

中國美術全集

敦煌彩塑
7



中國美術全集
雕塑編 7 敦煌彩塑

中國美術全集編輯委員會編

本卷編者 敦煌研究院

顧問 傅天仇 金維諾

主編 段文杰

副主編 史葦湘 葉文熹

出版者 上海人民美術出版社

(上海長樂路六七二弄三三號)

責任編輯 張紉慈

設計 趙宜生

圖版攝影 吳健

攝影助理 孫志軍

印刷者 上海美術印刷廠

上海印刷技術研究所激光排字

發行者 新華書店上海發行所

一九八七年十二月 第一版 第一次印刷

編號 八〇八一·一四五八四

國內版定價 一二五元

版權所有

中國美術全集

古代部分六十冊 目錄

總目	1冊
繪畫編 21冊	
原始社會至南北朝繪畫	1冊
隋唐五代繪畫	1冊
兩宋繪畫	2冊
元代繪畫	1冊
明代繪畫	3冊
清代繪畫	3冊
墓室壁畫	1冊
寺觀壁畫	1冊
敦煌壁畫	2冊
新疆石窟壁畫	1冊
麥積山等石窟壁畫	1冊
畫像石、畫像磚	1冊
石刻綫畫	1冊
版畫	1冊
民間年畫	1冊
雕塑編 13冊	
原始社會至戰國雕塑	1冊
秦漢雕塑	1冊
魏晉南北朝雕塑	1冊
隋唐雕塑	1冊
五代宋雕塑	1冊
元明清雕塑	1冊
●敦煌彩塑	1冊
麥積山石窟雕塑	1冊
炳靈寺等石窟雕塑	1冊
雲岡石窟雕塑	1冊
龍門石窟雕塑	1冊
四川石窟雕塑	1冊
鞏縣響堂山天龍山石窟雕塑	1冊
工藝美術編 12冊	
陶 瓷 (上)、(中)、(下)	3冊
青 銅 器 (上)、(下)	2冊
印染織綉 (上)、(下)	2冊
漆 器	1冊
玉 器	1冊
金銀玻璃珐瑯器	1冊
竹木牙角器	1冊
民間玩具剪紙皮影	1冊
建築藝術編 6冊	
宮殿建築	1冊
陵墓建築	1冊
園林建築	1冊
宗教建築	1冊
民居建築	1冊
壇廟建築	1冊
書法篆刻編 7冊	
商周秦漢書法	1冊
魏晉南北朝書法	1冊
隋唐五代書法	1冊
宋金元書法	1冊
明代書法	1冊
清代書法	1冊
璽印篆刻	1冊

敦煌彩塑上起十六國，中經北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋，下迄西夏，歷時近千年，敦煌莫高窟至今尚存彩塑兩千餘尊，是我國規模最大、歷史最悠久、系統最完整的彩塑藝術博物館。

敦煌石窟藝術是建築、彩塑與壁畫三者完美結合的統一體，它的主體是彩塑。敦煌彩塑的發展演變過程大體可分為早、中、晚三個時期，早期為發展階段，由北朝前期的渾樸單純至孝文帝「太和改制」後發展為秀骨清像型；中期包括隋、唐兩代，是它的全盛期，造型生動、絢爛多姿、規模宏大，藝術造詣的精巧瑰麗達到了輝煌的頂峰；晚期為衰落期，包括五代、宋、西夏，開窟規模與藝術水準都無法與前代匹敵。

敦煌彩塑的主要表現對象為佛、菩薩、弟子、天王、力士、供養菩薩等佛教偶像，儘管它的造型模式要受到佛教儀軌的制約，但歷代藝術匠師繼承了我國民間雕塑藝術的優秀傳統，以其不同的生活閱歷和審美理想，塑造出各具個性、豐富生動而又精美絕倫的藝術形象。它在我國雕塑史和佛教造像史上占有非常重要的地位。

