

敦煌壁画中的山水画造型思想研究

王廷华

(兰州城市学院 美术学院,甘肃兰州 730070)

摘 要 敦煌佛教壁画背景中的山水画造型,不但受传统哲学思想的影响,而且还受后世文人思想及中原地区传统山水画创作的影响。敦煌壁画中的山水画造型不以单纯地描写自然场景为目的,而是追求人间与佛国精神的相互感应,用自然山川的形象符号,表现人们想象中的佛国世界的景观环境与无穷哲理。

关键词 敦煌壁画 山水画 造型思想

中图分类号 J218.6

文献标识码 A

文章编号 :1008-9020(2010)03-075-04

古代敦煌是中西交通的要冲之地,又是中西文化的交汇之处。自汉武帝时期的张骞出使西域,到霍去病领军驱逐匈奴出河西,屯田移民,设关建郡,汉夷文化交往频繁,中原文明通过“丝绸之路”迅速向四周传播,从此中原与西方诸国及许多民族频繁来往和交流,形成了以敦煌为中心沟通中原地区与欧洲西方国家的枢纽地位,敦煌逐渐成为东西商贸、文化交流的中心。

随着中西交流的深入,印度佛教也逐渐传入敦煌和中原地区。石窟是作为佛教活动的场所,随着佛教的兴盛而发展起来,敦煌石窟就是在这种背景下出现的。

敦煌石窟主要包括莫高窟、西千佛洞和榆林窟三处石窟群,经过北凉、北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋、西夏至元代约一千多年的持续不断的开凿营建,形成了中国规模最大的石窟群。石窟中以尊象为中心,四壁及窟顶绘制保存着内容十分丰富的壁画。壁画以佛教内容为题材,主要依据佛教经典表现经变、故事画等等。敦煌石窟集建筑、雕塑、壁画艺术于一体,在中国以及世界美术史上具有极其重要的艺术价值,深受国内外研究者的关注。

本文拟以敦煌佛教壁画背景中大量出现的山水画造型思想为研究内容。

一

敦煌佛教壁画中的山水画造型深受中国传统哲学思想的影响。

佛教虽是外来宗教,表现佛教内容的绘画造型也曾受外来艺术的影响,但受中国传统文化影响更为强烈。在敦煌壁画中作为佛教绘画背景中大量出现的山水画与印度、中亚等地佛教石窟表现不同。佛教中重要的须弥山在印度佛教壁画中却看不到其形象,只有公元前1世纪在印度马土腊地区出土的须弥座雕刻,这毕竟不是绘画形式的须弥山。而在敦煌莫高窟第249窟窟顶西披画有须弥山的形象。同时敦煌石窟开凿初期的几个世纪也是中国山水画诞生的时代,从唐代人

张彦远所记载那个时代中国山水画特征:“其画山水,则群峰之势,若钿饰犀栉,或水不容泛,或人大于山,率皆附以树石,映带其地,列植之状,则若伸臂布指”^[1]的描述与敦煌壁画中的同时代山水画特征相符,可知敦煌壁画应是六朝以来中原地区山水画的形式特征,其发展、演变与中原地区山水画发展演变的历程一致或略有滞后。

敦煌佛教壁画中的山水画与中原地区的山水画,虽然创作群体不同,一边多是民间画工,一边多是有文化修养的文人,且表现媒介也不同,创作又服务于不同的对象,但形象创造的思想内涵却是一致的。

中原地区的山水画以文人为创作主体,在创作上深受儒道思想的影响,尤其是道家思想对中国山水画发展影响最大。他们迷恋山水以领略玄趣,追求与“道”冥合的精神境界,山水画成了言玄悟道、表达玄理最合适的媒介,山水就成了他们表现的对象,所以独立的山水画很早就出现了。敦煌壁画是以民间画工为创作主体,要突出表现的是佛教内容。佛教的教义及相关内容涉及的山水、树木以及整个佛国是一个世界,山水是这个世界的有机组成部分,表现在壁画上也就只能作为陪衬的背景出现。

