

龟兹石窟壁画与现代岩彩画创作

刘 勇

龟兹是古丝绸之路的要冲,中华文明、印度文明、伊斯兰文明和欧洲文明在这里交汇融合,形成了克孜尔、库木吐喇、克孜尔尕哈、森木赛姆、阿艾等众多石窟中灿烂的龟兹石窟壁画艺术,无论从文化人类学、艺术学还是历史学角度审视龟兹壁画,都具有多民族文化的交流与融合的痕迹,其跨文化的包容性,对当下的岩彩画学习和创作,都有非常重要的意义。

龟兹石窟壁画分布在新疆古龟兹地区大小二十余处佛教石窟遗址中。石窟始建于3世纪末,止于12世纪,经历了近十个世纪的辉煌发展历程。至今,在龟兹遗存的石窟约六百余个,保存壁画近一万平方米。壁画题材主要是佛经中的故事,而壁画造像多为佛说法、涅槃和菩萨、佛徒四众诸神等,以及作为背景的山水、动物和其他图案。壁画的布局因石窟开凿的时期不同而形制各异,且因佛学各种教派间的差异而各具特色。因而,龟兹壁画风格及种类众多,堪称壁画艺术的博物馆。

龟兹壁画艺术风格大致可分为龟兹风、汉风、回鹘风三大体系。克孜尔石窟是龟兹风艺术的典型代表,也是中国历史上最早的佛教石窟之一。该石窟位于新疆自治区拜城县克孜尔乡东南的明屋依达格山南麓。西距拜城县城64公里,东距库车县城60余公里。壁画风格深受“犍陀罗”佛教艺术的影响,在构图上讲究对称平衡、饱满丰富,形式主要为菱形格和方形格。菱形格构图是克孜尔石窟壁画的独创风格。其构图布局繁密多变,一般在石窟主室窟顶,正壁佛龕的上方。此外,在甬道和后室内也满画着边缘为山形的菱形格子。菱形格采用对比的色彩搭配方法,每一菱形格以一种色块作底色,相邻的两个菱形格中的色块在冷暖、明暗上形成鲜明的对比关系,每一格中绘一个佛经故事。画师们对佛经中众多情节复杂的故事进行提炼、概括,以易于人们辨识的典型形象构成画面。例如克孜尔第38窟主室券顶有一幅名为《猕猴王舍身救众猴》的菱格故事画。故事讲的是菩萨前生曾为猕猴王,率五百猕猴在山中游戏。因一年干旱无雨,众果不生,猕猴王只得将众猴带进国王的

花园中采食水果,国王派兵将它们重重包围。猕猴王为救众猴,脚缠长长的藤条,用身体在花园与河对岸的树丛间搭起一座桥,让众猴踏其身逃出花园,但自己却疲惫不堪坠水而死。菱形格画面中央的猕猴王,双手紧紧抱着河对岸的树干,双足缠着藤蔓搭在院墙上,构成一座长桥。两只小猴神态慌张地从上面踩过。精练的构图,准确的选材,让我们非常容易地理解到故事的内容。

克孜尔石窟壁画中人物的线条,有粗有细,但同一根线大多力度均匀,粗细变化极小,用笔遒劲如屈铁盘丝。并且,画师还使用一种尖硬的锥状器具在壁画上刻划人物的轮廓,再用线描勾勒和色彩晕染。“其绘制过程一般用赭色(或土红色)起草裸露人体,用深色给裸体‘穿’上衣服(不画内部折叠的衣纹),再用坚硬的刻划物刻出衣内肌体的赭色线,然后着色晕染或勾描色线”(龟兹石窟研究所、阿克苏地区史志编纂委员会编《克孜尔石窟志》)。此法不受笔头含墨量的限制,可以不间断的划出气韵连贯的线条,具有很强的表现力和鲜明的艺术特色。对于裱在木板上可以厚涂的岩彩画来说,这种方法非常实用。

在着色方面,克孜尔石窟的壁画除平涂外,主要运用“凹凸晕染”法表现出鲜明但不是固定光源的立体形象。其法在克孜尔石窟壁画中有三种表现形式:一是圈染,二是单面染,三是高染。如克孜尔第17窟绘于门上方半圆形拱壁的《兜率天宫说法》,图中人体先按其肌肉组织分成块——胸部分两块、腹部分四块、肩头分一块、大小臂各成一块,然后在各块的四周从外缘向内逐层晕染,形成一个个色阶明显的立体圆圈。这就是“凹凸晕染”法中的圈染法。而克孜尔第14窟《说法图》中,人物裸露的肩头、手臂,则是用单面染方法来表现——以接近肉色的浅赭色平涂,再用深赭红色晕染外侧或内侧面,形成深浅不同的色阶来表现肩头和手臂的肌肉。人物的鼻梁、下颌等高点处则采用高染法——用白色向外晕染。另外,此图的许多地方都是以晕染和勾勒相结合的,如上眼睑线及眉毛线间的晕染和勾线等。鼻子的内侧面结构由晕染转变为勾线,形成双线表现的典型的龟

