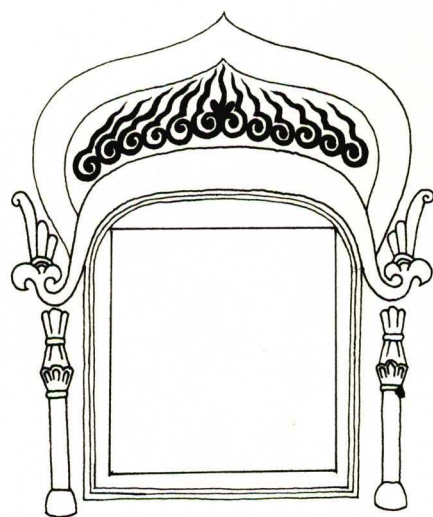




敦煌石窟藝術

莫高窟第四五窟附第四六窟(盛唐)



《敦煌石窟藝術》

敦 煌 研 究 院
江 蘇 美 術 出 版 社 編

編委會

主 編	段文傑	敦煌研究院院長
副主編	程大利	江蘇美術出版社社長兼總編輯
	梁尉英	敦煌研究院編輯部主任
編 委	史葦湘	敦煌研究院研究員
	郭廉夫	江蘇美術出版社副社長
	朱成樑	江蘇美術出版社副總編輯
	吳 健	敦煌研究院攝錄部副主任

莫高窟第四五窟附第四六窟（盛唐）

編著 楊 雄
攝影 吳 健

責任編輯：郭廉夫、王偉中
裝幀策劃：朱成樑
裝幀設計：楊志麟、馮憶南

《盛唐彩塑的代表作》

插圖目錄

- 一、椅中聖母 （意大利）拉斐爾 公元 1515—1516 年
- 二、迦葉、菩薩 莫高窟二二〇窟 初唐
- 三、米洛的維納斯 希臘 前二世紀後半
- 四、命運三女神 希臘 前 438—432 年
- 五、達·芬奇自畫像（素描） 公元 1512 年
- 六、女神像 印度 山奇東門 前一世紀
- 七、藥叉像 印度 前二世紀
- 八、菩薩像 印度 公元二世紀
- 九、佛立像 印度 公元五世紀
- 一〇、菩薩 莫高窟四一九窟 隋
- 一一、盧舍那佛 龍門石窟 初唐
- 一二、菩薩立像 遼寧旅順博物館 盛唐
- 一三、供養菩薩 敦煌研究院館藏 盛唐
- 一四、菩薩立像（殘） 陝西省博物館 盛唐
- 一五、阿難立像（殘） 山西省博物館 盛唐
- 一六、藥師如來像 日本奈良法隆寺 公元八世紀後半
- 一七、阿彌陀如來像 日本京都廣隆寺 公元九世紀

莫高窟第四五窟（附第四六窟）

圖版目錄

- | | | | | | |
|----------------|-----|------|--------------|-----|------|
| 一、窟室一角 | 四五窟 | 西北角 | 三七、天王 | 四五窟 | 西龕北側 |
| 二、窟頂一角 | 四五窟 | 西南角 | 三八、天王（局部） | 四五窟 | 西龕北側 |
| 三、藻井圖案 | 四五窟 | 窟頂 | 三九、天王（局部） | 四五窟 | 西龕北側 |
| 四、窟頂藻井 | 四五窟 | 窟頂 | 四〇、天王（局部） | 四五窟 | 西龕北側 |
| 五、西龕全景 | 四五窟 | 西壁 | 四一、天王（局部） | 四五窟 | 西龕北側 |
| 六、釋迦牟尼佛 | 四五窟 | 西龕 | 四二、地神（局部） | 四五窟 | 西龕北側 |
| 七、佛胸像 | 四五窟 | 西龕 | 四三、地神 | 四五窟 | 西龕北側 |
| 八、佛袈裟衣紋及寶座垂幔 | 四五窟 | 西龕 | 四四、壁畫菩薩（局部） | 四五窟 | 西龕北側 |
| 九、佛南側背光團花火焰圖案 | 四五窟 | 西龕 | 四五、天王 | 四五窟 | 西龕南側 |
| 一〇、迦葉、菩薩、天王 | 四五窟 | 西龕北側 | 四六、天王（局部） | 四五窟 | 西龕南側 |
| 一一、阿難、菩薩、天王 | 四五窟 | 西龕南側 | 四七、天王（局部） | 四五窟 | 西龕南側 |
| 一二、迦葉 | 四五窟 | 西龕北側 | 四八、天王（局部） | 四五窟 | 西龕南側 |
| 一三、迦葉（局部） | 四五窟 | 西龕北側 | 四九、天王（局部） | 四五窟 | 西龕南側 |
| 一四、迦葉與壁畫菩薩（局部） | 四五窟 | 西龕北側 | 五〇、壁畫菩薩（局部） | 四五窟 | 西龕南側 |
| 一五、迦葉（局部） | 四五窟 | 西龕北側 | 五一、地神（局部） | 四五窟 | 西龕南側 |
| 一六、頭光圖案（局部） | 四五窟 | 西龕北側 | 五二、釋迦多寶二佛並坐 | 四五窟 | 西龕龕頂 |
| 一七、迦葉（局部） | 四五窟 | 西龕北側 | 五三、法華經變・見寶塔品 | 四五窟 | 西龕龕頂 |
| 一八、壁畫菩薩（局部） | 四五窟 | 西龕北側 | 五四、寶蓋 | 四五窟 | 西龕龕頂 |
| 一九、阿難 | 四五窟 | 西龕南側 | 五五、圖案、垂幔 | 四五窟 | 西龕龕頂 |
| 二〇、阿難（局部） | 四五窟 | 西龕南側 | 五六、寶臺寶珠 | 四五窟 | 西龕龕頂 |
| 二一、阿難（局部） | 四五窟 | 西龕南側 | 五七、團花、彩雲 | 四五窟 | 西龕龕頂 |
| 二二、阿難與壁畫菩薩（局部） | 四五窟 | 西龕南側 | 五八、北側一佛 | 四五窟 | 西龕龕頂 |
| 二三、阿難（局部） | 四五窟 | 西龕南側 | 五九、塔南側菩薩 | 四五窟 | 西龕龕頂 |
| 二四、壁畫菩薩（局部） | 四五窟 | 西龕南側 | 六〇、塔南側菩薩（局部） | 四五窟 | 西龕龕頂 |
| 二五、菩薩 | 四五窟 | 西龕北側 | 六一、塔南側菩薩（局部） | 四五窟 | 西龕龕頂 |
| 二六、菩薩（局部） | 四五窟 | 西龕北側 | 六二、塔南側菩薩（局部） | 四五窟 | 西龕龕頂 |
| 二七、菩薩（局部） | 四五窟 | 西龕北側 | 六三、塔南側菩薩（局部） | 四五窟 | 西龕龕頂 |
| 二八、菩薩（局部） | 四五窟 | 西龕北側 | 六四、塔南側菩薩（局部） | 四五窟 | 西龕龕頂 |
| 二九、菩薩與壁畫菩薩（局部） | 四五窟 | 西龕北側 | 六五、塔北側菩薩 | 四五窟 | 西龕龕頂 |
| 三〇、菩薩（局部） | 四五窟 | 西龕北側 | 六六、塔北側菩薩（局部） | 四五窟 | 西龕龕頂 |
| 三一、菩薩 | 四五窟 | 西龕南側 | 六七、塔北側菩薩（局部） | 四五窟 | 西龕龕頂 |
| 三二、菩薩（局部） | 四五窟 | 西龕北側 | 六八、塔北側菩薩（局部） | 四五窟 | 西龕龕頂 |
| 三三、菩薩（局部） | 四五窟 | 西龕南側 | 六九、塔北側菩薩（局部） | 四五窟 | 西龕龕頂 |
| 三四、菩薩（局部） | 四五窟 | 西龕南側 | 七〇、觀音菩薩 | 四五窟 | 南壁 |
| 三五、菩薩頭光圖案（局部） | 四五窟 | 西龕南側 | 七一、觀音經變 | 四五窟 | 南壁 |
| 三六、菩薩（局部） | 四五窟 | 西龕南側 | 七二、救大水難 | 四五窟 | 南壁西側 |

