

从敦煌壁画看唐代青绿山水

赵声良

内容提要 敦煌壁画大量的山水画迹可以复原唐代青绿山水的原貌，为研究中国山水画史提供真实的依据。本文以敦煌壁画中的山水画为例，分析了唐代山水画流行的四种构成方式：三山构成、金字塔形构成、左右对比构成、阙型构成。作者同时对唐代风景图像中树木、水的表现方法，以及色彩应用等加以分析，阐述了唐代青绿山水画的基本特点。

关键词 敦煌石窟 壁画 青绿山水 唐代

中国山水画自东晋南朝兴起，至唐代达到成熟。唐代山水画名家辈出，除了王维与李思训、李昭道父子外，吴道子、朱审、韦偃、张藻等画家都擅长于山水，并且当时的山水画多绘于寺院壁画中。唐代丝绸之路空前繁荣，随着中国与西域诸国的频繁交往，处于丝路要冲的敦煌已成为一个佛教文化的中心，长安、洛阳的艺术风格很快就能传到敦煌，敦煌壁画的发展差不多与中原完全同步。文献中记载的长安、洛阳一带佛教寺院壁画的经变画等内容，绝大多数都能在敦煌壁画中找到，说明当时敦煌壁画艺术与中原寺院壁画艺术密切相关。由于长安、洛阳等城市的唐代寺院几乎消失殆尽，寺院壁画中的山水画难以见到，敦煌壁画中大量的山水画迹就成了研究唐代山水画的重要依据。敦煌虽然没有出现完全独立的山水画，但在唐代洞窟中，画家们往往以宏大的山水场景作为经变画的背景，如初唐第332窟、盛唐第148窟的涅槃经变，盛唐第33窟、445窟的弥勒经变，盛唐第323窟的佛教史迹画等，就是以满壁的山水为背景进行布局的。盛唐第103窟、172窟、217窟、320窟等都出现了具有相对独立意义的山水画。

隋唐时代经变画的产生，意味着中国式佛教绘画的形成。经变画以一个完整的画面表现一部佛经的主题思想，重点在于表现佛国世界的景象，并在这个相对完整的“佛国世界”中表现与该经典相关的具体情节和场面。经变画体现着一种中国式的宏大空间构成，而这一构成的形成，从某种意义上说，就依赖于山水画的发展。由于山水画的高度发达促成了中国画空间理念的形成，使画家们可以把握大画面中的主体建筑以及山水环境的构建、众多人物的布局、局部情节的展开等问题。

唐代山水画基本上是绘于墙壁的，以青绿重色为主，风格华丽灿烂。中晚唐开始出现水墨山水，但并非主流。五代以后，随着宫廷画院制度的形成，壁画这种载体不再是山水画的主流，绢本、纸本的水墨山水画逐渐流行，绘画材料的变化，必然引起绘画技法及色彩观念的改变，于是唐代青绿山水的传统渐渐失传。“青绿山水”一词大概出于宋代，唐朝讲山水必然是青绿山水，没必要专门提出“青绿山水”一

词，倒是唐朝后期出现了水墨山水，成为另类。因此，唐代著作中没有“青绿山水”一词，倒是有“水墨山水”的说法。因为那时说“水墨山水”就是表明它与正常的山水概念不同。而进入五代、北宋，山水大体都是水墨为主。要是谁画了青绿山水，便成为另类，必然要专门说明它是“著色山水”或“青绿山水”。至于“金碧”一词，恐怕出现得更晚，绝不是唐人的概念。更有画家误以为金碧山水便是在山水画上加以金色勾勒，说明后人已不太懂得唐人的青绿山水了。如《绘事微言》载^{〔1〕}：

画院有金碧山水，自宣和画院已有之。汉书不云有金碧气无土沙痕乎。盖金碧者，石青石绿也。即青绿山水之谓也。后人不察，误于青绿山水上加以泥金，谓之金笔山水。夫以金碧之名，而易以金笔之名，可笑也。

