

## 敦煌早期壁画中“西域式”



●赵声良

**摘要** 敦煌石窟从北凉到北魏时期基本上都采用了西域式人物造型的方法，从莫高窟第275窟等早期洞窟壁画中，可以看到色彩晕染及人体结构的特征与龟兹壁画中人物有着明显的联系。但是仔细分析敦煌北凉北魏菩萨等形象，就会发现，在接受以龟兹壁画为代表的西域风格的同时，敦煌壁画还存在着汉晋以来的传统技法，也受到了凉州壁画人物造型的影响。西魏以后受中原风格影响，人物身体逐渐拉长，人物变得较瘦削是这一时期的总的特征。北周以后，采用了中原式与西域式结合的表现技法。那种纯粹的西域式晕染法逐渐减少。

**关键词** 敦煌；早期壁画；人物；西域式

**文章编号** :1003-2568(2009)01-0109-07

**中图分类号** K879.41

**文献标识码** :A

**作者** 赵声良，文学博士，敦煌研究院研究员，研究方向：中国美术史。 **邮编** :730030

在敦煌壁画中，人物造型是绘画中最重要的方面，宗教绘画是造神的艺术，而神（这里指佛、菩萨及佛教诸天人）的形象总是与普通的人密切相关的。在人类历史上，不同的宗教总是会想像出各种各样超越于自然人的离奇古怪的神灵，然而不论把神灵想像得如何离奇，当人们以视觉形象来塑造神时，也始终不能完全脱离人的形象，因为在社会生活中，能够与人进行交流、沟通，共同生活的，依然是人。所以，造神，实际上是把人的力量和才智加以理想化的结果。最终表现在视觉形象上，依然是人的形象。

佛教的特点在于佛陀释迦牟尼本来是历史上真实存在的人，他从一个王子通过修行走向了成佛的道路。古代印度的修行者相信每个人通过艰苦的修行，最终都会修成正果（对于佛教来说就是成佛）。所以，佛教艺术中的佛陀和菩萨从一开始就充满了人性，在古代印度早期佛教雕刻与绘画艺术中，佛就是修行者的形象，菩萨兼有贵族人物和出家修行僧人的形象。后来，由于佛教教义发生的变

化，佛与菩萨的“神性”不断增加，在雕刻和绘画中开始出现了一些超出常人的特征，如六臂、十一面、千手千眼的菩萨以及高达几十米的大佛等，但作为佛与菩萨或天人的基本形象仍然具有普通人的特点。因此，佛教绘画中的佛像、菩萨像造型，实际上反映了人物画的造型特征。

### 一、中国古代绘画中人体结构的 表现意识

在汉代和汉代以前，中国绘画的人物画已经有了较长时期的发展。但是，我们还没有发现画家对人体表现（特别是对人体结构的表現）有某种规律性的技法，只是以线描对外形的描绘，因此，在真实地表现对象方面，往往存在很大的偶然性。东晋是绘画的一个自觉的时代，当时画人物较有名的画家是顾恺之，从传为顾恺之的《洛神赋图》等作品来看，在人物造型上还是延续了汉代以来以线描造型的办法，并没有在人体造型上有所突破。

佛教绘画的传入，无疑是第一次传入了



全新的绘画手法。尤其是在人物画上,出现了相对准确的画法。当时的佛教绘画理论没有流传下来,但从克孜尔石窟、敦煌石窟的早期壁画中,我们可以看出与汉晋中国人物画传统不一样的画法。这些画法,无疑对中国绘画产生了深远的影响,特别是对隋唐绘画艺术产生了重要影响。

虽然,外来的人物画法,并没有完全为中国画家们所采用,但是,通过佛教艺术传入的冲击,使画家们意识到了人体结构的重要性,画家们开始探索人物画的规律,从而在对外来艺术表现手法兼收并蓄的情况下,形成了中国式的人物表现方法。

《建康实录》曾记载了南齐谢赫说过的一段话:

