

曲径通幽处，禅房花木深

——《莫高窟》鉴赏

□ 张志忠（首都师范大学文学院教授，文学博士）

敦煌莫高窟，是人们耳熟能详的所在，是经常出现在国人眼前、耳畔和心头的向往。尤其是上个世纪七十年代末期以来，在改革开放的年代里，一方面，是对于民族文化的发掘和弘扬，人们对于曾经印证了历史的辉煌和文化的创造的一处处故地，萌发出深厚的思古之幽情，对于敦煌文化艺术的重视和研究，形成了一个长盛不衰的热潮。一方面，是随着生活水准的提高，和人们对精神生活的丰富性的要求，敦煌作为旅游名胜，也焕发出迷人的魅力，吸引着远道而来的游客们的眼光。一阕《丝路花雨》，那个反弹琵琶的伎乐天，从那精美的壁画上走下来，衣袂飘飘地舞遍了江南塞北；日本作家井上靖的电影《敦煌》，也曾经名噪一时；当年颇具先锋色彩的青年诗人杨炼，也曾经为敦煌的宏大精美所倾倒，写下组诗《敦煌》。文人墨客自然也不甘人后，描述敦煌的游记散文时有所见。那么，余秋雨的《莫高窟》其独特性何在呢？

首先是文章的层次感和思想的层次感。常见的游记，经常是单线条的，按照时间的顺序展开，从游客的到场开始，叙述观光中的所见所闻，然后在离开之际发几句感慨和议论。这样的写法，顺畅自然，而且也有许多精品佳作，如苏轼的前后《赤壁赋》。就余秋雨自己的文字而言，《阳关雪》和《沙原隐泉》就都是这个路子。不过，《莫高窟》采取了另一条路径，参差披离，杂树生花。从文章结构来说，第一节是追叙莫高窟

的由来，起势较为平稳，是从历史的变迁，时间的脉络写起。第二句的起句，却是从空间入手，并有意地设立了一个看似平常的问题——“从哪一个人口密集的城市到这里，都非常遥远。”“它执意要让每一个朝圣者，用长途的艰辛来换取报偿。”在朔风铺天盖地的寒冷中，冻红了鼻子的外国人，拥挤的国内游客，他们风尘仆仆，所为何来，敦煌“究竟是个什么样的存在？”

回答这个设问，说容易也容易，说难也难，有心的读者，不妨先扪心自问一下，就会觉得，要在通常所言的“文化遗址”、“艺术宝库”等定论之外，寻出一个有个性的答案，即使煞费苦心，也未必答得出。余秋雨巧妙地把问题一笔荡开，去讨论包括长城和莫高窟等中国文化遗迹与埃及金字塔、古罗马大斗兽场等的比较，提出了前者的时间层积性，“莫高窟可以傲视异邦古迹的地方，就在于它是一千多年的层层累聚。看莫高窟，不是看死了一千年的标本，而是看活了一千年的生命。”这一论断承前启后，由此引出了对莫高窟从魏晋到唐宋的千余年间不同的风格流变，宛如航行在历史的长河中而浏览两岸的旖旎风光，并且一下子将凝定的往古激活为流动的生命。然而，这还不是问题的终极回答，于是就有了第三节，“第二天一早，我又一次投入人流，去探寻莫高窟的底蕴，尽管毫无自信”，之所以不自信，就是觉得还未能看清庐山真面。于是，在综述不同的游客对莫高窟的不同撷取，因而出现了两个景深，“历史的景深和民族心理的景深”，把谜底又向前推进了一层。接下来，

