



## [丹珍草]格萨尔壁画图式传承与当代表述

中国民族文学网 发布日期：2020-07-12 作者：丹珍草（杨霞）

0

**摘要：**格萨尔壁画是以图像形式、绘画文本再现格萨尔史诗的宏大叙事。格萨尔壁画起始于7世纪，兴盛于明清时期。格萨尔壁画的产生与藏族岩画、石刻、传统壁画、唐卡、佛教文化紧密关联。当格萨尔史诗被藏传佛教文化所接纳，英雄史诗便走进寺院，被绘成壁画，受到民众的尊崇膜拜，格萨尔壁画便成为一种具有意义指向的文化实践，具备了祭祀供奉的仪式性、道德训导的教育性和愉悦感官的装饰性三种职能。格萨尔壁画是我们追溯集体文化精神、认知民族文化心理的集体图式。随着现代化进程的推进和藏区非物质文化遗产保护的加强，格萨尔壁画走进民众的日常生活，通过视觉性符号传播文化，将民族文化图式灌注到创新性文化空间；但作为图式文化的格萨尔壁画在概念梳理以及审美价值、文化意义等诸多方面的理论探索却较少。

**关键词：**格萨尔壁画；图式；传承实践；当代表述；

图式概念最初由康德提出，在他的认识论学说中，图式是潜藏在人类心灵深处的一种技术，一种技巧，因此，图式是一种先验的范畴。在瑞士心理学家皮亚杰的认知发展理论中，图式是指一个有组织、可重复的行为模式或心理结构，是主体内部一种动态的、可变的认知结构单元，一个人的全部图式对组成一个人的认知结构，一个集体的认识结构，发挥着不可替代的重要作用。图式一旦形成，具有相当的稳定性。(1)同时，图式又具有激发性，虽然现代社会心理学用图式概念来解释认知者的经验、动机与兴趣、情绪等，并且这一现象在进行社会知觉时，图式对新觉察到的信息会起再加工、再更新的认知能力，形成新的认知、新的图式，并有引导、组合的作用，即人脑中已有的知识经验，会对我们认知事物本身的属性产生重要的影响。

图式是人类最古老的一种文化表达方式。在中国古代文论“诗如画”以及藏族画论“三经一疏”(2)的论述中，图式与文本的关系更加密切，如果没有有效的图式，就无法准确解码文化传统，解码语言文本。现当代语境下，无论是日常生活或是学术研究中，“图式”“图像”已成为重要的关键词。在一些西方学者看来，“图式转向”其实就是所谓的“后现代转向”。安东尼·卡斯卡蒂认为：“鉴于当今的社会与物质环境，后现代主义哲学的‘审美转向’已经不是多新鲜的事儿了。图像不只是无处不在，存在于任何表面之上或任何媒介之中，而且占据了一个先于‘事物本身’的位置，今天的世界甚至可以用‘图像先行’来定义。也就是说，图像不仅仅在时间上，而且在本体论的意义上均先于实在。”(1)

显然，图式的意义不仅仅在于史料价值。如果没有图式提供的证词，研究便无法展开、进行。文化图式是超越文本的文化知识，它包括习俗、传统、民俗等等。(2)

格萨尔壁画的产生，与佛教文化不可分割。当格萨尔王降妖伏魔、大显神通的故事被格萨尔民间说唱艺人一代又一代绵延传承时，格萨尔王已经成为人们心目中莲花生大师(3)的化身被藏传佛教文化所接纳，格萨尔王的故事及英雄史诗自然走进了寺院，被绘制成壁画，受到民众的尊崇膜拜，格萨尔壁画便成为了一种具有意义指向的文化实践，具备了供奉仪式的祭祀性、道德训导的教育性和愉悦感官的装饰性三种职能，呈现出“个人感知”与“集体图式”的复杂关联，格萨尔壁画成为追溯集体文化精神，认知民族文化心理的集体图式。

