

敦煌学国际研讨会文集

——纪念敦煌研究院成立五十周年

1994
石窟艺术卷



甘肃民族出版社

1994 年敦煌学国际研讨会文集

——纪念敦煌研究院成立 50 周年

石窟艺术卷

敦 煌 研 究 院 编

甘 肃 民 族 出 版 社

主 编:梁尉英
英文目录翻译:台建群
责任编辑:赵兰泉 李青立
封面设计:马 强

1994 年敦煌学国际研讨会文集

——纪念敦煌研究院成立 50 周年

敦煌研究院 编

甘肃民族出版社出版发行

(730000 兰州市滨河东路 296 号)

甘肃乌金煤田印刷厂印刷

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 43.875 字数 900 千

2000 年 6 月第 1 版 2000 年 6 月第 1 次印刷

印数:1—3,000

ISBN 7—5421—0701—1/K·84 定价:220.00 元

1994 年敦煌学国际研讨会文集
——纪念敦煌研究院成立 50 周年

石窟艺术卷

目 录

莫高窟壁画山水四探	王伯敏 (1)
敦煌以至中国的叙事图之发展	[美]孟久丽 (25)
敦煌早期艺术的图像与结构空间	孟嗣徽 (37)
中西艺术的交汇点	
——莫高窟第二八五窟	段文杰 (52)
敦煌壁画与疏密二体	杨 雄 (88)
试论敦煌观音菩萨像之形成与发展	潘亮文 (112)
克孜尔菱格画的形式构造	史晓明 张爱红 (155)
敦煌和日本净土变相的音乐资料	[日]荣林知子 (166)
敦煌乐舞壁画的形成分期和图式	郑汝中 (183)
敦煌壁画中的阮	台建群 (217)
敦煌古代戏曲文化史料综述	陆淑绮 李重申 李 倩 (224)
早期敦煌写本书法的分期研究	赵声良 (257)

Collected Works of 1994

International Conference on Dunhuang Studies

—— Commemorating the 50th Anniversary of the
Establishment of Dunhuang Academy

- Approach to Landscapes in Murals of the Mogao Grottoes
for Four Times Wang Bomin(1)
- Dunhuang and the Development of Narrative Illustration in China
..... (United States) Julia K. Marray(25)
- Iconography and Structure of the Early Dunhuang Murals Meng Sihui(37)
- The Convergence of Chinese and Western Art in Mogao Cave 285
..... Duan Wenjie(52)
- Dunhuang Murals and Sparseness and Density in Traditional
Chinese Paintings Yang Xiong(88)
- The Establishment and Development of Image of Avalokitesvara
Bodhisattva in Dunhuang Pan Liangwen(112)
- The Form of Lozenge Paintings in Kizil Murals
..... Shi Xiaomin & Zhang Aihong(155)
- A Comparative Study of Music Materials on the Paintings of Pure Land in
Dunhuang, China and in Japan (Japan) Tomoko Eibayashi(166)
- The Formation, Categorization and Scheme of Dunhuang
Music and Dance Murals Zheng Ruzhong(183)
- The Ruan: A Musical Instrument from Dunhuang Murals Tai Jianqun(217)
- An Introduction to Historical Materials of Traditional Opera Culture in
Ancient Dunhuang Li Shuqi & Li Chongshen Li Qian(224)
- Tracing the Development of Calligraphic Styles from Early Dunhuang
Manuscripts Zhao Shengliang(257)

莫高窟壁画山水四探

王伯敏

敦煌研究院几度召开的敦煌学国际学术研讨会，我都应邀出席并写了论文。我写的论文，选的是同一个专题，连续对莫高窟壁画山水做了“三探”。今年的敦煌学国际学术讨论会，我对这个专题继续进行研究，论文题目为《莫高窟壁画山水四探》。

莫高窟的宝藏实在太丰富了，对莫高窟壁画山水的挖掘，虽然尽了我的一点努力，但是仍然肤浅得很，何况我是个钝学者，更挖掘不了多少。欧阳修在《答李诩书》中云：“学之终年，有不能达者矣；于其所达，行之终身，有不能至者矣。”对于敦煌艺术的研究，要能“达”与“至”，要一代接一代地去挖掘、研究，宜开大工程，也可以“小本经营”而令其“小中见大”。所以敦煌学的研究，从客观来看，可以全方位地获取这座宝库的历史价值与研究的意义；从微观来看，可以获取这个宝库的其中某一部分作为实际之用。敦煌学，确是当今世界上的一门显学。

