

协调与超越

——中国飞天的视觉文化思维与精神价值意义

李 滢

(西华师范大学 美术学院,四川 南充 637002)

摘 要: 别具一格的飞天造型是敦煌艺术的代表,它是多种文明共同孕育而成的一种新的艺术形象。这种新样式的诞生说明,只有在理解传统的精髓,以及它同本民族心理结构和人文性格内在联系的基础上,正视异质文化与本土文化的碰撞、吸收、融合,才能够创造并产生出更具艺术生命力的新形象及新文化样式。

关键词: 敦煌飞天 视觉文化思维 精神价值意义

经历了千余年的岁月,展示了不同的时代特色和民族风格,敦煌飞天不但呈现了极乐世界的精神凝聚力,提升了佛教艺术的内涵,而且是美术史上的一个奇迹:极其具象,却极端无法捉摸。这个被艺术化了的视觉形象,自然不加造作,柔美极富活力,旷达而又自信——它的自信来源于理解传统文化精髓基础上的高度的文化自信。

敦煌飞天就是画在敦煌石窟中的飞神,莫高窟492个洞窟中,几乎窟窟画有飞天。印度佛经记载中的飞天是乾闥婆与紧那罗的复合体,形象并不美丽。乾闥婆是印度古梵文的音译,意译为天歌神,又叫香音神;紧那罗则意译为天乐神。唐代慧琳的《音义》解释说:“真陀罗,古作紧那罗,音乐天,有微妙音响,能作歌舞。男则马首人身,能歌;女则端正,能舞。次此天女,多与乾闥婆为妻也。”飞天的形象是随着佛教,自印度沿着“丝绸之路”传入我国的。泰始元康年间(公元265—299年),已经传进西域地区的外来佛教开始渗入敦煌地区,西魏时,莫高窟已出现了持乐器歌舞的乾闥婆。最初乾闥婆和紧那罗在佛教天龙八部众神中的职能是有区别的。后来乾闥婆和紧那罗的职能男女不分,隋代以后,壁画中乾闥婆和紧那罗的形象也混为一体。为了把他们和乐伎加以区别,早期天宫奏乐的紧那罗定名为天宫伎乐;后来合为一体,持乐歌舞的飞天被定名为飞天伎乐。

敦煌壁画中的飞天与洞窟创建同时出现,历经千余年,延续10个朝代,从十六国开始直到元代末期,最终随着敦煌石窟的停建而消逝。飞天艺术不同于一般佛教造型艺术的重要特征,在于它表现的是人物飞动中的节奏和韵律,其姿态多样,体态轻盈、衣裙飘曳、落花飞旋,向

人们展示了一个艺术化的佛陀世界,正是由于她们的存在,平静肃穆的洞窟似在卷涌飞腾,洋溢着永恒的艺术生命力。制作者以精湛的表现手法展示了不同时代的特色和民族风格——敦煌飞天是多种文明共同孕育而成的一种新的艺术样式。

早期飞天,是一个超然物外的形象。冷静,孤傲,内省,隐蔽,超越,沉寂,象征,无声无息,静若大地,只是这么随手拈来,没有想给这个世界增加什么光彩,但突然间挥动衣袖,揽半天的彩虹入怀。早期飞天深受西域飞天的影响,但这一时期北凉到北魏两个朝代的飞天特点并不相同。由于敦煌地区画工尚不熟悉佛教题材和外来艺术,处于摹仿阶段,在最早的272窟中可见北凉时的飞天有着与印度和中亚西域十分相似的风格:冷色调;运笔、着色豪放,粗犷朴拙;而第269窟中北魏的飞天形象,虽然有的大体上还保留着西域式飞天的特点,但已经开始眉清目秀、鼻丰嘴小,身材比例逐渐修长,显露出逐步向中国化敦煌式样转变的趋势。249窟的西魏时期飞天,讲究动态,出现了两种截然不同的风格:一种是西域式飞天——继承着北魏飞天的造型和绘画风格;一种是中原式飞天:东阳王荣出任瓜州(古敦煌)刺史期间,从洛阳带来的中原艺术画风在莫高窟新创的一种飞天——是中国道教飞仙和印度教飞天相融合的飞天。

