

中國美術全集

繪畫編
敦煌壁畫



中國美術全集編輯委員會
敦煌研究院 編

中國美術全集

繪畫編 **15** 敦煌壁畫 下

中國美術全集

繪畫編 15 敦煌壁畫 下

中國美術全集編輯委員會
敦煌研究院 編

本卷顧問 金維諾 傅天仇

主編 段文傑

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 陸全根

圖版攝影 祁鐸

攝影助理 宋利良 盛晏海

印刷者 上海印刷技術研究所激光排字

上海中華印刷廠

發行者 新華書店上海發行所

一九八五年九月 第一版 第一次印刷

編號 八〇八一·一四五八三

國內版定價九五元

版權所有

燦爛的敦煌壁畫

史葦湘

——莫高窟榆林窟唐五代宋西夏元的壁畫藝術

佛教藝術在我國美術史上占有重要的地位，它是封建社會接觸人民群眾最廣泛、最深入的一種造型藝術。雖說封建時代皇宮宗廟、王庭內苑、貴族府邸，也藏有一些傑出的美術作品，但，它們在深宮大牆之內，錦函寶櫃之中，祇為少數人欣賞，對外秘不示人。那些宮苑禁區、廟堂聖地，縱有優秀壁畫，普通勞動群眾也很難一見。唯獨寺觀內的宗教藝術（包括建築、雕塑、壁畫等）任人朝拜、觀賞，從社會性的角度來考察，它是封建時代最有群眾影響的藝術。

由于歷代兵燹與社會變動，使多數著名寺院蕩然無存，加以宗教原因、功德目的，使一些原來有繪、塑名作的廟宇在不斷重修、裝鑲中遭到毀損，致使文獻上記載的「南朝四百八十寺」到今天也祇能多少樓臺「想像」中，現今保存下來的佛教美術遺迹，真是千不及一，我們僅能從幾本畫史裏去想像它們當年的盛況。

敦煌莫高窟地處人口稀少的甘肅省最西部，遠離城市，深藏沙漠，在各種歷史浩劫中，也未能幸免。在本世紀初葉，曾因內憂外患多次被劫，受創最深。但是，由於它從公元三六六年開創後，營建聯綿，歷時千載，積累豐厚，雖歷盡劫波，至今尚保存着四百九十二個石窟，遺存四萬五千餘平方米的壁畫，成為我們欣賞、研究古代佛教壁畫的重要依據之一。

武周聖曆元年（公元六九八年）《李克讓修莫高窟佛龕碑》上記載，當時已是「推甲子四百他歲，計窟室一千餘龕」（一）。根據這條記載，到唐初莫高窟已有三百多年製作歷史，崖面上已經參差錯落，羅列了許多窟龕。特別是隋朝短暫的三十七年，「絲綢之路」的開拓和佛教的繁榮都超越已往任何一個時期。仁壽元年至二年（公元六〇一—六〇二年）隋文帝楊堅曾兩次派專使向全國三十州和五十州頒送舍利，營造塔寺，瓜州（敦煌）就是其中一州，曾由高



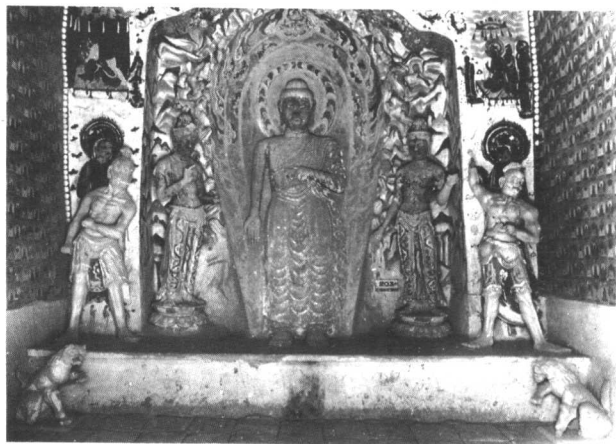
僧智疑送舍利到崇教寺（莫高窟）起塔。由於通向海西三道總湊敦煌，此地已成爲東西佛教交往要道。開皇十年（公元五九〇年）著名翻譯僧達摩笈多就是先到敦煌，再到長安、洛陽去從事譯經，同時敦煌地方也不斷派年輕僧人去長安學習佛法，長安與敦煌之間交往關係十分密切。由於得到封建王朝的支持和提倡，人民群眾又苦難深重，使敦煌佛教空前發展，在三十七年中莫高窟營建不斷，僅現存編號的就有七十九窟（不計殘窟）。建築、壁畫、彩塑形式多樣，風格新穎，充滿探索精神。北朝時期本地畫師豐富的經驗積累，開皇九年（公元五八九年）滅陳後，南方藝風的西傳，加上楊契丹、鄭法士、閻毗等中原畫師風格的影響，以及天竺畫僧曇摩拙義的東來，使莫高窟藝術，在隋代出現一個百花爭艷的新局面。在論述莫高窟唐代藝術之前，必須回顧敦煌隋代的藝術成就，它是唐朝美術高度發達的準備和依據。

公元六一八年，隋朝滅亡，河西、隴右先後被薛舉、李軌割據。敦煌莫高窟在割據勢力控制下並未停止造窟。後來又出現賀拔行威等人的叛亂，幾經動蕩，纔於武德五年（公元六二二年）安定下來，唐朝將此地改爲沙州。隨着均田制的實施，敦煌又成爲絲綢之路上的重要樞紐，在政治、經濟、宗教、文化方面的重要地位也大大超越了前代。

莫高窟唐代石窟是敦煌藝術的主要組成部份，至今尚存二百三十六個石窟。以敦煌地方歷史實況和石窟藝術風格特徵，分爲初、盛、中（吐蕃）、晚四期。在時間劃分上雖與通史和其它專史有些出入，却十分符合敦煌歷史與莫高窟藝術的實際情況。