- 七三、觀音菩薩（局部） 四五窟 南壁
七四、觀音菩薩（局部） 四五窟 南壁
七五、觀音經變（局部） 四五窟 南壁西側
七六、救刀杖難 四五窟 南壁西側
七七、救刀杖難（局部） 四五窟 南壁西側
七八、救惡鬼難（局部） 四五窟 南壁西側
七九、救囚難 四五窟 南壁西側
八〇、救海難 四五窟 南壁西側
八一、救惡鬼難 四五窟 南壁西側
八二、救劫難（局部） 四五窟 南壁西側
八三、救劫難榜題 四五窟 南壁西側
八四、救劫難 四五窟 南壁西側
八五、離淫慾 四五窟 南壁西側
八六、離瞋恚 四五窟 南壁西側
八七、離愚痴 四五窟 南壁西側
八八、求男得男 四五窟 南壁西側
八九、求女得女 四五窟 南壁西側
九〇、盡形供養 四五窟 南壁西側
九一、現佛身 四五窟 南壁西側
九二、現辟支佛身 四五窟 南壁西側
九三、現聲聞身 四五窟 南壁西側
九四、現梵王身 四五窟 南壁西側
九五、觀音經變（局部） 四五窟 南壁東側
九六、現帝釋身 四五窟 南壁東側
九七、現自在天身 四五窟 南壁東側
九八、現大自在天身 四五窟 南壁東側
九九、現天大將軍身 四五窟 南壁東側
一〇〇、現毗沙門身 四五窟 南壁東側
一〇一、現小王身 四五窟 南壁東側
一〇二、現宰官身 四五窟 南壁東側
一〇三、現長者身 四五窟 南壁東側
一〇四、現居士身 四五窟 南壁東側
一〇五、現比丘、比丘尼、優婆塞、優婆姨身 四五窟 南壁
一〇六、現婆羅門身 四五窟 南壁東側
一〇七、優婆塞、優婆姨 四五窟 南壁東側
一〇八、現諸婦女身 四五窟 南壁東側
一〇九、救火坑難 四五窟 南壁東側
一一〇、救須彌難 四五窟 南壁東側
一一一、救雷雹難 四五窟 南壁東側
一一二、救金剛山難 四五窟 南壁東側
一一三、地藏菩薩 四五窟 西壁龕北
一一四、觀音菩薩 四五窟 西壁龕南
一一五、觀音菩薩、地藏菩薩 四五窟 東壁門北
一一六、觀音菩薩 四五窟 東壁門南
一一七、觀無量壽經變（局部） 四五窟 北壁
一一八、無量壽佛 四五窟 北壁
一一九、聽法菩薩（四） 四五窟 北壁中部
一二〇、聽法菩薩（五） 四五窟 北壁中部
一二一、無量壽佛（局部） 四五窟 北壁
一二二、聽法菩薩（一） 四五窟 北壁中部
一二三、聽法菩薩（二） 四五窟 北壁中部
一二四、樂伎（一） 四五窟 北壁中部東側
一二五、觀無量壽經變 四五窟 北壁
一二六、聽法菩薩（三） 四五窟 北壁中部
一二七、聽法菩薩（六） 四五窟 北壁中部
一二八、樂伎（二） 四五窟 北壁中部西側
一二九、舞伎 四五窟 北壁中部
一三〇、花草平臺 四五窟 北壁東側
一三一、鸚鵡 四五窟 北壁西側
一三二、聽法菩薩 四五窟 北壁西側
一三三、聽法菩薩（一） 四五窟 北壁西側
一三四、聽法菩薩（四） 四五窟 北壁西側
一三五、聽法菩薩（三） 四五窟 北壁西側
一三六、聽法菩薩（五） 四五窟 北壁西側
一三七、聽法菩薩 四五窟 北壁東側
一三八、聽法菩薩（一） 四五窟 北壁東側
一三九、聽法菩薩（二） 四五窟 北壁東側
一四〇、寶蓋 四五窟 北壁東側
一四一、聽法菩薩（三） 四五窟 北壁東側
一四二、樹木 四五窟 北壁東側

一四三、樓閣 四五窟 北壁東側
一四四、寶蓋、宮室、樹木 四五窟 北壁西側
一四五、寶蓋、宮殿 四五窟 北壁中部
一四六、未生怨（局部） 四五窟 北壁東側
一四七、未生怨 四五窟 北壁東側
一四八、十六觀 四五窟 北壁西側
一四九、十六觀（局部） 四五窟 北壁西側
一五〇、十六觀（局部） 四五窟 北壁西側
一五一、十六觀（局部） 四五窟 北壁西側
一五二、藻井 四六窟 窟頂
一五三、窟室一角 四六窟 西南角
一五四、西龕全景 四六窟 西壁
一五五、釋迦牟尼佛 四六窟 西龕
一五六、迦葉 四六窟 西龕北側
一五七、阿難 四六窟 西龕南側
一五八、菩薩 四六窟 西龕北側
一五九、天王 四六窟 西龕北側
一六〇、天王（局部） 四六窟 西龕北側
一六一、天王（局部） 四六窟 西龕北側
一六二、天王 四六窟 西龕南側
一六三、天王（局部） 四六窟 西龕南側
一六四、地神 四六窟 西龕南側
一六五、法華經變・見寶塔品 四六窟 西龕頂
一六六、蔓草與彩雲 四六窟 西龕頂
一六七、菩薩 四六窟 西龕頂
一六八、涅槃龕 四六窟 南壁
一六九、菩薩 四六窟 南壁西龕
一七〇、七佛龕 四六窟 北壁
一七一、舍利弗 四六窟 南壁西龕
一七二、七佛龕立佛（一） 四六窟 北壁
一七三、七佛龕立佛（二） 四六窟 北壁
一七四、七佛龕立佛（三） 四六窟 北壁
一七五、七佛龕立佛（四） 四六窟 北壁
一七六、佛 二五九窟 北壁東側
一七七、佛 三二八窟 西龕
一七八、供養菩薩 三二八窟 西龕北側

