

# 西夏时期敦煌壁画的变调与创新

——敦煌壁画研究中被忽视的方面

顾 颖

西夏时期虽然已为敦煌壁画发展的晚期,但由于特殊的历史机缘,西夏敦煌壁画仍在风格、技法、境界上获得了新的突破。其首先表现为藏传佛教绘画因素的渗入,带来了新的风格和技巧,刺激了西夏敦煌壁画新面貌的产生和多样化发展的可能;其次表现为与同期汉地审美趣味的变化相呼应,西夏敦煌汉系佛画在自身的演进中发展出了新的技法,达到了新的艺术境界,其成就足以体现那个时代佛教绘画的最高水平。

就敦煌壁画的发展历史而言,西夏(1038—1227)是一个不被重视的时段。对于西夏王朝统治下的敦煌地区的壁画发展状况,学界一般是将其纳入五代宋壁画的总体框架,以为其画工画意都承继前代发展的惯性,处于一种整体的衰落之势中。然而通过对敦煌地区西夏壁画的一番实地考察,笔者认为此期壁画的成就在相当大的程度上被忽视了。莫高窟的西夏壁画遗存虽然乏善可陈,但在邻近的东千佛洞和安西榆林窟,却出现了一些让人惊叹的绘画杰作,如段文杰所言,“大有异军突起之势”。在此笔者拟根据实地考察所见对西夏壁画在内容、技法、境界上的突破作出新的评价。

## 1. 新题材因素的渗入而带来的新的风格面貌

西夏时期敦煌壁画发生的一些变化是与新题材新内容的渗透分不开的。此期壁画内容与该地区的佛教发展状况相适应,即显、密结合,并兼容汉、藏、回鹘等多民族因素,表现为多元的包容的文化状态,其中尤为深刻的影响来自于藏传佛教。敦煌地区曾于公元781—848年间受控于吐蕃,但此期敦煌壁画除了出现了一些藏式着装人物,没有看到明显的来自藏区的影响。藏传佛教绘画因素的真正渗入是到了西夏后期,藏传佛教得到西夏统治者的大力倡导的情况下才出现的。

天盛十一年(1159),仁宗仁孝延请藏传佛教噶举派噶玛支系初祖都松钦巴弟子格西藏索哇进入西夏,并尊之为上师。统治者的倡导极大推动了藏传佛教向西夏属地的传播,无论是地处偏远的黑水城还是作为西北重镇的凉州(武威),都发掘出大量制作精美的藏传佛教绘画作品。就

段文杰:《敦煌壁画概述》,《中国美术全集·绘画编·敦煌壁画》,上海人民美术出版社1985年版,第6页。

其风格的纯正来看,可以想见藏传佛教在西夏属地深入推广的情况。在这样的宗教氛围中,即使是保有深厚的汉系佛教绘画传统的敦煌地区也难免受到来自藏传佛教绘画因素的影响。

这种影响首先表现为一股宗教神秘氛围的弥漫。唐以后,汉地佛教艺术的世俗化倾向渐趋强烈,敦煌壁画沉浸于对佛国净土庄严极乐氛围的描绘中。那些被描绘得富丽堂皇的诸净土世界,不过是一个改头换面的“人间天堂”,呈现的是有情大众对极乐净土的世俗性想象。藏传绘画因素的渗入直接体现为对这种世俗性的抽离,与汉传佛教艺术表现出的以现实世界为基础的慈悲境界或极乐境界不同,藏传佛教艺术往往通过强化神秘与不可测因素,来保持信仰世界的神圣、威严,其佛画境界带有与世俗生活相隔离的抽象元素和诡异色彩。因此,在那些渗入了藏传佛教艺术因素的敦煌壁画中,我们首先获得的是一种异于常态(特指汉地)的神秘感:既异于日常理解的常态,也异于当地佛画传统的常态。

