第九届丝绸之路（敦煌）国际文化博览会
特别报道

加强文化交流 促进文明互鉴



树下弹箏 莫高窟第85窟（资料图）

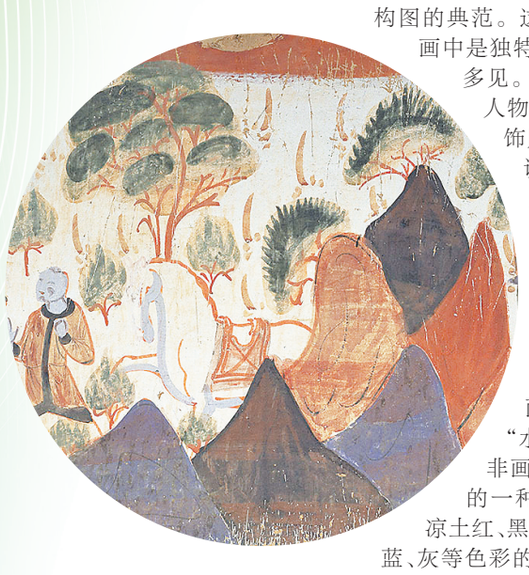


张骞拜别汉武帝 莫高窟第323窟（资料图）

古代敦煌壁画的传承与创新

□ 段兼善





山林出行 莫高窟第428窟（资料图）

敦煌石窟壁画，包括莫高窟、榆林窟、西千佛洞、东千佛洞、五个庙石窟在内的壁画。其中，莫高窟历经十余个朝代的连续营造，共有壁画4.5万多平方米，彩塑2000余身，其规模之大、题材之广、风格之多、连贯之长，堪称奇迹。敦煌艺术匠师在借鉴外来艺术时没有生搬硬套，学习前代绘画传统也不机械重复，与同代艺术家共事则尽量避免雷同。尽管作为宗教壁画，有些内容和题材是避免不了重复的，但不同时代的画师们在艺术手法上力争在前代基础上有新的突破与变化。在构图上采取新章法、新格局，在造型上从所处时代中去寻找新依据和新参照，在笔法上不断探寻新式样和新技巧，在设色赋彩上尽可能注重色阶的浓淡变化和整体情调。古代匠师兼收并蓄、开拓进取和舒张个性的创新能力，使敦煌艺术呈现出新颖多姿、别开生面的时代意境和创新求美、不懈努力的进取精神。

敦煌现存最早的北凉壁画，一开始就没有照搬印度和西域的样式，而是独创了一种平铺式构图方式，把房屋、人物和飞天等或疏或密、错落有致地安排到壁面上。第275窟的“月光王本生”“出游四门”等画面，以土红铺底，用粗壮的黑线和红线勾绘出人物和房屋，以粉绿涂染人物光环和巾带裤裙，以土黄染皮肤，色种简单但对比明显。北凉画师特别重视人物动态的观察和表现，如第272窟的“飞天佛图”中的四十位供养菩萨的手臂手姿动态变化多样，无一相同。可见北凉壁画师观察力之敏锐和求变心态之强烈。总体看，北凉壁画简朴中见丰厚，沉稳中见热烈，随意中见生趣。特别还要提到一点的是，北凉许多人物在染色后都在额中、鼻梁、双眼眶、唇部及下颌部用白色勾描点染，可能画师是想用此法来强调面部五官的立体感，也可能出于装饰目的。这种画法被后来的北魏、西魏、北周沿用，到隋代逐渐淡化，到唐代绝迹。

北魏壁画比北凉丰富，增添了因缘故事画等内容，在构图上进行了大胆革新，特别善于把不同情节巧妙组织在一幅统一的画面中。北魏画师善于经营位置，使画面的内容充实又有变化，各部分既独立醒目，又连贯和谐。莫高窟第254窟“萨埵太子舍身饲虎”和其对面墙壁上所绘的“尸毗王本生”就是这种构图的典范。这种构图样式不仅在敦煌壁画中是独特的，在整个古代壁画中也不多见。在塑造形象时，北魏画师对人物、动物、山川、房屋、植物、服饰用品大胆进行夸张变形并强调韵律感。“萨埵太子舍身饲虎”中的虎、飞天、塔、人物，第257窟“鹿王本生”中的马、鹿、山峰、房屋、车辆、水流等通过夸张变形手法使画面中形象个性突出，灵动活跃，富有生气。为了突出画中主体，北魏画师在很多画幅中采用了“人大于山”“水不容泛”的浪漫手法。这并非画家不懂比例，而是艺术手法的一种独创。北魏壁画用色在北凉土红、黑、白、绿的基础上，增添了紫、蓝、灰等色彩的运用，使北魏壁画在沉着和浑厚中更显丰富。

