The Impact of the Artistic Style of the Buddhist frescoes on the Composition and Modeling in the Northern Dynasties to the Early Tang Dynasty

-- Taking the No.169 Grotto of Bingling Temple, Dunhuang Grotto 275, Grotto 254, Grotto 285, Grotto 249, Grotto 321, Grotto 428, and Grotto 297 as Examples

Jingwen Qiu

First Year of Master's Degree in Reading, School of Architecture, Department of Fine Arts, Tianjin University, Tianjin 300110, China

jwq_iu@163.com

Abstract. From the end of the 5th century to the beginning of the 6th century, in the middle and late Southern and Northern dynasties, China had close trade and cultural exchanges with India, Central Asia, South Asia and other places, and the Chiaroscuro in western painting was transported to Dunhuang through Central Asia at this time. This Indian technique, China calls it concave-and-convex painting. Under the creatively transformation of China, it was gradually transformed into the language of Chinese ink, characterized by thick and light, and was used for three-dimensional composition. Until the early Tang Dynasty of the 8th century, this sketching technique was developed maturely and realized simulated illusion space in the characters, landscape frescoes. In this process of evolution, the aesthetic theory that man is an integral part of nature, parallelogram composition and other Chinese local artistic styles had also been constantly developed in alteration of the aesthetic requirements and concepts of their own national culture. These external and internal factors were directly or indirectly reflected in the composition and sketching of Dunhuang frescoes from the Northern Dynasty to the early Tang Dynasty.

Keywords: Schema of Han Dynasty; the Chiaroscuro in Western Painting; Three-Dimensional Illusion Space; Buddhist Frescoes; Localization Creation.

北朝至初唐时期佛教石窟壁画艺术风格在构图与造型上的冲击演变——以炳灵寺169窟、敦煌272窟、275窟、254窟、285窟、249窟、321窟、428窟、297窟为例

邱敬文

硕士研究生一年级在读, 建筑学院美术学系天津大学, 中国

摘 要：5世纪末至6世纪初，南北朝中后期，中国与印度、中亚、南亚等地有密切的贸易文化往来，西方绘画中的“明暗法”在此时，经中亚输送入敦煌。这种“天竺”技法，中国称之为“凹凸画”。在中国的趣味改造下，它逐渐转变为笔墨的语言，以粗与细、厚与薄为特征，用于三维造型。直至8世纪初唐时代，此造型手法发展成熟，在人物、山水壁画中，实现了“模拟幻觉空间”。在这一演变过程中，天人合一的汉代美学思想、平行四边形构图法等中国本土艺术风格也在自身民族文化审美要求与美学观念的变更中不断发展，这些外在、内在的因素都直接或间接地体现在北朝至初唐时期敦煌壁画创作的构图与造型之中。

关键词：汉代图式；西域明暗法；三维幻觉空间；佛教壁画；本土化创作.

Copyright © 2019, the Authors. Published by Atlantis Press.
This is an open access article under the CC BY-NC license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

1. 前言

印度佛画出现不久，即传至西亚，并由西路到达中国西部边陲，于4世纪传到敦煌，同时东南水陆两路商贾来往频繁，部分南亚大陆中的佛教绘画艺术传入中国，西域佛画延天竺之风，故明暗技法也以一定规模由西向东传播。魏晋南北朝佛教壁画是石窟绘画艺术的主要形式之一，汉代儒学和谐均衡的审美图式、古代神话思想中人神自然合一的意象造型、西方绘画中“明暗法”的立体关系塑造，魏晋玄学之风与传神悟性的绘画理论在艺术形式上的运用等，这些因素对佛画创作的影响，可从至今遗存的敦煌等地极具代表意义的石窟壁画中显现出来，如以传承汉代图式为代表的炳灵寺169窟，以北凉和北魏时期为代表的早期风格272窟、275窟、254窟；以西魏及北周时期为代表的中期风格285窟，249窟，428窟，297窟；以隋唐时期盛大场面为典型代表的321窟西方净土变。

