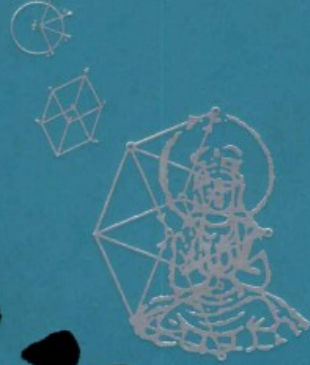


敦  
煌



山  
水  
畫  
卷



商  
務  
印  
書  
館

敦  
煌

石窟全集





敦煌

石窟全集

敦煌研究院主編

18

山水畫卷

本卷主編 趙聲良



商務印書館



# 敦煌石窟全集

主編單位 …………… 敦煌研究院

主 編 …………… 段文杰

副 主 編 …………… 樊錦詩(常務)

編著委員會(按姓氏筆畫排序)

主 任 …………… 段文杰 樊錦詩(常務)  
委 員 …………… 吳 健 施萍婷 馬 德 梁尉英 趙聲良

出版顧問 …………… 金沖及 宋木文 張文彬 劉 杲 謝辰生  
羅哲文 王去非 金維諾 周紹良 馬世長

出版委員會

主 任 …………… 彭腳雲 沈 竹 劉 煒(常務)  
委 員 …………… 樊錦詩 龍文善 黃文昆 田 村  
總 攝 影 …………… 吳 健  
藝術監督 …………… 田 村

## 山水畫卷

主 編 …………… 趙聲良

攝 影 …………… 張偉文

封面題字…………… 徐祖蕃

出 版 人 …………… 陳萬雄

策 劃 …………… 張倩儀

責任編輯…………… 田 村

設 計 …………… 呂敬人

出 版 …………… 商務印書館(香港)有限公司  
香港筲箕灣耀興道3號東匯廣場8樓  
<http://www.commercialpress.com.hk>

製 版 …………… 中華商務彩色印刷有限公司  
香港新界大埔汀麗路36號中華商務印刷大廈

印 刷 …………… 中華商務彩色印刷有限公司  
香港新界大埔汀麗路36號中華商務印刷大廈

版 次 …………… 2002年3月第1版第1次印刷  
© 2002 商務印書館(香港)有限公司  
ISBN 962 07 5291 0

版權所有，不准以任何方式，在世界任何地區，以中文或其他任何文字，仿製或轉載本書圖版和文字之部分或全部。

© 2002 The Commercial Press (Hong Kong) Ltd.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, and /or otherwise without the prior written permission of the publishers.

All inquiries should be directed to:

The Commercial Press (Hong Kong) Ltd.

8/F., Eastern Central Plaza, No.3 Yiu Hing Road, Shau Kei Wan, Hong Kong



## 前 言

### 理想世界裏的奇山秀水

在敦煌石窟壁畫中保存的山水畫面，絢麗多姿，數量可觀，從中不僅可以觀賞到古代山水畫實例，還可以探尋北朝至元代一千年間石窟壁畫中山水畫發展演變的過程。

自古以來，中華民族就對自然山水有着濃厚的興趣。據《周禮》記載，三千年前的周王室曾把山嶽圖形繪在禮器和國王的冕服上，以示對自然神的崇敬。這大約是文獻記載中最早的山嶽圖像。秦代，由於軍事和政治的需要，首次將山嶽、河流繪成地圖。東漢時盛行用星宿、山川的圖形裝點祠堂和墓室。當然這些裝飾性圖案還算不上山水畫，但它足以表明中國人熱愛自然山水由來已久。

山水畫的興起與文化人的山水觀密切相關。春秋時期儒家學者孔子曾說：“仁者樂山，智者樂水”，他從山水中看到了高尚的人格。孔子的山水觀對後世產生了深遠的影響。莊子的美學則強調對自然界的觀賞，他說：“山林歟，皋壤歟，與我欣欣然樂焉！”抒發山林原野給予人的暢快之情。

魏晉時期，社會動蕩，很多文人厭倦政治，歸隱山林，寄情於山水之間。於是，欣賞、品味大自然蔚然成風，在文學上產生了山水詩，在繪畫上萌發了山水畫。當時的著名畫家宗炳，提出了“山水以形媚道而仁者樂”，是對孔子“仁者樂山”思想的發展。東晉畫家顧愷之從會稽返，有人問他山川之美，他答道：“千岩競秀，萬壑爭流，草木蒙籠其上，若雲興霞蔚。”這句對於山水的讚美之詞反映了當時的文人流連山水，寄情自然。魏晉時期的審美思想與繪畫實踐促進了中國山水畫的興起。

