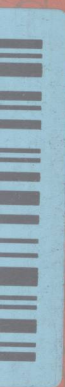


A COLLECTION OF THE WALL - PAINTINGS' LINE OF DUNHUANG BY XIE CHENGSHUI

# 谢成水敦煌壁画线描集

甘肃人民美术出版社



# 谢成水敦煌壁画线描集



# 线歌笔舞

## ——敦煌壁画中的线

(原载台湾《雄狮美术》第 286 期)

谢成水

敦煌的佛教艺术传自印度。就莫高窟而言,留存在这里的有近十个朝代的艺术。这里面不仅包含有印度艺术的成份,而且还包括了风格的艺术在这里演变和形成的过程。这是很值得每一个艺术探索者关注的。敦煌壁画艺术中的线法大体可分为四个时期:即外来与本土艺术结合表现时期、中国线法的演变和形成、中国线法的兴盛以及中国线法的发展时期。

### 印度线法与中国线法相结合的早期艺术

印度佛教和佛教艺术的传入,在中国的南北朝时期迅速而蓬勃地兴起,经历了秦、汉鼎盛的汉民族文化、一时之间受到了巨大的冲击。敦煌莫高窟就约莫在这一时期兴建的。据考证,莫高窟最早为北凉、北魏时期开凿。我们从这个莫高窟北魏二五四窟的弥勒佛塑像看出,汉民族艺术家们对外来艺术的表现形式感到某种压抑和无所适从,这个基本上“依样画葫芦”的塑像与印度笈多朝时期的装饰线法塑造是一模一样的(图 1,图 2),在绘画方面,形象及服饰也多仿照印度的格式。尽管如此,中国的艺术家们并没有忘记自己的民族艺术语言,率先在绘画上改变了印度艺术的线法,融进了汉民族绘画语言,并获得了成功。我们知道,印度绘画中的线法是装饰线法,即以形为主、线为辅的造型方法,其绘画中的晕染与西洋画中的形体明暗塑造相近似(图 3),晕染不仅依形体块面而染,而且还有浓淡渐变的层次。但印度绘画中的明暗表现又不似西洋画那般明显和重要,所以必须用线条加以辅助形体的表现。由于线只能服从于形体,线本身就无法独立表现自身的情感。而莫高窟最早开凿的北凉二七五窟壁画中的人物造型,画在身上的一道细线(手指、胸、脸部清楚)虽然也是模仿印度的线法,但发现这些细线完全是中国毛笔画出具有丰富情感的中国绘画线条。更令人感兴趣的是,人物身上沿形体细线而画的粗黑线,这是一道晕染线(原为淡红色,由于当时的红色中含有铅,经大气氧化而变黑),但它完全不是印度有块面的晕染,而是变成了一道线,一道用中国毛笔写成的线(图 4)。用笔起止洒脱,行笔粗犷有力,充满了中国绘画线条的情感。当然,莫高窟早期艺术中也曾出现过类似印度的装饰线法,但面积很小,仅在北魏二五四窟南壁的萨埵太子舍身饲虎图中的三位太子身上出现,线条硬而细如发丝,仅凭肉眼在原画中才能看见,这可能是从印度带进来的工具所画的。这种线法当然使汉地画家无法接受,所以在同一幅画中就改用较粗的中国线法来勾勒。印度装饰线法在以后的壁画中也曾出现过。由于印度线法和晕染改用中国线法的成功,一时间这种表现方法充满了整个莫高窟早期的壁画艺术。然而,早期的艺术家们并没有感到满足,因为在这些形体的塑造中,还有形体上的细线是受装饰线影响而来的,虽然用中国的毛笔画出了带情感的细线,但仍然由于形体使线的自身表现受到压抑。而且这形体细线画完之后,还要再画一道晕染线。这在汉民族的“线即是形,形即是线”的艺术审美来看显得繁琐累赘。于是到了莫高窟