初唐起於武德（公元六一八年）訖於武周（公元七〇四年）。武德初年，唐王朝與各地爭雄的割據者存在着統一與割據的尖銳矛盾。李世民爲統一河西，曾持節涼、甘、瓜、鄯、肅、會、蘭、河、廓九州諸軍事涼州總管。由於沙州孤懸西陲，曾先後被達奚暠、賀拔行威、張通、李護等割據叛唐，經楊恭仁等經略，直到武德七年（公元六二四年）唐朝頒佈均田與租庸調法以後纔逐步安定下來，長安中央政權纔能對敦煌作有效的治理。因此，從公元六一八到六二四年之際不但政治上存在着一段隋唐交替的過渡，在莫高窟藝術上也有明顯的反映。野心家的割據、叛亂；吐谷渾、突厥的騷擾、磨擦，必然要使敦煌民衆增加負擔和痛苦。三九〇窟的「彌勒上生造像」與二〇三窟的「涼州瑞像龕」（二）都是佛教信仰反映人民情緒和時代思想的具體證據。在敦煌人民的傳說和信仰裏，祇有住在兜率天宮裏的彌勒菩薩早日「下生人

涼州瑞像龕 初唐 二〇三窟 西壁



菩薩 初唐 三三二窟 南壁



間」，天下纔能太平。二〇三窟的「涼州瑞像龕」塑造了河西地方當時流行的，被高僧劉薩訶預言過的涼州番和縣御谷山瑞像：「若靈圓備，則世樂時康，如此有闕，則世亂民苦。」二〇三窟西龕的「山開出像」所表現的身首完備，正是反映了廣大民衆經過隋末動亂，政權的分裂，戰爭的徵索。在剽掠劫奪，水深火熱的日子裏急切地盼望「世樂時康」的盛世早日到來。

這一時期莫高窟的壁畫還有十分明顯的隋代大業遺風。人物造型方正圓潤，肩部豐腴微削，結合微扭的腰肢，菩薩、佛弟子都顯得風姿挺然，在端嚴的形象中已出現了一些輕微的動態。如二〇三窟《維摩詰經變》中的「天女」、四〇一窟北壁下的「供養菩薩」，都是唐初造型的代表。這一時期的飛天以生動、靈活見長。兩肩飛出的飄帶大多離身體不遠，逐步在向長曳飄揚的形式發展。這時的壁面，仍用朱、赭作底色，上畫「千佛」這是敦煌藝術的地方傳統，初唐早期一些洞窟還殘留着這種作法。如五七、二〇五（頂）、三七五諸窟的紅底壁畫正是襲承周隋時代的遺意。

武德七年（公元六二四年）以後，絲綢之路的交往日漸恢復，中原藝術的新風格遂向西傳，與敦煌地方的傳統畫風合流。如五七、二〇五、二〇九、二四四、三三二等窟的「說法圖」在造型、構圖、暈染、裝飾上都出現了一些前代未有的新風。

到貞觀初年，河西初定，天災相繼，生產尚未完全恢復。從玄奘《大唐西域記》的記載看，李世民爲了安定內部曾實行過一段鎖國政策。陽關、玉門關有戍兵鎮守，來往限制很嚴。

而沙州作爲管內州郡，政令、文化還是暢行無阻。當時佛教流行的「淨土宗」，繼隋朝之後仍盛行不衰，中原淨土宗的藝術也逐步西傳。原來比較簡單的「說法圖」開始出現有實景實物的「淨土變」。從七一窟以人物爲主的小淨土場面，到二二〇窟結構宏偉、富麗非凡的大構圖，說明貞觀十六年（公元六四二年）畫的三幅大經變所表現出的高度成就並不是突然出現的，經過三三二、二〇五、三三九等窟對「淨土世界」形象進行的探索，信徒們已經不滿足僅僅由「西方三聖」環繞一群菩薩聽佛說法的簡單形式，而希望看到更多的「化生菩薩」出現在「淨土」的畫面上。二二〇窟南壁的《西方淨土變》是要表現「淨土」是「化生」的歸宿。從尚在透明的蓮花蓓蕾中孕育的靈魂，到破綻而出的幼童；再到環繞說法佛的親疏遠近、大小高低의菩薩，來表現經義中所說的由於「行業有差」的「九品化生」。由於上述差別，這些



比丘與菩薩 初唐 五七窟 北壁



天女 初唐 三三四窟 西龕北壁

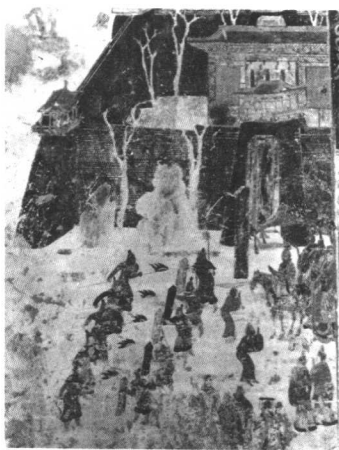
「九品化生」（菩薩）又各自環繞着與之同等的「九品彌陀」。等級有差是封建社會的首要特徵，對人間財富、權力占有的差別，在「淨土世界」裏，就成為自身「行業」的差別。從「極樂」的「佛國淨土」到極苦的滿目瘡痍的人間，差別與等級都被認為是「神聖的」、「永恒不變」的法則。為了體現這種義理，在藝術手段上極盡想像之能事。在二二〇窟南壁壁畫上寶幢如林，繁花如雨，歌舞管弦，寶池蕩漾的世界裏，那些等級有差的佛、菩薩，實際就是苦難人間的「淨化」。那些支頤沉思，拈帶微笑的形象，那些或坐或立憑欄轉側的菩薩們，在表情上充滿了安寧、自在和滿足，就像一隻旋律深沉、結構綺麗的形象與色彩的交響樂。這幅充滿宗教幻想的壁畫，在美術史上真是罕見的杰作。