本文从这些题材典型、手法丰富且绘制精巧的北朝至初唐时期水准较高的佛教壁画遗存作品中，分析不同时期的壁画风格以及它们之间所蕴含的共同民族审美意识间的联系，分析不同程度的文化交融而锻造出的新艺术式样与区域风格的变化规律，认识其背后的文化传播及主观创造的趋势与实质。

2. 汉代美学图式、西域凹凸法、中国本土审美心理对炳灵寺、北朝至初唐时期敦煌石窟壁画构图与造型的影响

纵观中国古代壁画艺术的发展脉络，汉代墓室壁画是极其重要的分水岭。当时佛教思想还未传入中国，汉代壁画、画像石、砖等在艺术内涵上更多地关注人类社会生活的本真状态和内心世界的真实感情，人对物质世界和自然对象的征服，是汉代绘画艺术的本质。在艺术表现手法上，汉代墓室壁画图式不局限于定点透视技法，而是超越时空之界，以散点透视为主，具有一定秩序感地排列视觉符号，灵活处理画面空间的空间经营法；虚实相衬、计白当黑排布图形关系的位置经营法；大胆取舍概括、夸张变形的装饰手法；以及各种观察表现法则，多样化又和谐统一地运用呈现出古拙真挚、朴质自然的特点，如平视横列、散点排布、鸟瞰散布、斜边形空间分割（即三角形或梯形可以产生汇聚感的图式）等构图形式，其中采用高点散视的构图，依据画面上下位置来表现远近纵深空间关系的鸟瞰散布法奠定了初唐321窟净土变的基础。

2.1. 炳灵寺169窟

5世纪早期（420）甘肃永靖炳灵寺169窟壁画（如图 A）是现存我国最早的佛画，构图上，佛与菩萨位置呈中心对称，身后的佛光呈圆环形，佛座以背面椭圆形和底部方形、梯形的直线式切割为主，菩萨底座运用椭圆形来概括莲花形态，整体平面式的二维构图依旧延续汉代画像图式的朴拙气息。造型上，佛底托座上的平面螺旋图案，随意的笔触与形体的抽象化概括，简约质朴，显现些许稚气、粗重拙笨。而佛像与菩萨的身躯不进行过多处理，外露肢体、脸部的线条勻是书法用笔勾勒，裹于身躯上的袈裟较之身躯刻画得此起彼伏，外轮廓线条的平面刻画极具装饰性美感，衣褶转折线的层次感鲜明，提笔、收笔、迂回顿挫有意识地体现位置与穿插，显露中国传统书法用笔的节奏与韵律。可见，此窟绘画风格本质上仍是中国式的，菩萨立像那自由又具表现力的书法式线条展现了一件宽松外衣波浪起伏的表面，完全隐藏并忽略了衣服下的躯体，画者在刻画包裹躯干的袈裟时纯用线条，使质朴的画面增添层次与活力，是在当时以飘逸线条美学风格为主导的绘画艺术环境下，使佛画由汉代平面式构图向魏晋科学空间式构图过渡的直接体现。

a b c

图1 .a 炳灵寺169窟 西秦 b.敦煌272窟西壁龛菩萨 北魏 c.敦煌275窟 北凉

2.2. 敦煌壁画272窟

5世纪前半叶，敦煌壁画272窟（如图 B）在造型上，与炳灵寺169窟壁画佛像相比，此窟用精心的色彩明暗来表现上身裸露的菩萨的人体，紧贴肉感的臀部与小腿，更明确显示了对形体曲线的关注意识。但画工对作为骨肉内部的有机结构塑造表现出很少的兴趣，颈部、躯干和四肢均呈魁伟的圆柱状。面部的塑造和衣饰的处理上，朱砂颜料勾勒五官边线，平涂式手法绘制皮肤，袈裟底部简单概括的衣褶近乎对称地排列在未加区分的表面上，画工们通过拙质、刻板的正面和全身化手法力图概括西域外来衣饰式样的形体特征来塑造壁画人物，对西域艺术特征的模仿初现。

