



敦煌艺术画库

# 敦煌壁画

中唐

9

敦煌艺术画库

# 敦煌壁画

中唐 (763—812)

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9种

## 中 唐 壁 画

---

編 者：敦 煌 文 物 研 究 所

攝 影：李 貞 伯

出版者：中國古典藝術出版社

北京東黃布胡同10号

責任編輯—秦嶺云 美術設計—陳重森

印刷者：北 京 市 印 刷 一 厂

發行者：新 華 書 店

---

北京市書刊出版業營業許可證出字第079号

1958年10月第一版第一印刷

開本：78/×1052 耗 1/52 印張：1占

印數：1—1,132 統一書号：18009·109

## 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，一般都采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

## 中唐壁画

在唐代，繪畫的發展一直是被重視的，从唐太宗时，在凌烟閣画功臣及“十八学士像”开始，以及后来相繼繪制的为数众多的寺觀壁画，都說明了唐代繪畫的發展是有广闊的社会基础的，它既是統治階級消閒玩賞的艺术品，又是統治人民籠絡人心的工具，更是广大人民寄托希望、寻求精神安慰的对象，所以唐代近三百年間繪畫艺术一直是在發展着。“安史之乱”以及唐王朝逐漸衰落，均田制的破坏，庄园制的發展，土地兼併加巨和統治者貪得無厭的搜刮，使貧富更加悬殊，階級矛盾日趨尖銳，再加以統治者之間的互相傾軋，以及民族間的冲突，兵連禍結天灾人禍，使广大人民处于水深火热流离破产的境地，就使繪畫的發展在客觀上失去了适当的环境，因为影响了中唐繪畫的繁榮，使它失去了初、盛唐时期的热情洋溢，豪迈奔放的光彩；但是中唐时代的繪畫艺术依然在不断的發展着，自王維倡山水画以来，已使汉、晋以来以人物画为主体的傳統趋向于山水風景等多方面的發展，出現了許多有專長的画家，如：專長画宮

廷妇女的有周昉；画馬有曹霸、韓干；画花鳥有边鸞等，显示了当时繪画發展的多样性。

远处河西的敦煌，中唐时，已在吐蕃掌握之下，与中原交往長期中断，尽管宗教信仰並未改变，但对于壁画發展不能不受到一些影响，从莫高窟現存中唐的二十余窟壁画来看，可以看出它在初、盛唐原有基础上有所發展，並与中原繪画有着千絲万縷的关系，表现了共同的時代風格。

人物画在敦煌中唐的壁画中仍佔重要地位，中唐的画家們在总结了前代人物画的成就之后，發揮了自己的智慧，从初、盛唐雄渾濃麗的壯美風格，轉化为精細雅逸的优美作風。在中唐壁画中不論等身巨像，或則寸馬豆人都描繪得精細生动。取材的範圍和表現形式也不限于初、盛唐时的“經变”，一方面繼承初、盛唐时已形成的經变構圖，並恢复了魏、隋时代發展起来而初唐时代中断了的連环故事的題材。盛唐时，这种題材表現为龕內屏風似的構圖，画着花樹人物，沒有濃厚的故事情節，似乎目的仅在于模仿屏風一般的裝飾作用；中唐时这种屏風似的連环画有所發展，不但龕內广泛使用，更發展到經变画的下面，有时成为容納經变中沒有画入的故事情節的画面，或者利用屏風式的裝飾形式来描繪各种故事，如“薩埵那”，“九枉死”，“法华普門品”等；中唐时代还發展了“涅槃”窟的开鑿，148、158窟是中唐仅有的兩大涅槃窟，（也是莫高窟唯一現存的兩個

大“涅槃窟”)窟身寬 17 公尺,深 7 公尺,一进石窟就看見身長 15.8 公尺大佛头南脚北地横臥窟中,塑像背后的三面壁面都画“涅槃变”,其中 148 窟用连环画的形式画全部“涅槃变”故事,而 158 窟則用这三面画了菩薩佛弟子及其信徒等在釋迦死后前来哀悼的場面,使建筑、塑像、壁画三者紧密的配合,形成了不可分割的統一的整体結構。

