

敦煌采塑

敦煌文物研究所編

人民美術出版社

108



敦煌采塑

編輯：敦煌文物研究所

图版摄影——李貞伯

出版者：人民美術出版社

印刷者：新华印刷厂

发行者：新华书店

統一书号：8027·32 开本：787×1092 1/8 印張：19 1/4
1960年4月第一版第一次印刷 印数：1—1000 定价：19.50元

敦煌采塑

常書鴻

一 民族传统

采塑造象是祖国卓越的民族艺术遗产之一。

司马迁在“史记”上曾提到：“帝乙为偶人以象天神。”而刘向在“战国策”上就更明确地谈到“土偶”^①，所谓“土偶”，徐彝舟在“读书杂释”上解释为“今世捏土肖鬼神曰槩，亦作塑”。这说明至少在二千多年前中国已经有泥塑了。

辉县百泉出土的泥塑猪、羊、犬等就是有力的实物例证。

与上述属于同一个时期(战国末年与西汉初年)的文物，是1954年在长沙杨家湾发掘出来上面附有采绘的木俑。

采塑不象那些用大块石头从外向里逐渐加工雕琢而成的石刻，而它是利用湿润、软和易于操作的泥土自内而外，自骨架大局，一直到细腻的肌肉运动和五官表情，逐步捏塑而成。艺术匠师们通过创造性的劳动，使造型的体积适应着创作的要求，把一切可以觉察的色、相、重量等等综合地全面地体现出来，成为质体和光色相结合“神采具足”的采塑。它不但形象地再现了人物，而且是“随类赋色”^②地刻划了人物的风采，使“默不作声”的泥塑成为“窃眸欲语”^③生动的造象。

敦煌莫高窟就保存有极大数目这种优美的采塑。这些采塑配置在绚烂夺目的建筑采绘和壁画装饰着的石窟中；它们不但是彼此映辉，而且是互相依存的；如有些菩萨天女的飘带，绕在肩上臂上的是立体采塑，但当延展到墙壁上之后就用同样采色的绘画接连下去(北魏、隋、唐都有类似的例子)。唐以后采塑菩萨的头光大体都是用壁画来代替的。有些佛龕内仅仅塑造了主要的一佛二弟子二菩萨二天王，成为七身一铺，而把未经塑造的另外八个弟子及天龙八部飞天龙女等扈从部属绘制在墙壁上面。龕楣图案，藻井图案，与石室建筑上梁枋斗拱的图案互相结合在一起。这些具体事实，生动地说明了中国古典艺术建筑、雕塑、绘画三者互相依存、密切联系的特点。这也符合中国艺术“绘塑不分”的古老传统。如北齐天统三年(公元567年)张静儒“造浮图并素象记”云：“在黄岗上造浮图一区，素画象容，刊石立形，释迦菩萨，妙巧班公。”这里“素画象容”，是指的“采塑”，当时就没有把“素”和“画”两个造型部门分开来。唐代采塑名家杨惠之，原先是与吴道子同时向画师张僧繇学画的，“五代名画补遗”上载吴道子和杨惠之：“号为画友，巧艺并著，而道子声光独显，惠之遂都焚笔砚，毅然发奋专肆塑作，能夺僧繇画相，乃与道子争衡。”这里不但说明杨惠之是一个有名的采塑专家，而且他的画，也与当时画圣吴道子“巧艺并著”的。他在毅然发奋专肆塑作之后，他的采塑不但能与道子争短长，而且能夺得他的老师的画相的神态。我们从这里绘、塑并论的记载可以看到当时绘画和采塑密切的关系。宋人郭若虚写的“图画见闻志”上在论到吴道子的“吴装”的特点时说：“至今画家有轻拂丹青者，谓之吴装，雕塑之象，亦有吴装。”这里说明绘画的风格也同时是采塑的风格。清人金俊明在他的“画跋”上也说：“吴生之

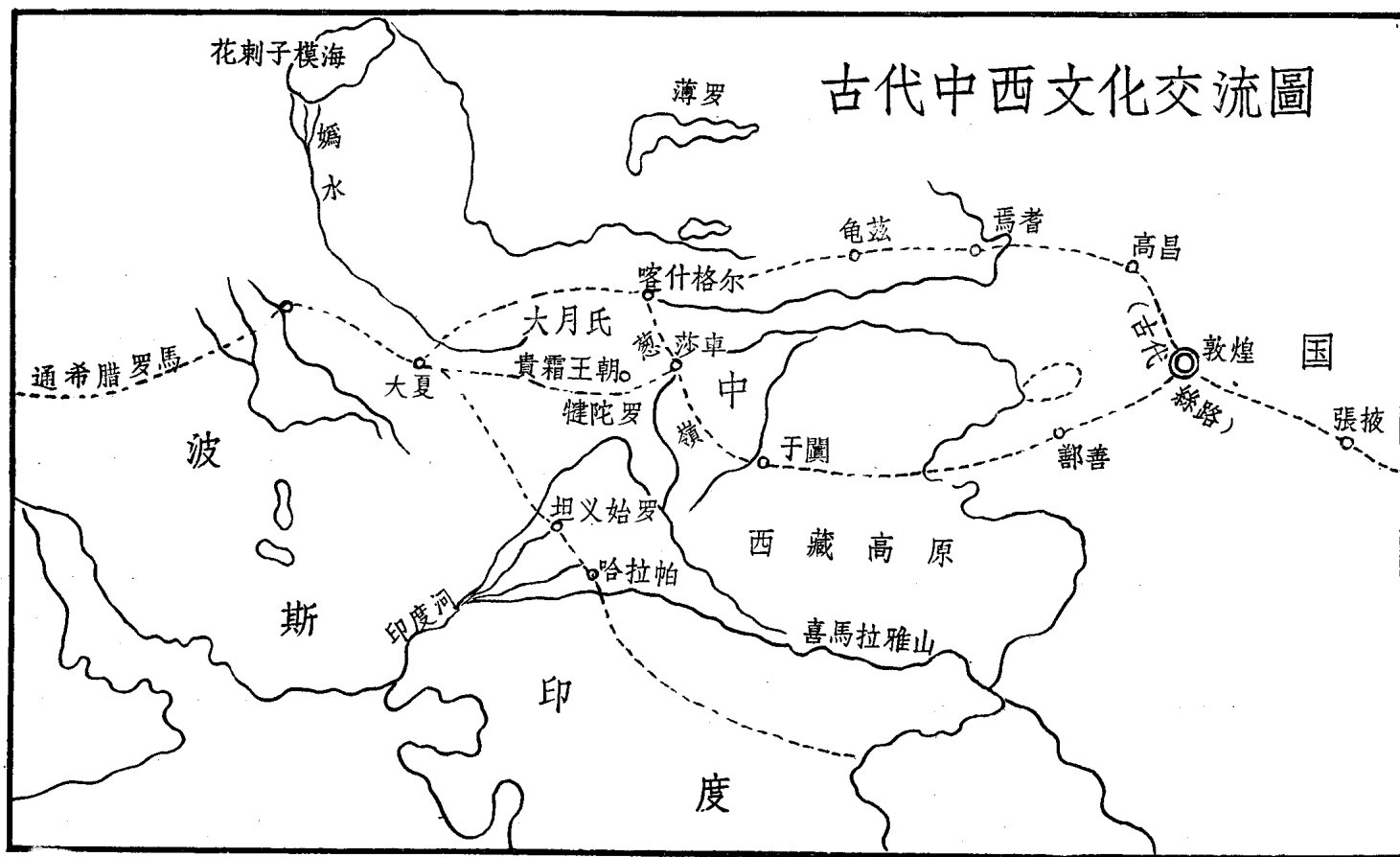
画如塑然，隆颊丰鼻，跌目陷脸，非謂引墨浓厚，面目自兴，其势有不得不然者。正使塑者如画，則分位皆重叠，便不求其鼻目颧额可分也。”以上所引文献上的記載，正与敦煌各时代采塑的神态、衣飾、花紋与各时代壁画人物及裝飾花紋完全是一致的，情况也是相符合的。

