

← (上接8版)

存数量多的另一个原因在于这些建筑在民间一直发挥作用,心理上更早已是当地每个普通人所珍视的传统与认同的组成,在许多寺院前都能见到各个时代的记录当地人供养捐赠和修缮的碑石,全民的参与其实一直到当代都是如此,很多寺院塑像的彩画全以当地人的想象和审美为基准,让人哭笑不得,但也无可指摘,信仰本就如此。

想象

我觉得我们的美术史研究还不够聪明。很多时候,我们花了很大的力气做一些很难有结果的工作,比如,认神仙。神仙谱系真的是非常重要的事情,关乎源流和认同上的自信。当年叶芝就花了很大的力气来构建爱尔兰的神话体系。北欧神话和希腊罗马神话体系最完整,追根溯源毫无障碍。记得在大英博物馆观摩他们的k12课程,有一节就是讲古希腊神话,一个个神拿出来细读,手持狼牙棒的必定是赫拉克勒斯,三叉戟的肯定是波塞冬。这个不是什么学者研究的成果,是荷马、维吉尔一直到托尔金的功劳,从公元前十世纪一直到公元两千年,口耳相传,不容质疑,文本和雕塑还有壁画在那边,从漫画到好莱坞电影在那边。

我们的专家不屑于厘清“玉皇”和“三清”的关系,的确这不属于学术的范畴,然而老百姓关心的就是官阶高低和神仙法力大小,那边厢倒是连宙斯的私生活都能写成诗(Leda和天鹅之类)。我是觉得《封神演义》和《西游记》之类的小说真的很重要,神话体系的构建



山西忻州九原岗北朝壁画墓墓道北壁

是民族认同的基础。神仙的形象不是定义和规范出来的,是想象和艺术创造的结果,和翻书寻资料掉书袋无关,和逻辑推理钩沉材料无关,有关的是感情,是冲动,是想象力。值得说的是,专家找到了许多水陆仪轨的文本,反过来和壁画内容比对解析,一是对号入座,大致搞清楚谁是谁,二是复原仪式过程。“水陆法会”是正式的叫法,对于老百姓而言,做法事的原因是很多样的,从大地震之后的镇魂祈福,到节庆祭祀,神仙的世界是现实存在的,头上三尺有神明。

神仙的班底其实是有的。道教体系最直接的当然是“永乐宫”,水平最高,配置最全。永乐宫的三清殿是其中心主殿,殿内所绘有包括八位主神(所谓的四帝二后加上东王公和西

王母)在内的290位神祇的形象。50多年前王逊先生就写文章对其进行辨认,错误处当然在所难免,但足够当作支撑想象的四梁八柱了。水陆画系统比如稷山青龙寺腰殿。四壁画所表现的包括三身佛、炽盛光佛、四方佛、十大明王、十地菩萨乃至二十八宿、五岳四渎、帝王将相、历史人物,从引导到正位神,从佛道到儒教,从天界到冥府,四周壁画与中间的接引佛组成了完整的水陆法会的仪轨程序,又体现密宗曼荼罗的因素。历史人物比如“稷益庙”,绘制的是大禹、后稷、伯益祭祀、耕获、田猎、授种的场景,这种题材比单纯的朝元仙仗式的人物列队有意思得多,因为有许多生活场景在其中,所以建筑、服装、生产生活的场景能给后来的研究者提供

许多的乐趣。又比如永乐宫的纯阳殿和重阳殿,绘制的是吕洞宾和王重阳的生平故事,当时的戏曲也有许多相关剧目,不仅仅是教化,更是娱乐,应该是很深入人心的。

神话的本质是想象,工匠创作的时候依照的是粉本,粉本的来源也是口耳相传和无垠的想象,这个方面的研究其实还有很大空间。比如所谓的晋南画工团队和绘画技术问题,我就觉得应该进行实验考古或者复原实践,从设计图到最终效果应该是挺复杂的。神仙菩萨、三皇五帝自有其出处,但实际上神仙体系并不严格,神仙的形象更非一定,根据图像边的榜题而确定神仙的形象固然是最直接的方法,但是也谈不上太靠谱,即便有榜题也不意味着这就是标准像,尤其一些

偏门和小众的神仙。绝大多数壁画上的人物形象其实是雷同的,这正是专家在辨认人物时遇到困难的根本原因,也是壁画和纸、绢上的绘画根本区别所在,艺术创作和匠作劳动不是一个层次的事情。工匠至多就是技术了得的匠人,没有理由希冀这个群体对画面内容本身有深入了解。在壁画的实例中我们所发现的错绘的情况并不罕见。这与古建的情况很相似,《营造法式》里的结构未必是工匠自己的叫法,真正的图纸其实存乎口耳相传中。

空间和思想

这两年古建的研究很热门,尤其是民间的古建研究和保护。这事本来就应该依靠群众的力量,仅靠文保怎么能保得住这么多的古迹,需要的是更广泛的认同。在诸多研究民间的力量中有一支队伍叫“六椽椽”,做了很多次的古建考察的工作,很有影响力。“六椽椽”是一个很要紧的古建名词,椽就是梁的意思(宋代称为椽,工匠未必明白营造法式,但规制基本如其所记),椽上架六根椽子就是“六椽椽”,相应的“四椽椽”就是上托四根椽子的椽。梁架和立柱系统决定了建筑的构造和规模,另外也决定了基本的空间结构。

空间是研究壁画的关键。地上和地下的道理是一样的,宋金的砖雕墓表现的也是建筑空间内的场景。空间和壁画的关系并不是本体结构和附加装饰的关系,壁画是空间的衍生延展和提升加强。建筑和墓葬都是如此,是用来安置这些视觉形象和雕

(下转10版) →



山西芮城永乐宫三清殿元代壁画/朝元图