本文分两题：（一）壁画山水与《画云台山记》的相印证；（二）莫高窟第303窟的隋画山水。后一题是选莫高窟中的一个窟，作为专窟专题评介之。

一 壁画山水与《画云台山记》的相印证

《画云台山记》（下简称《画记》）是东晋画家顾恺之所撰。他的这篇《画记》，与他的《魏晋胜流画赞》、《论画》两篇文章一样，都是由于唐朝张彦远在《历代名画记》中引述才得以保存。这几篇文献，张彦远就说过：“自古相传脱错，未得妙本勘校。”所以诘屈难读。近六七十年来，中国、日本不少学者尽自己努力，或给这些文章断句，或作注解，国人傅抱石、赵冈、俞剑华、伍蠡甫、温肇桐、马采及侗庾等，都在这方面做出了贡献。但是在理解上各有不同。近年甚至有人提出，这篇《画记》“非恺之所著，亦非彦远所收”，而认为“此文产生于两晋前后是可靠的”。^①对于正文的解释，各家不只是“相去甚远”，甚至“截然相反”。情况尽管如此，作为研究者来说，都有相互补充、相互启智的作用。

60年代初，我曾据俞剑华的标点本，并参照其他各家解释对《画记》做了一次校订，此后又陆续修改。现在拟就《画记》原文与我最近的理解（包括译文）一并发表，甚望达者有教。

A. 《画云台山记》原文分段标点

（此据明代毛晋《津逮秘书本》引述。为了与下面译文对照方便，将原文所分的段落标上序码。）

- (1) 山有面，则背向有影。
- (2) 可令庆云西而吐于东方。
- (3) 清天中，凡天及水色，尽用空青，竟素上下以映日。
- (4) 西去山，别详其远近。发迹东基，转上未半，作紫石如坚云者五六枚。夹冈乘其间而上，使抛蜿蜒如龙。因抱峰直顿，而上下作积冈，使望之蓬蓬然凝而上。次复一峰是石，东邻向者峙峭峰，西连西向之丹崖，下据绝

涧。画丹崖险涧上，当使赫嶷隆崇，画险绝之势。天师坐其上，合所坐石及荫。宜涧中桃傍生石间。画天师瘦形而神气远，据涧指桃，回面谓弟子。弟子中有二人临下，到身大怖，流汗失色。作良穆然坐答问，而超升神爽精诣，俯眄桃树。

(5) 又别作王、赵趋，一人隐西壁倾岩，余见衣裙；一人全见。室中使轻妙冷然。

(6) 凡画人，坐时可七分，衣服彩色殊鲜微，此正盖山高而人远耳。

(7) 中段。东南丹砂绝嶮及荫，当使嵒岷高骊，孤松植其上。对上师所壁以成涧，涧可甚桐近。相近者，欲令双壁之内，凄惨澄清，神明之居，必有与立焉。可于次峰头作一紫石亭立，以像左阙之夹高骊绝嶮。西通云台以表路。路左阙峰似岩为根，根下空绝，并诸石重势，岩相承以合临东涧。其西，石泉又见。乃因绝际作通冈，伏流潜降，小复东出，下涧为石濞，沦没于渊。所以一西一东而下者，欲使自然为图。

(8) 云台西北二面，可一图冈绕之。上为双碣石，像左右阙。石上作狐游生凤，当婆娑体仪，羽秀而详，轩尾翼以眺绝涧。

(9) 后段赤圻。当使释弁如裂电，对云台西。凤所临壁以成涧，涧下有清流。其侧壁外面，作一白虎，匍石饮水，后为降势而绝。

(10) 凡三段山，画之虽长，当使画甚侃，不尔不称。

(11) 鸟兽中时有用之者，可定其仪而用之。下为碕，物景皆倒。作清气带，山下三分倨一以上，使耿然成二重。

B. 《画云台山记》语体意译并校

(原文 11 段，译文亦按原文分 11 段。)