连五十尺绢画一像,心敏手运,须臾立成,头、面、手、足、胸、臆、肩、背亡遗失尺度,此其难也,曹不兴能之。

这是古代画论中极少出现的与人体结构相关的言论。说明在谢赫那个时代,画人物是要讲究尺度的,因此,有关头、面、手、足等如何安排是一个难题。而以佛画见长的曹不兴在这方面是很擅长的。

可惜这一点在后来的画论中不被重视,谢赫的绘画理论所提倡的是“气韵生动”。而“气韵生动”一词在六朝时代,应该是指一幅画形神兼备而使观者感动的总体精神。到了唐代张彦远对“气韵”加以解释,他说:“以气韵求其画,则形似在其间矣。……夫象物必在于形似,形似须全其骨气,骨气形似皆本于立意而归乎用笔。”这就把气韵的问题完全归于“用笔”了。这样,人物画的结构和造形技法问题就容易被忽略,“用笔”也往往被简单地理解为线描。这样,中国画在后来的发展中,虽然一直强调气韵生动,但“气韵生动”本来是一个较抽象的概念,由于绘画理论不再去探讨人物画的人体结构及造形表现的技法问题,“气韵生动”就很容易成为了一个空洞的口号。所以,今天我们探讨中国画人物表现的

问题,就不能不重新检讨中国古代绘画中曾经走过的道路,不能不关注一千多年前,中国画家们曾经十分重视人体结构,并在绘画中加以表现这一事实。

汉末以后,佛教大举传入中国,佛教雕刻与绘画艺术也同时传入了中国。在各地的佛教寺院与石窟中必然要造很多佛像,这些佛像是中国的画家雕塑家们以前所没有见到过的,可以想像,当时一方面从宗教的要求来说,一定要按照从印度、西域等地传来的一些雕塑和绘画中的佛像进行摹仿制作,另一方面,由于当时传入中国的佛像绘画有限,在样本不足的情况下,只能由本地的艺术家们根据佛经的要求,通过自己的想像来创作。所以在最初的壁画和雕塑中,一定会出现外来的艺术与本土艺术杂糅在一起的状况,如炳灵寺第169窟就可以看出对西域传来的技法尚未完全掌握,又同时带有浓厚本土风格的壁画。

敦煌由于地接西域,随着丝绸之路的繁荣,佛教很早就在这里发展,到了莫高窟开凿的时代,已形成了较成熟的壁画与彩塑艺术。从时代最早的北凉第268、272、275窟可以看出洞窟的彩塑与壁画有着完整的构思和细腻的刻画。只是由于时代久远,大部分壁画颜色脱落或者变色,这种褪色或变色后的面貌,常常会给人一种“稚拙、粗犷”的错觉,通过第275、263窟等洞窟中从重层壁画底层剥出的未变色的原貌,可以帮助我们了解最初的壁画效果。

## 二、莫高窟早期壁画中所谓“西域式”的人体造型特征

从莫高窟第275窟西壁的胁侍菩萨,我们可以很容易地看到画家对人物的表现:菩萨上身裸露,下半身着裙,左侧略出胯,上身微向右侧,面朝左,使站姿微微呈S形(图1)。上半身晕染部分变色成为粗黑的线条,晕染的层次也看不出来,但这些粗线条,正可以