才是本文的关键所在，“它是一种仪式，一种超越宗教的宗教。佛教理义已被美的火焰蒸馏，剩下了仪式应有的玄秘、洁净和高超。只要是知闻它的人，都会以一生来投奔这种仪式，接受它的洗礼和熏陶。”这里把敦煌的美学价值凸现出来，把游览敦煌看作是对于艺术美的一次朝圣，一种仪式，仍然是从敦煌与游客的遇合上做文章，可以说是别出心裁，却又非常符合余秋雨作为文艺理论家曾经深入思考美学问题的特定身份。何况，在对莫高窟的具象描述中，还蕴含着对蔡元培先生所提出的“以美育代宗教”的美学思想的遥远的应和呢？

行文至此，应该说本文的主旨已经显露出来，但是，它还应该有一个余韵悠长的结束，才能和文章起始处的侧笔写起，从历史深处走来，取得相互呼应的效果。因此，本文的第四节写到了离别敦煌以后又到别处旅行时的一些感触，即现代人对古代佛教艺术圣地加以道德化阐释的弊端，将如画的山水讲解为“一座座道德造型”，在这种有意无意的扭曲中，言者听者都兴味盎然，“听讲者满怀兴趣，扑于船头，细细指认。”在一个伦理道德观念根深蒂固的国度里，这样以善的堆垒“挤走了美的踪影”的例子可以说是比比皆是，然而，道德的过分膨胀，却也包蕴着相当的危险。指出这一点，可见作者的敏锐，更显露出敦煌艺术的审美价值。但是，作者仍然没有让纷纭的思绪就此打住，而是进一步发问，“什么时候，哪一位大手笔的艺术家，能告诉我莫高窟的真正奥秘？”谁能够把宗教艺术的产生，刻画得激动人心而又富有现代精神？于是，本文所提出的对莫高窟“究竟是个什么样的存在”的问题，就进一步地向读者的心目中延伸，没有最终的答案，正是为了启迪读者自身的思考。一个没有结束的思考，一个没有确切答案的设问，尽显言有尽而意无穷的韵味，却又须精心地阅读才能发现个中三昧。古人诗云，“曲径通幽处，禅房花木深”，将敦煌莫高窟的审美价值对宗教和道德的超越，与今人

以道德化阐释遮蔽名胜古迹和山水风光之美，这一组对比作为本文的“禅意”所在，而且以层层铺叠、一波三折的方式写出，可以说是精心架构之作。

本文的另一长处，在于作者深知文字与画面的区别，巧妙地处理了以文字描述莫高窟壁画的难题，在《阳关雪》一文中，余秋雨称赞王维说，王维诗画皆成一绝，莱辛等西方哲人反复论述过的诗与画的界限，在王维是可以随脚出入的。这里需要稍加阐释：王维被人们称赞为“诗中有画”、“画中有诗”，他的许多山水诗都具有精美的画面感，他的画因为富有文化底蕴，而被人们认作是文人画的创始者。莱辛呢，在他的美学名著《拉奥孔》中，以美学理论家的睿智，辨析了诗与画的异同，他说，诗歌是时间的艺术，是以动态描述见长，化静态的美为动态的媚，美术则是空间艺术，它是选择事物特征最鲜明的瞬间加以定型，以激发人们的想象力去扩充其艺术空间。诗歌要像美术那样追求对画面空间的详尽描述，只能是劳而无功，它是要将美术的静态之美化为语言的动态之美。莱辛还举例说，“如果某种特殊情况逼得荷马要使我们目光在某一个物体对象上注视得长久一点，他也不会做出一幅可以让画家去摹仿的图画。他会用许多巧妙的手法，把这个对象摆在一系列相承续的顷刻里，使它在每一顷刻里现出不同的样子，画家必须等到其中最后的一顷刻，才能把诗人所逐渐展出的东西一次展出给我们看。举例来说，荷马要让我们看天后朱诺的马车，他就让赫伯把车由零件一件一件地装配起来，让我们亲眼可以看见。我们看到车轮、轮轴、车座、缰绳，不是从一辆现成的车上看到而是从赫伯怎样用手把它们装配起来时看到的。”（莱辛《拉奥孔》）余秋雨对莱辛的理论和王维的艺术成就并不陌生，当他面对莫高窟那纵贯千年的艺术瑰宝，他没有用自己的笔墨事倍功半地去描述敦煌壁画的瑰丽多姿，他并不企求用文字去穷形尽相地再现出前人创造的精美画卷，而是贴着前文所

