

敦煌



塑像卷



商務印書館



敦煌

石窟全集



敦煌

石窟全集

敦煌研究院主編

8

塑像卷

本卷主編 劉永增



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 彭卿雲 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

塑 像 卷

主 編 劉永增

圖版統籌 吳 健

攝 影 吳 健

線 圖 呂文旭 吳曉慧 趙 蓉 張力軍 胡 禎

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 2003年12月第1版第1次印刷
© 2003 商務印書館(香港)有限公司
ISBN 962 07 5276 7

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。

© 2003 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

人間聖像 天工塑繪

佛教起源於印度，早期無偶像崇拜，僅以法輪、足迹、菩提樹及寶座來表示佛陀的存在。隨着大乘佛教興起，公元1世紀的犍陀羅（今巴基斯坦北部及阿富汗東部一帶）和馬圖拉（舊譯秣菟羅，今印度北方邦馬圖拉地區）地區開始雕刻以人的形象來表現的佛陀造像。前者稱犍陀羅美術，是接受了波斯、希臘、羅馬藝術影響的產物；後者為馬圖拉美術，是參照馬圖拉傳統的藥叉像創造的印度本土藝術，它們都曾對中國的佛教造像產生影響。

佛教東傳的過程也是一個佛教藝術於所流傳的各地逐漸本土化的過程。在無法採集到適宜雕刻的石材的地區，則因地制宜地用其他方法來塑造佛像。如巴米揚（今阿富汗喀布爾市西北230公里）石窟即為泥塑，具有印度笈多王朝的時代特點，壁畫則受波斯的影響。而哈達（今阿富汗賈拉拉巴德南10公里）地區的造像則多為模製，再施以彩繪，已近於彩塑。哈達的造像，將風格冷峻的犍陀羅雕刻和渾厚的印度造像融為一體，以新的造型方法，寫實的手段，創造出有地方特色的佛教造像。

位於西域和中原接壤處的敦煌，自歸入漢朝的版圖後，漢文化即成為當地的文化基礎，連胡族的西涼國君李暠也曾在敦煌建造宗廟以祭祀祖先。敦煌石窟未開鑿前，當地的造型藝術在漢化的基礎上並形成自己的傳統，製作出相當精美的雕塑作品。公元4世紀，敦煌發展為“村塢相屬，多有寺塔”的佛教聖地，敦煌石窟就是在這種文化背景下應運而生的。

敦煌地處邊陲，社會相對穩定。石窟在地方豪門權貴和百姓累世開鑿下，至唐代已發展成規模宏大的佛教勝地。加之來自中原各地的西行僧侶和躲避戰亂的富有之家、被貶的儒雅之士不斷聚集敦煌，他們的智

慧與財力，無疑也推動了石窟的創造和保護。相反，中原則由於戰火頻仍、政治動盪，隨着一個個王朝的湮滅，一座座寺廟被焚燬，唐代以前的佛教彩塑幾於蕩然無存，現存的僅有甘肅天水麥積山石窟，山西五台山佛光寺、南禪寺等處。從這個意義上講，敦煌石窟是中國最重要的彩塑藝術寶庫之一。

敦煌莫高窟開鑿在敦煌東南25公里的鳴沙山東麓斷崖上，石窟內塑有佛像並繪有壁畫。

敦煌石窟的岩體構造屬於酒泉系礫石岩層，是由細沙和礫石沉積黏結而成，因此不能雕刻造像，而只能採用泥塑，塑成後裝彩，這種工藝，後世稱作“彩塑”。其實造像裝彩的理念與石雕是相同的，石雕也要裝彩，如山東青州出土的北朝石雕上，依然殘存鮮艷的顏色。敦煌彩塑大多不是嚴格意義上的圓塑，而是接近圓塑的高浮塑，此外也有圓塑和浮塑。高浮塑主要塑於佛龕內，因有龕壁遮擋，塑像後部體量被壓縮。圓塑主要塑於中心佛壇和龕沿兩側，浮塑有窟頂人字坡上的椽枋，龕樑、龕楣上的裝飾以及模製的影塑飛天等。