虽然宋元至明清时代都有所谓仿唐风格的青绿山水，毕竟材料有别，画风差距更大，已不复见唐人青绿山水之风。而敦煌壁画中大量的山水画迹可以复原唐代青绿山水的原貌，为我们研究中国山水画史提供真实的依据。

〔图一〕莫高窟第209窟西壁 山水 初唐



一 山峦形势及其基本构成

莫高窟唐代前期的壁画中，凡采用山水为背景的经变画，都是以山水景物布满画面，并于其中展开人物活动。画面布局则依经变故事内容的需要，在山水中形成一个一个的场景。这时期的山峦表现大体是以线勾出山峦轮廓，再沿山的轮廓描绘树木。树木的呈现方式既有贴近地面的草丛和灌木，也有可分辨出成株的乔木。但总的倾向是喜欢画连成一片的树林，以表现远山森林的景致。

初唐第209窟南壁西侧、西壁和北壁西侧的故事画中都可见山水景物，山的布局还显得较单一，右边一重山占了将近四分之一的画面；左边主要画了三重山，其间以曲折排列的树木相连〔图一〕。树的画法，既有连成一排的树林，也有高低错落的树木，但画家似乎并没有以树木的大小来区别景物的远近关

〔1〕 （明）唐志契：《绘事微言》页33，人民美术出版社，1985年。

〔图二〕莫高窟第217窟南壁 山水 盛唐



系，树的大小仅是因画面空隙的大小来定，具有一定的装饰性。

第217窟南壁西侧的山水画，在山势布局方面颇费一些功夫。画面的顺序大体是上部从右至左，下部再从左至右〔图二〕。右上角是危崖耸立，绘二人骑马一远一近行进。透过山崖，可见远方曲折流淌的河流。中部两座高峰之间，有一道瀑布涌泻而下。左部也是一条曲折的河流，在近处被山崖遮断。画面下部的山峰，悬崖突出，青藤蔓草悬垂。中间靠右是旅人向一座西域城堡走去，

〔图三〕莫高窟第323窟南壁 佛教史迹画 初唐

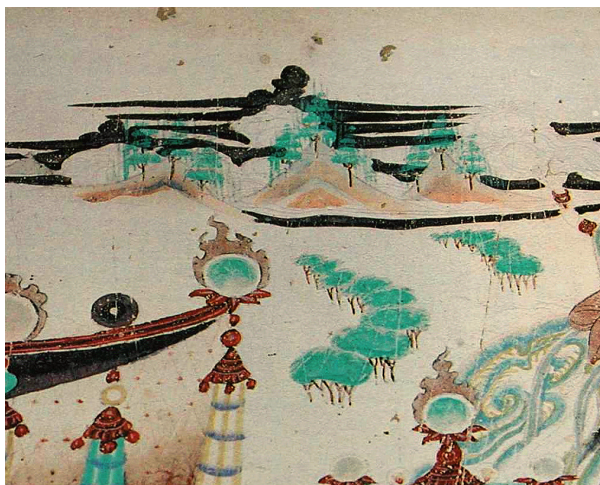


路旁桃李花开，春光明媚。

第217窟南壁西侧的山水主要表现了四组山峦：左侧一组山峰峭壁耸立，山岩的刻画颇细，以石绿和浅赭相间染出。中部是一组平缓的山丘，与左侧的山崖相映成趣，右上一组山峰位置较突出，山上绘有飞流而下的瀑布（水的颜色已变黑），显然这是全画面的中心，也是最传神之处。左上部的远景，尽管不如前面几组富有特色，但在画面的构图上必不可少，将左侧近景山崖与右侧一组山峦有机地联系在一起。在两组山崖之间还画出一行大雁飞向远方，使画面显得较有纵深感。图中山峦轮廓都用很单纯的笔法勾描，平涂石绿色。树木附着于山的轮廓线，有两个类型化的表现：一是密集的线条表现的树丛，往往画在山峰顶端；另一种是一株一株独立的树，富有装饰性。此外，在悬崖上还有许多悬垂的藤蔓。在平缓的山丘间还着意画出较大的树木，枝叶表现较为细致。从这些不同的树木大体已区别出远近的关系。

