



敦煌艺术画库

敦煌壁画

西夏、元

13

敦煌艺术画庫

敦煌壁畫

西夏（公元 982—1227）

元（公元1279—1368）

敦煌文物研究所編輯委员会編



中国古典艺术出版社

1958·北京

敦煌文物研究所

編輯委員會

敦煌艺术画庫第13种

敦 煌 壁 画

执行編者：万 庚 育

攝 影：李 貞 伯

出 版 者：中國古典藝術出版社

北京东总布胡同10号

責任編輯—秦嶺云 美術設計—邵景濂

印 刷 者：北京市印刷二厂

發 行 者：新 华 書 店

北京市書刊出版 營業許可證出字第079号

1958年7月第一版第一次印刷

开本：787×1092 耗 1/32 印張：1 1/16

印數：1—1,130 統一書号：T8029·97

編 者 的 話

由于党和人民政府的重視，中央文化部及其所屬單位的提倡和介紹，几年来敦煌偉大的民族艺术宝庫已普遍获得国内广大劳动人民的爱护和国外爱好和平民主人士的称讚。本会为了滿足越来越多的热爱敦煌艺术的羣众需要，特先編輯敦煌艺术画庫。計劃在一二年內对敦煌艺术作初步系統的介绍。这类小叢書一般以圖片为主，加以簡短的文字介绍和說明；圖片除个别不易攝制者以摹本或白描代替外，一般都採取自壁画直接拍攝的原則，以存其真。但是我們的能力薄弱，又缺少写作和編輯的經驗，希望讀者随时提供意見，以便接受改进。

敦煌文物研究所編輯委员会

西夏、元代壁画

敦煌莫高窟现存 480 个洞窟中，共计有西夏窟 4 个，元代窟 8 个，占总数的百分之二点五。关于元代修建莫高窟的主要文献，现存有元代的两方石碑：一方莫高窟碑是元至正八年（公元 1348 年）速来蛮西宁王（搠鲁蛮西宁王）和他的妃子屈术、公主、駙馬、太子等功德主立下的六字真言碑。碑中刻有六臂坐式观音一軀，四周是梵、藏、汉、西夏、蒙古、回鹘六种文字；另一方是元至正十一年（公元 1351 年）八月晋宁路絳州白臺寺一个名叫寺朗的和尙为纪念速来蛮重修皇庆寺的功德碑。那是由沙州路儒学教授刘奇写的一篇碑记，叙述速来蛮西宁王崇信佛教，因为看到当时莫高窟在唐代遗留下来的皇庆寺经数百年来的兵劫和沙埋，于是施捨了许多钱财、采邑、米粮、木植，命工匠重修了这个寺，但不幸速来蛮西宁王当皇庆寺修成后便与世长辞了，速来蛮西宁王的死对以后元代石窟的兴修是不无影响的。元代重修的这个皇庆寺现在已没有确实的历史材料可考。现在本所所在地中寺是清代修的，后院还有皇庆寺的門楣，也许和当时

的皇庆寺是有关的。此外除第 395 窟南壁上端尚留有發願文式“至正十七年……”題記和第 61 窟甬道供养像的西夏文与汉文並書的題名外，剩下的都是西夏和甚多的元代至正年間的遊人漫題了。

西夏是宋代的少数民族（羌族），它建国的始祖是赵元昊（公元 1032 年），所据十数州都在現在甘肃一帶，号大夏国，后来人們因为他建国在西北就称为西夏。西夏佔据瓜、沙、肃三州后，在敦煌石窟艺术方面（包括安西榆林窟在內）是有兴修的，榆林窟第 16 窟甬道北壁上西夏人写的“……国庆五年岁次癸丑十二月十七日”的題記与莫高窟第 409 窟东壁西夏供养像都可以說明。不过这时莫高窟的情况大概是很惨淡的了，根据文献的記載，著名的敦煌石室藏經洞（17 窟）就是宋仁宗景祐二年（公元 1034 年）赵元昊侵入沙州以前，敦煌的僧侶們为了应付西夏到来，把千佛洞历代的古文書、写本、佛画、佛幡等宝藏封閉在这个洞里，僧侶們一去不复返，石室宝藏得以保存了九百多年。13 世紀初蒙古人对西方世界的擴張是从征服西夏开始的。元代灭西夏后 120 年間还用西夏文字，在敦煌佛教艺术上也有着血肉一般密切的关系。这时期的洞窟虽然很少，但在壁画内容題材与風格方面，部分已受密宗的影响，是一种以色彩为主的密宗曼荼罗艺术（曼荼罗是壇的意思，有方、圓、三角三种形式），也