敦煌塑像的材料都是就地取材，以本地生長的楊柳為塑像的中心骨架，骨架上捆敷的蘆葦採自大泉河上游的苦苦泉，塑泥則更容易採集，為窟前大泉河沉澱的澄板土和細沙。依壁製作的高浮塑的製作程序如下：

1、在牆壁上橫向楔入木楔，將木楔和埋入地下的中心骨架捆紮在一起，再敷以葦草製成塑像的形體骨架。

2、塑出大形後，用捏、塑、貼、壓、削、刻等手法塑出塑像的細部，待乾燥後再裝飾色彩。

3、裝彩用點、染、刷、塗、描、貼等繪製技法表現，即是使用繪

塑結合的手法來表現肌膚、鬚髮、服飾、台座，使完成後的塑像富有神韻和質感。

除木骨架塑像外，還有石胎泥塑，即是直接在崖壁上開鑿出巨型雕塑的大形，再加泥塑。這種大像從中亞到中原表現的均為彌勒。

製作佛像須遵循佛教規定的“相好”標準，有“三十二相”和“八十相”之說，如頭頂須塑出肉髻，兩耳碩長，頸下塑三道，雙手長及膝下等，還有手印、台座、眷屬以及其他造像附屬物。由於敦煌地接華戎，同時還要考慮漢族的習慣和審美要求，作取捨和變化，如肥臀巨乳的印度貴婦消失了，出現的是溫文爾雅的東方少女；深目高鼻的胡僧逐漸退出佛壇，出現了儀態儒雅的中國和尚；曲髮蓄髯的外域天王變成鎧甲嚴身的大唐將軍。塑匠把握了諸多規定後，又以最熟知的生活素材——歌伎、胡商、漢僧、將軍為藍本，運用想像和誇張，以概括和提煉的手法，塑造了一個個富有生活氣息的宗教神祇。因此可以說，雖然敦煌石窟是宗教信仰的產物，其彩塑的藝術成就，卻遠遠超越了宗教的範疇。

佛教彩塑是靜態的羣體塑像，主尊兩側多是左右對稱的立像，難免呆板、僵直或形式化。然而，塑匠懂得怎樣於靜中求動，用形體、手姿和色彩在不變中求得變化，如對稱而立的弟子大多是一傾身一直立，菩薩屈膝扭腰、裙帶飄逸，天王和力士則以憤怒的面部表情和劇烈的形體動作，來體現作為佛教護法的職能。此外，佛教塑像的組合也不斷形成一定的規範，如釋迦與阿難、迦葉組成“釋迦三尊”，加文殊、普賢組成“釋迦五尊”；阿彌陀佛與觀音、勢至菩薩組成“西方三聖”；毗盧舍那佛與文殊、普賢組成“華嚴三聖”等，但這些規範在敦煌表現得並不嚴格。

敦煌石窟的建築規模多屬中小型，也有一些大型的洞窟。從形制上講，可分為禪窟、中心塔柱窟、覆斗頂窟、大像窟和有背屏式中心佛壇的殿堂窟五種形式。由於石窟大多坐西向東，西壁往往是洞窟的中心所在，無論是哪種形式的洞窟，大都在西壁的中央塑造佛像。

莫高窟現保存有十個朝代的洞窟四百九十二個，彩塑兩千餘尊，浮塑一千餘身，現保存基本完好的原作一千四百餘身。在千餘年間的石窟開鑿史上，敦煌塑像的發展大致可分為早、中、晚三個時期。