第323窟南北壁中部均画佛教史迹画，以山水为背景，体现出画家驾驭复杂山水空间的能力。如南壁共有三组故事画，画家用两组山脉把壁面分成三段。左侧的山脉呈“之”字形，左下部又有一组小山相呼应。右边一组山脉大体呈“C”字形，环抱故事画，壁画最右侧上部又有一组山崖与之相照应〔图三〕。

〔图四〕莫高窟第159窟西壁 远景山水 中唐



〔图五〕莫高窟第369窟 山峰 中唐



在两组山脉之间，还有一组山峰耸立，把两组山脉连结起来，使之在横长的画面中形成稳定的结构，主宰着全壁。远景的山水则通过曲折的流水相联系，由近景到远景，层次丰富而境界辽阔。

除了这些大型画面的布局外，唐代壁画中逐渐形成了一些固定的构成形式，不论是小型的山水场景还是大画面中的部分山水景物，都会以相关的构成来表现一定的空间关系，很好地表达出壁画的主题思想和相关的故事人物。唐代山水常见的构成形式有如下几种：

（一）三山构成：三座山峰并列，中央的山峰较高，两侧各有一山，这样的形式来自古老的传统样式，在唐代的铜镜和其他工艺品中出现较多，敦煌壁画中则多用于表现远山，直到中晚唐时期，仍然采用这样的形式〔图四〕。有时也用于表现较大的山崖，如第23窟南壁的山水画，中央的山峰与左右两侧山峰并峙，山峰之间形成深沟，类似的构成在日本正仓院所藏的唐代山水绘箱上也可以看到。这类山水大约是基于中轴对称的审美思想，同时也符合唐代壁画构图饱满的习惯。

（二）金字塔形构成：往往以一座大型山峰作为全图的背景，或有一主峰占据中央位置，具有雄浑的气势。如莫高窟第321窟南壁的十轮经变、第369窟的金刚经变等〔图五〕。在一些屏风画中也有类似的构成，如第159窟、361窟的屏风画五台山图，就以主峰占据画面的主要背景，具有金字塔般的稳重感和震慑力。

（三）左右对比构成：多在小型画面中，左半侧或右半侧画出较高的山崖，另一侧则表现远景或河流，形成左右虚实对比，如第320、172等窟的观无量寿经变小画面中，就是典型的代表〔图六〕。这种构成对于五代以后的山水画具有深远的影响。

（四）阙型构成：即两座山峰并峙，中间画出平远的景色，往往在两山之间画出河流，盛唐以后出现较多。莫高窟第103窟南壁经变中的山水是典型的代表〔图七〕。在观无量寿经变的一些小幅画面中也常出现，此外，在日本正仓院所藏琵琶表面的画中也可看到。

