

# 莫高窟唐代经变画中意象的心理解读

史忠平

(西北师范大学第二附属中学 甘肃 兰州 730070)

**摘要:**本文仅以唐代经变画为例,试图从心理学的角度分别对中国传统的意象绘画及其两个分支——“乐舞精神”与“写实因素”加以论述,以此来加深我们对唐代经变画的理解并期望众学者们能涉足敦煌艺术心理学的研究领域。

**关键词:**唐代经变画 意象绘画 乐舞精神 写实因素 精神分析学

**中图分类号:**J19

**文献标识码:**A

**文章编号:**1672-4577(2008)01-0017-04

中国文化是儒、释、道三家共同构建的结果。在易、道、玄、禅、心的哲学基础上,其思维方式是一种混融性意象思维。而基于这种独特思维方式的中国画,其本质是“理性与非理性的对应合一,表现与再现的对应合一,具象与抽象的对应合一,规律与非规律的对应合一,在认识论上是外向观察和内向体验的对应合一”。所以“成功的中国画作品既有着深刻的理性内涵,又有着难以言传的非理性内涵,是合自然美与精神表现美为一体的”,<sup>[1](P.384)</sup>亦称“意象”绘画。

莫高窟唐代经变画正是这种中国思维方式和中国画特质的体现。如果说把唐代经变画看作是“意象”绘画的一元统一体的话,那么“乐舞精神”和“写实因素”则分别代表着一元中的两仪。“乐舞精神”代表着以非理性、表现、抽象、非规律、内向体验和合自然美与精神表现美为主的一仪;而“写实因素”则代表着以再现、具象、规律、外向观察和自然美为主体的另一仪。

长期以来,我们对这两仪的关注更多的集中在其画面构图、形式、线条、色彩、内容等方面,或多或少的忽略了从心理学角度对其进行研究和探

讨。而事实上,作为一种心理活动的轨迹,唐代经变画既有宗教心理学的成分,也有美术心理学的成分。故而,从心理学的角度对经变画进行探究是我们认识唐代经变画中“一元两仪”内涵的另一把钥匙。

## 一、“并记在心”与“延迟模仿”

唯物主义哲学认为,物质是第一位的,意识是第二位的。物质决定意识,意识反映物质。而作为意识形态的艺术,就是绘画主体意识对客体的反映。所以,从某种意义上讲,不管是写实绘画还是非写实绘画均是作者心路历程的体现。而绘画中的写实性则正是人类模仿心理的主要体现。因为“人类的艺术史几乎是由模仿拉开序幕的”。<sup>[2](P.309)</sup>这说明模仿是人类的本能,绘画中自然制像是人类的本能愿望。所以,在中西方美术史上均有一些图像乱真的例子。但是中国绘画毕竟不像西方那样直接去写生,而是采用“目识心记”和“并记在心”的间接写生方法。如果要将这种方法置于心理学的范畴加以探究,我们首先要明确以下几组概念:

1. 仿效性模仿:是指直接模仿或反应模仿。

收稿日期:2007-12-04

作者简介:史忠平(1978-),男,甘肃省庄浪人,西北师范大学第二附属中学教师,硕士研究生。主要从事中国画创作与石窟壁画艺术研究。

单纯的仿效性模仿在动物身上也可能发生,如黑猩猩模仿人的行为。

2. 延迟模仿:也就是在摆脱与客观对象直接时空联系的情况下进行模仿活动,实际上是对已过去的事物作象征性的追忆、再造或者重现。

3. 表象:所谓表象是指人们曾经感知过的事物的形象,这个形象可以是直接感知过的事物形象(回忆式形象),也可以是未曾直接感知过的事物的形象(想象式表象)。

心理学研究表明,人类的模仿行为经历了一个由“仿效性模仿”到“延迟模仿”的发展过程。而“延迟模仿”是人类独具的高级模仿方式。它对在时空上远离的事物所做出的反应,实质上就是“回忆式形象”(如经变画中的世俗形象)或“想象式表象”(如经变画中的佛教人物形象)的生成和心理描述过程。因为主体在“延迟模仿”中摆脱了与客体对象直接的时空联系的藩篱,所以对“表象”的外化就不再受“仿效性模仿”的那种身体动作限制,而是凭借一定的物质手段创造出物化实体,如图画和雕塑。由此可见,经变画中的所有形象均是对某种表象的外化,包括天宫以及佛教人物形象,虽然不是直接感知过的事物形象(回忆式形象),但是在佛经描述和流传的粉本等资料中,已经形成想象式表象。