正因为敦煌采塑具有这样的特点，所以它們不能象那些曝露在室外，矗立在海边和沙漠中的埃及、希腊、印度等地的古代石刻紀念碑造象一样，它們是“素容繪質”^④地成为富丽堂皇的建筑内部的主要构成部分。

二 外来影响和新的創造

两千年前当佛教从印度跨过了葱岭，沿着天山南北两路到达中国内地时，随之而产生的中国佛教艺术，也在新疆和甘肃等与中外交通有关的地区逐渐发展起来。

敦煌是古代中西文化交流的枢纽(插图1)，也是五世紀前后中国佛教艺术在成熟的汉代艺术基础上，成长和发展的中心。

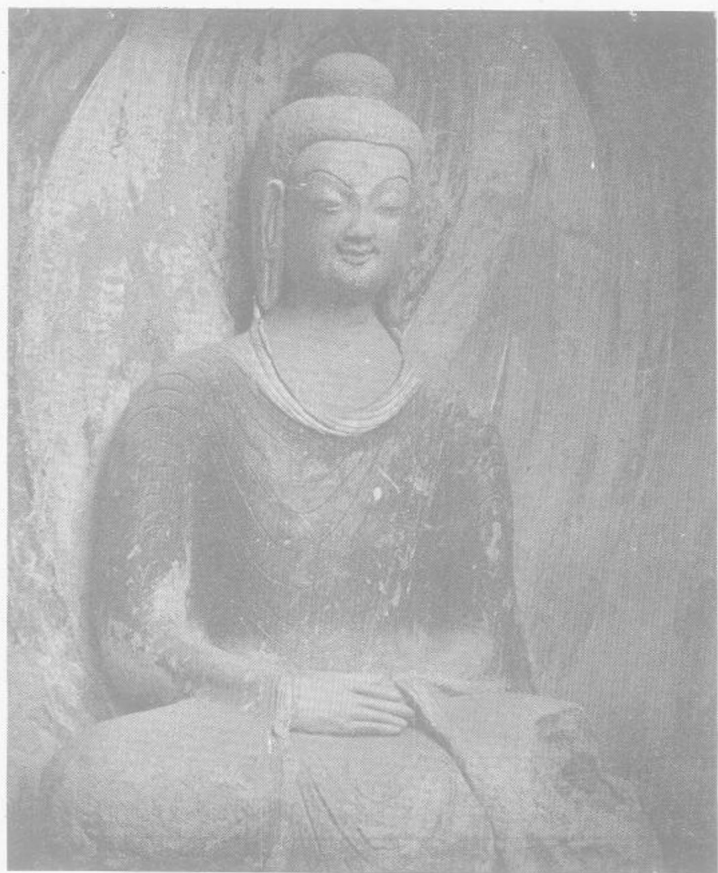


1

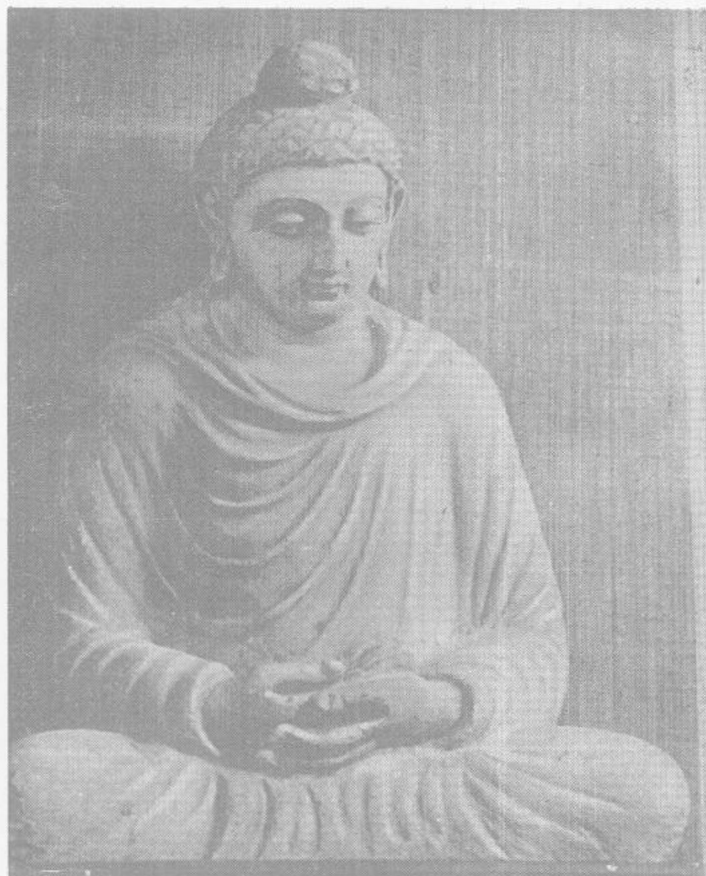
按照印度石窟艺术的形制，一般是彫刻多于壁画；象阿旃陀、爱罗拉、象島等处石窟，附在建筑物上的，都是在大块岩石上开凿出来的浮彫和圓彫的造象。但作为印度佛教輸入的前站——河西走廊和新疆南北两路汉代三十六国的主要地区，如鄯善、于闐、龟茲、焉耆等地，都是沙土和变質的砾岩，根本不可能凿刻石象。因此，艺术匠师們就利用传统的泥塑技术来代替了石刻。

一般說来，敦煌采塑所粧鑾的顏色，是用“随类赋色”的写实方法，依据各时代、各民族的衣飾花紋，富有现实意义和民族特征地表达出来的。

一方面，敦煌采塑的造型也在不同程度上受到外来影响。譬如在部分早期作品中，还能看出犍陀罗艺术的影响。259窟(图版1和28)北魏塑結跏趺坐的佛象，由于眉、目、嘴角間生动的刻划，使整个紅潤端正的面部显露出感染力极其浓厚的微笑，这个微笑使人們联想到比佛象修造的年代后一千一百多年、意大利文艺



2



3

复兴期大师芬奇的以微笑著名的“莫娜丽莎”的杰作，但前者的微笑正如汉、魏的陶俑中所常见的，似乎含有更恬静的东方民族所常有的朴素而明朗的感情。

这个造象从外表的形式方面看来，它所受西北印度犍陀罗艺术影响是佛顶的肉髻，曲线的衣褶，结跏的坐式等。插图3是代表二到四世纪时代犍陀罗地方出土的坐佛造象^⑤，这个由印度佛教融和了希腊艺术所产生的犍陀罗风格的造象，结构散漫、体态臃肿、表情滞钝，处处都反映了希腊艺术衰退时期的特点，而敦煌259窟（插图2图版28）坐佛谨严细致神情的刻画，健康饱满的组织结构，仿佛赋予泥土以真实的生命一般，比较起来读者不难从两者之间辨认出敦煌艺术的民族传统与外来影响的从属关系，也就是中国佛教艺术在演变发展时期新的创造和成就。