图 1



图 2



图 3



图 4

西魏时期,出现了用土红线造型的线法(在此以前也曾出现过土红线,但仅作为起稿之用)。我们来看莫高窟西魏二四九窟窟顶北披下方狩猎图中的野牛(图 5),这头野牛全用土红线造型,不设色;笔法写意流畅,富有变化,造型生动逼真,可以看出作者在何等激动的心情下一气呵成的。毫无疑问,这完全是汉、晋时期画像砖的绘画线法和造型。显然画者在这里用汉代线法作最初的探索(图 6)。另外该窟的一些树干树叶的画法也采用了汉代绘画的笔法,而且也都采用画像砖上常用的土红色来勾画。汉代线法的运用,使西魏以后的线法和画面有了大的变化,造型线条多用土红线,一次勾勒成形。线条转向粗壮并追求书写的变化;画面底色大都采用白底色,这样使土红线和色彩能高度地明朗起来。当然,这种背景不设色的画面也是汉民族喜欢的一种表现形式,如二四九、二八五等窟。西魏时期的绘画,在用土红线勾完形体之后,再设色加彩,最后用墨线勾点眼睛或衣纹。这一种画法与前朝明显不同。当然,最后勾画的墨线是根据画面的“需要”而定的,或提神,或醒线。令人注意的是,这一时期出现了不晕染的人物造型,似汉代以前的“素面”人物画;同时,又出现了一种不同于前朝的新的晕染形式。在西魏以前的人物晕染是依形体的低处而染,而留出高处不染,我们叫它为“染低不染高”的“低染”法,画史上有人称“凹凸法”。而这时出现的新晕染法正相反,即只染高处,不染低处:在人的脸上颧骨、上眼帘、额角、下颌等高处染一块淡红色,我们把这种新的染法称为“染高不染低”的“高染”法。这一时期往往以上三种染法同时出现在一个洞窟之中,说明艺术家们审美心理的不定,同时也看到艺术家们在做多方面的尝试和探索。但不管怎么说,这种不晕染的“素面”和“染高不染低”的晕染都是汉民族的审美习俗,在酒泉丁家闸五号墓出土的十六国时期的西王母,脸上颧骨高处就出现过“高染”的红色晕染。另外,在西魏时期的人物形象和服饰上,出现了不少汉民族形象及当时汉地的服装(图 7)。尽管它与外来的形式混合表现,但仍说明了这一时期的绘画艺术正在努力地向汉民族的审美回归。

## 北周时期中国线法的形成

西魏时期利用土红线造型摆脱了印度式的装饰线和晕染线相结合的表现形式,使中国线法有了新的表现。但由于没有摆脱前朝色彩的约束,又使土红色的造型线条受到新的困扰。因为艳丽的色块覆盖在土红线上,加上色彩多得“面面俱到”,使得土红线又处于次要的地位了。而在中国绘画中,“线”应是第一位的,是表现一切的。艺术家们心中的渴望和追求,终于在北周时期的艺术中得到了实现,让线的表现真正站到了第一位。特别是北周第二九〇、二九六等窟的绘画,作者仍采用土红线造型,但大胆地舍去了许多形体上的色彩,留出了线的表现(图 8)。我们看到,线在这里表现得多么激越、舒坦,无拘无束地表现一个线的艺术世界。这些线起笔时藏锋稳健,行笔中锋钝厚有力,收笔回势明显,线条肥壮,首尾粗细统一。这种“笨拙”的线法与汉字大篆的书写笔法是一致的。线在这里的表现是卓绝的,不仅完成了对形体的塑造,而且体现了线本身的表现情感。为了体现线,留出大量的形体“空白”不设色,即使设色也是根据画面“需要”来铺置。更令我们吃惊的是,为了线的表现,这些形体上的色块几乎都画成了抽象的色彩符号,而联结这符号的就是线,这样宁静的色块与有运动方向和情感的线形成了对比。所以,尽管这里画面色块如此艳丽浓重,仍不失线造型的主导地位。这是一个天才艺术家对整体创造的高度把握。由于色块的减少,线条肩负起了表现形体体积和空间的任务。这里看到,形体由于线的张力充分地显现出了它的重量感。同时,线又在这里表现了塑造块面的能力,如二九〇窟佛传故事中的三菩萨,脸上、身上及四肢的肤色的用笔