张彦远《历代名画记》卷五,人民美术出版社,1964年5月。

张彦远《历代名画记》卷一,人民美术出版社,1964年5月。

帮助我们了解当初画家们对人体结构表现的一些技法因素。通过敦煌研究院美术工作者的临摹图(图2),可以看出面部造型,以眼睛



图1 莫高窟第275窟菩萨

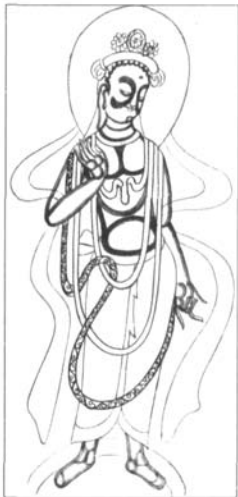


图2 晕染示意图

为中心进行晕染,晕染的范围一直延续到面颊,沿面部轮廓边沿进行晕染,上部发际边沿可看出表出卷发的形式。上半身的晕染,脖子上有两道晕染,胸部分为两个块面,腹部形成一个圆形块面,胸部以下以一个U形的弧线把腹部的块面与胸部两个块面连接起来。这样,上半身形成四个块面:胸部两个近似方形的块面、腰部较大的半圆形块面和腹部的圆形块面。无论身体如何动作,都可以分出这四个块面,这样就保证了人体躯干的基本造型。本窟的南北壁故事画中以及站立的菩萨、天人等形象中,基本上都是这样一种躯干的造型。四肢的形象是以关节部位为单位进行晕染的。需要说明的是,由于手指动作较细腻,通常只对手形作一个总体的晕染,在变色后的今天,往往只看到晕染的粗线条而看不到细部一个个手指的造型,这样也会使人产生错觉,误以为当时画得较“粗犷”或者“稚拙”,其实并非如此。

第272窟的菩萨像,在晕染方法上与第275窟有所不同,如龕内南侧的胁侍菩萨像,头部的晕染大体一致,但上半身的块面分隔有较大差异,脖子部分只有一道晕染,胸部分成两个较大的圆形进行晕染,以乳头为中心进行圆形的晕染,腹部形成较大的椭圆形,是

以肚脐为中心进行晕染的(图3)。但像第275窟菩萨那样连接胸部与腹部的半圆弧形的晕染却没有了。从肌体块面的分割来看,上半身虽然也是有四个部分,但却形成了与第275窟菩萨完全不同的效果,胸部不是方形,而是较大的两个圆形,腹部的圆形扩大了,胸部与腹部

之间不再是半圆形,而只剩下不规则的形状,同窟的供养菩萨均采用同样的方法造型和晕染(图4、5)。北魏以后,第251、254、257、263



图3 莫高窟第272窟胁侍菩萨



图4 莫高窟第272窟菩萨



图5 晕染示意图

窟等菩萨、天人的形象,大体与第272窟的晕染方法一致(图6、7),只是身体逐渐拉长,身



图6 莫高窟第251窟菩萨



图7 莫高窟第263窟菩萨



体结构的简化和形式化是一个总的趋势。第275窟的人体结构和晕染方法却再也没有出现过。

西魏以后的敦煌石窟壁画中出现了中原风格与西域风格并存的情况。第272窟、251、254窟等壁画中那样的人物造型依然存在,但身体逐渐拉长,人物变得较瘦削是这一时期的总的特征。北周以后,以第428窟壁画为代表,西域式的人物造型再度成为了主流(图8)。人物的身体结构及晕染技法等方面,



图8 莫高窟第428窟菩萨

与北凉第272窟壁画的人物一脉相承。只是在菩萨头冠、服饰及飘带等方面,表现出新的时代特征。但北周的大部分洞窟中人物画法已经采用了中原式与西域式结合的表现技法。那种纯粹的西域式晕染法逐渐减少,隋代以后,新的晕染技法就完全取代了早期的西域式晕染法。

### 三、“西域式”人物造型的源流

在克孜尔石窟时代较早的第77窟、38窟等壁画中,菩萨、天人的形象中可以看出与莫高窟第275窟菩萨十分相似的晕染法。如



图9 克孜尔第77窟菩萨

第77窟东甬道外侧壁的伎乐天,面部晕染是完全一致的,上半身的结构就是胸部分成两个近似方形的块面,胸部以下像一个倒梯形与腹部连接起来,形成胸部较宽,腰部较细,体魄强悍的特点(图9)。不过,在克孜尔壁画中,

这样的人体结构形成另一种趋向,从第77窟后室券顶的伎乐天就可以看出,上半身分割成六个块面,胸部已形成两个方块,虽然腰部略有收缩,但从小腹上部或者是肚脐部分形成一个十字线,正好把这部分分成四个块面,这样的形式在克孜尔石窟壁画中十分流行,第17窟、38窟、80窟、110窟等窟壁画中都可以看到,尤其是一些洞窟变色以后,人物上半身的六个块面非常明显,如第17窟的菩萨形象以及故事画中的人物(图10)。