从魏到隋，约有两百年的时间，是敦煌采塑在新的创造时期的演变和发展。人们可以显明地看到石室采塑如何从魏代“秀骨清象”的典型经过隋代迈进到唐代“珠圆玉润”成熟的具有现实主义因素的创作阶段。许多盛行在隋时代，可能受了五世纪时期中印度笈多王朝造象风格影响的立佛，代替了晋、魏造象中有犍陀罗风味的结跏趺坐式的坐佛。但隋代采塑较印度笈多式石刻，更富有朴素厚实恬静健康的造型品质。而那些常见在北魏早期造象中，以浮塑凸线或凹刻线表现出“曹衣出水”的衣褶线纹，到了隋代已显得更简练了。隋代开始塑造类似毛织物一般重厚的衣服褶皱，但仍能看出它们与笈多王朝的“轻纱透体”的雕刻作风有一定联系的。从隋代开始，采塑匠师在佛象的袈裟上、菩萨的天衣上欢喜绘制颜色富丽的、形象生动的花纹。它们使大块平塑的面积增加了丰富的内容，与佛象的面面丰满圆实的造型相对比更显出艺术匠师们在精和简、粗和细的节奏调配上的智慧。

唐代是文学艺术创作已发展到非常旺盛的时代，当画师阎立本、吴道子大量在绘画上创作的时候，采塑名师杨惠之^⑥、张爱儿^⑦结合了绘画上“随类赋色”的写实经验进一步向现实的创作方法发展起来。魏、隋早期敦煌采塑中所含有的犍陀罗式或笈多式等外来影响，到唐代已被融和在丰富多采的民族传统中而形成了百花怒放的新的创作高潮。这个时期的造象面相温和乐观，胁侍菩萨的体态委婉多姿。唐代造象优美的风

格,正反映了这时候艺术家对于现实生活上“美”的追求,使佛、弟子、菩薩、天女、天王、力士等极为有限的形象,貫注了活人的气息和美好的生命力。

三 題材和創作技术

从四世紀东晋时代开始,与壁画制作的同时莫高窟就出現了采塑的造象。經過北魏、西魏、隋、唐、五代、

莫高窟历代采塑統計表

时 代	原 塑	原 塑 残 破	原塑經后代重修	小 計	备 注
北 魏	120	113	85	318	
隋	140	58	152	350	
唐	111	158	401	670	
五 代	7	7	10	24	
宋	28	20	26	74	
元	7	0	0	7	
清	972	0	0	972	
总 計	1385	356	674	2415	

各时代采塑种类及主题內容表

时 代	壁 塑	影 塑	高 塑	圓 塑	备 注
北 魏	千佛飞天伎乐	龕楣及各种花飾、建筑物	天王及菩薩	佛、天王、菩薩、獅	其中壁塑部分大半是有模子的印塑
隋	山水	龕楣、羽人夔龙、柱头。	比丘、菩薩	佛、比丘、菩薩、天王、地神	山水仅 203 窟一处
唐				佛、比丘、菩薩、天王、力士、地神、天狗、獅、象、麒麟	
五 代				佛、菩薩、天王、老君、地神	
宋				佛、菩薩	
元				观音大士及侍立諸天神	
清				金鋼、灵官、送子娘娘及鬼神等	

宋、元、清各时代的演变和发展，估计现存的四百八十个洞窟中，至少原有五千以上的采塑，但经过千余年的毁损，现在还有保存较为完好的各时代采塑二千四百十五身（见统计表）。

这些采塑从形式来分类，可以分作壁塑⑧、影塑⑨、高塑（相当于西洋的高彫）、圆塑（完全立体塑）四种。以主题内容来分类，有千佛、飞天、伎乐、龕楣、花饰、建筑物、羽人、龙、柱头、佛、比丘、菩薩、天王、力士、地神、獅、象、麒麟、天狗、老君、侍立天神、灵官、送子娘娘等二十种（各时代采塑内容见附表）。

从附表可以了解唐以前除圆塑之外还有壁塑、影塑与高塑三种塑造形式。这些塑象的位置都是布置在中心柱的上端，龕壁半立体的地方，与云冈龙门的石窟中心柱龕壁的浮彫、高浮彫的作风十分接近。到唐代就不采取



浮面的造型，一开始就以完全立体的圆塑造象布置在进深较大的，象小舞台一样的佛龕中或須弥坛上。造象不但临空，而且是可供巡礼者四方的观看和鑑赏。也就是历史上記載着唐代采塑名家楊惠之塑造了京兆府名演員留盃亭象，在背后也可以認識的一个証据⑩。五代、宋、元、清都是繼承了唐代现实主义創作的傳統，在不同的程度上还形成了时代所特有的风格。

根据莫高窟現有各时代采塑的材料来分析，魏、隋和唐代塑造特大型的采塑，大都凿刻岩石作为內胎，然后在彫象的表面包糊紫泥装塑。一般造象，是以十字形的木架为头及身段的主要骨架，在这个骨架上包扎了蘆葦，大部分塑象的四肢都是用麻繩縛扎得紧紧的。骨架做好后，再用麦草和黃泥捏在蘆葦上，到离表面还有一个手指厚的时候，经过晾干，然后再用麻筋和細泥混合的泥膏塑造形体表面較細致的部分，塗上胶質混合了墨白的地色，最后再塗繪所需要的各种采色。

唐代塑象与魏、隋不同的是以芨芨草代替蘆葦做骨架，芨芨草是一种沙漠上特有的象麦草一样、实心坚韧的植物。唐代塑象采用草泥与麻泥外，最后还上了一层以蘆花及細泥拌合成蛋壳般厚的表皮，在手足脸面身段露出的部分可能还要加油蠟⑪。使采塑呈現了軟和光潤而有韧性的外表，能經受温度湿度变化而不致起甲或龟裂，这是敦煌采塑经过一千数百年长久的岁月还能保存得完好的原因。五代、宋采塑与唐采塑一般没有什么变化，清代塑象在时代方面距我們比較近，作法与內地庙宇神象的塑造有点相似，可能是按照西北現存的民間塑造方法：先上护骨架的粗泥，再上中泥和細泥，完成了粗坯子（草样）经过修整，最后在造象的衣服和皮肤上上色。因为套装的泥层較厚，在整个塑造形体的輪廓和衣褶动作表情上，一般已沒有唐代采塑那样細致生动了。

敦煌采塑大部分是按照以上方法捏塑而成。我們还发现有其他的塑造方法。

中国在历史上正式記載着塑象艺术匠师的姓名是由四世紀时戴安道⑫开始的。戴安道就是“晋書”上的戴逵，死于395年。他是个著名的画家，能捏塑、鑄銅及木彫。他結合鑄造与捏塑两者的优点，創造了一种用陶胎粗布夹杂泥土的夹紵塑。但这种夹紵塑究竟是一个什么样子，历史上沒有記明，实物也不見，十年前偶然在莫高窟沙土中拾到了一个残破了的用戴逵的方法制造出来的夹紵塑的小佛头（插图4）。这个从沙土中拾