中原地区的山水画也就是代表中华民族传统的中国山水画,是中国哲学思想的形象体现。前以先秦和战国诸子的灿烂哲学为先导,以魏晋玄学的远“儒”近“道”、重神忘形为契机,以汉唐气象的美学历程为主体,以中华民族独特的充满东方哲学的文化精神为创造形象的依据,由此产生了中国山水画不同于其他画种的造型思想。

儒家思想的创始人孔子说:“智者乐山,仁者乐水。”^[2]他从山水中看到了高尚的人格,其后的儒家把这种以山水来“比德”的思想进一步发挥,把儒家思想推崇的道、德、义、志等人格精神,通过山水形象表现出来,达到激发人们积极入世为国为民的热情的目的,道家的老庄思想崇尚自然,借自然来说明隐含在其中的“道”。老子曰:“人法地,地法天,天

收稿日期 2010-03-23

作者简介 王廷华(1963—),男,甘肃华池县人,副教授。研究方向:山水、花鸟、书法教学。

“法道 道法自然。”^[8]也就是说“道”来自于自然,“道”是从一切具体事物中概括、抽象出来的自然规律或法则。对“道”的追求与把握,大自然成了求“道”者观照的对象。庄子言:“天地有大美而不言,四时有明法而不议,万物有成理而不说。圣人者,原天地之美而达万物之理,是故至人无为,大圣不作,观于天地之谓也。”^[9]圣人“观于天地”就是观照自然,因为自然万物之“美”与“法”及“理”就在其中,于此获得天地之美而达万物之理。这要求求道者只有“澄怀”,将胸怀洗涤,使心胸空明,方虑齐消,正如老子所说的“涤除玄览”^[5],庄子的“斋以静心”和“斋戒,疏淪而心,澡雪而精神”^[6],同时还要特别注重“静知”。老子有“致虚极,守静笃”,“归根曰静”之言,^[7]庄子有。“故静也,万物无足以挠心”,“水静犹明,而况精神”^[8]之说。这样山水林泉成了最适合道家静知体道的地方,它远离尘浊世俗的喧嚣,“独与天地精神往来”^[9],使求道者追求内心清静自由,超脱放达和返朴归真,获得一种宁静的自由和圣洁的心境,达到求“道”的最高精神境界,才能自然而然,在无为中寻求有为,并以具体事物为契机,窥见自然万物深层规律性的真理,达到把握自然万物的“道”的目的。

儒家思想更多影响的是绘画创作主体,道家思想主要影响的是绘画创作本体,其目的正如先秦《周易·系辞传上》中所说:“圣人立象以尽意”,^[10]即创造形象就是为了表达人的思想观念,抒发情感。

敦煌壁画背景中的山水画和中国传统山水画的形象创造一样,都与传统的哲学思想息息相关。如敦煌壁画中所表现的须弥山是佛教世界里十分重要的山,据有关佛经记载须弥山是一个小世界的中心,其周围有七层山,其四方有人间生活的“瞻部洲”等四大洲,下面则是地狱。须弥山上有帝释天所居的忉利天宫,在须弥山的山腰住着四大天王,他们守护着佛国净土,其中住着“欲界”、“色界”、“无色界”。这样须弥山就象征佛国世界。敦煌壁画表现的佛国净土供人们观赏、朝拜、敬仰、向往,达到人们来世去佛国世界的美好愿望与归宿的目的。

在形象创造上,《周易·系辞传下》中说:“古者,包牺氏之王天下也,仰则观象于天,俯则观法于地,观鸟兽之文与地之宜,近取诸身,远取诸物,于是始作八卦,以通神明之德,以类万物之情”^[11]。易“象”来源于天地自然,但不是自然物象的简单复现,而是由仰观俯察,远取近求,感悟天地自然万物的自然规律、性质及其相互关系,并融进了主体意识之后而获得对自然的综合形象。易“象”形象创造思想也正是中国山水画形象创造思想的认识根源,也是敦煌壁画中的山水画造型呈现的精神。敦煌壁画中的山水画造型不以单纯地描写自然场景为目的,而是追求人间与佛国精神相互感应,用自然山川的形象符号,表现人们想象中的佛国世界的景观环境与无穷哲理。这些形象符号说它是自然形象吧,它却由人心造,说它是人的精神观念吧,它却又来自于自然,复现着无数的自然形象。它与大自然不即不离,似大自然又不似大自然,来源于自然而高于自然。敦煌的艺术匠师们运用这样的造型思想,把所得到的艺术形象符号,主观地、能动地应用在自己的创作天地里,在石窟壁画的背景山水画里“借题发挥”、“随情而

