

当代艺术语境中的敦煌艺术刍议

岳 锋

(西北师范大学 美术学院,甘肃 兰州 730070)

[摘要]历史上的异质文化输入对艺术的发展都有促进作用,敦煌艺术正是异质文化和本土文化碰撞融合的结果。在当代艺术语境中,敦煌艺术具有文化融合的典范作用和对传统文化因子继承的双重身份。敦煌学研究的日益深入和多学科交叉研究的日趋成熟,为敦煌艺术研究的转型搭建了一个有益的平台。在中国当代艺术发展的进程中,西方现代主义艺术思潮之后的本土文化回归是目前面临的主要问题。敦煌艺术作为中国中世纪的一部美术史,深入研究其不同文化的相互借鉴和兴衰发展中隐含的艺术规律,对于重构中国传统文化精神,突出中国当代艺术的民族性、时代性,都具有十分重要的现实意义。

[关键词] 异质文化;本土文化;敦煌艺术

[中图分类号]J026 [文献标识码]A [文章编号]1005-3115(2009)24-0064-03

一

“在中国历史上大规模的异质文化输入有两次,一次是佛教的输入,另一次是19世纪末西方文化的输入”。^①这两次异质文化输入所引发的艺术现象可能对中国当代艺术的发展以及深入挖掘敦煌艺术的丰富内涵都具有十分重要的意义。

作为第一次大规模异质文化输入和本土文化相互碰撞的历史见证,敦煌莫高窟现存的佛教艺术作品和藏经洞发现的大量文献资料无疑是最好的研究对象。敦煌艺术自成体系,现存壁画4.5万余平方米,雕塑3000余身,历经13个朝代,艺术轨迹长达10个世纪之久。敦煌艺术以佛教造像为核心,集建筑、雕塑、壁画为一体,无论禅修还是拜佛都使人完全置身于一个佛国世界,如此成功的艺术形式,即使当代最富表现力的影视媒体也难达到这样夺人心魄的艺术功效。敦煌艺术是曾经流行的的大众艺术,无论是形式和内容,还是创作者和接受者,都区别于宋代以后兴起的文人画这种中国美术史上的主流艺术形态,它成功地融合了外来文化和中国本土文化,形成了独具特色的艺术语言,可以说“敦煌艺术是我国中世纪的一部美术史”。^②

发生在19世纪末的另外一次异质文化输入,体现在中国艺术发展道路中,即对西洋绘画的全面引进以及试图对中国绘画进行的全盘改造。改革开放以后,西方现代艺术思潮如洪水般涌入中国,一时形成了一股现代主义艺术运动的巨流,以欧洲为中心的的现代主义艺术流派和以美国为中心的当代艺术形式在展览会上频频闪现。经过一段时间的盲目崇拜和观念移植以后,人们

对这一文化现象有了比较客观的认识。西方现当代艺术是在西方的文化传统和意识形态基础上发展起来的,它反映了工业化时期的西方资本主义意识形态,从本质上说“任何一种西方现代主义的现成样式都不可能直接搬到中国来反映中国的现实与文化”。^③任何一种异质文化被移植以后,都存在着和中国既有文化碰撞、融合的过程。20世纪末的几年里,追求西方现代艺术的热潮开始逐渐消退,前卫艺术家开始从单纯的对于艺术形式和语言的学习转向了本土文化的回归,出现了一批关注本土文化内涵、关注当代人生活现状的艺术作品,可以说这一转型是合理、理智的。

比较两次异质文化的输入,情形有异有同。敦煌艺术产生在雄厚的汉晋文化背景之下;当代艺术生存在全球化或西方文化的强势话语之中,最为重要的是中国当代艺术处在大部分艺术形式以西方样式为母语的尴尬处境。在全球化的当代艺术语境中,发展中国当代艺术,就不可避免地一方面要吸收中华民族传统文化中的精髓,另一方面要借鉴国外当代艺术发展的合理趋向。国学大师季羨林说:“一个民族自己创造文化,这是文化的民族性。一个民族创造了文化,同时在发展过程中又必然接受别的民族的文化,要进行文化交流,这就是文化的时代性。民族性与时代性有矛盾,但又统一,缺一不可。继承传统文化,就是保持文化的民族性;吸收外国文化,进行文化交流,就是保持文化的时代性。”^④文化的民族性和时代性同等重要,敦煌艺术既是文化交流的优秀成果,又是中华民族的优秀文化传统,敦煌艺术在当代艺术语境中正是体现着这样的双重身份和双重意义。

