

敦煌研究院 编

史苇湘 欧阳琳

临摹敦煌壁画选集

上海古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

史苇湘欧阳琳临摹敦煌壁画选集/敦煌研究院编. —上海:
上海古籍出版社, 2007.12
ISBN 978-7-5325-4902-3

I.史... II.敦... III.敦煌石窟—壁画—临摹—
作品集—中国 IV.J228.6

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第198950号

主 编: 樊锦诗

责任编辑: 赵声良 吴长青

技术编辑: 王建中

史苇湘欧阳琳临摹敦煌壁画选集
敦煌研究院 编

上海世纪出版股份有限公司 出版、发行
上 海 古 籍 出 版 社
(上海瑞金二路272号 邮政编码 200020)

(1) 网址: www.guji.com.cn

(2) E-mail: guji1@guji.com.cn

(3) 易文网网址: www.ewen.cc

新华书店上海发行所发行经销

印 刷: 深圳雅昌彩色印刷有限公司

制 作: 深圳雅昌彩色印刷有限公司兰州办事处 (0931-2171078)

版 次: 2007年12月第1版 2007年12月第1次印刷

开 本: 787×1092mm 1/8 印张: 21.5

印 数: 1-1250册

ISBN 978-7-5325-4902-3

J·302 精装定价: 380.00元

纪念敦煌研究院成立60周年
暨常书鸿先生诞辰100周年

主 编	编 委	樊锦诗			
		(以姓氏笔划为序)			
		马 德	王旭东	王惠民	李正宇
		李最雄	张元林	张先堂	罗华庆
		贺世哲	娄 婕	施萍亭	杨富学
		赵声良	梁尉英	樊锦诗	
		赵声良	吴长青		
责任编辑		张伟文			
摄影		马玉华			
封面设计		马玉华			
版式设计		马玉华			

中国敦煌石窟保护研究基金会 赞助

序

樊锦诗

早在上个世纪四十年代，欧阳琳和史苇湘就先后从天府之国来到了敦煌莫高窟，在极其艰苦的条件下，与同行们一道开创了敦煌壁画的临摹与研究工作。后来，他们结为伉俪，并肩工作，把一生的青春和热血都贡献给了敦煌艺术研究事业。

在敦煌研究院六十多年的历史中，有很多值得尊敬的学者，史苇湘先生就是令人难以忘怀的老师。上个世纪六十年代，我刚从北京大学毕业，来到敦煌文物研究所工作时，就认识了史苇湘先生。记得第一次看洞窟，就是史先生热情地给我们讲解，后来，每次在洞窟的调查工作中，有什么问题，总是要请教史先生的。他对洞窟娓娓动人的讲解，精辟的分析至今仍记忆犹新。史苇湘先生有着广博的学识，但从来不会摆架子，是一位谦虚而又热情的学者，特别对年轻人充满了关爱，不管是谁有什么问题请教他，他都会认真地帮助解决，可以说史苇湘先生是我认识和学习敦煌石窟艺术的入门老师。史先生不仅对敦煌石窟内容和艺术十分熟悉，而且对于与敦煌石窟相关的历史也有着十分透彻的把握，被誉为“活资料”、“活字典”。实际上，史先生和夫人欧阳琳在文革中受到了很多极不公正的待遇，被错划成右派，几经批斗。但史先生怀着对敦煌艺术的执着的热爱，即使是在挨批斗的时代，也常常争分夺秒地读书和调查记录洞窟，在六十年代闹饥荒的时候，史先生饿着肚子还在查阅文献资料。他就是靠这样的勤奋努力，才达到了对敦煌石窟的每一个洞窟，每一处壁画了然于心，如数家珍。长期以来作为一个学者，一位老师，赢得了人们的普遍尊敬。

史苇湘先生本是学油画的，他和其他美术工作者一样，临摹了大量的壁画，他的临摹品严谨、细腻，较好地把握敦煌壁画的精神。为了了解敦煌壁画的内容并把握敦煌艺术的精神，他在临摹工作以外，还投入了大量的精力，对敦煌石窟内容进行考释、研究，为敦煌艺术研究做了大量的基础工作。他主持编纂的《敦煌莫高窟内容总录》，经过了数十年艰苦的调查整理，在前人研究的基础上较为全面、准确地记录了敦煌莫高窟各个洞窟的内容。史苇湘先生还查阅了大量史籍和佛教经典，从中找出与莫高窟相关的史资料，辑成《敦煌莫高窟大事年表》，今天，《敦煌莫高窟内容总录》和《敦煌莫高窟大事年表》都成为了研究敦煌艺术的必备参考书。

二十世纪八十年代以后，随着敦煌学研究的发展，当时的敦煌文物研究所需要成立一个资料室，史苇湘先生就是资料室的主要创办者。后来敦煌研究院成立，资料室改为资料中心，史苇湘先生任资料中心主任，他倾注了极大精力，为建设这个敦煌学研究资料中心做了很多基础性工作，为今天的资料信息中心的蓬勃发展铺平了道路。

八十年代以后，史苇湘先生在长期临摹壁画的基础上致力于敦煌艺术和美学的研究，发表了大量的论文，成为我院敦煌艺术研究的先驱者之一。史苇湘先生的研究成果是多方面的，他通过对敦煌历史的研究，澄清了敦煌在吐蕃占领前后的一些历史史实，并从敦煌历史的文化背景中探讨敦煌艺术产生的社会基