除了以上几种流行的构成外，唐代山水还有别的构成形式，不再细说。这些山水的构成形式，一个

〔图六〕莫高窟第320窟北壁 山水 盛唐



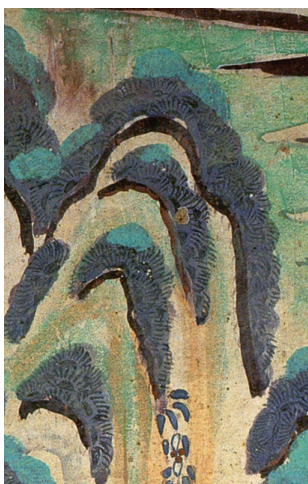
〔图七〕莫高窟第103窟南壁 山水 盛唐



〔图八〕莫高窟第68窟北壁 山头的树丛 盛唐



〔图九〕莫高窟第217窟南壁 山头的树丛 盛唐



〔图十〕莫高窟第217窟南壁 树丛 盛唐



重要的目的就是要表现一种空间的深度。西方绘画讲透视法，而中国绘画并没有形成“科学的”透视法，虽然如此，中国绘画并非不讲究空间关系。唐代山水画非常重视空间关系的表现，画家们试图在二度空间的墙壁上表现出三度空间的感觉，只是没有采用“科学的”透视法，而是从画面的效果出发，通过山、水与树木等元素共同构成一个具有相对远近关系的空间。唐人著作中论及山水画常常提到“深”、“幽深”等概念，其要旨就是讲纵深感，就是空间的深度，也表明唐代山水画对空间表现的重视。

这种“深”的概念，宋代画家郭熙总结为“远”，提出了“三远法”（高远、深远、平远），这“三远”的表现，其实在唐代敦煌壁画中都已出现了。

二 树的表现

在山水画诸要素中，对树木的描绘是发展较早的，早期壁画中就已出现了种类众多的树木。唐代以来，树木表现手法十分丰富，而且与山水的远景空间相关联，采用不同的形式来表现远近关系。远景的树，多以树丛形式来表现，往往在山头以色彩画出蘑菇状的树丛，其中又加一些小点，如点苔状〔图八〕。但也并不是一概用点来表现，一些山头的树丛用短线并列，如草丛一般〔图九〕，当然也有在远景中画出一株一株的单体树木，但仅勾画出轮廓，并不对枝干加以描绘〔图十〕，显然还是作为远景树木来表现的。比远景树丛稍大一些的树，大体置于中景的地位，往往只画出简单的树干和树枝，树枝上还以

明亮的颜色画小点，表示如桃花、杏花一样开花的景象〔图十一〕。至于近景的大树，则以双钩法详细描绘树干、树枝、以及茂密的树叶。如第79窟龕内，佛像后面的屏风画中画出枝繁叶茂的大树，用皴法表现树干细腻的纹理，对树叶的刻划更是十分细致〔图十二〕。在第148窟北壁经变画中佛像的身后，还画出了数株苍劲挺拔的松树。树干的屈曲，枝蔓的分叉等都很自然，且有迎风挺立之势〔图十三〕。在大幅的山水画中，画家通过不同的树法，表现出山水景物由近及远的空间感，如第217窟南壁经变中，穿插在各个场面中的树木，种类丰富又画得真实可感，同时，也表现出远景、中景、近景的不同空间。

唐代敦煌壁画中，已开始运用“皴法”来描绘树木。特别是近景中的大树，树干的纹理用皴法表现，到了中晚唐，还出现用水墨技法表现树干的纹理〔图十四〕。此外，这些壁画中还能真实地表现出柳、梧桐、松、槐、芭蕉、竹等多种植物。

三 水的表现

水的表现，是山水画的重要方面。比起北朝壁画中仅以波状线条表现水的状况，唐代壁画中所表现的水的主题和形式更为丰富。河流是人们最容易看到的水的存在，对于河水水流的表现，有急有缓，在第172窟的河流中，我们可以看到画家对河水形成的漩涡有十分精彩的描绘〔图十五〕。