二

回顾敦煌艺术兴衰的历史轨迹,或许可以得到有关艺术语言生成与发展的某种启示,以史为鉴,为当代艺术的发展提供某种思路。

“世界上历史悠久、地域广阔、自成体系、影响深远的文化体系只有四个:中国、印度、希腊、伊斯兰。而这四个文化体系汇流的地方只有一个,这就是中国的敦煌和新疆地区”。^⑤这种不同文化因子的结合,正是敦煌艺术的魅力所在,也是敦煌学能够成为一门显学的重要原因,但我们不能忽视的是这种结合的土壤正是具有古老的汉晋文化根基和特殊的五凉文化背景的河西地区本土文化。近年来,在嘉峪关、酒泉、敦煌等地出土的大量墓室壁画,以其生动的绘画语言证实了魏晋南北朝时期河西地区的经济和文化基础。敦煌艺术理论家史苇湘先生成功地运用了艺术社会学的方法论阐述了敦煌艺术产生的社会历史条件,形成了敦煌艺术本土文化论的基本观点:“敦煌佛教艺术是东传的佛教在一个具有成熟的封建文化的地方的特有产物,也是民族传统文化受外来宗教刺激下出现的新形态。”^⑥

外来的佛教艺术在敦煌地区能够落地生根,内容和形式都不得已发生了变异:其一,从天竺传来的凹凸法(低染法)和西汉时期就已成熟的色晕法(高染法)在经历了近百年的并存期之后,终于在隋代敦煌壁画中融为一体,逐渐发展成熟为以色晕为主、明暗渲染的中国式立体感表现方式。^⑦其二,希腊神话中带有羽翼的天使、印度佛教中身乘云彩的飞天传到敦煌后,以丝带流畅的线条表现了云气流动、展卷飞舞、漂浮升天的飞天形象的中国传统绘画艺术,使敦煌艺术成为飞动的艺术,超越了西方绘画静的形态,升华了“乐舞神韵”的中国传统文化精神。其三,在印度的石窟佛教作品中,人物性别特征明显,甚至是裸体人像作品也在壁画中频频出现。在中国,由于受到儒家思想和僧众“取悦于众目”目的的影响,菩萨形象从肩阔腰壮的男性逐渐变为性别特征不明的“非男非女”形象,再到妍柔姣好的女性形象,与强健威猛的罗汉形成了鲜明对比,最终符合了阴阳互补、刚柔相济的儒家审美思想。其四,以莫高窟第285窟的天象图为例,其中绘制的摩尼宝珠、飞天、仙人、神禽、畏兽等,有关这些图像具体是佛教的还是道教的,学术界至今还颇有争议,有人称之为“两重性图像志”或“图像志两重性”。^⑧以上四点只是中西艺术语言互相借鉴和佛、儒、道三种文化相互融合的几个典型特征,这种例证在敦煌艺术中不胜枚举。

敦煌艺术衰败的原因是多方面的,除明代海上丝绸之路兴起和敦煌闭关以外,与本文主旨有关的原因有两

点:第一,中原文化资源的不断汇入是敦煌艺术发展的“双刃剑”,来自中原地区民间艺术高手成就了大量辉煌的艺术作品,中原文化的影响逐渐成为敦煌艺术的主导因素。随着外来文化的影响逐渐减弱,敦煌艺术也因此开始失去了新的活力。特别是元代以后,中原绘画的语言形态趋于标准化、程式化、规范化,乃至最终概念化、符号化,缺乏语言生成新的机制,审美意识钝化,最终走向枯竭。第二,随着造纸术的日益精良,绘画媒介从传统寺院厅堂壁画转向了在柔韧度和适水性极好的宣纸上进行笔墨游戏,绘画的主流群体也由民间艺人逐步过渡到了文人士大夫阶层。至此,中国两大传统艺术系统历史性的完成了交替,以诗、书、画三位一体的文人画成为中国绘画的主流艺术形态,而以壁画、雕塑为主要形态的民间艺术语言受到了文人士大夫的鄙视,敦煌艺术也伴随着丝绸之路在中国历史上的沉寂而逐渐淡出主流艺术视野。

三

在中国当代艺术中,具有深厚文人画审美情趣的绘画语言面临着被西方艺术语言同化的尴尬处境。然而无论怎样的媒介或艺术表现形式,都无法改变艺术家自身携带的文化基因。在当前,对于中国当代艺术家来说,有效地平衡传统文化与当代艺术的关系,进而从传统文化的既有实践活动中找到与当代艺术相一致的东西,乃是一个亟待解决的问题。^⑨显而易见,中国当代艺术不是中西两种文化的简单相加,移植外来文化和继承传统文化,对推动当代艺术发展具有同样重要的意义,在吸收外来文化的同时,保持一定的差异性构建中国当代艺术必须坚持的基本原则。在主流风格和总体倾向上坚持本民族的文化根基和内在精神,自主地发掘出新精神、新生命、新形态,这是中国当代艺术的主动选择。

在当代艺术中坚持自己的文化精神、汲取传统艺术的精华,首先要明确什么是传统文化精神,否则谈论传统文化就是夸夸其谈和虚无缥缈。^⑩“敦煌艺术全面、集中的体现了中华民族的全息能性质”,“既是中华传统艺术的典范,又是全球交往和全球化的产物”,“既是既往开来的典范,又是在全球化背景下化全球的先声”。^⑪敦煌艺术以其系统性和作品的丰富性,及其自身体现出的艺术价值,成为了中国传统艺术的典范。特别是敦煌艺术的大众化、社会化性质,也是当代艺术的基本精神。