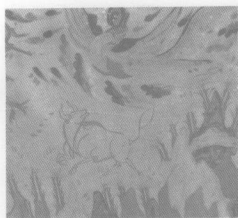


图 5



图 6



图 7



图 8

都是由线的符号组成(原为淡红色)。这不仅完成了这个色块的塑造,而且又表现出了体积的厚度。这时的人物也出现“染高不染低”的晕染法,在脸部、身上及手脚的高处都一一晕染(亦因氧化变黑)。这些晕染用笔随意,挥洒而过,如果说这是晕染,倒不如说它是笔、是线(图9)。为了用线来表现空间,画者在勾完第一遍土红线后,刷上一层白底色,然后又上面用土红线重勾画。当然,这后勾的土红线是根据整体“需要”来画的,有的交错进行,有的有意保留底层线不重勾。刷过白粉底色的土红线与后勾的土红线自然形成了浓淡两个层次,从而巧妙地塑造了体积空间,这种用“线加线”的方法来表现空间实在令人叫绝。特别是用这种方法表现的树木丛林,线条远近交错有置,使人感到空间层次的无限,线在这里演奏着“二重唱”。

这里必须提到的是,北周二九〇、二九六窟出现的中国画史上少有的艺术“减法”,这对线造型的中国绘画开辟了新的表现方法。绘画艺术的“减法”,在西洋画中是常有的,即把不需要或不谐调的色彩用刀刮下来或覆盖住。由于中国绘画材料的性能不同,这种“减法”很少有人用到。在北周二九〇、二九六等窟中这种“减法”用得很普遍,为了突出人物或动作,或由于线条过密等阻碍了视觉的整体,画者用白粉大胆地对许多线条作删除或减弱的处理。如(图8)“佛传故事画”中这个披着大袍的骑者,由于大袍袖管同时出现了四条平行的线,显得平板无生气。所以,画者用白粉将四条线作了减弱处理,使之成为一个整体块面。为了突出人物,往往把马的线条作了大弧度地删减。有时把过密的树枝也用白粉作了减除,如北周二九〇窟“佛传故事画——树林”中的这片树林,由于树枝交叉处线条过密,画者用了一笔白粉盖去,使树林显得朦胧幽远多了(图10)。这里又有许多人物的双脚用白粉删去,使腿以上的形体变成了装饰画面的抽象符号。把人物当作装饰景物来画,这种具有现代绘画构成的意识是值得我们惊叹的。当然,这些“减法”都是为了更突出线在其中的表现。

北周时期二九〇、二九六等窟艺术,不仅为佛教艺术中的中国线法的形成作出了巨大的贡献,而且为后来者展现了中国线法表现体积、空间、色彩等等的全部能力。同时,线又完成了它自身的表现,在画面中既有独立性,又有整体的统一。这种汉民族审美意识的省悟,使得莫高窟艺术从此大踏步地走向中国绘画风格。当然,这并不是说北周时期复制了汉代时期的艺术,而是经过了北凉、北魏、西魏几代人的不懈努力和探索,从形象、线条、色彩走出了一条适应佛教的艺术新道路。特别是色彩方面,将外来的佛教艺术色彩巧妙地结合并统一在中国线法之下。这一点为后来的艺术影响是巨大的。北周二九〇、二九六窟艺术,创造性地发展了中国线法,引起了同时代艺术家的共鸣,莫高窟这时期出现了许多近似的表现方法(北周期间也有少量前朝画风),如四二八、三〇一、二九九以及北周末期隋代初期的三〇二、三〇三等窟(图11)。特别是三〇三、三〇二等窟,仍沿用了二九〇窟勾完土红线后刷上白粉底色塑造双层线的方法,使莫高窟这一时期的绘画艺术展现了一个新的面貌。

## 隋唐时期中国线法的鼎盛

北周二九〇、二九六窟形成的中国线法塑造,不仅影响了同时代,而且深深地影响着以后的艺术。到了隋代,这种线法的表现形式得到了较普遍地发展。隋代艺术家彻悟到中国线法表现的主宰和把握,开始用北周二九〇窟的造型方法,创作出与真人大小的菩萨形象(北周二九〇窟人物很小,仅约十五公分高)。如隋代的二七六等窟的壁画(图12),画法也采用土红线造型,线条粗大而长,挺拔有力,人体肌肉部分施以白粉,衣带设色也多留出线的表现,保持了如同北周二九〇等窟以线为主的造型特色。这一时期涌现了一大批类似表现手法的壁画艺术,如二