经变中要表现净土世界，净水池就是一个重要的内容。画家们往往把净水池也画成流动的水，以

〔图十二〕莫高窟第71窟西壁 树木 盛唐



〔图十一〕莫高窟第217窟南壁 树木 盛唐



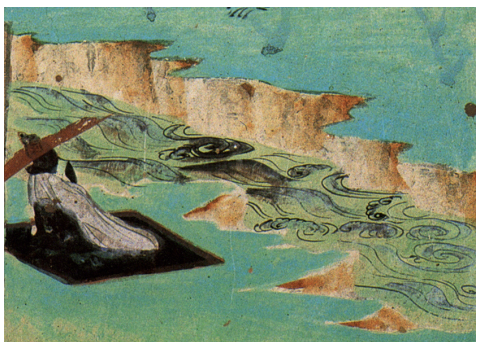
〔图十三〕莫高窟第148窟北壁 松树 盛唐



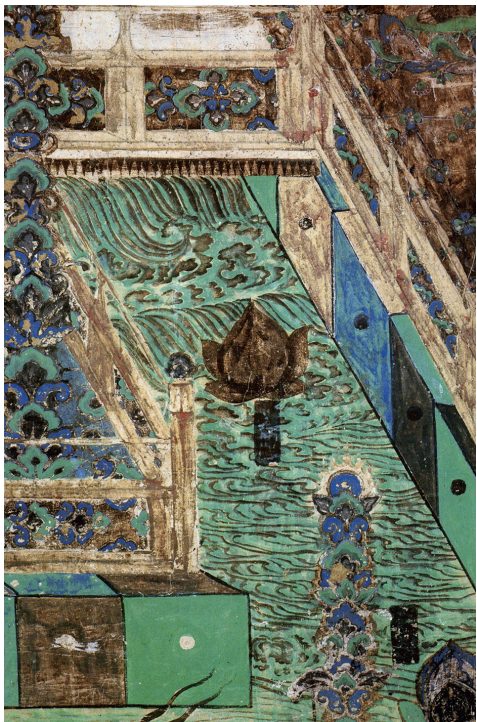
〔图十四〕莫高窟第17窟北壁 树 晚唐



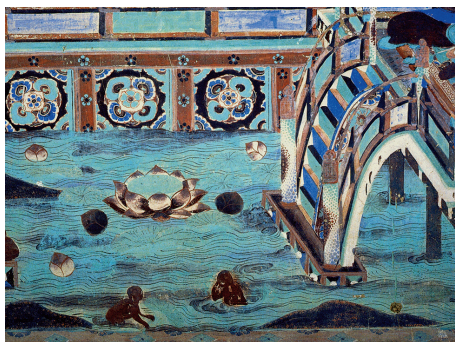
〔图十五〕莫高窟第172窟南壁 河流 盛唐



〔图十六〕莫高窟第321窟北壁 流水 初唐



〔图十七〕莫高窟第148窟东壁 水池 盛唐



〔图十八〕莫高窟第172窟北壁 水池 盛唐



〔图十九〕莫高窟第205窟南壁 水池 初唐



显示一种生气。有的是急流〔图十六〕；有的是轻缓流动的效果〔图十七、图十八〕；有的是微风“吹皱一池春水”的感觉〔图十九〕。第148窟甬道顶部表现善事太子入海故事中，太子及众人乘船航行于大海，海水中则是波涛滚滚，并有怪兽出没〔图二十〕。上述这些水的表现，反映画家们能根据不同的主题表现不同状况的水景。

泉水、瀑布也是山水画的重要题材，盛唐第217、103等窟中成功地表现了流泉、飞瀑的景象。第217窟的画面中，因变色所致，瀑布的颜色已变黑（当初应该是白色）。但仍可感受到瀑布由高山之巅飞流而下的那种壮丽的景象。画家也通过水边的人物向着瀑布或观

看，或礼拜，以显示瀑布的重要〔图二十一〕。第103窟的山水画面：近景岩石和藤蔓都作了细致刻画，岩崖上一道流泉飞泻而下，画家特别表现了水的透明感，以加强其真实性〔图二十二〕。中晚唐壁画中，山峦景物往往以泉水、瀑布相配合，使画面富有生机。

第323窟壁画中，表现了烟雨迷蒙的江湖景色，尽管线色脱落，但是仍可看出近处的波浪和远处的河流，特别是远景的点点帆影，较有意境〔图二十三〕。画家已注意到水天一色的场面，其中水面反射的波光，最能体现水的生气。

第172窟东壁《文殊变》共画出三条河流，由远而近流下，在近处汇成滔滔洪流，左侧是一组壁立的断崖，中部是一处稍低矮的山丘，画面右侧是一组山峦，沿山峦一条河流自远方流下，近处则表现出汹涌的波浪，远处河两岸的树木越远越小，与远处的原野连成一片，表现出无限辽远的境界。河流的表现