就是喇嘛教的壁画。

佛教自印度传入西藏以后，便和当地人民崇尚的密咒幻术的原始宗教掺合而成为喇嘛教，凡是求子、治病、求福、退魔、拯善誅惡都用这种密法，为了别于一般佛教通称为喇嘛教。据西藏的記載說，松贊干布（中国史書上为棄宗弄贊，是吐蕃帝国的創造者，西藏历史上最偉大的民族英雄。）娶了尼泊尔公主之后，約在七世紀初叶又向唐室求婚，当时唐太宗在决定把篤信佛教的文成公主許給松贊干布的时候，提出要吐蕃人信佛教的条件，松贊干布也答应了，所以当文成公主嫁給松贊干布后，就在吐蕃極力提倡佛教，各处修建寺院，把很多青年做了喇嘛，並且派他們到中国 and 印度学习經典，这时候喇嘛教風起云湧地形成吐蕃的国教。在历史發展的过程中，西藏人民接受了印度、尼泊尔佛教艺术影响，創造了富有地方色彩的佛教艺术，所謂的密宗曼荼罗艺术。它也出現在敦煌莫高窟与安西榆林窟的西夏、元的壁画中，正如榆林窟第 16 窟国庆五年（公元 1075 年）西夏人写“榆林窟記”所書与第 13 窟至正二十七年（公元 1290 年）“临洮府后学待詔刘世福到此画佛殿”題記所載，西夏人和元代人在莫高窟和榆林窟画了許多画。这两个时代的壁画特点是作者大胆地使用青、綠、大紅、金等單色，这种强烈的对比色调使佛窟显出华丽与热烈的气氛，而每一曼荼罗或說法圖中

的菩薩大部是半裸体的印度、尼泊尔形象。内容方面与以前时代不同的，如第465窟采取了印度教的湿婆神（Civa）、毗那夜迦（Vinayaka）、毗沙拏、（Vichāna）等，画家把这些形象并且按照曼荼罗的形式对称地排列着，有意地構成濃厚的裝飾趣味。又如此窟南、北、西三壁每一曼荼罗中都以怖畏金剛为主（俗称欢喜佛，如16圖）四周穿插着湿婆神的化身及护法天神与奇禽異兽，形态生动，线条精美，由于变色的影响，使人感觉到色彩深厚而沉着，富有神秘的意味。另外莫高窟、榆林窟这时期的壁画中还表现了另一种繼唐以来以线为主的風格，在线描的运用上，除人体用剛勁有力的鉄线描外，衣褶飄帶都是用生动渾厚的蘭叶描和轉折頓挫的折蘆描，感觉上富有变化，这也是西夏、元代繪画在线描上的又一进步。

中国各民族是善于吸取融合外来文化的，元代蒙古人对西方世界征服的結果，不但恢复了汉、唐时代的西域通道，而且超越了它們。因此东西文化經濟的交流又重新在西域古道上活躍起来了。敦煌佛教艺术由于西藏密宗的影响，不但内容和形式上有了新的进展，而且壁画制作方面，出現了类似欧洲文艺复兴时期用水彩烘染的湿壁画操作方法。莫高窟第3窟就可能是用上述方法，在明确线描的輪廓中以淡水彩烘染的方法突出地表现了柔和恬靜的形象。这幅壁画尽管在佈

局与結構上比前代的簡單了一些，但壁画的作者在綫描的起伏壓縮中刻划出“陰陽背向”东方民族特有的具有高度調和威的造型效果。同此窟北壁千手千眼觀音兩側的婆薮仙（如 9 圖）和辯才天（如 8 圖），前者和敦煌六世紀壁画中的婆薮仙比較，已从白髮瘦軀的老婆羅門形象變成一位道道地地的很有“士大夫”修养的中國人了。而辯才天則是一個活生生的善良的元代婦女，她那緊緊鎖住的双眉，好像表示對現世的不滿和正在思索。又如榆林窟第 3 窟西夏画与第 4 窟元代画文殊普賢中的山水，也很容易使人想到就是一般迷信佛教的人們所傳說而憧憬的文殊菩薩居住的胜境五台山（如 6 圖）。五台山是太行山的支脈，在今山西省东北部，周圍五百余里，崇山峻嶺，環繞五座高峯，这幅画表現了中国西北方干燥的树木稀少的山岳面貌。从壁画上也就看見了宋以后山水画成为中国繪画的主流，曾經支配画壇几百年的一部分的材料。