早期是發展期，包括北魏、西魏、北周三個歷史時期。

早期歷時一百八十年，洞窟多為中心塔柱窟，西魏以後出現了覆斗頂窟。這一時期的塑像主要有主體性雕塑，也有一些附屬的影塑。主體性的雕塑多指塑造於中心柱四面或西壁的佛、菩薩像，是禮拜的對象，如彌勒像、釋迦像和釋迦多寶並坐像。以造像題材分，有說法像、禪定像、思惟像、苦修像等等。主尊兩側多侍有菩薩，北周時出現了弟子造像。附屬的影塑有飛天、供養菩薩，以及龕楣上裝飾的交龍和神王、龍頭等柱頭裝飾。

中期為繁盛期，包括隋、唐兩個時代。

這一時期歷時三百餘年，洞窟形制多為覆斗頂窟，一般在窟室正面開鑿大龕，列置以佛為中心的羣像，少者三五身，最多的達到二十八身。佛像有釋迦牟尼、彌勒和阿彌陀和釋迦多寶並坐像，同時出現了三世佛和彌勒三會說法像。兩側侍立弟子、菩薩、天王、力士以及供養菩薩。有些洞窟的中央還設立須彌壇（中心佛壇），壇上列置佛、弟子、菩薩羣像。除此之外，唐代石窟中還出現了有特定主題的大像窟和涅槃窟，這兩類洞窟，無論在塑像的規模還是塑造的技法上，都反映了唐代

在政治上的強盛和經濟上的繁榮。

晚期為衰落期，包括五代、宋、西夏、元四個時期。

晚期歷時四百六十餘年。五代承襲了晚唐時代出現的背屏式中心佛壇窟，這類洞窟規模宏大，多開鑿在莫高窟的下層，因此塑像多遭破壞。宋代第55窟，保存有較為完整的彌勒三會說法像，除倚坐的彌勒佛像外，塑有弟子、菩薩、天王和金剛力士，數量也多至十餘身，是了解莫高窟晚期雕塑不可多得的作品。西夏時期大多是重修前代洞窟，保存完好的僅有第491窟出土的供養天女像。元代洞窟漢地佛教與漢藏密宗並重，壁畫不乏佳作，遺憾的是塑像被破壞殆盡，沒有保存任何作品。

目 錄

前 言 人間聖像 天工塑繪	005
第一章 從“曹衣出水”到“褒衣博帶”	
北朝（公元 420～580 年）	011
第一節 源自犍陀羅藝術的北涼、北魏造像	013
第二節 受中原影響的西魏造像新風尚	039
第三節 富於表現力與個性的北周造像	047
第二章 北齊樣式與中亞影響	
隋代（公元 581～618 年）	061
第一節 承先啟後的隋中晚期造像	063
第二節 中西合璧的典型——第 427 窟造像	093
第三章 塑造盛世的“貞觀樣式”	
初盛唐（公元 618～781 年）	107
第一節 貼近世俗的初唐雕塑風貌	109
第二節 巔峯上的盛唐彩塑	143
第四章 從清新的吐蕃造像到日漸衰落	
中晚唐至元代（公元 781～1368 年）	197
第一節 吐蕃治下的敦煌彩塑成熟期	199
第二節 規模宏大的晚唐背屏式佛壇造像	226
圖版索引	246
敦煌石窟分佈圖	247
敦煌歷史年表	248



從「曹衣出水」到「褒衣博帶」

北朝（公元420～580年）

北涼時期，敦煌以及河西地區的佛教已有一定發展。莫高窟處於初創階段，以單體為主，無脅侍菩薩塑像，若有亦以壁畫表現。由於留下洞窟不多，主尊似以彌勒佛為主。及至北魏，中心塔柱窟流行，供僧侶信眾右繞禮拜。柱身四面開龕造像，並出現塑造的脅侍菩薩。多數洞窟於正面開券形大龕，龕內塑佛倚坐像，其他三面上層開闕形龕，內塑交腳彌勒或思惟菩薩，有的洞窟還在下層龕內塑釋迦牟尼的說法、禪定、苦修和成道四相，表現釋迦不同階段的修行過程。這時的造像帶有濃厚的西域犍陀羅風格，面相及四肢圓潤，衣物貼體厚重，這種衣紋特色後來引用了源於畫史的“曹衣出水”來形容。