到了隋唐時期，山水已成為獨立的畫種，並達到了很高的藝術境界。出現了展子虔、李思訓、王維、張璪、朱審、王墨等以畫山水著稱



的畫家。唐代的山水畫色彩豐富，稱為青綠山水，到唐末五代以後，水墨山水畫逐漸成了山水畫的主流。宋代畫論中出現了“着色山水”這個詞，說明當時大多數山水畫是不用色的，如果用了色，就得專門強調是着色的，而宋人仿唐的所謂“青綠山水”也與唐人的繪畫有一定的距離。宋代以後，士大夫畫家與普通畫工由於出身、地位的不同，繪畫的審美觀以至技法都有很大的不同，使中國的繪畫分成了兩條不同的道路，士大夫則基本不涉足壁畫。而在唐代，那些有名的畫家如吳道子、李思訓等，他們的主要作品是寺院中的壁畫。唐宋繪畫的差異性，使宋代以後人們對唐代繪畫的認識不全面，特別是在山水畫中，水墨畫興起以後，唐代流行的那種青綠山水就漸漸受到冷淡。

在傳世品基本佚失了的今天，人們對唐代山水畫的認識就顯得十分單薄。加之歷代戰亂和自然災害，中原古都如長安、洛陽及江南都會南京、杭州等地的宮殿名剎蕩然無存，其壁畫真跡也已化為泥土，我們很難了解唐宋名家壁畫的具體面貌。所幸的是，遠在大漠邊陲的敦煌卻為我們保存了認識古代山水畫的可靠資料，這些壁畫是解開中國宋代以前山水畫史之謎的一把鑰匙。

敦煌石窟是作為佛教信徒修持和禮拜場所而開鑿的，因此，壁畫不僅表達了對佛教理念的崇拜，也表達了對美好環境的嚮往。壁畫中的山水圖像是以佛教內容為中心，作為裝飾和人物活動的背景出現的，其畫面數量之多，描繪之精，時代延續之久在古代藝術中都是絕無僅有的。在印度和西域壁畫中，雖也畫出一些植物和簡單的象徵性風景，但絕沒有像敦煌壁畫這樣大量的山水畫。表明了中國傳統山水審美意識對佛教壁畫的強烈影響。



敦煌壁畫的山水畫大體經過了以下四個發展階段：

一、早期。從北朝至隋近二百年間，山水畫的基本形式代代相襲。石窟開鑿的初期，雖然以吸收外來藝術為主要傾向，但中原的藝術因素也執着地進入了佛教洞窟，對於山水的表現就是例證之一。在早期洞窟裏的佛教故事畫中佈滿了山林景物，畫面生動而富有想像力，這些山林及狩獵場面的樣式顯然源自漢代繪畫。北周至隋代，作為佛教故事背景的山水表現出真實而自然的山巒、林木等景物。這些壁畫印證了唐人記載的“人大於山”、“水不容泛”的早期山水畫特徵。

二、唐代前期。出現了以整面牆壁為構圖的大型經變畫，取代了早期橫卷式故事畫構圖，為山水創作提供了新的空間，氣勢宏偉的全景式山水畫得以展現。不僅在敘事性的經變畫中表現出繁富的山水場景，即使在以淨土圖為中心的經變畫中也表現出自然而和諧的山水風景。畫面敷彩由裝飾性的色彩相間轉為色調統一的青綠山水。造型表現出山峯、斷崖、溝壑、坡地、河流、泉水等多種複雜的地形地貌，並出現了眾多的植物品種。在第103、217等窟的法華經變、第172、320等窟的觀無量壽經變中，山水畫都可以視作獨立的作品。

三、唐代後期。中唐以後，山水畫沿着青綠山水畫的道路發展的同時，產生了具有水墨畫特徵的新因素，在第112等窟壁畫以及敦煌出土的絹畫中可以看出這種新的風格。此外，這一時期，屏風式壁畫的興起，也促進了獨立山水畫的發展，並為壁畫中立軸式構圖開闢了新路。