2.3. 敦煌壁画275窟

到5世纪中期，敦煌壁画275窟（如图 C）为纵向坡顶，窟顶有千佛与飞天，西壁为塑绘相结合的说法图，南壁上部为交脚菩萨、供养菩萨、思惟菩萨，龛下有故事画，北壁为本生故事，与南壁基本相同。在构图上，北朝早期敦煌壁画形制延续西域佛画排布规律，以基本对称的说法图和不完整的本生故事画为主，但较之西域严格的几何法式来看，敦煌早起壁画风格更加活泼自由，是对西域画形制上的部分主观借鉴。造型上，佛像的脸部及裸露的身体躯干，绘画手法发生变化，用朱砂颜料的线条塑造，后被氧化成一种黑褐色的阴影，佛像的皮肤进行明显地勾勒，保持着最初的肤色和笔触，具有体积感，这种风格起源于印度绘画所习惯采用的明暗塑造法。可见，天竺明暗技法雏形显现。

2.4. 敦煌壁画254窟

5世纪后半叶，敦煌壁画254窟（如图 D）《尸毗王割肉贸鸽》，纵约120厘米、横约155厘米。故事情节围绕主要佛像组成宏大场面的构图，布局几近对称，是北魏作品中典型的以佛像为中心构图的经变故事画，因强调神圣的宗教献身精神，具有严格的描绘程式，因此构图受一定局限，虽均衡却略显拘谨，但尸毗王周围部分人物的错落排列，使图像看起来具有一定景深或突出出来，西域绘画中构图的空间意识显现出来。造型上，人物动态相对平和，因割肉等题材情节所支配的刺激画面与整个中华民族所强调的优美瑞兆、贴近世俗生活等氛围不完全合拍，故在西域传来的经变故事中，尽管故事情节惨烈，诸王的身躯却完好无损，对于特定情节下的动态诠释则被工匠淡化处理，是西域文化传入中国时依据汉民族特色进行的主观性调整创作。尸毗王坐像的身体与脸部多用富有立体感的晕染加以表现“明暗法”，躯干的体块感明显，着重突出躯干的体积与身体的饱满，衣纹袈裟紧贴身体，有意识地加强人物的生命感，用笔饱满圆润，人物神态表情描绘绝佳，可与印度阿族陀石窟最好的塑像相媲美。可见，由“明暗技法”为重要绘画方式所引发的幻觉造型意识在壁画中越来越突出。

a b

图2. a.敦煌壁画254窟 北魏 b.敦煌285窟北壁说法图 西魏

2.5. 敦煌壁画285窟

6世纪（538-539）西魏最华美的敦煌285窟（如图 E），此窟为覆斗形顶的厅堂式布局，西壁开三龛，南北壁各开四龛。主室龛顶为华盖式藻井，四披画有山灵、杂物、海兽等中梵合一诸神，形体飘逸飞动如汉画，颜色明快醒目，一派神秘气氛。在佛像与壁画的空间布局中，西壁的说法图、供养菩萨、飞天等诸神，东壁的无量寿佛、三世佛以及下排众多供养人，位于中央圆券龛内的主佛与东西诸佛已显现王与诸侯的等级排布之势，窟顶严整的华盖式藻井，对称而方整。这种空间形制逐渐向殿堂式或厅堂式变化的趋势，将宗教气氛与等级权力观念融为一体，使佛的至高权威变为一种等级观念，极具汉式儒学政体结构，适应于中华汉民族的审美心理。