二二〇窟北壁畫《藥師如來本願經變》，由於畫中燈閣陞階上有墨書「貞觀十六年歲次壬寅奉為天雲寺律師道弘法師……」題記，東壁門上有墨書「貞觀十有六年敬造」題記一行，就確定了此窟的造窟年代。這幅與南壁《阿彌陀經變》對稱的壁畫，同樣是煌煌巨製，不過作為主題的七身藥師佛，畫得凝重端莊，像金屬鑄像。最為精彩的倒是上下左右環繞七佛的飛天、舞樂、天龍八部、脅侍眷屬。畫的下端燈火輝煌，歌舞翩跹，一派繁華升平景象，是全壁精華所在。特別是兩組不同膚色、髮色的舞樂，容易令人聯想起當時高昌甫定，絲路暢通，從長安到河西流行涼州樂、高昌樂、龜茲樂的盛況。這兩組旋轉騰跳，矯健如風的舞蹈，使我們看到當時世界具有高度文明的大唐帝國的文化風貌。

東壁畫《維摩詰經變》，精微智慧的佛理辯論，是通過生動的人物描繪表現出來的。這是一種經過深思熟慮，高度提煉的表達手法。那位思緒飛揚、神采奕奕的維摩詰，正是封建地主階級在上升時期的形象，矜持自負，毫無病容。可能就是顧愷之所畫的「光照一寺」的形象在新的歷史時期的發展。相對的門北壁上畫的是從容微笑的文殊，他的座下是威儀雍雍的聽法帝王和他的群臣，人物刻畫，頗具性格，這些神來之筆，與同一時期名畫家閻立本的《歷代帝王圖》相比並不遜色。祇是這些鄉間畫工技藝雖高，由於不見經傳，祇能埋名市井，右丞相閻立本的作品却是藝因官高，畫以人傳，這正是我國封建文化的一個特點。總之，二二〇窟是唐朝平定高昌以後，開始積極經營西域，中原文化再次隨之西播時期的美術遺物。它從此掃清了隋末殘留的北朝影響，在內容、形式、技法各個方面都跨進了一個新的時期。



法華經變局部（得醫） 盛唐
二一七窟 南壁



觀無量壽經變局部（未生怨） 盛唐
二一七窟 北壁

從李治（公元六五〇年）到武則天長安四年（公元七〇四年），初唐用兵西域最為頻繁，也是莫高窟造窟較多的時期。由於武則天篤信佛教，曾利用僧人偽撰佛經，假托釋迦授記，為她當皇帝「呈符命」，敦煌佛事特為興盛。在敦煌歷史上著名的十七所寺院中，靈圖寺（公元六六六年）、大雲寺（即北大像，建於公元六九五年）都是她統治時期建造的。莫高窟現存的四十四座初唐石窟，幾乎有一半營造於此時。但是佛教的繁榮並不象徵社會的繁榮，正是此際，沙州農戶不堪兵役徭役的困擾，紛紛逃亡（三），以致引起朝廷要派出括逃御史來撫理敦煌的經濟、民情。但是這一時期壁畫上的《西方淨土變》、《維摩詰經變》、《涅槃變》，在造型構圖上已經有很大的發展，人物造型與群體關係比武德、貞觀時期，比例逐漸協調，姿態更為生動。隋末唐初那種着重描繪頭部，忽視比例的現象；建築物像舞臺道具那樣擺佈草率、不成景觀的現象，逐漸有所改變。壁面上開始出現建築成片、人物成組的大構圖，注意到人物和環境的關係，盡管還不十分成熟，透視技法也還在探索，但是比以前單純堆砌人物的局面，已經有很大的進步。因此，從武德期的三九〇、二〇三、二四四、二〇九等窟到貞觀期的二二〇、四三一窟，再到武周期的三三一、三三四、三三一、三三五等窟，可以清楚地看到一條初唐藝術發展的綫索。端莊、典雅的菩薩逐漸出現了嫵媚、沉思、會心的微笑等，更富於人情味的表情。隋末唐初沉靜的灰黑色調，逐步被豐富華麗的調子所代替。例如石窟頂部的葡萄石榴藻井逐步讓位於飛天環繞的大蓮花藻井。早期佛、菩薩頭後單純的光環，也出現了捲草一類的裝飾紋樣。

在貞觀、永徽之際，唐朝設置了許多都督府管理廣大西域，統制於西域都護府治下。顯慶二年（公元六五七年）十二月「分突厥地置濛池、崑陵二都護府」（四）西域接於波斯（五），當時敦煌雖在隴右道西部，但在西北政治地圖上已屬中心，是安西、北庭、濛池、崑陵等四都護府的重要後勤基地，它扼據兩關，在絲綢之路上已成為比過去更為繁榮的交通樞紐。舉凡軍事、徭役、運輸，無不仰給於此。唐帝國的强大繁榮，却正是敦煌人民負擔最沉重的時期，就連世家豪族也要派子弟出征西域，他們多數人成為重要將領和中級指揮官。如陰氏與張氏家族的（六）某些成員，都有戰功勛銜，一般白丁雖然也立功異域，如張君義、張無價、索思禮等幸存者，回到敦煌很多人也並未因立有軍功而受到優遇，普通「編氓」的生活



