机制寻找已经被归档的那个基本型,如果我们轻易地碰到“那些可供辨认的符号”,就找到了我们熟悉的飞天。反之,如果出现在图像中的符号不够

明确,那么在我们业已确立的飞天形象和图像之间就产生了断裂。也就是说,我们不会再把眼前的图像读解为飞天,或者,根据符号透露出的信息量大小,我们可能会说它充其量比较像飞天,但绝对不是我们熟悉的飞天。这样的心理机制就给未来的创作者们带来不小的难题,一方面,在面对一个有着既定历史和传统的对象时,创作者需要对投射机制的作用过程有相当的了解,也就是说,他必须延续已有的定式,从而唤醒观众的投射反应,使得他的作品看上去比较合乎人们预期的要求,一般说来,就是他的作品得到认可;另一方面,艺术的天性需要创新与变化,如果一味地“墨守成规”,又会在客观上造成对艺术活动的制约,就是在这样一个两难境地中,创作者既需要延续某种定式,又要作出适度的创新,如果分寸得当,则观众既可以从作品中读出他们熟悉的东西,又可以延续新的感受,反之将不可避免地被视为“失败的”作品。敦煌壁画各个时期中的飞天造型恰好印证了这一点。

以第275窟(北凉)为例,这里出现的飞天基本上保留了传统定式中的“S”型曲线和大圆套小圆的符号,但因其人物躯干和腿部并没有形成一个流畅的“马蹄型”,而以折勾型代之,从而使整个飞天缺少轻盈流动的特点,反而给人一种僵硬、下坠的感受。因为圆弧形在感觉上能够串联起画面的节奏,会使整个画面看上去氤氲相生、环环相扣、流畅自然,而折勾型则破坏了这种节奏,使得画面产生了一些生涩的跳跃感,这一点不仅对于飞天的造型是一个小小的遗憾,对于周围壁画也可以说是一个不足。相反,第254窟(北魏)北壁的飞天造型则很好地延续了固有的定式,画工不仅注意了基本型,而且用流动的线条强化了整体感,使得整体造型的概念突出,在稳妥中求变化,整而不僵,极富技巧。同一窟北壁说法图中的飞天,更是以团队出现,犹如文学中的排比句一般,不仅富于节奏,而且气势非凡。值得一提的是,这一时期的飞天大多是以一种中性的姿态出现,人物并不具备女子的柔美体态。而到了第269窟(北魏)北壁的说法图中,我们看到的飞天已渐显女子体态,节奏上更为潇洒,线条变化也明显多于早期,出现了有意识地用线提色以及分染等技巧,但总体来讲,依然保留了明确的符号痕迹,可以算是较好地延续了传统的例子,这种感觉在第240窟(西魏)龕顶也体现得很好。但在这里也出现了比较奇怪的例子,同一窟中北壁中央说法图的两个飞天就几乎完全抛弃了固有的定式,并且刻意进行了一些所谓的“变化”,其中一个躯干为正面,两腿呈“M”型,

清代建筑彩画装饰艺术探析

内容摘要: 清代的建筑、家具、绘画都有明显不同于明朝的风格。结合建筑与绘画的清代建筑彩画无疑也具有自己独特的风格。

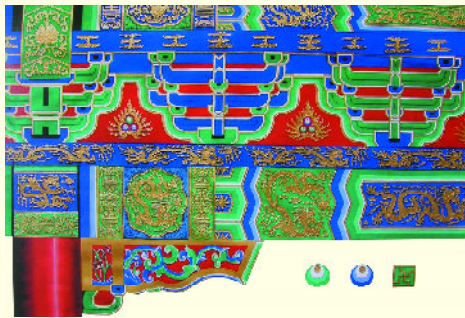
本文力图从建筑彩画的历史发展、表现类型以及彩画与建筑的关系,对清代的建筑彩画进行分析研究,以便概括其不同于其他朝代的风格特征。

关键词: 彩画 建筑 和玺彩画 旋子彩画 苏式彩画

彩画在清代建筑装饰中占有很重要的地位,广泛地绘制在梁枋、天花、斗拱、柱头等木质部位。彩画作为古代建筑的一部分,不但美化了建筑,还具有抗风雨、避虫蚁蛀蚀的实用功能。富丽、典雅的色彩,繁复、缜密的纹饰形成了清代建筑彩画艺术的独特风格。本文从彩画的历史传承与沿革、清代彩画的表现类型,彩画与建筑的关系等方面对清代建筑彩画艺术作了初步的探索与研究。