### 一、藏族寺院壁画“图式”传承

壁画作为人类艺术史上门类较早的绘画形式之一，最早是绘制在石窟、寺庙、神殿的墙壁上，是建筑艺术中人文意识的图式化体现。世界文明古国埃及、巴比伦、印度、中国至今都保存有不少古代壁画。目前认为，世界上最早的神庙壁画是建于公元前6000年，位于土耳其境内的阿奈托利亚半岛上的荷约克神庙壁画，狩猎与天葬是其主要内容。文艺复兴时期，意大利壁画创作更是繁盛，出现了许多艺术珍品。“据考古研究，我国最早的宫殿壁画，出现在距今3000—4000年的商朝末期。《孔子家语》《楚辞章句》等文献对当时流行的‘宫墙文画’‘壁衣帷帐’均有记载，物证见诸殷墟宫墙基址‘C’区出土的壁画残片，其图像表现出主题性壁画的边饰纹样。”(4)自周代以来，我国历代王朝宫室都有壁画，随着宗教信仰的兴盛，壁画大量出现在寺观、石窟中，例如敦煌莫高窟、布达拉宫、芮城永乐宫等。我国至今仍保存有著名的佛教壁画和道教壁画遗迹。这些遗迹已被列入世界文化遗产保护名录，成为民族历史、文化和文明的见证。其中藏族寺院壁画、格萨尔壁画是藏族古代历史文化的重要记录之一，在藏族传统绘画艺术中具有重要的地位。

藏族壁画源出洞穴壁画，有深厚的藏地本土文化意蕴。从吐蕃时期开始特别是修建大昭寺以来，藏族壁画就逐渐形成了两个画派：汉式画派和尼泊尔画派。壁画绘制在墙壁上，藏语称“ldeps\_pris”，音译为“迪布志”，是藏族传统绘画艺术的主要载体之一。作为历史的形象化记录，潜藏在空间符号和语言背后的壁画是反映藏族社会发展、宗教文化、口头传说、风土人情的视觉艺术，有其独特的文化心理和精神素质。

藏族壁画主要保存在寺院中，壁画的内容也通常是宗教题材，也有很多高僧大德的传记画及表现藏区自然地理和风俗人情的壁画等。藏族历代绘画艺术家经过与中原地区、世界壁画艺术的互相学习和文化交流，形成了具有藏族特色的壁画画派，展现出充满藏域自然与人文精神的审美想象，比如大昭寺壁画既保存了文成公主进藏所带来的唐代壁画风格，同时具有浓郁的藏地本土审美意蕴。西方壁画重视透视法、比例法等手法，藏族壁画的画师则更潜心于研究自然界的透视现象，以及空间比例的自然关系，注重事物本身固有的状态。藏族壁画的传统颜料同样取自自然，源于天然，就地取材于自然界各种天然植物、矿物，进行研磨后，再调入牦牛胆汁和动物胶质，固色且不易损毁，在艺术实践中形成了一套符合物理空间整一律的科学绘画技法。

藏族壁画主要分为前、中、后三个阶段。青藏高原最早的壁画距今约4000年，是位于西藏西部的阿垄沟壁画和北部尼玛加林山壁画。部分早期壁画保存在任姆栋、鲁日朗卡等地。第二阶段距今3000—2000年之间，这是藏族壁画的繁荣发展期，壁画主要集中在西部地区（西藏日土县境内）。第三阶段主要以洞穴壁画（那曲纳木错周围）为代表。到了藏传佛教后宏期（10世纪末），随着寺院的复兴和发展，壁画艺术迅速进入上升时期。布达拉宫壁画、大昭寺壁画、昌珠寺壁画等，风格简练古朴，色泽单纯而厚重，线条简约而明快，造型准确又略有夸张，特别是山南昌珠寺的壁画。现存的东嘎壁画、古格壁画、扎塘寺壁画、托林寺壁画、皮央石窟壁画、白居寺壁画、夏鲁寺壁画、赛卡古托寺壁画等等，画风已具多样性风格特征，有尼泊尔风格、印度风格、克什米尔风格等等。明清时期，藏族寺院壁画进入了历史上前所未有的黄金时代。五世达赖喇嘛洛桑嘉措(1)为了修缮重建布达拉宫，绘制宫殿内壁画，召集西藏各大寺院画