本卷精選敦煌歷代優秀彩塑作品，印製彩版二百面，並有介紹敦煌彩塑藝術的概論、專論各一篇，以及黑白附圖和簡要的圖版說明。

中國美術全集



本卷編者 敦煌研究院

顧問 傅天仇 中央美術學院教授 雕塑系主任

金維諾 中央美術學院教授 美術史系主任

主編 段文杰 敦煌研究院研究員 院長

副主編 史葦湘 敦煌研究院研究員

葉文熹 中國美術全集編輯委員會委員

凡 例

一 《中國美術全集》分繪畫編、雕塑編、工藝美術編、建築藝術編、書法篆刻編五大大類。古代部份共六十冊。

二 敦煌石窟藝術共三冊。敦煌壁畫上下集分別列入繪畫編第十四、十五冊。敦煌彩塑列入雕塑編第七冊。石窟建築及莫高窟發現的絹本、紙本繪畫分別列入有關分冊。

三 本集內容分四個部份：一為概論，二為專論，三為彩色圖版，四為黑白附圖及圖版說明。

四 為方便國內外學術界讀者，中文版全部以繁體字排印。

五 圖版說明中所注尺寸，除標明者外大多以塑像的通高計。

珍貴的敦煌彩塑

史葦湘

西漢元鼎四年（公元前一一三年）秋，弛刑士南陽新野人暴利長，在今敦煌南湖黃水壩（當時叫做渥窪海）戍守屯田「一」，見有野馬群常來飲水，其中有一匹馬奇雄出眾，骨貌駿烈，引起利長的注意。他搏土塑作人形，執絆勒於水邊，此馬與土偶玩習既久，毫無驚懼，利長遂毀去土偶，以身代替，持絆勒獲馬，獻與朝廷。漢武帝十分重視，認為這是西漢帝國國運昌隆的象徵，為此作《天馬歌》，成為漢朝郊祀樂章之一。

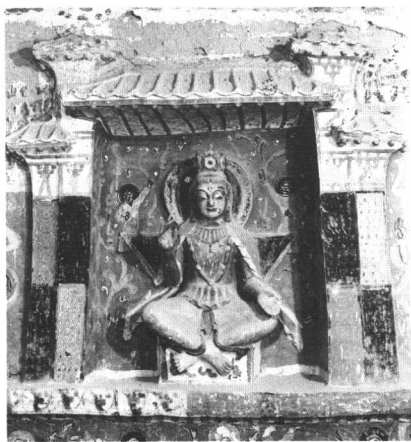
回顧敦煌彩塑的歷史，弛刑士暴利長為捕天馬搏土塑人，應該是敦煌地方見於記載的第一個雕塑作品。

元鼎六年（公元前一一一年）建立敦煌郡後，留存下來的漢晉雕塑雖然不多，從保存於敦煌博物館的漢陶鼎浮塑雙魚紋裝飾，以及保存於敦煌研究院的北朝經幢與雙螭淺雕殘石來推斷，當時已有成熟的作用於生活的雕塑藝術品。特別要提到的是西涼癸卯年至建初元年（公元四〇三——四〇五年）國主李暠曾在敦煌建造「靖恭堂」、「謙德堂」、「嘉納堂」、「恭德殿」等建築。這些建築內部曾畫過壁畫，外觀也一定有過裝飾性的雕塑，可惜至今尚未發掘出殘存的實物。隋唐時期，佛教藝術雖在敦煌高度發展，而《沙州圖經》中記載：「敦煌縣學在學院內東廂有先聖太師廟堂，堂內有素（塑）先聖及先師顏子之像。」這證明佛教在敦煌地區未流播之前當地雕塑藝術已有自己的傳統，佛教興盛之後，也仍有許多非佛教的雕塑作品。

佛教東傳，敦煌首先接觸經像，現存較早的實物，當舉北朝經幢與北涼石塔，造像單純，多為禪定像，與莫高窟北涼諸窟相較，多屬五世紀初之遺物，由於殘蝕過甚，看不出有特異之處。敦煌第二六八、二七二、二七五等窟，實即為西涼末（公元四一〇年）至北涼（公元四三



北朝殘石塔
敦煌縣博物館藏



彌勒菩薩
北涼 二七五窟

九年)之間的遺物。這一組石窟表現的題材,都屬於大乘教的内容。二六八窟為僧人習定的禪窟,從西龕彌勒造像來看,可明瞭修持僧人在進行禪觀所追求的信仰世界。二七二窟覆斗頂四面平淺,酷似敦煌地區晉墓的墓頂。西壁圓頂穹廬式龕中佛像頭部雖經後人重塑,但軀幹、袈裟仍保存着早期的原型,它是莫高窟現存最早的善跏彌勒像。二七五窟是一個縱長方盃頂窟,西壁前塑大型交脚彌勒,坐於獅子座上。這種頭戴三珠寶冠、裸上體,着裙,兩腳交叉而坐的菩薩像就是代表《佛說觀彌勒菩薩上生兜率陀天經》上所說「彌勒菩薩於閻浮提歿後上生兜率陀天」的彌勒菩薩造像。他居於七寶臺(即天宫)內摩尼殿上,坐獅子床座。此像嚴肅、雄強,五官佈局均勻,上軀平坦裸露,表現的是一種寬宏博愛的氣度。結合南北壁闕形龕與雙樹龕內支頤思惟、雙手交疊低頭俯視的諸相來看,這一時期的雕塑追求表現內在的意象和肅穆性,也許正是這一時期「執心恬靜」的信仰者們對動蕩的時代感到絕望,是他們「心若死灰」精神狀態的反映,是他們入窟禪定觀相時所追求的那種空冥的境界。