“涅槃变”是敦煌各时期壁画中常用的題材;但以中唐的画家們所描繪的最为淋漓尽致。158 窟南壁画着一羣比丘因失去亲人而激情悲痛の場面。画面中央一个弟子剛剛来到死后的釋迦身旁,就被不能压抑的惶恐和悲痛所震动,这时他已不能制止自己的悲哀,恨不得扑到死者的身旁痛哭,周圍的同伴們不約而同地前来扶他;比丘們忍耐着自己的痛苦,無力地抬起他的双手搀扶前进。在这一組人的前面一个年青比丘坐在地上呼天嚎地的痛哭,后面又有一个年長比丘連哭帶跑,捶胸頓脚地匆匆赶来,充分地真实地表現了这些忠实虔誠的信徒們失去亲人痛不欲生的內心感情。北壁又一組,画着哀悼者的羣像,前面侍女搀扶着中国帝王嚎啕痛哭,后面是西域各族信徒,他們当中有廻鶻人、土蕃人、吐火罗人、犍鞞人。不同的臉形,不同的膚色,不同的裝束,表現得非常真实;但他們却沉浸在同一的痛苦中。有的咧嘴大哭,有的割耳朵,有的割鼻子,有的用劍穿胸,以其最激动的行为表現他們的內心悲痛。所有这些信徒

們都以純真的心情，表達了他們對釋迦牟尼的敬仰和哀悼。在釋迦的背后，畫着一列菩薩，他們神情自然毫無悲傷之意，按佛經上說，因為他們知道釋迦不是死。在佛壇下面又畫着一組人，有的跳舞，有的彈琴，有的在翻筋斗，他們是外道，是佛教的敵人，他們以釋迦牟尼之死而感到喜慶和歡樂。古代的匠師們不只是在表現技法上繼承初、盛唐時代健壯挺勁的線描，發展和創造了各種不同的暈染，形成了清淡逸麗的色調，令人歎服的是他們顯示了精密的構思，豐富的想像力，表現出不同種族，不同階級，不同身份，不同性格，不同思想情感的各种人物。112 窟雖然小得僅容四、五人可以進去，但各種經變都畫得精緻，在這些小到僅有一平方公尺左右的經變里，所畫人物有的小到不過寸半，而畫家也从不馬虎，刻劃入微，此窟的“報恩經變”及“金剛經變”把講經法會置于幽遠空曠的自然風景中，所畫山石瀑布，花樹流水等自然景物及菩薩、飛天均極細膩生動，使經變畫擺脫了以宮殿樓閣為背景的慣例，產生了與自然風景相結合的優美場面。其他如 36 窟的“龍王”保存完美如新，龍王怒目裂齒，大有叱咤風雲，興波逐浪的聲勢。畫面上水波盪漾，飄帶飛揚，生氣勃勃，正是唐人所謂“天衣飛揚，滿壁風動”的情景。

從以上這些描繪細膩精緻的山水人物，和雄渾瀟灑的“涅槃變”中，可以看出中唐莫高窟的繪畫中採用了多種多樣的表



現方法，也表現了各種不同的風格，如：158 窟中的那些悲哀的人羣以簡潔有力的線描為主，施以簡淡的色彩，與畫史所稱“落筆雄勁，傳彩簡淡”的“吳家樣”是有着直接或間接的關連的。112 窟工整精細沉靜悠遠的山水畫，與148 窟“涅槃變”中筆力奔放的山水風格也迥然不同，也許可以說是中原山水畫發展的反映；同時也表明這時期繪畫風格的多样變化。

莫高窟的中唐壁畫除了人物山水的風格變化多样以外，色彩的变化也是一個重要的環節。初、盛唐時期鮮艷奪目的硃砂與青綠色的對比使用，造成了金碧輝煌濃郁華麗的效果，一到中唐則大量使用土紅、赭石，以及使用明潔的石黃，又廣泛利用壁面底色，就使色彩感覺趨向溫靜調和，如 159 窟精細入微的畫面，強調了以原來的粉壁作地色，採用了淡薄的暈染，並大量使用溫和的石綠，赭石和石黃等色，不用濃厚的色彩，不用焦墨描線，加以描繪細緻，因此使色彩感覺呈現清新雅潔的色調，一走進石窟就會使人感到心情開朗，瀟灑愉快，與濃郁厚重的初、盛唐色彩恰成對比。

由於中唐的畫家們不強調厚暈染，所以使中唐壁畫一直還保存着較鮮明的色彩；但是也由於中唐壁畫一般塗色較薄，線描輕淡，雖然變黑的情況不大，可是模糊不清的情況很多，這又不能不說是使用薄色的一大缺點。

總的說來，中唐壁畫變化是很大的。無論題材內容，組織

結構表現技法藝術風格，都與前代有所不同，當然與吐蕃進入這一帶有關，也與整個唐王朝的衰落有關，由於政治上，經濟上，交通上的變化，使壁畫藝術的發展受到一定的影響，但中唐時代壁畫也還是沿着前代優良傳統在蛻變和發展，精細清麗，明朗瀟灑的風格就是中唐特有的成就。159窟的“文殊、普賢”、“吐蕃王子的養育圖”、158窟“涅槃變”、112窟的各種經變都是特出的現實主義傑作，為晚唐壁畫的發展开辟了道路。

