

# 龟兹壁画艺术的中国画元素初探

朱永（新疆师范大学 830011）

**摘要：**龟兹石窟是中国四大著名的石窟之一，其壁画是中华民族灿烂的艺术宝库。本文仅就龟兹石窟所包含的中国画元素作一简单的分析，来寻找其中与中国画在题材内容、艺术表现形式、绘画的工具材料方面的共同之处。

**关键词：**龟兹壁画；中国画；艺术表现

龟兹石窟与敦煌莫高窟、洛阳龙门石窟和大同云冈石窟齐名，而又独树一帜。这颗位于我国丝绸之路上的明珠，是我国古代各族人民劳动和智慧的结晶。它位于我国新疆的拜城和库车县，共有克孜尔千佛洞、库木吐拉、森木塞姆、克孜尔尕哈四处石窟群。由于它们地处汉唐西域都护府管辖的古龟兹国境内，所以统称龟兹石窟。在龟兹石窟艺术中，现存的作品以壁画最多也最绚丽。这是一座真正的艺术宝库，是我国古代乃至近现代艺术发展的重要源泉之一，人们从其中汲取源源不断的艺术养分。它是中华民族灿烂的艺术不可或缺的重要组成，其艺术价值是无法估量的。这里我仅就龟兹壁画中的中国画元素谈谈我的一点浅见。

讲到龟兹壁画中的中国画元素，我们首先要对这一概念作一简单了解。我这里所讲的中国画是一狭义概念上的中国画。在各种工具书中关于中国画有着各种措辞不同的但原则上却大体一致的讲解。我这里就借用伍蠡甫先生主编的《中国名画鉴赏辞典》里关于中国画的解释：中国画，简称国画，是我国传统造型艺术之一，在世界美术领域中自成体系，大致可分为人物、山水、界画、瓜果、翎毛、走兽、虫鱼等画科。有工笔、写意、勾勒、设色、水墨等技法。主要运用线条和墨色的变化，以勾、皴、点、染、浓、淡、干、湿、阴、阳、向背、虚实、疏密和留白等表现手法。作画工具为我国特制的笔、墨、纸、砚和绢素。

透过这段文字我不想从深层次的精神文化内涵作分析，仅想就中国画的文化符号作一分析，这里可归纳为三个方面，其一是绘画的题材及内容，其二是绘画的艺术表现形式，其三是绘画的工具材料。以下我仅就这三个方面来对龟兹壁画中的中国画的元素加以分析。

## 中国画的题材与内容

中国画的题材与内容较为广泛，唐代张彦远把它们归纳为六门，以后各家也各有其分类之法，明清以降主流的分法是把中国画归为三大类，即山水、人物、花鸟。在龟兹的壁画中其题材与内容几乎涵盖了中国画的所有门类。

首先，我们从人物画入手，人物画，龟兹壁画中关于人物的题材的壁画十分繁多，这些人物大都与佛教有关。在这我们把人物画分成佛像画（包括释迦牟尼像、菩萨、涅槃佛徒、《天像图》、《四像图》、天龙八部、飞天和“天宫伎乐”）、佛经故事（包括本生故事、姻缘故事、和佛像故事）、供养人画。纵观龟兹石窟的这些人物形象、花冠服饰、社会风貌等，充满现实世界的情景，脱离了佛陀的境界，从而具有浓郁的社会生活气息，是当时龟兹古国生活现实的生动再现。这些人物画线条流畅，形象生动优美，它们与现实生活中的人物有极近的关系。也许它们就是画师身边的活生生的人。而这些人物在我们的中国人物画中常常出现，这也说明人物在绘画中的重要地位。

其次，再来说说山水，龟兹石窟壁画中绘有许多树木山水，只是它们不是独立构成一幅作品，而是作为装点佛国的背景而存在，使众生在悦目制造得到教化。在龟兹壁画中几乎窟窟有山，层层叠叠，这些佛国之山统称为须弥山。树木在龟兹壁画中几乎无法区分，它们盘根交错，相互缠绕，即便是同一棵树其形状也不统一，画法也是各异，约有七八种画法。这些树木在石窟中有数十种描绘来装点山水。在壁画里山水树木的表现有些差强人意，相比较人物、动物的表现就有些逊色。像水的表现在壁画里面，有点画一圆形比拟如池，有的于池中加上些线纹来表示水纹，龟兹石窟“画山水树石，笔格遒劲”，重在形象的装饰性，