造”,自由地进行艺术想象和制作思考,来表现佛国境界与气氛。如敦煌莫高窟第249窟窟顶西披画出的须弥山形象,山头像驼峰一样连绵起伏排列,山上部比较宽阔,山腰较细,并两条龙缠绕,两条龙都把头伸向上方,在山的下部画出环绕须弥山的大海。在山上画出象征儿率天宫的城池,城中央有门。山前还画出阿修罗的形象等等;再如251窟、254窟、263窟等窟把洞窟当做一个佛国世界来处理,石窟的中心柱窟中,四壁和中心柱四面的下部都画出了横向排列的驼峰状的山峦形象,在四壁的上部画出天宫伎乐。天宫是象征弥勒世界的儿率天宫,中部画出千佛场面,下部则画出了金刚力士佛国的守护神。金刚力士脚下就是这些山峦,正是佛国的须弥山。还有壁画中描绘的与佛陀诞生、修行、说法、涅槃等本行事迹相关的无夏树、菩提树、菴罗树、沙罗树等具有象征意义的圣树,北凉第272窟北壁的说法图中,佛像身后华盖下面绘制的圣树,树叶下垂对生,像槐树叶一样。在北魏时期的第254窟南壁降魔变中的树,肯定是菩提树,但画的如藤蔓状等等。这些树的造型,起初较多的保留着外来样式,后来经过艺术家们各个时期的创造变化,把芒果树、松树、柳树、竹、莲花以及其他植物的形象特征结合起来创造出变化丰富的圣树形象来。若再从唐以前敦煌壁画背景中的山水画造型上看,其中有较大篇幅山水画的北魏257窟、251窟,西魏的249窟、258窟,北周的428窟,隋的303窟、420窟等洞窟所有山的造型大体呈显三角形,则左侧的轮廓线较直,右侧轮廓线有几处波形弯曲,以石绿、石青、赭石、黑、白等色为主,单色、双色平涂略有变化,有些山的内部还用白或黑色,按轮廓线的起伏走向勾勒小山形。虽然不同时期有倾向于圆浑柔和的山峦,有倾向方角形的山峦,不论造型是双钩还是填色,是单色还是双色,画面构成是横向、斜向、环形排列,还是佛、人、树、动物皆大于山的“不合比例”,均“天马行空”随心所欲,自由无比。

以上这些佛国世界的山川、树木形象不再是人间自然形象的模拟和再现,而以特有的山川、树木形象符号按照想象中的佛国世界进行主观随意的排列、组合构成画面,一幅画就是一个佛国天地宇宙,传达佛国世界的义理精神。

“佛国世界”本来就是抽象地、虚幻地隐含在人们心灵深处的综合形象,这种形象又是能充分体现主体思想感情的艺术形象。创造形象就是为了表现佛国世界的景象,画山、画树就要体现佛国世界的虚幻、神秘及神圣性,这时山、树与佛国净土便完全融为一体,某种程度上佛、神、山、树的形象就无关重要了,甚至人们忘记了所画的是人是佛还是神,是山是树还是其他什么形象或者什么形象都不似,出现“得意而忘象”之情形,使虚幻的佛国世界的精神表现的更充分、更神秘。