5

到的佛头因为残破过甚,又没有证实年代的旁证,很难确定它制作的年代。但从实物的形质上,可以证明它是用粗布夹杂泥土制成夹紵塑一类的造象。这个事实具体地说明了敦煌采塑的制作方法是多样的。因此敦煌采塑不但在艺术创造上具有高度的价值,而且将是我們研究传统塑造方法的宝库。

四 时代特征和艺术上的成就

自东晋时代开始,敦煌采塑在不同程度上显示着初期自印度输入的造象风格,其中尤以自西北印度传来的以衣褶綫紋流暢著称的犍陀罗艺术风格比较显著。但另一种反映着民族特色的,是北魏时代盛行的交脚弥勒象,它們与印度佛象的“結跏趺坐”式(又称“蓮坐”)或“安乐坐”式等毫无共同之处。是一种出现在北魏时期可能与拓拔氏上层統治阶级两腿交叉的尊贵者坐式相符合的^⑬。其他比丘菩薩与天王象等的衣飾服装大部分反映当时統治阶级清談玄理,好事粉飾的士大夫腐化沒落社会

中盛行的所謂“时世妆”。面部表情一如顧愷之“論画”上:“刻削为容仪”一种“秀骨清象”的风格。一般的北魏采塑保持着简单朴实的汉陶俑传统的模塑方法,体现出渾厚概括的特点。如248窟(图版21)的菩薩,在造型方法上还没有摆脱石刻高浮雕的范围,并不是全立体的圆塑。采塑格式大体上与长沙楊家湾出土战国末年的采繪木俑极为近似:简单的土紅的裙、飘带,与变成酱黑的項飾、青色的头髮,和鮮紅、石綠、黑等色相間的头飾。黑(可能是由銀朱氧化后变成的)和石綠的耳墜,以及至今未变的乳白色的皮肤等等,这些朴質雅致的色采,加在厚实的泥塑上,显出十分調和而文靜的感情。北朝的采塑虽然在繪色上比較简单,但在表情和神态的刻划上可能因为柔軟的泥土性質,使采塑的作者更能曲尽其微地显示他們的才能。

插图5是敦煌254窟一个类似高彫的佛象采塑。在采画斑烂的背光和佛象的头、面上,还残存着明亮的金飾,紅袈裟上用微凸平行的綫,模塑出“曹衣出水”的襞褶,右胸裸出的衬衣画滿了四花几何形紋样,在左背残断的手臂处,可以明显地看出草泥的肉胎以及用蘆葦扎成塑象的骨架。——同窟南壁佛龕內的交脚弥勒佛象(图版26),它的服装冠戴已改变为紧身的北朝装飾,但下装裙的部分还保留犍陀罗衣褶的形式。

275窟(图版15)經五代重修过的北魏交脚佛象,服飾大体与插图5相同,所不同的是有两絡长髮分散在左右肩臂上,頸項与前胸还佩戴了环飾,面相柔和圓潤,全身体現出純厚丰滿的造型。

同样的印象,可以在290窟魏塑菩薩象上获得(图版34),这个菩薩至今仍保持着采塑原始的风采。造象以石青、石綠、高岭土、土紅等四色为主的幽雅朴厚的采繪,結合了面部的造型表情与生动活泼的体态,它給予我們一个农村少女所常有的天真而美丽的青春的生命!

432窟(图版31、32)中心柱上另一对菩薩立象,她們修长的差不多完全赤裸了的上身,仅有肩背飘带充当庄严的天衣,下面的长裙已完全采用六朝的服飾,如图版20的菩薩象的形式相仿,冠髻下显露出五六絡披在額前的头髮,那样美丽的面相与庄严的姿态,使我們想到佛經上形容摩耶夫人的詞句:

“眉高而长，額广平正……目淨修广，如青蓮华，修短合度，容仪可法，其肩端好，其臂慵长，支体圓滿，肤采潤澤……”^⑭

可能作者是用上述标准来創造含有丰富的中国民族特色的，既不违背古代佛教徒的理想，同时由于服飾的装配与細膩的刻划，还活生生地体现出符合于那些时代具备着浓厚地方色采的美丽的典型。

历史上，隋文帝在結束了两晋以后数百年間各部族部落間的混战局面后，又重新建立了統一帝国，并实行了一系列安定社会的政策，結果，也促进了中古时代封建經濟和文化的发展。反映在敦煌艺术首先引起我們注意的是，在这短促的二三十年隋代統治时期，修建洞窟的数量上差不多超过全数的五分之一。同时洞窟內容的布置与代表民族性格色采的运用也从晋、魏着重清淡的采色到隋代富丽热烈的色調。这个时期采塑主要的特点和新的成就，是突破了中國佛教艺术初期所形成的一佛二菩薩呆板的定型。进一步充实中国佛教艺术的内容和扩大现实形象描写的領域；隋代艺术家对现实强烈的追求和旺盛的創造力量，可以从敦煌隋代采塑中做一个說明。晋、魏时代采塑的主题，是佛与菩薩两个內容，这是代表佛教教主的释迦牟尼佛与上天的菩薩形象，但到了隋代介乎佛、菩薩与人之間的佛的十大弟子中主要的迦叶与阿难两个形象，成为当时采塑匠师們新的描写对象。在历史上自汉、魏到隋五六百年中国佛教发展的过程中，涌现出許多当时被封建統治階級压榨的人民，为了追求精神上的寄托和解决宗教上的种种疑問，不惜冒险犯难远涉大漠瀚海到印度去求經的高僧和事迹，比較佛与菩薩的神話故事更亲切地成为当时善男信女崇拜的偶像，也成为当时艺术家刻划的典型。第419窟隋代的迦叶塑象（图版37、38），正是說明了这个問題。这个用杰出的写实手法刻划出来的，以“头陀第一”著称的大迦叶的采塑是如此生动地体现了在西域一带苦行进修的行脚高僧的形象。它使我們从历史的記載上回忆到：晋武帝时代（265——289）繼朱士行之后，第二个冒险去西域求經、世居敦煌、号为敦煌菩薩的高僧竺法护；它使我們从历史的記載上回忆到：从长安結队西行，“自敦煌至毗茶共費一百五十九日”^⑮，在外十五年“孑然一身”胜利归来的著名的高僧法显。以及在这条貫穿中西的古代的“絲路”上，无数具备着民族气魄的和平的文化使节和善良的宗教信徒，前仆后继不絕于途的冒险旅行事迹。正如法显在他的“佛国記”上所写：“沙河中多热风，遇則无全。上无飞鸟，下无走兽，遍望极目，莫知所拟，惟以死人枯骨为标帜。”看到他們九死一生地在“沙河热风”与“风雨积雪”的环境中磨炼出来的鋼鐵一样坚强的意志和大无畏的精神。再看看图版37所載迦叶的微笑，他那从心底里透露出来反映在眉目嘴角間的善良的微笑，带着謙虛和朴实的感情的微笑，那几顆显露出来的残缺不全的齿牙，和一对大小不相称的眼睛，額上、臉頰和嘴角的皺紋，頸項間显露的筋骨，处处都刻划出一个长期在艰苦的环境中，向沙漠上风日斗争，向戈壁上严寒斗争、向飢渴斗争、向孤寂斗争、向疲憊斗争、向黑夜斗争……的当时无数往来于阳关大道的行脚僧，他們在經過十年二十年长期风尘僕僕艰苦的旅行生活之后，而获得了最后“德行高超”的晚年平靜安适的微笑。假如讀者在这件杰出的采塑前面能够产生同样的印象的話，那就是隋代无名的采塑匠师們在艺术上杰出的貢獻。