师，从藏地的各个宗（县）选拔、调集著名画师七十多位，同时聘请了克什米尔、尼泊尔等地的优秀画师，康熙皇帝派百余名画师入藏绘制布达拉宫壁画。来自不同地域、不同文化的寺院画师、民间画师聚集藏地，各尽所能，齐心协力。壁画题材广泛，流派纷呈，画师通过想象、象征、比喻等多种艺术手法，绘制出千姿百态且别具一格的艺术形象，对后世藏族绘画艺术产生了极其重要的影响。特别是寺院壁画绘制中开始融入普通民众生活、社会日常生活，寺院壁画开始表达世俗生活。

位于西藏阿里札达县的托林寺(2)壁画，虽经历过无数劫难如战争、大火、人为破坏等，但是，在简陋的外表下，托林寺仍然有着整个藏地绝无仅有的寺院壁画中的旷世瑰宝。曼妙的壁画内容包括度母、金刚、护法神、僧人礼佛、供养人画像，还有天女、武士、象首人身画像等等。残存的克什米尔风格的佛教壁画，色彩至今依然浓艳如初。托林寺迦萨殿西北塔南壁的供养人画像，其服装和装饰性图案均呈现出波斯艺术风格。所有的佛和菩萨优雅端庄地坐着，身边环绕着三界神祇、六道众生、威仪肃然的王者或恭顺的臣民……寺院四壁遍绘的壁画，以各类佛母、度母像最为精美。完美的比例，婀娜的造型，营造出一种无比“妩媚”的风姿，天女和度母既浸染着宗教精神，又蕴含着抒情意味和世俗的魅力。托林寺与其说是寺院，不如说是画廊，是一座价值连城的藏族寺院壁画长廊。

藏族寺院壁画在题材上往往具有显密合一的特点，在画法上融合了多民族的绘画艺术风格，代表性作品有青海西宁的塔尔寺壁画。布达拉宫灵塔殿东集会大殿内的《五世达赖见顺治图》，记载了五世达赖喇嘛洛桑嘉措率领近三千人的使团进京会见顺治皇帝的历史画面，以连环画的手法成功绘制了众多的人物形象和丰富的活动画面，堪称清代壁画的杰作。清代寺院壁画与宫廷壁画中，最引人注目的仍然是有关藏族重大历史题材的史料描绘，以及民间传说和高僧大德的人物传记壁画和故事壁画。与唐卡相比，藏族寺院壁画除了技巧方法皆有丰富而多变的工巧明(1)特点，以及使用相同的传统矿物质颜料外，壁画的题材更加广泛，诸如神话传说、历史故事、人物传记、生活风俗等，皆被收入其中。在画法上，壁画以几何学原理结构进行构图布局，着色成画，笔法古朴细腻但更加灵动活泼；与唐卡佛像绘制必须依照《佛像度量经》的严格定规，单线平涂，庄严肃穆相比，无论是绘制人物形象，自然背景或者世俗生活，壁画更加形象生动，别具一格。

藏族寺院壁画是中国壁画艺术的一个主要类型，但藏族壁画却正是在中原壁画衰退时进入艺术的辉煌时期，格萨尔壁画随之发展兴盛，并登堂入室，进入大众视野，成为中国少数民族史诗绘画艺术史上浓墨重彩的重要篇章。一个大型的、专题性的格萨尔壁画，除了是历史文化传承中的一种视觉叙事，以及实物与文化合谋的主体外，更符合面向民众、符合格萨尔史诗文化的传播方式，是藏族绘画艺术多样性中重要的叙事构型。

## 二、格萨尔壁画“图式”传承

通常认为，格萨尔壁画出现于7世纪，但究竟出现在什么时期，依然是众说不一，需要我们依靠格萨尔壁画实体本身进行大量的信息采集、数据化分析以及考古论证和艺术探究。就笔者目前所了解到的资料看，现存的格萨尔壁画大都是明清时期绘制的。虽然目前学界依然不能精准确定格萨尔壁画出现的最早时期，但格萨尔壁画兴盛时期是明清两代则应无可置疑。

