

# 论传统绘画技法 在莫高窟北朝佛教壁画中的运用

文 / 徐玉琼

佛教约在西汉末东汉初传入中国，佛教艺术为符合中国人的审美习惯、审美心理和审美趣味，运用中国传统绘画技法来描绘佛教壁画。莫高窟北朝壁画则是融合印度、西域绘画技法和中国传统绘画技法的这样一个重要时期的作品，其线描、色彩、布局构图等技法的运用深受中国传统绘画的影响。

## 一、莫高窟北朝佛教壁画

敦煌莫高窟又名“千佛洞”，位于甘肃省敦煌市东南25公里处鸣沙山的崖壁上，是一座融绘画、雕塑和建筑艺术于一体，以壁画为主，塑像为辅的大型石窟，享有“墙壁上的图书馆”、“当今最大的艺术博物馆”的美誉。莫高窟北朝佛教壁画艺术一方面继承来自西域的绘画技法，另一方面也发展了中国本土传统绘画技法。可以从线描、色彩、布局构图等方面看敦煌莫高窟北朝佛教壁画中传统绘画技法的运用痕迹。

## 二、传统绘画技法在

### 莫高窟北朝佛教壁画艺术中的运用

南齐画家谢赫在“六法论”中提出骨法用笔、随类赋彩和经营位置等传统绘画造型理论。黄宾虹曾总结中国传统绘画的用笔：“用笔须平，如锥画沙；用笔须圆，如折钗股，如金之柔；用笔须留，如屋漏痕；用笔须重，如高山坠石。”这是对中国传统绘画笔法运用的高度概括。《周礼·考工记》记载：“设色之工，画绩锺筐。画绩之事，什五色……青与白相次也，赤与黑相次也，玄与黄相次也。”传达的是中国传统绘画中对比明快的色彩搭配。用力力求单纯概括，多平涂，轻晕染，是中国传统绘画的设色原理。布局构图则讲究气势，不受透视规律的束缚，取景多步步移、

面面观，善于利用画面的空白。

(一) 传统线描技法在莫高窟北朝佛教壁画艺术中的运用

线描是中国书法与绘画造型艺术的主要手段。英国文艺批评家罗杰·费莱(Roger Fry)认为，中国艺术首先引人注目的是其中占主要地位的线的节奏<sup>[1]</sup>。中国传统描绘人物衣纹的“十八描”技法，指的是绘画表面不被色彩掩盖的造型线条，具体到莫高窟北朝佛教壁画，多为“曹衣描”、“高古游丝描”、“琴弦描”和“铁线描”等。

莫高窟北魏第263、254窟壁画中佛教造像中衣纹的处理是采用了“曹衣描”。据传它为南齐曹仲达所创。曹仲达来自西域，善画梵画佛像，所画人物“其体稠叠，而衣服紧窄”，似从水中出来，又称“曹衣出水”。有记载曹仲达师承袁昂，“袁尤得绮罗之妙”，是继承了中原魏晋以来汉族绘画传统。此技法多表现佛像画中的衣饰。

莫高窟西魏第285窟东、北二壁的秀骨清像佛教造像，其线描周密，不求晕饰，褒衣博带，飘然如仙，有顾恺之《洛神赋图》遗韵，是“高古游丝描”的典型代表。它以十分尖细的笔勾勒，线条纤细柔韧，连绵不辍，形若蚕丝游动。此线描技法为顾恺之首创，并迅速流行于人物画中。元汤垕《画鉴·论人物画》中记载：“顾恺之

画如春蚕吐丝，初见甚平易，且形似时或有失，细视之，六法兼备有不可以语言文字形容者……其笔如春云浮空，流水行云，皆出自然。”<sup>[2]</sup>

莫高窟西魏第285窟壁画中的伎乐天所用线描是琴弦描，细匀、挺拔、刚柔而富有弹性，形如琴弦。与之相比，莫高窟北周第428窟供养人，线描挺拔有力，弯曲平整，是变化丰富的铁线描，显得粗犷、刚挺。这是一种没有粗细变化，落笔遒劲有力的圆笔线条。在莫高窟北朝佛教壁画中多用于表现佛教造像的轮廓、衣纹、飘带、图案、建筑等。

(二) 传统色彩技法在莫高窟北朝佛教壁画艺术中的运用

汉晋绘画多注意线描造型，用色则较单一，往往平涂不分浓淡。然而“汉晋壁画色彩传统至敦煌而巨变”<sup>[3]</sup>。莫高窟北凉、北魏壁画色彩单纯，用土红色涂底，黑色勾边，形成明快、厚重朴实的特点。西魏、北周后，壁画开始施以粉色，然后再涂青绿朱紫等，色彩渐渐丰富起来。莫高窟北朝前期壁画借鉴来自印度、西域的晕染法，沿佛像外轮廓用重色晕染，中间部位色彩较浅，在鼻梁、眉棱、脸颊等部位施以白色后再以肉色晕染，形成一定的立体感。但这种晕染法与印度的晕染还是有本质的区别，印度是为了表现佛像的立体感而进行的写实性表现，而莫高窟的晕染，多是机械性的晕染，从重色到淡色的过渡，并不是根据佛像的形态而变化，只是相对于平面的绘画来说形成某种立体感。这与克孜尔石窟壁画的技法相似，用色厚重，具有强烈的平面装饰特征。