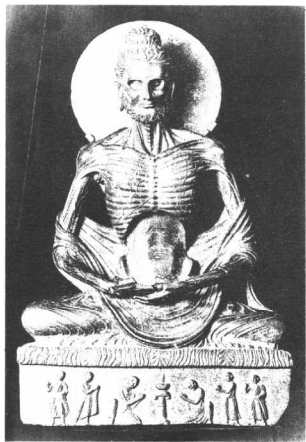
公元四三九年(北魏太延五年)拓跋燾平河西,得北涼器服、伶人、百工、禮樂及涼州儒學曆法並涼州十萬戶遷往平城(三),「沙門佛事皆俱東」(四)。這種先用武力征服,然後進行文化遷徙在歷史上是不多見的,也證明當時河西文化是如何受到崛起漠北的鮮卑統治者的重視。

在北魏王朝統治敦煌初期,河西西部曾與北涼沮渠無諱殘部發生過激烈的爭奪,這種戰爭,祇能陷人民於水火。從今天尚存的一批北魏石窟來看,前室作人字披,中心塔柱四面開龕,置說法、禪定、苦修等像。南北壁上部開有關形龕與禪定小龕(二五四、二五九窟)。中心柱東面大龕題材以彌勒下生說法為主,彌勒上生兜率天宮次之。其他如表現《法華經》多寶塔的二佛並坐僅存二五九窟一龕,到晚期也有結跏說法的釋迦像,脅侍以菩薩為主,天王、力士偶有存留。它表明五世紀中葉敦煌地方戰禍頻繁,大乘佛教着重宣傳「彌勒」教義,讓苦難的衆生去嚮往「兜率天宮」,去懸望「彌勒下生」,這和內地佛教所追求的涅槃境界、生死義理有所區別,顯然更符合本地信仰的實際需要。

敦煌北魏塑像雖然在形式上也保留着一些從西域東傳的造像儀軌的原型,但是佛、菩薩的頭部造型、臉部表情、袈裟衣紋的處理,有明顯的改變,他向信仰者展現的是在漢族聚居區改



苦修像 北魏 二四八窟



釋迦苦修像 巴基斯坦拉合爾博物館藏

造過的，有漢晉傳統儒學思想溫柔敦厚為旨趣的造像。

現存的北魏塑像中，說法佛語態諄諄、微笑說法，袈裟上是細密的陰刻綫條衣紋，以後變成雙領下垂，褒衣博帶的貴族式裝束，顯然是在塑造漢族地區與時代相適應的佛像。雖然佛像原型是從中亞輾轉傳來，它的儀軌、相式也必須保留一些教義規定的形式。例如題材、坐式以及手印、衣紋等等，但仔細觀察，敦煌早期佛像和發源地的佛像已經出現很大的差別。特別是菩薩像的塑造是以女童的形體來表現，是以天真無邪的純潔面貌來體現「濟度眾生」的「慈悲」。還有那些微笑的「禪定」像和「苦修」像都明顯地表現了具有深厚漢晉文化傳統的地方氣質，民間匠師對外來的思想、儀式、傳說，都是以自己的愛好、理解和形式來表達。例如釋迦苦修像，以釋迦出家苦行為題材。由於修「大勤苦精進之行」日食一麻一米，六年之中暴露大野，不避風雨、塵土，不避雷電霹靂。春秋冬夏，始終結跏趺坐，入定禪思，以致：「身肉為消盡，唯有皮骨存，腹背表裏現，猶如篋篋形。」為了表現這種「形體羸瘦，皮骨相連」的形象，各族工匠都各盡其能來刻劃，現存代表性的作品，當推犍陀羅石雕「釋迦苦修像」。這座釋迦像形同骷髏，兩目深陷，顴骨高聳，內臟隱現，皮肉粘貼骨骼，對釋迦修「大勤苦精進之行」作了誇張性的描繪。而敦煌彩塑也有這一題材，最有代表性的當推二四八窟中心塔柱南向龕的「苦修像」。此像兩頰瘦削，鎖骨突出，透過袈裟，肋骨隱隱可數，頭部微俯，眼瞼垂沉，雙唇緊閉，表現了一副「苦其心志，餓其體膚」的修道者的形象。和犍陀羅苦修像相比，顯然是同一題材的兩種表現方法，雖然犍陀羅苦修像在雕刻手法上將生理解剖作了淋漓盡致的誇張，却没有給人以「勤苦精進」之感，相反地，使人覺得是一具失去知覺的「木乃伊」，引起人們情感上的共鳴。莫高窟二四八窟的苦修像，却具有人的感情、人的尊嚴、人的嚴肅思考。這種恰如其分的描寫和有節制的表現手法，使塑像表現了釋迦為追求自我完善，自度度人而勤苦精進的堅定意志。這兩座「苦修像」是同一題材在不同民族地區的表现。儒家的「哀而不傷，樂而不淫」，「身體髮膚受之父母，不可毀傷」，這些道德觀念奠定了敦煌石窟製造佛像的基本思想。在表現外來佛教題材時，匠師需要遵循佛教造像的基本要求，但也帶着個人藝術特色，又要以本土人民崇實的好尚為標準。佛像造像的目的是要本地人民能够接受，它的美學原則就必須受到本地固有倫理觀念的約束和支配。