“文化图式是一个民族各种已经存在的文化概念的总和，它是一个集体智慧的结晶，文化图式是建立在总结归纳同一个民族先辈的文化知识基础上的，他们像生物学中的基因一样世代相传，成为了文化基因。因此，文化图式是连贯的，即使不是同一朝代的人对于同一事物的认识可能是相似的，甚至可以说我们能够通过这些流传下来的文化形式与祖先们进行交流沟通。”(2)格萨尔壁画是中国传统壁画的类型之一，千余年历史的藏族壁画，深藏于林立殿宇、高耸佛塔中蕴藏着数量惊人的艺术瑰宝和文化遗产。格萨尔壁画虽然同样大多集中在格萨尔史诗传播区域内的大小寺院中，但格萨尔壁画并非完全宗教化的，从壁画的内容和在民间社区的传播效应看，民间性和世俗化的集体图式倾向，一开始就表现为格萨尔壁画的重要特征。“图式”主体内部是动态的、可变的认知结构，赋予图式成为有条理的、不断变化，并丰富发展起来的新图式。格萨尔壁画就是在寺院壁画的发展中，吸收诸多方面的因素和影响，不断生活化、世俗化、地域化、多样化，从而形成了将民族传统和各种外来文化融于一体，又具鲜明民族地方文化特点的壁画艺术派别。

在我国古代，曾从事壁画创作的如顾恺之、张僧繇、陆探微、戴逵、董伯仁、吴道子、朱繇等，都曾作过寺观壁画，被后人作为壁画艺术的范本而仰视临摹。山西稷山兴化寺的元代佛教壁画，北京西郊法海寺的明代佛教壁画，都是古代壁画中的杰作，至今保存完好。甘肃敦煌莫高窟元代壁画代表作，第3窟和第465窟佛教密宗壁画，属于永乐宫壁画，这些大型、精美的重要壁画，其艺术价值在我国绘画史上，甚至在世界绘画史上也是罕见的杰作。除了北京法海寺壁画，内蒙古、辽宁、甘肃、四川和华南许多地区的佛寺、道观中均绘有佛教和道教的叙事壁画。西藏的噶玛丹萨寺、萨迦寺、白居寺、拉当寺、夏鲁寺的壁画，特别是布达拉宫壁画和大昭寺壁画更是盛极一时，格萨尔壁画应运而生。格萨尔王降妖伏魔、抑强扶弱、大显神通的故事，被民间格萨尔说唱艺人一代又一代说唱传承，无所不能的格萨尔王开始走向神坛，成为人们心目中只可仰望的神佛了，并逐渐被藏传佛教文化所接纳，成为了莲花生大师的化身。格萨尔壁画自然而然登堂入室，走进寺庙。但格萨尔壁画，绘制成本高，所占空间比较大，并非普通民众可以奢求拥有的。所以藏区的绝大部分格萨尔壁画依然在寺院、深山或少数民族、土司以及活佛的私邸。