四、晚期。包括五代、北宋、西夏、元代。五代以後，敦煌曹氏政治勢力衰弱，與中原王朝的關係不似以前那麼密切。敦煌壁畫的製作趨向保守，但仍然出現了像第61窟那樣獨立的巨幅《五台山圖》，這是一



鋪五代時期絕無僅有的以山水畫為主體的鴻篇巨製。西夏至元代，敦煌石窟的開鑿已進入了尾聲。西夏前期壁畫繼承了曹氏畫院的傳統，但更趨於簡淡，山水景物描繪極少。西夏晚期至元代，山水畫又出現高潮。在榆林窟第2、3窟出現了山水畫的新風，特別是第3窟規模宏大、技藝精湛的水墨山水畫，一改過去青綠山水的風格，顯示出兩宋山水畫對佛教壁畫的巨大影響。

一千多年間，每個時代都在敦煌石窟留下山水畫跡，這些作品在多大程度上反映了當時中國山水畫的風貌，則隨時代不同而有所不同。北朝後期的山水畫風大致與中原一致；隋唐時期，由於朝廷努力經營西域，不僅中原的藝術能迅速傳到敦煌，而且中原的著名畫家到敦煌作畫的可能性也很大。此時的山水畫不應視作邊陲地區之作，而是當時具普遍意義的流行風格。五代以後，中國的山水畫發生了深刻的變化，然而，由於中原王朝更迭頻繁，政權衰弱，無暇顧及西北，此時壁畫中的山水技法因循守舊，缺乏新意，與內地的山水畫差距很大。西夏晚期至元代，兩宋以來山水畫的傳統影響波及北方，在榆林窟出現了規模宏大的水墨山水畫。

關於敦煌壁畫中的山水畫，近年來一些著作有所提及，也有不少研究論文發表，但均未將它作為一個完整的體系來論述。本書把敦煌壁畫中的山水畫按時代發展的脈絡進行全面的介紹，以一個形象絢麗的剖面展示出中國山水畫發展史的一個重要方面。

## 目 錄

前 言 理想世界裏的奇山秀水	005
第一章 自然天趣 心馳神往	
早期：北朝至隋（公元421—618年）	011
第一節 裝飾背景的北朝山水	013
第二節 繁縟的隋代山水	039
第二章 壯闊華美 氣度雍容	
唐代前期（公元618—781年）	059
第一節 故事畫中的山水新格局	061
第二節 敘事性經變中的青綠山水	083
第三節 淨土圖式經變畫中的山水	123
第三章 蕭條淡泊 世外景象	
唐代後期（公元781—910年）	155
第一節 青綠山水的新發展	157
第二節 水墨山水的興起	171
第三節 屏風畫中的山水	185



## 第四章 深秀簡素 水墨流芳

晚期：五代至元（公元910—1402年）	201
第一節 曹氏畫院的院體山水	203
第二節 西夏及元代的水墨山水巨製	219
附錄：與敦煌壁畫相關的山水畫作編年簡表	248
圖版索引	249
敦煌石窟分佈圖	250
敦煌歷史年表	251



# 自然天趣 心馳神往

早期：北朝至隋（公元421—618年）



敦煌石窟開鑿之初——魏晉南北朝，正是中國山水畫蓬勃興起的時代，據記載，著名的畫家顧愷之、戴逵、宗炳、王微等都長於山水。然而他們的山水畫跡到唐代就已經很難看到了，只有顧愷之的《洛神賦圖》和《女使箴圖》還有摹本傳世。敦煌壁畫中的山水圖像，則是這一時期留下的真實可靠的山水畫資料，從中可以品味中國山水畫萌發期的狀況。

在敦煌早期壁畫中，山林樣式繼承了漢代的表現形式，山巒平列，尤其是狩獵場面與漢代的狩獵圖如出一轍。北魏以後，在故事畫中，常常在橫長畫面中畫出斜向排列的山巒，既可作為故事的背景，又可分隔故事場次，有時還採用小山頭堆積的形式，用以表現高山。北周和隋代，隨着長卷式故事畫的繁榮，對山水風景有了比較深入而細緻的刻畫，值得注意的是樹木的表現在西魏以後出現了很多新的技法，水的表現也多了起來。新技法繪製的山水生動而又富於想像力，體現當時從中原傳來的風格和形式。