北周是鲜卑族在大西北建立的一个少数民族政权,鲜卑族统治者崇信佛教,且通好西域,因而莫高窟再度出现了西域式飞天。在敦煌第290窟、299窟和428窟中均可看出,这种新出的飞天具有龟兹、克孜尔等石窟飞天的风格:身躯短壮,头圆光,戴印度宝冠,上体裸露,腰系长裙,面部和躯体采用凹凸晕染法,出现了五白:白眉棱、白眼眶、白鼻梁、白嘴唇、白下巴。动态朴拙,有北凉风格,但形象却比北凉时期丰富得多。绘制技法中突出采纳的是中国画的以线造型手法,融合中国的笔法线法把外来艺术变成自己的艺术,逐步走向汉化风格——北周时期是明显的转折点。

第427窟是隋代的大型洞窟之一,是隋代画飞天最多的洞窟,计108飞天,皆头戴宝冠,上体半裸,项饰璎珞,手

②⑥李大钊.青年与农村.李大钊全集(第3卷).河北教育出版社,1999:183.

②⑦李大钊.知识阶级的胜利.李大钊全集(第3卷).河北教育出版社,1999:457.

②⑧②⑨李大钊.要自由集合的国民大会.李大钊全集(第3卷).河北教育出版社,1999:523.

③⑩李大钊.“少年中国与少年运动”.李大钊全集(第3

卷).河北教育出版社,1999:320.

参考文献:

[1]吴汉全.早期李大钊对启动中国社会现代化条件的思考[J].宁夏大学学报(人文社会科学版),2001,(4).

[2]庞虎.文化场域下精英与民众的互动及和谐重构[J].厦门大学学报(哲学社会科学版),2010,(1).

带环镯,腰系长裙,肩绕彩带,朝着一个方向绕窟飞翔。长裙飘曳,彩带迎风舒卷。流云飘飞于飞天四周。隋代飞天正处在融合、创新时期,虽有西域飞天的遗风,但中国文化特色的形象已十分清晰,飞天的飞动造型,是通过衣裙飘带的走势,背景纹样的流动感表现身体的翻转、扭曲,四肢的伸展、摆动等人物形体的变化,画面中的人物造型具有流动的意态,体现出由力量、运动和速度构成的动态之美,体现出飞翔的节奏与韵律。

唐代,敦煌飞天已完成了中外吸收、中西融合的历程,完全形成了自己独特的风格。唐代洞窟的飞天大部分在经变画中,一方面表现大型经变画中的佛陀说法场面,散花、歌舞、礼赞作供养,另一方面表现大型经变中佛国天界——“西方净土”、“东方净土”等极乐世界的欢乐。唐初建成的220窟,佛陀在极乐世界正中说法,飞天轻盈潇洒,或脚踏彩云,徐徐降落;或昂首挥臂,腾空而上。衣饰艳丽丰厚,人体丰满朴实,神态激奋昂扬,动势和姿态充满进取精神和欢乐情绪,表现手法达到了艺术的顶峰——这与唐王朝前期开明的政治、强大的国力、繁荣的经济、丰富的文化等时代精神是一致的。唐代飞天带来了莫高窟的“敦煌风气”:矜持,浅笑,温厚,自在,舒展,庸懒,入世,繁花似锦,色彩斑斓,沉着痛快。正是这种从容、不经意,更透出无可言喻的天真浪漫,飞天追求性灵至美的精神境界中,人性将摆脱世俗的羁绊,由此而获得彻底的解放。飞天形象的成功本土化塑造说明艺术家仅有专业技巧是远远不够的,非得具备开阔的眼界和由衷而生的虔诚、谦虚、纯真,否则,这一形象不可能从容走过季节,穿越时光。

