

犍陀罗艺术的传播促成人类文明早期影响深远的全球化

梅嘉妮

故宫博物院近日策划了迄今为止国内最大规模的犍陀罗艺术展“譬若香山”。收藏在巴基斯坦七家博物馆的一百余件犍陀罗艺术珍品远道而来,这些见证了佛教文化繁荣发展的文物将在这里展示犍陀罗艺术的璀璨光芒。

古代犍陀罗位于亚欧大陆的心脏地带,在佛教艺术史上具有极为重要的地位,中国古代求法高僧和巡礼者法显、宋云、惠生和玄奘等先后造访此地并留下大量记载。因其复杂的历史,犍陀罗文化不仅受到印度文明的影响,亦处处可见地中海文明的痕迹,还与伊朗文明、中亚草原文明相融合,形成了其独特的艺术风格。在其文明鼎盛时期,犍陀罗,可谓是世界的中心。尽管在白匈奴统治时期犍陀罗艺术走向消亡,但瑰丽的文化从不囿于一小片土地,犍陀罗艺术风格并未止步于此,在此后漫长的历史时期里它的影响在中亚漫延,越过葱岭进入中国,甚至走向世界。

《弥勒下生成佛经》以及《弥勒大成佛经》提到弥勒下生,世间“譬若香山”。所谓“香山”很大可能指的就是犍陀罗。如今我们在犍陀罗故地,仍能见数量众多的人类文明遗迹,出土了大量令人震撼的艺术珍宝。

混乱中共生：多元融合的犍陀罗艺术

如果我们认真浏览了展厅里的犍陀罗时代分期年表,就可以意识到犍陀罗拥有怎样动荡的历史。公元前6世纪被阿契美尼德王朝征服,两个世纪后被亚历山大大帝短暂占领,随后是在孔雀王朝统治之下,又于189年建立起印度—希腊政权,不到一百年时间里希腊王朝被塞种人击败,而后帕提亚人和贵霜接踵而来。贵霜统治时期外来者仍不断出现,终于在4世纪中叶白匈奴入侵,犍陀罗艺术的余晖也随之来临。在这样的历史背景之下,犍陀罗艺术的多元融合就不足为奇了。

犍陀罗艺术吸纳了不同文明的符号、理念和神祇才形成如今的风貌,早期其深受希腊文化影响,甚至两大文明中心城市布色羯迺伐底(莲花城)和塔克西拉的瓦尔卡普是依照希腊希波达玛氏(棋盘式)修建的。在展览的开头我们就可以看到古希腊神话中的诸神形象,这些希腊诸神被犍陀罗文明接纳,“各司其职”。例如泰坦神族擎天神阿特拉斯在进入犍陀罗后常常位于佛塔或建筑物的下层,以肩臂托起塔基,本地工匠甚至富有想象力地为其添上双翼。同样出现在佛塔建筑装饰中的重要元素还有执花环的安琪儿,这种由希腊艺术发明并在罗马帝国传播的装饰元素在犍陀罗早期也被广泛应用,往往与莲花蔓草结合,表现富有生命力的丰饶图景。而最具代表性的装饰盘在犍陀罗地区大量出现,多呈现为饕餮、情爱等富有生活气息的场景,最核心的人物则是酒神狄俄尼索斯,这些犍陀罗石雕圆盘作为希腊文化的使者和载体,成为了希腊文化在这一地区产生重要影响的最早证明。

我们在展厅中能看到许多衣着华丽的菩萨形象,与中国传统佛教造像大有不同,这便是贵霜时代的印记。在犍陀罗艺术中,菩萨被塑造成贵霜时代印欧贵族的形象,唇上留须,长发绺起,佩戴华丽的珠串和冠饰,胸前有三四重绳状项饰,常佩有一对龙型怪兽口衔宝石。一般上身赤裸,下身裹裙,应是现在仍在印度和巴基斯坦流行的服饰“陀地”,而其健硕饱满的身体可能来自希腊罗马的写实主义。贵霜王朝的建立使犍陀罗成为了中亚和印度的连接点,且与遥远的地中海世界相会,犍陀罗艺术也逐渐走向巅峰。

