



《敦煌山水画史》
赵声良 著
中华书局



莫高窟第172窟-净水池(局部)-盛唐

敦煌另一面：山水画“活化石”

□长庚

一部山水画史

赵声良曾任敦煌研究院编辑部主任、副院长、院长，现任敦煌研究院党委书记、学术委员会主任委员。

赵声良自幼习得书画，对美术有着极大热情。1980年，这位年仅16岁的云南昭通小伙儿考入北京师范大学。大学期间，他找了许多绘画的书来看，从中偶然看到了敦煌画册，一下子就被吸引住了。1984年，20岁的他大学毕业，远离了故乡，选择到莫高窟东面戈壁滩上的敦煌研究院一直工作至今。

敦煌壁画体量达45000平方米，内容丰富，风格多样，特别是延续1000多年没有断绝，各时期艺术风貌保存完好。基于对美术的热爱，赵声良将自己的科研重点放在了敦煌美术史的研究上，他用10年的时间完成了专著《敦煌石窟美术史(十六国北朝)》，又用了10年的时间完成了隋朝部分的研究。《敦煌山水画史》则是赵声良最新的研究成果。

孔子曾说：“智者乐水，仁者乐山。”庄子也说：“山林与，皋壤与，使我欣欣然而乐与！”对山水景物的欣赏，可以说是中国传统审美意识中一大特色。中国自古以来就强调人与自然和谐相处，绘画中往往喜欢把人物放在一定的山水背景中来表现，寓情于景。到宋元以后，山水画更是成为中国绘画的主流，这是中国绘画与西方绘画的一个重大区别。

从源头看，山水画起于魏晋时期。当时社会动荡，很多文人归隐山林，社会上对山水自然的欣赏蔚然成风，从而萌发出山水诗和山水画。到了隋唐，山水画成为独立画种，并达到了很高的艺术境界，出现了李思训、王维、张藻、朱审、王墨等著名画家。

敦煌石窟作为佛教石窟，壁画表现的核心内容自然是佛像以及相关故事。然而，不论是说法图、故事画或者经变画，都或多或少地要描绘其背景，其中就包括山水、树木和建筑等。于是，我们可以看到敦煌壁画中有大量的山水场景，虽然它们并非专门的山水画，但其数量庞大，时代特征明显，展示出了一部自4至14世纪系统的中国山水画史。在印度和中亚一带的壁画中，虽也会画出一些植物和简单的

敦，大也；煌，盛也。鸣沙山上，四百洞窟，茫茫沙漠，千年相继。资深敦煌学者赵声良自大学毕业就来到莫高窟，扎根敦煌近四十年，敦煌山水画的发展历史是他长期研究的课题。此前，他撰写的《敦煌石窟艺术简史》按时代发展顺序，简明扼要地总结出了敦煌艺术各时期的风格特点和艺术成就，体现了他对敦煌艺术发展史的宏观把握。他的新作《敦煌山水画史》则是从绘画史的角度，对敦煌壁画山水画作进行了深入分析和探讨。



▲莫高窟第257窟-鹿王本生(局部)-北魏

象征性风景，但绝没有如敦煌壁画这样大量的山水画，这反映了中国传统山水审美意识对宗教艺术的强烈影响。

被遗忘的主流

赵声良曾多次提到，很多人认为敦煌壁画不像中国画，为此他曾跟人家讨论了许多。“后来我才明白，我们中国有一个传统的中国画的概念，如果我们传统中国画的概念来比较敦煌艺术的话，我们会发现有很大的差距。”

其实，中国传统艺术存在两大系统，一个写实，是属于大众的、有用的艺术；另一个就是非功利的写意，强调个性。人们比较熟悉第二个系统，而唐代及以前的绘画，属于第一个系统。

第一个系统以魏晋南北朝时期为典型。顾恺之、陆探微等当时主流画家作品的主要特征是：注重“传神”，即“气韵生动”；强调“骨法用笔”，行笔劲健；人物塑造崇尚“秀骨清像”。可惜，这些名家的山水画迹到唐代就已经很难看到了，顾恺之的《洛神赋图》和《女史箴图》虽有摹本传世，但其中能有多大程度反映了原作的风貌还很难说。

幸运的是，敦煌被发现了。这一派绘画，随着北魏孝文帝改革而流行于北方，特别是以洛阳为中心的中原地区，因而也被称为中原风

格。中原风格在北魏晚期至西魏时期传入敦煌，在敦煌壁画中流行开来。因此，敦煌壁画中的山水图像，便成了这一时期留下的最真实可靠的山水画资料，从中人们可以看到中国山水画萌发期的状况。

比较有代表性的，是开凿于北魏时期的第257窟。该窟西壁绘制的是《鹿王本生》故事画，也就是著名的敦煌九色鹿形象所在。在表现九色鹿从河里把溺人救出等场面中，画师们描绘了山峦和河流。在长卷式画面的下部，是长长的一列山峦。画面的左侧因烟熏而模糊，但仍能看出一条河自左上部向右下侧流下，河水用线描出波纹，并以青绿色晕染。河中的九色鹿背负溺人向岸边走去，沿河两岸各画出一列斜向排列的山峦，画面的中部也画出几列斜向的山峦。与河流的作用相同，这些山峦也表现出纵深的空间感。