“任何造型艺术门类所显现的形态都不是孤立生成和发展的，其生发之存在既是基于某个区域或民族文化的一种现象，又与其传统相关联。也正是因为有着悠久的传统，才能使壁画的生发具备坚实的根基。也只有建立在传统基础上的推陈出新才能使壁画艺术得以有不断发展的活力。”(1)云南省社会科学院徐国琼于20世纪60年代赴四川甘孜州德格县龚垭调研考察时，在龚垭寺看到了格萨尔壁画中最多出现的第一类“格萨尔骑马征战”壁画，这是当时所存最大的一幅格萨尔骑马征战像。笔者在四川省甘孜藏族自治州的佐钦寺和岔岔寺调研时，也看到了这种类型的格萨尔骑马征战壁画（保存状况并不太好，标注人物形象身份的文字早已模糊难辨）。第二类为格萨尔王与“岭国英雄群像”壁画。笔者曾三次去四川省甘孜藏族自治州色达县调研，在金龙寺看到了那幅著名的格萨尔壁画代表作（保存较好）。第三类为“组合性题材”壁画，在格萨尔壁画中具有典型性和代表性，往往由若干个不同画面组合而成，表现史诗不同的分部本、分章本内容或者分部本中重要的代表性细节。展示格萨尔王一生中某些重大事件、重要场景等，如徐国琼当年在昌都寺活佛别墅中看到的格萨尔壁画，以及拉萨罗布林卡措吉颇章中的格萨尔壁画，昌都江达县同普乡瓦拉寺现存的大型格萨尔壁画等等，均属于此类“组合型”格萨尔壁画。格萨尔壁画中最突出的仍然多是人物像，即一尊尊站立式或端坐式的格萨尔王像。巨大的画幅中，正中位置为格萨尔王像，身边是英雄、大将或王妃像，华丽精致的佛像点缀四周。连环画图式的壁画，色彩鲜艳，幅幅锦绣。格萨尔壁画更是社会性的审美艺术，这类壁画极富吸引力和感染力，也是宗教、历史、道德教育的形象教材。

英国历史学家彼得·伯克认为，“图像如同文本和口述证词一样，也是历史证据的一种重要形式”(2)。图像的意义又不仅仅局限于史料价值，更在于其背后隐藏的历史文化事实，甚至于历史本身。就文化史而言，图像提供的证明似乎在细节上更为可信。徐国琼曾经长期在青海、西藏、甘南、四川、云南等藏区搜集、调研格萨尔壁画、格萨尔唐卡资料。他曾整理出版格萨尔史诗《霍岭大战》《姜岭大战》《加岭传奇》等12部，出版专著《考察纪实》《格萨尔论坛》，发表格萨尔史诗研究论文七十余篇。徐国琼在《格萨尔唐卡与画像》一文中，介绍了他所见到的6种不同类型的格萨尔图像。(3)在《别墅里的格萨尔壁画》一文中，他介绍了在西藏昌都寺活佛希哇拉的别墅（澜沧江两岸的森格村）中所见到的一幅画面高约2米、长约20米的巨幅格萨尔壁画。徐国琼认为，这是一幅不可多见的大型壁画。在以格萨尔史诗为题材的绘画中，如此精湛的壁画在民间仅见到此幅。遗憾的是，当时徐国琼并没有留下此壁画的图片资料，只是以文字形式记录了这幅壁画的宏大与精美，但依然不失为珍贵的文字资料。徐国琼在《拉萨罗布林卡里的格萨尔壁画》一文中，不仅详细描述了绘制在拉萨罗布林卡中措吉颇章左边走廊上的格萨尔壁画，而且还记录了青海塔尔寺、西藏昌都地区昌都寺等寺庙中绘制的格萨尔壁画。徐国琼在《记邓柯·吉苏雅的“格萨尔神庙”》一文中，对格萨尔王诞生地林葱土司执政时期，修建于1790年的“格萨尔神庙”内的壁画作了详细的介绍：“神庙内四壁的壁画内容主要是：‘孟布东族（又写为穆布董族）的历史及岭六部上、中、下三十员