不在艺术的写实。与中国画中在山水的表现倾注极大热情和精力，并且把山水作为最主要的表现对象之一尚有一定的距离。但我们也可以从这些壁画中发现作为后来在中国画中大放异彩的中国山水发展之端倪。

其三，花鸟的表现在龟兹石窟壁画中，可谓题材丰富、内容繁多。这些动物、花鸟种类要比我们在中国画中描绘还要多。以鸟而论，有孔雀、鹦鹉、兰鹊、凫雁、鹌鹑、鸬鹚、竹鸡、勃鸠、鹰鹞等十几种之多。动物常见的有狮、虎、犬、豹、牛、羊、猴、鹿、马、兔……不下数十种。在中国花鸟画的传统中，历来注重写生，龟兹壁画的花鸟画恰恰在些“写物之生意”方面表现出卓越的艺术创造性。它们足以与中国画历史上最优秀的花鸟画杰作相媲美。

## 中国画的艺术表现形式

我这里所要讲到的艺术表现形式从两个方面来讲，一是从中国画的特定的语言形式来展开，它主要指有工笔、写意、勾勒、设色、水墨等不同技法，主要运用线条和墨色的变化描绘物象和经营位置。二是从中国画特有的晕染方式来入手。线的运用在中国画中占有极其重要的位置。而龟兹石窟壁画也主要是用笔产生的线条来表现出来的。克孜尔壁画的画法步骤基本上可以用几句话概括出来，即先以土红线白画，然后铺色晕染，最后用墨线和较深的色线4最初勾画的土红线条重复勾勒，这套程序在中国绘画中称“勾勒法”。既要勾勒就存在一个线的表现问题，龟兹石窟壁画的线条表现综合看，有它浑然一体的共性，遒劲匀称、严谨周密、富于装饰性。但各窟又有所差别，大致可归纳为四类：

（1）用笔紧劲，如屈铁丝盘丝，这类在克孜尔的38、39、101、189等号石窟中都有表现。其中克孜尔98号窟主室左壁的《说法图》，笔法精整、造型严谨，最有代表性。（2）用笔紧劲，又流动如生。在克孜尔17、163、193、110、175、178号都可以看到。（3）粗细变化悬殊，如兰叶描的，在克孜尔193窟后室前壁《焚棺图》就属这一类。（4）笔迹洒落豪放，笔墨酣畅淋漓，47、48、196后室券顶的“伎乐天”当最为代表。中国绘画从湖南长沙出土的战国时代的帛画《龙凤人物》开始，以线条勾画人物已成定法，以下数百年，从南到北、从东到西，中国绘画一直遵循这个以线条为基础的造型原则。流风所被，西域画家受其影响也在情理之中。

自从佛教传入中国，由于佛像裸露身体的形象较多，画家必须找到能完美表现人体的线条，以适应其特殊之需。于是线描更是得到长足的发展。现在可以在西域的尉迟已僧唐初入主中原创造的铁线描看到，这种线描就是在内地和西域佛教绘画的基础上发展起来的，克孜尔的壁画就是这种画法的源地最好证明之一。关于线的运用，克孜尔壁画中还有类似中国画中白描的线描形式。在193号窟主室券顶的菱格故事画中，画中人物和须弥山纯用墨线勾出，完全不设色或设色也较为淡雅。这就有类于中国绘画史上所谓“白画”了。在69号窟壁画的衣服线条中，中国画写意的特征在这里得到淋漓表现，一笔中有抑扬顿挫和粗细变化。晕染技法在工笔画中运用较多，而这种技法也早见于克孜尔壁画中，在龟兹壁画中晕染技法有所不同，大致可分三种：第一种是圈染，它是把人体按肌肉组织分成块，在个块四面由外向内逐层晕染。第二种相对于上述从四面或两面的圈染来说可称为“单面染”，它是圈染的进步。第三种晕染极轻极淡，似有似无。除第一种具有龟兹式的凹凸法有别于内地画法，其余两种与内地的中国画画法有很多相似之处。第三种甚至连中国画的特有观念在这里也被发挥得很好。正是这种不强调外光产生的凹凸不平的效果，从而使得中国画有别于西方绘画而自成体系。