以东千佛洞第2窟壁画为例,该窟是东千佛洞壁画保存最为完好的洞窟。它综合了汉藏、显密等佛教内容。该窟前室藏密氛围浓郁:窟顶为密宗坛城图,南北壁分绘有十一面观音变和八臂观音变,东壁入口两侧壁分别为四臂观音变和八臂观音变。这些经变的构图方式和菩萨造型与该窟甬道及后室的汉系风格佛画差异巨大:胁侍菩萨或坐或立,层叠有序地环绕主尊,人物之间几乎不留空档;众菩萨从面貌、姿态到佩饰都带有明显的波罗风格印记——裸露而不失清纯,妩媚而略显僵硬,与黑水城出土的藏传风格绘画上的菩萨造型高度一致;整体画面的色彩虽已年久变质,但看得出是以暖色作底,用以点缀的靛青与之对比强烈,形成艳丽的视觉效果。走进前室,浓烈幽暗的色彩、带有异域风格的菩萨造型及其特定的排列方式共同营造出一种神秘的宗教氛围。

这种神秘氛围的产生,从艺术的角度看基于三个方面的原因:一是独特的象征语汇的运用,二是异于汉系佛教艺术的风格来源,三是绘画程式的独特要求。

所谓独特的象征语汇是指藏传佛画别具一格的象征体系。象征是一切宗教艺术的基本品格。但由于藏传佛教尤重颇具私密色彩的密教修习方式,自有一套繁琐神秘的修法仪式,以配合僧侣修法时营造神秘庄严的氛围。与此相适应,藏传佛教艺术的象征性更表现出神秘、怪诞的特征。比如在该窟中出现的曼荼罗(坛城图),其基本形式为方圆互套的坛城构架,象征着藏密对于宇宙的独特理解,在图解深奥义理和引导修持方面发挥着重要的作用。这与亲切的形象化的汉

系佛教艺术世界相比,是完全不同的象征系统,其话语风格差异之大,存在着几乎不可通约的隔阂。

就风格塑造来说,影响敦煌绘画较深的卫藏地区的绘画艺术形象主要参照的是流行于8—10世纪的波罗艺术样式。这种形式传至藏区后,形成了所谓“西藏波罗风格”。它强调对造像仪轨的尊崇,在构图上趋于程式化,画面色彩效果强烈,保留了波罗造像的一些基本特点,比如“苗条夸张扭曲的身形,特殊的珠宝装饰,尖顶的头冠,臂上的三角装饰,线条形体的强调”等等。和汉系佛画艺术形象相比,其突出的特征还表现为在描绘富于性别特征的躯体上具有相当的开放性:佛、菩萨虽身裹袈裟,但依然明确地透露出袈裟之后身躯的起伏变化;女性神灵则是乳房高耸、腰肢纤细修长,常以髋部扭曲的舞蹈姿势或坐或立。比如东千佛洞第2窟的一幅立菩萨像(图1),脸形略方,眉眼弯曲呈波状,颌首,以七分面朝向主尊;身姿苗条修长,扭转略呈“S”形;右手胸前结印,左手自然垂下,持一花枝;上身袒露,着波罗冠饰,下穿裙裤,但衣薄透体,似只着一短裙。与之相对,汉文明向来讲究衣冠礼仪,佛教形象进入汉地不久,就变得衣饰谨严,躯体与性别消弥在衣裾的飘拂中,对衣纹动态的刻画,造就出所谓“天衣飞扬,满壁风动”的