讲述的“一千多年的层层累聚”展开描写，将一幅幅静止的画面，转化为在历史演进中流动涌荡的过程，将自己的感悟，化解为历代的无名艺术家们苦心孤诣地献身艺术创造的漫漫足迹，把对既成画面的笨拙描摹转换成富有想象力的运动镜头，不但富有流动感，而且还融入了强劲的力量感。

这是北魏时代的严峻和凶猛：

白天看了些什么，还是记不大清。只记得开头看到的是青褐浑厚的色流，那应该是北魏的遗存。色泽浑厚沉着得如同立体，笔触奔放豪迈得如同剑戟。那个年代故事频繁，驰骋沙场的又多北方骠壮之士，强悍与苦难汇合，流泻到了石窟的洞壁……

这是隋代的华丽和铺排：

色流开始畅快柔美了，那一定是到了隋文帝统一中国之后。衣服和图案都变得华丽，有了香气，有了暖意，有了笑声……

这是唐代的盛大气象：

色流猛地一下涡漩卷涌，当然是到了唐代。人世间能有的色彩都喷射出来，但又喷得一点儿也不野，舒舒展展地纳入细密流利的线条，幻化为壮丽无比的交响乐章。这里不再仅仅是初春的气温，而已是春风浩荡，万物苏醒，人们的每一缕筋肉都想跳腾。这里连禽鸟都在歌舞，连繁花都裹卷成图案，为这个天地欢呼……

在这里，富有运动感的一连三个“色流”，把三个历史年代以动态的方式展现出来。在这里，没有对画面和故事的叙述，只有对于色彩和色块的大笔皴染，以及时代氛围的浓重勾勒。比照前面所引证的荷马的诗歌艺术，将对马车的静态描写转变成装配马车的劳作过程，余秋雨在这里就是将凝定的画面的呈现，转换成时代精神与艺术家们的

创造力相结合而绘制这些壁画的创作过程，从这些文字中，人们可能对莫高窟壁画的具体形象无从捉摸，但是却可以从中学体会到不同时代人们的精神状态和创作风格，进而从这些描述中体会不同时代的不同美学风格以至社会的共同心理。当然，这种叙述方式也是建立在一种预定的前提之下，就是人们对于敦煌艺术在一定程度上的普泛性的了解，给人们结合余秋雨的文字展开积极想象提供了必要的基础。若是一种非常生僻、人所莫知的文化现象，那这种文字也就只能令人感到玄虚莫测了。

附：

莫高窟

□余秋雨

—

莫高窟对面，是三危山。《山海经》记，“舜逐三苗于三危”，可见它是华夏文明的早期屏障，早得与神话分不清界线。那场战斗怎么个打法，现在已很难想象。但浩浩荡荡的中原大军总该是来过的。当时整个地球还人迹稀少，哒哒的马蹄声显得空廓而响亮。让这么一座三危山来做莫高窟的映壁，气概之大，人力莫及，只能是造化的安排。

公元三三六年，一个和尚来到这里。他叫乐樽，戒行清虚，执心恬静，手持一支锡杖，云游四野。到此已是傍晚时分，他想找个地方栖宿，正在峰头四顾，突然看到奇景：三危山金光灿烂，烈烈扬扬，像有千佛在跃动。是晚霞吗？不对，晚霞就在西边，与三危山的金光遥遥对应。

三危金光之谜，后人解释颇多，在此我不想议论。反正当时的乐樽和尚，刹那间激动万分。他怔怔地站着，眼前是腾燃的金光，背后是五彩的晚霞，他浑身被照得通红，手上的锡杖也变得水晶般透明。他怔怔地站着，天地间没有一点声息，只有光的流溢，色的笼罩。他有所憬悟，把锡杖插在地上，庄重地跪下身

