

浅析敦煌壁画与墓室壁画的关系

文 / 史跃军

我国汉晋文化和艺术早已在敦煌地区积淀下了丰厚的土壤,包括墓室文化在内的多种异质文化形态均呈现出“汉文化”情结,有意无意地引导着敦煌文化的发展趋向,共同构成敦煌艺术丰富多彩而又血脉贯通的艺术生成脉络。

敦煌壁画艺术自成体系,在中国艺术史上占有重要的地位。它融会、汲取了东西方文化艺术的营养,包纳着巨大信息容量,形成了鲜明的艺术特质,从而成为中国乃至世界艺术史上的奇葩。

严格来讲,敦煌壁画有一定的特殊规定性:其一,敦煌壁画固然具有一般壁画的共性特征,但亦因石窟建筑形式、地质特征、地位等不同成分的关系,它有其独特的鲜明个性,而个性往往不能用来指称普泛的现象;其二,敦煌壁画艺术形成一定的规模和风格特征不是一蹴而就的,必有其相对发展的历史周期,或称作“前期文化积淀”,就此而言,我们不能割断其自身历史,因有其自律性发展道路而应该考量其自身的文化渊源);其三,美术界与考古学界对“壁画”一词的理解目前并不一致,这种概念上的混乱也导致我们对敦煌壁画的历史源流的认识发生某种意识上的偏离。出于上述因素考虑,笔者以为,在承认既成事实的基础上,有必要重新厘定一下“壁画”这个概念,使美术界与考古界达成共识,这样对于我们探索其源流、关系大有裨益。

郑岩先生在他的研究中取“壁画”的广义,即指各种形式的壁面装饰,如石线刻、砖雕、模印砖、彩绘画像等……在我们看来,这种大概念的“壁画”界定拓展了中国古代壁画研究的新局面。依据这一界定,我们大体可以将中国古代壁画主要分为四种类型:一为生者所居而“美教化,助人伦”的殿堂壁画,如孔丘“观乎明堂”见壁上“尧舜之容,桀纣之象,而各有善恶之状”等;二为死者所居而“类似世俗生活的过渡之瞬间”的墓室壁画;三为供养佛道而建筑绘制的佛寺道观壁画;四为依山凿建的融建筑、雕塑、绘画于一体的复合型石窟寺壁画。由于中国建筑与壁画的特殊性因素,人们能够长期并有意识受其陶染之处主要就是石窟寺和墓室这两种形式。中国的建筑艺术往往以木结构为主,这就决定了殿堂式壁画和佛教寺观壁画两种类型往往难以保全。建筑不易存,附在上面的壁画自然也就无法保存了。基本上留下来的也就两种形式:一是中华文化传统中事死如事生、厚葬而形成的大量墓葬壁画;一

是从西域或印度流传过来的石窟寺壁画。二者形成一种颇为有趣的局面:其一,一为死,一为生,却共同体现出外在于现世生命的超越情调,即自然的往生和人为的往生构成了对话;其二,一为中,一为西,却共同运用绘画艺术来装饰虚幻的现在;其三,生者可以死,死者有先生;实者追求空,空者仍然实,两者却同样执着于生命的享受,从而艺术与宗教之间达成了默契;其四,二者在凿造和绘壁过程中亦存在一定的联系,从而相互借鉴。这种现象颇耐人寻味,墓室的营造者和石窟开凿者必然有其共同的行业特点和彼此借鉴的动机,两种不同的壁画艺术之间必不可免地要吸收对方的技法和工艺。石窟寺艺术是伴随佛教文化一同输入的,天竺石窟虽然正宗,毕竟太远,汉地可供借鉴的主要是“生”的殿堂与“死”的墓室。这样,汉族的殿堂建筑艺术被敦煌石窟有效地加以利用了,中国式石窟也就大体上接受了中国木结构建筑的特点。本来窟即石窟,可是中国的石窟却仿照了木结构建筑,不但里面如此,而且外面还有用木头修出来的窟檐、柱子等等,等于是造一个房子把这个石窟盖在里面”。至于后来敦煌石窟发展出的“殿堂式的



