

教煌壁畫集

教煌壁畫集

蘇孝之題



敦煌壁畫集

編輯者 敦煌文物研究所

出版者 **文物出版社**

印刷者 一聯印刷廠

經售者 新華書店

統一書號： 7068·5 定價：(甲) 60元

1957年6月第二版第一次印刷 印數 1001—2,500

序 言

在公元四世紀戰禍頻繁的兩晉南北朝的動亂年代中，敦煌千佛洞就開始有壁畫了。我們從敦煌出土的墓葬彩繪中可以看到漢代繪畫的傳統；從早期的敦煌壁畫中又可以看到自印度傳來的佛教藝術的影響。它們是從貴霜王朝的迦膩色迦王時代傳到西域的犍陀羅藝術與漢民族藝術接觸後的一種新的創作。從北魏初期敦煌佛教藝術的內容和形式上，我們可以體驗到一種由漢代生動活潑的藝術傳統結合了莊嚴肅穆的佛經內容所產生出來的“動中有靜”的藝術風格。早期佛與菩薩的形象如圖1、2、3所示，他們都以較大的尺寸和主要的地位安置了畫中的主題，意味着神聖的佛與菩薩所特有的莊嚴面貌。但是中國的藝術家却以轉動的錦帶和亂墜的天花來使莊嚴主題的畫面產生了活潑的情趣。

這個時期敦煌壁畫的內容，除了一般的千佛與說法圖外，就是以宣傳“捨生行善”、“輪迴果報”的大乘佛教的佛本生故事為主體。另外還摻雜了一些描繪古代中國民間神話傳說的主題。如第285窟窟頂即是以伏羲、女媧、雄雉、飛廉、重金為主的中國民間神話傳說故事為內容，它們有力地說明了敦煌藝術是民間傳統與外來影響交織而成的。

圖4、5、6、7是敦煌北魏早期壁畫中常見的兩種故事畫的代表形式。圖4、5、6是第257窟南、西壁兩幅以橫披連列的形式表現的佛傳故事和本生故事的壁畫。圖4畫的是一般佛傳入相的一部分。故事的演變自左而右(分三段制版)：

第一段：1落髮出家；第二段：2、3似為降魔成道；
第三段：4入涅槃。

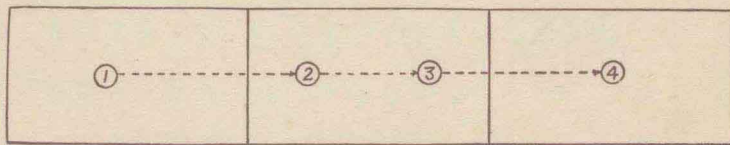


圖5、6是鹿王本生故事。故事的內容是：過去有一人在林中打獵，誤墜水中，被一鹿看見，救他起來。溺人長跪感謝圖報。鹿說：“用不着謝了，祇要你不要向人說我在這裏就是了。後來，溺人回去，見到一張摩因光王為捉到王后夢中所見的美麗的九色鹿而張貼的懸賞佈告，他利令智昏地就去報告，並帶王去捕捉了鹿。鹿把事情的經過告訴了王，王十分感動，宣佈以後任何人不能再去殺鹿。溺人滿身生了斑點，王后也“悲感心碎”而死。故事的演變自左而右(分四段制版)：