基础。《丝绸之路上的敦煌与莫高窟》、《世族与石窟》、《河西节度使覆灭前夕》等论文体现了这方面的成果，在学术界产生了广泛的影响。在敦煌石窟内容考释方面，他发现了《福田经变》、《微妙比丘尼变》等以前不为人知的内容。从艺术方面，他对各时期敦煌艺术作过深入的探讨，特别是从美学的层面，分析了“信仰与审美”、“形象思维与法性”、佛教艺术的“想象力”和“世俗性”等方面的问题，极大地推动了敦煌艺术研究的深入发展。他的大部分论文收入《敦煌历史与莫高窟艺术研究》出版。

欧阳琳先生到敦煌以后一直默默无闻地做着壁画临摹工作，她的临摹注重线描和色彩，能够较完整地再现敦煌壁画的风貌。她还对敦煌壁画中的图案做过专题研究。在“反右”和文革时期，她与史苇湘先生同样被打成右派，长期受到不公正待遇，但她与史苇湘先生一道始终怀着一颗对敦煌艺术赤诚之心，一直坚持在敦煌工作，并临摹了大量的壁画。二十世纪九十年，她与史苇湘、史敦宇合编《敦煌壁画线描集》、《敦煌图案集》出版。退休后，她依然沉浸在敦煌艺术之中，仍坚持临摹壁画，并且，在长期以来对敦煌壁画的深刻认识的基础上，对部分壁画进行复原临摹。她还尝试在布上作画，代替传统的宣纸等材料，取得了一定的成效。

史苇湘、欧阳琳夫妇作为敦煌研究院老一辈美术工作者，在敦煌艺术的临摹与研究方面取得了很多成果，他们的临摹品以及对敦煌壁画的探索研究方法，都是值得我们学习和借鉴的。在敦煌研究院成立六十周年之际，我们编辑出版《史苇湘、欧阳琳临摹敦煌壁画选集》，就是希望老一辈研究者的成果能够发扬光大，并为今天的美术研究与创作提供借鉴与参考，进一步发展敦煌艺术研究事业。

临摹是研究敦煌艺术的重要方法

史苇湘

敦煌艺术在中国文化史中具有多方面的意义，要深入认识它，可以使用多种方法，从多种角度进行探讨，其中临摹工作无疑是最重要的一种手段。

以雕塑、壁画为主体的艺术，是以鲜明的形象作用于我们的视觉的。当我们进入莫高窟任何一个洞窟时，我们总是被它那优美的造型、绚丽的色彩、宏伟的构图所吸引，同时也给观赏者提出了一大堆问题。根据我四十多年和这些庞大的艺术品的长期盘桓，这些问题大致可以归纳为三个方面：

- 一、这些壁画是什么时候画的，画的是些什么？
- 二、这些壁画是怎样画的？
- 三、为什么要这样画？

问题似乎很简单，任何人都会如此提问，而要回答这些问题，却使一批美术工作者从20世纪40年代到90年代，花费了近半个世纪的时间来从事探讨，今天才有了一个眉目。至于“为什么要这样画”仅仅开了一个头，还需要后来者继续去解答。

敦煌艺术是佛教文化的组成部分之一，同时它又是历史的产物而且又是持续不断的长达千年的营建历史，从内容到形式，对现代观众都不是能用三言两语可以述说清楚的。而它的艺术魅力却是一望而知的，使信仰观点、社会意识各不相同的人都会产生美感，并为之倾倒，可见它的审美价值有何等深厚广阔的普遍性。

当然，要认识和理解产生敦煌艺术审美与美感的奥秘，可以从宗教、历史、民族、地域、时代、文化、交通、民俗等方面作出诠释，考证出它的源流和时代、出处和依据，作出各种宏论。而这些诠释和考证只能作为审美与美感不可缺少的参照系，而不能说明这些艺术品在制作过程中形象诞生的审美思维，不能说明它们在制作中的想象力和表达方式的千差万别的原因何在。举例来说，莫高窟492个洞窟中就存在84壁《观无量寿经变》，而依据经典只有刘宋昙良耶舍译的《佛说观无量寿经》一本（暂不包括汗牛充栋的各种注、疏、记、述），一册经文却引出了变化无穷、气象万千的经变。更有甚者，同一洞窟画两壁（172窟南北壁）、三壁（171窟东南北壁）竟无一幅在形式上相同，构图、色彩、人物毫不雷同，各有千秋。出现这种艺术现象的原因何在？这是我们在敦煌艺术研究中不能回避的问题。

佛经只提供了主题、题材和教义仪轨，并没有对画家、雕塑家提出艺术形象上的要求和艺术技巧操作上的指导。上述与艺术诞生的同时代的其他诸种意识形态，也只为佛教艺术的诞生提供了“背景”、“气氛”等等精神与物质条件，它们可以形成规律、模式，但终究不能说明艺术本体。正如阳光、空气、水、

粮食、衣服、房屋、车辆、书籍……为人的生存提供了必需的条件，但是这些物质与精神条件的集合并不等于人。因此我们不能把敦煌的历史、宗教、民族、哲学、地理、文化交流等敦煌学研究成果之总和等同于敦煌艺术。这样议论，丝毫不影响非艺术性的敦煌学研究的巨大价值，和它对敦煌艺术研究的巨大影响。我要着重说明的是敦煌佛教艺术的形象性。