图1 立菩萨像

巴勒:《西藏艺术:洛杉矶郡立博物馆艺术品图录》,转引自谢继胜《西夏藏传绘画——黑水城出土西夏唐卡研究》,河北教育出版社2002年版,第22—23页。

佛国世界。

就绘画程式而言,相较于汉系佛画的程式,藏传佛教绘画的程式要求更为详细、严格。这种风格的形成基于藏传佛教对佛教艺术品宗教功能的特别强调。为了使宗教绘画与世俗绘画相区别,藏传佛教绘画有一系列必须严格遵守的规范,《大藏经·工巧明部》中的“三经一疏”对这些规范作了详细的描述,它们是画工必须依从的规则。如东千佛洞第2窟的前室,从尊像的面容、身姿、佩饰、基座到佛画整体的组合排列方式、施色特点,都表现出一种高度规则化的风格印记,因此即使是这些受藏传佛教艺术间接影响下形成的作品,也让我们明显感觉到印度、尼泊尔造像特点的保留。这种严格的绘制规范有可能限制画工个人风格的表现,但同时也使其画作展现出某种与时间相抗衡的神秘性与恒久之美。

如此相异的语汇,要融入中正平和的汉系佛画体系,必然带来与汉地佛画传统相异的风格面貌,也即从汉系佛画的角度来说的神秘诡异特征。然而就整体的情况看,西夏时期的敦煌壁画对这种外来画风的接纳还是相当保守的,这种保守体现在这样几个方面:其一表现在对藏传佛教绘画语言的接纳上。前文已述,藏传佛教艺术的象征语汇有其独特性,除了广泛采用曼荼罗的构图形式,其象征语言还有这样两个特点:一是多狰狞恐怖的愤怒造像。汉系佛教艺术虽也有金刚怒目、牛头马面之属,但总体而言中正平和,佛、菩萨世界可谓是法相庄严。但在藏系佛教艺术中,佛、菩萨、护法、佛母都可能呈现出狰狞的形象,或青面獠牙,或肢体异常,其佩饰和持物也多让人触目惊心,比如骷髅冠、剥皮刀、头骨碗、蛇形饰物等等,对于不了解密教义理和修习方式的人来说,这样的风格特征既怪诞又难以理解。二是多女性神祇和双身像。在汉地讲究男女大防的道德氛围中,佛、菩萨日渐消弥了性别特征,多尊并立的偶像之间,有主次之分,却较少形体牵扯,无论主尊还是胁奉,或庄严持重或虔敬慈悲,绝无妖娆魅惑之态。而在藏系佛教中,由于密宗教义赋予女性神灵特殊的象征意义和修持地位,在藏传佛教艺术中存在大量明妃、度母等女性神灵和双身佛的形象。这些女性神灵的性别特征不是被掩饰而是被彰显,双身像的构成姿态更是难以被汉地道德观念接纳。这样的神灵体系,与汉地佛教艺术单纯、平静、庄严的氛围比较起来,显得纷扰而放纵。但在此期的敦煌壁画中,愤怒造像只是零星出现,基本表现为金刚怒目的明王形式,汉地的观念似乎是很难接受慈悲的佛、菩萨、佛母以青面獠牙的面貌出现。而以男女交合形式出现的双身像在西夏其他区域大行其道之时,却不见于敦煌壁画,可见敦煌地区汉文化观念的强大(莫高窟465窟的年代存在很大争议,且以单窟的形式出现,是敦煌壁画传统中的一个异数,因而理论上不具有代表性)。曼荼罗是一种被广泛接纳的绘画语言,但是通过与同期西夏其他地区出土的曼荼罗相比,我们可以看到,在曼荼罗的构件、组织、结构组合上,敦煌画师都将其大大简化并汉化了(这一点将在后文讨论)。

其次表现在对绘画风格的改造上。在具有藏传佛教因素的西夏敦煌壁画窟中,总体的情况是汉藏、显密结合,显教经变、汉密图像均表现为汉地风格,藏密内容则表现为藏传绘画风格。但这种区分不是绝对的,这其间有风格的渗透和变异,一方面表现为,藏传绘画的因素影响到汉系佛画,丰富了汉系佛画的表现手段。比如在东千佛洞第2窟中的水月观音(图2)和涅槃变属于汉画风格,但在着色上,以赭红为主基调,并以这个色系上不同色阶的变化来处理画面远近、高低、深浅等色彩需求,形成统一又富于微妙变化的色彩效果,温暖且含蓄,和敦煌绘画传统偏于蓝绿的色彩风格相区别,同时又与前室以藏传佛画为主的风格在色彩上形成了统一。另一方面是汉画技法渗入藏传佛画,改变了藏式佛画的风格特征。比如该窟甬道侧壁上有藏式风格的观音菩萨(图