## 圖 版 說 明

### 封面 159 窟 擠 奶 圖 段文傑臨摹

這是“維摩變”中故事之一。畫里一位婦人正在擠奶。被人用繩牽着的牛犢拚命地掙扎着：冲向母牛希望奪回被人佔去的奶汁，牠的神態天真而激動，母牛也好像在招喚牠的小牛，充分地表現了骨肉間的爱。古代的畫家們最善于体察現實生活，他們机智地凝結了轉瞬即逝的情感变化中最富戏剧性的刹那，創造了动人的画面，这幅画很小，但它是一幅現實主义的傑作。

### 1 159 窟 吐蕃王子供養圖

唐代吐蕃族也是信仰佛教的民族，所以当敦煌地区被吐蕃佔領后，佛教艺术仍然在不断發展。在这时期的“維摩變”中也出現“吐蕃王子供養圖”，並在画面上佔主要地位，这不能不說是政治影响的結果。这幅画里画家以嫺熟的技法精致細膩地刻划了吐蕃王子及其随从的行列，形象真实生动，表情各不相同，是中唐难得的傑出作品。

### 2 159 窟 文殊

这是一幅内容复杂，結構緊湊的“文殊變”，高坐在青獅宝座上的文殊恬靜和悅地平視前方，后面簇拥着諸天聖众和文殊眷屬，前面有帝釋天，供養菩薩，伎乐天女等維護着，引导着，好像在悠揚

的乐声中緩步前进，表現了一种愉快而又虔敬的气氛，結構緊密，線描精練傳彩簡淡，所塑造出来的許多优美生动的形象，都富有高度的感染力量，卓越的表现技艺，已經达到爐火純青的境地。

### 3 159 窟 帝 釋 天

这是“文殊变”的一部份，二侍女扶着表情和悅的帝釋，前面有献花的供养菩薩，有乐队奏乐，整个人物行列好像在悠揚的乐声中徐徐前进。

### 4 158 窟 比丘举哀圖

这是“涅槃变”中的一部份，描写佛釋迦牟尼的徒弟在釋迦死后哀悼时所表現出来的种种悲痛，有的要扑向前去抱屍痛哭，有的躍足捶胸，表现了佛弟子們对釋迦牟尼的深厚感情。

### 5 158 窟 各国信徒举哀圖

这是描写釋迦牟尼死后各国信徒前来哀悼的情景，这里有廻鶻人、有吐蕃人、有嚙犂人、汉人……等，由于他們对釋迦牟尼的爱戴和崇敬都表现了痛不欲生的悲哀。

### 6 158 窟 老 人 像

这是“涅槃变”中哀悼人物之一，画家用簡潔的手法，表現了一位飽經憂患的老人形象。从他深鎖的眉宇間絕望的眼神，表现出沉痛的感情。

### 7 158 窟 飞 天

“飞天”又名“香音神”，古代画家們最喜採用这一題材，所以說“無壁不飞天”，而且变化繁多情趣不一，这身飞天手拿花串翩翩下降，从她安詳的面孔，柔軟的身体中给人以悠然自得的感觉。

## 8 158 窟 飞 天

这个飞天吹着横笛，乘着彩云，飄帶輕輕地飄揚着，在瀟洒的姿态中，显示了自由愉快的心情。

## 9 112 窟 报 恩 經 变

这是中、晚唐採用較多的一种經变，由于画家們採用了幽远空曠的山水做背景，产生了开扩的感觉，在看过許多以建筑物为背景的經变后，它給人以一种开朗新鮮的境界。这些山水虽然是作为人物的背景，但也画得極其細膩精致，是中唐时期不可多得优秀作品之一。

## 10 112 窟 山 水

这是上圖的背景，画中山水意境幽远空曠。雄偉的叢山峻嶺，曲折的流水，傾瀉的瀑布，枝叶繁茂隨風飄搖的花树，都描写得細膩生动。这幅小画既表現了祖国壯丽的河山，也描画了一草一木的优美姿态，它是中唐时代山水画的代表作品。

## 11 112 窟 舞 乐

舞蹈和乐队也是組成經变画重要的一部份。它表现宗教的幻想世界中歌舞昇平的景象，但人物和舞乐的形象都採自现实生活，因此給我們留下了当时音乐舞蹈的历史資料，从这一幅舞乐圖中可以使我們了解中唐音乐舞蹈演出时的一般情况。

## 12 158 窟 女 供 养 人

这是經变中的一組供养人，在这些虔誠供养的妇女身上，不但可以看到一般妇女的純朴感情，而且从她們头上臉上的各种裝飾，也可以了解到唐代妇女的服飾風習。

### 13 148 窟 思 維 菩 薩

这是“观音变”中的菩薩之一。他头戴宝冠，髮披兩肩交脚踏坐在蓮花上，右手托着腮，从翹起的脚，好像在彈动的手指以及沉靜的面部表情，看得出她是想沉浸在深深的思維中。

### 14 148 窟 山 水

这是作为人物故事背景的山水画，还保存着鮮明的色彩，虽然没有画出咫尺千里的宏偉山川，但是画面上的青山綠树，赭石土坡，新綠地面，山間的浮云及天空中的彩霞，也如实地反映了晚霞照耀下的美丽的高原景色。