大将、八十名英雄、十三位保护神、格萨尔王的十八个妃子、岭葱土司家的历史等。壁画对以上这些丰富内容作了详尽、真实、细致的描绘。这些内容在穆布董族家谱及林葱家谱中有记载。比如，对八十名英雄的身材、脸型、胡须、肤色、年龄，是文是武还是文武兼备，手中持长矛、斧头、轮子、串珠、木碗、卦书、历算书、神通万物的照明镜……头上戴的头盔、尖帽、乌黑帽、神通帽、霍尔帽、狐皮帽以及各种颜色的顶结帽等等，身上穿的铠甲环转圈、五绕八转、各种颜色的氍（披风）、袈裟、皮袄、氍毹藏装等，脚上有穿的蒙古九层、八层、六层靴，藏靴，姜靴，门靴等，都一一描绘出来，作了认真交代。八个妃子手中所持的彩箭、长寿瓶、金质净水瓶、银质净水瓶等器具，以至脚上穿的三层、五层、六层虹靴都有细微的描述。壁画中霍尔辛巴王的形象是：头戴霍尔大盘帽，身着大氍和紫色毡，脚蹬九层底霍尔靴，手执金刚列巴斧，胡须编了三条小辫子，上端还系着红丝线。在姜岭大战中，辛巴捉拿了姜国太子玉拉，有关这方面的情节在《霍姜之战》中有描写。姜国失败，太子玉拉被俘，玉拉成为岭国臣。玉拉的形象在壁画中这样呈现：身穿铠甲，戴紫红色头盔，眼睛通红，手执姜国皮质盾牌。”(1)可见，当年“格萨尔神庙”中的壁画内容十分丰富，画工精细，是我们今天研究格萨尔壁画的珍贵资料。位于四川省甘孜藏族自治州德格县的阿须草原，关于英雄格萨尔王的传奇身影无处不在，却又依稀难辨。阿须草原的岔岔寺、“格萨尔王纪念馆”……笔者曾经多次到这英雄故里调研。据藏文史籍和实物遗迹，大部分学者相信，格萨尔曾确有其人，他于11世纪左右出生在四川省甘孜州德格县的阿须草原，一生征战四方，留下无数传奇。岔岔寺的巴伽活佛曾经几番主持修缮的“格萨尔王纪念馆”如同佛堂，供奉有以格萨尔王为主的三十位英雄，以丹玛为主的鹞鹰狼三杰，以嘉察为首的七壮士，以王妃珠姆为主的岭国八姐妹，以大梵天王为首的岭国八大神灵及八十位成就者的塑像、唐卡、壁画等。“格萨尔王纪念馆”附近不远处还有格萨尔王“脚印”和他坐骑战马的“蹄印”，英雄嘉察府帐篷的遗址。

甘孜藏族自治州八邦寺有一幅著名的壁画《格萨尔骑征图》，作者是通拉泽翁（法名噶玛洛珠俄色）(2)，通拉泽翁天资聪慧，从小就表现出惊人的绘画天赋和潜能，曾随大画师降雍色当学习绘画。20世纪70年代末，古稀之年的通拉泽翁又亲自主持了八邦寺大殿的当代壁画绘制，其中已有成为格萨尔壁画经典的《格萨尔骑征图》。四川甘孜州色达县的色尔坝拉则寺，有座百年前建造的格萨尔小殿，殿中的格萨尔壁画至今仍较完整展现在世人面前：格萨尔王沉稳威严，珠姆王妃秀丽端庄，壁画线条、比例和明暗的处理古朴浑厚，绘制精良，人物形象各见性情，气势宏大，受民众供奉。格萨尔壁画作为历史文化遗留物，虽是民族民间文化生活留下的碎片之一，但是来自图式文化的集体先天遗传，其价值不仅仅在于展现以往的历史。无论是古代与现代、历史与虚无、荒诞与离奇，其实质是知识与价值观相关联的物化呈现，不仅展示出特定历史文化的时间性，还在于“图式”认知结构中，主体与客体相互作用的空间性。

### 三、当代格萨尔壁画“图式”表述

联合国教科文组织在《保护非物质文化遗产公约》中，对非物质文化遗产有明确定义：“非物质文化遗产”指被各社区、群体，有时是个人，视为其文化遗产组成部分的各种社会实践、观念表述、表现形式、知识、技能以及相关的工具、实物、手工艺品和文化场所。这种非物质文化遗产世代相传，在各社区和群体适应周围环境以及与自然和历史的互动中，被不断地再创造，为这些社区和群体提供认同感和持续感，从而增强对文化多样性和人类创造力的尊重。在本公约中，只考虑符合现有的国际人权文件，各社区、群体和个人之间相互尊重的需要和顺应可持续发展的非物质文化遗产。”(1)格萨尔壁画的传统技艺、民族特质、文化精神，是格萨尔壁画艺术得以存在和传承发展的根基，是图式文化的集体记忆与表达。传统不是凝固的模式，不是样式僵化，而是要面对当下。皮亚杰认为，图式虽然最初来自先天遗传，但一经和外界接触，在适应环境的动态平衡发展过程中，图式便不断变化、丰富。