說法圖 菩薩 盛唐 二一七窟
西龕頂



聽法比丘與優婆塞 盛唐 二一七窟
西龕頂

就可想而知了。當人間苦難深重之日，却正是佛教繁榮之時。對大多數人民來說，現實生活的苦樂順逆，關係着對佛教信仰程度的深淺，信仰的深刻性又與壁畫藝術的寫實性密切相關。人們盼望解脫水深火熱處境的緊迫心情，和盼望在一個「清涼世界」裏安居樂業的迫切願望，是佛教向群眾以福罪相脅誘的社會根源，也是佛教藝術產生的社會依據。《西方淨土變》、《觀音普門品》與其說是來自佛經，不如說是來自社會的需要。七世紀時頻繁的戰爭和沉重的租徭已經使人們失去自救的信心，祇能在宗教裏去尋找歸宿，在現實生活中苦難愈深重，信仰者就會對宗教的彼岸世界幻想得愈美麗，這是在七世紀後期，沙州歷史與敦煌藝術中可觸摸得到的本質性的現象。

在莫高窟初唐藝術中，武周時期是一個重點。由於武則天利用佛教為她登極稱制製造輿論，沙州地方官對此也不遺餘力。延載二年（公元六九五五年）建北大像彌勒（即九十八窟），後來又在三三一窟繪製《寶雨經變》，都是當時為政治服務的佛教藝術的代表。從三三一窟透北一帶如：三二八、三二九、三三一、三三二、三三三、三三四、三三五、三三九、三四〇、三四一等窟，都是這一時期所建。如三三一窟原立有聖曆元年（公元六九八年）《李克讓修莫高窟佛龕碑》，北壁的《維摩詰經變》、南壁的《涅槃經變》，都是場景宏偉的巨作。又如三三五窟東壁有墨書「垂拱二年」（公元六八六年）發願文，北壁《維摩詰經變》中有聖曆年（公元六九八—六九九年）題記；西龕帳門北有長安二年（公元七〇二年）畫「觀世音菩薩」題記，這些時代標記為藝術風格的判斷提供了重要證據。武周壁畫無論題材、形式，都與貞觀時期的作品有明顯的風格差別。從大型經變來看，《阿彌陀淨土變》裏出現了樓臺亭閣、迴廊、虹橋、樂池、舞榭……成組的建築群，也開始進一步探索如何在統一的畫面上形成統一的一點透視。三三一窟的《寶雨經變》表現伽耶山主峰兩側的山巒、遠岑、樹林、村落歷歷在目，這些現象可以看出初唐後期壁畫，在描繪人物與環境的關係方面，已經有了很大的進步，逐漸擺脫了「人大於山」的古老風格。當然，也還要看到漢晉傳統深厚的敦煌地方，在欣賞習慣上，壁畫中的人物仍是主要對象，舊格調在新形式中還要保留一些不易被人察覺的痕迹。例如三二九窟龕頂畫的「夜半逾城」、「乘象入胎」，其藝術效果就蘊含着二四九、二八五（西魏）、三〇五（隋）等窟龕頂畫奔放、醒目的遺意。



阿彌陀經變局部 盛唐 三七二窟 南壁



都督夫人供養像（摹本）此窟建於開元九年（公元七二一年） 段文杰臨摹
盛唐 一三〇窟 甬道南壁

敦煌在盛唐的歷史與藝術的分期上，從神龍元年（公元七〇五年）到建中元年（公元七八〇年）歷時七十五年，是我國壁畫史上的黃金時代。寺觀壁畫，不但受社會重視，而且直接影響到人民群眾的思想和生活。流傳下來的畫史記錄不少，而存留至今的作品却是鳳毛麟角。所幸莫高窟這一時期尚保存着八十一個洞窟，每窟以五壁（包括窟頂）計算，它保存着四百壁盛唐丹青，不僅數目壯觀、藏品豐富，其中一些洞窟在質量上也堪稱封建文化的最高表現。緬懷一千二百多年前，吳道子、楊惠之、王維、陳閔、盧楞伽時代，喧赫一時的藝壇勝事，我們祇能從文字史料中去追尋、聯想，而莫高窟却佳作連綿、神品比鄰，縱覽畫廊，真令人有應接不暇之感。

敦煌藝術中盛唐期的七十六年，是唐朝由盛到衰的漸變年代。從政治上，安史之亂前唐蕃兩朝為爭奪西域戰爭不斷，動蕩不安，安史之亂後，千里河西次第陷落，實際已經是盛唐不盛，但是在佛教與藝術方面却正超邁前代，興盛不已，可見宗教藝術的發展多在人間不幸之時。這時戰爭連年，均田制被豪強貴族漁侵破壞，佛教宗派林立，寺院經濟日益膨脹，已成為社會舉足輕重的財富力量和敢於與國爭利的經濟集團。加以從武則天時代又向僧人濫賞官爵，在七至八世紀，佛教真是麗日中天，盛極一時。由於有如此強大的物質基礎，促使各宗派僧團修造出盛況空前的宏偉寺院，壁畫彩塑的需求量空前增加。杰出的壁畫大師、雕塑巨匠在競爭氣氛中應時而出。使繪、塑技法在「造神」的實踐中不斷提高，人民群眾在廟宇裏接觸到無數著名畫師的作品，也提高了審美和判斷能力，這就是盛唐佛教藝術和產生它的時代的關係。

當時在河西節度使管轄下的敦煌，承受着戰爭、徭役、租稅……種種支持唐帝國強大的一切負擔。出征的軍人、貿易的商隊和遠游的僧侶，在西出陽關之前和生還玉門之後，莫高窟是他們寄托心靈、祈求發願之地。隨軍西去的畫師也會受命在石窟裏縱情揮毫，本地的畫師在新樣本、新風格的刺激下，也力求使作品跟上時代的風貌。人們出於信仰和製造信仰的種種目的，把大量的物質和精神的財富貯留在莫高窟這座藝術寶庫裏。