从以上的描述,我们可以看出,在某种意义上,“延迟模仿”就是“并记在心”的写生方法在心理学上的最好解释。例如,顾闳中潜入韩熙载府,“目识心记,图绘以上之”,是很好的例子。这正如现代画家王雪涛所说:“中国画家的胸中犹如一个图书馆,藏着各种形象素材,呼之即出”。这里所指“胸中所藏的形象素材”就是“表象”,而“图绘以上之”即是这些“表象”的外化,是一种“延迟模仿”。

但是在“延迟模仿中,主体是按照头脑中的表象进行再现或重演,其中不可避免的带进主观的‘改造’、‘变形’的成分,管这种‘改造’、‘变形’在开始时并非完全的自觉,因此模仿从来就富有创造的意味”。<sup>[3](P.232)</sup>这说明,就中国画的表现方式来看,正是这种“主观的‘改造’、‘变形’成分”的存在,加之中国文化对绘画观念的塑造,才使得经变画中的造型是一种介于“似与不似之间”的“意象

造型”。

## 二、菩萨与精神分析学

莫高窟艺术既是现实生活的反映,又是艺术家心理迹象的自然流露。按心理分析学家佛洛伊德的理论,艺术创造是性本能的替代性满足和升华。而这一点在敦煌艺术尤其是唐代绘塑作品中就能得以证明。魏晋时期社会纲常混乱,就连寺庙里也是僧民乱淫,大伤佛规。故而“沙弥守戒”等本生故事画就是作为一种针砭时弊的作品而出现的。虽然这对重申佛门戒律有一定的作用,但七情六欲本为人之常情,佛教的禁欲和人内心潜意识中的性本能之间的矛盾应该说是一直存在的。既然不能从正面去得到性的满足,那么它就会被变相的移入它物而得以表现,而唐代艺术则恰好在这一点上做的淋漓尽致,究其原因有二:

其一,唐代艺术总体上走向世俗化,是一种音乐的艺术,是一种开放的艺术,是一种兼容并蓄的艺术。唐代给了画工们更多表现自身的空间。其二,纵然唐代开放,但在佛国净土的莫高窟仍是禁欲的。对僧侣如是,对画工们也当如此。因为不论是何人,如在佛陀脚下淫欲,则是大不敬,会遭到报应。故而,即便是对那些画院及南方去的画工们,在性上也是一种约束。基于以上两点,性的欲望不能得到满足,但艺术的表现又进入了一个自由的空间。这样,唐人就会在雕塑、壁画上转嫁自己的性意识。你看那袒胸露背的菩萨,身段秀美,气度娴雅,肌肤细腻润泽;你看那伎乐舞女,丰满圆润、富有弹性的肌肤,扭动的腰肢无不给人以性的暗示。美国哈佛大学研究员宁强在《敦煌石窟与当代中国美术》一文中有这样一段文字:

张大千先生就是在看到唐壁画中丰硕健美的妇女形象后,画风大变,例如,他曾画一“时装仕女画”,有人曾这样描述:“画面上是一个丰韵美体的少妇,玉体横陈,娇慵困倦,星眸如醉,樱唇一点……吹弹可破的藕臂及玉腿,令人不饮而醉,趾尖的蔻丹,与窄紧的旗袍相得益彰。”张大千本人的题词中有“兰襟约雪无羞袒,玉笋翘云有裹衣。自说天真忘礼数,每矜健美薄织肥。”显然,这样的仕女图给人很强烈的现代“性感”印象,这与张大千向其弟子描述在敦煌见到唐装菩萨女体像“怦然心动”的感受,应有某种联系。<sup>[4](如图)</sup>



张大千 摩登仕女 作于40年代中期

这段话形象地说明敦煌菩萨给人性的暗示以及画家在创作中对性的表达。所以，经变画中的菩萨形象，尽管显得威严而理智，并且象征着宗教的净化和艺术的升华，但很容易使人着迷于官能的、娇艳的美感；尽管这种官能的感受“是与直接性的肉体感觉绝缘，专门在宗教或艺术上净化了的、是三次元或二次元的形象化了的东西”。<sup>[5](pp. 32-33)</sup>但它还是触动了人的视觉和触觉等感官，以艺术的形式传达性的意识，以视觉的画面表达触摸的感觉。而这一点正与敦煌壁画“以艺术的方式传达宗教的情绪，以视觉的画面表达听觉效果”<sup>[6](p. 3)</sup>相吻合。这就是敦煌莫高窟唐代经变画中“乐舞精神”的体现，也是经变画除宗教和艺术而外的心理蕴涵。