艺术形象具有独特的人文价值，尽管敦煌艺术不是反映社会生活与人生的独立的艺术创作，而是依赖和从属于佛教的产物，但从莫高窟现存作品的研究中我们发现，它仍属于具有丰富内涵与高超技巧的艺术创作。须知，古代艺术工匠在造神时与写经、雕版时有所不同，他们在完成一部经典时，要独立地创作，从构图到刻画形象，无处不包含着他们的生活经验、文化修养与艺术想象力。对佛经抄写、雕版虽有字体的时代特色，却不容许有一字、一点的错讹，而莫高窟的经变、塑像在表现同一经典时，却窟窟各异，壁壁不同，492个洞窟中没有两尊容颜相同的佛陀，没有两尊姿态、衣饰相同的菩萨、弟子、天王，更没两幅相同的净土图。这些现象，曾经使我们长期在洞窟里进行临摹的研究工作者感到困惑。难道一千年间从事佛教艺术的工匠们就不能依据“三十二相”、“八十种好”的神圣标准为佛陀、菩萨、弟子、天王制作出一批“标准像”吗？我曾经用儒家的“圣必因时”来说明佛教艺术的时代演变的原因和作用，现在看来，只接触了因时而变的风格，还不能说明同一时代出现的艺术差别，只剖析了艺术品的时代现象，没有深入到制作艺匠的素质差别和信仰者对真善美的需求差别，假若忽视了这些差别因素，就看不到历史上人们在造神时个人与社会的精神追求，看不到在创作“神的世界”时艺术工匠、观赏者、信仰者在自我异化时的主观能动性。

在创作的神像里，崇拜的神像里有创作者和信仰者自己，这似乎是一个费解的命题，其实很简单，离开自我与社会这个主体，再高明的艺术工匠和再虔诚的信仰者也创造不出、意念不出神的形象和“神的世界”来。

在敦煌莫高窟我们感到巨大的艺术吸引力，正是古代的工匠们从自己的生活体验中撷取形象与精神来创造神的形象与“神的世界”，在各种经变、故事画中我们看到的是一个被加上光环的生动和谐的世界，在佛龕里和墙壁上我们感受到的是慈祥的微笑、庄重的教诲、妙曼的胴体、顾盼的眉目、扭动的腰肢、刚剃削过的头颅与脸颊、会说话的眼睛、正叱咤风云及声震寰宇的口形……这些生动的形象窟窟各异，代代不同，但是他们所代表的神圣的称讳无论过去和今天都得到观赏者、信仰者的承认和崇拜。

我曾经说过，由于历史原因和地理条件，使莫高窟形成了家庙式的佛窟，这样论述，并不是说敦煌莫高窟是一种封闭型的艺术。它雄踞玉门、阳关，东西有一条漫长的丝绸之路，南北又是连接草原与雪山的游牧通途，使这个源远流长、传承有序的绿洲，在保持着民族文化传统的同时，又不断从东西南北

的交往中接受各民族文化的新风。能够持续生存在这个有限的空间里，以佛教文化为主的艺术当然也在不断变化，在没有摄影机和录像机的时代，这个小小的汉族聚居区怎样能够长期安定地生存下去，他们是怎样生活的呢？所幸，有宝贵的石窟遗书和莫高窟艺术，特别是后者，为我们今天留下了长达千年的生活形象和精神风貌的画卷，因此，我们说在敦煌佛教艺术中蕴藏着丰富的历史人文精神。

这种人文精神并非当时佛教徒造窟之本意，更不是艺术工匠当时的自觉意识，而是透过历史距离，使我们看出它是宗教的客观属性，从异化自我出现的对佛陀的信仰，为佛陀造像、描绘佛国世界的种种情景都是人类的精神活动的表现，这些活动与表现既出自于社会生活，又依赖于社会生活，社会生活自始至终是佛教艺术的惟一“粉本”，没有人类自我审美的意识，从何提出“三十二相”、“八十种好”的崇高标准？没有人间被少数人占有的宫殿、衙署、宗庙、园囿，艺术工匠凭什么去创作“佛国净土”与“极乐世界”？由于人间的贫困，艺术工匠才根据人们对幸福的憧憬在墙壁上描绘出富足与豪华的彼岸世界；由于社会充满了暴戾与邪恶，石窟与庙宇里才出现了怀有忠肝义胆、表情刚烈正直的天王和力士。对于生计艰难、内心凄楚、充满委屈的贫困者，还有什么比塑造得温柔、慈悲的菩萨更能安慰他们的痛苦？

这些艺术除了照佛教义理去认识，更需要从历史上的社会生活中去理解。时代不同，艺术工匠们的师承关系各异，本人的性格、素质和社会经历也是千差万别，他们个体的“人的风格”必然要影响到制作中的“神的风格”。尽管我们曾经在研究中用长短肥瘦、清癯、丰腴等词汇总结出一些貌似相同的规律性的造型，但还是经不住临摹工作的实践检验，忠实原作的临摹工作者，只要进行过长期埋头工作，就会发现在佛教艺术审美中只有经典教义、仪轨的“小同”，在艺术表现上确实存在着千差万别的差异。这些客观存在的形式上的歧异和个性上的差别，在敦煌莫高窟还是一个有待开发的研究领域，要开发这座美学宝藏，只有靠临摹工作去实践。