## 中国画的工具材料

在龟兹石窟壁画中，中国画的工具材料大都被应用。无论是笔墨，还是我们现在已广泛应用的颜料。先来看看笔的使用，

# 工笔罩染技法与油画透明画法比较分析

陈强 (四川师范大学美术学院 610110)

**摘要:** 本文从工笔画和油画技法的差异分析入手,对两画种具有相似性特征的透明罩染技法以及材质与审美方面的差异都作了简要阐述。并就油画向工笔画某些整体罩染技术作跨画种间的尝试进行了颇具可行性的简要总结。

**关键词:** 工笔画; 油画; 罩染; 借鉴

工笔和油画透明画法都是将形色分开进行的技法。传统的工笔画制作和油画古典透明画法一样,都需作详细的稿子,对形的推敲要在上正稿前做得十分充分。在起稿这一步来说是大同小异的,工笔是将宣纸和底稿重叠,在拷贝箱上勾描出淡淡的、详尽的线描稿。油画透明画法则将素描稿上形象的轮廓用针扎孔,然后用扑粉法得到精确的外形。当然,因油画材质的良好覆盖性能,直接用打格放大的方式也很常见。

在稿子做好后,得用单色画出细致的素描关系。在工笔画里是用黑色的墨,通过调合的浓淡变化来铺陈素描关系(分染)。油画的透明技法多采用熟褐色等棕色颜料和白色(粉质)调合作出素描关系,或是用比最终效果明亮得多的粉质色彩处理作为底层色。在这一步骤结束时,得到的都是一幅完整的单色画,除色彩关系外,都做了初步而又详尽的安排和布局。

然后,是色彩的罩染和最后调整,着重是罩染色彩方面。工笔画用特有的中国画面彩调合水一遍一遍的罩染,薄而透明,油画透明技法是用一定比例的调色油和其他媒介剂调合透明或半透明油画色作细致的罩染。在这一步骤中,都要求用于罩染的颜色尽量是透明色,并要求尽量用纯色,在画作将完成时,根据不同需要对某些不足处作一些调整。

下面谈谈工笔画和油画在材质与审美上的差异。在上一部分,简略地对两画种的技法作了介绍。下面从工笔画和油画常见的几个方面作分析。

**轻薄和厚重**

众所周知,油画多一些厚重的特质,而中国画则是独具东方美的轻灵,这是从绘画材质方面引起的视觉感受来说的。在油画里,早期(中世纪)和文艺复兴时期是用木板作为画的承载材料,后来才用亚麻布,这些都给人粗厚的视觉感受。中国画作于帛布和平滑光洁的宣纸上,帛和纸都是薄而轻柔的。

再则,在油画透明技法中,虽然都是透明色薄薄地罩染颜色,在素描关系一步中,油画是用白粉,往往在亮部是有一定的厚度,有“亮部厚,暗部薄”的技法总结,以期达到油画特有的厚重效果。并且,在油画透明画法的罩染过程中,都可以不断地提白,在伦勃朗那里,甚至堆塑得很厚,可以体会到逼真的“物质感”。还有就是油画底子的制作中,可根据需要做出肌理效果。这些,都给人以视觉上的粗重厚实感受。而在中国画工笔画法中,在平滑的纸或者帛上作画,因颜料多为透明色,难以堆塑,白粉也要慎用。当然,在现当代的一些工笔重彩画家,也有通过对纸作揉捏、搓擦处理和采用有颗粒感的岩彩来增加中国画在肌理上的表现力,并能达到一定的粗重效果。但这些都是有

克孜尔石窟勾线的笔主要是一种芦管笔,有很多还用毛笔类的软性笔,这样的笔能够勾出富有微妙变化的线来。如176号窟券顶菱格画中的姻缘图像,佛袈裟的衣纹很明显是用毛笔勾画的。从207号窟壁画的画师手持的毛笔来看,也明显具有中国毛笔的特点,其执笔姿势亦近似于中国绘画的规范。从颜料方面,克孜尔石窟所使用皆为矿物颜料。这和我们在中国画中所使用的矿物颜料很相似。常用颜料有土红、赭、青、绿、朱、白而以青、绿为主。我国早期的青绿山水其色亦偏于赭两色,这大概有此影响吧。矿物颜料的调制方法比较复杂,1980年克孜尔千佛洞的研究人员在19号窟清理出一块磨颜料的石板,它与颜料研磨使用有关。由于矿物颜料都是粉末,用时必须与水胶进一步研磨,然后才能有附着力,便于均匀涂抹。研板的出土说明了克孜尔壁画使用矿物颜料和调胶的传统与内地是一脉相承的。