一七九、供養菩薩 三二八窟 西龕外北側
一八〇、菩薩 三二八窟 西龕北側
一八一、供養菩薩 三八四窟 西龕北側
一八二、供養菩薩 三二八窟 西龕外南側
一八三、菩薩 三二八窟 西龕南側
一八四、彩塑一尊 三二八窟 西龕
一八五、柯拉立像 古希臘 前六世紀末
一八六、儀衛隊長 懿德太子墓道東壁
一八七、執金剛神立像 日本奈良東大寺 八世紀
一八八、觀鳥捕蟬 章懷太子墓前室西壁
一八九、宮女圖 永泰公主墓前室東壁（部份）
一九〇、彩塑頭像 遼寧省牛河樑出土 新石器時期
一九一、花紋裝飾 章懷太子墓室頂部週邊（部份）

序

敦煌藝術研究院院長

段文傑

敦煌石窟(包括古代敦煌郡境內所有石窟)創始於四世紀,經歷了十六國、北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋、西夏、元等時代,歷時千年,至今還保存着 550 多個洞窟,彩塑兩千餘身,壁畫五萬多平方米,是世界上無與倫比的石窟藝術博物館。

敦煌石窟由建築、彩塑和壁畫三大類藝術組成。石窟建築是載體,它包括木結構窟檐和建築繪畫;彩塑是佛教供奉的主要神靈,是石窟藝術的主體,但內容比較簡單;壁畫是石窟的裝飾,但由於內容豐富,面積廣大,它的重要性遠遠超過主體,因此敦煌石窟以壁畫稱著於世。

由於對佛教的理解隨着時代的變化而有所差異,各個洞窟構成的內容就不完全相同。早期(十六國、北朝)洞窟多表現為修六度,嚮往佛境,石窟的內容則多適應觀像、修持、深入禪定;中期(隋、唐、五代)大乘淨土思想流行,洞窟內容大多變為宣揚各種極樂世界;晚期(西夏、元)為少數民族掌權時期,石窟內容轉化為顯密交錯、漢藏結合的多功能修行道場。千年石窟藝術形成的博大精深的主題思想,廣泛地流行於神州大地,上自帝王宮廷,下至山野鄉村,成為我國民族民間藝術的巨流,展示了豐富多采的藝術風姿。

它的博大精深,主要反映在壁畫上。壁畫的題材內容可分為七類:尊像畫、故事畫、神怪畫、經變畫、聖迹畫、裝飾畫和肖像畫。

所謂尊像畫,即佛教神靈的肖像畫,如佛、菩薩、天王等。

所謂故事畫,即按照佛經故事畫成的連續圖畫,一個故事一幅畫。它又可分為三種:佛傳故事畫,描寫釋迦生平事迹;本生故事畫,頌揚佛陀前世捨己濟眾生的善行;因緣故事畫,表彰佛陀救渡眾生的各種事迹。這些故事情節反映着敦煌石窟藝術的主題思想,創造着佛經故事的各種境界。

所謂神怪畫,是指道家神仙題材,如伏羲、女媧、東王公、西王母、羽人、方士、青龍、白虎、朱雀、玄武,以及風雨雷電等中國固有的傳統神話故事。

所謂經變畫,是指一部經作一幅畫,一幅畫又包含許多故事,如維摩詰經變,包含十幾種故事;觀無量壽經變,共有廿餘種故事情節,表現極樂世界各種各樣的美好事物。

所謂聖迹畫,即佛教歷史遺迹畫,其中又包括瑞像圖、高僧故事、佛教史迹故事等。

所謂肖像畫,即出資開窟造像功德主的畫像,如大都督王文通像、節度使張議潮出行圖、畫工李園心像等,是一部歷史人物肖像畫史。

所謂裝飾畫,即石窟建築及壁畫中的裝飾圖案,如洞窟頂部的藻井,平棊和龕楣,壁畫中的圓光邊飾,地氈花紋等等。

這七類畫,每一類又多種多樣,千變萬化,形成巨大而系統的藝術寶庫。它是一部濃縮而生動的中國美術史並具有豐富的中西方美術交流的形象史料。

敦煌藝術是宣揚佛教思想的藝術,無論是壁畫還是雕塑都出於想像。因而在敦煌藝術創作中表現了超越現實的高度想像力。如釋迦出生是菩薩乘六牙白象入胎;自摩耶夫人腋下降生,出生即身長丈六;初生行七步,步步生蓮;成道後,能大能小,能飛能隱,一抬腳大地震動,手一指美女變為醜怪,神通廣大,法力無邊。由於豐富的想像力,把釋迦族的哲學家、思想家一變而成為佛國世界至高無上的統治者。因為只有想像纔能創造人們沒有見過的世界,這樣就規定了敦煌藝術的創作方法,只能是以現實為依據,並與高度的想像力相結合的方法。

任何一幅畫,一尊塑像,都表現一定的主題思想。如最受崇敬的觀音菩薩,面如滿月,寶冠披髮,慈眉善目,莊靜和悅,表現一種憐愛眾生的慈悲之心。有的將觀音救苦救難的各種想像事迹羅列兩側,以加強主題思想,從而加強宗教信仰的藝術感染力。

要表現主題,必須把抽象思維具象化,塑造真實的視覺形象,這就離不開現實。如以宮廷美女為菩薩的藍本,天王出於將軍的形象,佛弟子是漢胡高僧的寫照。總之,神只是人的本質力量的異化,神出於人而又超越於人,但不同時代的神的形象又反映出不同的時代精神和民族特色。

神和人的活動,都處於一定空間的、富有特色的境界之中。敦煌壁畫繼承了戰國、秦漢時代鳥瞰式散點透視傳統以表現空間感。其中又有平面空間,如本生故事,平列人物,沒有遠近之分,但有佈局需要的空壁,形成空間感。也有長空萬里,浩渺深遠的空間,如巨型五臺山圖,五百里內山川景色,如鳥在空,一覽無餘;五座山峰橫列中帶,下部為人間活動,上部為神龍世界,是一幅由主觀意志組合的五臺山聖迹圖,展示了空間表現和意境創造的中國繪畫特色。

