

高昌回鹘佛教壁画的审美特征及其多元文化价值

满盈盈(上海大学 艺术研究院,上海 200444)

[摘要] 高昌回鹘佛教壁画带有鲜明的地域特色和民族特色,展现出一种独特的审美特征,且具有多元文化价值,在少数民族艺术的长河中自成体系,大放异彩。

[关键词] 高昌回鹘国;佛教壁画;审美特征;多元文化价值

[中图分类号]J218.6 [文献标识码]A [文章编号]1008-9675(2009)03-0112-02

高昌回鹘国是公元840年西迁回鹘中的一支以高昌城(今新疆吐鲁番高昌古城)为国都建立的政权,取其地势高敞、人民昌盛之意为名。13世纪70年代,因遭蒙古西北叛王海都、都哇的进攻而灭亡。由于它地处东西交通要塞,幅员辽阔;其地南距于阗,西南距大食、波斯,西距西天步路涉、雪山、葱岭,皆数千里^[1],中原、印度、波斯等多元文化在此汇聚,且高昌回鹘国实行了较宽松的宗教政策,这形成了以佛教为主,摩尼教、景教、萨满教、祆教等多种宗教并存的局面。高昌回鹘国盛行大乘佛教,考古发现的佛经残卷和壁画遗迹绝大多数为大乘经典。

高昌回鹘佛教壁画发展过程中不断地吸收多种艺术养分,且这里长久以来就是汉文化的流布地,“自贞观以后朝贡不绝^[2]”,与中原联系更为密切。伴随着佛教从中原回流,高昌回鹘佛教壁画无论是题材上、还是技法上,都带有明显的中原宗教艺术的痕迹,是“汉风”影响下的回鹘艺术。同时印度笈多的佛教样式和波斯萨珊的装饰趣味也给高昌回鹘佛教壁画带来了极大的影响,使其自身包含多元文化价值。更可贵的是,在不断吸收和借鉴的过程中,回鹘的民族特征并未削弱反而得到加强,展现出一种独特的审美特征。这种具有鲜明地域特色和民族特色的绘画艺术自成体系,流露出一股与西域其它地区石窟艺术相异的“回鹘风”。

现存高昌回鹘佛教壁画主要分布在吐鲁番境内。今柏孜克里克石窟、雅尔湖石窟、小桃儿沟石窟、胜金口石窟、吉木萨尔高昌回鹘佛寺及库车库木吐拉石窟等地都保存有这一时期的佛教壁画。“柏孜克里克是银山以东、高昌地区今天保存较好而且较多的一处石窟群,在木头沟水的西岸戈壁断崖上,共编号57个^[3]。其中绝大部分洞窟为高昌回鹘时期的遗存,是高昌回鹘佛教绘画艺术中最具典型性的代表。由于19世纪末20世纪初不少外国考古家、探险家对高昌回鹘石窟进行盗掘,一些窟内的精品壁画被大面积的剥落,保存在圣彼得堡艾米塔什博物馆、柏林印度艺术博物馆、东京国立博物馆、印度新德里国立博物馆等博物馆里。最早以考古为目的来到吐鲁番的是1897年克列门兹带领的俄国考察队,考察了高昌古城附近地区和吐峪沟、柏孜克里克等石窟,在三个月的发掘中盗走大量用汉文、梵文和其它文字书写的古代文卷抄本、铭刻和切割下来的壁画精品,同时,他的发现震惊了国际东方学界,刺

激了更多外国探险、考古家们来到吐鲁番。德国的勒柯克带领探险队于1904年进入柏孜克里克石窟,在清理被沙子填满的狭窄过道时,“忽然,好像变魔术似的,在两边的窟壁上,奇迹似地露出了精美的壁画,其色彩是那么鲜艳,就好像是刚刚才画完似的”,在过道的左边墙壁上画着三个身穿黄色袈裟的印度佛教僧侣,在右边墙壁上画着三个手持花朵的东亚佛教僧侣,二者在造型上非常相似。随着他们继续清理过道,“在过道两边高达13英尺的墙壁上,共有10尊巨大的不同时期的佛陀画像,在两侧较长的外部墙壁上各有3尊,在过道内部较短的墙壁两侧各有2尊”周围还有身着民族服饰、持礼物的供养人。勒柯克等人用狐狸尾锯整块地切割壁画,并经过20个月的运输到达柏林后,再按照照片粘接复原。二战期间柏林遭遇盟军的轰炸,大型的壁画均因为无法搬运而毁于炮火。1907年斯坦因也来到这里,为他窃取壁画找了借口,“要把中亚这些精细的佛教绘画美术遗迹中特别的标



图1 本行经变图,吐鲁番柏孜克里克石窟第二窟南壁中部壁画



图2 男供养人像,吐鲁番柏孜克里克石窟第二窟中堂门北侧内壁壁画



图3 女供养人像,吐鲁番柏孜克里克石窟第二窟中堂门南侧内壁壁画

收稿日期:2009-03-06

作者简介:满盈盈(1980—),女,新疆哈密人,上海大学艺术研究院博士生,主要从事佛教美术研究。

本画尽量予以保存,只有很仔细的用有系统的方法搬走。我于是利用我的帮手纳克山苏丁的有训练的技术和手工经验来做这件费时困难的工作。并由阿夫拉兹果而汗予以勇敢的帮助,继续不断的作了两个月苦工,竟告成功。为着指导他们工作,曾仔细的预备了画好的图样。拆下来的这些壁画,足足装满一百多箱^[9]。他把这些壁画运往当时是英国殖民地的印度,现存于印度新德里国立博物馆。这些掠夺和攫取,使我国的珍贵文物惨遭浩劫,石窟内满目疮痍,破坏了高昌回鹘石窟历史遗迹的原有面貌,对今天的研究造成了相当大的困难。