佛像与建筑：犍陀罗艺术的伟大创新

走进任何一座中国的寺庙,人们都可以看到佛陀菩萨的塑像,然而这在佛教发源初期是绝不可能出现的。实际上,佛陀形象的出现正是在犍陀罗。有人会问,那在此之前,人们以何为对象进行供养膜拜呢?穿过文华殿的工字廊,印入所有人眼帘的是一块巨石,石头上隐约可见一双佛足。是的,在佛像出现之前,人们用一些与佛陀关系密切的符号或者物件来象征佛陀,比如法轮、佛足、头巾、窣堵波(Stupa,埋葬骨灰和遗物的墓葬建筑)等等。学者们普遍认为佛像的出现是各种文明融合的产物,犍陀罗的佛像庄严肃穆,高度写实,但同时又有着超越世俗的美感。

如今我们可以在展厅看到如此大量的精美雕刻与阿育王关系密切。在阿育王倡议下,窣堵波被认为是崇拜对象与文化的象征,建立窣堵波成为功德的一种表现。围绕中心窣堵波的还愿窣堵波就是出于这种信仰而建,人们还在四周建造小礼拜堂,供奉佛像、故事浮雕和其他佛教神话雕像,在装饰方面下了极大功夫,因而留下了许多拥有大量精美装饰构件的窣堵波建筑群。

佛本生故事(记录佛陀前生的事迹)和佛传故事(释迦牟尼从出生到成佛的经历)是犍陀罗艺术的重要主题,犍陀罗的佛传故事浮雕多达一百多个场景,几乎表现了《佛所行赞》(佛教经典,释迦牟尼佛传记)中的所有情节,犍陀罗的艺术家们如绘制连环画一般将故事雕刻在窣堵波等佛教建筑上,出现在台基侧面、阶梯、墙壁等地,构建出一个神圣的礼拜空间。我们至今仍未找到释迦牟尼到访过犍陀罗的证据,但许多佛本生故事的发生地被放在了犍陀罗。这无疑是一种历史书写的艺术,创作佛陀前世在犍陀罗的经历对于造就犍陀罗佛教中心地位而言更具说服力。犍陀罗留下了无数经典本生故事雕刻作品,其中数量最多、意义最为特殊的即是连结佛本生故事和佛传故事的关键——燃灯佛授记。这一主题的浮雕表现手法十分特殊,不同于一般题材一图一景,燃灯佛授记往往采用一图多景的形式,四个故事情节以高大的燃灯佛为画面中心排列出现,在本次展览中也展出了具有代表性的作品。

芳香传丝路：犍陀罗艺术对中国的影响

犍陀罗文化在传播过程中呈现出无与伦比的活力与创造力,通过丝绸之路积极不断地交流互鉴,经新疆、河西走廊进入中原腹地,推动了中国早期佛教文化与艺术的发展。

中国早期传统人物造型艺术注重写神,对于人体结构和形态的写实刻画并不重视,随着犍陀罗艺术东传,中国佛教造像的形式和形体结构都

► 泰坦神族擎天神阿特拉斯在进入犍陀罗后常常位于佛塔或建筑物的下层,以肩臂托起塔基。图为正于故宫展出的此类浮雕

▼ 执花环的安琪儿,是出现在犍陀罗佛塔建筑装饰中的重要元素。这种由希腊艺术发明并在罗马帝国传播的装饰元素在犍陀罗早期被广泛应用,往往与莲花蔓草结合。图为正于故宫展出的此类浮雕



受其影响,广为人知的云冈石窟就是典型。犍陀罗常见的结跏趺坐禅定印佛像在丝路沿线广泛流行,来源于早期贵霜君主双肩出火的迦毕式样式佛像与中土燃肩佛关系密切,半跏趺坐思惟菩萨像也在中原北方盛行一时。除了一些特定的姿态,彼时中国佛教造像的形体服饰等也颇具犍陀罗遗风。佛像多着通肩或右肩半披式袈裟,头身比例协调,肌体轮廓清晰且富有弹性,袈裟褶皱随形体自然具体,面部造型写实而俊美,尽管面部逐渐中土化,但这些特征皆呈现一脉相承的面貌。原本见于犍陀罗夜叉女的披帛在传入东部后被与菩萨像联系起来,保持着类似犍陀罗的敷搭形式,这种敷搭披帛在汉地几乎成为菩萨像不可或缺的饰物,直到唐代盛行不衰,而发源于波斯王者装束的宝缡装束和犍陀罗菩萨像典型的双龙头怪物衔珠项饰也被吸收并发展。