西魏时期，由于画师引入了中国古代传说和民间故事，并受到中原的绘画艺术影响，在手法上来了一次大的革新，一反前代土红涂底的方法，代之以白粉铺底，用较稀薄的朱、紫、青、绿、黄、褐等色彩来描绘出各种人物、山石、林木、禽兽、花卉、云彩等。线描变粗重为细长，运笔流畅如行云流水，人物形体强调秀骨清像。突出服饰和披巾尾部的尖形轮廓，夸张其流动飘扬的运行感。绘画手法的改变，使西魏壁画呈现出明快清爽、潇洒灵动的特殊效果。即便是“五百强盗成佛故事”这类画面，也因艺术手法的独特和对于佛国世界的渲染而披上了一层神秘的色彩。另外，西魏画师比较重视意象造型。如第249窟窟顶南坡和北坡文鳐之类的长形灵兽和第285窟窟顶东坡的长毛野牛，都是画师用笔饱蘸土红颜料一气呵成的。画师重视的是形象的总体神韵，而不在乎某些细节的真实。这种简笔造型的没骨手法是西魏画师的一大创造。

北周是承袭北凉所创的用白粉点染面部五官手法运用最多的时期。几乎所有的佛、菩萨、比丘和供养人像都如此。如第428窟北壁的“降魔变”、西壁的“涅槃变”，第290窟的说法图与飞天。可能北周画师比较喜欢这种奇特的效果。但北周画师也有新的创造，比如第428窟的“卢舍那佛”是敦煌最早的卢舍那佛说法像。站姿，袈裟通肩长垂脚上，袈裟上部画天界，绘佛像、天宫、阿修罗和飞天；中部为人界，表现人间各种活动；下部为地狱，画刀山、剑池、饿鬼等。此种构图，前所未有，是北周的独创形式。北周是故事画发展的高峰期，开拓出三条并列、横卷式连环画，情节丰富曲折。如第428窟的“须达拏太子本生”和“萨埵太子本生”，主要用众多密集排列的三角状山丘图形为主，房屋、树木为辅，巧妙利用山丘林木及房屋组合形成的区域空间，安排人物、动物、车马的活动。故事情节既连贯又有阶段性。色彩多用土红、黑、白、蓝、紫、灰绿、土黄，染色用笔随意涂抹，画面生动活泼，气氛热烈，生活气息浓厚。第290窟的“佛传连环画”画面中，房屋和树木为主要活动空间间隔手段，山丘很少且很小，零星出现一些。赋色以黑、蓝、绿、土黄和灰色为主，土红色没有大块的出现，只用于线描勾勒各种物象，紧凑密集，情节丰富，气氛安静、散淡。第296窟的“善事太子入海品”和“微妙比丘尼缘品”均为两条式横卷连环画，故事内容较多，其中有很多民间生产生活情节，说明北周画师对现实世界的观察比较深入。北周的供养人画法也是多种多样，如第428窟供养人像和第290窟的驯马图，外形和结构简略粗犷，大笔挥刷服装和面部已初露意象表现手法的端倪。北周时期多种画风并存，同时代画家也在尽力避免雷同。