当代意义上广义的格萨尔壁画，结合了现代工艺和多民族文化融合的气息，是时间和空间相结合的艺术。格萨尔壁画成为古老而又现代的艺术，包括唐卡、油画、雕塑、漫画(2)、水墨画、动漫、动画、连环画等等，随着科技的发展、电子媒体、数据化时代的到来，以及各种高科技影像方式的不断出新和数据化仿真虚拟技术的飞跃发展，又一个“图像时代”，正深刻地改变着当下格萨尔史诗的文化生态。通过图式阐释世界，通过非语言文字的视觉性符号传播文化、承载观念和思想，已经越来越为人们所接受和认同。倘若我们将民族文化灌注到这些创新性文化空间中，或许是一次充满希望的新探索。

库玛拉斯瓦特曾言，壁画是适合于某一时代、某一地方、某一情景，并且具有社会文化功能的特性。在互联网没有普及的岁月，人们更青睐于写实的、具象的、内容繁冗丰富的传统壁画。但随着互联网时代、数据化时代的到来与网络的普及，格萨尔壁画艺术也随着时代的发展与社会的不断变化，逐渐开始弱化其宗教性和神圣性，格萨尔壁画艺术正在走向更广阔的综合发展阶段。如果壁画艺术需要探求符合时代发展的话语图式，格萨尔壁画会如影相随，与时俱进。格萨尔壁画艺术如何既保留传统又不断创新，成为新的可能，“图式”的多元化、个性化实验正在进行。

目前，藏区的大小城市、乡村，在建筑、绘画以及文化艺术方面，出现了大规模的趋同现象，我们在加油站、文化广场、歌舞演艺厅、宾馆饭店等一些公共场所，都能看到这种良莠不齐的流行文化，包括形色不同的各种“格萨尔新壁画”。在这种语境下，作为格萨尔史诗的又一种传承形式，叙事体史诗绘画的“图式文本”正面临冲击与挑战。事实上，史诗的图式传承，并非只是单纯意义上的史诗题材的美术作品。作为图式文化的史诗，保留着更为古老的部落时代的集体记忆和文化信息，体现着史诗文化自身具有的古老性、多源性和交叉性。这种图式传承的表达，对于研究史诗的形成及其文化流变，诸如史诗中的苯教、佛教、萨满文化特性，以及本土文化特征和南亚、中亚、西亚等外来文化的烙印提供佐证，还对诸多民俗象征、口头传统、书面文本等具有补充完善、具象展示的意义和功用。

对格萨尔壁画的文化图式探究，还涉及民族非物质文化遗产中的空间维度。格萨尔壁画作为当代藏区民间社区文化空间中的重要文化资源，还在于构建其遗产化身份价值的具体实践与认知，而遗产化最终应该是通过具体社区主体来进行完善，并通过当下语境中的社区主体完成实现的，而现代化、全球化、工业化的发展逻辑则是去原始本真化、去部落色彩。传统的格萨尔壁画是部落时代留下的集体记忆，作为图式文化，格萨尔壁画的当代表达，具有史诗说唱艺人、书面文本等其他形式无法承载的文化信息，“史诗存在的意义，在这里就不仅是艺术地讲述一个关于英雄的故事，而是通过宏大的叙事，全面地承载一个民族的精神风貌和情感立场，它不仅教化民众，而且强化他们内部的联系——共同的先祖意识、归属感和历史连续感。史诗的操演实践，就是将千百年间传承下来的叙事，与特定时空中的当下日常生活实践联系起来。生活在当下的民众，在反复与被神圣化和艺术化的历史建立对接和对话过程中，获得自我认同。”(1)新时代的格萨尔壁画正面临着如何实现古老与现代、传统与创新的熔铸，如何满足当代审美接受者、民众信仰者对民族史诗与文化的崇敬与期待，如何利用格萨尔文化的民间影响力，开拓格萨尔史诗的审美视野，如何将老技法与新科技相融和，如何将世界绘画艺术与民族艺术相接轨……