能够充分的代表北魏过渡到唐代的桥梁的，是427窟隋代匠师塑造的三鋪一佛二脅侍的大立佛像之一（图版45）。这些佛像及菩薩在形体上比較一般的都要丰满壮实，肉身是土紅色，在藍綠地色的璽珞佩带上，用白色細綫勾描出菱形、几何形的大小花朵，紧身的天衣是紅地色，白藍相間的花紋，裙裾上有用紅、藍、綠、黑、金各色所描繪成带状几何形精致美丽的花紋。这是代表当时盛行的“时世妆”中最华丽的标本。也是隋代統一南北，在艺术上渾厚富丽作风的新成就。

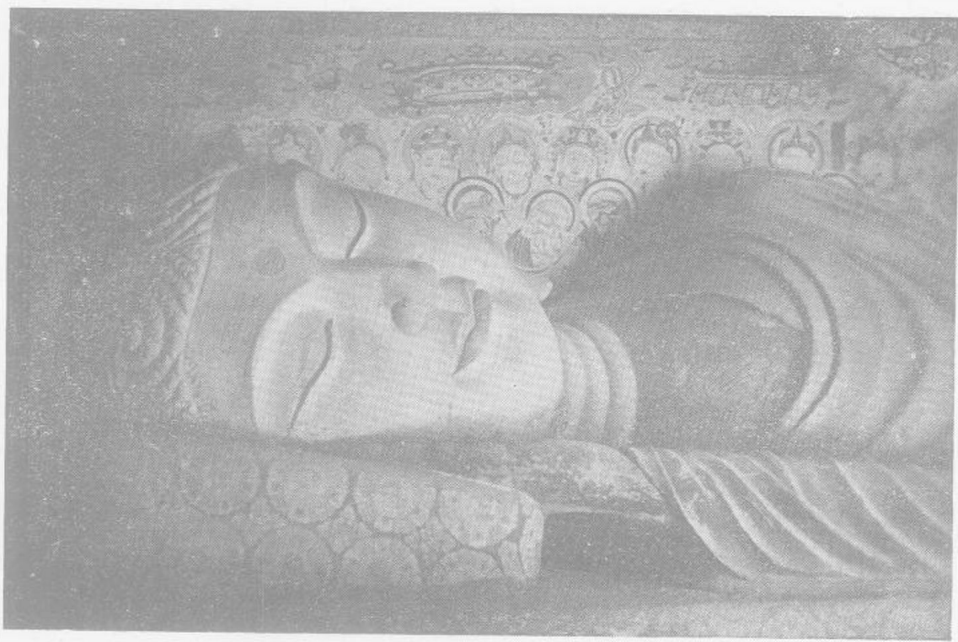
到了唐代，造象技术在隋代匠师們新的創造性的劳动成就中更加发展起来。唐代采塑匠师們已不能滿

足于北魏及隋代塑像那样比較单纯朴实的造型与采繪，美术史上楊惠之的出現正是标志着与当时大画师吳道子一道，在繪画与造型两方面夺得“张僧繇神笔路”的大师們，把唐代采塑从神采和形象两方面推进一大步。他們运用了兼而有之的繪画与塑造的才能，赋予朴素的泥土造象以丰富的色相，从而加强了造型上的感染力。宋法智正是楊惠之教导出来的能塑像而兼长繪画的有名匠师，还有与楊惠之一样学画不成专事捏塑的张爱兒^⑥。由于当时寺院建設的风起云涌，艺术匠师們在供不应求情况下互相竞赛、互相帮助的早期采塑集体創作的事实也可以从“敬爱寺繪塑記”所载反映出来。

“敬爱寺佛殿內菩薩树下弥勒菩薩塑像，麟德二年自內出王玄策取到西域所图菩薩象为样，巧兒、张寿、宋朝塑，王玄策指揮，李安貼金。东間弥勒象，张智藏（即张寿的弟弟）塑，陈永承成。西間弥勒象，竇弘梁塑，上三处象光及化生等并是刘爽利。殿中門西神，竇弘梁塑，殿中东神，赵云質塑，今謂之圣神也。此一殿功德，并妙选巧工，各騁奇思，庄严华丽，天下共推。”^⑦

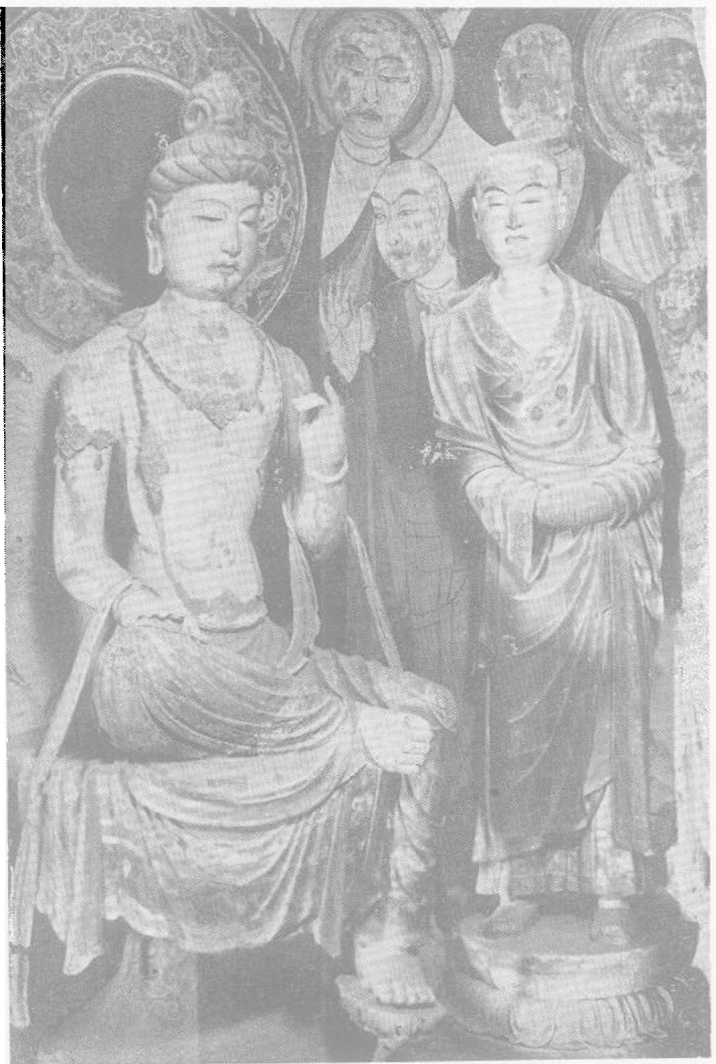
上述的历史資料說明了唐代艺术家在創作劳动中集体工作的优良传统。敦煌采塑就是用这些优秀的艺术品来証明这一个历史記載的宝贵的証据。魏、隋的作品，尤其是唐代采塑，显著的留給我們石窟艺术的建筑、壁画、采塑三者的完整性、統一性与調和的感觉。使我們深深体会到，采塑之間各个不同主题如何在佛的“靜”与天王的“动”，菩薩的“娟秀”与力士的“壮健”各个不同的主题内容，各个不同的形象性格和內心表情，它們在同一个佛龕上，在同一个充滿了壁画的石室建筑中，如同交响乐一般奏出了諧和的歌曲，开放了美丽的花朵。正如上面已經談到过的采塑匠师們在塑造十大弟子的时候，常常将迦叶、阿难用采塑来表現，其他八个就干脆画在壁墙上做了采塑的补充。也有些菩薩的头光与飘帶是以壁画来代替，或是用繪画来表示造象的鬚眉等。这一切都証明了美术史上戴逵、楊惠之、刘意兒、馬天来等都以能画善塑著称的历史的真实性。也說明了古代“繪塑不分”的传统和建筑、彫塑、繪画三者相互密切的关系。