隋代是一个重要的转折时期，隋代画师创造性地运用宽长笔触来塑造人物、动物及其活动的环境。虽然构图紧凑饱满，色泽浓重深沉，但画师在大笔挥洒的过程中，轻重缓急把握适度，并随机留出许多空白，使画面环境生动活泼，处处透露出空灵之气。特别是一些窟顶斜面壁画，粗看似浓重地毯或图案，细看则层次丰富，变化无穷。这种密集紧凑而又舒放潇洒的隋代画风，与中原或西域各地画风相比，都是独一无二的。第305窟的东王公和西王母，整个画面奔腾前行，势无可挡，画面几乎看不见线描，全用蓝、紫黑、红和土黄等色，以宽长笔触扫刷而成。和西魏的东王公、西王母相比，一个是以线描勾勒为主，一个是以彩笔抹染为主，各有千秋。特别是第419窟窟顶斜面西坡上的“法华经变”和斜面东坡上的“须达拏太子本生”，第420窟窟顶北坡的“法华经变”，密集中不显拥堵，紧凑间尽留宽松。细看第419窟画面中“汲水”“太子出猎”“婆罗门乞马”，第420窟中的“灵鹫山”和第423窟“须达拏太子本生”中的一些局部，都可以深切感受到隋代匠师用笔之奔放洒脱，造型之舒放随意，构图之虚实相间，色彩之沉稳丰厚。隋代匠师重视绘画的意象思维和笔法自由，这种写意和表现相结合的技法创新，在中国绘画传统中是独一无二的，留下了浓墨重彩的一笔。

唐代经济繁荣，外交活跃，丝路畅通。敦煌艺术得到一次大的发展，以鸟瞰式、散点式的视角营构了多种多样气势磅礴的巨型经变画，通过对佛国世界和现实世界人物活动的描绘，直接或间接地反映了唐代社会生活的面貌。对人物性格神态的刻画，达到了前所未有的深度。如第220窟“帝王出行图”中，帝王的故作端庄，随行官员的谨小慎微、恭顺谦卑、狡猾诡诈、深藏心机等不同神态刻画深入。第103窟激动昂扬的维摩诘、第158窟悲痛欲绝的各国王子、第57窟沉思微笑的思惟菩萨，莫不生动逼真，实属古代绘画中的传神佳作。唐代大型经变画场面宏大，气势庄严，层次分明，人物众多，生动鲜活。如第220窟的“阿弥陀经变”和“七佛药师变”，榆林窟第25窟的“观无量寿经变”等，都是亭台楼阁，气势恢宏，金碧辉煌，人物服饰华丽，珠圆玉润，多姿多彩，乐舞并呈，活跃热烈。唐代线描多种多样，铁线描、游丝描、兰叶描劲秀有力。起稿线、定形线、提神线富有生气，运笔时注意疏密浓淡和虚实变化，把控好抑、提、顿、挫的节奏韵律。宏图巨构的磅礴气势，栩栩如生的动态刻画，丰富繁华的色彩关系，使唐代壁画呈现出生机勃勃、灿烂辉煌的新风格。除了想象的佛国世界，唐代画师还特别注意现实生活题材的创作，如第156窟的“张议潮统军出行图”“宋国夫人出行图”、第323窟的“张骞出使西域图”、第130窟的“都督夫人太原王氏礼佛图”、第85窟的“树下弹箏”、第205窟的“耕获图”、第12窟的“嫁娶图”、榆林窟第25窟的“耕耘图”等，都是现实生活的真实描绘。这些现实事件和现实人物的生动写照为后代留下了珍贵的历史资料。总之，唐代艺术家不但开创了工笔重彩壁画的崭新格局，又拓展了现实生活画卷的宽广视野。

五代时期基本沿袭唐风，但五代壁画具有浓厚的民间艺术趣味。五代画师善于构建大山长水的地域风光风俗画，如第61窟的“五台山图”就很有特点。这幅巨型壁画描绘了山西太原到河北正定五百里山川风光，地域广阔，山水绵延。在青山绿水之间，散布着亭台楼阁，寺院民居，各种人物、动物穿行其间，或为生计而操劳，或为信仰而走访，或为迁徙而行旅。整个画面投射出强烈的生命气息和山川宏广博大之美，也传递了一种人与自然和谐共处的美好愿望。五代画师还善于描绘大型供养人画像，如第98窟的于阗国王供养像、于阗皇后供养像、回鹘公主供养像和曹议金供养像，这些供养人像来源于现实，画得都很庄重传神。另有第61窟“文殊师利问疾品”中的侧身武士像和第346窟壁画中的“射手”，都是以现实武士为参照写生变化而来。通过有力的线描造型和精准生动的性格刻画，将其壮硕体态和勇武的精神面貌都表现得很生动。五代画师的肖像画技巧显然得到很大提高。