有人向我们提出：“你们把莫高窟的分期断代做得过细，拉得太长了。”我回答说，是敦煌本身的历史长、资料丰富，是莫高窟本身延续不断，需要“过细”。事实也正是如此，敦煌学在社会科学领域受到高度重视，就是因为它具备了这些条件。早在20世纪40年代，今天石窟分期的雏形就已经形成，当时图书资料极度缺乏，连一本最普通的《沙州文录》也没有，到了60年代，敦煌文物研究所才在中国科学院竺可桢院长的关怀帮助下，获得了英藏敦煌遗书缩微胶片。早此20年前，我们又是根据什么来对492个洞窟进行分期的呢？靠临摹工作！

石窟里书写的时代依据虽然很少，从西魏大统四年，直到元代都保留了一些文字题记，虽不及二十分之一，但是它的时代风格、绘塑形式、技巧流变，从临摹中可体会出来。有专家到莫高窟来，我们就把自己的理解和看法同他们交流，向他们请教，大都得到认可。20世纪60年代敦煌文物研究所才成立了考古组



图1 第254窟 难陀出家缘(局部)

(现今的考古所), 他们的排年研究报告和我们的临摹结论往往一致, 可谓“殊途同归”。当然, 我们也有过激烈的争论, 在《敦煌莫高窟内容总录》的学术报告上, 对北凉三窟的认定, 北魏、西魏洞窟的划分, 北周石窟的确立, 唐代四期窟的区别, 五代、北宋窟的界定以及西夏、元窟的探讨, 都是经过反复论证的。考古、文献工作者都各抒己见, 从事临摹的美术工作者提出的意见很受重视, 因为形象也是一种语言, 它自己会“说话”。例如, 在20世纪60年代以前研究所的石窟说明牌上没有北周一期, 今日所见的15个北周洞窟也是“争”出来的, 临摹工作者在西魏与隋代开皇四到五年之间的洞窟里发现, 在壁画与塑像上有一个明显的过渡期。例如第296窟出现的两种晕染同在一壁; 第428窟人物白粉垫地的白鼻梁有所发现, 在眉楞、下颌均有浓厚的白粉晕染, 和第290窟人物造型、敷色方法非常类似; 中心塔柱多为每面一龕等等, 这些现象既非西魏所有, 也非隋朝能见, 应属北周无疑。当时有人拒绝接受, 说我们改订的隋洞是某某大专家所订, 不能轻易更改, 又说北周短暂, 经过灭佛, 即使有过也早已不存在。后来经考古组用分型分式检验¹, 文献与题记的多次研究证明², 北周时代的洞窟才得确立。《总录》发表后还有专家不服, 认为把第428窟从原来的北魏下降了半个世纪, 深为疑虑。凡此种种都说明, 临摹是认识敦煌艺术的重要方法, 而不是简单的“照猫画虎”。敦煌壁画的临摹要做到“考古家满意、美术家点头”。莫高窟的临摹是一门专门学问, 它有自己的研究目的、研究方向、研究成果。它有一套自己专有的工作方法, 而且已经形成了体系。至于这些临摹品用于展览会, 是为了让更多的观众认识敦煌艺术的价值, 认识祖国文化传统的一个方面。说到价值, 这些古老艺术, 就要看临摹工作者对绘塑的认识、体会和心得的深浅。“研究得越深, 它的价值就越大”。这句话是有一定道理的。

由于在莫高窟壁画上的原有榜题文字湮灭, 形象就是惟一的语言, 要深层次地发掘它的艺术奥秘, 临摹是必不可少的手段。仅就壁画名称来说, 近半个世纪中, 我在莫高窟发现的许多新的题材, 纠正了一些旧的画名, 不全是先从经籍中考证出来的。例如第257、285窟的《沙弥守戒自杀缘》, 直到20世纪60年代初的著作中还把它称为《佛传》, 但是在临摹工作中发现它与《佛传》对不上号, 两个画面中都有僧人刎颈自杀、火中荼毗的情节, 1962年才在《贤愚经》中查出它的依据。又如第254窟的《难陀出家缘》, 原来也定名为《佛传》作为释迦家族的事, 似乎也依稀可信, 但不确切。在临摹中发现画面上有一位风流公子依恋青年女子的情节(图1), 显然和《杂宝藏经》中的释迦逼难陀出家故事相符。其他如《福田经

变》、《微妙比丘尼变》，都是在壁画上失去文字的“孤品”，既不见于前人著作，美术史料上也不见记载。临摹工作就是读画，就是深入细读壁画上的每一个细节，记住形象上的每一个特征，弄清他们在情节中表现的关系，然后再到浩若烟海的经典里去“大海捞针”。所幸在长期临摹中也初步掌握了佛教艺术题材上的一些范围，终于发现这些孤僻的画出自一些孤僻的经典。又如第72窟的《刘萨诃变》，先是从壁画上一个工匠装佛头的情节开始，觉得这是难得的造像的形象史料，作为“社会生活”题材，先画了它再查找根据，最后终于在敦煌遗书和《高僧传》等资料中查明，这是西北地方一位有名高僧的史迹，以后引发许多专家的深入研究，写出了许多更为全面的大块文章。诱发我去研究《宝雨经变》也是从局部临摹开始，逐渐扩大读画的范围，发现此壁壁画有特异之处，前贤的研究值得商榷。我从史籍和敦煌遗书开始，再去读《大藏经》，经历了很多艰辛，做了很多笔记，填写了很多比较表格，才定名为《宝雨经变》。