四

从目前的研究状况来看,在考古学的基础上基本建立了对敦煌艺术作品的历史分期和图像志考察,这些卓越的成就已经使我们可以廓清敦煌艺术的发展历史,这

就为敦煌艺术研究的深入奠定了了的基础。

展望敦煌艺术研究的前景,可以尝试在以下几个方面的创新与思考,具体体现为以下两个“转向”:

其一是理论转向。在现代艺术理论研究的新成果和多学科交叉研究的综合优势下,在更为广阔的理论视阈展开对敦煌艺术的研究,将会为当代艺术发展提供传统文化的理论支持。一些学者已经敏锐地觉察到了这一问题,及时地提出:“敦煌学研究不能自我孤独、自我设限、画地为牢从而自我封闭、自我扼杀敦煌学的生命,而应当利用各专业不同学科及其方法来研究敦煌资料,用开放的眼光及平和的心态去研究与敦煌学相关的材料,以期达到深化敦煌学研究的目的。”^⑬

依据艾伯特·伯金森的艺术语言模式,语言输出的外在结构模式及其心智演绎模式部分连接了艺术与语言的类似之处。敦煌艺术形式语言中的大量“词汇”、“语法”现象有待人们不断地深入研究,从而探究一种敦煌艺术独特的“生成艺术语法的潜在可能”。^⑭

敦煌壁画中大量出现的云气、莲花、头光、身光、菩提树,甚至是千佛、天宫伎乐、供养人、夜叉等,都既包含抽象的成分又有具体的形象。这种既具体又抽象的符号又是依据相关佛经的描述绘制的,具有非语言符号的基本特征。艺术家在从文字到图像的符际翻译中删减了视觉语言难以表达的部分,大量采用了提喻式的表达形式,使符号的能指与所指、内涵与外延变得更为复杂。^⑮

视觉文化研究的兴起为我们审视敦煌艺术提供了

不同的方式。上个世纪末的一些学者建议,通过人类学建立一座通向视觉文化的桥梁,为艺术史的研究提供了一个新的起点。尽管这种尝试还未成功,但它的学术前景却是显而易见的,这一理论创新必将为以视觉艺术为中心的敦煌艺术研究转型开辟新的途径。

其二是实践转向。敦煌艺术研究范围应该不存在时间上的下限,它是活的艺术形态,会在历史发展的长河中继续繁衍生息,并不断对当代艺术实践产生重要影响。敦煌艺术具有多元文化交融的开放特征,是全人类的一笔文化遗产,在当代社会,它不能仅仅体现单一的文物性质,而要使其成为对后人不断产生影响的活的艺术资源。在全球化的当代艺术语境中,研究敦煌艺术遗存的情形和18世纪德国新古典主义美学家温克尔曼潜心研究古希腊艺术一样,具有民族文化复兴的重要意义。对敦煌艺术的继承和发展在走过了局部性质的形式主义挪用之后,形成了对敦煌艺术更加整体、宏观的艺术态度,期待出现一个敦煌艺术和当代艺术超时空对话的新时代。

在艺术观念趋于多元化的今天,继续深入研究敦煌艺术中隐藏的中华民族审美意象,仔细探寻存在于本土艺术资源中的文化基因,必将为重构中国文化精神、促进中国当代艺术发展提供可资借鉴的合理因素。就像现象学的开拓者爱德蒙·胡塞尔所说的那样,我们必须“回到事物的本身”,不受理论的偏见和假设的妨碍,审视事物的本来面目。

[注 释]

- ①王玉芳:《20世纪中国比较美术的回顾与思考》,《美术观察》,2005年第1期,第91页。
- ②张道一:《敦煌赘语》,载自易存国《敦煌艺术美学》序言,上海人民出版社2005年版,第1页。
- ③易英:《学院的黄昏》,湖南美术出版社2001年版,第335页。
- ④季羨林:《东学西渐与“东化”》,《光明日报》,2004年12月23日。
- ⑤季羨林:《敦煌学、吐鲁番学在中国文化史上的地位和作用》,《红旗》,1996年第3期。
- ⑥史苇湘:《敦煌历史与莫高窟艺术研究》,甘肃教育出版社2002年版,第415页。
- ⑦段文杰:《敦煌石窟艺术的特点》,《敦煌研究》,1995年第2期,第6页。
- ⑧贺世哲:《敦煌图像研究·十六国北朝卷》,甘肃教育出版社

- 2006年版,第296页。
- ⑨鲁虹:《为什么要重新洗牌》,湖南美术出版社2003年版,第53页。
- ⑩梁漱溟:《东西文化及其哲学》,1999年版,第13页。
- ⑪王建疆:《全球化背景下的敦煌文化、艺术和美学》,《西北师范大学学报》,2004年第6期,第26页。
- ⑫赵声良:《常书鸿先生早年艺术思想探微》,《敦煌研究》,2004年第3期,第72页。
- ⑬易存国:《敦煌艺术美学》,上海人民出版社2005年版,第8页。
- ⑭Albert J. Bergesen:《A Linguistic model of art history》,Poetics 28(2000),第73页。
- ⑮梁晓鹏:《敦煌千佛图像的符号学分析》,《敦煌研究》,2006年第2期,第12~15页。