这种人物肌体表现的方法,近源在于北印度的犍陀罗地区,远源于古希腊罗马的造型艺术。从犍陀罗的雕刻佛像中,我们可以

看到较多的例证。如一件犍陀罗雕刻梵天劝请(图11),中央的佛像上半身斜披络腋,肌体大部分可以看到,从胸部到腹部大致分为六个



图11 犍陀罗雕刻梵天劝请

块面。从大英博物馆所藏的一件约公元1世纪古罗马的青铜宙斯像上,也可以看出上半身明显的分为六个块面的情况(图12)。在古希腊罗马的雕刻中,类似这样的裸体雕像十分常见,这样的人物造型手法无疑是被犍陀罗所吸收,并应用在佛教雕刻和绘画中。虽然有的雕刻并不明显地分为六个



图10 克孜尔第17窟菩萨



图12 古罗马雕刻宙斯像

段文杰《十六国北朝时期的敦煌石窟艺术》《敦煌研究文集》,甘肃人民出版社,1982年。



图13 健陀罗雕刻菩萨像

块面,但上半身的造型特点仍可看出来自古希腊罗马的影响(图13)。而克孜尔石窟中的人物造型,在继承了健陀罗艺术的人物造型手法之后,逐步变得程式化了。

莫高窟第275窟菩萨的晕染方法,与克孜尔壁画并不完全一致,如把胸部以下至腹部的结构以圆弧形晕染代替,比起克孜尔那种明确块面的分割,就显得较为模糊。特别是全身

的人体比例上,缺乏龟兹壁画中那种严格的块面结构,敦煌第275窟壁画中的人物形象相对来说,比例上存在着参差不齐的情况,如南壁的故事画中,右侧的人物显得短促,不合比例,上部的天人形象,上半身与下半身也不协调。总的来说,第275窟的壁画人物显然是在模仿龟兹壁画的技法,只是并未全部掌握龟兹的画法,显得有点概念化。无论如何,这样的技法表现出来的菩萨、天人等形象具有体格强健的特点,在一定程度上体现着龟兹人物画的风格。

但是,第272窟以后北魏以后洞窟的菩萨形象再没有出现第275窟的菩萨晕染法,而是按照某种已有的形式发展的,使我们感到来自龟兹的人物画法并没有全部被接受,而是产生了改变,这种改变是怎样形成的呢?

敦煌以东的石窟,炳灵寺石窟、天梯山石窟、文殊山石窟等处尚存少量的壁画。

炳灵寺第169窟时代较早的第2龕,残存一身菩萨,面部短而圆,左手提一净瓶,上半身晕染采用了西域式晕染法,肌体块面的分割类似敦煌第272窟菩萨的画法,胸部分割成近似两个方形,腰部没有收缩,腹部却有近乎棱形的晕染痕迹,但身体总的结构与莫高窟第272窟菩萨画法是—致的(图14)。

第12号龕的壁画的佛和菩萨形象也采

用了西域式晕染法,在鼻梁、眉棱等处以白色打底,只是表层晕染部分的颜色已经看不到了,但残存的白色与龟兹壁画和敦煌壁画人物面部的画法是—致的,但是胁侍菩萨的造型却并没有按龟兹的画法,且大部分包裹在衣服中,看不出身体的结构了。左上侧的两身飞天,上半身结构上胸部块面的分割较高,类似敦煌第275窟的画法,但由于褪色,无法看到晕染,也无法断定是否有过像敦煌壁画那样的晕染(图15)。

炳灵寺第169窟有西秦建弘元年(420)的题记,是中国石窟现存最早的题记,同时也是炳灵寺石窟早期时代断定的

重要依据,但在这个自然形成的大型洞窟中,不同的龕壁,完成时代以及绘画水准存在着很大的差异。从第2龕残存的壁画以及第6龕佛背光中绘制的天人等形象来看,画家对人物表现技法掌握得十分熟练的,但在第11、12号龕等处的壁画中,不论是佛、菩萨形象还是供养人像的表现都显得技法不精,造型不准的情况。而且往往中国传统的画法与西域式画法并列,表现出内地石窟早创期的特征。