二一七窟、三二三窟是開元以前的代表窟，在刻畫人物、描寫山水方面均有重大的進展。二一七窟的壁畫是八世紀初動人心弦之作。龕內比丘濃塗細染，使剝削不盡又泛青的頭顱和臉頰產生一種厚重實在的肌膚感，加上濃眉大眼和微啟的嘴唇，神態動人，流目欲語，彷彿在說

菩薩 盛唐 七九窟 西龕北壁



菩薩 盛唐 七九窟 西龕北壁



一句充滿機鋒與談諧的禪語。龕南壁二菩薩頭像，神情迫人，和悅安詳，是在白色素壁上「略施微染」後用準確有力的墨綫勾勒而出的。特別是兩道秀眉，筆勢飄逸，一揮而就，筆情墨趣，神韻天然。在同一龕內，能對不同的人物作適合性格、身份的描繪，可以看出八世紀初敦煌壁畫的表達能力已日臻成熟，技法上也日益豐富。龕頂畫《佛本行集經變》，「釋迦回迦毗羅維城」一節畫得有情有景，畫中為思念出家的養子而哭瞎了雙眼的波闍波提，聽說釋迦回來探親，她衝出宮庭，伸出顫抖的雙手，摸索着迎接親人的情景十分動人。龕頂作畫，舉臂揮毫，難度很大。為使觀眾從下仰視，畫面全為實景。地面上的樹木、城郭、河流、草地……是一片排除天宇的俯視空間。這幅畫畫在頂部，彷彿是大地在向上延伸，這種奇妙的構思是前所未見。人物刻畫却細緻非凡，不及徑寸的人物頭部，畫得眉目清越，情態宛然，體現了高度的藝術技巧。

此窟北壁畫《觀無量壽經變》，把「西方淨土」置於中央，「未生怨」、「十六觀」，及「九品往生」作凹字形包於「淨土」三面。這是莫高窟現存《觀無量壽經變》中最早使用這種形式的壁畫。整壁宏偉瑰麗，佈局謹嚴。「淨土」上染空青，下列歌舞、寶池、曲水、欄杆，以中央「彌陀三聖」為中心，按遠近親疏，等級有差地在畫面上安排了「九品彌陀」與「九品化生」。這幅用了熱烈的色彩和優美的形象表現出來的「極樂淨土」，仍然是一個等級森嚴的「社會」。這幅經變的建築表現，是初盛唐建築畫一個重要分水嶺。在空青暈染的天宇下壯麗的殿、閣、廡、榭、樓、臺、廊、亭，組成成群，已經注意到建築群在畫面上統一的透視感，而且進一步在探索如何表現建築與人物的關係，如何形成意境。在鐘樓內畫僧人擊鐘，在角樓中畫飛天穿戶，力求使人物與建築的關係協調，使莊嚴的建築群顯得凝重端麗，樓閣中人物也顯得生動活潑。比起初唐經變中建築與人物祇見拼湊缺少意境的場面，顯然就成熟多了。

南壁的《法華經變》是一幅描繪細膩，內容豐富的杰作。形式與北壁對稱。中央畫「序品」凹字形壁面上，《法華經變》各品面積大小不一，互相穿插、互為補景，生活氣息極為濃厚。如「幻城喻品」的大青綠山水，是一幅把雄偉與細膩結合起來的作品。畫中重巒疊嶂、峰迴路遙，氣象雄渾。在岩崖細處又畫出山花如錦，流水潺潺，落花浮漚，枝葉搖曳，一派春光明媚景色，把行進中的旅行者，處處置於景色如畫的環境中，毫無佛經上所說的「窮山惡水」



樹
盛唐 七九窟 西龕西壁



樹
盛唐 七九窟 西龕西壁

之感。其他如「拜塔」、「齋僧」、「得醫」、「寫經」、「論道」各個細節，描繪寫實、精細入微，不但耐看，而且使人在壁畫面前有看不盡、讀不完的豐富感。縱觀整體，全壁佈局精到，疏密得體，毫無擁塞、疏漏之意。

東壁的《觀音普門品》與窟頂的藻井、千佛與全窟關係和諧。原來艷麗奪目的色彩，經過變化，今天已經不再眩人眼目。

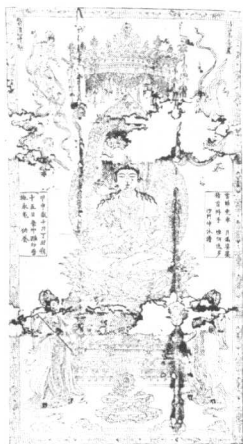
此窟龕下供養人為敦煌世族陰嗣鑒一家。其中一些人物與石窟遺書伯·二六二五號《敦煌世族誌》殘卷：「陰氏」一族記載符合，他們的活動都在神龍、景龍（公元七〇五—七〇九年）之間，此窟建於此時大致不誤。

三二三窟是以佛教在中國流佈的歷史為題材的洞窟，從西龕影塑山巒接連南東北三壁平繪山水，形成一窟山重水複的自然景觀。然後在萬山叢中佈置了從漢武帝命張騫出使西域到隋文帝迎曇延法師到大興城祈雨的歷代佛教史故事。這種以千山萬水、天遠路遙的空間距離來表現百年間的時間距離，是一個創造。南北兩壁下端各畫與人等身的一列菩薩，從菩薩頭上望去，各個故事由近到遠，人物由大到小，形成了開闊的視野。例如南壁的「石佛浮江」，近處畫迎佛群眾扶老携幼、騎牛步行，伴着江中的迎佛木船。對岸人群漸遠，再遠處就是遙遙的城郭，城外人小如豆，熙熙攘攘。城後又是遠山幾抹，風帆數點……。在高一米多的壁面上意境深遠，畫意盎然，令觀賞者真有咫尺千里無限江山之感，此窟壁畫專繪佛教史迹，是經過精心設計，縝密構圖，繪製而成的，代表了八世紀初的繪畫水平。說明此時我國繪畫已經掌握了成熟的透視法則，在同時期人類美術史上堪稱較好的表達自然美的作品。