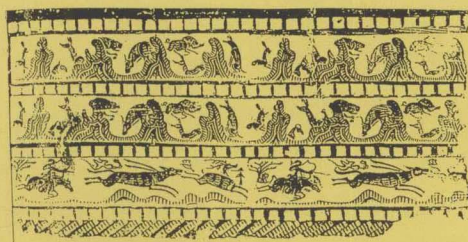


## 第一節 裝飾背景的北朝山水

魏晉南北朝的山林繪畫基本沿襲漢代的技法和形式，唐代張彥遠曾在《歷代名畫記》中將其特徵概括為，“畫山水則羣峯之勢，若鈿飾犀櫛，或水不容泛，或人大於山，率皆附以樹石，映帶其地，列植之狀，若伸臂布指。”那時的繪畫是以表現人物為主，特別是敦煌作為佛教的壁畫，必須要表現佛、菩薩的神聖和崇高，形象也要畫得突出，所以“人大於山”從繪畫上來說是必然的，也有其合理性。從早期壁畫中可以看出，山水畫在萌芽期經歷了較長的探索過程。其間，東晉南朝的山水畫作，隨着中原藝術的潮流而影響到敦煌。

北涼時期敦煌的山水圖像很少，北魏的洞窟，通常在四壁下部畫出一排起伏的山巒，如同是一道邊飾，具有裝飾性。這樣的山巒形象一直沿續到隋代。北魏壁畫中的山巒以第254、251、248等窟出現較多，山巒的畫法幾乎都是近似三角形的形式，一面平滑，一面還有兩三道波形線，山頭與山頭相連或疊壓，並分別以紅、黑、白、綠、藍等色染出，色彩在這裏僅僅起裝飾作用。由於它的形狀像連續的駝峯，有學者把這樣的山巒稱作“駝峯式”山巒。這一類山巒的樣式和畫法，與漢代畫像石、畫像磚中的山巒非常接近。

北魏洞窟基本上都是中心塔柱窟，多在四壁下部畫金剛力士，金剛力士的



陝西咸陽出土的西漢畫像磚

腳下畫出一列起伏的山巒，象徵着須彌山。佛經上說：一個大千世界包括一千個中千世界，一個中千世界包括一千個小千世界，而每個世界上都存在着“九山八海”，其中心就是須彌山。須彌山上有兜率天宮，金剛力士就鎮守在須彌山四周。山巒通常用土紅、石綠等色以粗線條畫出輪廓，或全部平塗。此外，在說法圖中，還畫出象徵着佛所居的靈鷲山，如第254窟西壁的白衣佛等畫面中。在第254窟、第263窟的降魔變中，還可見到魔軍中有手托山巒的形象。

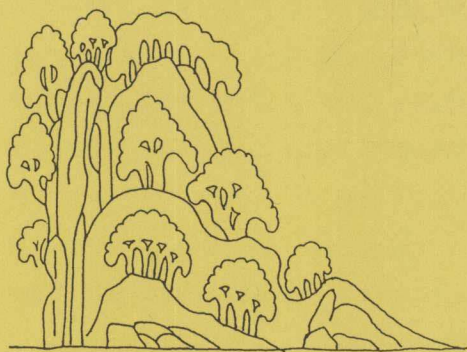
第257窟，是北魏時期的代表洞窟。西壁畫有著名的“九色鹿”故事畫。表現九色鹿從河裏把溺人救出等情節中，描繪出山巒和河流。在長卷式畫面的下部是長長的一列山巒。畫面的左側因煙薰而模糊，但仍能看出一條河自左上部向右下側流下，河水用線描出波紋，並以青綠色暈染。河中的九色鹿背負溺水人向岸邊走去，沿河兩岸各畫出一列斜向排列的山巒，表現出縱深的空間感。另外這些山巒還有一個作用就是在橫長