敦煌壁畫具有特殊的藝術風格，是多元文化交融的結果。佛教藝術始於印度，但有兩大流派，一派為印度本土佛教藝術，一派為受希臘羅馬藝術影響的犍陀羅藝術。這兩派佛教藝術都對敦煌產生影響。我國有五千年文明史。古城敦煌所發現的魏晉十六國墓室壁畫，特別是去年發現的晉墓磚雕和畫磚，人物和神禽、異獸。造型、綫條、色彩之精美，顯示了我們民族繪畫的高度成就，這是佛教藝術在敦煌扎根發展的土壤。敦煌藝術在我國漢魏藝術基礎上，大膽地吸收了希臘、羅馬、波斯、印度藝術精華，形成了新的風格。其特色有三：一是綫描造型。這是中國繪畫五千年優良傳統，一管毛筆，無論採用那一種綫描都能塑造出簡練生動的藝術形象。同時綫描同書法的用筆道理是一致的，運筆就是運力，運力就是運情，作者綫描時，全神貫注傾注全部感情，在抑揚頓挫、起承轉合中體現出音樂的韻律感，這就是綫描造型獨有的民族特色。二是賦彩。色彩是一種最通俗的藝術語言。敦煌藝術色彩鮮麗，以色彩來表現真實感和生命力。但它不像西方追求的陽光下交光互影的復色，而是隨類賦彩或者隨色像類的藝術想像的組合色。既有現實衣飾艷麗之色，也有石綠色的馬、朱紅色的力士、雪白的菩薩、半紅半綠的兩面明王等變色形象。在表現立體感的暈染法上，印度的凹凸法（即西方的明暗法）自西域傳入敦煌，獨領風騷近半個世紀。西魏時代我國傳統的色暈法進入石窟，與凹凸法相反，在兩頰高處暈染紅色，既有紅潤的色澤美，又有一定的立體感。中西暈染法同時並存，形成具有中國特殊規律的色彩學。三是傳神。即通過外部形象表達內心情思。自從顧愷之提出以形寫神的理論之後，一直是傳統藝術最高的審美標準。從人物畫來說傳神主要在人的面部，喜怒哀樂之情，通過面部表露出來，所以敦煌塑像和壁畫中人物頭像都很精緻，許多塑像的頭是在室內精心製成、開臉傳神後安裝上去的。但不能移動的壁畫，則表現了古代畫師卓越的藝術修養和高超的表現技能。人物面部傳神的關鍵在眼睛。近代西方美學家如黑格爾稱“眼睛是靈魂的窗戶”。在我國，早在戰國時代，孟子就提出：“孔竅者（眼睛等）精神之戶牖”，晉宋時代的劉邵在《人物誌》裏說：“徵神見貌，情發於目，目為心候，應心而發。”把心與目的關係講得十分清楚。敦煌藝術在這個優良傳統上又有所發展。在畫眼睛時把表現喜怒哀樂最典型的形象凝結為各種程式，有的把五官配合起來，加強眼神的力度；有的把人物行、

站、坐、臥之姿與手式互相配合，以加強整體的風姿神采，發展了古代藝術的傳神思想。

敦煌藝術在繼承和發展我國民族傳統藝術的基礎上吸收了外來藝術的優秀成果，創造了新的民族風格，形成了中國式佛教藝術，在中國美術發展史上有其不可替代的位置，同時有着不可估量的影響。敦煌藝術向全世界展示着中華民族在藝術方面的創造纔能。正因為如此，我們出版的這套大型畫集也就具有了它不尋常的意義。

1993年3月寫於蘭州
省人民醫院23號病床

PREFACE

by Duan Wenjie, President of the Dunhuang
Academy of Arts

The Dunhuang Caves (including all the grottoes found in the ancient prefecture of Dunhuang), an unparalleled grotto art museum in the world, came into being during the fourth century, spanning ten dynasties of over one thousand years: the Sixteen States (304-439), the Northern Wei (386-534), the Western Wei (534-557), the Northern Zhou (557-581), the Sui (581-617), the Tang (618-906), the Five Dynasties (907-960), the Song (960-1279), the Western Xia (1038-1227) and the Yuan (1279-1368). Well preserved to this date in the Caves are more than 550 grottoes, over 2000 painted statues and 50000 square metres of wall paintings.

Architectural relics, painted statues and wall paintings are the three basic parts of the Dunhuang Caves. Cave architectural relics are the supporting framework, made up of wooden eaves and architectural paintings. Painted statues, an invariable representation of main Buddhist divinities, serve as the main body of the grotto art. The wall paintings, apparently a mere ornament to the Caves, overshadow the principal part for an immense abundance of description and a vast extent of surface. The frescoes are, therefore, the pride of the Dunhuang Caves.

Since Buddhist thought varied with the times, diversity in subjects has been found in different grottoes. In the early grottoes (during the Sixteen States [304-439] and the North Dynasty [439-534]), much expression was given to the attainment of Buddhahood through the practice of satparamita and cetana. The Dunhuang artists put special emphasis upon subjects concerning vipasyana, dhyana and samadhi. During the middle period (the Sui, Tang and Five Dynasties) when the pure land belief pushed by Mahayana (one of the two main streams of Buddhist thought) rose to prominence, all forms of sukhavati (paradise) came to be the chief depiction of the grottoes. The late period witnessed the minority nationalities regimes (the Western Xia and Yuan dynasties). Then multi-functional Han-Zang Buddhist rites became the preoccupation of the artists.

Taking shape over a long span of one thousand years, the broad and profound grotto art themes swept China and became the mainstream of Chinese folk art, displaying splendid artistic landscapes.

The broadness and profundity was well reflected in the wall paintings which, in terms of subjects, fall into: *zunxianghua*, *gushihua*, *shenguaihua*, *jingbianhua*, *shengjihua*, *zhuangshihua* and *xiaoxianghua*.

Zunxianghua (icons) are the Buddhist gods, such as Buddhas, Bodhisattvas, the Heavenly Kings, etc.

Gushihua (story-paintings) are pictured scenes from Buddhist sutras, one scene for each story, which can be subdivided into: scenes illustrating Sakyamuni Buddha's life story; episodes depicting the jataka tales—colorful stories about the past lives of the Buddhas sacrificing themselves for the salvation of people struggling in the world of delusion; *hetupratyaya* (causation) pictures presenting various stories about the Buddhas' relief and salvation for all people. All these stories are the core of the artistic themes of the Dunhuang Caves, essential for different artistic compositions.

Shenguaihua (gods-and-spirits pieces) are those delineating Taoist deities, such as Fu Xi, Nü Wa, Dong Wang Gong, Xi Wang Mu, Yu Ren (Taoist priests), Fang Shi (necromancers and alchemists), Qing Long, Bai Hu, Zhu Que, Xuan Wu, and the traditional Chinese myths regarding the elements: Wind, Rain, Thunder and Lightning.

Jingbianhua (sutra paintings) are those designed to clarify a single sutra with a single picture. Each piece includes many tales, among which we have the Vimalakirtinirdesa-sutra painting consisting of several dozen stories and the Amitayurdhyana-sutra painting with 20-odd stories showing the audience the beauties of the Pure Land.

Shengjihua (Buddhist historic paintings) include pictures illuminating Buddhist auspicious signs, Buddhist history and stories about the past lives of eminent monks.

Xiaoxianghua (portraits) are images of the donors and artisan-painters.

Zhuangshihua (decoration paintings) are decorative patterns seen in architectural paintings and murals, such as sunken panels in the grotto ceilings, niche lintels, vignettes in the wall paintings and felt designs.

All the above seven types of paintings, each containing wide varieties, conspire to form a large treasurehouse of art which is both a history of medieval Chinese art and an ample history of cultural development.

Dunhuang art is engaged in spreading Buddhist thought. Religion originates in imagination, so does art. In terms of that, powerful imagination is expressed in Dunhuang art. Thus, we get this conception of mental creation. Sakyamuni entered his mother's womb riding a six-tusk white elephant and was born springing from the right side of Queen Maya's chest. At birth the child walked seven steps, each step mak-

ing a lotus grow. When he at last obtained illumination—the complete understanding of the universe that is Buddhahood, Sakyamuni displayed prodigious abilities. It is this type of powerful imagination that changed philosophers and thinkers from the Shakya clan into supreme rulers of the Buddhist world. Only imagination can create the world that people have never seen. The Dunhuang artists must have had unbounded and vigorous imaginations.