開元盛世，史所稱道，繪畫雕塑愈臻完善，同時人材輩出，寺觀壁畫隨着佛、道蔓延，成爲一種較為普及的美術活動。在京洛地區，名家揮毫竟成爲重要的社會軼聞，群眾觀賞名畫師的操作表演被視爲一種藝術享受，可惜吳道子等一代巨匠們的作品音塵渺茫，已無遺作可睹，更無遺迹可尋，所幸莫高窟還保存一些這一時期的作品，如四五、四六、四一、四二、四四、三二〇等窟，和著名的南大像（七），以及最上層的四四四、四四五、四四六諸窟，都是這段時間內的畫迹，雖非名家所作，但萬里同風，可以推想當時的格調。如三二〇窟北壁《觀無量壽經變》，構圖簡潔明淨，人物精美，庭園幽雅，芰荷出於寶池，歌舞列於臺榭；佛、菩薩儀



彌勒變 吐蕃時代 榆林窟二五窟 北壁



彌勒菩薩像 宋 高文進繪 知禮雕版

態莊嚴，襟帶瀟灑，輕紗薄羅，層次分明，給觀衆一種清淨閑適的感受。與初唐的喧闐繁華相比，顯然追求的是「淨土」的「淨」，已不再是「極樂」的「樂」了。東側畫「未生怨」，西側配「十六觀」，這種「三聯式」的組畫，正是我們民族欣賞習慣中所喜愛的「一堂二聯」的來源。作為故事緣起的「未生怨」，祇選擇了幾個重要的場景，故事就進入觀衆的心裏：禁衛森嚴的城門；頻婆沙王被捕；韋提希皇后探監；阿闍世王殺母……古代畫師們十分善於剪裁，把矛盾的幾個尖銳點突出在畫面上，就使有限的壁面簡明概括地表現了故事的全貌。「十六觀」也不是簡單的修持圖解，而是有情、有景，把「因果報應」的「宿業」感，通過情景表現出來。例如三二〇窟所畫的「日想觀」，黃昏的日落與韋提希靜觀的淒楚心情，構成了一幅情景交融的小品。在人物刻畫方面，由於時尚豐腴，如四五窟的龕內菩薩和龕頂「見寶塔品」的菩薩群，細目肥頰，神態恬適，正是當時的人間好尚。又如一三〇窟墨離軍使樂庭環夫婦供養像，四四五窟《彌勒變》的「大剃度圖」所表現的男女人像，其神情風貌隨身份而異，釵髻綺羅因年齡有別，反映了描寫人物、刻畫性格方面的成熟性，至今面壁尚令人有「虬鬚雲鬢，數尺飛動」〔八〕之感。

天寶時期的壁畫，多集中於莫高窟南段中下層。如一七一、一七二、一八〇（天寶七載，公元七四八年）、一八五（天寶八載，公元七四九年）等窟。此時正值淨土宗盛期，對《觀無量壽經變》崇尚成風，一七一窟三壁均畫這一題材。一七二窟也是同一題材，南北對峙，此窟兩幅《觀無量壽經變》是兩位畫師在相去不遠的時間裏所作，意境不同，風格各異，藝術效果又各有千秋。北壁「淨土」〔九〕重樓復殿，氣象萬千，水閣參差，迴廊紫抱，殿宇朗闊，人物典雅。歌舞翩跹於舞榭中央，化生嬉戲於蓮池四隅，層層透視，境界深遠；南壁《觀無量壽經變》採用的是「近景」構圖，對建築、樹木、幢幡、花雨，以及佛、菩薩，各品化生的風姿容貌，衣帶光趺，都一一作了精描細繪。全圖結構緊密，層次分明，使觀衆能從細節的精巧去推想「淨土」的繁華。這兩幅《觀無量壽經變》都應屬歷史上遺留下來的名作。當時有作為的畫師們都是藝骨錚錚，個性鮮明的巨匠。他們力求創新，鄙視抄襲，在一千二百多年後的今天，我們在一七二窟南北兩幅壁畫之間，還能呼吸着他們在藝術上熱烈競爭的氣氛。

安祿山叛亂之後，吐蕃王朝同李唐王朝在河西展開了劇烈的爭奪。由於隴右陷落，河西節



彌勒變局部
吐蕃時代
榆林窟 二五窟
北壁



彌勒變局部
吐蕃時代
榆林窟 二五窟
北壁

度使從廣德元年（公元七六三年）就逐步西遷，到建中二年（公元七八一年）沙州陷落以前，敦煌成為河西節度使賴以生存的唯一基地。莫高窟在艱苦的沙州保衛戰中仍在鑿窟作畫，一四八窟就是這一時期石窟藝術的代表。從《唐隴西李府君修功德碑記》立於大曆十一年（公元七六六年）推斷，當此窟「奮錘鑿壑，揭石聒山」之時，正是敦煌艱危之日。李大賓出於「翼大化」、「福先烈」、「休庇一郡，光昭六親」的目的，「千金買工」〔十〕興建此涅槃大窟，東壁畫了莫高窟最大的《東方藥師變》和《觀無量壽經變》。涅槃像後壁畫了最大的《涅槃變》，同時還含意深刻地首次畫了《報恩經變》、《天請問經變》。與此同時，還在南北壁開鑿了「不空羅索龕」和「如意輪龕」，其中畫了不少密宗圖像。這時莫高窟盛唐藝術已經到了爛熟期。此窟三壁大經變，不但結構宏偉富麗，人物、建築、山川草木都顯得豐滿成熟。許多細節用筆精巧寫實。如《天請問經變》中的遠山雲樹；《涅槃變》中的車馬人物；《彌勒變》中的建築群落與生活場景；《報恩經變》中的牛群，無不造型精到，描繪寫實，隨形運筆，綫描嫺熟，實為盛唐最後力作。其他如三一、七九、一九四、一九九、一二九、一二六等窟均為同時期窟，還有一些洞窟顯然受當時抗蕃戰爭的影響未能完成，到吐蕃時代纔陸續補繪完工。由於時過境遷，補繪部份與原作風格各殊，原作者想必已經隨着政權易手而風流雲散了。