构图上，已完全摆脱佛画格局的制约，以表现情节场景为首要任务，同时又改进了汉化构图中略显呆板的分层处理，转而吸取佛画中的装饰手法，形成错落参差、远近不一的排布形式。此窟动静相互衬托，动者为四披的诸多活跃气氛的山灵海兽，静者为画面中心的佛及菩萨，云气飞动的形式与镇静稳定的佛像相合一所产生的细精满密构图形式，是汉壁画中规则题材处理方式的迁延与改进。造型上，因5世纪末北魏皇家石窟云冈石窟内佛像或叙事性壁画风格从印度圆润人像变至秀骨清像式中国化的巨大审美转变，这种新风尚开始成为北魏以后的公认风格，并且贯穿了东魏和西魏的550年代初期，故发展至6世纪初的西魏敦煌285窟北壁僧侣佛像中流行新的汉式服装，成为有力的证明，佛像菩萨形体变瘦，体态由丰腴转向秀美，手、眼的晕染描绘及其体态姿势的处理逐渐协调，尽管穿着扁平的燕尾状衣服的人物身体修长，但人物看起来仍旧丰满而结实，形成了一种新的模式选择之趋势，这是魏晋绘画传神意识在壁画工匠中被广泛接受并运用的一种强烈反映。颜色设计与用笔方式极富匠心，面部和衣服的线条轮廓用色彩明暗阴影加以修饰，线条和阴影互相补充，同时西域明暗法也应用于整体色相和局部空间的对比上，整体菩萨佛像的炭黑朱砂与大片白色背景形成对比，局部人物服饰中炭黑朱砂与白色面部及袖口形成对比。由于炭黑朱砂比白的视觉冲击力大，用不同色相推出空间的层次感，且不同的颜色线条更有书法意味，墨线挺劲，线条的表现形式是中国绘画的特有风格。中国绘画理论与技法在与西域明暗阴影法相融合过程中所产生的新绘画观念里找到用武之地，使这些绘画尽管题材不同但却呈现了统一的视觉面貌，成为此窟具有代表意义的依据。

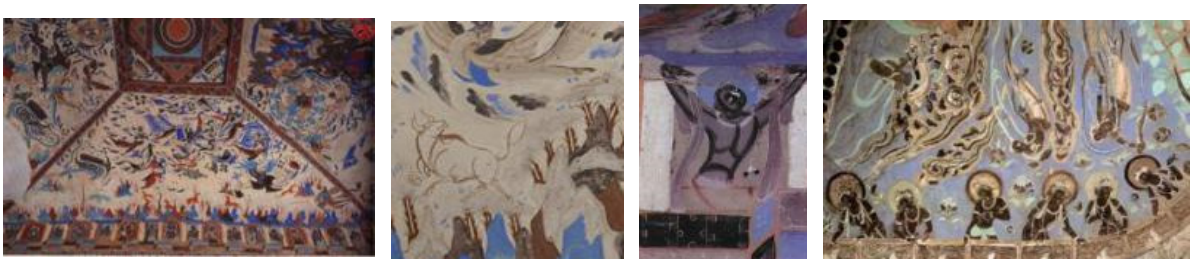
2.6. 敦煌壁画249窟

6世纪中期（550）敦煌壁画249窟（如图 F），窟顶画满了天人侍卫、飞鸟动物，风格生动，画中的奔牛，造型简练，用笔飞动，朴拙犷悍，生动感人。在构图上，窟顶窟底渐渐出现的天上人间之气象，加上各式极具想象力和生命力的动物鸟兽、世俗人物，仿佛汉代壁画上中下的不同位置象征着天上人间地下三个空间界阀，石窟壁画也有天上、佛界、人间之意。窟顶南北坡所绘西王母及东王公，场面宏伟，与《洛神赋图》中洛神乘云、驾鱼龙归去的大场面异曲同工，尤其画幅下方的山林场景，有顾恺之《画云台山记》中层峦散布、疏密相间、

阴阳相和之意，既是汉代道庄哲学所追求的宇宙天地相通相合精神理想的美学观念和中国古代神仙思想在佛画中的反映，又是魏晋以来玄学之风在艺术形式上的蔓延。

在造型上，此窟窟顶北部奔牛（如图 G）仅靠线条粗细就能描摹动态，四牛蹄的不同姿态，前蹄与牛身体的穿插，在着力点处线条笔劲的强调，刻画牛尾飞扬动感的飘逸线条，从牛尾与身体肌肉穿插处开始至牛尾末端，线条实起虚收，生动刻画牛奔跑并回头的姿态，展现一种有机的肌肉感和空间感，此时线条为加强造型本身与写实再现而服务。另外，此窟天宫伎乐图（如图 H）中，画工对凹凸形式的强烈偏好表现在对舞者的脸庞、鼻子和眼睛采用极为突出的白色绘制，演变进程至此，脸部和裸体躯干的明暗阴影关系已可以用相当自由的笔触表现出来，所绘人物无论有无阴影色彩，都能表现出很强的体积感和三维感。那时的艺术工匠们凭借着对体积和透视缩短的敏锐判断力，仅运用线条而不是依赖于色彩或明暗来进行三维画像，似乎在试图创造一种富有凹凸感人体的同时，寻找西方的明暗技法和富有表现力的中国绘画技巧相结合的途径，是对与其相差10年的敦煌285窟中西相融、主观本土化创作绘画理念的进一步发展。