菩薩 北周 二九〇窟



彩塑一鋪 西魏 四三二窟



到西魏、北周時代，中原藝風西傳，很容易為保存着漢晉遺風的敦煌社會所接受，使莫高窟彩塑出現了南朝氣韻的「秀骨清像」，佛與弟子重裳楚楚，菩薩廣袖高履，一派中原衣冠文明。

公元五八一年楊堅取代北周王朝，建立隋朝。到公元五八九年（開皇九年）滅陳，才使政治上分裂了三個多世紀的華夏大地復歸統一。隋朝建國初期，為保衛關隴，經營河西，曾與突厥、吐谷渾進行過多次戰爭，使千里河西疲於軍事徭役。由於楊堅、楊廣兩代君主都篤信佛教，敕令保護經像，仁壽年間曾兩次頒發舍利於天下州郡，命天下五十餘州起塔度藏，高僧智疑為此從長安奉舍利來敦煌，在「瓜州崇教寺」（五）（即敦煌莫高窟）起塔。煬帝時，開拓河西四郡，與西域往來日益頻繁。公元六〇九年（大業五年）煬帝楊廣親自巡行河西（六），召集十七國邦長至張掖謁見，使佛事人事湊集河西，敦煌也盛極一時。統治階級的虛榮糜費和人民群眾疲於徭役的痛苦都刺激了莫高窟的開鑿，迄至隋亡（公元六一八年），莫高窟隋代窟龕大小累計逾百（現存完整者尚有七十窟），立國短短三十八年，超過了隋以前二百四十年造窟的總和。其中不少大窟，壁畫璀璨，雕塑宏偉，絕非一兩年內所能完成。

在公元五八九年（開皇九年）統一後，南北文化得以交流，當時長安為南北名僧、名匠匯集之地，隨着東西交往道路暢通，繪塑新風也自然向西傳播。但是，在公元五八九年以前，莫高窟藝術繼承北周風格，興建過一批洞窟，如三〇二窟（開皇四年，公元五八四年造）、三〇五窟（開皇五年，公元五八五年造），藝術上還有濃厚的北朝晚期瓜州（敦煌）特有的地方色彩。雕塑風格已經從原來的瘦頰、削肩、闊袖、垂裙尖削的西魏遺風，趨向頭顱方圓，兩肩豐滿，袈裟垂裙逐漸豐圓的新時期。

隋代彩塑在題材上最為突出的，當數「三佛」。這種南北壁人字披窟頂下和中心柱東面各立三身大立像（一佛二脅侍菩薩）形成的「九尊大像」，是隋朝最有時代特徵的彩塑組合形式。由於天台宗在此時興起，受到皇室的重視和支持，連煬帝楊廣也曾向天台宗大師曇延法師受戒皈依。天台宗提出佛有「三身」功德性能，名為「三佛身」即：「法身如來」、「報身如來」、「應身如來」。據此作為造像題材，在莫高窟始於隋朝，這種三佛立像以四二七、二九二兩窟最有代表性，後來也演變為中間一龕坐像，南北各一組立像（如二八二窟），或西、



應身佛與菩薩 隋 四二七窟



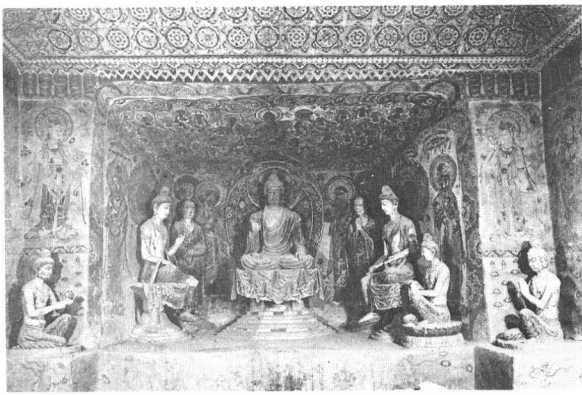
三世佛 隋·二四四窟

南、北三壁開龕，形成三世佛（如四二〇窟）。即以「現劫」佛釋迦為中心，配以二弟子二菩薩，北壁塑代表「過去」的迦葉佛和南壁塑代表「未來」的彌勒菩薩，各有菩薩脅侍左右（二四四等窟）。