建中二年（公元七八一年）吐蕃贊普接受了沙州抵抗力量的條件，開始管轄敦煌，到八世紀末，反抗吐蕃奴隸主統治的民眾起義鬥爭，此起彼伏，動蕩了近二十年之久，吐蕃王朝利用地方世家豪族參加政權，並派吐蕃高僧監理佛教事務，擴充佛寺，廣度僧尼，並為敦煌各寺院配備土地、寺戶（寺院奴隸），使敦煌寺院經濟空前發展。這一時期在石窟數量上祇存留了四十四個，但在內容、形式、技法上都進入了一個新階段。原來盛唐時期洋洋壯觀的每壁一幅經變，現在出現了每壁畫多種經變，而且在每壁五分之二的壁面畫屏風，在屏風內畫上部經變的各品和譬喻故事。這種形式，除了黑暗的現實社會需要有更多的「神」用以祈求禮拜之外，也還要考慮這種鑲嵌在花邊內的「畫幀」櫛比羅列的形式，應與吐蕃族佛事活動中的裝飾方法有關。雖然在內容、造型與表現細節上，仍是沙州藝術傳統的繼續，但是石窟裏的經變組合與藝術氣氛明顯地反映出它已經是另一種社會制度生活方式下的產物。

吐蕃時代也出現了不少名作。如一五八窟涅槃像後，南、西、北三壁畫比丘與各族國王舉

彌勒變局部（天龍八部局部）吐蕃時代
榆林窟 二五窟 北壁



彌勒變局部（兵寶、馬寶）吐蕃時代
榆林窟 二五窟



哀圖，像逾等身、形象生動，用筆如長檜大戟，磊落恣縱，各類年齡的比丘，聞釋迦圓寂，號啕慟哭，悲傷哽咽。有的呼天搶地，有的昏迷悶絕，如喪考妣，曲盡哀傷。各族國王，以吐蕃贊普為首，中原天子次之，再後是天竺、突厥、鮮卑、吐蕃、迴鶻各族王子，均以喪親大禮，隨俗舉哀，以削耳割鼻、刺胸剖腹，表示對釋迦涅槃的世俗感情。比較典型的吐蕃時代洞窟當首推一一二、二三一、二三七、三五九、三六〇、三六一等窟。二三一窟是唐·開成四年（公元八三九年）敦煌豪族陰嘉政所建，窟僅中型，却畫了包括文殊、普賢變在內的十種經變，每幅經變下各有三至四扇屏風，畫該經變的各品內容（這種形式，從九世紀初一直延續到十一世紀初，長達二百五十餘年）。吐蕃時期壁畫藝術的特點是畫風細膩，用筆精到，例如一一二窟，不獨以「反彈琵琶」著稱於世的《觀無量壽經變》、《金剛經變》畫得造型優美、形象動人。就是《報恩經變》中的「鹿母夫人」這樣的邊角小景，也意境幽遠、深有情致。一五九窟是吐蕃時代晚期的杰作，《文殊變》、《普賢變》又是此窟壁畫引人入勝的代表。以青綠為基調的畫面，組織了那樣多眉目秀麗、神情怡悅的人物。這些雍容雅雋、風姿瀟灑、環繞在乘座青獅、白象周圍的菩薩群體，或奏樂，或舞蹈，或執幡、獻花、進香，無不動靜有致，顧盼多情。大如獅、象乘輿的動向，小至人物手脚的細節，處處引人注目，經久耐看。甚至連衣帶的飄拂、流雲的飄動、華蓋的搖曳，都是經過慘淡經營，潛心思索，力求與整幅畫面統一和諧。這兩幅畫代表着九世紀上半期敦煌藝術撫精探微所能達到的水平。

大曆十一年（公元七七六年）吐蕃王朝就管轄了瓜州，建中二年（公元七八一年）沙州陷落後，就將河西走廊西部的政治中心移至瓜州。今安西榆林窟尚有一些吐蕃時代的壁畫，第二五窟是較為典型的代表。此窟是八世紀後期一位高手所繪。東壁畫密宗菩薩，南壁畫《觀無量壽經變》；北壁畫《彌勒下生經變》；西壁門兩側畫《文殊》、《普賢》；前室東壁門兩側畫南北《天王》。各壁筆墨精審，綫描遒勁有力，人物建築嚴麗典雅，山水林木悅目適情，結構佈局，氣象不凡。如南壁《觀無量壽經變》，殿閣罩飛，迴廊環抱，欄楯階階，華飾精整，界畫規矩，尺度謹嚴。中央阿彌陀佛周圍，菩薩不多，樂舞九人，化生數組，露出較大面積的建築與寶池，給觀眾一種人事清簡、深堂邃宇的寂靜感，達到了「淨土世界」所要求的「淨」與「靜」的境界，這對當時「戰血流依舊，軍聲動至今」（十一）的河西生靈來說，又何嘗不正