此外，莫高窟第 61 窟甬道西夏画熾盛光佛（如 4 圖）是千佛洞壁画中一幅仅有的題材。熾盛光佛端莊地坐在大輪車的蓮座上（这种車子和現在戈壁上的牛車很相似），四周圍繞着五星十二宮和二十八宿，前护后拥並行在云上，行云舒轉，浩浩蕩蕩。虽然已經歷六百多年，从变色中今天仍然透露出金碧輝煌的本来面貌。莫高窟曾經出土过一幅唐代熾

盛光佛絹本画，上角題有：“弟子張淮兴表庆神乾宁四年正月十八日熾盛光佛並五星”，内容与構圖和西夏此画差不多，这張絹本画現已流于英国大英博物館了。这幅壁画是劫后仅存的画宝之一，是代表莫高窟西夏壁画重要的作品。

总之，西夏在宋代壁画的濃厚裝飾气氛的基础上开始有了轉变，在外来影响和傳統發展的兩種不同風格中，除了曼荼罗的艺术外，大部分以色为主的尊像面部是圓潤丰满，多少还保留唐人画的余風，熟練的以不大不小的人物为主，穿插了亭台、樓榭。元代繼西夏的轉变虽有了起色，但却如同夕陽余暉，迴光返照一样，延綿了十个世紀用劳动人民的智慧創造的这些奇異的艺术花朵，从明代修建了嘉峪关以后就被遺棄在祖国边陲的風沙中，經過有六百多年。直到今天，才获得由共产党領導的新中国热爱社会主义的兒女們逐步地进行有系統地保护、学习、研究、和發揚！

万庚育

圖 版 說 明

封面 西夏 榆林窟3窟 菩薩 万庚育临

这是曼荼罗中的菩薩，頸項圍了花环，裸体赤足，她那矯健优美的舞姿，表现了音乐中的抑揚和节奏，从她的花环，裸体扭摆的腰部和似乎打着拍节的脚看来，这是一幅描写印度舞風的作品。

1. 西夏 莫高窟 207 窟 飞天

飞天又名香音神，她食的是香品，發出美妙的声音，結合宗教信仰，是古代人們理想中自由幸福的象征。各时代中都有各式各样的飞天，她飞翔在壁画的各个角落。这是一对輕盈地抬着花籃的西夏人画的飞天。它們裝飾在龕楣上端，除了在形象上具有西夏少数民族的風格外，其余璎珞佩帶和宋代壁画中的飞天很类似。

2. 西夏 莫高窟 409 窟 女供养人

供养人（窟主）的服飾是每个时代最现实的写照，这两位头戴宝冠身着翻領窄袖長袍的貴妇人是西夏王族的眷屬，显出了雍容华貴的仪态。

3. 西夏 莫高窟 409 窟 男供养人

这位戴高冠穿龙袍的供养人，后面跟随着一羣持华盖、璽扇和宝剑的僕从，可能是一个西夏王族。这里可以注意的是王与僕从的身材比例特别悬殊，与各时代的供养人一样，显然是因为阶级身分不同而有此区别。

4. 西夏 莫高窟 61 窟 熾盛光佛

熾盛光佛是金輪佛頂尊者的別名，佛身毛孔放熾盛的光明。壁画的作者以丰富的想象力，用外道、妇女、婆罗門等形象代表天上的星宿，这里描繪着手执华萼的东方岁星、四手持兵器的南方熒惑星、彈弦的西方太白星、手持紙笔的北辰星、手持錫杖的中宫土宿星，圍繞在熾盛光佛四周，併行在云上。金碧輝煌的色彩，更增加了熾盛光佛的光大和威德。

5. 西夏 榆林窟 3 窟 天王

在云雾舒卷中，毘沙門天王滿身佩戴了沉重的盔甲，和天神紧跟在普賢乘的象后。赶象的人双手紧拉着系象的繩索，急忙奔走的姿态，使画面充滿了雄健的气氛。

6. 西夏 榆林窟 3 窟 山水

据佛教信徒的傳說，文殊菩薩居住在山西五台山，这里几百里都是崇巖叠嶂，环绕五座高峰，烟霧瀰濛，气候寒冷，即令人遙見山巒間的楼舍，但又找不出通路。这幅画正表现了西北部峻厚的岩石風景，远远看去，天然的崖壁門洞中射出一道神秘的白光，更远处有楼阁大殿，大概就是人們所憧憬的胜境。

