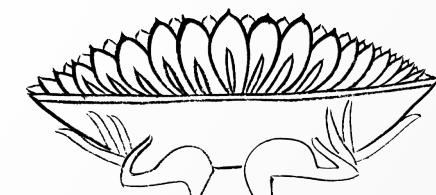




书本里的丝绸之路

敦煌绘画中的花卉

□ 史忠平



手托盘中莲花 莫高窟第285窟 西魏

【导读】在敦煌绘画中,除了大量的动物画和包含在装饰图案之中具有一定独立性的花鸟内容之外,还有很多折枝花卉和独幅花鸟画。这些花鸟形象除少数具有外来因素外,大多根植于我国的花鸟画传统之中,且自成体系,可以与敦煌石窟中的人物画、山水画并立。本文主要在中国花鸟画史的大背景下,重点介绍敦煌绘画中的花卉图像。在此基础上,对各类图像的类型、图像源流、绘画技巧及其与主流花鸟画之间的关系进行讲解。



池塘禽鸟图 莫高窟第420窟 隋代

花鸟画是我国传统三大画科之一,其描绘对象范围较广,包括花卉、翎毛、蔬果、草虫、畜兽、鳞介、水族等支科。

在中国美术史中,一般认为花鸟画是从唐代才开始独立成科的。然而,考古实物表明,花鸟作为美术表现题材的历史可上溯到原始时代。因为早在原始社会的岩画、彩陶、商周青铜器,战国帛画、漆器,秦汉瓦当、壁画、画像石、画像砖以及魏晋各类美术中,都能见到以花鸟为题材的图像。其存在方式主要有三类,第一类是作为祭祀神灵、图腾崇拜的标志,或作为图案装饰在各种实用物体之上。第二类是模仿制作外形酷似鸟兽的器物。第三类是有别于纯粹的标志和装饰图案而具有一定独立意义的花鸟主题作品。

文献和实物都说明我国花鸟画的发展不仅有着悠久的历史,而且曾经涌现出很多优秀的画家和作品。然而,由于种种原因,这些表现花鸟的优秀作品都见不到了。而在地处边陲的敦煌石窟中,却保留了从十六国到清代的大量花鸟图像。这些图像在视觉表达上深深地根植于中华文化的传统之中,其绘画风格也不断中国化。

长期以来,敦煌花鸟画一方面被包含在装饰图案之中,另一方面又被指代成动物画。所以,与敦煌人物画和山水画相比,其真正的范围并没有被廓清,以致其独立意义与价值没有得到应有的体现。但事实上,敦煌石窟中的花鸟画不仅数量可观,自成体系,是敦煌美术中不容忽视的一个分支,而且在某种程度上能够弥补我国花鸟画资料不足的缺憾,印证唐宋以来花鸟画的繁荣,成为花鸟画发展历史中的重要组成部分。

敦煌壁画、藏经洞纸画和绢画中也描绘了大量的花卉。总体上可以分为水陆所生的草木之花、飘浮在空中的散落之花、持于手中的供养之花和装饰洞窟的图案之花。从造型而言,有以现实为依据,具有写实性的自然花卉,也有借助想象、夸张、变形、嫁接等手段创造而成的奇异花卉。其中数量最多,也最具代表性的有莲花、竹子、芭蕉、萱草、蜀葵等。



芭蕉图 莫高窟第172窟 盛唐

莲花

莲花在我国传统文化中有着美好的寓意,所以,在敦煌花卉画中,莲花的数量是最多的,存在的样式是最丰富的,分布面积也是最广的。

在敦煌绘画中,除莲花图案外,具有绘画性和写实性的莲花图像主要是水中莲花与手持莲花。

莫高窟北魏第257窟后部的平棋中,描绘了一方碧波荡漾的水池,池中莲花自由生长,曲茎缠绕,婀娜多姿,还有游鸭浮于水面,简约而淡雅。莫高窟西魏第285窟主室南壁中段通壁绘制的故事画,其中水池里也描绘了游鸭莲蓬,可以说是早期具有代表性的莲池图。

莫高窟隋代第420窟主室西壁龛外南北两侧都有带状水池,碧波荡漾,池中莲花造型各异,写实性与装饰性因素并存,湖石与各种水禽点缀,绘画技巧达到了前所未有的高度,算是当时比较纯粹的莲池禽鸟图。