图2 水月观音局部



图3 观音菩萨

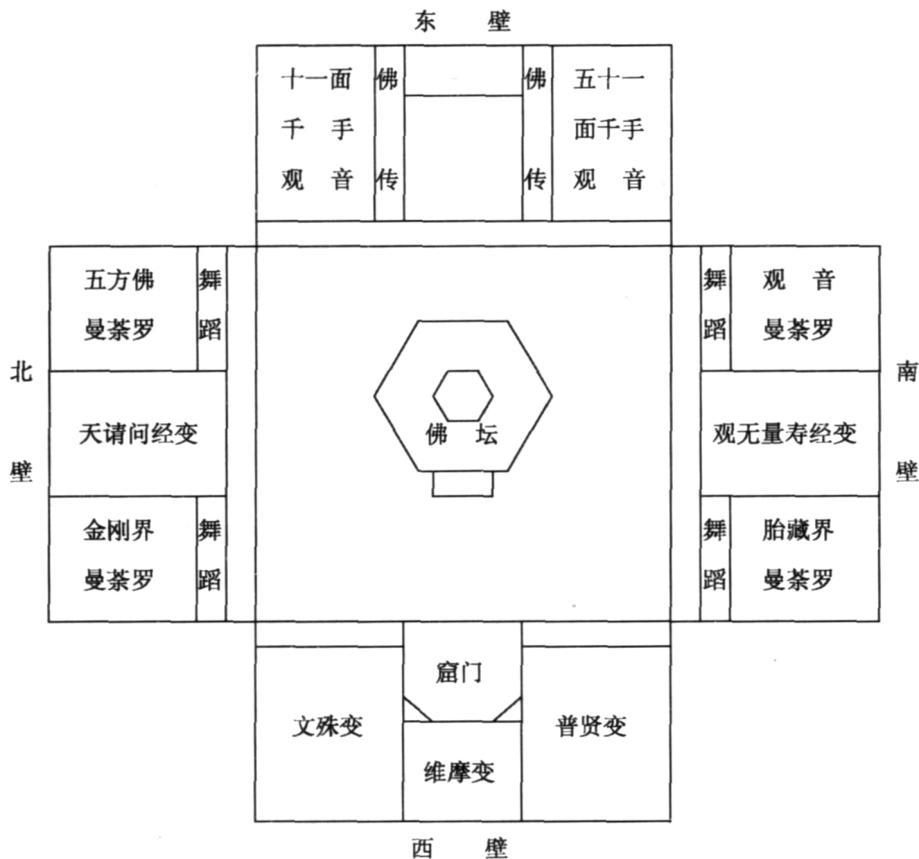
即《绘画量度经》、《造像量度如意珠》、《造像量度》、《佛说造像量度经疏》。

3), 她手攀树枝, 身姿妩媚, 着波罗冠饰, 但与典型的藏密菩萨像相比, 在情调和气质上相去甚远: 观音身着靛青色汉式开襟坎肩, 头顶有柔软低垂的柳枝, 身后为蒸腾弥漫的云气, 氛围清幽隽永, 其典雅的风格与汉地传统审美趣味趋同。

藏传佛画因素的渗入, 为敦煌壁画敷上一层神秘诡异之美, 但同时, 又或多或少地发生着变化以适应敦煌壁画总体风格的要求。正是在这种接纳与改造的共同作用下, 敦煌西夏时期壁画显示出独特的时代面貌。