彌勒變局部（詣塚辭親）吐蕃時代
榆林窟 二五窟 北壁

是他們嚮往的世界。

北壁的《彌勒下生經變》更是一幅引人入勝的杰作，畫面以彌勒三會為中心，把彌勒世界異於「穢土」（現實世界）的各種美好生活情景描繪於四周。中心一會，彌勒說法，七寶羅列於左右，寶幢被毀於下方。懷佉王、后與太子妃嬪、群僚士庶的剃度情節，分別男女，畫於東西兩側。東上角畫翅頭末城人們安寢的夜晚，龍王多羅尸棄按時降雨。黎明又有羅刹鬼葉華（十二）持大掃帚清除垃圾；下面畫了「樹上生衣」、「女人五百歲出嫁」；西上角畫「迦葉禪窟」、「一種七收」、「詣塚辭親」……這些充滿生活氣息和美好理想的畫面，就是當時水深火熱的瓜州人民的願望，畫師們真實地把自己生活的時代與環境畫入「彌勒世界」。在「嫁娶圖」裏新郎和一些客人已經穿上了吐蕃服裝。「一種七收」的耕作農事，就是當時農業生產的寫照，二牛抬槓的生產方式，斗笠芒屨的農夫，跟着犁溝播種的農婦，無不是現實生活的再現。送別活了「八萬四千歲」的老人到墓園裏去，總是生離死別的事情，眼淚與悲傷織成的哀慟場面，也和人間一模一樣。再看畫上的「迦葉禪窟」，滔滔一水，傍崖而下，兩岸之間，架一小橋，崖上禪窟，內坐一僧，此情此景，何似人間。其實，畫的就是榆林窟的風景。大乘佛教認為「彌勒世界」就在信仰者生活的「娑婆本土」，民間畫師就按照當時生活的風貌，在壁畫上安排自己對生活的理想。

在吐蕃統治時期，由於寺院經濟空前發展，因而有豐厚的物質基礎來開鑿石窟，支持畫師們在藝術方面進行探索與追求。這些壁畫是漢藏兩族人民在一千一百多年前在佛教藝術領域裏合作的結晶。

九世紀後期，吐蕃王朝兩派權臣為擁立贊普，出現分裂，爆發內戰，使河西、河源一帶農民又陷入戰爭苦海。沙州民衆在張議潮率領下驅走吐蕃奴隸主，將被奴役的各族人民組成軍隊，經過十餘年的苦戰，在大西北，東起涼州，西至北庭「得地四千餘里，戶口百萬之家」，使絲綢之路再度暢通。唐朝在河西建立以敦煌為治所的歸義軍節度使，並任命吐蕃國師漢僧洪晉為河西釋門都僧統，參加收復河西戰役的敦煌世家豪族，都受到朝廷的封官進爵、賞賜有差。他們大都要興建石窟紀念祖宗，在窟銘文字中和供養畫像的冠飾上表白自己是忠於唐朝的臣民，使吐蕃時代興盛的佛教因之持續興旺，從大中二年（公元八四八年）到唐末的天祐三年



蕃裝男供養人 吐蕃時代 莫高窟
三五九窟 北壁

（公元九〇六年）為止，現存六十一個洞窟。

晚唐石窟是吐蕃時代造窟的延續，祇是在一些「經變」畫中除去了贊普的畫像，新添了《勞度叉鬥聖變》這樣的題材，其他經變內容基本上沒有變動，除了一五六窟的《張議潮統軍出行圖》、《宋國夫人出行圖》兩幅大型的歷史畫之外，內容與形式並無根本差別。

盡管如此，當唐咸通二年（公元八六一年）收復涼州以後，從長安到敦煌交通無阻，星使頻繁，歸義軍在長安設置了「進奏院」。按理，當時盛極一時的禪宗藝術及新的佛教壁畫粉本理應輸入沙州，但是，在現存的晚唐壁畫中，大多因襲吐蕃時的內容與形式，看不到新樣式，由此可見地方形態的頑強性。

這一時期，第九、一二、一四、一七、八五、一五六、一九六這些代表窟都畫出了一些前所未見的傑出作品，如十七窟的《樹下侍女》、一五六窟的《張議潮統軍出行圖》、《宋國夫人出行圖》、一五九窟的《勞度叉鬥聖變》、九窟的《維摩詰經變》、八五窟的《報恩經變》、《楞伽經變》，都是晚唐時期美術上的代表作。它不但補了畫史之缺，而且為九世紀的美術史提供了珍貴的實物。晚唐畫風細膩，手法寫實，具有濃厚的生活氣息。如婚禮、戰爭、屠房、耕作、舞樂、雜技，都十分生動。同時，它也把吐蕃時代在莫高窟奠定的基本形式，進一步固定下來，形成了延續二百年的敦煌壁畫的地方風格。

十世紀初頁，曹議金一家接替了歸義軍政權，直到十一世紀初，歷父子祖孫五代，九任節度使（十三），疆域僅瓜沙二州與今新疆東部部份地區。經歷梁、唐、晉、漢、周、宋、遼七朝，和甘州迴鶻、于闐聯姻結好，又與西州、伊州、南山、退渾、龍、羌、嗚末等地方和部落民族和睦相處，不斷交往。這個與內地隔絕千里的小小漢人政權，一直延續到公元一〇四〇年左右。佛教成為敦煌地區重要的意識形態，莫高窟也成為各族人民進行精神交往的聖地。在歸義軍政權支持下，造窟成風，曹氏一族先後修了許多大洞，如九八、一〇〇、六一等大型洞窟，當時的民族關係、民間風尚都在壁畫裏有所反映。例如九八窟的「于闐國王李聖天供養像」和六一窟的「于闐公主供養像」，在題銜上都首先自稱「大朝大于闐國」，表示自己是「大唐朝」、「大宋朝」的于闐國王和公主，一種尊崇中原政權，維護統一的感情炳然壁上。曹議金的妻子是甘州迴鶻公主，榜題牌上也首先書寫「敕受汧國公主是北方大迴鶻國聖天可