来，朗声发愿，从今要广为化缘，在这里筑窟造像，使它真正成为圣地。和尚发愿完毕，两方光焰俱黯，苍然暮色压着茫茫沙原。

不久，乐樽和尚的第一个石窟就开工了。他在化缘之时广为播扬自己的奇遇，远近信士也就纷纷来朝拜胜景。年长日久，新的洞窟也一一挖出来了。上至王公，下至平民，或者独筑，或者合资，把自己的信仰和祝祈，全向这座陡坡凿进。从此，这个山岙的历史，就离开工匠斧凿的叮当声。

工匠中隐潜着许多真正的艺术家。前代艺术家的遗留，又给后代艺术家以默默的滋养。于是，这个沙漠深处的陡坡，浓浓地吸纳了无量度的才情，空灵灵又胀鼓鼓地站着，变得神秘而又安详。

二

从哪一个人口密集的城市到这里，都非常遥远。在可以想象的将来，还只能是这样。它因华美而矜持，它因富有而远藏。它执意要让每一个朝圣者，用长途的艰辛来换取报偿。

我来这里时刚过中秋，但朔风已是铺天盖地。一路上都见鼻子冻得通红的外国人在问路，他们不懂中文，只是一叠连声地喊着：“莫高！莫高！”声调圆润，如呼亲人。国内游客更是拥挤，傍晚闭馆时分，还有一批刚刚赶到的游客，在苦苦央求门卫，开方便之门。

我在莫高窟一连呆了好几天。第一天入暮，游客都已走完了，我沿着莫高窟的山脚来回徘徊。试着想把白天观看的感受在心头整理一下，很难；只得一次次对着这堵山坡傻想，它究竟是个什么样的存在？

比之于埃及的金字塔，印度的山奇大塔，古罗马的斗兽场遗迹，中国的许多文化遗迹常常带有历史的层累性。别国的遗迹一般修建于一时，兴盛于一时，以后就以纯粹遗迹的方式保存着，让人瞻仰。中国的长城就不是如此，总是代代修建、代代拓伸。长

城，作为一种空间的蜿蜒，竟与时间的蜿蜒紧紧对应。中国历史太长、战乱太多、苦难太深，没有哪一种纯粹的遗迹能够长久保存，除非躲在地下，躲在坟里，躲在不为常人注意的秘处。大凡至今轰传的历史胜迹，总不会是纯粹的遗迹，总有生生不息、吐纳百代的独特禀赋。

莫高窟可以傲视异邦古迹的地方，就在于它是一千多年的层层累聚。看莫高窟，不是看死了一千年的标本，而是看活了一千年的生命。一千年而始终活着，一代又一代艺术家前呼后拥向我们走来，每个艺术家又牵连着喧闹的背景。在别的地方，你可以蹲下身来细细玩索一块碎石、一条土埂，在这儿完全不行，你也被裹卷着，身不由主，踉踉跄跄，直到被历史的洪流消融。

因此，我不能不在这暮色压顶的时刻，在山脚前来回徘徊，一点点地找回自己的感觉，晚风起了，夹着细沙，吹得脸颊发疼，沙漠的月亮，也特别清冷。山脚前有一泓泉流，汨汨有声。

白天看了些什么，还是记不大清。只记得开头看到的是青褐浑厚的色流，那应该是北魏的遗存。色泽浓厚沉着得如同立体，笔触奔放豪迈得如同剑戟，那个年代故事频繁，驰骋沙场的又多北方骠壮之士，强悍与苦难汇合，流泻到了石窟的洞壁。这里流荡着一派力，一股劲，能让人疯了一般，拔剑而起。这里有点冷，有点野，甚至有点残忍；