## 2. 该地画工在融会相异因素时表现出卓越的驾驭能力, 并由此而衍生出多种风格样式

藏传绘画风格的渗入为西夏时期敦煌壁画的发展带来新的面貌, 但这种面貌的表现并不是单一的, 在该地画工高超的驾驭能力之下, 各种相异因素的融合呈现出多样发展的可能。这其中的主导样式是汉藏并举的风格, 即汉地佛画和藏传佛画风格表现得都很明显, 让人一目了然为汉藏兼融的壁画窟, 如前面谈到的东千佛洞第 2 窟。



此期敦煌壁画表现出的可贵之处在于, 画工们在协调整窟的形象和风格时表现出的高超技巧。试以榆林窟第 3 窟为例。

我们来看它的壁画题材的选择 (如图示): 从这个示意图可以清楚地看到整个洞窟壁画的内容是显密混合的, 其中两铺千手观音为汉密, 各种曼荼罗为藏密, 各种经变为显宗。但这些不同渊源的佛教题材并没有造成整个洞窟风格的对峙或不协调, 这并不是说画工们完全用同一种方式、风格来绘制这些不同的佛教题材, 实际上这些不同佛教内容的绘制方式都不同程度地体现出它们渊源出处的基本绘制特征。总体而言, 源于汉地佛教系统的题材都以线描为主要的表现手段, 构图相对灵活自由, 整体风格与同期汉地审美趣味趋近, 如文殊变、普贤变; 而源于藏传佛教系统的藏密题材, 如各种曼荼罗, 由于受到密宗绘制仪轨的限制, 构图趋于程式化, 造型方

段文杰:《榆林窟壁画艺术》,《中国石窟·安西榆林窟》,文物出版社 1997 年版,第 172 页。

面对色彩的倚重胜于对线条的使用,敷色多为平涂,人像处理明显带有藏传佛画的影响,虽然这种影响表现得不如黑水城等地遗存的佛画那样强烈,但与汉地风格的造像已是判然有别。

这样两种不同渊源的绘制方式是怎样相互协调的呢?我认为是敦煌地区固有的审美传统,也就是以汉地审美趣味为主导的艺术传统统摄了这些不同的内容题材。

以典型的藏密题材曼荼罗为例,该窟的曼荼罗绘制体现了坛城画的基本规格:圆坛与方城套叠,坛内安置佛像,四方有塔,塔侧有旗。与黑水城出土的曼荼罗画相比,区别又是明显的,其一是画面疏朗,构图简化。我们可以将几幅曼荼罗作一比较,一是该窟南壁东侧的观音曼荼罗(图4),一是黑水城出土的佛顶尊胜佛母木板曼荼罗(图5),一是按照仪轨绘制的西藏唐卡上乐金刚与金刚亥母曼荼罗(图6)。典型的西藏曼荼罗绘制很复杂,方城中央的圆坛以同心圆的方式向外扩散,圆坛与方城之间的空隙分别由各种装饰图案和佛教故事画填满,整个构图看上去极为繁复,带有浓厚的神秘氛围;黑水城出土的木板坛城画就要疏朗许多,突出的是中央主尊、胁侍以及四方守护神灵的刻画,但总体构图依然紧凑严谨,在方城与圆坛之间也尽量以各种精心绘制的装饰或器物来填充。相较而言,榆林第3窟的观音曼荼罗由于画面尺幅较大,画工主要是通过加大尊相神灵的尺寸来填充画面,圆坛和方城之间,则通过扩大飘扬的旗帜的范围来填满,细节的处理上不是很精细,使整个结构看上去随意而松散。