7. 西夏 榆林窟 29 窟 菩薩

从画中几个人物看来，如果没有头上的光圈，似乎没有丝毫神的感觉，尤其是肥胖胖穿着草鞋在前面引路的童子，和手拿锡杖身軀微向前躬曲的老人，作者以熟練的技巧，刻划出了年紀生理的特点，充滿人間和諧的情趣。

8. 元 莫高窟 3 窟 辯才天

辯才天是帝釋天王的女兒，多聞天的妃子，作者在艺术表現上，画出一位中国典型的妇女，她头梳髮髻，穿披着元、明时代妇女裝飾常用的云肩和寬袖衣裙，正是从现实人物中挑选出来的形象。

9. 元 莫高窟 3 窟 婆薮仙

摩伽陀国的国王婆薮，因为心中厭惡世俗，出家后成了仙人。画中这位婆薮仙却是完全中国化的一位德才深厚令人尊敬的長者，眼神奕奕，精神抖抖，神态显得非常尊貴。

10. 元 莫高窟 3 窟 飞天

这个飞天裝飾在画幅的角落上，漫長的飄帶填补了画面的空隙。她兩手拿着表示吉祥的蓮花与荷叶，安閑自在地飞在翻騰的云中。

11. 元 莫高窟 3 窟 火头金剛

这个頭髮上冲，眼如狐狸，咬住下唇露出犬齿的火头金剛，手里拿着杵棒，正施展着渾身無穷的力，忿怒地对脚下的毘那夜迦踏去，以流利的线条表达了肌肉的緊張。

12. 元 莫高窟 3 窟 千手千眼觀音

这幅精致的画在技法上是汲取了早期和唐代線描的特点，綜合而成的产物，作者以遒勁的鉄線勾描出簡單的顏面、手臂和足踝，又以生动的蘭叶描画出繁复的衣褶飄帶，由于是以湿壁画成，並受題材的限制，感觉上恬靜而富于裝飾味。

13. 元 莫高窟 95 窟 罗汉

罗汉手执長杖半傾斜地坐在竹背椅上，弟子恭敬地用双手托住罗汉的長眉，像是在接受諄諄教誨的神情，作者以簡練的笔法描繪出一个有修养的人的形象，並且以急轉有压縮的折蘆描表現了衣褶。

14. 元 莫高窟 331 窟 供养人

这羣供养人的服飾，帶有紅穗子的帽子，長統皮靴，腰間系着短刀或鼻烟袋，濃厚的民族風格直到六百年以后的今天仍一脈相傳地保留在蒙古人的裝束中。

15. 元 莫高窟 320 窟 菩薩

菩薩是不分性別的，壁画中往往描繪成有鬚髯滿戴宝冠璎珞的女性形象，这幅菩薩的線描方法与第 9 圖相同，顏色清爽而瑰丽，表現了女性幽嫺沉靜的性格。

16. 元 莫高窟 465 窟 密宗曼荼罗

这是受了西藏喇嘛教影响的壁画，描繪怖畏金剛与魔女斗法（俗称欢喜佛）。两个裸体的形象，綫描簡括利落，極为优美，顏色鮮艳富丽，裝飾意味極濃厚。主尊的周圍画滿了富有印度、尼泊尔風的湿婆神和其他菩薩。

17. 元 莫高窟 465 窟 菩薩

曼荼罗中的伎乐菩薩，已不像唐代“淨土变”中那样配合了舞蹈和乐队，載歌載舞，有声有形，这里仅单独地将伎乐菩薩点缀在說法中。

18. 元 莫高窟 465 窟 菩薩

这是正在听佛說法的菩薩，描繪在窟頂（藻井）的四周，並以大紅、青、綠、金等色繪成簡單的圖案。

19. 元 莫高窟 465 窟 天王

天王身上滿掛着璽珞般的骷髏飾物，手里持着法器，瞪着眼睛，旁边的象头人身正赶着驢子急馳奔走，增加了恐怖的气氛。

20. 元 榆林窟 4 窟 說法圖中的菩薩、梵天与天龙八部

这幅画的作者，除了以写实的手法描繪出中国形象的恬靜溫柔的菩薩，庄重严肃的梵天和威武勇猛的天龙八部外，还刻划出半裸体的具有尼泊尔風格的菩薩形象，也說明了在历代中外文化艺术交流中，画家具具有何等丰富的想象力与創造力。



1 西夏 莫高窟207窟 飞天



2 西夏 莫高窟 109 窟 女供养人