总的来说,我们可以看到,克孜尔石窟壁画中有大量中国画

限的,用得过了,会越出了中国绘画艺术特有的审美精神。

**水与油**

中国画是以水为媒介,这给工笔画带来特有的水的灵性,这和中国绘画独有的艺术美感是贴切的,充分利用在帛或宣纸上的浸染性能。而油画是用干性植物油和矿物质色粉作画,即使干后,仍保留油层一定的厚度,特别是油画透明技法中,每一遍罩染都是用油加少许透明色完成的,多遍后,色层与色层分开,但又透明,底层和上面的色层产生色彩中和又有一定的油层厚度,出现具有深度的而表面透明光亮如珐琅般的色层效果。所以,水和油分别带给中国画和西方古典油画以灵魂。

下面作油画透明罩染技法向工笔画罩染方法的借鉴可能性分析。

在艺术风格和审美趣味渐趋多元化的今天,中国画和油画的差别不再是中国审美和西方审美的对立关系。油画虽是舶来品,但经过一百多年的引进和发展,已成为中国绘画的重要组成部分,油画不再是西方审美趣味的产物,用油画也能表达中国特有的艺术精神和审美特色。这也增强和拓宽了中国审美精神的表现力度和表达途径。油画技法也不仅限于旧的陈法,在合理的情况下,也可以和中国画的技法作相互的借用。

例如在画面整体气氛的把握上,工笔整个画面的统一罩色便优于油画相对僵硬的色域划分。油画制作中,底层用水性颜料作画,就可大大缩短作画时间,并减小色层间油分的把握难度。

在创作中可以有这样的尝试,先用丙烯色(利用水的)特性,给出淡淡的色彩效果。干后,在此基础上用单一的油色再作一遍,底层的色彩便可以微妙地丰富罩染的单色的色彩效果,含蓄而生动。也可以用在画面形象刻画完成之后,使想要的形象在画面中增加或减低强度而整体地为其罩染一个统一的颜色,这种颜色可以是透明的,也可以是半透明的,根据画面的处理意图来确定。

同样可以根据工笔画整画面多次罩色方式处理画面整体气氛的启示,结合对油的性能的掌握,是可以先根据整个画面的需要涂刷的一个基本的色彩氛围,再作局部的深入处理。

现在已有不少画家在最近几年的创作中使用上述做法,利用水性颜料(特别是丙烯色)的快干特性,根据需要自由选取水性颜料的罩染或厚堆塑造的技法优势,先做好画面的基础部分,最后的处理再用油画颜料,取其特有的视觉美感。这样就可以快速的、事半功倍地达到其艺术创作意图。同时,这也是符合油画材质使用原则的,并优于传统的单一使用油彩作画,并大大地缩短了工作时间。

**参考文献**

- [1] 张小鹭著.《现代重彩画技法》北京工艺美术出版社,2003年7月第一版。
- [2] (德) 马克斯·多奈尔著.杨红太、杨鸿译.《欧洲绘画大师技法和材料》清华大学出版社,2006年2月第一版。

元素存在。无论从题材内容还是绘画的技法,以及作画的工具材料,这些都可以在克孜尔石窟壁画中找到与中国画的共同之处。这也说明在很早以前,内地与西域之间的文化艺术交往已十分密切,内地与西域之间在绘画的技法、材料、题材方面相互影响渗透,相互交流,从而使得这两个地方的艺术都得到充分的发展,它们共同为中华民族灿烂的文化艺术做出重要贡献

**参考文献**

- [1] 周菁蓓.《西域研究》,《克孜尔石窟壁画中的题材与内容》1991年第二期。
- [2] 王伯敏.《丝绸之路造型艺术》,《克孜尔石窟壁画的山水》新疆人民出版社1985年版。
- [3] 谭树桐.《克孜尔佛教文化论集》,《丹青斑驳 尚存金碧》新疆美术摄影出版社,1993年版。