唐代以来,莲花是水池里必不可少的内容。莫高窟初唐第322窟主室北壁水池中的莲花形象鲜明,姿态多样,设色柔和,表现了莲花饱满柔嫩的感觉。莫高窟盛唐第172窟北壁,其中所绘莲花亭亭玉立,似乎在随风飘动,已经达到了很高的写实水平。榆林窟西夏第3窟主室西壁门南、北两侧,采用线描表现了水中莲花,无论是水纹还是莲花的花、茎、叶都堪称典范之作。

在敦煌石窟绘画中,除了生长在水中的莲花外,还有大量被持于手中的莲花。手持莲花一般有手持折枝莲花、手持盘中莲花和手持瓶中莲花,从北京一直到元朝经历了几个重要的变化。

隋代曾经流行一种莲花,忍冬纹叶、火焰宝珠组合的宝珠莲花。成为这一时期敦煌手持莲花中非常特殊的图像。如莫高窟隋代第420、427、302、402、244窟等的壁画中,都有这种持于菩萨、弟子等手中的宝珠莲花。宝珠莲花作为持物大量出现,与当时宝珠莲花装饰图案的发展演变是同步的。这一时期的莲除了造型上发生了变化外,

部分还受到中原展子虔画风的影响,出现了细密而臻丽的风格。

唐代的手持莲花更加写实,种类也更加丰富多样。盘中莲花开始打破早期扇形展开、外形规则的局面,一方面出现了自然舒展的形态,另一方面还出现了多层次花瓣层层晕染的情况。

同时,手托瓶(盆)中莲花也大量被表现。另外,手持长茎莲花从设色晕染到造型表现等方面都已经与宋人小品相差无几了。

五代、宋时期,中原画坛名家辈出,花卉画出现了大繁荣的景象。以《出水芙蓉图》为代表的小品画,标志着莲花的绘画表现已经达到很高的水平。然而,敦煌的手持莲花却并没有像唐代那样鲜艳夺目。这一时期除了新增一种宝相花型手持莲花外,其余基本是唐代模式的延续。莫高窟第61窟甬道北壁元代(或西夏)所绘手托瓶中莲花,虽然已经和明清的花鸟画很相似,但完全没达到前未有的高度,算是当时比较纯粹的莲池禽鸟图。

在美术史中,唐代的萧悦被认为是最早以画竹子而著名的画家。白居易曾有一首《画竹歌》,就是专门称赞萧悦画竹艺术的。但遗憾的是,萧悦的作品早就不存在了,有关唐人画竹的形象资料虽然在墓室壁画、卷轴画以及后世的墓碑刻石中能够见到,但毕竟数量极少。而在敦煌,我们不仅能看到北朝、隋、唐、宋、西夏、元直至清代所画的竹子,而且能够看到画竹艺术的风格面貌和发展演变。

总体来看,敦煌绘画中的竹子主要有三类。第一类竹子的竹竿双勾而成,竹叶用没骨法或双勾法从中心向周围呈放射状撇出,状似圆扇。

第二类竹子的表现方式是竹叶在竿、枝两边呈羽状对称分布。这样的竹子在莫高窟持续时间很长,但不同时期的表达方法有所不同。莫高窟西魏第285窟五百强盗成佛故事画中的竹子,竹竿有曲直、粗细、长短变化,竹节形象比较明确,竹叶对生,表现手法生涩。莫高窟隋代第420窟北壁经变画中的竹子,丰富了对竹节的刻画,但竹叶还是左右平直展开,以对称对生为主。莫高窟初唐第322窟东壁门上绘制了较多的竹子,在表现技法上出现了两种变化,第一是有了疏密聚散,穿插叠压关系;第二是表现手法灵活多样,双勾、没骨、渲染相结合,体现出一定的写意性、自由性和灵活性。与之前相比,已经有了很大的进步。英国大英博物馆藏五代纸本水月观音、天复十年(公元910年)绢本观音像中的竹子,竹竿、竹叶都双勾,竹叶呈长三角形在竹枝两侧对生,有一定的写实性。与新疆吐鲁番阿斯塔那唐代第187号墓葬棋仕女图中的竹子形态和画法非常近似。

第三类竹子的竿、枝、叶穿插自然,有姿态,写实性较强。如莫高窟盛唐第66窟主室北壁绘制的竹林,看似简约,但竹叶的表现出现了放射状分布的新形态,绘画手法娴熟。莫高窟盛唐第217窟主室北壁的竹子,已经是苍翠欲滴、摇曳多姿的青青修竹。榆林窟初唐第28窟中的竹子,修长挺拔,竹叶灵动,与陕西乾县章怀太子墓后甬道东壁仕女图中的竹子如出一辙。从形象上看,已经与白居易所说“茎瘦节节竦”“枝吐叶动”的萧悦的风格非常相似了。

