

化妆皿——犍陀罗消失的习俗和铭刻在石头上的记忆

邵学成

化妆皿这种文化和艺术是不会轻易消亡的,这些图案并不只是起着装饰性的作用,其制作工艺和技术被用在了其他器物上,更重要的是包含着与再生和丰饶有关的思想性的意义。这些思想曾一度在这里生长、兴盛,得到人们的重视,寄托人们的愿景,但最后渐渐消解和缩小,直到消失不见,最后只留下了这些残破容器的躯壳。

在考古美术研究中称作为化妆皿(Toilet tray)、黛砚、装饰盘的石制小容器,一般是指巴基斯坦西北部和阿富汗境内犍陀罗区域发现的、在希腊化时代(公元前4—前3世纪)前后制作、进入贵霜时期(公元50年)后渐渐消亡的石器物品。这类小石器因为没有准确的铭文称谓,也没有历史文献的明确记载,一般认为是属于古代化妆器物的一部分,但表面多装饰有希腊神话人物和怪兽题材,造型设计巧妙,很受古今人们喜爱。

在古代,女性一般使用化妆皿、镜子和香料进行化妆。如果简单根据形制推断,用法是将颜料、精油、香料等物质添加到器皿上,放置在室内使用。或许人们也使用化妆皿进行淋浴后的全身美容。同时在古代,化妆也是某些宗教礼仪的一部分,特别是中亚和南亚湿婆信仰者们,一般都使用白檀的泥灰将全身涂满,保持清静的神

圣,用以驱除邪魔。在佛教时代的弥兰陀问经对答中,也提到要在额头和眉宇间进行化妆,用来驱除邪恶,但是我们今天无从知道,他们有没有使用这些器皿。

在巴基斯坦的各个博物馆基本都有这些石质器皿,一般都放置在犍陀罗相关的展陈区域。这两年我因为展览和考察工作走访这些博物馆,看得数量多了,见识的类型多了,也渐渐有了新的感悟。但可惜的是,这些石制品除了少部分是在塔克西拉的希尔卡普、斯瓦特地区考古发掘出土的之外,人们在各个印刷品上看到的类似石质品,多数是后期来历不明没有出土地点的收集品。这些收集品在古物市场上广泛地流通着,因为艺术审美情趣而受爱好者、古物收藏家青睐。但是这些古物市场上的化妆皿缺少相关的地层环境历史信息,这给这些化妆皿的年代学和实际用途的解读带来困难,但也给人

们留下了很多猜想的空间。

初步观察,这些装饰盘基本上都是展现各种奇思妙想的浮雕,但有一个共同的主题是包含脱离现实世界的、死后到达极乐彼岸和再次复活、再生愿望的图像表达,看到这些精巧的装饰盘的设计,感觉灵魂仿佛跟随这些神灵退缩到了舒服又堕落的区域,蜷缩在一个永恒的狭小的石刻空间内安静地思考。但是,关于装饰盘人们也有其他的看法,一部分学者认为装饰盘是犍陀罗地区佛教徒在家信仰的所有物之一,这些装饰盘并不在寺院中使用,只是在家的居士死后再将其供奉给寺院,将自己未能完成的信仰寄托交付给代表佛陀,等待来世的福报。但是从信仰这一点出发,这些化妆皿与犍陀罗地区的宗教信仰有哪些直接的关系还不明朗,也或许与佛教中的早期佛像起源图像

(下转8版) ➡



➡ (上接6版)

除此之外,展览现场的墨迹陈设还给了我们一种很难得的“比较”的机会。单独看一件墨迹,和同时观看几件作品的感受是不一样的。比如传颜真卿的《自书告身帖》,这件作品由中村不折购入,收藏于日本台东区立书道博物馆。这件作品曾经借展于上海博物馆主办的“丹青宝筏——董其昌书画艺术大展”。但是单独看《自书告身帖》的感受,和将其与《祭侄文稿》并置观看的体验也是不同的。虽然二帖并没有放在同一个展厅来展示,但毕竟同时展出,使得观众对二帖的印象非常深刻,可资比较。相比之下,《自书告身帖》并没有《祭侄文稿》那样丰富的墨色对比,并且本身的墨色也并不浓,有些类似于松烟墨的“雾化”效果,而没有《祭侄文稿》中那样浓亮的油烟效果。历年来,关于此帖疑是颜氏后学所书的说法一直存在,但大多是从文意、字法、流传等角度立论,很少从用墨