二

敦煌佛教壁画背景中的山水画造型,不但受传统哲学思想的影响,而且还受后世文人思想及中原地区传统山水画创作的影响。

唐以后中国山水画占据画坛主流,重要画家大多都是隐士和具有隐士思想的人,多作画自娱。道家思想在绘画上占了上风,其中南朝宗炳最早将老庄的道家思想贯彻到画论中

去,后世山水画家,大抵都未脱离道家思想的影响。

文人士大夫崇尚老庄,于是以老庄为中心的玄学兴起了。他们以“无”为本,以“有”为末,重神忘形,追求“得意忘象”。然而“神”是无形的虚幻的东西,这与佛国世界有相同之处,都是要借助于一定的有形的实在的东西来表现。宗炳在《画山水序》中说:“神本亡端,栖形感类,理入影迹。诚能妙写,亦诚尽矣。”^[12]也就是说,山水之神灵,本无端绪,无从把握,它栖于山水形内而感通于所画之景象,神灵也就进入了山水画中了。能巧妙地画出来,也能穷尽山水之神灵以及和神灵相通的规律,因此写形也就是要求写神,注意到了“形”与“神”的关系。敦煌壁画所表现的佛国境界与形象创造的关系也如同山水画中所表现的神与形的关系。

到了唐代虽以“禅”喻画,但佛和老庄本有相通之处。禅宗是适合中国士大夫口味的佛教,禅宗是披着天竺袈裟的魏晋玄学,释加其表,老庄其实。其时的王维受禅宗思想影响极重,主张超脱红尘,清净无为,不染尘劳,净化心灵,“始用水墨渲淡”,开创了水墨画派。一变青绿山水的“勾斫之法”,在色彩上不再是青绿而是色彩单纯的水墨渲淡,与唐初金碧辉煌的审美意趣不相同,相对前代是一种全新的面目,从而使中国山水画创作形式彻底变革了,开“文人画”之先河。

敦煌壁画中的山水画变化也是如此。从初唐321窟《宝雨经变》图中上部两侧大面积山水画来看,此时期的山还保留着前朝的特点,盛唐时的217窟所见山水画中的山的画法与321窟略有不同,出现了山水皴法的特征,但都是用青绿二色,是明显的中原青绿山水的画风。在此时期的敦煌壁画中,还见另一种山水画风,以323窟张骞出使西域图为代表。在此画中,每座山都是几笔勾勒而成,对于山的形状也是不甚过于追求,有吴道子遗风,是青绿山水向水墨山水的过渡形态。由于唐以后洞窟数量减少,壁画衰退,我们只能看到西夏榆林3窟中保有宋代特征的山水画,因为它代表了一种新的风格出现。在此图的上部,描绘出层峦叠嶂的群山及山中隐约可见的宫殿,菩萨上部的山描绘细致作为主体,右上部的山画得较小且模糊,与中部的山形成一种前后的空间。山的画法已与“文人画”中山的画法无大的差别,只用水墨表现山石,而不设色。皴法运用得很成熟,可看出是劈斧皴,其中山水画的造型风格基本上与同时代我们在纸本上所见的传统山水画造型风格一致,也就是说敦煌壁画反映着其同时代的特点。

无论是中原地区的传统山水画还是敦煌壁画中的山水画,水墨画的出现,舍弃了对自然万物纯客观色彩的追求,而是追求自然万物精神上的内在联系,追求主体情感、意愿的抒发。以意象的造型观念,超时空、跨地域、宏观地去把握自然万物随时随地在发生无穷无尽变化的色彩,变化无穷的色彩由人的情感所掌控,靠无穷变化的水墨幻化来表现,其根源还在老庄的哲学思想。老子的“五色令人目盲”,^[13]“玄之又玄,众妙之门”,^[14]庄子的“五色乱目”,^[15]“朴素而天下莫能与之争美”^[16]都主张“朴素”美,摒弃五色,以墨代之。老子所讲的“玄”色,乃幽深的黑色。黑色也可谓天色,天色乃颜色中之极色、自然色,只有墨色之特性,具五色兼五采。水墨画敷色只

是象征性的装饰色。以水墨代五彩作山水,正是力主清静朴素,虚淡玄无的道家思想之体现。其后经过苏轼、米芾等文人的推波助澜,奠定了“文人画”的理论基础,水墨山水画成为中国传统山水画的主流,几乎影响着中唐以后的山水画发展的全部历史。