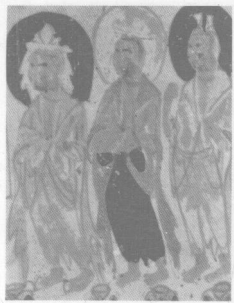


图 9

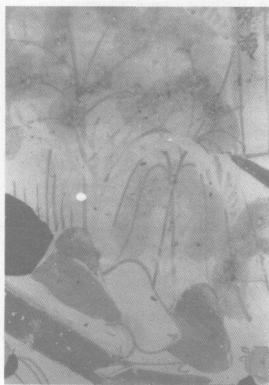


图 10



图 11



图 12

九八、三一三、三一四、三九四等窟。但由于这种线法造型的画面色彩偏少,于是隋代又出现了一部分画家试图将北周以前的色彩结合到这种线法上来。他们仍然用土红线造型,并用北周形成的粗壮有力的中国线法,设色明显增多。如莫高窟三九〇、三九七、四〇二、三〇五等窟(图 13)、尽管这些洞窟的色彩已经到了无比瑰丽的程度,但形体中的土红线的表现如同西魏时期一样,再次被色彩淹没了。当然,这种历史的反复在艺术创造中是常有的事。怎样才能使线的表现立于色彩之上呢?即既有情感丰富的线条又有艳丽多彩的颜色。唐代的艺术家们总结了前人的成功与不足,悟到了线与色二者之间的深机妙理,他们用改变造型线条的色彩和浓度的方法,使线与色的矛盾得到了突破性的解决。在唐代初期首先改用浓重沉着的硃砂色来勾勒造型线,硃砂色不仅厚重而且色泽亮丽,能在众多艳丽的色彩之间不失其色。与此同时,也出现了用浓墨线、淡墨线与硃砂线相结合,土红线与淡墨线相结合,以及淡墨线与浓墨线相结合等几种造型线法。但不管哪一种线法,都是以在画面上突出线的表现为目的。当然,这些线都是采用莫高窟北周二九〇、二九六窟时期形成的中国线法(早期线法细小)。这种线条粗壮肥大,用笔钝厚有力,所以在色块中仍能保持其表现情感。如莫高窟初唐时期的二二〇窟壁画,采用淡墨线起稿,后用硃砂线重勾,这里的画面色彩虽然鲜艳繁杂,仍然不失线造型的主导地位;又如初唐时期五十七窟北壁以墨线造型的绘画,都非常充分地体现了这种中国线法表现的情感。中国线法对色彩的突破,线已经远远不满足于形体轮廓线的表现范围,开始进入色块的表现,在唐代的画面中出现了许多各式各样的由色彩线条塑造的形体,如云彩、各种装饰纹样等,特别是一些璎珞首饰及莲花宝座,用好几种色线层层画出。全部用线塑造了一个彩色的形体。这种“线加线”的塑造方法,又比北周时期的表现更进了一步,唐代线法也如同北周时期一样多用中锋行笔,笔法粗犷有力,圆润厚实。但不同于北周线法的是,收笔多为渐收之势,显得挺拔犀利,不似北周的“即止即收”的钝厚收笔法。另外,唐代线法出现了有多种变化的形式:如有的线条起笔处很细,采用“空中落笔”的书写笔法画成;也有的线条两头细中间粗,人称“兰叶描”,多用于画眉、眼、衣纹的线条(图 14)。唐代线法在画面上的制作是严谨的。一般采用两遍的画法,即第一遍用较淡的线造型起稿,第二遍用较浓的线,但较浓的线并不是“面面俱到”,仍然以画面的“需要”为原则。唐代人物中往往喜欢用硃砂或土红线重勾人体肌肤的线,用浓墨线重勾衣纹线,使画面色彩有了更丰富的变化。这种将线分成浓淡两遍来画的线法,与北周二九〇等窟将土红线用白粉刷过后又勾土红线的方法和表现意图是一致的。唐代线法对色彩的主宰,色彩对线的服从和统一,使线与色二者之间均可无拘无束地尽情发挥和表现。从而造就了唐代艺术的辉煌和伟大,使中国线法和色彩的表现,到达了一个空前的艺术高峰(图 15)。