一、彩画艺术的历史传承与演变

彩画在建筑中的运用大约有两千多年的历史。早在春秋战国时代就有用丹粉涂刷在木质结构部件的记载。《论语·公冶长》中提到“山节藻梲”说的是管仲家的建筑装饰,山节指上面刻着山岳的斗拱,藻梲指上面画着水藻的梁



和玺彩画



旋子彩画

外柱子。秦汉时期建筑彩画多用龙纹、云纹和绵纹等。随着佛教在中国的兴起,南北朝时期的彩画开始吸收佛教艺术中的一些因素,产生了卷草、宝珠、莲瓣、卐字等图案。唐代彩画纹

样继承了南北朝时期的纹样特点,梁枋上刷红土,绘七朱八白,并在天花彩画构图上开始使用“晕”的表现手法,这对以对晕、退晕为原则的宋代彩画具有启蒙作用。从辽宁义县奉国寺大殿和山西大同下华严寺薄伽教藏殿的辽代彩画中,可看到唐代风格对宋的影响。在宋代按建筑的等级差别,彩画大体可分为五彩遍装、青绿装、土朱刷解绿装、碾玉装、杂间装六类。在构图上更注重纹样的装饰性,减少了写实性题材,提高了施工的速度,彩画纹样色彩绚烂。“旋子彩画”在元代开始形成,并有了箍头的初步形象,色彩绘制上采用了青绿相间的表现方法。到了明代,建筑彩画进入成熟期,逐渐走向程式化、规范化,并且有了严格的等级划分。明洪武初年规定:“亲王王府第、王城

另一个腿部则呈倒“V”字型。作为一种可贵的尝试和创新,这两个飞天自有其不可替代的价值,但从投射机制来讲,这会使观众不可避免地产生一种投射错误,因为通过图像他找不到赖以识别的符号。人们不认可这样的图像,因为它与他们心目中的形象相去甚远。

不过,在敦煌壁画飞天造型的延续中,我们时常会有惊喜的发现。譬如,出现在第285窟(西魏)的飞天与早期的飞天比较,摆脱了大圆套小圆的符号化的限制,但类似“马蹄型”和“S”型曲线的特点却有增无减,这个窟中的飞天已经完全女性化了。由于用线飘逸轻盈,画风活泼洒脱,看上去更加清新可人。在总的形式上,飞天依靠飘带首尾相连,更增添了几分动感。尤其值得注意的是,人物面部的描写完全不同于以往的符号化,而是代之以精致的线描,一个中国仕女的形象呼之欲出。

然而,事物的发展总是有超出常规的时候,也可能是因为对西魏时期女子飞天形象的不满,北周第290窟中心柱平中的飞天竟又恢复到了北凉时的模样。由于其完全保留了早期的基本定

式,所以在观众看来虽然有些小小的不适,但毕竟还符合观众心里的飞天形象。随着时代的推进,到了第404窟(隋)时,飞天又女性化了,我们看到她们不仅依然轻盈灵动,还多了一些别致的风韵。同样的情形在第313窟和第394窟也都有不同程度的体现。更为有趣的是在第390窟(隋末唐初)我们看到飞天形象变得丰满,几乎就是一个小号的观音菩萨了。但不管是描绘手法还是性别的悄然变化,飞天形象都遵守着那个固有的基本定式,而这正是我们投射机制得以作用的根本。

综上所述,在一千余年的时间跨度里,各朝各代的创作者们都对飞天造型作了自己的修饰与创新,但同时又都在最大程度上保留了原初飞天的基本定式。同时,在艺术演进过程中,创作者总是依赖于固有的传统,因为至少从表面上看,一切艺术再现都以某种固定图式为基础,包括创作者和观众在内的所有人都天然地受到心理机制的制约。这正如贡布里希所言:“艺术活动的进行离不开一种受技术和传统图式控制、有明显结构的风格,再现才能

不仅成为信息工具,而且成为表现工具。”我们提到的基本定式对于创作者而言是一种需要遵守的规范,对于观众来说,它又提供了一种可供解读的可能性。而敦煌壁画中的飞天造型正是延续了这一规律。

应该看到,本文涉及的飞天造型的延续仅仅是单纯从形象出发去探究,并不涉及历史、社会、习惯、风俗以及各个时期的审美风尚等其它因素。本文只是从投射机制出发,旨在从纯粹造型的角度给敦煌壁画中飞天的延续作一个解释,难免有偏颇之处,权作抛砖引玉。

注释:

(英)贡布里希:《艺术与错觉》,湖南科学技术出版社,长沙,2002,第141页。/ 同,第274页。

【 // 】