第一段：1九色鹿救溺人出水；2溺人跪謝恩；第二
段：3摩因光王率眾捕九色鹿、九色鹿向王控訴溺人；

第三段：4溺人告密九色鹿所在；5王向羣臣說鹿體狀並“佈命募求”；第四段：6王后悲感心碎(全部內容見六度集經)。

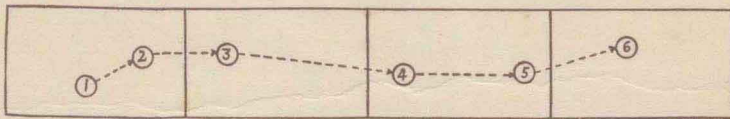
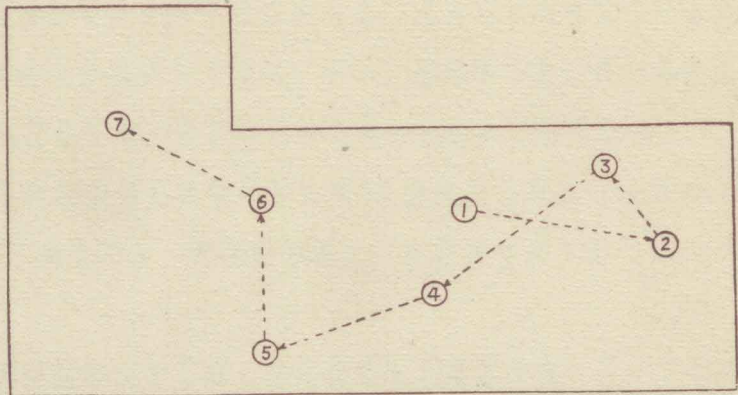


圖7是第254窟北壁的薩埵那太子本生故事畫。這幅本生故事畫在描寫手法上獨特的地方是它把薩埵那太子為救七虎捨身成佛的全部過程描繪在同一幅畫面上。故事的內容是敘述三個太子出獵在外，其中最小的弟弟薩埵那太子看見山谷間有一個飢餓疲憊的母虎，周圍環繞着七隻小虎。他想：如果母虎再不得食，一定會把小虎吃掉的。於是他為了挽救七個小虎的命運，自己投身飼虎，後來成佛。

故事發展的方向大體上是自右至左，如下圖：

1 三太子；2 刺身；3 投身；4 飼虎；5 二兄發現，大憫；6 哀悼；7 捨骨起塔。

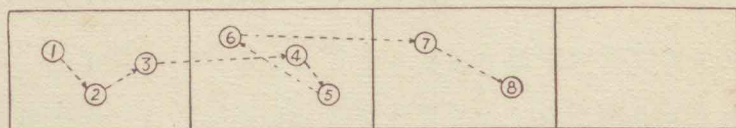


這幅畫雖是把主題內容的七個不同階段和它們所描寫的主要人物場面，同時出現在同一幅畫面上，但並不感覺到時間與空間的阻隔，這裏沒有樹、石、房屋的穿插，祇是人與人、動作與動作。敘述方法是以薩埵那飼虎為重點，同時又配置了飼虎前後的情景。在七個階段之間的互相關係，是由七種不同動作的薩埵那的七次出現而連貫起來的。整幅構圖的安排，是如此地完整而自然合理，以致使我們沒有絲毫重複、繁瑣、支離的感覺。

圖 17、18 是第 285 窟西魏大統四年至五年間（公元 538—539）的壁畫。唐玄奘的大唐西域記室羅伐悉底國條曾這樣地記載着：“伽藍西北三四里，至得眼林……昔此國羣盜五百，橫行邑里，跋扈城國，勝軍王捕獲已，抉去其眼，棄於深林，羣盜苦逼，求哀稱佛。是時，如來在逝多精舍，聞悲聲，起慈心，清風和暢，吹雪山藥，滿其眼已，尋得復明，而見世尊在其前住……”。