唐代艺术的强盛,并不是单一的、不变的表现形式;相反地,唐代艺术正是在不断创新、不断变化、不断追求新的表现形式下展现自己的时代风貌。正当唐代绘画的线法和色彩表现达到一个登峰造极的同时,另一部分画家却又试图打破这种完美,从另一个角度寻找新的艺术出路。如以莫高窟盛唐时期一〇三窟为首的一批画家(图 16)。莫高窟一〇三窟东壁的维摩诘经变画和北侧文殊菩萨等人物画,大都是以单纯的墨色线来表现的,颜色用得极少。这与当时色彩富丽的唐代壁画艺术似有“格格不入”之感,从这些壁画的造型线条及布局等功力来看,这是一位当时的绘画高手。他也许觑视到单纯的墨线可以表现一切的意境,性能活泼的水墨是记载情感的最好颜料,在这里作一种试探性的表现。这里的线画法仍与唐代的双层线法相似,即第一遍用淡墨线作为起稿的造型线,第二遍用较浓重的墨线重勾或作醒点提神之笔。但不同于其它的是,这第二遍线,用带写意的笔法画成。如图中维摩诘额



图 13



图 14

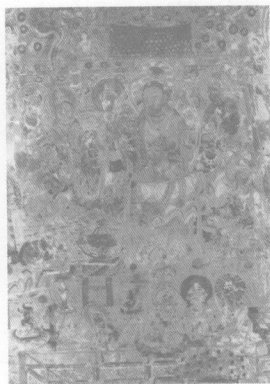


图 15



图 16

角上的线法,是用笔的侧势依形体起伏转折随意写成。由于笔法奔放洒脱,出现了“飞白”的书写效果,看上去这个维摩诘的额角的笔“断”了两处,但气势连贯。加上底层还有一层淡淡的墨线,所以形体显得十分浑厚。我们在这幅画中还发现作者已开始领悟到“笔”在画面上的功能,如维摩诘右肩的一条长线,依靠笔的功能,画出由笔产生的“抑、扬、顿、挫”的变化线条。“笔即是线、线即是笔”的审美意识,为后来的水墨画大为推崇。更值得注意的是,唐代一〇三窟的线开始注意到“水”在墨中的作用,即利用水分在毛笔中的多少,画出有浓淡变化的线条。特别是该画中第二遍线是用笔尖处浓、笔肚中淡的笔法勾勒的线。从线条起笔处的积水和外渗的程度,可见作者笔中的水分是饱满的。另外从维摩诘腰带上的墨点浓淡渐变的节奏,也可以看出笔中的水分是比较大的。所以,这幅画虽为线描,仍令人感到水分淋漓。这之前的绘画在一笔画出的线中,大都不求浓淡变化。不管是色线或墨线,一般都先调好色和墨后统一勾勒,勾淡线时不沾浓墨或水,线的首尾浓淡差不多,只有粗细或干枯之分,一笔之中出现浓淡变化的很少。一〇三窟作者用水墨线法组织了这个色调高雅、形象生动、令人耳目一新的画面。它的成功,无疑引起了同时代画家的注视,在许多洞窟画中的线条开始有浓淡变化的追求。如莫高窟四四四窟西龕的比丘头像(图 17),也利用线的浓淡轻重表现了形体骨骼的起伏变化。还有莫高窟盛唐时期的四十五窟南壁观音普门品画中、晚唐一〇七窟东壁下方的女供养人以及九窟中心柱西面向的白描画中的线条,都明显地追求线条本身的浓淡变化效果。在九窟的人物画中(图 18),已经很熟练地画出了毛笔在运转中自然产生的粗细变化的线法,“笔”在线中体现得很充分,展示了单纯水墨线法表现一切的能力,进入到一个水墨画的世界。莫高窟一〇三等窟绘画的出现,有其十分重要的意义,它不仅为唐代辉煌的艺术增添了一朵奇葩,而且为后来的水墨画艺术的兴起提前打开了艺术之门。