隋代彩塑體態端嚴豐潤，袈裟貼體，衣紋低淺，為了適應跪拜者從極近處仰看正常比例巨大立像時會產生頭小、胸突等變形的錯覺，而選用俯視、大頭和前傾姿勢，在雕塑上稱為「錯覺的藝術處理」。敦煌隋代窟的巨大彩塑立像無論佛或弟子、菩薩、天王、力士，都是頭部較大，上身前傾，腹部以下逐漸後收，給觀瞻者以一種群像奕奕，「靈威」逼人的感覺，在四二七窟前室的天王、力士群像和窟內的九身大像都是如此。這種藝術表現手法有它明顯的宗教目的和藝術效果。可以想象，當時匍匐於地的朝拜者，在佛像群體的包圍之中，仰首祈訴的時候，是在怎樣一種威儀逼人的氣氛中，產生信仰和依賴感。這一時期佛像頭顱方圓，肉髻寬扁，薄唇、廣額，立像胸腹微凸，坐像正襟端坐，比北周時期大頭短軀的造型（如四二八窟），逐漸產生真實的感覺。菩薩像以端莊為基調，在表情上仍以純淨無瑕來體現「慈祥悲愍」。天王、力士，被着意表現了圓睜的大眼，微翕的口型，指節的粗壯，腿肌的緊張，稍有誇張而不荒誕，強調了男性的剛毅和力量之美。這一時期對佛弟子的描寫，祇強調了一老一少，代表迦葉與阿難，但對內在特徵的描寫注意較少。其中也有值得注意的作品，例如四一九窟龕內的迦葉，滿面皺紋，嘻笑露齒，表現了一個游方說法隨緣應變、妙語連珠的托鉢僧形象。又如四二七窟前室「四天王」脚下的四身「地神」，他們是天王們各自統領的鬼卒眷屬之一，作為坐乘常被畫在天王脚下，臀下。四二七窟的「地神」塑造十分成功，仿佛重若山岳的天王軀體全部都落在他的身上，他俯仰支撐，竭盡全力，不堪重壓。其中一名以手推天王脚，表現出難於忍受時的抗拒。

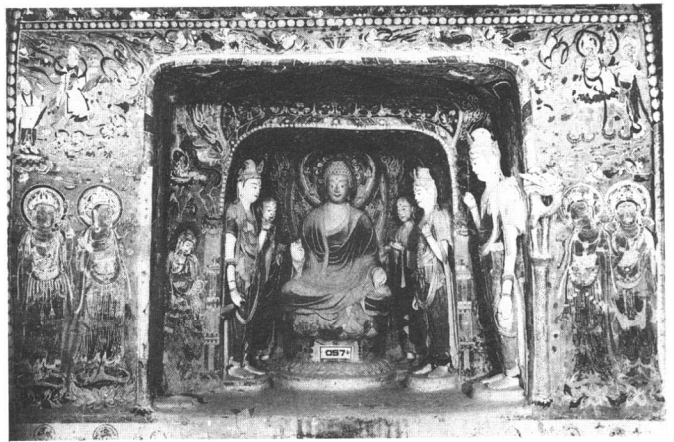
隋朝的彩塑是燦爛多姿的唐塑的前奏，它逐漸蛻棄北朝影響，在技術表現、題材處理上，作了多種探索，保留了許多有代表性的作品，特別是在泥塑彩繪方面比前代有很大的發展。

公元六一八年李淵父子於長安建立唐朝。隴右、河西被薛舉、李軌分別割據，待隴右、河西平，敦煌地方又先後被本地土豪張通、李護割據，直到武德六年（公元六二三年）以後，沙州才安定下來，這段時間，在莫高窟曾修建開窟，如現存二〇三、二四四、三九〇等窟，創修於唐



佛龕與壁畫 盛唐 三二八窟

彩塑一鋪 初唐 五七窟



代初年政局動蕩之際。由於東西交通受阻，繪塑作品還保留着許多隋朝的意趣。在題材上塑像仍以彌勒造像為主，如三九二窟、二四四窟的「三世佛」和三九〇窟的彌勒菩薩龕，都有它特定的時代原因。