這幅連環故事畫與上述佛傳和鹿王本生故事畫一樣都是自左端開始和分段制版的。它的排列次序如圖：

1 交戰；2 勝軍王捕獲；3 抉眼；4 棄於深林；5 羣盜苦逼，求哀稱佛；6 吹雪山藥；7 得眼見世尊；8 信佛。

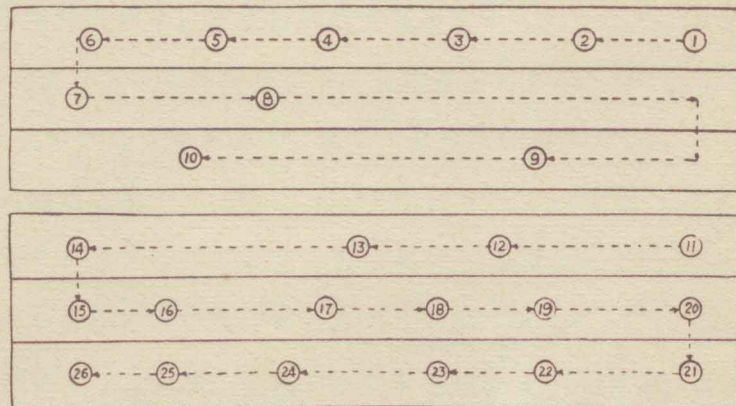


這幅故事畫的創作年代可能晚於上述三幅，但結構緊

湊，人物的形象、動作都極其生動。在官兵與羣盜戰鬥的畫面上，有的持着矛盾或刀盾，有的持着弓劍，勝軍王馳騁在披甲的戰馬上，神情非常緊張。一場殺戮之後，五百強盜被捕而成為階下囚。從壁畫上，我們可以看到被剝了的五件衣服棄於地上，兇惡的劊子手正在用竹筒之類的刑具用力壓入被俘者的眼眶，受刑者作出痛苦掙扎的狀態；他的旁邊躺着一個受刑後暈厥過去的和另外一個暈後醒來用手摸扶傷痛處的人；後面有二人被捆住雙手正在等待受刑。在亂丟着外衣的地面上，還可以看到劊子手們腳下幾顆光亮的抉出來的眼珠。那種慘狀與坐在高台上安閒自在的審判官相對照着，更顯得殘酷了。此外，如囚在深山中的被遺棄的羣盜的號啕求救的哀苦情況；“清風和暢、吹雪山藥”時那種樹葉被風吹動的瞬間；以及得眼後羣盜在蓮池及各種動物出沒的山林間的和平快樂景象，作者都能夠扼要地抓住人物對象的動作和表情而生動地刻劃出來，是敦煌壁畫中傑出的作品之一。

圖 24 是第 290 窟魏晚期所繪的最精緻的佛傳故事畫。原畫在 290 窟中心柱前面人字披的東、西兩個壁上，每壁三條。故事是從東壁右上端開始的，結束於西壁的左下端。排列次序如圖：

1 乘象入胎；2 遊園；3 出生；4 步步生蓮；5 九龍灌頂；6 報喜；7 議立名字；8 婆羅門占相；9、10、11 受文字教育；12 擲象成坑；13 受武功教育；14 立為太子；15 納妃；16 東門遇老人；17 南門遇病人；18 西門遇死人；19 北門遇比丘；20 觀耕厭世；21 初啓出家的思想；22 夜半逾城；23 遣散僕馬；24 王師追勸；25 六年苦行；26 成道。這幅畫包含着二十多個場面，結構比較完整，



並且在服飾、禮制、生活和建築等方面都生動地反映了當時人民生活的情況。

上述佛傳故事畫和佛本生故事畫，在連環組織技法上，那橫幅帶狀的聯系格式的本身，就含有如漢畫像石那樣一氣呵成的特色。在每一個段落與每一個故事情節之間，一般都是巧妙地採取了山水、樹石、房屋等作為一幕一幕的間隔。使人喜愛的是穿插在這幅畫中的山水人物與車馬服飾，處處都表達出顯著的民族風格和充沛的生活氣息。

隋代創造石窟的熱潮，從它在短暫的享祚時期內竟完成了佔敦煌石窟總數的1/5的95個洞窟的事實可以得到證明。從現存的95個洞窟中，我們可以充分地認識到隋代統一了南北朝後，文化和藝術也正在隨着社會生產力的發展而不斷地、多式多樣地滋長着、繁榮着。