“临摹工作就是研究工作”，这是一句“老话”，从实践上看好象简单，似乎仅仅是一个技术问题，实际上它的辛苦不亚于埋头于青灯黄卷之间的专家、学者们的工作，只要肯于从事临摹，认真读画，就会不断有所发现，有所发明，而且还会为敦煌学的纵深研究开拓很多新领域。

给一些佚名经变定名，仅仅是用临摹工作研究敦煌壁画的一个方面，还有大量的比较研究、审美研究的问题，需要在临摹过程中去探索、解决。举例来说，《须达拏太子本生变》在南北朝后期开始在莫高窟出现，隋代盛行，晚唐、北宋的屏风画里都有存留，历代匠师们的制作构思就大不相同，较早的北周第428窟（东壁北侧），描绘须达拏太子因施白象遭父王放逐的情节，画面到在放逐地施舍两个儿子于婆罗门，妻子曼祇采果归来觅儿不见，伏地痛哭为止。到了隋代的第419窟人字披上就添画了失去儿子的原因和种种细节，到晚唐第9窟的屏风画中又画出喜剧性的大团圆的情景。同一个故事表现的着重点如此不同，这种现象就不能仅以“布施度”、“因果业报”等佛教义理来作“榜题性”的解释，其中十分明显地有各代艺术工匠对这个题材的主观处理意图。这在莫高窟艺术中是数不胜数、俯拾皆是。这种从比较研究中探索出来的成果，大多会成为“言前人所未言”。

临摹工作丰富了美术史的研究，敦煌艺术的临摹更是如此。佛教艺术是我国造型艺术史中的重要组成部分，也是中华民族创物述形、发挥想象力的重要历史成果，它把佛经上的义理变成艺术，把譬喻变成形象，用各时代、各民族的生活情景来叙述异域故事。它对外来文化去粗取精，在形式上严肃地继承并发挥



图2 第445窟
弥勒经变中“耕获图”

民族固有的传统，这种文化现象本身，已经超越了宗教范畴。在漫长的封建历史长河中，随着佛教在神州大地的广泛蔓延，从通都长邑到穷乡僻壤，凡人迹所至，都有大小不等的庵堂、兰若、寺塔、庙宇，无不从事佛教艺术活动。曾经有过大量的绘塑作品，为此也造就了一大批绘塑工匠，成为封建社会一项不可少的职业，他们当中有师徒相承的集团，社会上了有专业的行会组织，这些人的作品作为信仰、崇拜、祈祷对象之外，对当时的群众而言也是审美对象。民族艺术风格的形成，绝非几个著名画师、艺术巨匠所发明的。生活在人民群众中的匠师们，作为当时当地社会的成员，必然要受到人民群众审美经验的濡染，受到他们生活中爱憎、好恶以及风俗习惯等社会意识的影响，因此匠师们的绘塑虽是为宗教而作，但其作品无法离开他们生活的基础。他们制作的塑像、壁画除了表达宗教教义、仪轨外，还包含着丰富的历史内容，我们说莫高窟保存的这些历史形象也就是一部宏伟的形象历史。因此，我们的临摹工作就不仅仅是一个内容理解和技巧表达的问题，还要在操作中探索出这些作品诞生的外在因素——社会条件，和制作者的内在因素——匠师们本人的素质和修养。举例来说，在敦煌莫高窟营造的一千余年间，特别重视弥勒信仰，早期的造像、后来的经变，都体现了当时敦煌人在饥谨、兵燹的威胁和其他民族包围中，渴望清平安乐的弥勒净土世界早日降临。现在保存的从隋代开始直到北宋的《弥勒净土变》还有87幅，隋代多以《弥勒上生经变》为主，到了初唐就出现了《弥勒上生下生经变》，壁上以三分之一的面积画居处在兜率天宫里的弥勒菩萨，三分之二的壁面画《弥勒下生经变》里的弥勒佛，开始表现偃佉王与后妃剃度的情景（第329窟），到了盛唐，《弥勒上生下生经变》仅用墙壁顶端很少的位置画“兜率天宫”，而“下生经”的内容就大为丰富，剃度场面空前热闹，还有“女人五百岁出嫁”、“一种七收”、“树上生衣”“送老人入墓”、“路不拾遗”、“龙王夜降雨”、“罗刹鬼扫城”、“迦叶禅窟”等等细节（第444窟、榆林窟第25窟）。这些人间生活进入壁画，就意味着“弥勒净土世界”就在眼前，这些形象与场景无一不是直接取材于现实。我在临摹这些壁画时惊讶地发现，古代敦煌的画师不仅仅是在为当时的人民群众描绘一幅幅弥勒世界里理想的生活，而是直接地反映他们当时的现实生活，那些歌舞饮宴的青庐，临终泣别的葬礼，辛勤的耕种，收获，地主如何计量粮食……把当时社会的生、老、病、死等人间现象如实地描绘在墙壁上，以致今天的考古学家能在“一种七收”的弥勒世界里(图2)，考证出在盛唐时代中国农民已经使用了曲辕