Any painting or statue should interpret certain themes. Figures of Bodhisattvas, who wear a benign, dignified and pleasant countenance on the face and an ushnisha (coronet) on the head and long hair hanging down the back, are the concentrated manifestation of great compassion for all people. To give prominence to the motifs and the artistic power of Buddhism, various imaginative good deeds done by Bodhisattvas in helping the needy and relieving the distressed are depicted on both sides of some pictures.

To convey dominant ideas in artistic works, abstract thinking must be transformed into thinking in images to create vivid and real visual figures. Reality should be stressed. A striking example of this point is effectively expressed in the fact that the images of Bodhisattvas, the Heavenly Kings and the Buddhist disciples are modeled, respectively, on court beauties, generals and Han monks. Above all, gods are isolated phenomena from man's intrinsic control. They are copied from the human prototype, but are superhuman. Different figures of deities in different times shed light on different Zeitgeist and national characteristics.

Both gods and human beings have their respective activities confined to definite space and distinctive realms. The space organization in the murals at Dunhuang is achieved by means of bird's-eye cavalier perspective taken from the Warring States, the Qin and Han dynasties. Among other things, the Dunhuang artists employed two-dimensional space in the wall paintings, as seen in the Jataka Tales where figures placed side by side show no depth and distance. However, space is created in the designed and structured surface essential to the whole composition. Additionally, the unlimited or incalculably great three-dimensional realm or expanse is introduced in paintings like the huge mural *Wutai Mountains*, which involves a commanding view of the mountains and their environs. Found in the middle of the picture are Five Mountains, below which are human beings deeply engaged in various worldly activities and above which is the world of

gods and spirits. Here we get the organic structure or character and artistic invention peculiar to Chinese art.

The multicultural blending has brought about the distinctive style of the Dunhuang wall paintings. Deeply established in India, Buddhist art has two main schools. Buddhist art native to India and Gandhara art conditioned by ancient Greek and Roman art, both exerted a great influence on Dunhuang art. Above all these, Chinese national art provides a soil favorable to Buddhist art which took root and flourished in the ancient city of Dunhuang. Great numbers of unearthed relics offer substantial evidence of this growth. The coffin chamber murals (dating back to the Wei [220-280], Jin [265-420], and Sixteen States periods) discovered at Dunhuang, including the brick sculptures and painted bricks (brought to light from the Jin grave pits in 1992)—all these delineate figures, divinities, birds and animals, beautifully luxurious in either modeling, line or color. The dazzling achievements of Chinese national art are shown here. Based on Han and Wei art, Dunhuang art has produced a new distinctive style of its own, creatively assimilating Greek, Roman, Persian and Indian art. Its distinguishing qualities are: first, line drawing—an artistic technique unequalled in Chinese painting. With a single Chinese brush, the artist lines various lucid and lifelike images. While moving the brush, he expresses his strength and emotion. Channelling all his passion into artistic creation, he builds up a rhythmical sense in the brush's rising and falling. This is where line drawing achieves its distinctive features. The second quality is coloring. Colors are a most popular artistic language. Dunhuang art is renowned for its startling colors. The Dunhuang artists promote reality and vigor in artistic figures by applying different colors. Putting aside composite coloring adopted by Western artists, they employ combination coloring in which colors are properly arranged as subjects differ. Therefore, we see in Dunhuang paintings bright-colored clothes and ornaments, green mineral horses, vermillion warrior attendants, snow-white Bodhisattvas, half-red and half-green double-faced Ming Wang. In expressing spatial three-dimensionality, chiaroscuro in Indian art introduced to Dunhuang from the Western Regions had taken predominance for nearly half a century. During the Western Wei dynasty, Chinese traditional sfumato was brought into grotto art, in which figures' cheeks are dyed red, taking on a fine lustre and stereoscopic quality. The co-existence of Chinese and Western color shading comes to

form chromatics unique to Chinese art.

The third quality is giving expression in art work, especially in portraiture. Since Gu Kaizhi (ca. 344-405) formulated his famous theory of conveying the spirit in terms of images in the fourth century, it has been the supreme aesthetic canon for Chinese artists. So far as figure paintings are concerned, this is well illustrated in the expression of all moods or feelings on the figures' faces. All the heads of the statues and the figures in the paintings in the Dunhuang Caves are most elegantly done. Many of the heads were mounted onto their respective statues after having been vividly and elaborately sculptured. And in immovable wall paintings, ancient Chinese artists display their fine artistic culture and superb artistry. The depiction of human eyes is the key to vivid facial expression. Chinese and Western philosophers have long held the belief that the eyes are the windows of the mind. The Dunhuang artists have expanded this ancient artist concept of *advivium*, forming various formulas for the images whose ocular expressions of feelings are at their best; coordinating facial features to strengthen the power of perceiving by imagination or by clear thinking; putting in proper relation the way figures walk, stand, sit and sleep and the way their hands move, to give more graceful bearing or charm to the figures.

Having carried on the traditions of national art and absorbed the essence of foreign arts, the Dunhuang artists developed a new form of Buddhist art with distinctive Chinese national features.

Dunhuang art enjoys a high and irreplaceable place in the history of Chinese art. Its influence is inestimable. It exhibits the powerful creativity of Chinese artists. Inevitably, the publication of this multivolume picture book of Dunhuang art will be of exceptional consequence.

Lanzhou People's Hospital
March, 1993
(Translated by Loveless P. Gu)

盛唐彩塑的代表作

論莫高窟第四五窟(附第四六窟)的藝術

楊 雄

—

白鴿飛時日欲斜，禪房寂歷飲香茶。傾人城，傾人國，
斬新剃頭青且黑。玉如意，金澡瓶，朱唇皓齒能誦經，吳
音喚字更分明。日暮鐘聲相送出，袈裟挂著箔簾釘。

這是公元 1900 年出土於莫高窟藏經洞的盛唐著名詩人王昌齡的佚詩《題淨眼師房》^①。詩中寫的人物有兩個。一個是江南美女比丘尼淨眼，一個是北方才子大詩人王昌齡。詩中寫淨眼不但是朱唇皓齒，傾城傾國，如玉如金，而且寫了她新剃的光頭；不但寫了她令人心醉的吳儂軟語，而且寫了她的香茶，難道僅僅是茶香？詩中的王昌齡至少從下午起便盤桓在淨眼的禪房中。雖然面對絕代佳人，雖然戶外有自由雙飛的白鴿，卻只能限於清茶佛理的應對，面對釘頭高懸的袈裟而望洋興嘆。不過，這個王昌齡也不是善罷甘休之輩，他在暮鐘中不得不離開這裏的時候，卻在淨眼禪房的素壁上題下了這首墨迹淋漓的詩，而不管這詩怎樣會使淨眼禪心大退，徹夜無眠！詩中寫的感情有三層。一是對淨眼天生麗質的贊美，“有聲有色”。二是對淨眼的喜愛。不但愛屋及烏，對他的如意、澡瓶之類的禪門用品備加愛憐，而且對“青且黑”的新剃頭也備加贊嘆，好像實在比雲秀髮還要令人喜愛。三是對禪門寂歷莫名的憤懣和僧俗殊途的無限悵惘。王昌齡的這首詩，真實地記錄了詩人與女僧人交往的一段感情，記錄了唐代佛教生活與世俗生活的貼近。