兹样式。眼睛、嘴以及界栏中的卷草纹饰等都是用线勾勒完成,线条流畅自然。值得注意的是,有的人物嘴上出现两个造型的线条,显然是对第一次的造型不满意,涂上底色又重新勾勒出嘴的造型。从这点看,画师们并不是僵化地依照粉本描绘,这是带有创作的因素,所以人物准确传神,气韵生动。而与在现代岩彩画创作中过分强调制作、工艺味浓重的特点,形成了鲜明的对比,给现代岩彩画提供了有益的借鉴。

龟兹石窟不仅有大量宣扬佛教教义的画面,还有畜牧、狩猎、农耕、建筑、山水等现实生活的摹写。如克孜尔第175窟右甬道里的壁画,画中两头膘肥体壮的老黄牛,低头甩尾,拉犁奋力向前。农夫挥动长鞭,扶犁耕地,神态非常生动。与这幅“耕作图”毗邻的是两位头戴小帽、上身赤裸、穿短裤的农夫,手持“砍土曼”(形似锄头的工具),一人上举一人下刨,形态姿态惟妙惟肖、栩栩如生。据考证,这与新中国建国初期新疆农村耕作的情景一模一样。

另外,龟兹石窟中还有不少生动的供养人画像。其中的代表是克孜尔尕哈石窟中的国王及其家族的供养人像。如克孜尔尕哈第14窟的供养国王、王后像。国王像外穿红色翻领对襟短袖联珠纹锦袍,内衬绿色菱格纹衫,戴着缝有边饰的披肩,脚踏长靴,连环状的腰带上,挂荷包、短剑,身佩的长刀露出环首和下端的鞘。人物整体上显得神态高雅,地位显赫。王后内穿红色菱格纹紧袖衫,外罩联珠纹翻领对襟短袖外套;绿色菱纹长裤的中央和下端缝缀联珠纹和点状菱格纹边饰,用红绢束腰;头顶中央插一绿色饰物,右耳上方梳一小髻,佩耳环、项圈、腕钏,双手持帛带,左手又秉灯供养。服饰非常富丽,人物造型风雅娇贵(参见贾应逸、祁小山《佛教东传中国》)。这组供养人像,可以让人们领略到画师对生活细致入微的观察及其装饰性的艺术表现方法。画师们既遵循佛教艺术程式的规范,又能从现实生活中汲取营养,在程式中寻找个性,在规范中寻求变化,创造出既符合佛教艺术规范又富有生活个性的鲜活的艺术形象。正如楚启恩在《中国壁画史》中所说的,这种“形象取之于自然,而又不同于自然界的真实形象,是现实与理想的结合,是高一层的艺术表现手法”。

库木吐喇石窟位于新疆库车县城西北约25公里的库木吐喇村。石窟中既有龟兹风格的壁画,又有汉风格的壁画。库木吐喇第11、14、15、16、17窟是典型的汉风格壁画,其题材内容、构图形式、装饰纹样、形象塑造、绘画技法等方面都表现出浓郁的中原风格,是中原壁画艺术西延的结果。其风格与同时代的敦煌莫高窟壁画很相似。这些壁画吸收中原绘画的成分繁杂而丰富,如窟顶中脊的天部以莲花或净水表现(龟兹风多用龙神、金翅鸟神、日神、月神等天相图表现)、方格因缘和横列因缘故事画构图的形式(龟兹风多采用菱形格)以及线条表现更为自由活泼(龟兹风主要为屈铁盘丝式)等。这两种风格相互影响,彼此融合,共同发展。后来又被迁至龟兹的回鹘人汲取,创造出回鹘风格的壁画艺术。如库木吐喇第45窟回鹘风格的壁画,已无菱形格形式,强调体积的凹凸晕染也退居次要地位。大量使用土红、赭石、金黄等暖色,和石绿相衬,形成富丽热烈的艺术风格。其中有部分佛像画在圆形浮雕上,佛的头光和背光效果强烈,充分体现了中国佛教艺术“塑绘不分”的特点。用有限的岩彩画材料,再现出生动丰富的画面,调动一切手段为宗教观念服务,这在石窟遗存中比比皆是。画师们总是想方设法地使用各种艺术手段,把壁画画得美轮美奂,达到吸引广大信徒的目的。

纵观三种艺术风格的发展,使人深刻地感受到文化碰撞、交流、融合的魅力。“屈铁盘丝”的线条,最终演变成中国画“十八描”中的“铁线描”。凹凸晕染的方法给中国画的赋色注入了新的活力,创造出叠染、分染等不同的表现形式。先画裸体,再“穿”衣服的刻划法不仅影响了吴道子的“吴带当风”,还促进了中国人物画的发展。在现代岩彩画的创作中,如何继承发展龟兹壁画、敦煌壁画、青绿山水等传统中国画艺术的精髓,吸收日本岩彩画和西方绘画的精华,摆脱水墨程式的束缚,创造出色彩丰富的中国画,这是我们应该从龟兹壁画中学习和借鉴的。

(作者单位 嘉应学院梅州师范分院)

责任编辑 韦平