色流开始畅快柔美了，那一定是到了隋文帝统一中国之后，衣服和图案都变得华丽，有了香气，有了暖意，有了笑声。这是自然的，隋炀帝正乐呵呵地坐在御船中南下，新竣的运河碧波荡漾，通向扬州名贵的奇花。敦煌的工匠们也随之变得大气、精细，处处预示着，他们手下将会奔泻出一些更惊人的东西；

色流猛地一下涡漩卷涌，当然是到了唐代。人世间能有的色彩都喷射出来，但又喷得一点儿也不野，舒舒展展地纳入细密流利的线条，幻化为一种壮丽。这里不再仅仅是

初春的气温，而已是春风浩荡，万物苏醒，人们的每一缕筋肉都想跳腾。这里连禽鸟都在歌舞，连繁花都裹卷成图案，为这个天地欢呼。这里的雕塑都有脉搏和呼吸，挂着千年不枯的吟笑和娇嗔。这里的每一个场面，每一个角落，都够你留连长久。这里没有重复，真正的欢乐从不重复。一到别的洞窟还能思忖片刻，而这里，一进入就让你燥热。这才是人，这才是生命。人世间最有吸引力的，莫过于一群活得很自在的人发出的生命信号。唐代就该这样，这样才算唐代。我们的民族，总算拥有这么一个朝代，总算有过这么一个时刻，驾驭如此瑰丽的色流，而竟能指挥若定；

色流更趋精细，这应是五代。唐代的雄风余威未息，只是由炽热走向温煦，由狂放渐趋沉着。头顶的蓝天好像小了一点，野外的清风也不再鼓荡胸襟；

终于有点灰黯了，舞蹈者仰首看到变化了的天色，舞姿也开始变得拘谨。仍然不乏雅丽，仍然时见妙笔，但欢快的整体气氛，已难于找寻。大宋的国土，被下坡的颓势，被理学的层云，被重重的僵持，遮得有点阴沉；

色流中很难再找到红色了，那该是到了元代；

……

这些朦胧的印象，稍一梳理，已颇觉劳累，像是赶了一次长途的旅人。据说，把莫高窟的壁画连起来，整整长达六十华里。我只不信，六十华里的路途对我轻而易举，哪有这般劳累？

夜已深了，莫高窟已经完全沉睡。就像端详一个壮汉的睡姿一般，看它睡着了，也没有什么奇特，低低的，静静的，荒秃秃的，与别处的小山一样。

三

第二天一早，我又一次投入人流，去探寻莫高窟的底蕴，尽管毫无自信。

游客各种各样，有的排着队，在静听讲

解员讲述佛教故事；有的捧着画具，在洞窟里临摹；有的不时拿出笔记写上几句，与身旁的伙伴轻声讨论着学术课题。他们就像焦距不一的镜头，对着同一个拍摄对象，选择着自己所需要的清楚和模糊。

莫高窟确实有着层次丰富的景深，让不同的游客摄取。听故事，学艺术，探历史，寻文化，都未尝不可。一切伟大的艺术，都不会只是呈现自己单方面的生命。游客们在观看壁画，也在观看自己。于是，我眼前出现了两个长廊：艺术的长廊和观看者的心灵长廊，也出现了两个景深：历史的景深和民族心理的景深。

如果仅仅为了听佛教故事，那么它多姿的神貌和色泽就显得有点浪费。如果仅仅为了学绘画技法，那么它就吸引不了那么多普通的游客。如果仅仅为了历史和文化，那么它至多只能成为厚厚著述中的插图。它似乎还要深得多，复杂得多，也神奇得多。