唐代采塑在題材方面又添增了“力士”与“涅槃”两个新的内容。“力士”象的描写手法，就比魏、隋时期的“天王”象有了更精深的刻划，艺术家在塑造力士形象时，不仅在面貌姿态上表現了威武的神气，而且在肌肉的运动上，在“关鬲脉絡”上都无微不至地塑出了合乎解剖的健壮的体格。“涅槃”是佛教教主释迦牟尼“在世間广开法門，救度众生垂五十年”后，在拘尸罗的熙連若跋提河畔，一个印度下雨的季节，又是大飢荒的年代里临終时的造象。这是一个大胆的运用采塑技术来具体表达梵文“Nirvana”具有复杂的宗教含义的描写。它并不象欧洲中世紀与文艺复兴及以后的时代艺术家所乐于描写的“耶穌釘死在十字架上”的悲剧主题那样，而是按照佛經的記載，释迦牟尼在临死的夜半布置好了身后一切，“即于是夜，右胁而臥，汨然大寂！”一个普通的平凡的死！在看过了唐以前許多佛本生故事如“舍身喂虎”、“剜肉喂鷹”等委婉曲折的多少帶有悲剧性的流血牺牲場面的壁画后；这里，如插图 6 所示，158 窟唐代采塑匠师們刻划出来的长十五公尺大涅槃象的一部分所給予我們的印象是宁靜安詳一个唐代妇人的睡态，一个經過疲倦



6

的劳动后恬适的安息。它广阔的前额，修长的眉毛所遮盖着的依然是微微张开的眼睛，仿佛在垂视他为“救度众生”曾经尽了一切力量的世界，垂视环绕在他周围的诸天、弟子，和他未了的事业和对于无尽的将来的希望，同时那个紧闭着的嘴唇，好像是肯定的表征着一个光明乐观的未来的信念。环绕在周围的诸天及弟子的表情却充分的反映了如“大藏经”‘大智度第二’所提到的佛入涅槃时：“诸人啼哭、诸天忧怒。”各种不同修行程度的天人对于佛入涅槃时不同的认识和不同的心境。图版 103 是第 148 窟完成于 778 年李太宾所修建的涅槃洞中情况。这里从围绕在唐代的大涅槃象周围的弟子举哀的群象来看，艺术家以不同的动作和面部表情体现出佛入涅槃时，七十二个大弟子的种种不同的内心变动的状况：有“呼天抢地”的号哭、有“涕泪交流”的痛哭、有“啜啜哽咽”的隐哭、有用理智控制着悲痛的情绪的愁眉苦脸……用不着说明就可以理解唐代艺术家如何从形象的动作一直到内心的表情的各方面使采塑增加感染力。



322 窟 (图版 53) 初唐佛龕上的几个塑象，这里菩萨的形象在服饰和姿态方面还保留着某些隋代的作风，但从全身相称的比例与写实的塑造技术上看是有着很大的发展的。尤其显著的是北方天王，从服装上、从高度写实的造型技巧上，仿佛使我们惊异地看到一个汉、唐时代作西域都护打扮的卫国武士，而不是上天的“仁王”。那样紧紧包在身体上头部肩部和腰下部的厚重的铠甲，也使我们想到唐代诗人岑参在“白雪歌”里的“将军角弓不得控，都护铁衣冷犹著”诗句中所描写的意境。

这个采塑以它的身段比例，以它自头到脚的盔甲、护胸、长靴，一直到铠甲上突出的模仿钢丝做的锁链纹，突出的护胸上的板扣，突出的威风凛凛的八字鬃鬃，加上绿、黑、白、蓝、红相间的模仿金属衣着的写实的色采与至今仍在西北流行的毡靴的样式，强调这个塑象的乡土气氛和艺术的感染力。在同一个佛龕上，人们还可以看到跏趺坐的佛、比丘和菩萨的衣褶。具有高度技术的匠师们，全凭他的双手自如的运用泥土的才能，刻划出不同质地的紧贴身体的厚重的铁衣与流畅柔和菩萨的天衣、比丘的袈裟等绸缎所形成的褶纹。这种富有体质感的杰出的造型手法是唐代采塑在“维妙维肖”的写实技巧上新的成就。

130 窟 (图版 57) 唐代开元年间 (公元 713—741 年) 马思忠等所造的高达二十五公尺的大佛象的头部的特写。“莫高窟记”^⑧ 所称的南大象，是由岩石经过雕琢后加以草泥及粧璆的巨大的弥勒佛造象，不但在整个身段比例处理得生动合理，就是手足及面部表情方面也是极其细腻地表达出高度现实主义的技巧，是中国佛教艺术巨型造象中优秀的代表作之一。从这个头象的特写中，首先可以体会到反映唐代社会充分物质条件与高度文化水准的生活情况。佛头丰硕的颞颥，厚实的嘴唇，如此肥头大耳的脸型，已与南北朝时代佛苦行造象那体态瘦弱的造型有显著的改变。他的俊秀的眉眼，向上微翘的眼角，端正的鼻梁，和卷曲有致的头髮，既表达了人情味，也透露出庄严静穆宗教上的感情。附带要說到的这是属于一个高二十五公尺左

右的巨大弥勒佛坐象的头部。在仅仅十公尺左右的洞窟的深度中，要做到身材如此巨大，比例如此适度，栩栩如生的效果，必须是一个已掌握了高度的技术操作手法、有經驗的艺术匠师才能得到如此杰出的成就。

另一个代表敦煌唐代采塑、也是代表敦煌两千多个采塑象优秀作品之一的是第328窟盛唐的造象(图版58—67)。这一铺由一坐佛二比丘八个半坐半跪式大小菩薩組成的佛龕，由于洞窟前室的保护，和經過一个长期封閉的緣故，洞窟内部宋代重画的壁画，还保存着原来未变黑的朱紅。塑象与佛龕背面盛唐原来的壁画，依旧保持相当完整的情况，这一龕十一軀造象本来是非常完整的。但令人痛恨的是北壁半跪式菩薩，一个最为俊美娟好的菩薩造象，在1924年为美帝国主义分子华尔納連同蓮座一起盗走了。