赵声良指出，这是北朝故事画构图的基本形式。山峦虽是连续的驼峰式山峦，但由于组合关系改变，按斜线排列，一排排斜向的山峦，实际上分隔出了相应的空间，于是山水的空间环境关系就体现出来了。这体现出当时山水画已经具备一定的技巧性和专业度。

提起山水画，人们的脑海里很容易浮现出黑白两色为主的画面。近几年，因舞蹈《只此青绿》、名画《千里江山图》的走红，青绿山水走进了人们的视野。实际上，唐人讲

山水画，并没有出现青绿山水或着色山水的表述，因为当时山水画普遍着色，有青有绿是常态，没有必要特别强调。五代以后，水墨山水逐渐成为山水画的主流，北宋之后的画论才出现“着色山水”“青绿山水”等词汇。

那么，正宗的唐代青绿山水长啥样呢？虽然宋元明清都有所谓的仿唐青绿山水，但由于材质、画法等方面差异较大，具体能仿到什么程度很难判定。相较之下，敦煌的唐代洞窟有200多个，里面的壁画更能代表唐代山水画的原貌。

南宋画家马远的《水图》，是传世本中流传至今最古的专门以水为主题的作品，展示了宋人的画水技法。《水图》共12段，各有名目，如“洞庭风细”“层波叠浪”“寒塘清浅”“湖光潋滟”等，其中大部分形态都可以在敦煌唐代壁画中见到，由此推知唐人已经掌握了相关技法。

不仅如此，敦煌壁画的一些画水技法，后世已经难得一见。如第172窟东壁文殊变中，在文殊菩萨和圣众的身后有广袤的山水背景。图中共画出三条河流，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。河流的表现尤为引人注目，特别是近景处波涛汹涌，画家通过线描表现出波浪的动感，同时以色彩的晕染表现出波光的辉映。这种对波光的表现，是在宋以后绘画中极为少见的，说明技法后来渐渐失传了。

总的来说，敦煌唐代壁画中山水画分量大大增加，而且在技法上也越来越成熟，山与树、景与人的比例都逐渐协调，对山、石、树木细部刻画更加深入。包括近景、岩石肌理、树木的枝、干、叶等的描绘，早已脱离了早期那种象征性的处理方式，而具有一定的写实性。特别是对于空间的处理，已表现出较为成熟的远近空间关系。而更重要的是，画家已擅于利用山水景物来烘托出意境，表现宏大的空间感。赵声良认为，从这些山水壁画中，可以大致推知唐代李思训一派青绿山水的风格。

中国画由青绿山水向水墨山水转型，这一点在敦煌壁画中也能看到端倪。

隋唐那些著名画家，如阎立本、吴道子、李思训等，往往是在殿堂、寺观壁画中留下其代表作。而随着造纸术的普及，宋元时代的著名画家基本不再作壁画，转而用纸本或绢本绘画，也就是卷轴画。

水墨画大约在盛唐时期就已经在长安等地流行。从载体上看，水墨山水的出现，最初就是在纸本或绢本绘画中。因为水墨的晕染，在纸上或绢上的绘制效果最好，而壁画采用水墨晕染，较难形成层次丰富的效果。但是为了紧跟时尚潮流，敦煌的画家们也努力在壁画中绘出水墨山水。

当然，严格地说，敦煌壁画中没有完全意义上的水墨画，因为壁画基本上都是用重色染出的。但在这一阶段，很多壁画在表现山水时用色较少、较淡，用墨的成分较多，并且出现了水墨晕染和皴法等水墨画的典型技法。这些水墨画的元素，在一定程度上改变了传统的青绿山水的面貌。如今，有水墨画特征的洞窟主要有莫高窟第112窟、第54窟、第154窟，榆林窟第25窟等。

唐朝那种只适宜壁画的青绿山水画便不再需要，唐朝那样色彩华丽的审美系统也不再适合新的时代。

青绿山水淡出历史舞台，表面看是壁画输给了卷轴画，实际上是唐朝那样色彩华丽的审美系统不再适合文人的审美，其中的影响延续至今。赵声良直言，正因如此，当人们用宋朝以后的绘画观念来看敦煌唐代壁画时，已不太容易读懂这些精美的画作。“如果我们不从中国绘画史的角度重新来看待敦煌壁画，以敦煌壁画为依据来认识南北朝隋唐的山水画，那么中国绘画史，特别是山水画史就是不完整的。”

对于山水画的研究，只是敦煌学一个很细微的门类，然而已足以有石破天惊的效果，敦煌石窟这一伟大的文化遗产越来越体现出其独特的魅力。正如敦煌研究院名誉院长樊锦诗在该书序言中所说，作为分类绘画史的研究成果，《敦煌山水画史》的出版，必将推动敦煌艺术研究更加广泛深入地发展。

希望有更多的学者研究敦煌艺术的方方面面，让更多的读者了解中国古代文化艺术的丰硕成就，以及蕴涵其中的传统审美精神。

壁画也追时髦

艺术的风潮与时俱进。此后，