

# 从“凹凸画法”看佛教美术对中国绘画的影响

内容摘要：随着印度佛教传入中国，佛教艺术直接影响了西域及中原地区美术风格的嬗变。

以“天竺遗法”，即“凹凸画法”为代表的外来绘画体系，对中国本土原有的以线造型、色彩平涂的绘画观念带来了巨大的冲击。

在与中原传统绘画相结合，融为一体的同时，形成了新的具有本土民族特色的绘画风格，对中国绘画的发展起到了重要的积极作用，产生了深远的影响。

关键词：佛教艺术 凹凸画法 中国本土美术

中国绘画经历了由原始至两汉的长期发展演化，培育了中华民族独有的审美趣味和表现语言。迄今发现的最早的战国时期楚国的帛画《人物龙凤》、《人物御龙》，出土于战国中晚期的楚地。画中的人物被认为是墓主人的肖像，他们由画中的龙凤引导飞翔升腾，意在表示死者灵魂不朽，升归天国。两幅帛画中的人物形象均呈正侧面，通过当时代表性的人物服饰和动态表现出人物的神情。画面以墨线勾勒，流畅挺健、飞扬舒展的线条贴切地表现出物象游动升腾的意态和帛画的主题功用，充分展现出线描的表现力。大量的汉晋墓室壁画也反映出画家们逐渐熟练地掌握、发挥毛笔所特有的弹力和高度概括力，线描豪放粗犷，用笔轻灵而有天趣，以遒劲有力的线条、简洁奔放的笔墨塑造出了各种生动的形象，体现了汉晋绘画鲜明的中国本土文化的精神内涵。线描成为中国传统绘画最重要的表现手法。

上古时期的绘画艺术大力拓展了线条的表现魅力，丰富了线条的表现技法，以线条豪放自如的表现力度、运动和速度感，形成了中国绘画流动的气势和古朴的风貌，奠定了中国美术以线造型，淡色敷染，平涂表现，色彩朴素，色调清淡含蓄，神形兼备的民族风格特征和本土文化的精神内涵。

汉末至隋唐五代是中外文化交往十分频繁的时代，考察这一时期的美术不能不触及更广泛的文化内容，起源于印度的佛教正是在这一时期传入中国的。随着佛教的传播，印度本土佛教艺术和受希腊、罗马艺术影响的健陀罗艺术也都融入到西域及中原各地的文化之中，直接影响到这些地区美术风格的嬗变。以公元前2至1世纪开凿的印度西部马哈拉施特拉邦的阿旃陀石窟壁画为式样经于阗、楼兰、龟兹、高昌等古国传入，形成西域石窟壁画的形态，继而影响到甘肃敦煌、马蹄寺、炳灵寺、麦积山等石窟壁画的绘画形态的生发，再由敦煌等地传入中原。自佛教传入中国，“印度和中亚的明暗塑造法以其对体积、明暗以及组构适宜的人物形象的关注，于中国画是个有力的冲击。”“盖吾国汉以前之绘画尚不脱工艺状态，入魏晋后，格乃大变，始巍然成一学科。推其骤进之因，实甚得助于佛教艺术之输入，曹（不兴）、卫（协）、顾（恺之）、陆（探微），皆画佛事之专家；描画点染，多本天竺遗法。及乎萧梁，有张僧繇者出，始作‘凹凸花’，实为没骨花卉之始。”

“天竺遗法”即“凹凸画法”，是西域地区石窟壁画和敦煌石窟早期壁画赋色一个重要的晕染技法。凹凸画法根据人体肌肉结构的形状

变化，用概括有力的墨笔勾勒，以同一色呈现出不同的色阶，以由浅入深或深浅渐变的晕染，形成明暗关系，使体面结构的低处和远处显得凹下去，使高处和近处显得凸起来，呈现出阴阳向背的立体感，以表现人物的立体感，并在脸部以白粉涂鼻梁、眼部和下颌，以表现隆起部分，使人体面部和肢体，在高低明暗的变化中体现出立体感。在这里，线描的表现力不再具有主宰画面的功能，而更凸现出色彩的表现力度和丰富性。

凹凸画法运用多层的叠染、渲染，至盛唐时期，仅一瓣莲花叠染多达近十层，色彩丰富、厚重、辉煌。从现存的美术作品来看，克孜尔、敦煌、炳灵寺等处的佛教石窟壁画有着与中原色彩体系迥然不同、丰富艳丽、浓郁夸张的色彩面貌。敦煌研究院保护研究所的研究结果表明，早期敦煌壁画所用颜料主要来自于进口宝石、天然矿石和人工制造的化合物，其中包括青金石、铜绿、密陀僧、绛矾、云母粉等中西亚宗教绘画中经常使用的材料。至于金色，中国人虽然使用得很早，但大都出现在工艺美术的制作中。但是在中西亚宗教绘画中，金色是常用的颜色。日本大谷探险队在新疆吐峪沟的佛教遗迹上发现的绢本佛画残片中有用金泥及切箔，绘制极细致的装饰纹样。敦煌藏经洞出土的绢本画中，也有许多使用金泥及金箔的技法。由此可见，当佛教绘画作为中介，在营造渲染描画令人神往、五彩绚烂的佛国世界的同时，也将异域的造型观念、色彩体系、绘画技法一并带入中原地区，为中原本土艺术注入了新的活力。