图3 第445窟 弥勒经变中“剃度图”

犁，舞蹈史研究者能在“女人五百岁出嫁”的婚宴上发现六么舞。用人间社会作“粉本”，古代敦煌画师们有依有据地在莫高窟墙壁上绘出佛经中的净土世界，只要我们认真地临摹这些壁画，再去对照经典，就会发现石窟里所有的艺术无一不是创作，因为在浩瀚的《大藏经》里，无论经、律、论、史都没有提供壁画上的这些细节。

过去，我们过分估计了粉本在壁画制作中的作用，诚然，画史上曾经提到过粉本，实际粉本只有两种作用，一种是仪轨粉本，是把经典上抽象的内容形式化、格式化；一种是艺术粉本，是大经变的草图。在莫高窟中我们未发现两幅尺寸相同、内容绝对一致的同名壁画（因为洞窟大小不等，墙面高低不一），各代画师不可能去拷贝别人的画稿。饶宗颐教授编写了一本《敦煌白画》，对我们临摹研究很有启发，其中许多“白画”作品是画师在正式上墙壁之前的草图，是形象思维过程中的产物。它与现存墙上的壁画有些关系，但起不了决定性的影响。在临摹中我们会发现古代画师纵笔挥毫时像一位指挥千军万马的将军，从大的布局、人物的安排、楼台亭阁的高低错落、树木花卉的点缀、禽鸟飞天的穿插、“九品弥陀”与“九品化生”的远近大小及品位秩序，似乎都有成竹在胸，到了下手描绘时，更是恣意发挥他们的想象力，以他们的生活体会与社会经验去创作极乐净土。佛经中没有提供具体的造型指导，也就无法对匠师们的创作加以约束。我们在临摹中发现，古代匠师们观察社会生活十分仔细，例如《弥勒下生经变》中，妇女们剃度的戒坛画得十分庄严，但具体人物内心表情却不一致，显然那些被施舍出家的奴婢们，对剃发为尼是十分被动的。为了渲染整体剃度气氛，匠师们没有忽略在帐围之外画上浮浪子弟（二流子）在拉开布幔偷看那些姣美秀丽的姑娘们如何变成尼姑（图3），这些与原经典毫不相干的情节，可能是唐代寺庙里常见现象。画师们把他们熟悉的寺院剃度的情景画进弥勒世界的翘头末城里³，使人感到壁画上的“彼岸”与人间现实没有明显的差别，它犹如水里的倒影，只能反映人间岸上存在的一切。正因如此，在敦煌艺术的临摹过程中最使我们动心的是造型的生动，那些故事人物、菩萨、天王、弟子的举手投足和眉目流盼，无一不使我们的视觉感到欣悦，那些菩萨群体的组合、净土楼阁的结构，在《大藏经》里是找不到明确依据的。当年在挥笔操作中匠师们享有充分的主观能动性，要说画师们要受到什么制约，那只能是人间万象，他们想象的翅膀只有以现实为依托，才能使莫高窟的艺术造型宏大，异彩纷呈。

一部《大藏经》深奥如海，许多哲理性的经典、教义不是都能用艺术手段表现的，但在敦煌莫高窟艺术中出现了许许多多表现佛经义理的形象，如《维摩诘所说经·弟子品》中有：“……如幻如电，诸法不相待，乃至一念不住。诸法皆妄见，如梦如幻，如水中月，如镜中像。以妄想生……”经文本意是在比喻“妄想生”的“诸法”的速生速灭，以证“空”义。第159窟的《维摩诘经变》中就画了奔驰而过的双鹿和在镜中照影的男子。这些形象，一经画师挥毫，这些比喻“空义”的艺术就不空了，在石窟的墙壁上至今不灭，历时一千一百余年。这种有趣的艺术现象已使壁画有离经叛道之嫌，但当时的画工们却是认真而又虔敬地在为大乘佛法的义理比喻进行艺术创作，尽可能地使这些宣扬“空”的义理形象化。

在临摹过程中我们发现能用艺术手段表现的经典毕竟有限，而古代的画师们、雕塑师们却没有使佛教艺术程式化，在现存的492个石窟中它们各具个性，各有风采。在莫高窟很难找出两身绝对相同的佛陀、菩萨像，更找不出绝对相同的同名经变，就连那些变成印花壁纸式的“千佛”，各窟也各有其表现特征。可以设想，假若所有石窟中的塑像都是出自一个模型，所有的壁画都出自一个拷贝，即使莫高窟在数量上有492个石窟、45000平方米壁画、两千余尊塑像，也不能称之为“宝库”。而我们看到的却是窟窟生动，洞洞辉煌，这种绵长的历史延续，深厚的文化积淀，不能不使你要去缅怀那些创造石窟的世世代代的人民群众，这是他们的精神风貌，也是他们的精神成就，世世代代把他们的愿望、想象、祈求用形象表达出来，又把他们对生活的憧憬寄托在这些艺术品上。在洞窟里临摹常常使我感到一种“斯人已去窟不空”的惆怅。这些艺术工匠是谁呢？他们绝大多数没有留下签名，更不要说留下他们的“创作心得”、“挥毫体会”了。在美术史上作品与作家的研究本应是一个整体，在莫高窟我们很少知道这些画师的生世与生活，只有他们留下的壁画与塑像在向今天与明天的观众展示着“无言之美”。敦煌遗书虽然留下了不少的造窟文书、愿文、铭记、斋文、祷文，绝大多数都是属于虔诚的信仰，对佛陀、菩萨、净土的赞叹，很少涉及对绘塑的审美。当然，我们无权苛求古人，古代在寺观里的画师、雕塑师大多不具备文字功底，大都是真正的“作而不述”，写不出他们的审美理想和创作过程。所幸今天还留下几本被我们奉为圭臬的美术史著作，如《画品录》、《历代名画记》、《益州名画录》、《图画见闻志》、《画继》等著作，这些充满人文精神的著述第一次把寺观艺术作为文化现象来记述，这种客观、自觉地离开宗教内涵与信仰，对艺术进行评估的手法，反映了我国中古（5-10世纪）时代的寺观艺术在人民群众中就有很高的审美价值。《益州名画录》卷下有唐会昌五年郭圆写的《胡氏亭画记》，文曰：