## 宋元时期线法的发展

唐代绘画在线和色彩上表现的绝顶高峰,使得唐以后的画家有点“日暮途穷”之感。但他们很快从唐代绘画中萌芽的以单纯墨线为表现手法的形式中看到光明,而在宋代形成并兴盛起了文人水墨画,为中国的绘画开辟了另一条新的艺术道路。当然,水墨画在中原地区兴盛,也许由于水墨画多用纸、绢作画之故,对于莫高窟五代、宋朝前后的壁画艺术影响不大。这一时期的绘画仍运用唐代线与色相结合的艺术表现形式。这里面也出现了一些艺术变革,比如,又用土红线一遍勾成形体线,色彩作了许多减化,但都没有冲破前人的藩篱。不过,在这一时期的山水画中的线法有了新的进展,线法依形而“笔”画出山的形体转折,线条有粗细、浓淡等各种变化,特别利用笔的顿挫画出山形坚硬锐利之感(图 19)。并在这一时期出现了皴染形体的笔法。到元代,水墨画的线法及其表现形式才正式反馈到莫高窟来。如莫高窟三窟,以及榆林窟三窟等以墨线为主的表现形式。我们发现这时的线条与唐代一〇三窟维摩诘的线法有许多共同之处,如线条用墨来勾勒,用色也较简单,线条也都采用两遍画成的方法。但这时线法更注意浓淡变化和转折的停顿,使形体的转折处线条变化多端,特别是衣服飘带与饰品的画法,不仅有粗细起伏的用笔变化,而且还非常注意线条在物体的前后空间以及主、次的表现。即近处物体线条用笔都较浓重粗大,次要的及远处的线较淡较细。另外,不管浓淡线笔中的水分都大大地增多了,线的浓淡变化更为自如生动。与此同时,在壁画中又出现了另一种造型线法,该线法仍以墨色勾成,且多用较浓的墨,线条不求浓淡的变化。这一点与唐代早期线法相似,但不同的是特别强调起笔的效果,起笔以侧取势,锋转停顿后,转中锋行笔,收笔作渐提收势,