依靠线条而表现的形似再现的绘制手法与阴阳玄学、天人和谐的布局理念在壁画中得以体现，从跨文化角度看，西方运用光学色彩渲染和“单点透视”来进行“科学写实”，而中国则运用书法笔墨和以平行四边形的移动视点为基础的构图形式进行描绘。在模拟形似之后中国绘画运用个性化的书法笔触和线条来做“古为今用”的新创作，是模拟幻觉造型的进一步发展，也是中国借鉴吸收西域绘画风格并有意识地利用本土优势突破创新的重要体现。同时，整个画风明显地受到汉画中流动飞舞特征的影响，并接受了魏晋及南朝重神韵、讲风姿的审美习尚，构图技巧与造型手法都明显受到汉文化影响，从中也反映出佛传故事画在布局与描绘等手法上向汉画的均衡、平列、取势、求态等特征靠拢借鉴并加以主观创造的过程。



a b c d

图3. a.敦煌249窟窟顶南坡 西魏 b.敦煌249窟窟顶北坡奔牛局部 西魏
c.敦煌249窟天宫伎乐图局部 西魏 d.敦煌321窟净土变 初唐

2.7. 敦煌壁画321窟

唐代在中国的美术史上占有辉煌灿烂的一页，而佛教发展在当时更是深入社会，影响广泛，此时佛教的中国化过程也基本完成，因此唐代是中国佛教发展的鼎盛时期。8世纪的武周时期，覆斗形殿堂式洞窟的敦煌321窟（如图 I）北壁绘制的无量寿经变，作为初唐无量寿经变的代表作品，在构图上，调整视点位置，以俯视的视角，运用透视的方法，描画天人在露台的盛大场面，以凹凸的、平行四边形的砖块来表现透视，是唐代凹凸画的典型范例。以佛陀说法图为中心、以梯形图式为画面基本结构，中央主体部分佛陀说法，两旁众菩萨听法，其中以“斜边形”为基础的空间表现方法延续了汉代图式传统，此画法在北朝佛教壁画中屡见不鲜，如249窟。画面上层中间的净居天，对称结构分布在天空的十方诸佛和菩萨，画面中下方两身脚踩圆毯的伎乐菩萨，加上两旁一众伎乐菩萨和供养菩萨，极具平衡式美感。水池中童子、荷花、鸳鸯等生动形象，栏杆上立着的孔雀，一派西方净土无比庄严、清静、美妙和安乐、祥和的景象。

造型上，经变中的佛国境界改造成宫阙殿堂，水池中建有平台和两侧楼阁，歇山顶的楼阁高二层，上下层之间不设腰檐，这种画法直至初唐壁画中才能见到。自6世纪中期以来，敦煌艺

术家们逐渐通过取舍、选择、变化、改换等方式，对佛画进一步改造，猿、鹿等动物被龙、虎、鸳鸯、荷花等取代；菩提树被泛化为林木山水场景；地面逐渐被演化为以花砖铺地的世俗化造型等，较为集中地继承了中国传统绘画原有物像题材的成果，是形成极具本土民族特色的宗教环境的重要方式。画面上部天水相接，赴会佛、菩萨、十身飞天千姿百态，技法上，将西域的明暗技法跟中国的线条用笔结合起来，在描绘三维空间的动力驱使下，画家不借助于色彩和阴影而是通过粗细有致的书法线描来展现对体积和运动的认识。这种由“凹凸”技法向“浓淡晕染”的书法笔调的转换，使中国绘画用其自身的方式实现了对幻觉空间的控制与征服。