……成都静德精舍有壁二堵，杂绘鸟兽人物，态状生动，乃一时之尤者也。吾后帝宇（御）之五年，讨叛帖夷，万方无事，于是大去蛊人之疾，以浮图氏为最，诏走御史，监毁城内之祠，凡云构山

峙之宇，一时而坏，百工之名迹随去焉。胡氏璩文而好古，惜少保（薛稷）之迹不存于乡，乃操斤挟党，力剟于颓圯之际，得人三十七头，马八足（疋）；又福胜祠获展氏子虔《天乐》二十五身，及乡之名工李氏感《天乐》十二色，皆神传异迹，陷（嵌）于茅亭之壁，长者之车，益满门矣……

这段成于会昌五年（845）的文字，是记载当时宗教艺术审美有独立存在的社会效应之最好证明，胡璩要挽救的不是宗教信仰，而是将受宗教“蛊惑”之累的佛教壁画。所幸，此时敦煌是在吐蕃王朝统治下，正是佛教空前兴盛之时，我们在第12、158、231、237诸窟临摹时深为这些石窟没有遭到会昌灭法的破坏而感到庆幸，同时我在临摹时也感到，会昌灭法使中原寺观艺术受到较大的打击，敦煌莫高窟却保存了它的传统，致使晚唐、五代、北宋都延续吐蕃时代（中唐）的形式，新意较少，形成了保守的地方格调。

近十余年来敦煌学在我国发展很快，特别是随着流失海外的敦煌遗书逐渐公布，经学、佛学、宗教学、文学、史学、考古学、社会学、民俗学、医学、音乐、舞蹈、民族文献各个领域都取得了显著的成绩。作为敦煌学的“重头戏”之一的敦煌艺术研究，在经济大潮的冲击下，窟内埋头研究者却逐渐减少。回顾过去的半个世纪，千辛万苦的临摹工作在认识敦煌艺术方面起过重要的作用，但这仅仅是一个开始，还有许多问题需要在临摹工作中去解决，也要从临摹中去发掘产生敦煌艺术之美的奥秘，在临摹中寻找各时代在运作技巧上的规律，特别是各时代那些同一题材壁画所表现的“有差别境界”⁴。为什么壁画会出现与经义相悖的现象？这都是一些未经开发的“生坑”，都需要用临摹手段去作“钻探分析”，特别是美学上的许多问题不是翻书本可以解决的，美学著作上的原理、原则、定义、方法，可以启发我们思考敦煌艺术，但是不能解决敦煌艺术自身的问题。有的同志说随着现代科技条件的普及，用摄影、录像完全可以代替临摹工作，这和用彩色图片可以对水果进行分类研究和亲自去品尝每种水果的滋味其结论就大不一样了。我国自古以来在人文科学中就有“创物”与“述物”之别，现代科学也十分重视多角度与多层次的方法论。敦煌莫高窟虽然已经被临摹了半个多世纪，从中研究出了一些问题，但与莫高窟庞大的数量相比，还属于“浅尝”阶段。我在编纂《敦煌莫高窟内容总录》时，虽然得到考古学、文献学的帮助，更重要的是得力于壁画临摹，壁画内容、时代、审美差别，大多出自于十余年的面壁埋头临摹和读书，假若不是通过较长时间的和壁画接触，许多问题与疑难点是无法解决的。当然，临摹不是创作，我们虽然遵循“古为今用，推陈出新”的原则，也十分羡慕那些能图写时代风貌的画家，由于才力短浅，时不我与，我不可能把“推陈出新”付诸实践。作为一种研究手段，我却认为敦煌艺术的临摹还应该有人继续下去，许多深层次的问题甚至还没有找出来。艺术史是一个民族创造美的历史，它的使命是帮助广大群众认识自己

的传统，发扬民族审美特征，它既是民族文化建设的重要内容之一，也是精神文明建设的重要方面。临摹工作能发掘出更多的内容，探索出更多的审美奥秘，这也是一种“推陈出新”，也就是对艺术史的一份贡献。