〔图二十〕莫高窟第148窟甬道顶 大海 盛唐



〔图二十一〕莫高窟第217窟南壁 瀑布 盛唐



〔图二十二〕莫高窟第103窟南壁 瀑布 盛唐



〔图二十三〕莫高窟第323窟北壁 海上远景 盛唐



引人瞩目，特别近景中的波浪〔图二十四〕，不仅气势壮阔，而且通过色彩变化表现出水面反射的光影效果，令人称奇。说明唐朝画家对水的观察和表现都达到较高的水平。南宋马远曾画《水图》十二幅，各有名目，如“洞庭风细”、“层波叠浪”、“寒塘清浅”、“湖光潋滟”等等。若与敦煌唐代壁画相比，大部分形态都可以在敦煌壁画中见到，而敦煌壁画中水的种类却并不止十二种。

四 色彩技法

山水画中，虽然南北朝时代已使用青绿颜色，但多为装饰性填彩。具体与山崖、峰峦、岩石、树木以及水光天色相匹配的色彩应用，则是到唐代才逐步成熟的。敦煌北魏至北周时期的山水画都是装饰性色彩，具有图案效果。隋代开始通过颜色的深浅来表现山峦、岩石的质感，但仍未完全摆脱装饰的效果。唐代的壁画中，山水以青绿色彩为主，如第217窟南壁的山水：大块的石绿色，体现出春意盎然的情调，其中又画出白色的梨花、红色的桃花，人物多着红色衣服，在青绿色的山水中显得耀眼夺目，整个画面色调统一，绚丽多彩。第172窟山水色彩上红与绿相对比，有一种热烈的气氛，水波用石青（已变色）晕染，显出光影的效果，在色彩的应用上取得了很高的成就。此外如第45窟、148窟、320窟等处的壁画山水〔图二十五〕，画家能熟练地应用石青、石绿、赭石、土红等颜料，表现岩石向背、山峰转折乃至阴晴变幻等效果，体现出画家驾驭色彩的能力。

唐代壁画山水不像后代山水讲究留白，基本上是画满整壁，天空也要绘出白云或彩云，有的还画出

〔图二十四〕莫高窟第172窟 波光的表现 盛唐



〔图二十五〕莫高窟第148窟西壁 山水 盛唐



红色的太阳。可惜部分壁画由于颜料变化，天空和红日往往会变成黑色。但如在第148窟等处的山水中仍能看出彩色的天空景象。

五 结语

唐代李思训、李昭道父子以画青绿山水著称，《唐朝名画录》盛赞李思训“山水绝妙”、“国朝山水第一”。《历代名画记》说李思训“其画山水树石，笔格遒劲，湍濑潺湲，云霞缥缈，时睹神仙之事，眇然岩岭之幽。时人谓之大李将军其人也”^{〔1〕}。《图绘宝鉴》说李思训的画“用金碧辉映，为一家法，后人所画著色山，往往多宗之。然至妙处，不可到也”^{〔2〕}。从这些记载中，可以看到李思训一派山水画的特点在于：一、笔格遒劲，实际上就是注重以线描勾勒；二、金碧辉映，说明注重明亮色彩。这两点也就是青绿山水的一般特点，这样的山水画在唐代是很流行的。唐代丝绸之路繁荣，长安与敦煌的往来也十分便捷，长安一带流行的画风会很快影响到敦煌，不论是人物画、山水画，敦煌壁画所见到的风格都可与长安的流行风格对应起来。所以，敦煌唐代壁画中的山水画受到李思训一派山水风格的影响是很自然的。

[作者单位：敦煌研究院]

(责任编辑：谭浩源)

〔1〕 (唐)张彦远：《历代名画记》卷九，人民美术出版社，1964年。

〔2〕 转引自陈高华编：《隋唐画家史料》页102，文物出版社，1987年。