石窟,有点像我们现在的佛教寺庙了”。既如此,敦煌石窟艺术与汉晋墓室壁画之间的关系也就明确了。

魏晋南北朝时期壁画墓的发现较早可以追溯到20世纪初,迄今为止,应该说,考古发现已经给我们提供了十分翔实材料。其中最值得提及的是四次大规模考古发掘成果。第一次是在1944年所组织的西北科学考察团在甘肃敦煌佛爷庙湾墓地发掘了十几座魏晋墓。对于这次“科考”所取得的巨大收获,夏鼐先生曾以亲身经历做过记录,他抑制不住兴奋之情说道:“我们可以说,至少在东汉至唐末这一时代中的敦煌的文化,已经完全成为中原文化的一支。”再具体联系到敦煌千佛洞的考察时,他认为:“为了探本究源,我们也可以去研究中亚及印度的佛教艺术。我们做这些比较研究时,要顾及到它们地理环境及文化背景的不同,因为千佛洞的壁画有许多地方是采取民族形式的,我们要研究我国本土汉唐的艺术,这些也是敦煌艺术的来源。又要注意到立体的雕刻和平面的壁画,所利用的技术是不同的,它们的表现法也是有若干差异的。我们拿来比较的材料,也不能只限于佛教艺术。地下发掘出来的古墓中物,也可以做比较之用;尤其是敦煌本土的出土品,有些也许出于同一艺术家之手。殉葬的美术品有好多可以和千佛洞中的东西相比较。”比如1959年在甘肃酒泉下河清一号墓出土了魏晋彩绘画像砖。1972-1979年,在甘肃嘉峪关新城墓群先后发掘了8座汉末(曹魏)到西晋时期的壁画墓,出土了600余幅墓室壁画,其中以1977年发掘的丁家闸5号墓规模较大,应该属于较早的西凉或北凉时期。这些墓葬彩绘砖线条流畅而稚拙朴实,色彩鲜艳,主题源于生活,包括政治、经济、文化、艺术、民族关系等各方面内容,具体来说,主要有农桑、畜牧、汲井、狩猎、林园、屯垦、营垒、庖厨、宴饮、乐舞、博弈、牛马、出行、坞壁、穹庐、衣帛、器皿等等。它们的存在为我们了解河西走廊一带(尤其是古敦煌郡)的社会生活提供了十分翔实可靠的物化形象资料。20世纪90年代在敦煌佛爷庙湾墓地又有新的发现,且1992年曾发现了带有题记的画像砖,1995年新发现西晋壁画墓5座等。

从现有考古发掘成果看,河西走廊一带的壁画墓主要发现于酒泉和敦煌两处。从所发掘墓葬的形制、壁画形式、类型划分,以及随葬品的特征等多方面分析,敦煌与酒泉地区的墓葬表现出极大的趋同性,既体现在二郡之间的相似,更表现了河西走廊地区与中华汉文化传统出于同一文化根系的秘密。我们从魏晋壁画墓中基本可以断定,凉州地区与中原汉文化之间有着血肉联系。进而言之,宿白先生提出的“凉州模式”既是对佛教考古的突破,同时又是对中国艺术考古的方向性意见,这种分析对于我们考察河西一带墓葬壁画之间的关系,以及它们与敦煌石窟壁画之间的文化互

动影响甚大。遵循这一思路,我们确乎可以断定那些汉魏画像砖墓应是当地魏晋壁画墓的直接渊源之一,这充分说明该地区的文化继承了汉文化传统一脉,其间没有因为战争或其他外在原因而中断,从而表现出多方面的一致性。如:河西魏晋墓葬形制与中原地区表现出惊人的一致性;河西魏晋墓葬壁画与汉代以来丧葬观念的共同性;河西魏晋墓葬壁画上儒家文化、道教思想与佛教观念的不同因素的杂糅(如佛教的“莲花”图像和“舍利”画像砖之出现)。

凡此种种,都以无可辩驳的历史事实说明了“凉州模式”的方法论效应,同时也以雄辩的图像语言宣示了“这种画像从内容到形式都与敦煌千佛洞249、285窟壁画有许多共同之处,可以证明中国传统艺术对于佛教绘画艺术的影响”。也许正是在此意义上,史苇湘先生才认为,酒泉丁家闸魏晋墓壁画较为典型地反映出汉晋文化在河西的余韵,从而在技巧上成为莫高窟早期艺术的传统和依据,它是嘉峪关砖画与莫高窟早期艺术的衔接,也是莫高窟艺术产生前后的非佛教艺术。这一推论是符合历史事实的,从而进一步印证了本人所得出的“敦煌石窟壁画艺术借鉴汉魏墓葬壁画之必然性”这一观点。如果说,汉末魏晋墓葬壁画构成了敦煌壁画艺术的技法性因素之基础,那么,唐墓壁画与敦煌壁画之间的关系也不可忽视,因为它与敦煌壁画艺术之盛期处于同步发展时期,彼此在文化、艺术、经济等各方面都存在共生互进、协调发展的文化基础。诚如史苇湘先生所说:“现存长安洛阳的金石雕刻,新中国成立后出土的唐墓壁画和敦煌唐代前期艺术,这些雕、绘、塑是同一个心脏里循环着的艺术血液。”

简言之,在敦煌莫高窟艺术出现之前,我国汉晋文化和艺术早已在敦煌地区积淀下了丰厚的土壤,它(包括墓室文化)有意无意地引导着敦煌地区文化的发展趋向,使包括佛教艺术在内的多种异质文化形态均呈现出“汉文化”情结,共同构成敦煌艺术丰富多彩而又血脉贯通的艺术生成脉络。

注释:

郑岩.魏晋南北朝壁画墓研究.北京:文物出版社,2002.16页

宁可.敦煌的历史和文化.见:敦煌与丝路文化学术讲座.第1辑,北京:北京图书馆出版社,2003.6页

夏鼐著,王世民、林秀贞编.敦煌考古漫记.天津:百花文艺出版社,2002.96页

嘉峪关壁画墓发掘报告.北京:文物出版社,1985

史苇湘.敦煌历史与莫高窟艺术研究.兰州:甘肃教育出版社,2002.434、15页

作者简介:史跃军,河南大学艺术学院教师

编辑:郑钢岭