宋代以来,竹子已经化身为一种精神品格的象征符号,越来越多的画家图写竹子,不仅是一种雅逸生活的体现,更是一种个人心曲与志向的表达。美术史上出现了以文同为代表的画竹名家,他们的思想以及画竹技法也影响到了敦煌。在榆林窟西夏第2窟和榆林窟

窟第3窟南壁下部的画面中,出现了绘画手法写实的竹石图。莫高窟元代第3窟还出现了白描竹子图。这些竹子图像,不仅反映出极高的绘画水平,而且流露出较强的文人情趣,传递了中原与敦煌画竹艺术互动的迹象。

芭蕉

在文献中,芭蕉是不坚固、不真实、无常的象征。所以,南北朝时期,文人就开始以芭蕉喻空不坚。据说,王维曾画“雪中芭蕉”,成为美术史上的佳话。《宣和画谱》还记载御府所藏唐代著名花鸟画家边鸾所画芭蕉图两幅。这都是有关芭蕉图的重要记录。但这些作品没有流传下来。

从敦煌来看,芭蕉图像至少在隋代就已经出现了。之后被越来越多地描绘在庄前院后或空地之上,有着不同的形态,成为敦煌绘画中比较常见的花卉之一。如莫高窟隋代第314窟西壁南北两侧就绘有类似芭蕉的植物。莫高窟初唐第220窟主室北壁表现的芭蕉,蕉叶翻转,向两边舒展开来,叶脉一丝不苟,比较写实,体现了初唐时期芭蕉画的水平。莫高窟盛唐第23窟主室北壁上部的芭蕉则表现了蕉叶聚拢,没有向两侧舒展的样子。莫高窟盛唐第172窟主室南壁,宝池曲折回转,池水掩映,水中生长芭蕉高大挺拔,蕉叶正反转折变化自然,造型非常优美。

晚唐僖宗年间,孙位的《高逸图》中表现了芭蕉与太湖石。2006年,在湖南新化维山发现的晚唐古墓正壁的墙上,绘有两幅芭蕉湖石。这说明,晚唐、五代、宋时期,芭蕉在绘画中出现较为普遍,同时,芭蕉湖石的组合已经成为一种固定的模式被广为使用。敦煌这一时期的芭蕉在写实水平不断提高的同时,也出现了与其他植物、树石的组合。

莫高窟初唐第220窟北壁,芭蕉繁茂,竹叶穿插其中,疏密有致,相互映衬,体现出合理的线面构成关系,可称“竹芭蕉图”。莫高窟五代第61窟主室东壁各故事情节中穿插了大量的芭蕉,部分绽放着桃形花朵,花瓣中间有尖尖凸起的花心,显得格外娇艳。发现于藏经洞,现藏美国弗利尔美术馆的五代绢本彩绘像,绘有大面积的山石,前后穿插竹子、芭蕉及白色小花。画家一笔一画都极其精微,空间布置应该是经过反复推敲的。如果单独出来,就是一幅很好的“竹石芭蕉图”。再比如法国吉美亚洲艺术博物馆藏唐末五代绘本,表现翠竹一枝,竹笋两株,芭蕉一棵,再配上坡石和水波,也是一幅生动完整的“竹石芭蕉图”。榆林窟西夏第3窟主室南壁的“芭蕉湖石图”画面完整,具有一定的独立性。此图采用白描淡着色的方法,表现出清新淡雅的风格,已经与宋元时期文人绘画基本一致了。

萱草

萱草是一种百合科草本花卉植物,也被称为“忘忧草”“宜男草”“儿女花”。唐、五代时期,萱草形象已经比较普遍地出现在著名花鸟画家的笔下。如在《宣和画谱》中就著录了御府所藏萱草图共十八幅。其中有刁光胤的《萱草百合图》一幅,梅行思的《萱草鸡图》两幅,黄筌的《萱草野雉图》三幅、《萱草山鹃图》一幅,滕昌祐的《萱草兔图》一幅。这些画家作品至少说明萱草图像在唐代被孕育、创造、流行并在唐宋五代被著名画家广泛关注并大量表现。