敦煌壁画背景中山水画的形象创造与中原地区山水画创作同属一个体系中不同地域的创作群体的作品。在敦煌壁画民间画工中不乏有文化的文人画家,他们除了绘制壁画外,不一定不画绢画或像中原地区那样的山水画,中原地区有文化的文人画家,他们也在寺院绘制壁画,如画圣吴道子,他主要在宫廷为皇室作画,他也在长安、洛阳一带的寺观里画壁画,这与敦煌壁画的创作应该是一致的。

敦煌壁画背景中山水画的形象创造与中原地区传统山水画创作的不同在于一个是绘制在石窟的洞壁上,以表现虚幻的佛国世界内容为主题,山水只作为烘托气氛的背景出现;一个是绘制在绢帛上以自然山水为主题,山水成为创作主体言玄悟道、表情达意的媒介。二者虽然表现媒介不同,但都是应用自然山川的程式符号表现创作主体心中的天地。

再者敦煌壁画中的山水画与中原地区的山水画创作,与我们今天山水画创作格局一样,不能说边疆地区的山水画创作一定是首都地区山水画的模仿与翻版,只能理解为学习、借鉴、影响是一定的,只是敦煌壁画中的山水画创作是为宗教服务,创作主体只能按照自己对佛教教义及生活、社会、自然、传统的理解进行创作。

综上所述,敦煌佛教壁画背景中的山水画造型思想,不仅受传统哲学思想的影响,还受后世文人思想及中原地区传统山水画创作的影响,而且把传统山水审美精神与佛教内容有机地结合起来,创造出了具有中国典型特征的佛教艺术形象。

参考文献:

- [1]张彦远.俞剑华注.历代名画记.卷一论画山水树石[M].上海:上海美术出版社,1964.38.
- [2]孔子.论语·雍也.(十三经注疏)[M].北京:中华书局,1980.2479.
- [3]陈鼓应.老子注释及评介[M].(第二十五章)北京:中华书局,1984.386.
- [4][6]杨柳桥.庄子译注.知北游[M].上海:上海古籍出版社,2006.291.
- [5]陈鼓应.老子注释及评介[M].(第十章)北京:中华书局,1984.156.
- [7]陈鼓应.老子注释及评介[M].(第十六章)北京:中华书局,1984.228.
- [8]杨柳桥.庄子译注.逍遥游[M].上海:上海古籍出版社,2006.36.
- [9]杨柳桥.庄子译注.天下[M].上海:上海古籍出版社,2006.538.
- [10]黄寿祺,张善文.周易译著.系辞(上)[M].上海:上海古籍出版社,1998.608.
- [11]黄寿祺,张善文.周易译著.系辞(下)[M].上海:上海古

籍出版社 ,1998.627.

[12]陈传席.中国绘画美学史[M].北京 :人民美术出版社 ,2002.43.

[13]陈鼓应.老子注释及评介[M].(第十二章)北京 :中华书局 ,1984.180.

[14]陈鼓应.老子注释及评介[M].(第一章)北京 :中华书局 ,1984.58.

[15]杨柳桥.庄子译注.天地[M].上海 :上海古籍出版社 ,2006.221.

[16]杨柳桥.庄子译注.天道[M].上海 :上海古籍出版社 ,2006.238.

A Study on the Modeling Thoughts of the Landscape Paintings of Dunhuang Buddhist Murals

WANG Ting-hua
(College of Art ,Lanzhou City University ,Lanzhou Gansu 730070)

Abstract:The landscape paintings of Dunhuang Buddhist murals are affected not only by Chinese traditional philosophies, but also by literati thoughts and styles of the Central Plains landscape paintings of that time. Figures of Dunhuang Buddhist murals’ landscape paintings do not simply aim to describe the natural scenes, instead, those figures intend to present the interactions between the human world and the Buddhist spirits. With the landscape image symbols, those paintings expressed the fancies of the environment of the Buddhist World and the conceived endless philosophies.

Key words:Dunhuang buddhist murals ,landscape paintings ,thoughts of modeling

责任编辑 魏 琴