全龕造象的設色，从释迦牟尼佛本尊、比丘、菩薩全部都保存着极其富丽的色采。采塑上閃爍的黃金色的反光，与圓潤丰满乳白色的菩薩赤裸着的上身所佩戴着的璎珞，以及摹仿得如此逼真的織花緞面比丘的袈裟，給人以金碧輝煌的感觉。下垂的菩薩裙裾衣褶輕輕地覆盖在肥厚的足背上。这一切是如此富有感染力地使我們体验到一种人世間真实的感情。如插图7作“吉祥坐”的菩薩，她那娟好的袒裸的上身，几条仅有的璎珞披戴在前胸，秀丽的細眉与微斜的眼角，俊美的鼻梁，微聳的嘴，在丰潤飽滿大理石般乳白色的脸部表现出天真无邪善良而秀丽的神态。充分显露出艺人对现实的描繪，正象唐人段成式在叙述当时画家韓幹画寺院中的释梵天女时說：“今寺中释梵天女，悉齐公妓女小小等写真也。”^⑨活人的气息不但表现在采塑的面部，而且是同样貫徹在結構骨架、身段动作和衣褶的装配上。上面說过晋、魏的采塑，在佛象身上采用的是“曹衣出水”的衣褶和“吳带当风”的舞带来繼承汉代艺术“車水馬龙”一般生动的传统。这里唐代艺术家却直截了当的付予佛象以肢体的动作。由佛的盘腿式結跏趺坐变为两脚垂下的“安乐坐”，菩薩的体态除一足下垂踏在蓮花上的“游戏坐”外，一般直立的菩薩都是“曲膝低腰”地做出娇柔的表情，披戴着采花的綢緞，經過艺术家精心設計出来的衣褶綫条，随着身体輪廓而变化的輕輕起伏着的节奏。璎珞、珮带与冠髻等的种种庄严，更增加了娉婷婀娜、温柔而优美的女性的特点。在这样一个“端严柔弱似妓女之貌”^⑩的菩薩旁边站着声聞第一的佛的大弟子之一“阿难”，正象一个刚成年的青年男子，虽然它在庄严的袈裟中表示一本正經的神气，但它的袖手折腰歪扭的姿态，仿佛遮不住青年人好动的性格似的。这里由于微侧的腰的挺出，連帶引起袈裟上衣褶系統的动作，和重厚富丽的花緞下垂时的褶叠，微露的衣裙，与足下翻头的鞋等。如此现实生动的形象，使我們不能不惊奇地感觉到这些坐在我們前面，或站在我們前面的盛唐时代的健壮的青年男女与后壁画着的比丘一道都是“窃眸欲語”地等待我們的接談。只是偶而从残破了的塑象身上看到显露出和合了紙筋、蘆花的黃泥，使我們猛然从幻想中惊醒过来。現在我們正是面对着一千三四百年前杰出的民族优秀艺术作品。

与上述同一个时代同一个作风，但經過后来粧鑿过的，是319窟一铺七軀的塑象，这里除采色已大部发黑外，形象上大部分还十分完整(图版68—72)，可喜的是这个采塑还保留着未經重修过的生动的手、足，战士的表情也十分庄严勇武。

可能在时代方面比較稍为迟一点，形体的塑造技术进一步向现实主义精神发展的是79窟(图版90、91)半跏趺的坐式与立式的菩薩象，它們顧盼自如的眉目表情与配合这个神情的手足的姿态，丰潤的肌肤可与已被帝国主义分子劫夺去的天龙山石窟第14窟西壁半跏菩薩石刻象互相比美。插图8是同窟南壁天王象，长袖麻鞋的唐代武士服飾，比例准确，形象生动，不但艺术价值很高，而且是为研究唐代服飾增加了可貴的資料。同样优美的塑象，又可以从第196窟(图版104)看到这一身作“游戏坐”式的菩薩，由于它們被固定在四面临空的須弥坛上，連背面也是以同样写实的手法刻划出来的。造型的部位及衣褶花紋等細致的程度，实在令人吃

惊,从释迦牟尼的蓮花座式所垂挂下来的綢緞的褶紋,与菩薩的衣裙,比丘袈裟上的山水印花等花紋,甚至織物的經緯綫編織的綫紋都摹仿得如此細膩生动。其他还可以在 384 窟看到一鋪七軀的盛唐优美的采塑,同样肥碩丰厚的脸型,無論在阿难或菩薩方面都充滿了娟秀純厚的风度(見图版 7)。如图版 66、67、82,一个半跪式的供养菩薩象,他那虔誠、优美、和平、善良地长跪在佛前的姿态,真如供养人題記上所書,在“一心供养”着自己所崇拜的偶像。

相反的,另一个类型,站在龕外南北两角的天王象。那是身披甲冑气吞山河的唐代武士。它揮拳鼓目声色俱厉的神态,正如后周“正定崇因寺判官堂塑象記幢”所云:“威容既立,不聞鳥鵲之声。”^②这两个庄严威武的天王,似乎要用他的威力来懾伏一切外道邪魔似的。同样使我們注意的是两个被踏在天王足下的地神,尤其是图版 83 北方天王脚下的那个猴头兽身的地神,通过艺术匠师丰富的想象力所創造出来的艺术形象,那样生动自然地使我們感觉到“若有其物”的感觉。

320 窟(图版 73)盛唐比較好的菩薩; 327 窟(图版 74)是同一个时期比較优美的菩薩; 45 窟(图版 76—78)有代表性的盛唐采塑,菩薩与比丘,形象生动,比例恰当; 图版 89 是盛唐时所特有的龙首虎身的坐式瑞兽。

唐代塑象的发展高潮同时跨着盛唐和中唐两个时期(公元 713—820),是楊惠之生存和創作的时代,是中国采塑在现实主义发展道路上到达空前高潮的时代,这个时代的采塑艺术在造型与采繪两方面得到更密切的联系和更完美的发展。与楊惠之同时的,还有吳道子的門人后来改工捏塑的张仙乔、王耐兒、元伽兒、李岫、张寿等,都是唐代采塑史上有名的高手。他們能画善塑,使采塑与壁画不但是和諧的配合,而且是共同的合作。显著的例子可以在千佛洞所遺留下来中唐塑象中体验到,其中主要的以 194 窟为这个时代的代表作。如图版 93—98 所示。这个由佛、比丘、菩薩、天王、力士七身組成的龕内外采塑,至今还相当完好。图版 93 是龕內的南壁天王及菩薩的特写; 图版 95 是北壁天王、菩薩的特写。这里大部分造象的肉身都是乳白色,其他如菩薩的天衣珮带及天王甲冑冠飾上的采繪,与壁画的作风完全一致。北壁天王面部作土紅色,挺胸擎拳怒目直視,現出无比威武的气概(如图版 96)。南壁天王的浓眉和两頰的蜷曲的鬚鬚,都是用暗紅色的毛笔在光潤的面頰上勾刷出来的。真有吳道子画赵景公寺“刷天王鬚笔迹如鉄”的风度。南壁菩薩丰滿微笑的顏面,头上髻鬘作下垂形,上身着了淡綠采繪的半臂,两肩搭着卷草紋的帔子,当胸已由初唐的方形演变为大圓形,下着长裙,画卷曲的蔓草,看上去正是杜甫詩中所描写的“蔓草見罗裙”似的一个唐代少妇。这里生动的造型与繪画有机的結合,使采塑絢烂夺目地增加了它的感染力。北壁天王象(見图版 96),面作土紅色,头戴盔,怒目切齿,右手执拳,左手张开作撫腰势,全身甲冑施滿了采繪,真有“生机勃勃,气吞河岳”的气概。如图版 97 的北壁龕外力士,上身袒裸,怒目张嘴作“大喝一声”的姿势; 全身肌肉在有力的运动下紧张突出,有些地方还可以看見皮肤內面正在运行的靜脉,身材尺寸比例与合乎解剖的肌肉运动都显示着科学上的依据与现实主义表現技术上的进一步的成就。同时也使我們幸运地認識到杰出的唐代采塑可能就是先驅者楊惠之和他們同时代著有盛名的张仙乔、王耐兒等在中国塑造发展的全盛时代的现实主义传统,它們曾波及到塞外,并且一直留传到現在,使我們有条件在敦煌艺术宝庫中找到如此优秀完整的宝貴遺產。