画史上南朝张僧繇被认为是中原首先使用这种晕染法的画家，《建康实录》记载：“一乘寺，梁邵陵王纶造，寺门遍画凹凸花，称张僧繇手迹。其花乃天竺遗法，朱及青绿所造，远望眼晕如凸凹，近视即平，世咸异之，乃名凸

凹寺云。”

在克孜尔石窟和敦煌石窟的早期壁画中有相当数量具有“凹凸法”风格的壁画作品。克孜尔第110窟《少年释迦试艺》、库木吐喇谷口区第21窟《供养菩萨像》、敦煌莫高窟第428窟南壁中部的《卢舍那佛》、北壁中部的《降魔变》就是这种异域艺术风格的典型代表，画面庄重严谨，人物强调大的轮廓和肌肉部分，以灰色或肉色沿着躯体轮廓线，在内侧晕染，人体浑厚饱满，色彩浓郁厚重。

由西域传来的凹凸渲染法到唐代达到了普及繁荣的时期。从文献的记载中仍能看到当时的情况。隋唐之际，许多西域画家入住中原，并得到时人较高的评价。其中见诸记载的就有狮子国（今斯里兰卡）人金剛三藏、天竺（今印度）人昙摩拙叉等。这说明他们所带来的西域画风是被普遍认可的。这些外来画家中最有名望的当数杨契丹和尉迟父子。文献对尉迟乙僧的记载较多。尉迟乙僧的绘画也以凹凸渲染法为特点。朱景玄《唐代名画录》记载：“乙僧今慈恩寺塔前功德，又凹凸花面中间千手千眼大悲，精妙之状，不可名焉。”段成式在《京洛寺塔记》里描绘尉迟画作《降魔变》时也说：“四壁画像及脱皮白骨，匠意极险，又变形三魔女，身若出壁。”在这里值得注意的是“脱皮白骨”，说明他已经对人体解剖有了一定的了解。汤垕在《画鉴》里分析尉迟乙僧的用色特点时说：“用色沉着，堆起绢素，而不隐指。”就是说尉迟乙僧的画利用渲染造成了很强烈的立体写实感，有呼之欲出的效果。关于尉迟乙僧的线描特征，彦深说“笔迹洒落，有似中华。”张彦远分析得更加具体：“小则用笔紧劲，如屈铁盘丝，大则洒落有气概。”由此可知尉迟乙僧的画是将西域的凹凸渲染画风和中原的线描笔法结合在了一起。张彦远认为尉迟乙僧与阎立本、吴道子一样，其画可齐中

「吴晓兵」

Wu Xiaobing

内容摘要：关于装饰的探讨，在西方艺术发展的历程中一直是一个较为核心理论问题。从古希腊、古罗马至20世纪初，对这一问题的争论未曾平息。本文从西方设计历史发展中选取了几个具有代表性的批评家的观点，着重围绕关于人类装饰行为的性质判定问题进行阐述，并分析这些理论观点中的判定标准对各个历史时期的装饰行为、装饰风格所产生的规范和影响。

关键词：装饰 装饰风格 理论批评

## 论西方设计理论对装饰的批评

西方设计理论界对装饰问题的讨论主要集中在三个方面：一是人类装饰行为的本质；二是装饰价值取向的标准；三是装饰形式的创造和审美风格演变。不过，对这三方面的探讨并非全然隔离。从设计发展的历程中我们看到，装饰随时代、地域的变迁会呈现极具特色的审美风格，而诉诸视觉感受的风格，来自于对某些装饰要素、装饰形式、装饰原理的具体使用。在一个时代，新的装饰风格尚未确定之前，对

以往流行的装饰，人们不仅会对其表面的样式进行否定，同时对这种样式在社会、文化中的位置、功能、价值都加以抨击，甚至对人类实施这种行为的本质也给以彻底剖析。因此，在风格演变的转折时期，各种理论在激烈地碰撞，无论从哪方面去评断，目的都是为了抛弃盛行已久的旧事物，使未来即将构建的风格样式得到确立。

人类创造装饰，在其中展现了自身对物的

征服欲望，这种欲望在历史的长河中，驾驶着技术之舟，有时变得一发而不可收。例如把坚硬的大理石变得像绸缎一样柔软；在墙壁上再现栩栩如生的花草藤蔓等。另外，人类需要装饰，在感受装饰的同时，感官和心理得到了极大满足和愉悦。装饰具有不可抵挡的视觉吸引力。正因为装饰行为与人类本能的欲望有着如此紧密的联系，批评家常常以此为出发点，对装饰的本质加以评判。他们认为装饰行为与人类其它行为一样，要受到社会道德的规范，一旦越界，就要受到谴责。那么，规范装饰行为的界限是什么呢？如果需要规范，是否存在一个统一的标准呢？