角度观照,更未见将其墨色与确凿的真迹《祭侄文稿》进行对比的研究,而后者恐怕并不是一条可有可无的思路。

展览上还把传王羲之的《妹至帖》和新发现、暂命名的《大报帖》并置在一起。关于这两帖本来是一帖的说法,在书法界一直有很多猜测,也有很多人通过数字图像技术将两帖的高清印刷品缀合。但由于数码照片每次单独拍摄时,后期的调色使得两帖的色彩有很大的差异,使得数字版很难真正融为一体。此次同时观看两帖的原作,虽然装裱形式有异,但几乎可以印证两帖在用纸方面的相似处,只是两帖的连缀关系(如从文意来看中间是否还有其他内容,是否一个有选择的摹本等)还有待检验。

需要说明的是,除展览的主展场东京国立博物馆的平成馆外,东京国立博物馆的东洋馆和从东博步行约二十分钟的台东区立书道博物馆还在同时举办联袂策划的外围展

“王羲之书法的残影——通往唐代的道路”,但两馆展品中没有重量级作品,且以拓片(包括金石拓片和刻帖拓片)及写经为主体,因为更多重量级的墨迹作品肯定都在平成馆展出。此外,东京国立博物馆的本馆也有书画常设展,展有许多中国书法爱好者不熟悉的日本书家的作品。这些外围的展览,也可以作为看完平成馆特展后意犹未尽的好去处。

此外,此次大展现场不允许拍照,甚至拿出手机发短信、查资料等也会立马有工作人员前来劝阻。也许习惯了做“低头族”的国内的观众对此感觉很不适应。但是,有这样一段安静的时间,让你放下社会俗务,沉浸于和古人的对话之中,其实也未尝不是一种难忘的观展体验。但是对于研究者来说,不允许拍照还是会有一些遗憾。这是因为官方的印刷品全部是正面拍摄的,而研究者总习惯于从各个角度观看作品,比如看纸张的肌理,积墨的厚度,以及透视、虚实关系等,往往通过官

方的印刷品并不能够解决。但尽管如此,总的看来,对于广大书法爱好者而言,这是一个值得强力推荐的展览。

不过临了,还是要对包括这次展览在内的很多古代书法名作的大展吐点槽。那就是展览留给专业观众的时间和空间实在是太多了。和国内的很多展览一样,专业观众和普通观众需要一样排队观看《祭侄文稿》等重要展品、停留一样的时间、同样不允许拍摄,这样的条件实在很难满足专业人士的需要。据笔者所知,和以往的很多专题特展一样,这次展览也有部分专业人士通过定向受邀等其他渠道得以受到提前进馆、允许拍摄等“特别待遇”,然而,这部分专业人士的受邀标准却带有很大的随机性和选择性,我们完全有可能做出“私人关系”这样合乎情理的推测。联想到还有更多的时刻、还有更多的作品我们连这样短暂接触的机会都没有,但博物馆内部的工作人员或者一些关系人士,却屡屡得以独自享用这些作品

的所谓“优先研究权”——例如,笔者作为北京大学在职教员,如果不是动用私人关系,同样没有机会和北大图书馆所收藏的“北大简”和大量的金石拓片、古籍善本近距离接触,更遑论其他文物收藏机构。每想到这一点,我就很羡慕自己那些在博物馆、图书馆工作的同行。

因此在本文的最后,笔者呼吁博物馆界是否可以研究一种向专业人士开放的长效机制?是否可以在特展时做到像国际书展那样向出版界相关业内人士开放“专业场”,以与大量普通观众区别对待?当然,我们不会对东京国立博物馆此次向台北故宫借展的文物提出更多的要求,但对于文物收藏机构来说,只有“保护”和“利用”兼顾,才能在满足专业人士对博物馆藏品、展品进行深入研究需求的同时,也让文物的价值得到最大化的发挥,这本应是一件“双赢”的事情。

(作者为北京大学新闻与传播学院研究员)