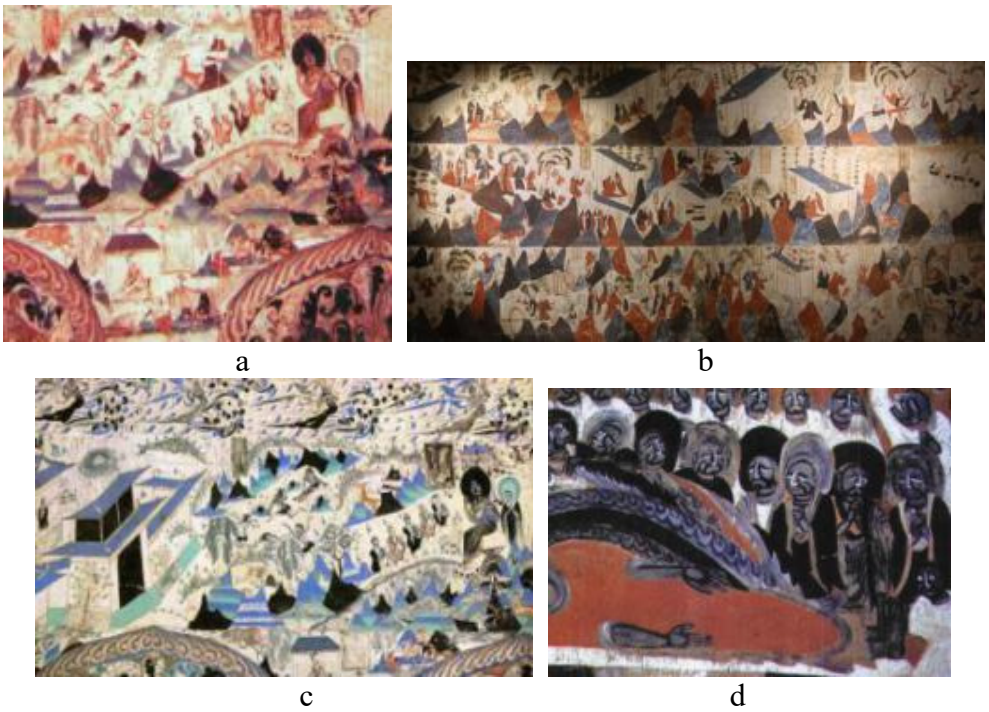
2.8. 中国本土审美心理的影响

北魏至初唐时期对绘画虚拟空间的征服，不仅体现于人体、动物与花鸟画，也见于山水画和建筑画，同时壁画艺术尤其在佛教山水构图中，模仿中国山水画卷形制的三维图式愈来愈明显显现。

构图上，6世纪初285窟（538-539）五百强盗成佛故事壁画（如图 J），艺术家将山形主题排列成不明确的单独叙述的各段落的背景间隔，依靠故事中不同的人物，以及由断断续续的系列不同角度的山形主题连续起来的背景，松散地构成了梯形的或者三角形的空间。之后，6世纪中期（550）敦煌428窟（如图 K），山水树木围成“空间元”，来处理故事中人物景物的描述，提供三维“空间元式”的构图，窟内的故事情节被设置在山水画背景之中，出现了一个系统的方法即由连绵不断的山形主题构成独立的空间单元，为连续的故事情节提供了一个统一连贯的背景，这是敦煌艺术家们第一次系统地尝试解决画面中三维物体及其组合构图的空间问题。直至6世纪下半叶敦煌297窟建筑叙事画（如图 L），人们对世俗化生活的期望愈来愈高，佛教气息渐渐被其取代，传王维（701-761）《辋川图上看春》的先声。