到了西魏，塑像仍以倚坐為主，唯風格一變，造型瀟灑秀麗，稱“秀骨清像”，衣飾亦流行由中原傳入的“褒衣博帶”式樣。受漢族墓室形制影響而在西魏新出現的覆斗頂窟，在北周時期已成主流，中心塔柱窟銳減。北周的倚坐像承襲前代仍居主導，結跏趺坐像只佔少數。這時期較重要的發展，是在主尊兩側出現的弟子像，形成一佛一菩薩二弟子的五身組合。

第一節 源自犍陀羅藝術的北涼、北魏造像



敦煌石窟始鑿於四分五裂的戰亂時期，最早的塑像受到犍陀羅造像等域外藝術風格影響，及到北魏統一北方，勢力及於河西，中原造像雕塑藝術與大西域地區風格交融合流，形成新風。

第275窟是莫高窟現存最早的三個洞窟之一，其開鑿年代有西涼、北涼和北魏說三種，從塑像和壁畫的關係看，應在公元430～439年間，即北涼時期。該窟西壁不開龕，倚壁塑大型交腳菩薩，造型比例略顯頭大身小，面相圓滿，胸腹部無起伏，兩腿無粗細變化，整體給人古樸圓潤之感。菩薩座兩側塑獅子，示意所坐是獅子座。菩薩寶冠的中央浮塑如來禪定像。

交腳坐式的菩薩像源自西域犍陀羅藝術，特別受波斯藝術影響，因有交腳坐乃波斯王坐法之說。交腳式造像最早見於犍陀羅的休特拉克，但不見於馬圖拉。關於第275窟這身交腳菩薩像，多數學者定為彌勒菩薩，也有的因寶冠中的化佛而視之為觀世音菩薩。交腳菩薩而戴化佛寶冠的，第275窟主尊不是孤例，敦煌、酒泉周邊出土的北涼承玄元年（公元428年）高善穆造塔，塔身一周刻如來形造像七身和交腳菩薩一身，菩薩寶冠中有化佛。我們知道，犍陀羅的彌勒菩薩均束髮，無冠飾，不見有寶冠、化佛，但是據北涼所譯的《觀彌勒菩薩上生兜率天經》，彌勒菩薩“天寶冠有百

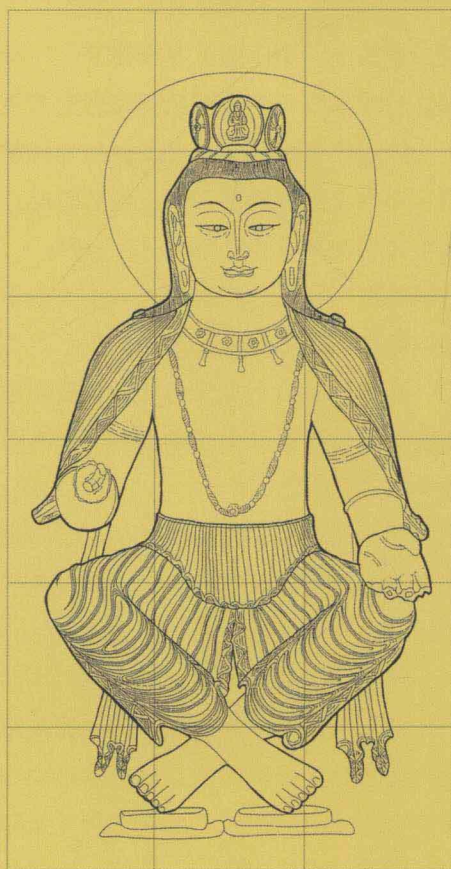
萬億色，……色中有無量百千化佛，諸化菩薩以為侍者”，由此可知彌勒菩薩寶冠中有無量化佛。