它是一种聚会，一种感召。它把人性神化，付诸造型，又用造型引发人性，于是，它成了民族心底一种彩色的梦幻，一种圣洁的沉淀，一种永久的向往。

它是一种狂欢，一种释放。在它的怀抱里神人交融、时空飞腾，于是，它让人走进神话，走进寓言。在这里，狂欢是天然秩序，释放是天赋人格，艺术的天国是自由的殿堂。

它是一种仪式，一种超越宗教的宗教。佛教理义已被美的火焰蒸馏，留下了仪式的盛大和高超。只要是知闻它的人，都会寻找机会来投奔这种仪式，接受它的洗礼和熏陶。

仪式从沙漠的起点已经开始，在沙窝中一串串深深的脚印间，在一个个夜风中的帐篷里，在一具具洁白的遗骨中，在长毛飘飘的骆驼背上。我相信，一切为宗教而来的人，一定能带走超越宗教的感受，既传播又蕴藏。为什么甘肃艺术家只是在这里撷取了一个舞姿，就能引起全国性的狂热？为什么张大千举着油灯从这里带走一些线条，就能风靡世界画坛？正因为他们触动了许多人心底的蕴藏。蔡元培在本世纪初提出过以美育代宗教，我在这里分明看见，最高的美育也有宗教的风貌。

狂风与雕塑

——昌耀诗《内陆高迢》赏读

□庄晓明(扬州都达化工有限公司经理人)

狂风的横扫无忌与雕塑的庄严致远，是诗歌力量的两个极致，前者的代表有李白，郭沫若等，后者的代表有杜甫，北岛等。而将这两种极致的力量熔铸于一个诗人身上，乃至他的一首诗中，那实在需一种巨灵式的人物的出现。因为这种境界，不仅仅是一种高超的技艺、深邃的思想就能为之的，它更是一种巨大而复杂的生命体现。大诗人昌耀，无疑就是这样的一位巨灵式的人物，狂风与雕塑这两种极致的力量，不仅交织回荡于昌耀诗歌全集，甚至在他的那首堪称伟大的抒情诗之一的《内陆高迢》中，亦得到了完美的演绎。

《内陆高迢》完成于一九八八年十一月，可谓昌耀诗歌生命的一个驿站或转折点。在此之前，他的为人传诵的名篇，如《慈航》《青藏高原的形体》(系列)《一百头雄牛》等都已完成，青藏高原赋予昌耀的

那种原初的狂风的力量，似乎在《内陆高迢》中作了最后的一击，此后，昌耀诗歌的主体便如鲁迅的《野草》一般，进入了人类幽晦莫测的内部世界的探索，为一种雕塑的力量控制。当然，我这么划分，并非是说昌耀诗歌狂风与雕塑的前后期一定是如此的泾渭分明，而是各有侧重而已——前期的狂风仍不时地在它横扫的身后，留下沙堡的雕塑，而后期的雕塑的内部，亦不时地回响着狂风的轰鸣。然而，在昌耀诗歌的由外而内的呈现的主体轨迹中，《内陆高迢》的狂风与雕塑的力量刚好处于一种胶着的平衡状态，而成为了无可置疑的重要驿站。

内陆。一侧垂立的身影。在河源。

在诗题的《内陆高迢》之后，诗的第一句随即又凸出的“内陆”二字，进一步强调

挤走了美的踪影。

为此，我更加思念莫高窟。

什么时候，哪一位大手笔的艺术家，能告诉我莫高窟的真正奥秘？日本井上靖的《敦煌》显然不能令人满意，也许应该有中国的赫尔曼·黑塞，写一部《纳尔齐斯与歌尔德蒙》(Narziss and Goldmund)，把宗教艺术的产生，刻画得如此激动人心，富有现代精神。

不管怎么说，这块土地上应该重新会聚那场人马喧腾、载歌载舞的游行。

我们，是飞天的后人。

四

离开敦煌后，我又到别处旅行。

我到过另一个佛教艺术胜地，那里山清水秀，交通便利。思维机敏的讲解员把佛教故事讲成了一门古怪的道德课程。我还到过一山水胜处，奇峰竞秀，美不胜收。一个导游指着几座略似人体的山峰，讲着一个个贞节故事，如画的山水也就成了一座座道德造型。

我真怕，怕这块土地到处是善的堆垒，