這個時期壁畫所體現的主題內容，一方面還是繼續採取了晉魏時代的千佛、說法圖和佛本生故事畫；另一方面鳩摩羅什在公元405年左右翻譯出來的妙法蓮華經、維摩所說經、彌勒成佛經等三部主要經典，也構成了中國佛教藝術在成長時期運用較多的描寫內容。在構圖方法上，有的仍舊沿襲着晉魏連環的長幅，但有些壁畫的內容結構，則正在逐漸地由分散的陳列，變為比較集中的組合，為唐代大量發展的集中描寫佛、菩薩、天神正在道場說法的“佛經變相”即“經變”開闢了廣闊的道路。隋代壁畫中比較多見的是簡單的維摩詰經變和法華經變。這與晉代著名的畫家顧愷之和齊、梁時代的畫家袁修、張瑩、張僧繇的畫維摩詰變相，及展子虔的畫法華經變相的記載是十分符合的。

隋代壁畫在採用現實主義的創作方法上有了進一步的開展。一般人物身體和面相的描寫顯示出更為圓潤細膩，可以看到如謝赫畫婦女時那種“直眉曲髮，麗眼靚妝”的生動美麗的成果。用色方面，在丹青石綠對照的顏色中，還加上輝耀的赤金的點染(如圖32、33)，使畫面產生了金碧輝煌的效果。

“在唐，可取佛畫的燦爛……”魯迅先生曾經這樣指出過。而敦煌的唐代壁畫，正是中國佛畫燦爛的最典型的代表作。在莫高窟現存的全部480個洞窟中，有212個是唐代修建的。這個超過各時代修建洞窟最大比例數的唐代洞窟，根據初步統計，大約保存了接近十萬多米的精美燦爛的畫壁，唐代畫師們驚人的勞動，正可以無愧地代表了唐代繪畫燦爛的時期。

在主題內容方面，由於東晉高僧慧遠創立了淨土宗的影響，瀰漫在唐代佛教徒信念中的輪迴果報思想，使他們不能滿足於佛本生故事那樣“為犧牲而犧牲的”主題，於是往生淨土的西方極樂世界成為信徒們夢寐以求的理想中的樂園。因此，整幅四方的大“經變”畫，代替了千篇一律的千佛、說法圖和早期盛行在魏、隋時代的橫幅連環畫式的佛傳及本生故事畫。這個時代的藝術家和當時生活在被壓迫的社會下的痛苦的人們，通過豐富的想像力和卓越的藝術才能生動地表現出憧憬在人們理想中的幸福的樂園。圖37、38、39、40都是唐代藝術家豐富的想像力與現實結合起來的傑出的創作。在這裏，帝王宮殿形式的畫棟雕梁，成為西方極樂世界中天神聚集的道場講台，還佈置了山水樹石、奇花異木，中央供養着正在說法的西方淨土的主尊無量壽佛，周圍環繞着數不清的大小菩薩、天神伎樂以及由幾個到幾十個人組成的大小樂隊和與之相伴隨的歌舞綵女。不同的人有着不同的姿態和表情：菩薩、天神等有的作思維相，有的作供養狀，樂隊則正在揮動各種樂器，露着酥胸載歌載舞的綵女，從他們的週身飄忽的錦帶上看出似是正在按着拍子表演唐代著名的“健舞”。殿堂的左右空隙處，一般都隨着遠近的透視佈置了各種經文上的故事插圖。在“天花亂墜”碧空無雲的天上，可以看到忽上忽下，左右迴旋，像長尾金魚一樣的飛天，披着花冠綵帶，迎風飄動，婀娜多姿。這就是當時人民在艱苦生活中所想像的西方極樂世界的形形色色。

整幅四方的大經變畫是唐代壁畫中的主要內容，它的數量可以四、五百計，其中幅面最大的甚至超過十米見方。這樣的宏偉巨製，使我們可以體會到當時的藝術家們是如何地經過細心的構思擘畫，運用他們的幻想與成熟的表現技法，把那些屬於幻想的宗教世界和現實結合起來了。現實的場面，除主題外，還體現在經變道場四週穿插着的無數說明佛經內容故事的插圖當中。如圖39報恩經變的左上角配置的是論議品中的鹿母夫人本生故事畫中描寫山谷中的道人