天梯山石窟,有的学者论为就是北凉沮渠蒙逊所开的凉州石窟,从考古调查来看,确实有一些洞窟属于北凉时代的,代表北凉时代河西石窟的一些特点。从天梯山第4窟中心柱东向面和南向面的菩萨形象来看,造型上体格较瘦小,溜



图15 炳灵寺第169窟第12龕菩萨与飞天



图14 炳灵寺第169窟第2龕菩萨

肩,胯部向前倾,使身体形成近似“S”形的样子,下半身较长,使全身显得较苗条,手臂与腿较僵直,与现存的龟兹壁画中菩萨的形象有很大的差异。晕染的形式,从南向面的菩萨来看,胸部分为两个方块,腹部形成较大的圆形,如果把胸部看作是一个块面,上半身似乎等分成了三个部分,但从外形来看,除了肩部较宽以外,上半身没有明显的变化(图16)。



图16 天梯山石窟第4窟菩萨

天梯山第4窟壁画菩萨的形式,与上述莫高窟第275窟和272窟都不完全相同。但从第275窟南壁的一列小菩萨的形象上,我们发现与天梯山石窟十分接近的特征。笔者在考察早期菩萨像的裙饰时,曾提到过天梯山石窟第4窟菩萨的裙饰与第275窟南壁菩萨像的一致性。第275窟南壁故事画的下部的这一列菩萨,与北壁故事画下部的一列供养人相对画出,这些菩萨的画法与西壁及南北壁上部的菩萨及天人画法稍有不同,人物面部呈鹅蛋型,体型较为苗条,溜肩,肌肉的晕染并不强烈,与南北壁上部佛龕两侧菩萨那种强健、敦厚的体格相比,显然是另一种风格(图17)。这一列菩萨所占壁面不大,特别是每一身菩萨的体量较小,无法与南北壁上部佛龕两侧的菩萨形象相比,在全窟壁画中远远算不上是主要形象。这样的画法,显然也算不上是



图17

主流。但是,这种菩萨形象的出现,却反映了在以龟兹人物画法为主的第275窟存在着另类的风格——就是与天梯山石窟的菩萨类似的造型和表现手法。

如前所述,莫高窟北凉第272窟的菩萨与第275窟的不同,身体轮廓较圆,晕染也是形成圆形的特点。这一点与天梯山石窟壁画菩萨有些接近,只是比起天梯山石窟壁画中的菩萨,第272窟的菩萨还显得强健、厚重一点——这是西域菩萨的特点。在北魏以后的洞窟中,如第263窟、251窟、254窟等壁画中的菩萨、天人形象,是沿着第272窟的菩萨造形方法而发展的,其中无疑接受了凉州壁画人物造型方法的影响,形成了普遍的画法。人体结构上的特点是:上半身胸部形成两个较大的块面,腹部以肚脐为中心形成椭圆形,胸部与腹部之间肌体稍有收缩,但总的来说身体轮廓由胸部到腰、腹的变化不大,没有龟兹壁画菩萨那样起伏较大。但菩萨立像往往身体较长,尤其是双腿长而僵直,甚至有些夸张,胯部前倾,使身体大体呈“S”形弯曲。动态也更加灵活多样,上身半裸,晕染厚重,是其主要特征。也有部分坐姿的菩萨,表现出较多的西域或者是印度风格的,如第254窟的尸毗王形象就是典型的一例。

第254窟北壁的尸毗王本生故事中,尸毗王的形象是画面的中心,这是画家精心绘制的主要人物。尸毗王左腿盘起,右腿自然下垂,这种游戏坐式表现出人物从容自然的神态,上半身微微向后倾,左手扬起,似乎在挡住正在追逐鸽子的老鹰,左手托着鸽子,整个身体呈“S”形弯曲。尸毗王的身体表现经过了精心的晕染,变色后的今天,依然可以感觉到色彩层次的丰富和刻划的细腻(图18)。面部鼻梁和眼睛有白色,沿眼睛周