近二十年来，敦煌学研究取得了可观的成果，敦煌遗书的整理，各种经籍的考据、补正、拾遗和文史、地理方面的匡正、发明、辑佚都有重大的成绩。石窟艺术研究也在自己的范畴内作出了它应有的贡献，而临摹工作仍是取得新成果的重要手段之一。《淮南子·要略》里说：“非循一迹之路，守一隅之地。”希望临摹工作在今后的敦煌学研究中将会“别开生面”，不断出新，它的前景十分广阔。

本文原载《段文杰敦煌研究五十年纪念文集》，世界图书出版公司，1996年8月

1 樊锦诗、马世长、关友惠《敦煌莫高窟北朝洞窟的分期》，《敦煌研究集》，甘肃人民出版社，1982年。
2 施萍婷《建平公与莫高窟》，《敦煌研究文集》甘肃人民出版社，1982年。贺世哲《从供养人题记看莫窟部分洞窟的营建年代》，敦煌研究院编《敦煌莫高窟供养人题记》，文物出版社，1986年，第194-236页。
3 弥勒净土里的理想城市。
4 佛以平等观提“无差别境界”，认为“有为法其外相虽有种种差别，然其内情为”。敦煌壁画研究的正是这种“有为法”为何有此“种种差别”。

史苇湘年表

- 1924年3月 出生于四川省绵阳县。
- 1944年秋 考入四川成都省立艺专。当年参加当时的学生远征军，去印度守雷多公路；在军队中被编为宪兵独立营的一个班当班长，1945年返校。
- 1948年秋 从四川成都省立艺专毕业。到敦煌艺术研究所工作。
- 1949年 开始临摹敦煌壁画。
- 1950年 下乡参加陕西省临潼县的土地改革运动。
- 1951~1952年 参加莫高窟西魏第285窟整窟临摹。
- 1953~1954年 参加安西榆林窟盛唐晚期第25窟整壁临摹工作，与霍熙亮、欧阳琳合作临摹《弥勒净土变》。
- 1954年 任助理研究员。
- 1952~1956年 业余时间曾画过30余幅油画。1956年参加全国美术展览（作品为莫高窟、榆林窟、麦积山石窟的风景油画），并获二等奖。



50年代个人临摹的莫高窟大型壁画主要有：

- 莫高窟北凉第275窟 本生故事画
- 莫高窟西魏第249窟 窟顶壁画
- 莫高窟盛唐第445窟 剃度图长卷
- 莫高窟晚唐第156窟 张议潮出行图
- 莫高窟五代第36窟 龙王礼佛图
- 莫高窟盛唐第445窟 葡萄莲花圆光图案
- 莫高窟隋第390窟 莲花藻井
- 莫高窟元代第5窟 七龙藻井图案
- 安西榆林窟元代第10窟 双凤窟顶图案
- 莫高窟初唐第334窟 百花卷草边饰

与他人合作的摹本主要有：

- 莫高窟初唐第329窟 莲花藻井
- 莫高窟盛唐第320窟 团花藻井
- 莫高窟盛唐第166窟 莲花藻井

	莫高窟中唐第360窟 灵鸟莲花藻井
	莫高窟西夏第310窟 团龙藻井
1957年	被错划为右派分子，成为“控制使用”的人。
1958年	搜集调查石窟内容资料。
1959年	劳动改造兼石窟讲解员。其间为国庆十周年献礼，参加集体合作临摹榆林窟第25窟《西方净土变》。
1960～1961年	全国自然灾害期间，曾回四川绵阳住过一个多月。后返回敦煌文物研究所农场参加生产劳动，如喂猪、放羊、割芦苇等。
1962～1964年	继续参加农场生产劳动。
1964年	开始负责敦煌莫高窟内容总录的调查工作。并为莫高窟大事年表搜集资料。
1965年	参加研究院农场生产劳动。同时，临摹莫高窟第220窟西方净土变（初唐）与第217窟法华经变局部（盛唐）壁画。
1966～1968年	参加劳动改造。
1969～1972年	戴着摘帽右派的帽子，下放到敦煌黄渠乡劳动改造。在黄渠乡长期放羊，借放羊之机，有空就读书，这期间曾为来敦煌的北京医疗队画过宣传画（通过公社借调进敦煌县城画宣传画）。
1973年夏	落实政策，从黄渠公社调回研究所工作；
1974～1975年	做莫高窟石窟资料调查工作，继续编写石窟内容总录。
1975年	由敦煌研究院美术研究所借调至资料室工作，兼做洞窟讲解员。
1976～1977年	在本院资料室管理图书，同时做洞窟讲解工作。
1978～1980年	继续做资料调查，编纂《敦煌莫高窟内容总录》。
1980年	任资料室主任。
1981年	编撰《莫高窟大事年表》，分别按时代收入文物出版社与日本平凡社出版《中国石窟·敦煌石窟》第一至五卷出版。第一卷于1981年出版，其余各卷分别于1982、1987年陆续出版。
1982年4月	《中国敦煌展》在东京展出，随团赴日本参加开幕式及文化交流。在日期间，访问了东京国立文化财研究所、东京艺术大学、东洋文库等，并参观了北九州美术馆、京都博物馆、东京国立博物馆以及奈良的法隆寺、药师寺、唐招提寺等佛教名胜。
1982年11月	主编《敦煌莫高窟内容总录》由文物出版社出版。
同 年	职称评定为研究员。
1983年	《中国敦煌展》在巴黎展出，随展赴法交流，并参加在巴黎召开的“法中敦煌学术研讨会”，