笔者以为，格萨尔壁画的图式文化研究还存在很大的空间：第一，对格萨尔壁画动态的调研性分析还不够系统。第二，对格萨尔壁画与藏族传统文化、藏区地域环境的关联以及壁画艺人的绘画传承研究还不够深入。第三，对格萨尔壁画的理论梳理以及文化质因层面上的理论探讨还不够。在当代语境下，格萨尔史诗绘画传承日益走向丰富与多样，就传承方式而言，几乎覆盖了各种艺术门类，诸如唐卡、漫画、油画、石刻、彩塑酥油花、水墨画、“朵日玛”(2)、动漫等等。从口头传说到绘画文本再到绘画传承形式的多样化，其传承与创新效应已呈现出丰富的内涵和开放姿态，已成为当代藏族文化艺术的再生资源。但是，与其他类型的格萨尔史诗传承形式相比，留存于当下的格萨尔壁画数量其实非常有限，随着对藏区非物质文化遗产保护的加强，格萨尔壁画的保护与传承已经开始受到关注。

### 结语

在人类文化的知识谱系上，从认识论、方法论和艺术史视角观察，格萨尔壁画作为非物质文化遗产，正在被国内及国际的学术共同体所重视、认可。格萨尔壁画独特的“图式”语言，呈现出原始、古朴的自然之美、力量之美和史诗特有的壮阔气象。格萨尔壁画提供的图像资料，为我们展现了阅读史诗文化的另一种细微视角，人物线条粗犷，形象简洁，画笔流畅，色彩浓艳沉着，画面具有一种不经

雕琢的原始风貌；其认知结构，在藏族传统绘画艺术中具有无可替代的独特地位，是藏民族历史变迁和民俗生活的艺术化再现。格萨尔壁画的图式文化研究，不仅可以使我们对于往昔古老的史诗面貌有直观的感性认识，更重要的是它可以激发源自个人内心的自由和对历史无尽想象，无论虚实与深浅，神话与现实，这些无边的想象总是力图在古代与现代、个人与世界、历史与虚无、知识与价值观之间建构起某种精神性的真实联系。近年来，藏区各级政府和相关部门加强了格萨尔壁画的保护、修复工作，并取得了较大进展，但对散落在各偏远地带，大量具有文化史料和艺术价值的壁画，保护工作并未深度展开。事实上，由于自然风化及不可抗力等自然灾害的威胁，藏区各地的格萨尔壁画已经变得非常脆弱。

本文原载《民族文学研究》2020年03期，注释请参见原刊。

文章来源：中国民族文学网

凡因学术公益活动转载本网文章，请自觉注明  
“转引自中国民族文学网 (<http://ce1.cssn.cn>)”。

很抱歉，没有相关内容。

作者杨霞的相关文章

- [丹珍草]口头文学与书面作品之间——现代长
- [丹珍草]《格萨尔》史诗的当代传承及其文化
- [丹珍草]格萨尔史诗说唱与藏文化传承方式
- [丹珍草]岁月失语，惟石能言——当代语境下
- 从《格萨尔王传》看女巫文化对藏族民族人格

下页 末页

[旧版回顾](#) [信息资源](#) [版权声明](#) [联系我们](#) [网站地图](#)

中国民族文学网 © 1999-2021 版权所有

[iel-network@cass.org.cn](mailto:iel-network@cass.org.cn)

中国社会科学院民族文学研究所 地址：北京建国门内大街五号11层西段

电话：(010)65138025 邮编：100732 京ICP备11013869号



[中国社会科学院](#)

[中国文学网](#)

[外国文学网](#)

[中国民俗学网](#)