### 三、脑中真实——经变画中的透视

中国绘画的写实之所以不同于西方绘画的写实，与中国人的创作心理和经验是分不开的。就拿敦煌莫高窟经变画中的透视来讲，就与西方以视网膜影像为依据的透视大不相同。它既是中国文化空间意识的反映，也是中国绘画对“真实”的独特领悟。

我们知道，让二维画面取得三维的深度效果是透视的主要目的。而在绘画中表示深度的方法是多种多样的，如大小、穿插、位置、外形等，都是深度的有效表现方法。<sup>[7]</sup>在西方的焦点透视中，空间的前后关系主要是靠大小、虚实来表现。而在敦煌壁画乃至中国绘画中，空间的建构和深度的表现则是用大小、位置、重叠、遮挡、穿插等关系来体现的。

首先，在经变画中大小并非表示深度的主要方式。我们知道，同样大小的物体在视觉上是近大远小，但是在脑中或心中却并不因其小而感到它真正变小，只是觉得它距离远了而已。所以，在经变画中，对于远处的形象有时画小，有时远近等大，有时甚至远大近小，前后关系主要是通过大小与其他方式共同应用来表示的。

其次，在经变画中不同的位置预示着不同的深度和空间。一般情况下，画面下方的距离我们近，画面上方的距离远。例如第156窟的《张议潮出行图》中，马的队伍横向排列数层，但我们决不会认为上层的马踩踏在下排骑手的头上，而是两支队伍在前后不同的空间里缓缓前行。

再次，重叠、遮挡、穿插在经变画中常有所用。例如山峰的形体往往被描写成犬牙交错的峭壁或阶梯组成的构架，人物形象在相互穿插中向四周展开，但这种表现方法决不影响我们对前后距离的分辨。

对于中国画的这种空间意识和透视方法，著名心理学家阿恩海姆有过精辟的论述，他认为中国绘画“之所以能够在—幅平板画上看到深度层次，是因为我们在观看这种画时无意识地联想到了我们平时观看物理空间时的经验。当我们在画中看到重叠的式样的时候，就根据自己以往的经验，认识到了这两件互相重叠的物体之间的空间关系。”

而阿氏所说的这种“经验”，正是中国农耕文明中人们把握世界的独特方式。这种认识方式既是经验的，也是整体的。正因为它关注事物的共性和规律性，所以，它更具有普遍意义上的真实性。

由此可见，按照荣格的理论，并非黑格尔所说的中国人不懂透视，而是中国的人文需求和“艺术意志”不需要类似西方的空间形态。所以，从心理学的角度讲，西方的透视以视网膜影像为依据，而中国绘画中的透视是以经验和大脑中的真实为依据。如果说西方透视表现的是“眼中真实”的话，中国绘画中的透视则是“脑中真实”和“心中真实”。

总之，敦煌莫高窟唐代经变画不仅展示了中国艺术的“乐舞精神”和写实方式，同时也因与心理学的研究成果相吻合而增强了经变画除宗教和艺术而外的心理蕴涵。

参考文献:

- [1] 李德仁. 教派之悟与悟派之教——中国绘画传统教学法新论[A]. 1991年意象艺术国际研讨会论文集[C]. 西安:陕西人民美术出版社,1991.
- [2] 童庆炳. 艺术与人类心理[M]. 北京:北京十月文艺出版社,1990.
- [3] 童庆炳,程正民. 文艺心理学教程[M]. 北京:高等教育出版社,2001.
- [4] 宁强. 敦煌石窟与当代中国美术[J]. 敦煌艺术, 1999,(1).
- [5] [日]笠原仲二. 古代中国人的美意识[M]. 杨若薇译. 北京:北京大学出版社,1987.
- [6] 易存国. 敦煌艺术美学[M]. 上海:上海人民出版社,2005.
- [7] [美]M·布鲁默. 视觉原理[M]. 张功译. 北京:北京大学出版社,1987.

(责任编辑:李开荣)

## A Psychological Interpretation of Imagery in the Sutra Painting of Tang Dynasty in Mogao Grottoes

Shi - Zhongping

(The Second Middle School Attached to the North West Normal University, Lanzhou, Gansu 730070)

**Abstract:** This article only made the sutra painting of Tang Dynasty as an example, and from a psychological point of view to explain the traditional Chinese implication - image painting and its two branches - "the spirit of the music and dance" and "realism factor" in order to deepen our understanding of the sutra painting of Tang Dynasty and expect that the scholars will be able to set foot in Dunhuang Art psychology research field.

**Key words:** The sutra painting; The implication - image painting; Dance - music spirit; Realism factor; Spirit of science