图18 莫高窟第254窟北壁尸毗王像

赵声良、张艳梅《敦煌石窟北朝菩萨裙饰》《敦煌研究》2005年特刊,2005年8月出版。



围,变黑了的颜色也依然可见晕染的渐变过程,上半身的晕染突出胸部的两块圆形肌肉,腹部可见弧形的晕染带。这样的块面分割在北凉第272窟也已出现,但以坐姿表现的菩萨,并在造型上这样完美的,在莫高窟也并不多见。类似的造型,我们在克孜尔第110窟佛传故事画面中也可以看到(图19),但在躯体



图19 克孜尔第110窟  
娱乐太子图



图20 阿旃陀石窟第1窟菩萨

上的晕染部位却是完全不同的,克孜尔壁画中人物上半身是按六个块面进行晕染的,较为准确地表现出人体结构,而且表现出健硕有力的体态。但莫高窟第254窟的尸毗王形象却显得更为自然,体现了一种亲切雍容的精神面貌。如果与印度阿旃陀壁画相比较,如阿旃陀第1窟中的莲花手菩萨等形象(图20),我们看到在人物形态、结构及身体肌肉的晕染方法上,莫高窟与印度壁画是非常一致的。当然,由于色彩成分的不同,变色情况也完全不同,印度壁画中看不出像敦煌或者克孜尔壁画中沿人体轮廓等部位形成的晕染带

(变色之后形成了粗线条)。

相比之下,北魏和西魏石窟中,较多的菩萨形象(主要是立像)表现出身体修长、轻盈,呈S形弯曲,动感较强的特征,形成了这一时期菩萨造型的主要特征。克孜尔壁画中的菩萨、天人,也充满动感,但在克孜尔壁画中,菩

萨、天人的形象都有较强的体积感,菩萨的动势充满着力量感,而敦煌壁画中北魏、西魏的菩萨形象却在减轻那种体积感,特别是西魏以后,菩萨的飘带、衣裙增加,形成了一种平面化的倾向,菩萨的动势具有轻盈、飘扬的倾向。

第272窟的菩萨造型及画法在莫高窟北魏以后的壁画中广泛流行,而第275窟的主要菩萨形象的那种龟兹式画法却没有能够在别的洞窟中出现。这一点令人不能不考虑到敦煌的佛教艺术本来与凉州文化是一体的,本土的人物造型风格更容易受到本地人们的喜爱而流行起来。但是敦煌壁画中的人物画法并不完全是凉州式的,敦煌的特殊地理位置,使它也很容易接受来自西域的影响,但西域风格在这里却发生了改变,画家们在不断地调合西域的画法与本土的画法,从北魏第251、254、257窟的菩萨画法上,我们看到一种更具有本土特征的画法形成了。

与阿旃陀石窟壁画的人物造型相比较,可以看到不论是龟兹壁画还是敦煌壁画,在人物造型或晕染法上,虽然受到印度的影响,但都不同程度地形成了形式化的方法,龟兹壁画中,如前所述,人体上半身以六个块面分割进行晕染,在很多洞窟中都普遍存在,在敦煌壁画中则形成了与龟兹壁画不同的晕染方法。对人体这样分块面进行晕染,不论是龟兹式的晕染法(分割成六个块面)还是敦煌式的晕染,都不是印度固有的方法,但它们的渊源又都可以追溯到印度。如果把龟兹壁画作为一种标准的“西域风格”,那么,敦煌北凉北魏菩萨表现出的画法特征,则是在接受西域风格的同时又受到了来自凉州壁画的强烈影响,从而形成与龟兹有别的画法。段文杰先生曾敏锐地看到了敦煌早期壁画中的所谓西域风格,其实与龟兹、高昌等地的壁画风格并不完全一样,他认为,这种风格就是“敦煌风格”或者称“本土风格”,只是段先生未对这种风格展开讨论。

(说明:本文线描图由敦煌研究院美术研究所马玉华女士提供,谨表感谢!)

段文杰《敦煌早期壁画的时代风格探讨》,《敦煌石窟研究国际讨论会文集·石窟艺术编》第3页,辽宁美术出版社,1990年10月。