第112窟《反弹琵琶图》



西魏第285窟《五百强盗成佛》

北朝北魏晚期莫高窟壁画引入了源自中原汉民族的传统绘画晕染法，即以红色晕染面部两颊和眼圈，以表现面部的光泽。中原汉式晕染法与西域晕染法相互融合，形成新的敦煌式的晕染法，发展了汉晋以来“傅染人物容貌，以浓色点缀，不求晕饰”的传统。北朝的大部分壁画随着时间褪色变色，晕染过渡变得模糊，变成了粗黑的线条，面部晕染也只能见到鼻梁和眉棱三处白点，形成一个“小”字。后被称为“小子脸”，给人以粗犷的印象。然而在第275、263等早期石窟中，部分颜色没有变化的壁画中可看出原来的面貌。

### （三）传统布局构图在莫高窟北朝佛教壁画艺术中的运用

所谓布局，就是组合表达主题思想的造像结构形式。南齐谢赫说的“经营位置”，顾恺之所谓的“置阵布势”和唐张彦远强调的“画之总要”等，都是讲的构图布局<sup>[4]</sup>。在汉代画像砖、画像石中有许多中国传统绘画空间布局的端倪。四川画像砖《采莲·涉猎》，人几乎大山一倍，即“人大于山”，凸显了中国传统的空间审美关系。《历代名画记》卷一记载：“魏晋以降，其画山水，则群峰之势，若轴饰犀栉，或水不容泛，或人大于山……”形象地描述出魏晋时期山水画的特征。此传统绘画技法影响了敦煌莫高窟，西魏第285窟南壁的五百强盗成佛故事画里，将人物放在一定的山水背景中，表现人物的同时，也

凸显了其后的山水风景，拉开了画面的空间布局，所画山水间人物，皆是“人或神大于山”。

莫高窟北朝壁画中构图主要有：1.主体式构图。是一种以主体人物为中心表现主题的构图方式。北朝时期的说法图一般是一佛二菩萨的组合，后期增加了二弟子，再后又增加了二天王。这样说法图中绘制的佛教尊像越来越多。西魏第249窟的说法图是一佛四菩萨，西魏第285窟是一佛四弟子四菩萨。这种布局构图已突破了印度的佛和两大弟子排列的固有模式。本生故事中，也多有主体式构图。北凉第275窟北壁下《毗琉璃梨王本生》、《虔阇尼婆梨王本生》、《尸毗王本生》、《月光王本生》等排列成横卷画卷。这里主题明确，人物主次分明，空隙处以披巾、冠带、天花加以填充，取得构图上的平衡，也具有一定的装饰意味。其横卷式画幅是汉画构图的传统形式之一。2.连环式构图。是一种将不同时间、不同地点发生的情节，有次序地安排在一幅画面中。北魏第254窟《萨埵那太子本生》壁画，就是将一个主要情节为中心，围绕其他情节，组织在一幅画面中。北魏257窟《鹿王本生》壁画，故事情节从两边开始，在画面中间结束。构图中采用“人大于山”的手法，突出人物。西魏第285窟《五百强盗成佛》壁画，故事采用的是顺序叙述，从开始到结束依次排列。还有一种顺序式是北周第

428窟《须达拿太子本生》壁画。山为前景，每情节隔以山或房屋建筑。布局简单，装饰效果强烈。

### 三、结语

发源于印度的佛教，约在西汉末东汉初传入中国，佛教艺术伴随着佛教在中国繁衍发展，受中国人的审美习惯、审美心理和审美趣味影响，开始积极运用中国传统绘画技法来描绘佛教壁画。莫高窟北朝壁画中线描、色彩和布局构图在不同时期的变化，一方面可以看出中国传统绘画思想与绘画技法在莫高窟北朝佛教壁画艺术中的影响；另一方面也可以看出佛教绘画艺术在不断的发展衍变中糅合了印度、西域、中原等地绘画技法，创造出独特的本土式佛教艺术；此外也拓展了中国传统文人绘画技法，丰富了中国传统山水、花鸟、人物等水墨绘画的题材内容。

注释：

[1]易存国.敦煌艺术美学.上海：上海人民出版社，2006

[2]沈子丞.历代论画名著汇编.北京：文物出版社，1982

[3]段文杰.敦煌石窟艺术研究.兰州：甘肃人民出版社，2007

[4]刘凤君.美术考古学导论.济南：山东大学出版社，2005

作者简介：徐玉琼，南京艺术学院研究生，巢湖学院艺术系教师

编辑：郑钢岭