### 15 148 窟 收 穫 圖

这是“弥勒变”穿插故事之一。它具体地反映了唐代劳动人民从耕种到收穫的劳动过程。从画中可以看到当时使用的生产工具和唐代农業生产的情况。画面上的那些收穫工具，与我們近代有些农村中使用的工具仍然相同，这就說明了封建时代农村生产力被束縛，农業生产不能發展的具体情况。

### 16 148 窟 驢 馬 車

这是“涅槃变”。国王听說釋迦牟尼已死，特駕驢馬快車前来拘尸那伽城，欲求釋迦牟尼身上“舍利”回国供养，从这幅里可以了解中唐貴族使用的交通工具之一般情况。

### 17 188 窟 菩 薩

这是一身观音菩薩，脚踏蓮花，手拿水晶杯，揚头迈步，好像在行进中，从他丰碩的身軀，飄逸的裙裾，以及注目凝視着鮮花的神态，表現了一个瀟灑安閑的人的精神面貌，由于画家运用了粗壯道

勁而又流暢的線描和簡淡的色彩，通體效果頗有“吳裝”風趣。

#### 18 202 窟 肩 輿

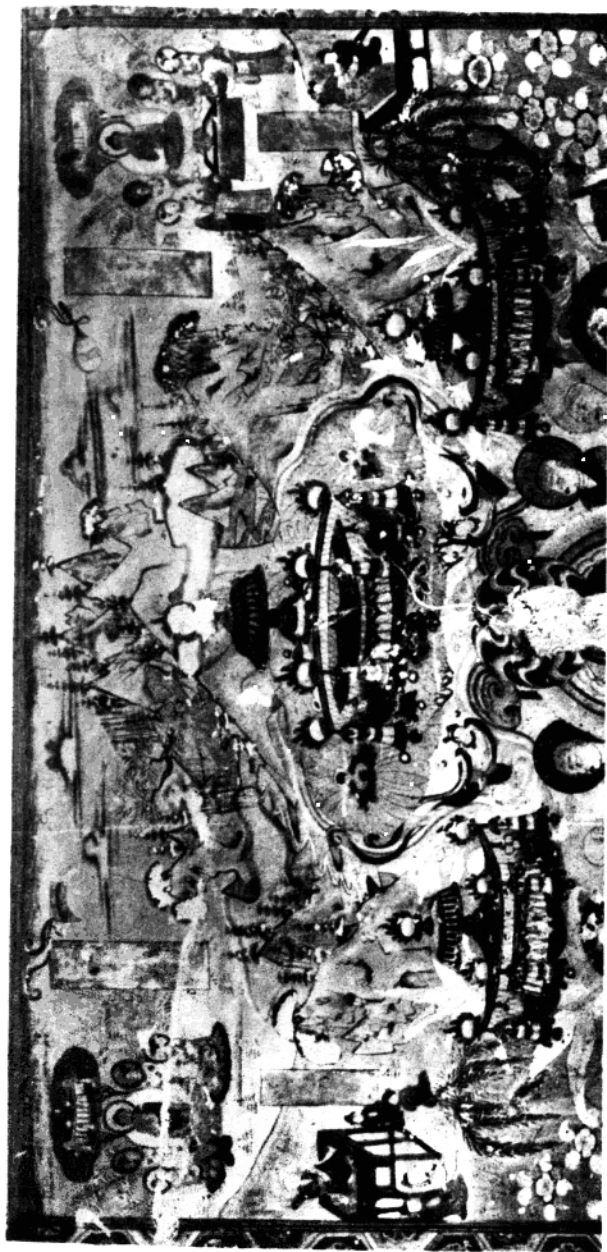
這是描寫釋迦牟尼在藍毗及花園降生後，他的母親摩耶夫人乘肩輿回宮的情形。

#### 19 36 窟 供養龍王

這是解放前在宋代夾壁中發現的唐代壁畫。描寫龍王及其眷屬在大海中遊行的場面，形象生動色彩鮮麗，是中唐壁畫的優秀作品。

#### 20 36 窟 龍 女

龍女就是龍王的女兒，頭束高髻，手執香爐，悠然自得地游行於綠色波濤中。她是一種普通的神，但除去龍體以外，却與普通人無異，從面貌與體態上看，正是唐代所謂“曲眉丰頰”，“丰肌肥體”的典型唐代青年婦女形象。



1 159 窟 吐蕃王子供养图





2 159 窟 文 殊