出土於藏經洞的文書中，有一批在唐代大受歡迎并盛行於世的俗講的底本——變文。其中有很大一部份是佛教的講經文。講經文刊佈以後，發現其中有許多錯誤，而其中的一些錯誤，說明當時的抄寫者對佛教的一些基本知識並不瞭解，因而往往抄錯，在此略舉數例，以見一斑：

“爰初鹿苑，度五俱輪。”其中的“輪”為“倫”之誤。五俱倫是釋迦初成佛道時所度的五比丘，因為這五個人自過去世來俱為同倫，故謂之“五俱倫”。“我人四想，瞭體性而皆空。”“四想”為“四相”之訛。這裏講的是唐玄宗御注的《金剛經》。“四相”為《金剛經》中的“我相、人相、衆生相、壽者相”。“然則窮大千之七寶，比四勿而全輕。”“四勿”為“四句”之誤。“四句”指《金剛經》中的四句偈：“一切有為法，如夢幻泡影，如露亦如電，應作如是觀。”^②上舉這些錯誤之處，

相關的並不是多深奧的佛教義理。其所以出錯，傳抄者的文化水平低當是原因，然而更重要的原因是不理解那並不深奧的原義。

莫高窟九六窟有延載年造的高三十三米的彌勒大像，應當就是敦煌遺書中所說的大雲寺。這是應武則天詔令“兩京諸州各置大雲寺一區，藏《大雲經》，使僧升高座講解”^③而建造的，是為稱武則天是彌勒佛下世，代唐為閻浮提主而服務的。莫高窟三二一窟南壁的《寶雨經變》，在壁畫的上方畫了兩隻手，一手擎日，一手托月，隱含武則天之名“曐”字，直接為武則天君臨天下服務。^④這都是佛教和世俗生活關係密切的明證。

有唐一代，佛教宗派林立，各擅其勝。天臺宗、三論宗、慈恩宗、律宗、賢首宗、密宗、禪宗、淨土宗等無不各顯其能。然而，最流行的並不是以經律論三藏的博大精深為特徵的宗派，而是以稱阿彌陀佛為主要內容的淨土宗。莫高窟壁畫中畫有西方淨土變（包括阿彌陀經變和觀無量壽經變）即達二百餘幅，遠遠高於別的繪畫題材，便是其證。

這一切說明，唐代佛教比之其前，世俗化是一個明顯的特徵。關於此系統的論證，不在本文題目之下。^⑤但上舉敦煌藝術中的內容，無不為世俗化的證據。武則天的政治對佛教的利用對於以追求涅槃為宗旨的佛教來說，過於有點實用了。淨土宗的普遍流行，事實上是對佛教戒、定、慧三學的否定，是對佛教浩瀚繁複的教義的遺棄。俗講的流行，是佛教經典面嚮世俗的改革。上引王昌齡的佚詩中所寫的兒女之情，在唐詩中雖屢見不鮮，不同的是其鍾情著意的是一個佛門女弟子。這如果不算作對佛門的不敬的話（至少王昌齡不那麼看），那只能說佛門與世俗已有點水乳交融了。既然有佛教的世俗化，那麼佛教藝術的世俗化便不難理解。

佛教造像傳入中國，最初“以形制古樸，未足瞻敬”。^⑥據生活於晚唐時的張彥遠說，晉明帝、衛協、戴逵、戴顓等都對佛教造像作出過貢獻。特別是戴逵造佛並菩薩像，“以古制樸拙，至於開敬，不足動心。乃潛坐帷中，密聽衆論，所聽褒貶，輒加詳研。積思三年，刻像乃成。”對於戴的佛像，庾道秀認為“神猶太俗”，而戴不以為然。其實，那是戴有意使其由“古”而“俗”的。“其後北齊曹仲達，梁朝張僧繇，唐朝吳道玄、周昉，各有損益。聖賢盼（盼）嚮，有足動人。瓔珞天衣，



一、椅中聖母（意大利）拉斐爾

公元 1515—1516 年



二、迦葉、菩薩

莫高窟二二〇窟

初唐

創意各異。至今刻劃之家，列其模範，曰曹、曰張、曰吳、曰周，斯萬古不易矣。”^⑦生活於初唐的高僧道宣說：“造像梵像，宋齊間皆唇厚鼻隆目長頤豐，挺然丈夫之相。自唐來筆工端嚴柔弱似妓女之貌。故今人夸宮娃如菩薩也。”“今人隨情而造，不追本實。得在信敬，失在法式。”^⑧那么他們的敘述在盛唐是一種什麼面貌呢？比較完好地保存至今的莫高窟四五窟是盛唐時的洞窟，在這裏，盛唐時佛教藝術的風貌基本上原原本本保存了下來。我們可以以此來印證佛教史和美術史上的記載。

石窟的主體是塑像。壁畫往往作為塑像的陪襯和補充。四五窟西龕中的一組塑像，居中的是釋迦牟尼佛。在佛教中，釋迦牟尼是大徹大悟的覺者，具有無限的神通，是至高無上的法王。緊緊侍立在佛左右的是十大弟子的代表迦葉和阿難。迦葉在佛的弟子中以修苦行見長，稱為“頭陀第一”。阿難在佛弟子中以對佛法的聰明強記著名，稱為“多聞第一”。在迦葉和阿難的旁邊，左右侍立着菩薩。按照佛教教義，菩薩是很高的修行果位，能夠“自覺”和“覺他”，僅僅不如佛的“覺行圓滿”。菩薩再修行，再上一個臺階便也就成佛了。菩薩的外側，左右侍立的是天王。天王在佛國世界裏的任務是統領部眾、護衛佛法，是佛教的武裝。天王腳下踩着地神。四五窟龕中的塑像後面，畫有六身菩薩，代表佛國世界無數侍立的菩薩。龕頂，畫有法華經變見寶塔品，龕外南北，畫有觀音菩薩和地藏菩薩。洞窟主室南壁畫觀音經變，北壁畫觀無量壽經變。東壁南北畫觀音、地藏菩薩。頂上覆斗畫蓮花藻井，四披滿畫千佛。四五窟，從地上的蓮花磚，到四壁、頭頂的佛畫，到西龕的佛、弟子、菩薩、天王的塑像，題材完全是一個佛國世界，一個佛教的天國。然而這天國並不是遙遠的、不可企及的、僅僅讓人頂禮膜拜的世界，而是一個飄滿着人間烟火的天國。

釋迦牟尼是公元前六世紀至五世紀的古印度人。古代印度認為“大人”的相貌自不同於常人。佛、佛弟子、菩薩等當然更是如此。作為佛的相貌，佛經上載明有三十二大人相和八十種隨形好，即三十二種大的特徵和八十種小的特點。三十二相有千輻輪相，即足下有輪形；手足縑網相，即手腳指與指間有縑網相連如鵝鴨；廣長舌相，即舌廣而長，柔軟細薄，唇開則覆面而至於髮際；還有如頂成肉髻相、眉間白毫相、身金色相等。八十種好有自毛孔出香氣、臍深而圓好、腹不現、身長、髮不亂、髮旋好、髮色如青珠等等。^⑨這些相好，有些是塑像可