宋代壁画，一个突出的感觉就是绿色统领全局。不管是仙灵人物，还是山川水流，绿色遍布各处，其他几种颜色如土红、淡墨、土黄、墨色、褐色，穿插点染在绿色的包围之中。可能是宋代画家对绿色的偏爱吧，但宋代壁画在构图、人物塑造、题材选取上也有其特点和创造性。如第55窟的“萨埵饲虎”，和北魏同一题材上就构图各异。青山绿水之间以前后情节分段各自为图，同窟的“长者子流水品”也是这样分段描绘。线描手法简约疏放。第71窟的“十一面观音”、第431窟的“水月观音”、榆林窟第13窟的“文殊变”“普贤变”、榆林窟第6窟的“普贤”“文殊”，榆林窟第17窟的“供养菩萨”、榆林窟第38窟的“龙王礼佛”等作品虽然色彩种类不多，但其土红色的勾勒，细密精准，姿态端庄，构图饱满充实，别具一格。榆林窟第38窟的“甘露供养菩萨”坐姿半跪半蹲，璎珞绕身环转，头仰臂抬献甘露，头部光环后倾，造型多圆弧线，画面动感十足，是一种新型的供养菩萨。宋代画师对民间生产生活也很关注，如榆林窟第20窟和第38窟的“耕获图”“嫁娶图”，莫高窟第55窟“鞍马”，线描造型别有特色，结构和功力不输唐代。

西夏壁画中的人物形象丰满壮硕，受党项民族生活风貌和审美习性影响明显。第409窟西夏王供养像和榆林窟第29窟的男供养人，都是这种壮硕体态。榆林窟第2窟的水月观音，坐在水池中的金刚宝石座上凝思遐想，月光水色相映成趣，创造了观音坐像的新境界。榆林窟第3窟以白描淡彩的新方式绘制了“普贤变”和“文殊变”，开辟了普贤变和文殊变的新格局。普贤乘大象，文殊坐狮身，在众仙簇拥中行进在云层之上，巡视周围山川及人间地貌。除光环和衣巾边饰渲染蓝绿色，其他如人物服装、白云、山川、河流均无浓重色彩。这种样式的普贤变和文殊变，一改前代的构图形式和工笔重彩的形象塑造，潇洒清淡，别开生面，和当时人们的审美观念变化可能有一定的关系。独特之处，是在普贤变的右边河岸上，还画上了唐僧和孙悟空牵白马等候渡船的情节，为石窟壁画增添了新的内容。

元代壁画艺术水平、绘画质量都很优秀。敦煌石窟的线描造型艺术有两座高峰，一个是唐代，一个就是元代。莫高窟第3窟的千手千眼观音就是其杰出代表，该画把中国绘画中长期形成的铁线描、兰叶描、折芦描、游丝描、水纹描、山石描等多种线描综合运用。人物面相和手姿以铁线描和兰叶描为主，衣饰以折芦描、行云流水描为主，头发则以游丝描为主，其他地方则随机使用。线条时粗时细，变化自如，用笔精练准确。面部四肢肌肉起伏，衣纹服饰转折回旋，头发蓬松飞动，面部表情细致入微。观音的悲悯之情，吉祥天女的端庄平和、婆薮仙的深思熟虑，金刚力士的威武勇猛，尽显壁上。用色淡雅透明，润泽细腻，观音周围的千手千眼密集有序，精准细致，四散伸展，状如光环。顶部两侧持花飞天，祥云飘卷。观音脚蹬莲花，正身伫立。两侧金刚足踩药叉。元代壁画用线之娴熟高妙，堪称一绝。20世纪70年代末，甘肃省歌舞团在创作《丝路花雨》舞剧时，曾借鉴了唐代壁画中的“反弹琵琶”和元代这个单腿反勾上臂的独特舞姿。总的来看，元代壁画因受藏传佛教的影响较多，因此在造型色彩上都有较大的变化。追求造型的奇特性，色彩上减弱了绿色的使用，而强化了棕红、棕黄、土黄、灰黄、明黄和淡黄的使用，增强了画面的温暖气息。