和正在飲水的鹿母的一個場面，右上角是鹿女取水時步步生蓮的一個場面。此外，在法華經變中描繪着一些似乎為作家所熟悉的事物，即當時的社會活動、人民生活等情況，如舞蹈（圖46、47、48、49）、舟渡（圖50）、羣馬（圖51）、山水（圖52、53）、出行（圖54、56、57），以及耕作、洒掃、飼養牲口、推磨或拉犁等場面。

五代又重新墜入政治動亂的時代，中原由唐代蕃鎮發展逐漸形成軍閥割據局面，因而長安已失去了政治中心的地位，文化藝術一般的已趨向低潮。但敦煌因為僻處西陲，繼晚唐歸義軍節度使張議潮之後統治河西的曹議金一家又維持了一百三十多年的長期安定，這對於文化各方面並不是沒有成就的。從曹家建窟較多的安西榆林窟供養人的題記中，還發現有“勾當畫院”和“知畫手”的名稱，從而可以設想他們在那裏對於石窟藝術是有一定的貢獻的。最顯著的是曹家洞窟本身獨創了自己的形式，在繪畫方面也形成了一種帶有濃重鄉土氣味的作風。圖64、65、66是修建於北宋初期專為曹議金的孫媳曹延祿姬供養的第61窟佛傳故事畫的一部分和著名的五台山壁畫中穿插的人物。它們生動地描繪出皇宮和山鄉行旅的形象，給予我們以難忘的印象。

敦煌壁畫是祖國偉大的藝術傳統中最富有人民性和現實主義因素的藝術遺產之一；它們繼承了漢代藝術成熟的經驗和富有創造性與融和力的優秀傳統，把豐富的佛教故事與神話傳說，細緻曲折而瑰麗優美地用不同時代的風格和鄉土色彩體現出來。它們由大幅壁畫配合了彩塑、藻井、邊飾及地面的花磚，與整個洞窟建築結構組成了一個不可分開的整體。差不多每一個空間，每一個細小的空間都是蕩漾着同樣明朗的、和平善良的宗教情感與同樣濃厚的生動活潑的藝術氣氛。這種全面的設計與整體的表現，使身處其中的人，從豐富多采的藝術形象的接觸當中所產生的內心的共鳴，是有着極度的感染力的。這種感染力量使我們體會到古代優秀的藝術匠師們——石窟藝術的創造者知道如何將繁瑣的經典文書和神話傳說，用藝術形象概括扼要地把主題內容與結構組織表現在從幾個人到幾百人的大小不同的經變或本生故事畫中。它們偉大的成就是智慧地把這些外來的宗教故事翻譯成平易近人、充滿樸實的中國民族色彩的繪畫。因此，敦煌壁畫不但是雄辯地說明了主題的本身，而且是極其富有感染力地刻劃了各時代封建社會的統治者與被剝削的勞動人民的意識形態，提供了歷史上極有價值的科學材料。必須指出，這些偉大的創作上的成就，是中國士大夫階級筆下所描寫的美術史上從來也沒有提到過的無名畫工們集體的、艱辛的勞動成果。在今天中國古代繪畫史資料缺乏的情況下，研究中國美術史的人，應該通過這些傑出的偉大的民族藝術遺產，了解和研究、分析中國美術在這漫長的一千五六百年中的成長、演變和發展的各個階段，使我們有可能運用古典藝術優秀而豐富的創作經驗，為繼承民族藝術遺產、推陳出新，創造社會主義現實主義的新藝術提供有利條件。