敦煌绘画中的萱草图主要集中在莫高窟唐代壁画和五代的纸画之中。莫高窟初唐第328窟西壁龛内彩塑像都绘制了萱草图。花朵呈翘角之状,有

正有侧,花叶丛生,颇为写实。莫高窟初唐第329窟西壁龛下部绘制一丛萱草,花瓣俏丽,花叶反转,绘画水平较高。莫高窟盛唐第217窟主室东壁门上绘有萱草一株,红花绿叶,非常写实。莫高窟盛唐第172窟主室南壁画面中,有一株盛开的萱草花。法国吉美亚洲艺术博物馆藏唐末五代纸本图中,石桌上绘制了一株萱草,线条如初,表现较为细腻。

在唐代的墓葬绘画和工艺美术中,还零星存在一些萱草图像,可以帮助我们了解名家萱草图出现之前萱草图像

仕女图中的竹子
章怀太子墓 初唐

持莲图案 莫高窟第431窟 西魏



竹子图 榆林窟第28窟 初唐

的基本样貌。陕西省富平县李凤墓甬道西壁有唐高宗上元二年(公元675年)绘制的仕女图,其中就有简化的萱草图,算是目前发现较早的萱草图像资料。在章怀太子墓,懿德太子墓、永泰公主墓石棺椁的线刻中也描绘了大量的萱草图。新疆吐鲁番阿斯塔那墓第217号墓出土的唐代花鸟屏风画,自左至右第三幅的中心位置绘制了萱草。此图中的萱草无论茎叶与花都略显僵硬、呆板。在炳灵寺晚唐第11窟正壁也绘有萱草,表现技法比较娴熟。日本正仓院工艺美术藏品中也有萱草图像,这些萱草图像要么与竹子、佳树、奇花异草和孔雀等多种禽鸟组合在一起,营造出一种田园小景和山林野趣。要么穿插在人物的周围或脚下的碎石之中,成为人物活动环境的组成部分。在表现形式上既有装饰性的一面,也有写实性的一面,有些甚至已经具有独幅花卉画的特点。

可以推测出,敦煌莫高窟的萱草图像是在长安萱草图像样式影响以及当时萱草图像广泛流行的背景下出现的。

蜀葵

蜀葵别称戎葵、一丈红等,是一种多年生草本植物。据唐代段成式《酉阳杂俎》中的记载,说明蜀葵最迟在唐代绘画中就已经被描绘,并且出自名家之手。在五代、宋画中,蜀葵已经是一种比较流行的花卉品类。如《铁围山丛谈》中记载南唐徐熙曾有《碧槛蜀葵图》,后来被北宋王诜收藏;《宣和画谱》著录五代梅行思有《蜀葵子母鸡图》,徐崇嗣有《蜀葵鸽子图》;《南宋馆阁录》卷三著录赵昌《萱草蜀葵》一幅。北宋

在敦煌壁画的花卉中,绘制面积最大、位置最显眼、分量最重的,莫过于蜀葵。对于敦煌蜀葵图像兴盛的原因,除经书记述的相关寓意外,还有“忠君报国”的内涵。它经常与萱草同时出现,代表着“忠”与“孝”。如果单从绘画角度而言,敦煌的蜀葵图像构图密密匝匝,远远望去,好似一幅富丽的花锦,极具装饰美感。不仅体现了这一时期石窟装饰观念上的变化,而且代表了写实性蜀葵图像与中原绘画中蜀葵图像之间的呼应关系。

在敦煌,还有一些从形象上无法辨认的花卉,造型优美,设色典雅,具有独幅花卉画的性质。这一类花主要从唐代开始流行,一般都画在人物之间,具有分割画面和联系画面的双重功能。如莫高窟初唐第321窟东壁门上,各绘有两枝鲜花,红花绿叶简约明快而淡雅,表现得轻松自如。花朵反映出侧视、平视、仰视等多视角下的造型,使本来并不繁密的花卉变得丰富多姿,体现出画家化繁为简,以简驭繁的表现水平,已经完全具备了独幅折枝花卉画的特征。再如莫高窟初唐第323窟主室南、北两壁下的花卉。这些花卉无论从大小、面积、分量还是绘画技巧来讲,都已经超出了前代的水平,表明了花卉画在敦煌壁画中地位的逐渐提升。由点缀空间发展到人物画的背景,从这个角度上讲,其在某种程度上已经获得了与山水画同等重要的意义。

(注:本文节选自史忠平主编的《敦煌美术概论》第五章,本章作者史忠平,敦煌文艺出版社出版。较原文有删节修改。文中所用插图来自该书。已获得出版社授权刊发。)