在柏孜克里克石窟,以立佛为中心的佛本行经变图是最常见的题材,一般绘在纵券顶长方型窟的左右两壁。第二窟是柏孜克里克石窟群佛教壁画艺术最高成就的代表,窟内绘有多幅本行经变图。图中立佛身材高大,体态健硕,头部半侧,眼睑低垂,脸型丰满,整体形象端庄而安详。修长的连眉,挺拔精巧鼻子和小嘴都具有回鹘人的面貌特征。佛的袈裟紧贴身体,作湿衣效果,褶皱紧密而富于韵律感和装饰性。这种“湿衣贴体”的表现手法是印度笈多佛教样式的延续,与中原佛教绘画普遍流行的“天衣飞扬,满壁风动”的效果大相径庭。佛的背光及项光描绘精细,多种纹饰相映成趣,既统一又富于变化,有细腻、工丽的波斯装饰风格与情趣。立佛两侧围绕菩萨、天人、金刚、弟子、供养人等,体型均较立佛小,造型同样具有健美的特点,宋史记载这里“人多寿考,率百余岁,绝无夭死”^{[10][11][12]}。这当是回鹘民族体态特征与审美倾向的真实写照。天人脑后飘带的形状和衣服上的纹饰都有细腻、工丽的波斯萨珊装饰风格与情趣。

高昌回鹘佛教壁画的另一常见题材是大型供养人像。它们伴随高昌回鹘王室、贵族向佛寺布施和开窟造像、积修功德而出现。供养人像多绘于窟门两侧,并配有题记。人物以回鹘人居多,晚期窟内出现着蒙古服饰的供养人。柏孜克里克第二、三十二、三十四、四十五、四十七、五十三等窟均绘有高昌回鹘王室供养像。男女供养人均为半侧面礼佛姿势,仪态庄严,或手中持花,或合掌膜拜。绘于第二窟中堂门南北两侧内壁的男女供养人壁画堪称精品。供养人饱满的面容,细长的眉眼,丰腴的体态,颇具唐代中原人物画的遗韵。这是受到中原审美观的影响,并把这种创作理想带入高昌回鹘佛教壁画的表现。而女供养人衣领的唐草纹饰则是东罗马和波斯萨珊王朝艺术中常常使用,后经西域东传的。这充分说明东西方文化曾在高昌回鹘国汇流的盛况。

除了对中原、印度、波斯等多元文化的学习与借鉴之外,高昌回鹘佛教壁画有着自己独特的审美特征。在人物的形象塑造上,既没有克孜尔“龟兹风”石窟中众多裸体人物和“一波三折”式的诱人体态,也没有中原追求的清秀飘逸的形象。与新疆地区开凿于魏晋南北朝至隋唐时期

的石窟相比,人物动势减弱,不再依靠动态来传神。立佛和供养人几乎都处于静止状态,稳重而安静。外露的宗教狂热此时变为一种内敛的虔诚与宁静。同时,壁画绘制者不满足于依靠粉本复制壁画,而尽量使所绘人物各具面貌特征,从中我们可以辨认出不同民族、不同人种的供养人像,有叙利亚人、吐火罗人、波斯人、印度人等。从表现技法看,壁画绘制者在裸露的肌肤处运用了晕染技巧,但其晕染的明暗、色彩对比与此前的石窟相比已经明显的减弱。壁画绘制者运用线条的能力和技巧也显著提高,加强了线条在绘画中的作用,在人物的头饰、服装以及背景处大量运用线条进行塑造,减弱了壁画的块面感,人物造型不再以几何图形组成,不再用圆圈和圆锥来塑造人体的大块体面结构。朴素豪放的粗线勾勒也已不见踪影,取而代之的是挺拔流畅、清晰细致、粗细匀称、切入形体的勾线。在色彩上,高昌回鹘佛教壁画有自己的特色,它既与中原的“敷彩简淡”不同而追求富丽堂皇的效果,又不同于龟兹地区石窟中石青、石绿等冷色和对比色的运用,大面积的使用回鹘人喜爱的赭、红、黄等鲜艳的暖色烘托气氛,许多壁画以红色做背景,组成色调和谐的画面,使人犹如置身于华丽而温暖的佛国世界。现在新疆地区的维吾尔族仍然喜爱这些色彩。

高昌回鹘佛教壁画大量采用流行于中原的经变题材,借鉴中原以线造型的手法,吸收唐代的审美情趣融入人物的造型,同时还延续了印度笈多艺术在衣饰上的表现效果,并追求波斯萨珊的装饰趣味,拥有较强的多元文化价值。在人物的面容、体态和服饰的刻画上又带有明显的回鹘特征,记录了高昌回鹘国的历史真实,同时保留了不同民族的体貌特征、服饰、文字榜题,展示了不同宗教信仰的状况和当时的历史风貌。(印)B.N.普里曾说:“在伊朗文化和汉文化的交替影响下,吐鲁番事实上是一个纽带,它把前伊斯兰教伊朗的情趣倾向和东方亚洲的美学思潮联结在了一起”^[13]。高昌回鹘佛教壁画艺术对研究东西方文明交流与融汇具有极高的研究意义和价值。

参考文献:

- [1][元]脱脱.宋史·卷四百九十[M].北京:中华书局,1977:14114.
- [2]阎文儒.新疆天山以南的石窟[G]//新疆社会科学院考古研究所:新疆考古三十年.乌鲁木齐:新疆人民出版社,1983:578.
- [3]向达译.斯坦因西域考古记[M].中华书局、上海书店联合出版,198:186.
- [4][印]B.N.普里.中亚佛教艺术[M].(许建英、何汉民编译)乌鲁木齐:新疆美术摄影出版社,1992:373.

(责任编辑:杨身源)