犍陀羅和馬圖拉的彌勒菩薩，有立像有坐像，不必然為交腳坐，作施無畏印，左手於指間夾水瓶。在巴米揚石窟，畫於縱券頂（第330窟）和穹隆頂中心（第338窟）的彌勒菩薩均結跏趺坐，亦於指間夾水瓶。在新疆克孜爾石窟，中心柱窟後室正壁多畫或塑涅槃像，入口上方的半圓形小壁上畫交腳菩薩，兩側有眷屬圍繞，表現彌勒菩薩居兜率天宮。至於中原地區，後於北涼的北魏時期，不少交腳彌勒像，如山西的雲崗石窟第17窟交腳菩薩像即題刻為“彌勒”，洛陽龍門石窟的古陽洞中，二十五例彌勒造像無一例外，都是交腳坐式。

我們認為第275窟的交腳菩薩亦應為表現彌勒菩薩高居兜率天宮。莫高窟最早的三個洞窟（第268、272、275窟）有六個塑彌勒像，彌勒題材的流行，是飽受戰亂之苦的人對和平的希冀與美好生活的憧憬。

第275窟此像下裙緊縛雙腿，以貼泥條的方法塑出的衣紋線上，可見清晰的刻線，這種於突起的衣紋線上施陰刻線的手法見於公元4、5世紀的犍陀羅雕刻。座前的天衣末端，三角紋（近似菱格紋）的裝飾手法，亦見於犍陀羅早期的雕刻。阿富汗國家博物館藏肖特那庫

出土的彌勒菩薩坐像中垂於台座上的天衣，與第275窟方座前天衣的裝飾驚人地相似。福格美術館藏犍陀羅式金銅坐像、日本藤井齊成會館藏彌勒菩薩立像的天衣、東京博物館藏金銅佛立像的袈裟，以及張掖金塔寺脅侍菩薩的天衣都作這種裝飾。可以說這種衣飾是早期造像的特徵。



第275窟交腳菩薩造像天衣紋飾
及比例示意圖



肖特那庫出土彌勒菩薩坐像天衣紋飾

在第275窟的南北兩壁，西起兩闕形龕內亦塑與主尊相同的交腳菩薩，但寶冠中央不塑化佛，而是裝飾仰月，此種冠飾亦見於北魏第254窟中心柱南北面上層的彌勒交腳菩薩。仰月冠最早見於波斯銀幣上的波斯王冠，巴米揚石窟西大佛天井菩薩像的頭冠也作仰月冠，說明莫高窟的造像在北朝時期就受到波斯藝術的影響。菩薩兩手或交叉覆於胸前，或上下相對作施無畏印，手腕處有明顯的接痕，為預製後插入。

南北壁外側作雙樹龕，內塑思惟菩薩。依據中國北方石窟中的銘刻，可知樹下思惟菩薩像有彌勒菩薩兜率天宮說法像和悉達太子樹下觀耕思惟像兩種。從該窟的主題內容及與四壁的相互關係上看，第275窟的樹下思惟像依然是彌勒菩薩。

公元439年，北涼為北魏所滅，但從現存造像的題材和樣式看，北魏時期的造像似始自太和（公元477年）之後，這時距滅北涼已三十八年。北魏時中原興起的中心柱窟，在莫高窟亦佔絕對優勢，北魏期石窟均為中心塔柱窟。這種形制的石窟，前部造成人字坡屋頂，形成寬敞高朗的前室，後部中央設方柱，即佛塔，僧侶信眾或於前部禮佛，或右繞中心塔柱觀像禮拜。配合這種繞柱觀像的儀式，中心柱四面開龕，有闕形龕、券形龕和雙樹龕三種形式。多數是正面開券形大龕，龕內塑佛倚坐像；其他三面上層開闕形龕，內塑交腳彌勒或思惟菩薩，下層多為券形龕或雙樹龕，有的洞窟（如第248窟）還塑有釋迦牟尼的說法、禪定、苦修和成道四相，表現不同階段的修行過程，形成有變化的系統，而且不乏佳作。惟中心柱空間所限，塑像形體不大。