初唐敦煌彩塑處在一段孕育蛻變時期，隋代遺型仍起作用，七世紀初政治革變，文化交流，已經要求徹底擺脫河西遺風、齊梁舊式，要求嚴肅健壯的佛、菩薩雕塑更能接近信仰者。

佛教教派對藝術要求的變化，反映到佛像的大小、姿勢、主像和副像組合的關係，彩塑和壁畫配合的得當，朝拜者視點和佛像高度，群像寬度構成的視角大小，仰視程度等變化，也是促成造像風格改變的原因。除了碩大前傾的大頭顱偶像這一特點外，藝術工匠開始探索如何使佛、菩薩在形體上更近乎人情，多一些寫實。如二四四、五七等窟的造像，頭部橢圓，身體修長，憨厚深沉的眉目表情，昭示着一個新風尚即將來臨。由於發生割據叛亂，交通受阻，終武德年間（公元六一八—六二六年），敦煌彩塑樸素的造型、樸素的彩繪表現着一種明顯的探索傾向。為平息高昌麴氏政權對絲綢之路安全的危害，從貞觀十四年（公元六四〇年）起，唐朝開始積極地經營西域，以涼州為首府的河西州郡出現空前繁榮，敦煌作為通向西域的咽喉，成為政治、軍事、文化、宗教的吐納之地。因此，營造於貞觀十六年的莫高窟的二二〇窟，無論壁畫彩塑都濡染了京洛地區藝術的新風，成為有歷史意義的代表名作。龕內彩塑雖經後代修改，現存迦葉一身，猶有當時原意，從中可以看出中原佛教藝術的寫實程度已有一定的提高。

隨着與西突厥、大食、吐蕃在西域不斷交鋒，七世紀後期唐朝用兵頻繁。敦煌是靠近前綫最近的後方，兵源、糧秣、差料、徭役、軍械無不仰給於此，地方負擔過重，農民放棄份地逃往外鄉，此時在武則天支持下却在莫高窟大造佛窟，證聖元年（公元六九五）建北大像彌勒（即今九六窟）為武周政權製造輿論，鑿像穿山（高達三十二米），覆以重樓。此像和許多武周時建造的塑像一樣，幾經修改，現已面目全非。從公元六一八年至公元七〇四年的初唐八十六年間，包括了李淵、李世民、李治、武則天四代君主，敦煌莫高窟留下的洞窟以武周時期為最多，數量超過前三代君主統治時期的總和，在質量上也比前代成熟，從二四四、二八三、五七等窟的彩塑聯繫到三二八、二〇五、三三二等窟細膩精緻的塑造手法，我們會發現初唐彩塑已經走了很長一段藝術歷程，由於有政治上和物質上的支持，武周時期的敦煌彩塑才能表現得

阿難 盛唐 四五窟



佛壇造像一鋪 初唐 二〇五窟



如此金碧輝煌。

從公元七〇五到七八〇年是敦煌歷史上的盛唐時期，沙州人民為強大的唐帝國作出了巨大的犧牲。這一時期莫高窟藝術形式多樣，如京洛地區佛教寺院出現的藝術上的競爭，在莫高窟也有所反映。武周時期雕塑藝術精雕細刻，追求質感，對外在形式的着意求工已經到達一定高度。某些作品在彩塑領域裏堪稱具有典型意義的七世紀藝術的代表。到盛唐時期，敦煌彩塑已經對表面華麗、精緻、意態冰冷的偶像感到不滿足了，要求雕塑匠師們在完美形式裏表達更多的可以令人思索的內在的東西。以四五窟、四六窟的彩塑為例，可以看出優秀的盛唐彩塑比前代有了重要的飛躍。

由於佛教深入民間，佛教人物的傳說越來越世俗化，特別是通過壁畫的變相，講唱的變文的廣泛宣傳，佛教藝術表現的釋迦、弟子、菩薩、天王等形象已經是為社會所熟知的人物造型。人們是從自己生活經驗，風俗習慣，審美要求來理解這些神像的。而造神的工匠是社會的一員，他們生活在群眾中，知道群眾的愛憎和喜怒哀樂，當他們把廣大群眾意象中的「神」具象化的時候，他們要把「神」塑成人人承認的形象。這個「承認」裏包含着理解、信任、可以依賴的種種感情，越是大家熟悉的「神」越難塑造。因為信仰者對於佛、菩薩的意象正如《法華經·序品》裏所說的是：「種種信解，種種相貌」，似乎很難塑出一個共同承認的標準的佛、菩薩和弟子像。其實，也有一個標準與要求，那就是被塑造的神自身的特性和內涵，這就要求雕塑大師們把塑造的對象塑成具有一部傳記的功能。塑造釋迦牟尼就要體現一部《佛傳》；塑造迦葉、阿難就要求成為兩篇《高僧傳》；塑造觀世音菩薩最好在塑像身上表現《觀音普門品》；塑彌勒像，就要求在塑像身上表現一部《彌勒下生經》。天王、力士也應如此。

我們在四五窟所看到的一龕彩塑，在藝術上就作了這樣的追求。以阿難為例：阿難塑像在莫高窟現在共保存了五十餘身，祇有了盛唐時代，特別是像四五窟這樣的阿難，才出現了性格描繪，才通過形象反映了更多的內在的東西。這身塑像不僅表現了阿難的一般特點：「侍者」、「多聞第一」，而且把他作為皇室成員的嬌嫩氣質與忠厚、腴腆、羞澀的「漏未盡」和「在學」種種特徵作了深刻的探索和充分的表達。觀賞這身塑像時，我們會聯想起他在佛陀身