的畫面中分隔出一個個場面，用於表現故事發展的一個個情節。這是北朝故事畫構圖的基本形式。

同窟南壁的“沙彌守戒自殺”故事，開頭部分表現小沙彌剃髮出家及師父給沙彌講法的情景，描繪了綿延的山巒，山中有一個圓拱狀禪窟，一位高僧坐在一個四足凳上，沿畫面上部的山巒又朝水平方向向右延伸，畫出一列山巒。表現遠山的景致。表明畫家有意描繪山水的遠近關係。北壁的“須摩提女因緣”中，描繪應須摩提女之請，佛與弟子們浩浩蕩蕩由天而降的情景。其中有一位佛弟子乘坐的是山嶽，畫師把他畫在五座山峯之上，本想表現巨大的山峯，但只能用山頭堆積的辦法，卻看不出雄偉的樣子。龍門石窟賓陽中洞的故事浮雕中，也可以看到像這樣表現崇山峻嶺的場面。

在北魏的山巒中，樹畫得較少，九色鹿本生故事畫中，僅在山巒旁邊畫出



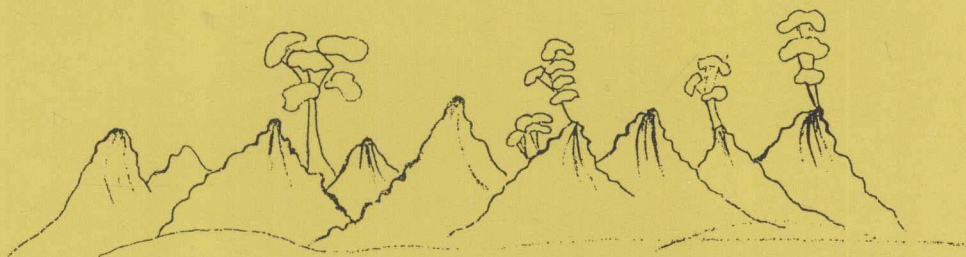
河南洛陽龍門賓陽洞浮雕

一些小花草，沒有出現樹木，但在“沙彌守戒自殺”故事畫的結束部分，畫出了一棵孤立的大樹，有人在樹下歇息，不難看出，在山水畫中樹與山的結合表現得較晚。

北魏後期，南方的文化藝術大規模地影響到北方，在洛陽發現的北魏孝子棺畫像石刻中，出現了新的山水樹木表現手法。北魏末至西魏，魏宗室東陽王元榮出任瓜州刺史，中原的山水畫新風也隨着元榮家族從中原傳入了敦煌。第249、285窟的壁畫就體現出了中原的新風格。

西魏的第249窟是一個覆斗頂形窟，窟頂除了畫出阿修羅外還畫了中國傳統的神東王公和西王母。阿修羅王的身後是高大的須彌山。須彌山上大下小，在須彌山上建有宮殿，那就是帝釋天所居的忉利天宮。須彌山下有大海，阿修羅王雙腳站在大海中，但海水還沒有淹過他的膝蓋。這些充滿神話色彩的内容，使山水也增添了幾分神奇。令人興味盎然的是不僅東王公、西王母的内容與酒泉丁家閘5號墓的壁畫非常一致，而且在覆斗頂四坡下部描繪山巒的構成形式也完全一樣。比起北魏時期的故事畫來，這裏的空間更大，山水樹木得到更為自由的表現。對山頭的暈染則往往通過相同顏色的深淺變化來表現山巒的層次，這種深淺相遞變化更富有裝飾性。窟頂





甘肅酒泉丁家閘魏晉墓壁畫山巒

北坡畫出一羣活動於山中的野豬，野豬的上部又畫出三座山峯，與下部的山峯相對，表現出一定的遠近關係，在西側的狩獵場面中，也有類似的表現。

西魏第285窟開鑿於公元538年，可以說是受中原影響的典型洞窟。窟頂畫出伏羲、女媧等中國傳統的神話題材，其中山水的佈局與第249窟十分接近，也是在窟頂四披的下沿畫出山水樹木。在這裏主要為表現在山中修行的禪僧，畫出僧人們在草庵裏坐禪的形象。草庵外是起伏的山巒和樹林，山中還有走獸出沒。樹木茂密，樹葉連成一片像一頂頂帽子，罩在山巒上部的叢林上，具有濃厚的裝飾意味。