第327窟是莫高窟宋代晚期的一个洞窟,窟顶四坡下沿画飞天一周,捧花、奏乐,为佛陀作供养。其东坡北侧的两身飞天,皆束发髻,戴珠冠,赤裸上身,项饰璎珞,臂饰宝钏,一身手捧花盘,一身手凤首箜篌,逆风飞翔,飞天身上鲜花纷落,身下彩云飞旋,虽无唐代飞天的气势,但其形象姿态颇为完美。西夏是党项人在大西北建立的一个少数民族政权。莫高窟西夏时期的飞天,一部分沿袭宋代的风格,一部分具有西夏特色:把党项人物风貌和民俗特点融入了飞天的形象——脸形长圆,两腮外鼓,深目尖鼻,身体健壮,穿皮衣,世俗性很强——其中具有代表性的是第97窟中的童子飞天。此窟西壁佛龕内侧,各画一身童子散花飞天,头顶秃发,两侧梳小辫,圆脸细眉,眼角上翘,厚唇鼓腮,赤膊光腿,体格健壮。臂饰珠镯宝钏,腰系兽皮肚围,脚踏短筒皮靴,一手持莲花,一手持花盘,一腿弯曲,一腿上扬,由上而下飞行。这两身飞天已无早期飞天佛国乐神和歌神的神态,也无唐代飞天婀娜多姿的风韵,如果抹去臂上的巾带,脚下的彩云,完全是一位党项族打扮的男童——人物形象、发式、衣饰,都表现出了西夏族族人的特点和生活方式。元代时具有代表性的是画在第3窟南壁和北壁《千手千眼观音经变》图上方两角的四身飞天,北壁《观音经变》图上

方两身飞天造型较为完美。这两身飞天相向对称,形象、姿态、衣饰基本相似,头梳锥髻、戴珠冠,脸形丰圆,长眉秀眼,上体半裸,项饰璎珞,一手托莲花,一手执莲枝,乘黄色卷云从空而降,衣巾巾带很短,身体沉重,飞动感不强——飞天艺术的灵魂在于“飞”,飞动感的创造与表现是飞天艺术的关键,长而舞动的帔帛才是飞翔的生动表现——此时,随着丝绸之路的转移,洞窟和飞天们正在逐渐淡出人们的视线。

今天,敦煌的飞天文化与文明,其感染力和影响力已然超越了时空的约束。

有一种东西无法表演,那就是自信。自信来自文化上的自立和自重。敦煌飞天不是单一文化中的艺术形象,飞天的故乡虽在印度,但敦煌飞天却是印度文化、西域文化、中原文化共同孕育而成的,是多种文化的复合体——这也是敦煌飞天富有艺术生命力的重要原因。在西方现代艺术的冲击下,由于文化的差异性,在交流与传播过程中引发文化冲突和对抗是一种普遍现象。两种异质文化的沟通、了解,必然会在超出媒体的更大范围内发生作用。双向的诠释和创造活动,提供了精神文化融合的契机。以飞天为代表的敦煌艺术样式的形成表明了文化交流富有成效的积极作用。敦煌艺术样式的成就,以及中国改革开放以来呈现的文化多元局面证明,文化的会通、融合可以促进中国文化自身的更新与转型,并创造出一种高度发达的新文化。

从飞天的形成历史中可以看到,创新不是凭空杜撰,它必须依傍深厚的文化哲学土壤,艺术家必须经过时间的体悟和知识经验的长期积累,才能深刻理解传统的精髓,以及它同本民族心理结构和人文性格的内在联系。我们在认识传统时,同样需要开阔眼界,真正体会到它的博大精深,在此基础上,使之成为中国当代艺术发展的原动力。毕竟,“世界上实在很少有其他东西,能比艺术更能具备跨越时空的聚散吐纳能力”,学者余秋雨先生在《艺术创造工程》一书中说:“艺术的创造工程,从狭义而言,创造了艺术品,从广义言则创造了新的精神天地,为民族、为社会、为时代、为历史、为未来,都构建了新的质素。”

参考文献:

- [1]常书鸿.敦煌飞天[M].北京:中国旅游出版社,1993.
- [2]段文杰.敦煌石窟艺术的特点[J].敦煌研究,1995,(2):3.
- [3]季羨林.敦煌学大辞典[M].上海:上海辞书出版社,1998:215,170.
- [4]谢生保.敦煌飞天形体姿态的来源[J].敦煌研究院,2001,(4):13-21.
- [5]余秋雨.艺术创造工程[M].上海:上海文艺出版社,1987.