公元前1世纪，古罗马著名的演说家和美学家西塞罗在讨论装饰问题的时候，把装饰与演讲技巧进行了对比。他十分赞赏具有严谨、朴实风格的雅典派演讲术，这种风格使用通俗的语言，摆脱了语调节奏的桎梏和华丽的辞藻。同样道理，他认为有些妇女不施粉黛，除去耀眼的珠宝，拿掉头发上的发夹，会使她们更漂亮。无装饰的简朴风格，显露的是自然健康的美。在演讲中运用各种修辞术的做法被认为是

古。我们看到西域画家在带来异域画技的同时，也正在融入到中华本土文化中。

而现存的唐画遗迹又显示出西域的写实画风、色彩观念和渲染法也影响到中原的本土画家，丰富了他们已有的画技。除去寺庙的壁画外，随着绢地材质和造纸技术的不断提高，在凹凸画法的影响下，以要求画地平整匀细，能经反复涂染而不损坏的、工细的重着色渲染技法为主流的隋唐卷轴绘画，也得到了进一步的发展。如阎立本《历代帝王图》传本，画卷中每组人物都可以构成独立的肖像画构图。“整本手卷可说是当时中国帝王威风凛凛仪仗行列最好的写照。画中的人物都是全身像，人物的朝服宽敞，线条运转流畅，粗细一致，脸部略施阴影，微具立体感，衣褶上的阴影较为显著。”他的另一幅作品《步辇图》，色彩丰富而柔和。图中大礼官的红袍用朱砂平涂，用胭脂依衣纹的线条凹凸起伏加以渲染，侍女的服装除朱砂、石绿外，还用透明的草绿略加渲染，衬托了矿物颜色的厚重效果。张萱的《虢国夫人游春图》是一幅典型的工笔重彩人物画，作品中运用了石青、石绿、珊瑚红、朱黄和三青、三绿等色，除了使用矿物质颜料外，还运用了和植物质颜料相互调配的半透明融合色交混渲染技法，使色彩富于变化，绚丽多彩。在表现宫廷女性光润、细腻、轻巧、飘逸、透明

的质感上，达到了完美的艺术境地。

“凹凸画法”实际蕴含着外来的写实造型观念、色彩体系和绘制技巧。对于中原本土原有的以线造型、色彩平涂的绘画观念带来了巨大的冲击，同时改观和加强了传统人物画的表现力。然而，佛教艺术每传到一个地区，一个民族，为了适应当地民众的风俗习惯、审美意识，就呈现出与当地民族相适应的特征和风格。西域艺术中的崇尚感官美的造型手法，随着“孝文帝改革”，在“褒衣博带”、“秀骨清像”的中原文化观念影响下，凹凸画法的体积塑造与中原的平面意趣不断相互渗透，将西域晕染法和中原染色法相互结合，融为一体，同时继承发扬中原线描丰富的表现力，形成了一种新的具有本土民族特色的绘画风格，直接生发了隋唐以降的我们今天称之为工笔重彩人物画和青绿山水的绘画构架和技法，并影响到宋代院体花鸟画在造型和色彩表现中所体现出的工细不苟的审美精神，以及青绿山水画用笔精细，色彩鲜丽苍翠的写实性表现。

佛教艺术的进入和繁荣，对中国绘画的发展起到了重要的积极作用，产生了极为深远的影响。寺庙的大量建造在客观上造成了宗教艺术的大量需求，佛像成为隋唐时期绘画的核心题材，改变了圣贤、贞女一统的局面。“晚唐以前的佛道寺观，都拥有土地产业，和尚道士种

田开地，财富丰足，建筑寺庙，踵事增华，壁画行业，也就成为不可或缺的社会职业。”大批善画者因此而有了生存与发展的机会，确立了画家的社会地位，进而在整体上促进了绘画本体发展。陆探微、张僧繇、吴道子的精妙笔法，表明绘画技法不仅成熟，而且趋向于个性化；“运思精深，笔迹周密”的密体与“笔不周而意周”的疏体出现，又表明作品的风格已初现端倪。画家更进一步重视造型的立体起伏关系，重视细节的刻画。画面物像之间的关系变得丰满复杂。绘画色彩也在中外艺术交流中滋长成熟起来，使外来的色彩技法和表现形式吸收演化成了与本土绘画有机结合的民族特色，呈现出空前丰富的崭新面貌。

注释：

方闻：《心印——中国书画风格与结构分析研究》，陕西人民美术出版社，西安，2004，第14页。/ 董书业：《童书业说画》，上海古籍出版社，1999，第88页。/ （日）关卫：《西方美术东渐史》，熊得山译，上海书店出版社，2002，第44页。/ 鄂嫩哈拉·苏日台编著：《中国北方民族美术史料》，上海人民美术出版社，1990，第284页。/ 苏立文：《中国艺术史》，台北南天书局，1985，第146页。/ 黄苗子：《艺林一枝》，三联书店，北京，2003，第24页。

【 // 】

姜婕 敦煌研究院美术研究所