其二是造像汉化。虽然这些曼荼罗中的神灵塑造多少带有藏传佛画的风格,比如佛陀的表现样式,胁侍菩萨的头饰、衣饰、三折式腰身,以及作为护法神灵而出现的大黑天等等,但总体而言,这些因素都不如在黑水城藏传风格绘画中表现得那样明显。比如佛陀的描绘基本与黑水城藏传风格佛陀的描绘接近,但由于色彩处理上的差异而表现出明显的汉地审美趣味;又如对胁侍菩萨的描绘,观音曼荼罗中的两侧胁侍,虽然衣饰接近藏传风格的绘制,但整个姿态与藏传风格胁侍菩萨的表现已经有不同,三折式腰身表现不明显,也不是以七分面朝向主尊。再如北壁西侧金刚界曼荼罗左下的供养菩萨(图7),虽然在衣饰及身姿上保留了藏传风格供养菩萨的特征,但整个构图可以说是完全汉地审美趣味的:在月轮般的蓝色背景中,一株扶苏摇曳的树下,身着异域服饰的菩萨正在婆娑起舞,虽然该菩萨的身材比例略有些失调,但并不影响整个画面的和谐优雅。与黑水城出土的同样优雅美丽的胁侍菩萨、供养菩萨相比,这种菩萨造型可以说既带有汉地清新淡雅的审美趣味,又兼容了妩媚妖娆的异域风情。

其三是色调清冷。与西藏唐卡及黑水城藏传风格绘画以红色为主基调的浓烈艳丽的色彩风格相比,榆林第3窟的曼荼罗则是以青绿、灰蓝等冷色系列为主的清冷基调,整体画面氛围显得疏远淡漠。这种用色上的差异根本性地显示出地域文化的差别和截然不同的审美取向。当然榆林第3窟的整体风格以汉风为盛,相较而言,东千佛洞第2窟的藏传佛教艺术氛围更为浓郁。

在汉藏风格融合的过程中,除了这种汉藏并举的壁画形式,西夏后期壁画还出现了几种与之相异然而风格鲜明的绘画样式。其一以榆林第2窟为代表,其二以榆林第29窟为代表。这两种风格都表现为典型的汉地绘画风格,但和唐五代以来的敦煌壁画在造型、勾线和用色上又表现出一些不同的因素。

榆林第2窟是一个画功技艺相当高超的洞窟,其西壁的两幅《水月观音》非常优美(图8/9):珞珈山岩上观音悠然倚石而坐,身光圆满如月轮,身后修竹数竿,座下碧水微澜,半空有纤云巧月。观音的衣纹变化以线描写出,极其流利圆转;山石纤云以凝练的图案化方式构成,具有较强的装饰意味;画面以蓝绿为主基调,间以红、黄等暖色,清丽而不失明媚,整体敷色厚重却有一种透明的质感;构图简约,意境空灵。此窟壁画虽然为一派汉系风



图4 观音曼荼罗



图5 佛顶尊胜佛母坛城画

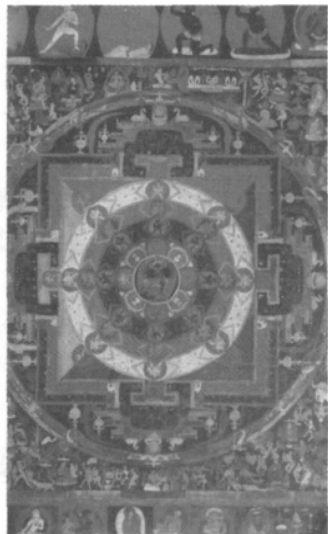


图6 上乐金刚与金刚亥母坛城 西藏地区现存早期唐卡)



图7 供养菩萨

貌,但与敦煌壁画传统的绘制方式相比,其在线、色、形的表现上,明显增加了新的因素。首先它不像榆林第3窟的汉风绘画如文殊变、普贤变那样单纯突出线描的功能,也不像传统敦煌壁画那样以线定形,然后随形敷色,而是色彩和线条共同担负起了布局造型的功能,其中色彩的作用尤占主导。这种绘画中对色彩功能的强调是否得之于藏传绘画样式的影响,还很难确定,但藏传绘画对色彩的倚重确强于汉系绘画。同时,就画面布局而言,画师明显有意回避了唐五代以来所形成的繁复、富丽的画面布局,而是突出重点,注意留白,讲究虚实映衬,追求闲逸空灵的韵致,这是与汉地审美风尚的改变相呼应的,体现了敦煌地区对于新的时代审美精神的敏感和接纳,只是时代没有给予这种新的趣味以足够的成长时间。