以表現的，有些則不是塑像所能表現的。有些是符合中國審美標準的，有些則不一定合於中國人的文化心理。四五窟的佛，肩寬胸闊，面相豐腴，鼻直眼長，方面大耳，不但不是佛經中的相好的圖解，也不是前代佛像的因襲，而是創造了一個聰明睿智、寬宏大度、穩重瀟灑、中國唐時人間的中年偉丈夫的形象。從其在龕中所處的位置來說，似乎更像一個寬厚的家長。如果明白佛身所穿“袈裟”的本意是“不正”、“濁染”等義，即衣服也得避免色彩艷麗而必須是灰不溜溜的纔合教義，那么四五窟的佛所穿衣服，無疑是只有富家財主纔穿得的。內有繡花襯衣，外披紅色大氅；從質地看，柔軟而厚重，是綢緞之類的絲織物。

迦葉從其老成持重上看來，從其微鎖的眉頭看，也有其作為佛的得意門徒的氣質。雖然從其外露的鎖骨和胸骨看來算不得肥胖，但也絕不是一個營養不足的苦行者。從頭面飽滿的肌肉來看，倒像一個壯實的行腳僧。他外披的袈裟雖然被繪成塊塊結合的所謂“田相衣”，但絕不是割截的碎布縫成，而是優良的衣料縫製。他裏面所穿的袈裟就更精緻了：領緣不但有花飾，從其下擺處看，不僅是精工縫製而成，且金鏤銀繡，精緻異常。這個迦葉，絕不是古印度苦行的頭陀，而是唐代有着充足營養供給的中年僧侶。

阿難的形象是一個年輕的小和尚。從其頗為稚氣、秀美、端莊的面龐來看，從其華麗的袈裟而言，倒也有他作為佛堂弟子的貴族出身的氣質，合於教義。但他鼓側的腰部與不耐久立的姿態，卻絕不是跟隨釋迦二十五年，以“多聞第一”聞名，在佛涅槃後能擔當起傳達佛法大任的位列十大弟子之一的阿難，而是個唐時出身豪門的小和尚的形象而已。

四五窟的兩身菩薩是這一組造像中最精彩的作品，也是距離佛教教義更遠些因而更具有人間氣息的藝術傑作。兩身菩薩的造型相似：都是頭梳高髻，赤裸上身，斜披天衣，腰束長裙，站立姿勢作S形，一足實而一足虛，一臂曲而一臂垂。這是兩個奇特的形象，從造像意圖來說，應是慈眼視人，深懷愛意、溫暖眾生心靈的高高在上的菩薩。但從創造的性格和其意境來說，又是兩個唐代絕色美人，而且同中有異，各有特點。

北側的一身大半面嚮着龕外。她頭嚮右側，肩嚮左送，膀又嚮右偏，重心落在右腿上，左腳又嚮左踏。擡起的右臂似乎在幫助全身重量落在右腿上稍事休息，而長長下垂放鬆的渾



三、米洛的維納斯 希臘
前二世紀後半



四、命運三女神 希臘 前 438—432 年



五、達·芬奇自畫像（素描）
公元 1512 年

圓的左臂，與放鬆的左腿一道處於休息狀態。與其說這身菩薩因久侍於佛側而偷偷休息，還不如說這是美人不勝其力的典型的婀娜多姿的媚態。這位唐時美女亭亭而立如玉樹當風。她高束的秀髮，因為菩薩冠脫落而更接近於生活中的唐代美女。彎彎的眉弓和長長的娥眉是令人十分舒暢的曲綫，高高的鼻樑與圓潤的鼻頭與眉弓是那麼和諧，而綫條富有彈力、緊抵着的飽滿的紅唇，與深深的人中、嘴角微含的笑意等竟是那麼具有質感和性格！胸部飽滿、緊湊而結實圓潤。胸部與腹部相交處的曲綫都有柔美之感。因為裙子繫得很低，腹部袒露在外。塑家也許是因為胸部的過於敏感而不得不省略了雙乳的壓抑，在塑造腹部時傾注了很大的熱情。天衣下露出了圓圓的腹部，到與臍平行，略有一週凹陷，腹部以下被柔軟的腰帶和絲裙所束縛，所遮蓋。但裙下面女性特有的寬大的骨盆和豐滿結實的大腿，通過裙襬下的拋物綫的整齊重復而得到了突出的表現，強調了大腿部的渾圓。與大腿部的渾圓相比較，則以下的長裙又強調了兩腿的修長與挺拔之美。兩隻赤足則表現的是一種天然的不加修飾的美。

龕內南側的一身菩薩比北側的更要嚮佛側一些，因而在龕下正中看的話，只看見她以半面嚮人。她的站立姿勢與北側菩薩恰好相反。頭嚮左傾，肩往右側，曲左臂，垂右臂，胯往左送，重心落於左腿一綫。比之前一身，胯的斜度要大，右腿前伸略大。這身菩薩髮攏得鬆一點，髮髻也軟而大，人也似乎略胖，鼻尖略挺，上唇略高，下巴略出，神情更為沉靜；媚態似乎略遜於北側菩薩。但與北側菩薩相比，自有精彩之處。她的胸部更為飽滿，若與寫實女性胸部相比，似乎只差那麼一個乳峰，這當然畢竟還是差了許多。若注意於她的腹部，就不能不令人驚嘆了。她斜披在身前的天衣在腹部形成了一個半月形，在這半月內，就是那動人心魄的腹臍。肚臍在軟軟的腹部深深地陷入，那臍孔周圍、特別是上下方的肚皮由於彈力在往外擠，擠得臍孔的外口比裏面小了。你可以從這裏感覺到腹肌的柔軟、彈性，甚至溫暖。這個腹臍是怎麼做的呢？不會是挖出來的。挖一塊就會少一塊，那將是一種缺陷。也不是摳進去的，摳會留下擠痕。那種美不是泥巴所能表現的。那是長成的，是活生生的。雖然佛經中說的八十種好有“臍深而圓好”的經文，但我相信這身菩薩的腹臍絕不是依據教義而塑成的。這是活的人體，它表現了高度的人體美。我甚至相信，這是有模特

兒的。否則，絕難達到這麼高的水平。（可惜這一“相好”在照片中難以表現）

與佛、弟子、菩薩的和平、安靜、慈愛不同，天王則表現的是雄壯、威武、強橫。兩身天王南北相對，俱各髮髻高挽、鎧甲嚴身，一手叉腰，一手屈握，腳踩地神，威風凜凜。鐵甲是比較堅硬的，應當說難以表現得生動。但這兩身天王一身之力，都從渾身鼓得隆起的鎧甲下面鼓了出來。臉上的濃眉、怒目、碩大的鼻子與隆起的肌肉，寬大的下巴與粗壯的脖頸，或張口怒喝，或閉口咬牙，表現了勇武雄強的性格。這兩身天王的裝束是唐代武將的金甲。這兩身天王，其實是唐人常見的武裝將軍的寫真。至於天王腳下的地神，都塑造成外族模樣，無疑是唐朝將領手下俘虜的寫照。

至於窟中的觀經變相、見寶塔品、觀音經變繪畫中的建築、樓閣、山水、樹木、人物等等，無不處處有現實生活中的影子。如觀經變中，救劫難畫的是絲綢之路上胡商遇盜的情景；救刀杖難畫的是唐時行刑的場面；將軍、仕女、人物無不穿着唐代的時世裝……^⑩四五窟雖然就佛教教義來說表現的是一個佛教的天國世界，但，這天國卻是一個世俗的地地道道的人間化的天國。