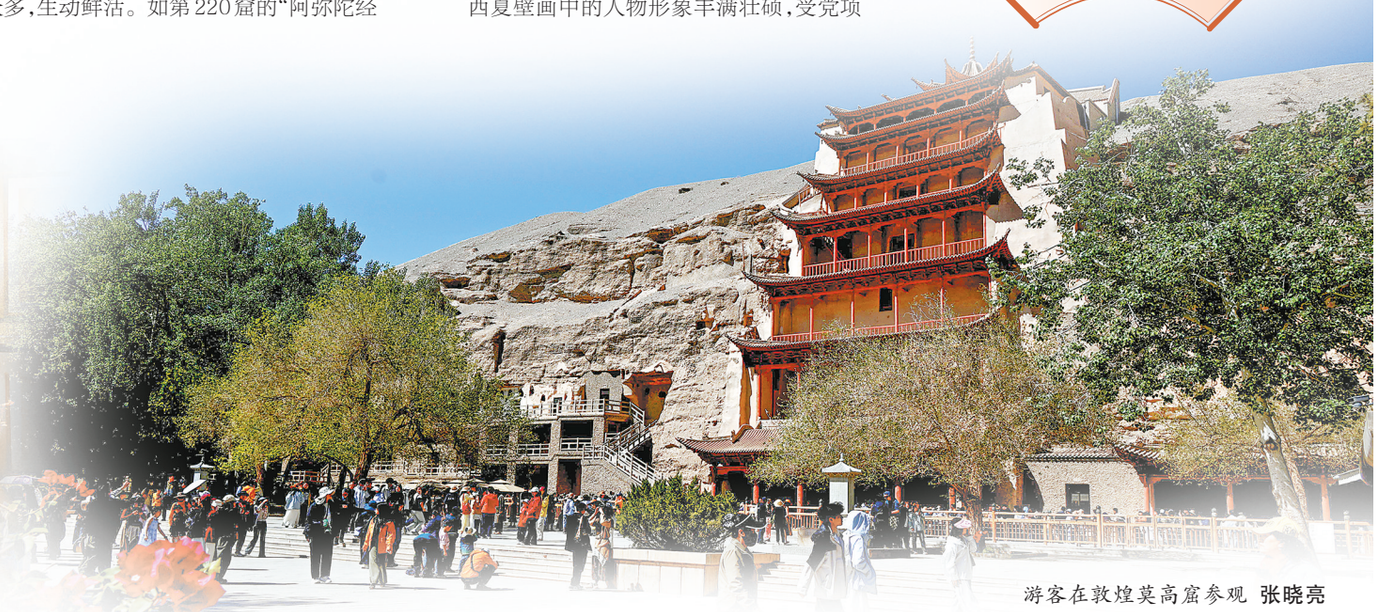
除了以上十个时期的壁画，遍布洞窟中的装饰图案也相当精彩，是与壁画艺术紧密相连的一个特殊亮点。敦煌石窟装饰图案，不仅有各种花草纹样的多样组合，而且把许多壁画中的人物及动物糅合到图案之中，使石窟图案变化多端、丰富多彩。敦煌石窟中数以百计的平棊、藻井图案，竟无一幅完全重复，可以看出敦煌匠师开拓创新精神是多么强烈。

敦煌石窟艺术是祖国西北大漠中的艺术明珠，它不仅给人们提供了美的享受和探索古代社会发展的形象资料，更重要的是它向全世界人们展示了中华民族的创造才能和审美篇章。我们在研究和继承敦煌艺术传统精华时，要对古代艺术家的创新精神充分肯定和理解，并进行继承和借鉴，通过创造性转化和创新性发展，促进新时代艺术创作百花齐放。

敦煌



游客在敦煌研究院藏经洞陈列馆参观 张晓亮



游客在敦煌莫高窟参观 张晓亮