(1) 山分块面，背阳光处当有阴影。

(2) 画中的庆云向西流动，像从东方吐出。

(3) 画晴朗天气，凡天与水的颜色，可用空青，使它在绢素上下起相映作用。

(4) 全图所画的山，自东向西，并分别表现出它的远近。从东面的山基开始，转折向上，未及半之处，画竖云那样的紫石五六枚，^②在狭冈之间一起自下而上，并使其呈现出有蜿蜒如龙之势。如此环抱山峰直顿，而上上下下又有积冈，这样，令人望去，自然感到蓬蓬勃勃而又严整向上。其次，画一峰为怪石，东邻为峭峰，西连西向的丹崖，下面为绝涧，当使它赫巘高大，显出一种险绝之势。就这个地方，张天师坐其上。所坐之石相合能荫庇。又涧中有桃傍生于石间。天师形虽瘦，神气却远不可测，据石间而指着桃树，^③回过头来问弟子。弟子中有二人在下面，作欠身恐怖流汗失色状。王长穆然作答问状，^④而赵升则神爽精诣，^⑤作俯首看桃树状。

(5) 此外，又画王（长）与赵（升）疾走而来。一人隐在西壁倾岩傍，只见衣裙；一人全见。室中由于无人，令人有轻妙冷然之感。

(6) 凡画人（其比例），坐着为站立的十分之七，所画衣服彩色要很鲜明，这正宜山高入远的表达。

(7) 中段，用丹砂画绝罅及荫处，嵒岈处则用上好的骊黑来画，还画孤松植其上。对天师所面临之壁以至于涧，两壁可相近，使这里有凄怆澄清的感觉，既是像神明之居，又才有独立境界的特点。此外，在第二个峰头旁画一亭立的紫石，像左阙夹在以墨色所画的绝罅下。西通

主峰云台，有路表出，路右有峰为阙，以岩石为根，根下空，垒石有重势，且有岩相承，直险东涧。西边，又能见到石泉，沿边际而到山冈，再就是伏流潜滴，小水滴从东边出，下涧见石滩，却沦没于深渊中。对于这么一西一东向下流去的涧水，要画出它的自然来。

- (8) 云台西北两面，画一山冈围绕，冈上画双碣。碣石像一对左右阙，碣石上刻一只生动的凤，体仪婆娑，羽翼秀美，还轩着尾眺看绝涧。
- (9) 后一段，画赤色大石，大石散开如大弁帽，其状峭立，如裂电之奇险。遥对云台峰西边碣石上刻凤处的那个险壁石涧，涧下还有清流，自高而低，山势因此下降，所画也到此为止。
- (10) 就这样，画了东段、中段和西段的三段山，所画虽长，却要画得严密紧凑，使人看了得以称快。
- (11) 此外，画这幅长卷时，不妨画些鸟、兽，所画仪态要与全幅画相配合。下部画涧，不妨将涧上岩下的草木枝叶，画出向下倒展的别致景色；还要画出清气带，在山下三分之一的地方。这样也就使这座山的形势，自然地分为上下两重。

C. 《画云台山记》辨认

这是一篇山水画设计图的记略，阐述为何创作云台山图。由于内容关系到道教的天师张道陵，所以有人称它为“神仙山水图”。既略举山水画的画法，并交代画这卷人物与山水景色的特点。《画记》叙述了画面总的部署，还有人物、鸟兽在山水中的安排。更点出该图要画三段山，即“西去山”（前段）、“中段”山和“后一段”山的变化，也说明了该图画山从东至西，山势重叠。这篇《画记》，虽不是理论性的文章，但反映了我国4世纪

至 5 世纪初的画家对于模山范水的审美要求。

为了与莫高窟壁画山水相印证，这里只就《画记》中有关问题概括为四点探讨之。

1. 山水造型

(1) 山的结构与光暗

顾于《画记》中云“山有面，则背向有影”。

“山有面”，是对山石的立体感而言。唐人有所发挥，如说：“山分八面，石分三方”。莫高窟壁画，早期造型与中晚期不同。早期画上，层层刷染，一层一种颜色，每层既表现山的一重，也表现山的一面。这个面，以正面来划分，如第 249 窟北魏所画之山，便是莫高窟早期山水分面的一例（图 1）。到了中期，虽然表现出构成立体的画，如第 54 窟唐代的画山（图 2），是属勾描，但是能见出它那“石分三方”的结构。