法國雕塑家羅丹（Rodin）曾經說，藝術家創造一件作品，“最大的困難倒不是來自他所製作的作品本身，而是來自……要他工作的訂件者。”^⑪上文我們曾經提到的道宣，如果他是四五窟的窟主，那就絕對產生不了四五窟的作品。幸好的是像道宣那樣的人在盛唐時已不為時人所推許，而像淨眼那樣的比丘尼和王昌齡那樣的施主卻似乎并非絕無僅有：菩提寺“會覺上人”以施利起宅十餘畝。工畢，釀酒百石，列瓶甕於兩廡下，引吳道玄觀之。因謂曰：‘檀越為我畫，以是賞之。’吳生嗜酒，且利其多，欣然而許。”^⑫看來，在盛唐時的文化中心長安，既不乏以酒（佛家大戒）誘人的僧家訂件人會覺上人，也不乏嗜酒而作畫的藝術家吳道子。長安如此，敦煌看來也不例外，四海一家。讀畫史，我們還有一個有趣的發現，就是當時長安洛陽等大城市的寺院中，不但常常有時人的“寫真”畫，而且有將“寫真”移入創作的：“道政坊寶應寺”“寺中釋梵天女，悉齊公妓小小等寫真也。”^⑬這是真正意義上的模特兒。據記載，其畫非常生動感人，《寺塔記》的作者段成式等人並有連句《哭小小寫真》歌詠之，謂有“將離壁”“欲近人”之態。依此，



六、女神像 印度 山奇東門
前一世紀



七、藥叉像 印度
前二世紀

筆者對於四五窟菩薩塑像有模特的推測當不為無據。

看來，盛唐佛教藝術的世俗化確是一個很大的特點。世俗化，是宗教藝術嚮宗教疏遠和嚮藝術貼近的規律。盛唐以後數百年的歐洲文藝復興，世俗化就是一個最大的特點。其中的傑作無不用世俗的面貌表現宗教內容。不用多說，達·芬奇的名作《最後的晚餐》，藉聖經的故事表現了人間一幕動人心魄的深刻的場面；據說，拉斐爾的《椅中聖母》是偶然碰到可愛的母子兩人，急忙中藝術家在身旁的桶蓋上畫下了速寫，因而畫面是圓的。不論這一傳說是否可靠，但《椅中聖母》表現的確是世俗的母子之愛是毫無疑問的。（插圖1）那母子依偎的神態，那眼神，簡直像是抓拍的一張照片。這樣的作品雖然也是宗教作品，但是她更為深刻的意義卻遠遠不是宗教所能包容的。她的偉大的價值更在於表達了人間的感情。

同樣，四五窟藝術所表現的感情是大於其宗教內容的人類的感情。這一點在中國藝術史上也有令人深思的類似的證據：“唐末廣政中，冤句人黃巢賊亂京洛，焚燎寺宇幾盡矣。惟惠之手迹，惜其神妙，率不殘毀。”^⑧盛唐號稱“塑聖”的楊惠之的作品免於焚毀，就是因為他們表達的是大於宗教內容的人類情感。因此，莫高窟的歷史上有人寫的一首著名的紀遊詩，也就不難理解她並非是對菩薩的大不敬，而是對藝術的心靈感動的記錄（我甚至以為他就是詠四五窟菩薩的）：

偶遊仙院睹靈臺，羅綺分明塑匠裁。
高綰綠鬟髻髻重，手垂羅袖牡丹開。
客儀一見情難捨，玉貌重看意懶回。
若表懇誠心所志，願將姿貌夢中來。^⑨

二

高度完美的畫塑結合是四五窟藝術的重要特點。畫塑結合的第一個含義是：畫背景，塑主像，有畫有塑。

進入四五窟，誰都首先會被西龕所吸引，因為它是窟室的重心所在。西龕的重點又是塑像，是一窟的重心。倒過來說作為塑像背景的，是龕壁的菩薩和龕頂的法華經變見寶塔品。而西龕之外，南、北、東壁的壁畫，窟頂的壁畫，又是西龕的背景。

四五窟現存的壁畫，大部份是盛唐作品。從壁畫中我們可以看到盛唐時的畫，運筆是豐富多采的，龕頂的見寶塔品，北

壁的觀無量壽經變等畫中，有許多成熟的均勻連綿、神氣貫通的鐵綫描，而在南壁的觀音經變等畫中，鐵綫描之外，蘭葉描、行雲流水描、以及狀如蚯蚓的綫描和接近後世的皴法的筆法，都有運用。觀音變中的榜題，無疑是後來書畫上大量題跋的先聲。這裏，再一次證明了唐張彥遠在《歷代名畫記》中一再強調的“書畫同體”、“書畫用筆同法”的問題，即一般所謂的書畫同源問題。

書畫同源的論點自張彥遠提出後，一千餘年來在畫史上一直是個熱門話題。但限於歷史等種種原因，書畫同源的問題並沒有從理論上得到較完滿的解決。其實，所謂書畫同源重要的一點是書畫的工具、材料等的相同。中國書畫的主要工具都是毛筆、容易吸水的紙張等以及墨相同，雖然許多繪畫要用顏料，但都是水溶性的顏料，運用起來和墨沒有什麼根本區別。西畫材料則與中國畫材料或根本不同，或很不相同。由於第一點，便使得第二點書與畫造型的方法相似。書法是用綫條來造型的，造的是漢字的形。繪畫也多用綫條來造型，造的是形象的形。這中間明顯有書法的先期成熟、理論的發展對於繪畫的影響。由於工具的相同，造型方法的相似加上理論的發展造成了一種文化氛圍和傳統，這種傳統便造成了第三點：書畫藝術美學觀念的相通（這一點張彥遠有很大的功勞）。我認為這三點應當是書畫同源的題中應有之義。

四五窟的壁畫是盛唐時書畫同源的範本，非常重視用綫來造型。例如龕南阿難與菩薩塑像之間龕壁上的壁畫菩薩，所用綫條極為簡略，卻創造了一個極美的形象。菩薩冠和瓔珞都僅僅以粗綫描成。眉是一筆描成。眼瞼、眼睛、鼻口都只用簡單的幾筆畫成。但那細長的眉，給人以無限明麗的美感；那眼神，給人以無限的遐思；那鼻子的圓潤、嘴唇的豐滿和面相的豐腴，都有一種神奇的美，這是一幅以綫造型的傑作。又如觀音經變中的許多人物形象，色彩多為平塗，主要效果都是用綫描來創造的。如救劫難中胡商的生動表情，救惡鬼難中白衣人的膽怯，現大自在天身的大自在天，現比丘、比丘尼、優婆塞、優婆姨身的優婆姨等形象，都是綫條造型的優秀之作。人物形象之外，觀音經變中的樹、石、竹，觀無量壽經變中的花、樹等，都是綫條造型很具功力的作品。

比較珍貴的是四五窟觀音經變中的二十餘方盛唐書法作品保存基本完好。雖然題字者並非當時名流，字也是較為拘謹