常書鴻序於敦煌文物研究所 1957年2月

敦煌壁畫集目錄

頁數	內 容	時代	窟號	寬 _{畫米}	高 _{畫米}	臨 摹 者
1	菩薩	魏	272	55	80	常沙娜
2	尸毘王本生故事畫	魏	275	320	80	常常沙娜
3	說法圖	魏	249	122	142	常常沙娜
4	佛傳故事畫	魏	257	564	65	常常沙娜
5	鹿王本生故事畫之一	魏	257	611	60	董董希文
6	鹿王本生故事畫之二	魏	257			董董希文
7	薩埵太子本生故事畫	魏	254	175	102	董董希文
8	薩埵太子本身故事畫細部	魏	254			董董希文
9	伎樂天	魏	272	126	100	常沙娜
10	赴會菩薩(上)	魏	257	60	58	張張定南
	伎樂天(下)	魏	428	167	57	董董希文
11	伎樂天	魏	288	78	53	常常沙娜
12	伎樂天	魏	288	78	53	常常沙娜
13	伎樂天	魏	288	78	53	常常沙娜
14	邊飾(一)	魏	428	80	18	歐陽陽琳
	邊飾(二)	魏	435	86	15	歐陽陽琳
	邊飾(三)	魏	435	56	15	歐陽陽琳
	邊飾(四)	魏	254	63	13	歐陽陽琳
15	邊飾(一)	魏	435	66	19	歐陽陽琳
	邊飾(二)	隋	420	57	17	歐陽陽琳
	邊飾(三)	唐	79	57	10	黃文馥
	邊飾(四)	唐	197	87	20	歐陽陽琳
16	平棊	魏	257	155	155	鍾鍾貽秋
17	得眼林故事畫之一	魏	285	458	80	董董希文
18	得眼林故事畫之二	魏	285			董董希文
19	苦修圖	魏	285	70	50	常常沙娜
20	供養人	魏	285	25	30	常常沙娜
21	藻井	魏	285	273	273	常常沙娜
22	龕楣	魏	285	119	100	常常沙娜

頁數	內 容	時代	窟號	寬 釐米	高 釐米	臨 摹 者
51	羣馬	唐	329	82	52	段文傑
52	山水(上)	唐	172	23	30	段文傑
	山水—法華經變之一部(下)	唐	112	23	45	段文傑
53	山水	唐	36	32	44	段文傑
54	張議潮出行圖之一部(上)	唐	156	35	50	段文傑
	張議潮出行圖之一部(下)	唐	156	52	40	段文傑
55	勞度叉門聖經變之一部	唐	196	50	60	段文傑
56	王及侍臣—維摩詰經變之一部	唐	194	120	50	段文傑
57	西域各國人—維摩詰經變之一部	唐	194	100	46	段文傑
58	項光	唐	188	96	96	黃文馥
59	項光(上)	唐	101	50	50	張定南
	項光(下左)	唐	211	35	35	張定南
	項光(下右)	唐	205	52	42	張定南
60	邊飾(一)	唐	159	78	18	黃文馥
	邊飾(二)	唐	159	100	25	黃文馥
	邊飾(三)	唐	196	78	18	黃文馥
61	藻井	唐	209	175	175	鍾貽秋
62	藻井	唐	321	79	79	常沙娜
63	蓮座(左)	唐	341	49	52	黃文馥
	蓮座(右)	唐	217	96	96	黃文馥
64	悉達太子五欲娛樂	宋	61	80	56	李承仙
65	悉達太子夜半逾城	宋	61	80	60	李承仙
66	山鄉行旅—五台山圖之一部(上)	宋	61	40	24	段文傑
	駝運歸來—五台山圖之一部(下)	宋	61	58	38	段文傑
67	供養人(左)	宋	61	51	185	段文傑
	供養人(右)	宋	61	52	188	段文傑
68	供養人(左)	西夏	409	52	176	段文傑
	供養人(右)	西夏	409	156	218	段文傑
69	藻井	西夏	207	113	113	鍾貽秋



菩薩（魏 272 窟）常沙娜臨摹



尸毗王本生故事画（魏 275 窟）常沙娜临摹



說法圖（魏 249窟）常沙娜臨摹



佛傳故事畫（魏 257 窟）常沙娜臨摹



鹿王本生故事畫之一（魏 257 窟）董希文臨摹



鹿王本生故事畫之二（魏 257窟） 董希文臨摹



薩埵太子本生故事畫（魏 254 窟） 董希文臨摹



薩埵太子本生故事畫細部（魏 254 窟）董希文臨摹