图 1



图 2

至于“背向有影”，这就关系到物体受日光照射所产生的现象。有的物体受光，不仅其背“有影”，而且还有投影。这说明1000多年前，我国画家早就注意到这个“明暗”关系。但是长期以来，由于古代画家的观察方法着眼点不在这方面，注意的却是山的气势、山的灵趣、山形远近大小的变化，所以多不画投影。从宋代宗炳《画山水序》以及旧题梁代萧绎《山水松石格》中可以了解到，对山水明暗的说法，只讲“阴阳”、“浓淡”。这种观点，都在于阐述事物本身所构成的形象变化。敦煌莫高窟早、中期壁画山水，基本上按照是这个传统画法表现的。所以要在莫高窟早期壁画山水中找出画家有意识地画出“背向有影”的作品，并作为一种画法特点来说明是很难的。

(2) 山石的自然形象

《画记》云：“作紫石如竖云者五六枚”。

“竖云”二字，拟为“竖云”，因“坚”与“竖”字形相近，历来的校勘，云有横云，也有竖云。宋·刘子翬（彦冲）诗中即有：“三月竖云凝碧崖”。云还有为望云、锦云、翠云、轻云、秋云、孤云、黄云、断云、流云等。云之性柔嫩、飘浮、流动，似不应以“坚”字形容之，何况这里的“云”是用来形容其状。杭州汪庄有一紫石，是竖直又玲珑，有诗云：“嵌空紫石亭前立，似璞如云入画中。”这种“紫石”如“竖云”，江南有的是，当年这位生长于无锡的顾恺之，有可能见到过。用“五六枚”这种石，配搭在起伏的山冈间，正如《画记》所谓使所画的山（狭冈），呈现出“势蜿蜒如龙”。莫高窟早期的壁画，石作紫色，而状竖立如云者不少。紫石不只是江南有，西北如河西走廊的古浪、武威，不能说随处可见，但亦可以看到不少“紫石如云”者。又如莫高窟第257窟西壁北魏画鹿王本生，其间山石即有作“如竖云”状，又第285窟北壁西魏画得眼林故事也有类似的山

石。

(3) 取势与造势

《画记》云：“抱峰直顿，而上下作积冈，使望之蓬蓬然凝而上。”

这里的“抱峰”，据其上文，是一种狭岗的环绕，初作“蜿蜒如龙”势，次又环抱此峰而直顿向上。这样画来，其势必“蓬蓬然”，其状必“岩岩然”。顾恺之在构思上可谓“惨淡经营”，但是要使这种表现，所画见奇，当然少不了要另有设想。所以他在《画记》中还提到“四壁倾岩”、“画险绝之势”等，都强调了一个“势”字。但从现存的画迹来看，似乎还没有见到他的这种强调“势”的尽情表现。顾恺之《洛神赋图》（摹本），画山是一座一座的，意象有了，意趣还不足。顾恺之《女史箴图》（摹本），其中第三段描绘“日中则昃，月满则微”的那段山峦，有人认为恐“非原作状貌”。虽无实证，但我认为这个判断还是有道理的。因为我们看莫高窟北周前的壁画山水，无论画山的复杂结构，或是画山的磅礴气势，似乎都没有达到《画记》中所设想的那种气势。这不是轻视莫高窟壁画，这是从史的角度实事求是地分析。当然，我不能轻率下结论，因为莫高窟的壁画山水，由于它的总体是宣传佛教、弘扬佛法，以画佛、菩萨等内容为主，山水画只不过是这些主题画的配角。换言之，山水画在莫高窟壁画中只占了一定位置，毕竟不是作为艺术的独立创作而出现的，所以顾恺之所谓的“千岩竞秀，万壑争流”的自然景色，那是不可能在莫高窟这样有特定题材的壁画中多有出现的。