由於敦煌“地接西域”，為“華戎所交”的一大都會，北魏前期的人物造型、衣冠服飾乃至藝術風格多受西域佛教藝術的影響。造像手法簡樸，衣裝色彩明快，人物面相豐滿，眉長眼鼓，肩寬胸平。北魏晚期，造像的題材雖然沒有多大變化，但人物眉目娟秀，神情恬淡，身形修長，通脫瀟灑，可以看出中原傳統的雕塑藝術與西域佛教藝術的進一步融合。

第254窟是北魏時代的代表洞窟，中心柱正面的圓券大龕內，塑交腳釋迦牟尼說法像一尊。釋迦外穿袒右袈裟，內服僧祇支，着波狀髮。輕薄的袈裟貼身透體，衣紋彎轉曲迴，反映了犍陀羅佛教藝術對北魏造像的影響。相同風格的衣紋，亦見於第259窟在中心柱的前半部所塑釋迦多寶二佛並坐說法像，二佛穿袒右袈裟，袈裟厚重密貼周身，衣紋線隨身體的起伏圓轉曲迴。這種衣紋風格從西域傳入，是早期北魏塑像的常見特色。直至北齊，傳為來自中亞的畫家曹仲達以這種方法繪畫人像，畫史便將之稱為“曹衣出水”，而敦煌研究者亦沿用其名。

中心柱下層龕內所塑禪定像或苦修像，澄心靜慮、參禪入定的樣子，就是北方石窟流行的“鑿仙窟以居禪”的真實寫照。其中第259窟下層龕北壁東側的禪定像堪稱北朝的佳作，釋迦佛兩眉細長，雙眼略開，嘴角露出一絲微笑，似乎一點也體味不到坐禪的寂寞和苦修的艱辛，唯有參禪悟道後的滿足和愉悅。古代的塑匠就是這樣通過豐肌秀骨的造型、內在而含蓄的神情塑造，把晦澀難懂且又枯燥乏味的禪定，形象地展現在我們的眼前。可見北魏塑匠生動的造型功力。北魏晚期的第248窟，中心柱正面龕內塑結跏趺坐佛像，造型清秀大方，緊收的兩腿呈等腰三角形，坐在圓形的

蓮座上，增強了造像的穩定感。石青色的領緣和密集流暢的衣紋線，於胸前作“V”字形表現，有一種向上提升的感覺。揚起的右手和平出的左手，一直立一前伸，給處於靜態的造像增添了一點動勢。正是這一點點動勢，使一個用泥土塑造的神像活了起來，彷彿袈裟下裹覆的是一個有血有肉的軀體。

北朝的造像除了第275窟的大型交腳菩薩像外，均為中小型。第275窟闕形龕和雙樹龕內的菩薩像，面部及頭冠上的裝飾均為模製。以模製塑像，說明當時莫高窟的開窟造像已初具規模。北魏的造像，多採用本地產的芨芨草捆紮成骨架，再在上面敷粗泥、中層泥和表層泥。粗泥和中層泥中摻和麥秸，表層泥

用河床沉澱的澄板土。澄板土質細而無膠性，再加入少量的細沙，並摻入麻刀或棉花。為了防止收縮變形，在乾燥的過程中需用塑刀反覆按壓。在塑像乾燥後還須賦彩，以土紅色渲染主尊袈裟，面部和肌膚的裸露部分貼敷金箔，眼球為嵌入的銅片。菩薩的僧祇支上亦施土紅，天衣多用石青、石綠，造型厚重，色彩明快。從遺存的塑像看，工匠已能夠熟練地運用本地的各種材料，製作出精到而成熟的藝術作品。

第259窟南北兩壁上層的闕形龕內塑彌勒交腳像和思惟像。從闕形龕的闕頂及瓦壘缺損處，可以看出是先將木椿釘入牆壁，再敷以草泥塑造的。