榆林窟29窟的经变画虽不像前面提到的作品那样精美,但也很有自己的特点:基本是线描与敷色并重;山水背景退居次位,完全采用的是一种图案化、程式化的造型;衣纹的勾勒也颇为程式化,并不追求自然飘逸之趣,倒有一种版刻的工整和凝重,这也许是兼融了汉藏两种绘画技法后的产物。

总体而言,西夏时期敦煌壁画表现出的新面貌并没有越出敦煌艺术的大的风格传统,藏传



图8 水月观音1

佛教的内容,基本上是以敦煌的艺术传统演绎的,在汉地佛画绘制方式的总体制约下,藏传佛教绘画的因素被借用、吸收、改造、转化、糅合。这一时期敦煌壁画最具魅力之处就在于这种微妙地糅合为一体的二元文化的品格。两种文化因素并不都是水乳交融般融会得不着痕迹,甚至有时还让人觉得处理得不免生硬,但正是在两种风格对峙的张力中,西夏后期敦煌艺术表现出多元发展的可能。

3. 与同期汉地审美趣味的变化相呼应,取得了能够体现那个时代水平的绘画成就

西夏时期敦煌壁画的成就不仅仅体现在由于藏传佛教艺术风格因素的渗入而带来的新的风格境界,同时也体现在汉系佛画在自身的演进中发展出的新技法、达到的新境界上,它们与同期汉地审美趣味的变化相呼应,足以体

现那个时代的绘画水平。

再以榆林窟第3窟为例,前文已述,这是个兼融汉藏画风的洞窟。其中表现汉传佛教内容的经变画无论是技艺还是整体的气韵都达到了相当的水平。其南北两壁中部的巨幅净土变相,是两幅规模宏大的界画作品,两铺经变以建筑为主体,画面的整体结构由长廊和重檐庙宇确定下来,细部描绘得非常细致,众多的天国人物散布其间,或聚或散、或立或坐、或歌或舞,安排得从容有度,整个画面严谨而不呆板,紧凑而不局促,显示了西夏时期该地画工在界画上达到的较高水平。



图9 水月观音2

艺术成就尤高的是西壁两铺文殊变和普贤变(图10/11),其突出的特征表现在三个方面,一是构图的别致,二是线描的水平,三是色彩的运用。就构图而言,奇伟的自然山水与庄严缥缈的神仙世界和谐地融为一体,前景中云气弥漫,普贤、文殊安详地坐于白象、青狮之上,四周圣众环绕,疏落有致地散布于云气之中;云层之后是大面积的山水,山石高耸,奇峰兀立;山间云气环绕,楼阁掩映,时有各种瑞相显现;其下山海相接,波浪翻涌;山后是平畴远旷,悠渺广阔。整个构图疏密有致,透视合理。自然山水虽作为背景、远景而出现,但几乎占到整个构图的一半,一改此前的敦煌经变画以庭台楼阁、

歌舞伎乐充塞画面的现象。自然山川在经变画中占到这样的地位,明显是受到宋以后山水画大兴的因素的影响。这样的构图将两幅变相提升到了一种新的审美境界:山水因为神灵的出现,更显清幽宁静、远离尘嚣;而神灵腾云驾雾于山水间,则更显缥缈灵异的法力和超然出尘的境