随着弥勒信仰在犍陀罗的流行,建造大佛的艺术概念也进入东亚的佛教文化传统。文献记载最早的弥勒大像建于陀历国(即是玄奘笔下的“达丽罗川”Darel,在今克什米尔西北部),陀历往东的中国,可以在克孜尔石窟、敦煌莫高窟、炳灵寺石窟、天梯山石窟、须弥山石窟和乐山凌云寺

等多处见到大佛造像。

除了造像,犍陀罗的佛教故事图像也在汉地得到了空前绝后的发展,在构图和细节刻画上影响了中国佛教艺术,以克孜尔石窟为代表的龟兹石窟艺术就颇受犍陀罗艺术浸润,在佛传壁画上有长足发展。前面提到的本生故事大量传入中国,有些甚至成为了非常流行的佛教美术和古代文学主题,例如在克孜尔石窟和莫高窟大量出现的舍身饲虎壁画。

5世纪晚期犍陀罗艺术逐渐消失,但在斯瓦特、克什米尔及吉尔吉特地区却一直闪耀着余晖

▲ 佛陀形象的出现正是在犍陀罗。学者们普遍认为佛像的出现是各种文明融合的产物,犍陀罗的佛像庄严肃穆,高度写实,但同时又有着超越世俗的美感。图为正于故宫展出的犍陀罗佛像

◀ 犍陀罗最具代表性的装饰盘上,多呈现饕餮、情爱等富有生活气息的场景,最核心的人物是酒神狄俄尼索斯,这些犍陀罗石雕圆盘作为希腊文化的使者和载体,成为了希腊文化在这一地区产生重要影响的最早证明。图为正于故宫展出的此类装饰盘

并照亮了西藏西部的艺术文化,为10世纪以后藏传佛教艺术的发展提供了养分。文明无碍高山不惧河流,自有她的方向。犍陀罗文明短暂却辉煌,其艺术文化的传播在人类文明的早期实现了一次影响深远的全球化。现如今“丝绸之路”几乎作为文化交融的代名词为人熟知,但笔者认为,当人们亲眼看到千里之外的文明产物时才能意识到这个符号化的词汇究竟承载了多少历史的尘埃,蕴含了多少文化的力量,这也是此次展览的意义之一。

(作者为故宫博物院青年学者)

海派绘画的声气相求与和而不同

郝范荣



唐云、江寒汀《六畜兴旺》
20世纪50年代
上海中国画院藏

上海中国画院美术馆正在举办的“总知春烂漫——纪念张大壮、朱楚生、江寒汀诞辰120周年特展”上,由三位名师的花鸟画而引出对于海派绘画多元情境的讨论,可谓主题之一。这种多元情境具体表现在既有声气相求的一面,也有和而不同的一面,由此展开海派绘画更为丰富的面貌。

19世纪下半叶至20世纪前期,受到西方现代思维的影响,人们开始关注到西方写实主义所具有的理性精神,这也成为了当时海上画家试图打破原有传统艺术形式的一个契机;他们在艺术创作中进行大胆的试验和创新,将各种流派技法 and 艺术思维汇总在创作实践当中。交流和融汇,成为了海派具有标志性的文化特征之一。

早期的海派画家多来自上海周边的吴江、嘉兴一带,他们寓居上海,以鬻画谋生,这也促使他们更注重同行之间的抱团取暖。加之太平天国运动后,上海成为江南地区画家和富裕收藏家的避难所。大批江南富户的涌入,与开埠后的都市化建设相表里,使上海的商业得以飞速发展;书画家们在这方土地上,开始由松散的“卖艺”模式走向了制度化的结社之风。海派画家的不断汇聚,渐渐由雅集形式转向联合组建书画团体,一时间海上题襟馆金石书画会、天马会、蜜蜂画社、豫园书画善会、中国画会等各类社团纷纷成立;这样书画家们既可以相互交流、切磋艺术,又方便他们可以举办展览、销售自己的作品,同时作品也采用明码标价;在都市商业化氛