觀音菩薩 盛唐 四五窟



迦葉 盛唐 四五窟



邊的許多經歷，在《維摩詰經》（七）裏，他曾因佛陀感疾，晨起持鉢去婆羅門家乞乳，遇到維摩詰的非難，表現出囁嚅不語、進退兩難的難堪情景；在《佛說摩訶女經》（八）中阿難在河邊乞水，被摩訶女誘至家中逼迫與之結婚，他倉皇逃走的尷尬情景；在佛涅槃後，大迦葉第一次結集經藏（九），千僧赴會，迦葉唯獨說阿難「漏未盡」、「結未盡」，沒有資格參加大會，並當眾數說了他許多缺點、錯誤以後，親手把他牽出會場，使他悲泣、慚愧、無地自容……。這些重要的情節都集中地表現在這身塑像上，四五窟的造型在藝術上十分成功。它將侍立的阿難塑得頭部微俯，臉上露出沒有多少主見的微笑。兩眼甜潤，神情憨厚，有情有欲，顯然是一個開元時期有血有肉的青年僧人，而這身塑像的美感來源與創作方法正是佛教藝術地方化、世俗化深入的成果。這件作品的審美標準不是來自「淨土」，而是依據當時沙州社會的風尚。假如給這身阿難戴上幞頭，穿上青衿，也許就是陰、索、汜、李、張、翟某姓豪族的世家子弟。他胸懷忠孝，循規蹈矩，以禮自律，在家能遵循道德倫理，出家必然能堅持清規戒律，中國佛教藝術美的標準也就產生於此。再看與阿難相對的迦葉，他在天竺原出自婆羅門種姓，雖為首席弟子，深受釋迦器重，佛涅槃後，他是第一任掌法藏的長老。他性格剛毅，持律謹嚴，但也剛愎自用，多好惡成見，往往自以為是。由於他長期向群眾講法論經，四五窟的塑像強調了他的顴骨與嘴唇，微帶譏諷的嘴角，顯示出雄辯的口才，在豐滿的頭顱下眉頭緊蹙，顯示出成熟的思索，挺直的鼻梁，表現出一種令人凜然生畏的權威氣派。端嚴挺立的身姿與阿難的欹側從容，形成鮮明的對比，暗示着他負有延續與弘揚佛教的責任感。這身純粹中國化了的迦葉，正是沙州地方號稱「一城領袖，六郡提綱」（一〇）各姓豪族在佛龕裏的精神代表。迦葉在「佛國世界」的「權威」，也正是人間權威階級的投影。

盛唐的「觀音」與「大勢至」兩位菩薩，在莫高窟彩塑中多有佳作。如四五、三二〇窟和盛唐後期的一九四窟都是敦煌藝術中的珍品。若從菩薩年齡上來考察，敦煌菩薩早期大都是年齒稚嫩的女童，不管服裝如何，總給觀賞者一種天真無邪，單純稚氣的感覺；到北周、隋代，年齡漸大，約為十四五歲，因此反映的內心世界已較元魏時期豐富了一些，到了初盛唐，菩薩都是以成熟、豐盈的體態來表現的，當然，到了後期，年齡似乎又大了一些。這種變化既表現造神者對主題的理解，也反映了信仰者對菩薩的需求。觀世音菩薩「慈悲為懷、普渡眾生」，



天王 初唐 三三二窟



天王 盛唐 四六窟

大勢至菩薩「以智慧光，普照一切，令（苦難衆生）永離三塗」（一一），都是「救沉拯溺」的神。由於封建社會苦難叢生，於是就有以《觀音普門品》（一二）為單行經典問世，觀音就成爲一個「無苦不救，無難不濟」的「萬能神」，他的形象在造神者與信仰者心裏越來越「神聖」起來，女性的溫柔是他悲愍衆生的特徵，莫高窟彩塑中表現形式最爲多樣。他手執淨瓶亭亭玉立，微笑傾斜的頭部與緩緩微舉的右手，似乎在輕聲細語招呼匍匐下的祈禱者，僅僅這一主動迎人的姿態，對當時的不幸的祈求者就是無聲的允諾，無形的安慰，在充滿災難的封建社會，敦煌彩塑上所表現的這一點藝術上的「溫暖」，正反映了那個造神的社會是何等的冷酷。這些風姿翩翩的觀音像，由於造型生動，體態溫柔，顧盼之間向人間投以無限深情，使當時衆多的信仰者照着《觀音普門品》上所說的，深信這位菩薩曾經拯救過這個苦難重重的人間，使海上遭遇黑風的船艦脫險；使絲綢之路上遭遇強盜搶劫的商隊離難；令牢獄裏犯人身上的枷鎖自然解脫；使刑場上罪人頭頂的屠刀「尋段段壞」……現實生活中的種種不幸，使信仰者把他們崇拜的菩薩想象得非常慈祥，非常美麗，他們認爲具有美麗溫柔的外貌，才能有慈悲的心胸；才能有無邊的「神通力」和廣闊的「濟世情懷」，因此觀音菩薩在佛教世界裏就成爲「美」的化身，「善」的代表，「真實而生動」的具體形象。由於衆生在現實的生活中需要拯濟的苦難千差萬別，對菩薩的理解與想象也就千差萬別，觀音菩薩的形象也就必然出現千姿百態。又由於經上說觀音菩薩爲「濟度衆生」具有「神通三昧，變化現身」的特點，使古代雕塑家們對菩薩的製作有較爲廣泛的自由，也就是唐代道宣所說的當時衆生對菩薩可以「隨情而造」（一三）。因此，莫高窟的彩塑菩薩是一定歷史時期審美觀念的體現。它不但有豐富的想象內容，而且具有深刻的現實根源。