界,这是一种将自然与神仙世界合二为一的汉地审美传统的形象再现。

这两幅变相的另一个突出特征在于以线造型的能力上,可以说它们是我国现存古代少有的工笔淡彩的壁画杰作。两幅变相中,云气、海浪、人物全用线描写出,通过不同风格的线,云气的蒸腾弥漫、海水的起伏动荡、人物的肌理身姿、衣饰的飘拂动态乃至质感都被表现得淋漓尽致。总体而言,这两幅变相用线偏于细密、遒劲,乍一看,在绘制上没有什么大的差别,但仔细观摩,我们会发现其用线不仅变化多端,而且随描绘对象的改变而变化,形成了许多微妙的差别,非常耐看。比如两幅画中的云纹勾勒方式不同,普贤变中以单线勾勒,云纹基本以一种接近圆形的方式内卷,并聚集成团状;而文殊变中则以双线勾勒出连绵成片的云朵,云朵呈扁平状,双线之内不再添加其他线纹。两者相较,前者更具蒸腾弥漫之势,后者则更富装饰意味。又如对两位主尊的描绘也存在细小的差别:普贤菩萨被塑造为一女性神灵的模样,裸露的肌肤部分以中锋运笔,铁线勾勒,表现出肌肤丰满而富于弹性的质感,衣饰以流畅而遒劲的钉头鼠尾描勾勒,与传为北宋武宗元的名作《朝元仙仗图》笔法接近,线条极富韵律和节奏感,将普贤表现得端庄而不失妩媚;而文殊菩萨则是一副男性神灵的模样,除了头部和手脚外,全身着装,线纹繁密、坚挺,多采用极富顿挫感的折芦描,与普贤的造型相比,表现出更多的阳刚气质。

就色彩而言,其突出的特点在于,色彩的功能降低到了极次要的地位,两幅变相几乎就是接近白描的作品,只是在菩萨圣众的头光、身光、发髻、莲座、衣饰等处施以少量的淡彩,而且色不压线,所谓“于焦墨痕中略施微染”,益发突出了线描的造型功能。这种画法首创于唐吴道子,至宋李公麟发扬光大。两幅壁画洗尽铅华,却别有一种华美隽永的韵致,苏轼云“发纤秣于简古,寄至味于淡薄”,与此境界正相契合。

同样杰出的还有前述榆林第2窟中的两幅水月观音,其突出的成就并不在于局部技巧的发挥,而在于整体意境的营造。其造境静谧空灵,有着“落花无言,人淡如菊”的典雅,和“不着一字,尽得风流”的含蓄。而此前敦煌壁画的风格总体表现为富丽华贵,这种新境界的出现表明了敦煌壁画和内地绘画艺术一样,开始进入一个新的审美时代。

无论是榆林窟第3窟还是第2窟的汉风绘画,都显示出一种趋势,那就是除繁就简,转寻象外之境。在经历了六朝的奇幻、隋唐的华美之后,西夏后期敦煌壁画另辟蹊径,摈弃色彩的交响,寻求笔墨的变化,追求超逸的韵致。对于敦煌的传统风格而言,这是一次转型,而对于汉民族艺术,却是一次大的趋同,是一种绚烂之极归于平淡的审美追求。

总体而言,五代以后,敦煌壁画已呈现出明显的颓势。大唐壁画是一种无法复制的辉煌,站在曹氏归义军时期满绘壁画的巨大的石窟中,我们可以感受到那种刻意摹写的努力,奈何形与势皆难以企及。敦煌壁画发展至此,真的需要一种变数,西夏后期壁画出现的转向正顺应了这种需求。藏传绘画因素的渗入,带来了新的风格和技巧,刺激了西夏敦煌壁画新面貌的产生和多样化发展的可能;而汉系佛画发展至此,也呈现出成功转型的征兆,虽然这些变化都随政局的动荡戛然而止,但西夏敦煌壁画的成就与独特地位不应由此而被忽视和遗忘。

(作者单位 上海艺术研究所)

责任编辑 陈诗红



图10 普贤菩萨



图11 文殊菩萨