图 17



图 18



图 19



图 20



图 21

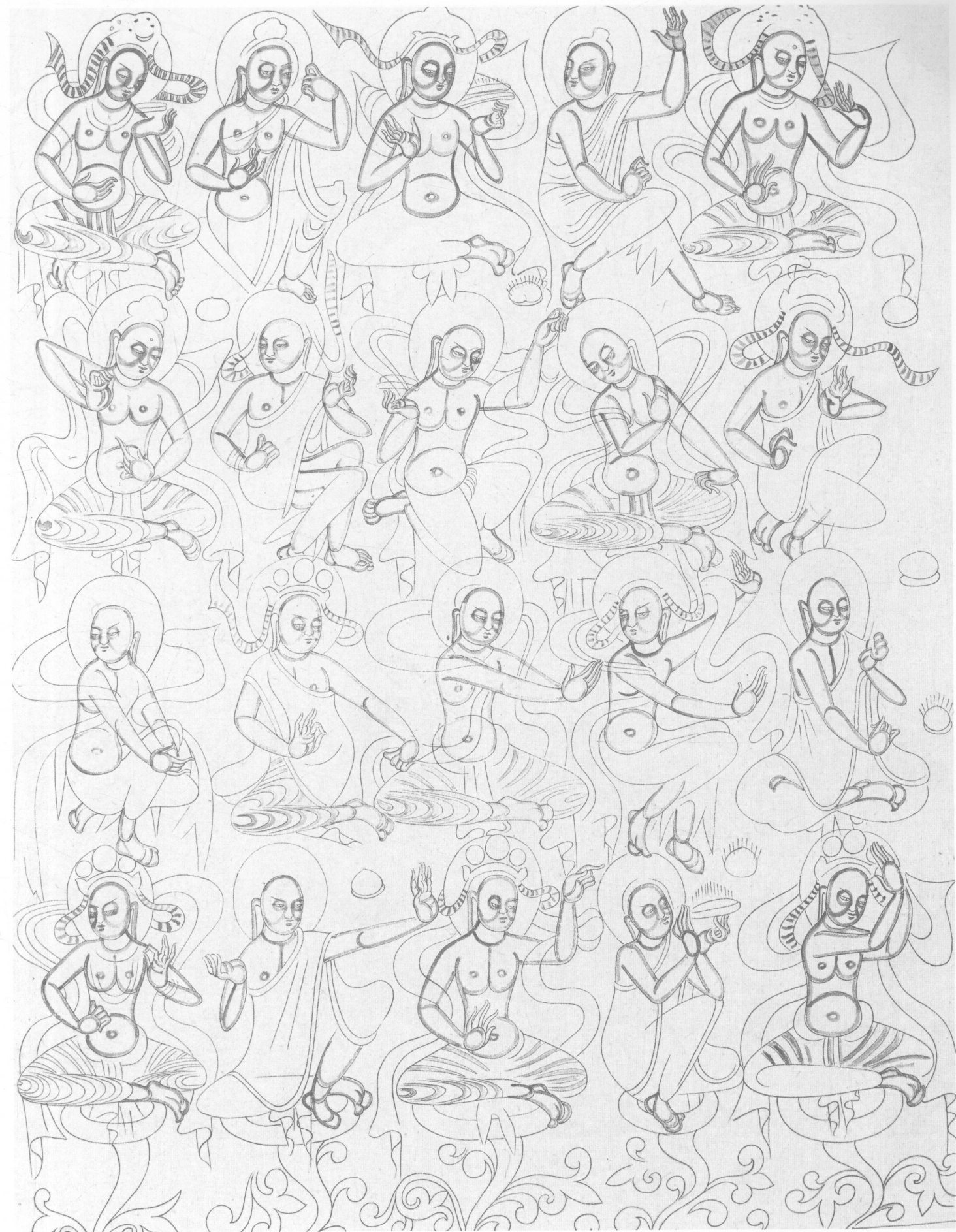


图 22

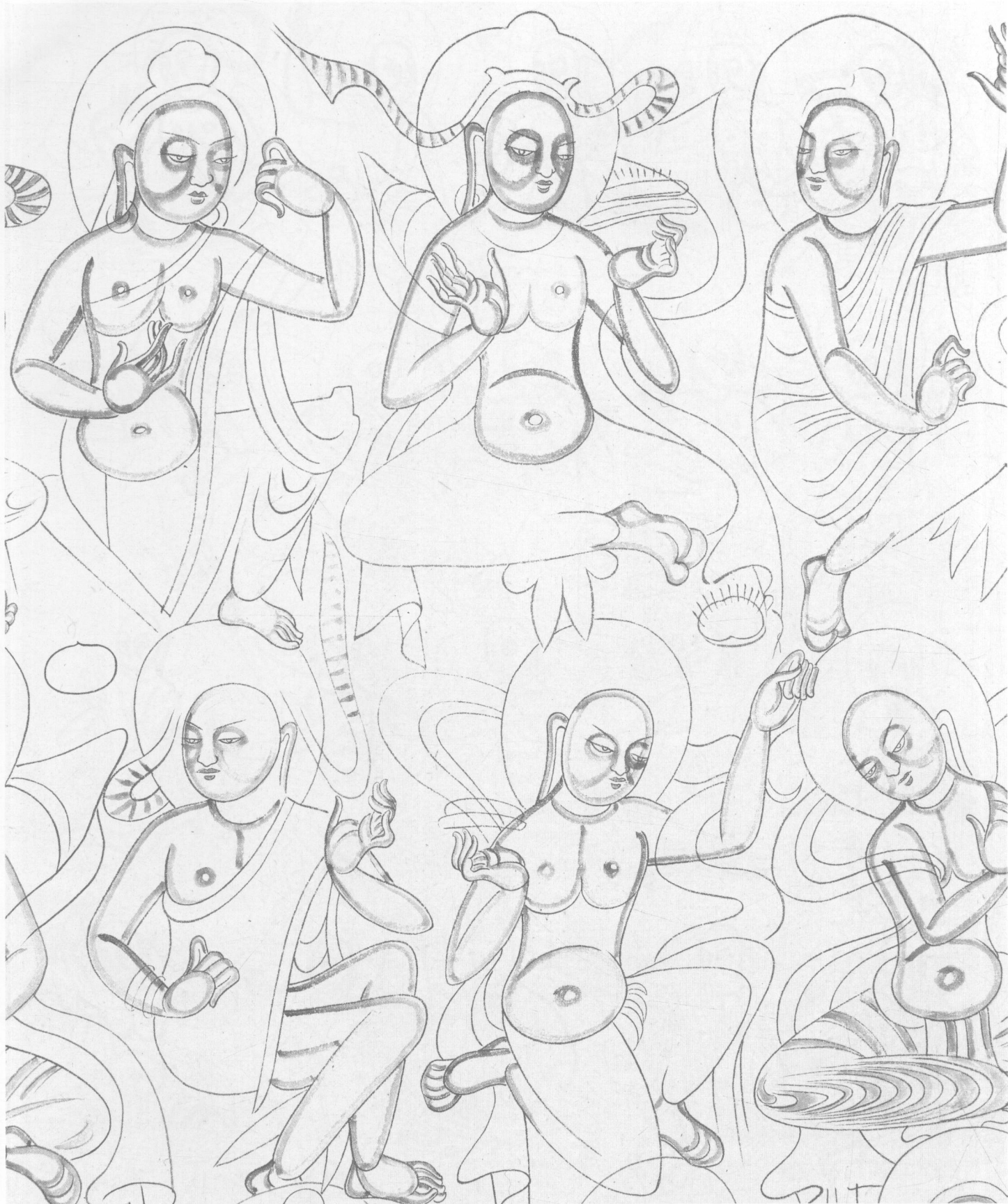
力送尾部,不留明显回锋之势。有明显的“钉头鼠尾”的效果。这种线条挺拔有力,布局匀称工整,疏密穿插自然贴体,造型特别严谨。以上两种线法造型都已不太注重色彩,而保持墨色清淡高雅的画面,线完全走向独立表现一切的水墨线法世界,这两种线法也一直沿用到今天的绘画之中(图20、图21)。元代的敦煌艺术中还有一种线法,这是一支受到印度佛教后期艺术影响的西藏佛教密宗艺术。密宗艺术传入敦煌地区后,汉地画家采取了两种表现手法,第一种是如上述的莫高窟三窟的画中是用中原的水墨线法造型的;另一种就是保持了印度和西藏密宗艺术的造型风格,线法用一种极其工整而细小的墨线来造型(图22),线与线之间交接严谨,许多形体,都是用无数的线表现构成。尽管这些线条极细,但仍不是装饰线法,线仍然支撑着表现形体的重任。这是汉地画家把西藏艺术融入中国绘画所产生的一种风格。当然,这种带着外来成份的表现形式也许不合汉民族的审美习俗,所以并没有流传下来。只由西藏的唐噶艺术保留至今。元代艺术虽然是莫高窟十个朝代中最后一个朝代,但它在对中国线法的追求和发展中作出了应有的历史贡献。为莫高窟艺术放射了最后一道耀眼的光芒。