天王與力士是「佛國武裝」，這些桓桓戰將、糾糾武夫的形象，到了盛唐時代就更加社會化，如四五、四六、一九四等窟的天王、力士都是有代表意義的作品，所謂「天王」就是唐代戰將的神化與美化，他們頭戴珠冠或兜鍪，身着鎖子甲，螭首護肩，金屬護胸，綉花戰裙，腿裹行膝，脚着烏靴，在佛龕兩側，鎮踏着地神，或揚眉怒目，或叱咤風雲，真有拔山蓋世的氣概，充分反映了東方型的男性美。他們不是清末民初廟宇中那些被誇張爲令人可畏的惡神厲鬼式的天王、力士雕塑，而是在這些彩塑身上感到威武中見忠直，雄強中見善良，使人覺得古代

舍利弗人滅像 盛唐 四六窟



彩塑一鋪 盛唐 一九四窟



敦煌人民所敬奉依賴的「天龍八部」「釋梵四王」具有一定的審美內蘊。在初唐的三二二窟，盛唐後期的一九四窟的天王、力士人格化、世俗化的表現，也證實着這一點。

盛唐時期的彩塑，是唐代文化的精華，它和窟內燦爛的壁畫是一個密不可分互為補充的整體。僅就龕內來看，在雍容肅穆的釋迦兩側，侍立的弟子、菩薩、天王塑像，祇是佛國眷屬的一部份，加上平繪在龕壁上的八個弟子、六位菩薩，組成「十大弟子」、「八大菩薩」（有的在龕壁繪有二天王，組成「四大天王」），使佛龕內產生雍雍穆穆、濟濟一堂的氣氛，全龕彩塑不是突兀孤立，而是具有人物衆多的層次感，彩塑和壁畫人物的造型、服飾、色彩渾然一體，前後呼應，互為補充。這種繪塑結合的藝術效果，標志着封建文化在八——九世紀時，已經是何等成熟。

雖然莫高窟的盛唐藝術，在彩塑方面僅保存下來歷史上的千分之一，但大多數都是有相當深度的作品，它在藝術上的細膩、精湛是一代繁盛的歷史證據，也是唐代匠師們靈巧的手、智慧的心靈的產物。這些彩塑被創造者們賦予深刻的宗教虔誠，在這種虔誠裏包含着出自對生活的感情。這些動人的杰作，雖然是一千二百年前的作品，但是它動人的形象和它的歷史內蘊仍使我們在欣賞時，心靈也為之顫動。

安史之亂，是唐朝盛衰的分水嶺，到寶應元年（公元七六二年），吐蕃王朝攻下隴右各州，河西州郡戰火頻繁並逐步陷落，到公元七八一年沙州在固守十一年後終於淪為吐蕃王朝管轄。由於人民的長期抵抗換得了安居原地不遷徙的條件，使敦煌地方以漢族為主的各民族人民的生產、文化與宗教活動得以延續下去。由於吐蕃王朝墾松德贊於公元七六一年廢除禁佛令，佛事大興，敦煌佛教非但未見消歇，而且比前更盛，寺院經濟空前膨脹。吐蕃王朝還遠從邏莎（即今拉薩）派來吐蕃大德（一四），監管敦煌的佛教事務。莫高窟藝術也隨之發展，彩塑較前更為精細。這時除了鑿造如一五八窟（涅槃像）、三六五窟（七佛堂）等大型窟以外，一般中小型石窟，均延續盛唐後期形式，在西壁開鑿盪頂帳形龕，內置「回」形佛床，上置彩塑，後壁畫「屏風」，這種龕型是人間居室的摹擬，也就是壁畫「維摩詰」所踞坐的床帳的立體化，如現在保存較好的一五九窟，佛龕精麗，彩塑優美，繪畫細緻，堪稱吐蕃時代藝術的代表，它為我們理解敦煌彩塑和龕內壁畫裝飾的關係提供了典型的例證。