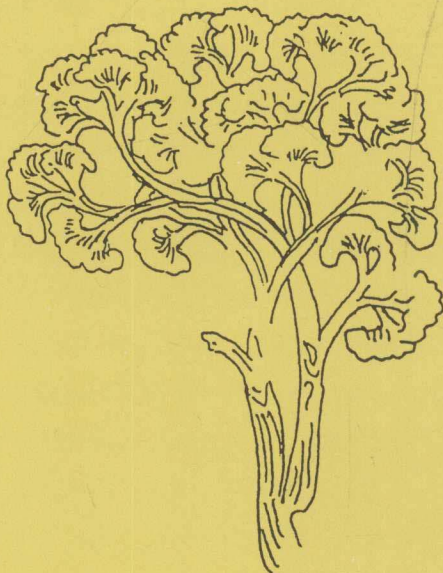
第285窟南壁的“五百強盜成佛”故事畫，描繪的是五百強盜作亂，後被官軍抓獲，把他們的眼睛刺瞎並放逐山林，由於佛的慈悲感化，他們皈依佛法，終於得救。畫面中描繪出五百強盜在山林中活動及聽佛說法的情節。隨着故事情節的發展，用斜向排列的山巒分隔出一個個空間，表現各個場次，具有

連環畫的效果。同時斜向的山巒表現出了一定的深度。這裏值得注意的是樹木大量出現了，搖曳多姿的楊柳，亭亭玉立的竹林，以及很多不知名的樹木，使山水景物變得豐富多彩了。此外，畫家還在山巒和樹林的旁邊畫出水池，池中碧波蕩漾，水鳥嬉戲其間，別有情趣。

北周以後，橫卷式故事畫高度發展，作為故事畫背景的山水也得以大量表現。如第428窟的“薩埵本生”和“須達那拏本生”便是代表作。“薩埵本生”故事畫描繪薩埵王子與兄長一起去山中出遊時，見到餓虎，心生慈悲，於是投崖飼虎。“須達那拏本生”則描繪太子須達傾國庫施捨人民，又將鎮國之象施給了婆羅門，終於觸怒了國王，將他逐出國外，於是須達那太子攜妻帶子入山中修行。這兩鋪故事畫都是以三條橫長的畫面相連續，詳細地表現了故事內容。作為背景畫出了連綿不斷的山巒和樹木。山巒的畫法是一個個山頭斜向連續，在橫長的畫面中形成波浪式的起伏，同時把畫面分隔成一個個小小的單



元，按時間順序條理清晰地把故事描繪出來。山頭用石青、土紅等色平塗，看起來是為了表現一種裝飾性，山巒只不過是舞台上的一種道具而已，並不是寫實性的表現。另外，這些錯落起伏的山巒從畫面整體來看，還表現出一種韻律和節奏的美來，使橫長的畫面顯得活躍而充滿生氣。樹木穿插於山巒之中，表現各種不同的樣式。如婆婆搖曳的柳樹，挺拔的楊樹，枝繁葉茂的槐樹等。特別是東壁南側的“薩埵本生”故事畫中，描繪薩埵王子的兩個哥哥得知王子



江蘇南京出土的六朝  
《竹林七賢圖》畫像磚

已捨身飼虎的消息後，快馬加鞭地趕回宮中報告父王，這一情節，背景中樹木

也隨着兩人騎馬奔跑而向前傾斜，表現在風中搖擺的樹木，十分生動。

北周第296窟南北兩壁及窟頂都畫出了佛教故事畫。特別是南北兩壁的“須闍提本生”和“五百強盜成佛”故事畫中，畫出十分茂密的樹木，人物則相對地畫得較小，畫家已經注意到人物與景物的比例關係，並使之和諧起來。

第299窟窟頂的北坡畫有“睽子本生”，圖中描繪了睽子在山中侍奉父母，卻不幸被進山打獵的國王誤射而死，由於睽子的善行感動了帝釋天，終於被天人救活。畫面表現睽子在泉水邊取水，被國王誤射的一刹那。一邊是幽靜的山林，一邊是奔馳而來的人馬，一動一靜形成對比，烘托出富有戲劇性的氣氛。色彩濃麗的山水畫作為故事畫的舞台背景，顯示出了十分重要的作用。

北周壁畫很注意對水的表現，故事畫中的河流、水池、大海等內容都描繪得很細緻。此外還在一些裝飾圖案中描繪水池和波紋。如第428窟窟頂平棋圖案中，描繪水池中的蓮花，中央是一朵大蓮花，四周畫出水波紋，墨線勾勒的鐵線描自然流暢，變化豐富，用淡藍色染出，與中央紅色的蓮花相映成趣，典雅而富有裝飾性。