绘画的表现水平，总是在历史发展过程中逐步提高的。山水画的发展，到了我国唐代，才出现一个相对的成熟时期。在这时期，山水画的风格特点鲜明，山水的流派辈出；山水画在远近、纵深透视的表现以及山水画法的多样方面，都如雨后春笋般地冒

出来。当然，这种提高与发展，不能也不可以忘记唐以前画家们曾经付出了无数辛勤的汗水。

历史是时代的不断延续、前进，我们的绘画，就是在这样的历史中茁壮成长、发展起来的。结合莫高窟的壁画山水，对照这些文献，可发现它给我国山水画发展的复杂性和它必然产生的迂回曲折，留下了十分重要的见证，证明哪些已经做到了，哪些局限于时代尚在停滞中，哪些已被历史所淘汰了。

2. 山水用色

《画记》关于用色的描述，有三条引起我们特别注意。这三条是：

“清天中，凡天及水色。尽用空青”；

“丹砂绝嶂”与“高骊绝嶂”；

“山高入远”，“衣服色彩鲜微”。

据顾恺之所言，凡画天、画水，可以用色彩来表现。这在我国山水画发展上有两个非常明显的不同特点：一是“丹青先于水墨”，即先有色彩画，然后有水墨画，是故画天、画水用色彩。中古之前的山水画，如莫高窟的第12、23、148、257、323窟等壁画山水，都以色彩来画天，以至画彩云。莫高窟第148窟壁画，内有青绿山水，居然用上一片鲜艳的颜色来表现晚霞的流动。二是尽用水墨写山川，凡天或水就任其“空白”而不下笔墨。这是到了水墨画发展为高度的情况。换言之，这已经是宋、元以后的事了。

顾恺之提到的“空青”，是一种矿物质颜料，亦可做药用。《历代名画记》载：“越雋（今四川西昌县）之空青，蔚（今山西灵丘县）之曾青，武昌之扁青。”见《图经本草》引宋代苏颂所说：“（空青），今饶、信州时有之，状若杨梅，其腹中空，破之有浆，绝难得。”但据近人于非阐著《中国画颜色的研究》说：

“见过四川出产，形象似杨梅的石青，中间并有些小空隙，并无浆水，也不甚好用。”莫高窟保存的壁画，据说有些宋代壁画便有用空青的。

顾恺之在这篇《画记》中还提到用“丹砂”画“绝崿”。“丹砂”，指的是颜料，却另有解释，此“指画中的红色砂石岩”，恐非是。丹砂即朱砂。上好的丹砂价甚昂，明代宋应星《天工开物》中说：“光明、箭头、镜面等砂，其价重于水银三倍。”

关于山水画用色，《画记》中虽未详述，但从中提到使用空青、丹砂来看，画图色彩已够鲜明。在历史上，至隋、唐出现的那种以“青绿为质，金碧为文”的“金碧辉映”的山水画，其渊源自可想见。

再者，《画记》中还提到“高骊”。一是“东面丹砂绝崿及荫。当使嵒岨高骊，孤松植其上”；另一是“可于次峰头作一紫石亭立以像左阙之夹高骊绝崿”。关于《画记》中的“高骊”，有人解释认为：“骊通丽，意即色彩鲜明。高，形容山岩高大。全句意思是：形状既高，而色彩亦美。”我则认为“高骊”与“丹砂”一样，均指作画的颜色。骊，早就以为一种纯黑的马，《诗经》中有：“有骊有黄”。其传云“纯黑曰骊”。相传制墨者，其烟和胶，胶有称“傅致”的，即通称为“阿胶”。阿胶之中，一种取骊皮制成，用意是使所产之墨达到“黑上加黑”的效果。所以南方民间画工用的上好的“南黑烟子”，在浙江绍兴、上虞一带，画工称它为“骊黑”，也有称它为“马丽色”。所以顾恺之说的“高骊”当指高级的、上好的黑色。在绘画山水中，作“高骊绝崿”与“丹砂绝崿”对比，一黑一朱，色彩何其鲜丽，正不失我国民族传统傅彩要求。如果要找出现存古画作证，莫高窟的北魏、西魏以及北周的壁画山水中，那种以丹砂画山、高骊画山以及用一般的石青、石绿、紫赭画山的作品，可谓比比皆是。这在