造型上，以428窟西壁涅盘图（如图 M）为例，哀悼者面部明显的色彩明暗带极具立体感，额头和颧骨两侧分层晕染的痕迹以突出面部的体积感，然后用白色的高光凸显面部层次，最后用富有立体感的墨笔绘出面部与身体的主要细节，旋转而具厚度、力量感的书法性笔触生动地描绘了哀悼者的生动神态与立体动态。此时，由外来佛像风格刺激形成的追求三维形似动机依旧保持不变，真正的中国化进程发生在对外来塑造风格逐步改革、本土化的过程之中，在绘画上意味着立体线条与面部分层晕染的表现风格、一种将明暗阴影与线条勾勒结合为描绘空间层次感笔触的新技法的产生，这与一直以来不断发展的中国人像的表现方式相符。

此外，6世纪上半叶的早期敦煌壁画佛像风格始终保持着古老的模式，外来的人像立体造型风格虽为人们所赞赏但并未被完全理解，加上5世纪末北魏壁画由西域装束向汉式长袍逐渐转变的新风尚，北魏、东魏和西魏的西方和中国式佛像壁画风格均展现二维的正面形式。6世纪中叶，南方在绘画中占主导地位，通过张僧繇那样的卓越大师，中国用他们自身特有的书法式线条开始尝试解决三维形似问题。6世纪下半叶敦煌石窟的绘制中，艺术家们致力于凹凸明暗画法的空间写实，不仅体现在立体墨线的形似塑造与局部浓淡晕染上，更体现在愈来愈成熟的众多人物场景的空间层次营造上。在约为6世纪下半叶的297窟叙事性壁画里，人物、马匹的趋势与建筑物都被处理成空间中的“前进”与“后退”，仿佛通过各元素间的协调调动、动态呼应挣脱了汉代图式横向摆置的狭窄限制，是依据不同时期下自身审美文化发展并主观创造的直接体现。



a b c d

图4. a.敦煌285窟南壁五百强盗成佛图 西魏 b.敦煌428窟 北周
c.敦煌297窟 北周 d.敦煌428窟西壁涅盘图 北周

3. 总结

北朝至初唐时期石窟佛教壁画艺术风格上的发展演变是一个外来艺术不断在中国被借鉴、吸收、创新并逐渐本土化的过程。壁画属于绘画的一种，而绘画艺术的演变，重视的不是认真模拟，而是情感感受，不同时期的工匠们把构图、造型、观念融入笔意与画面，着眼点更多不是在对象、实体上，而在于神与神、人与人、人与神之间的功能、关系、韵律。渐渐地，佛教本身也在这种改造中产生了新的创造，中国式的“佛地”也孕育在人情山川花木鸟兽所构成的图式中。直至后来，不再依附于西域佛教的戒律故事，仅依靠画面的组织安排来描绘出一种和谐完整的气氛，画家可以较为自由地按照自身文化与情性去设计形象、选择画法、组成画面，画面所强调更多的是内在生命情感的表达，并非局限于现实生活或西域文化忠实的模拟再现，更着重表现的是人情感中的智慧在现实人生中的和谐与满足，并非突出非理性的迷狂与欲望。在这一演变过程中，实用的、入世的、理智的信念逐渐在佛教壁画的构图、造型及内容中不断被强化，中国特色更为浓厚。

References

[1]. Cao Yang: An Analysis of the Enlightenment of the characteristics of Tomb carving pattern in Han Dynasty to the expression of painting language (Master, China Academy of Fine Arts, China 2012). p.5-16.

[2]. Li Nanqin: a study on the Classification of Western Pure Land murals in Dunhuang Mogao Grottoes in the early Tang Dynasty (Master, East China normal University, 2014). p.26-32.

[3]. Fang Wen, Shen Yunyan, et al. Dunhuang concave and convex painting. Chinese calligraphy and painting. Vol. 12 (2007) No. 07, p. 8-11.

[4]. Fang Wen, Shen Yunyan, et al. Dunhuang concave and convex painting. Journal of the Palace Museum.Vol. 6 (2007) No. 03, p. 2-3.

[5]. Wang Chaowen, Deng Fuxing, et al. The history of Chinese art. Beijing normal University Press, 2011, p. 428 - 441.

[6]. Fang Wen, on Shengguang, et al. Nine lectures on the History of Chinese Art. Shanghai calligraphy and painting Publishing House, 2016, p. 110-127.