纵观敦煌石窟艺术,使我们看到古代艺术家们为了艺术的追求和探索,所做出的努力和艰辛,以及孜孜不倦地对自己民族艺术审美的追求精神。不管是对外来艺术的吸收或融合,或是艺术本身的创新和变革,他们始终贯串着民族特有的精神灵魂——由汉字书法和绘画共有的、具有丰富情感表现的中国线法。这个民族的灵魂无时不在地体现在他们的作品之中。特别值得注意的是,每当中国绘画大变革时,首先放弃色彩或形体表现,而让线的表现突出出来,在线得到充分完美表现之后,才进入其他表现的内容。莫高窟北周时期与盛唐一〇三窟时期,以及宋代水墨画的兴起,线始终被放在表现的第一位。由于中国线法的重要和表现的特能,使宋代的艺术家最终悟见到了中国线法可以表现一切的天机,创造了文人水墨画。经过了明清的发展,特别是清代水墨画的突破,使中国线法在水墨画的表现上又出现了一个绝顶的艺术高峰,至今还经久不衰。然而,时代在前进,艺术更需要不断创新,我们通过对古代艺术的了解,是否对我们今天的水墨画创新和突破有所帮助或启示呢?





一、莫高窟 272 窟(北凉) 供养菩萨



二、莫高窟 272 窟(北凉) 供养菩萨(局部)





四、莫高窟 254 窟(北魏) 萨埵太子舍身饲虎(局部)



五、莫高窟 254 窟(北魏) 萨捶太子舍身饲虎(局部)



六、莫高窟 254 窟(北魏) 萨埵太子舍身饲虎(局部)



七、莫高窟 254 窟(北魏) 萨埵太子舍身饲虎(局部)



八、莫高窟 254 窟(北魏) 萨埵太子舍身饲虎(局部)