我的“三探”中已提到过，现在就不一一赘述了。

顾《画记》中云：“凡画人，坐时可七分，衣服色彩殊鲜微，此正盖山高而人远耳。”

对于这一节的“衣服色彩殊鲜微”，曾有不少学者讨论过，而且多有分歧意见：

——郭沫若认为“衣服色彩殊”，即色彩很特别。又，“鲜微”二字连续，“意谓虽鲜明而微茫”。下句“此正”句中郭老认为宜添一“不”字，整句意思是：“人物衣服很特别，色鲜明而微茫，这不正是山高入远的情景吗？”

——赵冈认为“鲜”字应读上声，如《论语》“鲜矣仁”的“鲜”字，作甚少解，与微同义。照赵冈意见，人物衣服则一点也不鲜明。

——俞剑华解释道：“因为山高入远，看不清楚，所以衣服的颜色必须画得清淡一点，在中国画法上，一般都是近处浓厚，远处清淡，使人看了有距离和空气的感觉。”因此，俞剑华认为赵冈的解释非常有道理。

——潘天寿支持俞剑华的看法，认为：“剑华兄的解释有理。顾恺之是文人，文人的艺术主张是清淡。画的山既高，人物必定是远距离，服色当然要画得清淡些。如果单纯从作画来要求，如果把山水画中的衣服画得鲜艳，反显得一种恶俗的味道。”

——傅抱石认为顾恺之之文的句读应该是：“衣服彩色殊鲜，微此（不）正，盖山高而人远耳。”他认为顾的意思是指人物衣服要画得很鲜明。

——伍蠡甫同意傅抱石看法，认为像顾恺之所设想的那种“山高入远”，“人物服色，应该鲜明，才能表出”。

总之，概括起来无非两种意见：一种认为衣服色彩要画得清淡而不能鲜明，一种认为衣服色彩要画得鲜明。我认为顾《画

记》原文的本意是要把人物衣服的色彩画得鲜明。作为东晋时代的道教山水画，把人物服色画得鲜明，理由不外乎三个：第一，《云台山图》是道教山水画，山水中的人物即张天师及其弟子们。犹如莫高窟壁画山水是佛教画，佛、菩萨以及天人们是画中的主人公。不论道教画还是佛教画，凡是作为画中的主要人物，服色都是鲜明、突出的，这是由宗教画的主题要求所决定的。莫高窟壁画如此，顾恺之所设计的道教画，自无例外。第二，就画风论，晋代至北周之前，中国的山水画，都以“丹青”着色为主，这与元、明、清文人画兴起，要求画得清淡是两回事。元、明、清文人所画的《溪山无尽图》，或是《山如太古静图》等，即使画中添二三人，或是五六人，不要说在“山高入远”处，即便是作为近景，这些点景人物之服色都不会“殊鲜微”。至于如《画记》中所说的，正如莫高窟壁画上的得眼林故事画、狩猎图、法华经变的化城喻品及五台山图等，人物的服色均画得很鲜明。第三，何况画山水，人物服色画得“殊鲜微”的，到了五代、宋、元、明、清还可见。如董源画的几卷山水，卷中人物就是色彩鲜明。他的绢本《潇湘图卷》（今藏北京故宫博物院），画中山石云树，水墨清淡，而独画人物却用上厚重的粉白、石青和朱砂，甚至使色彩凸出画面。从而可知，顾恺之在《画记》中说的“山高入远”的服色是鲜明的，这完全符合当时绘画的实际。

3. 反映突破时空的表现

在顾《画记》中，提到张天师的弟子王长与赵升两次出现在同一画面上。第一次说：“王良（长）穆然坐答问”，超（赵）升则“神爽精诣，俯看桃树”。第二次提到王长与赵升，“一人隐西壁倾岩，余见衣裙；一人全见”。这么一来，有人以为《画记》的原意决非如此，于是把“又别作王、赵趋，一人隐西壁倾岩”句标点成：“又别作王赵趋一人，隐西壁倾”。居然将王、赵两