围的影响下,促进了画家身份和艺术风格的“海派化”,现代化的海派书画市场模式初现雏形。

海派画家们结社卖画、明码标定润格的同时,他们的作品在风格上也逐渐呈现出都市文化的特征,这与迎合新兴市民阶层和工商业主的审美喜好及市场需求有着很大的关系。在题材和内容的选择上,海派画家常以市民喜闻乐见的事物作为主题,包括历史故事、神话传说、戏曲演义等人物画,雅俗共赏的翎毛、花果以及丰润秀丽的江南山水等;设色则趋向艳丽明快,比如此次展览中张大壮的《玉堂富贵》、朱楚生的《双钩芝兰图》和江寒汀的《金鱼紫藤》等,都具有一定的代表性。海派画家常描绘表达雍容华姿、富裕显贵意象的花卉果品,以此表达对画主人益寿延年、高官显爵的祝愿。因此,海上画派的作品受到充满商业气息的上海市场的青睐,整体也具有世俗化和大众化的特点。

不过,相较于其它地方画派所不同的,海派的书画家们并不是仅仅受到一脉艺术的影响而产生整体艺术风格上的趋同;恰恰是开埠后来自西方文明和现代理念的不断冲击,国际化和现代化的交互影响,给了这些书画家们全新的视野和思想上的拓展。各类艺术理念在此迸发,不断交汇、碰撞、融合,诸家争鸣,形成各具创新性的艺术形式和文化思想,使得海上画派不断壮大,也大大推动了传统艺术向着多元艺术融化的进程,可以说,这是海派绘画发展历史中甚为美好的一段时光。

就以此次画展的三位主人公为例,得益于传统绘画滋养的张大壮、朱楚生、江寒汀三人,于上世纪30年代,凭借各自高超的技艺在名家纷繁的海上画坛逐渐有了一席之地,他们开始参与各类书画团体的活动,雅韵同赏,德艺相研,与同道间的交流也变得络绎不绝。据文献记载,张大壮就曾参加豫园书画善会、行余书画社;朱楚生组织创办“菴社”,加入东南书画社、天风书画社;江寒汀曾在南京路黄陂路主持“大观雅集”,初有周信芳、金少山、梅兰芳、徐天红等名伶常来拜访,后有唐云、张大壮、朱楚生、张炎夫、张石园、熊松泉等同道络绎而至;后又创办绿漪画社,组织上海美术茶会。长期对传统绘事的精研,使得三人保持着高雅且相近的志趣;谈书论艺,增进画技的同时,也加深了彼此的友谊,声气相求,谓之知音。

此次展览中特别加入的一个版块,便以三位画家与画院其他同道合作绘制的花鸟画作为展示内容,呈现这一时期海派画家频繁交流的一番盛景。有意思的是,在仅展示的十来件合作画中,画家们并非只为了完成一个“笔会”的仪式,而是仍然注重充满生活情趣和富于变化的笔墨表达。比如同是江寒汀与唐云合作于上世纪50年代的《雪竹双锦》和《六畜兴旺》两件作品,在作品构思和表现技法上呈现出两种截然不同的面貌:《六畜兴旺》描绘的是现代农村养殖业的丰收景象,运用写实的手法,将鸡鸭结对成群,家猪膘肥体壮的场景描绘得生动自然,

线条严谨、造型准确,十分贴近生活;而《雪竹双锦》二人则施以爽健老辣的写意笔墨,雄鸡、冬雪、苍竹、怪石,蕴含着勃勃的野趣,表现手法则更接近古意,保持着文人绘画天真烂漫的情致。江寒汀和唐云各聘所长;江氏禽鸟造型各异、昂然生姿,不论细笔还是写意都能排布得当,惟妙惟肖;唐云健笔纵横,含蓄与野逸皆能收放自如,同时又能照顾到作为主景之江氏禽鸟的用笔和布局,这是知己间的默契相通。但两人也没有一味迎合对方,仍然有属于自我个性的笔墨表达,似也要在一方画面中较一技之短长。和而不同,亦为君子之交。

对于传统技法得心应手的运用,以及时刻保持着对新兴事物观察、思考的热情,加之文人情操的内在滋养,呈现于来自不同画家的笔端流淌,这是海派合作画有别于其他地方画派的一大显著特点,也是海上画派保持旺盛生命力的秘诀之一。

合作画作为上海中国画院画师们集体创作的物质呈现,不仅仅是画家们在创作时思想与笔墨的碰撞,同时也饱含着他们强烈的集体意识和人文精神。每一位风格独特、个性鲜明的画家都能在这种集体绘画实践中以各自不同的艺术表达“合力”完成一件令人赞叹的作品。这种彼此关照、通力协作的“和而不同”的艺术精神,在当下的艺术创作中仍然具有十分积极的意义。

(作者为青年艺术评论人)