差不多与 194 窟同时,可能稍后一点的有类似作风的一鋪七軀的采塑是 159 窟。这个至今留着完美的壁画与造象的洞窟,由于处在距地二十余公尺的四层高岩上,而且通道断絕,所以沒有遭受到破坏,因而保存完好(見图版 99—101)。这个洞窟采塑的主要内容是天王、菩薩、比丘,他們的服飾和活泼生动的造型体态,与 194 窟有共同相似之处。但由于这个洞窟的壁画精美色采鮮艳如新,因而更呈現了滿室映輝富丽堂皇的感觉。这里菩薩的衣裙是緋紅色的地子上画滿了团花,与耿津“凉州詞”的“金鈿正舞石榴裙”句是十分切合的(見图

版 101)。

晚唐塑象一般仍沿袭中唐的傳統，个别的采塑如362窟(图版105)的一个高僧的采塑，完全用现实的創作方法表現出来的造象，已較佛龕上的比丘象向写实进一步发展。196窟存有晚唐时代比較优良的塑象，天王象高約五公尺，是千佛洞几个較大造象之一，象身高大，形式比較簡略，其中一个半跏趺坐、上身袒露的大菩薩象(见图版 104)，从她圓潤的綫条所烘托出来的丰满的体态，加之下边衬着卷折的裙边，这一切符合了唐代妇女健康美丽的形象。在它大理石般洁白的上身袒露的色采，加上胸前朱紅的披巾，綠色地子上用黑、蓝、紅間杂描繪的团花，更使得主体显出朴实而健美。197窟(图版 102)是晚唐塑造的娟秀生动的另一个菩薩象的例子。

五代和宋代的洞窟，在千佛洞大体是由原来隋、唐洞窟重新粧繪的結果，因此这两个时代的塑象遺留极少，261窟(图版 106—110)，是五代采塑的代表；55窟(图版 111)是五代或宋初采塑的代表。它們姿态比較生硬，神色也呆滯，衣褶繁杂紊乱，有些象敦煌宋代壁画一般，已到了从唐代艺术創作高潮上走向另一种富有裝飾傾向的风格了。

元代莫高窟修建的情况可以至正 11 年(公元 1352 年)，速来蛮西宁王“重修皇庆寺”碑上所記“施金帛、采邑、米粮、木植命工匠重修之，佛象壁画焕然一新”来做佐証。皇庆寺是經清道光年間重修过的，可能就是現在中寺的寺院，并不是石窟。当时所謂“佛象壁画”已全部不見了。現在能够見到的佛象就是95窟，六臂观音大士、侍立諸天一鋪七軀。这一鋪采塑虽然有經過后来重修的痕迹，但在这七个采塑所反映出来的生动的现实作风看来，可能在一定程度上是和当时名采塑大师刘元“神思妙合”的采塑风格相接近的^②。

元代中統元年(1260)正是尼泊尔名塑象艺人阿尼哥在吐蕃为八思巴建宝塔的时代，密宗的造象千手千眼菩薩流行的时候，千佛洞 465 窟中心圓形宝坛上原有木胎、鋸木粉掺合了胶質粧塑的千手千眼观音一鋪，可惜已經为人搗毀。95窟这一鋪六臂观音及侍从天神的采塑，是敦煌石窟中仅存的一鋪以六臂观音为主尊的采塑。这个六臂观音与元至正八年(公元1348年)莫高窟造象碑中的六臂观音的风格相同。采塑的形象生动、刻划入神，不但作品的风格上較之宋代时期的采塑，已有很大的进步，內容方面也显露了新的改变(见图版112、113)。元代和尚圓至贈采塑匠师张生的序上曾說：“駢木为骨，搏土为肉，糜金胶采为冠裾容飾，操塤以損益之，丰而为人，瘠而为鬼，粲然布列而为众物，其形其事，必当其类。一堂之上，坐立有度，貴賤有容，怒者、喜者、敬者、倨者、情随状异，变动如



成人，使觀者目憚魄悸，不敢目为土偶，此塑之工也。菩薩則不然，慈眼視物，无可畏之色，以睇視瞻；其姣非婉，其顚非願，其服御容止有常制，巧无以显，拙无以隱，其慈若喜，其寂若蛻，德蛻于容、溢于态、动于神……”^③从这里我們可以理解这一评价的真切。

明代严踞嘉峪关，敦煌曾一度廢置，因此，千佛洞并无这时代留存的艺术遗产。直到清朝雍正年重置敦煌县后，千佛洞有些唐窟被改为娘娘殿，出现了几个含有民间风味的采塑，如454窟送子娘娘的主角，就被打扮得粉面小脚，与中原一般清代庙宇中的塑象大致相同。

五 結 語

敦煌采塑是中国固有的泥塑传统結合了佛教东渐后的外来因素发展起来的。杰出的古代艺术匠师們不但生动地塑造了人物的动作形状和表情，而且随类賦色地給予这些造象以更真实的感觉。在壁画图案裝飾富丽的石室中，它們以立体的强有力的光与色相結合的效果，突出而又和諧地使石室更充滿了艺术的气氛，好象一支在音乐演奏会上合奏的交响乐。这种塑造、石室建筑形式和壁画三位一体的紧密的关系，不是身处其中的人是难于理解的。必須指出采塑的存在，与它所处周围金碧輝煌的环境是分不开的。采塑的作用好不好，要看它是否能符合于周围壁画的艺术水平和要求。因此，泥塑的粧璽不是简单将各类顏色塗刷在表面就算完事，繪画技术水平的高低，将是影响采塑的成功与失敗的重要关键。可以說粧璽就是繪在立体上的画，也可以說采塑是彫刻与繪画相結合的綜合艺术。

看慣了简单朴素的金石彫刻孤独地存在于自然环境中的人們心理中，可能認為将各种顏色塗刷在泥塑上是多余的，容易流于俚俗。敦煌采塑杰出的成就，以具体的事实駁倒了这种主观的想法。中国古代的采塑匠师們貢獻了他們杰出的艺术才能，創造了中国民族所独有的采塑的优良传统。經過三千余年的演变与发展，一直到今天，采塑仍然是群众所喜爱的反映现实生活的重要艺术形式。从天津泥人张以及其他民间泥塑中还可以意味到敦煌采塑不絕如縷的传统的关系。

在发掘文化遗产，批判地接受民族艺术优秀传统的社会主义文化建設高潮中，重点地介紹这一被忽略被遺忘掉的艺术宝藏，将不会是无益的。展示在我們眼前的这些图片，可能会引起彫塑家和其他文艺工作者对于这一杰出的采塑遗产予以应有的重視，并从而組織力量，进一步用科学方法对敦煌采塑展开全面的研究。

1959.8 于敦煌莫高窟

① 汉·刘向“战国策”：“孟尝君将入秦，苏代止之曰：土偶与桃梗相遇，桃梗曰：子西岸之土也，琢之为人，岁八月雨降，則汝残矣。”

② 宋·黄休复“益州名画录”：“造夹紵果子，随类賦色。”

③ 唐·段成式“酉阳杂俎”續集卷五“寺塔記”：“有执爐天女窃眸欲語。”

④ 唐·咸通九年“夏县禹庙創修什物記”：“素容繪質，而祭之以报。”

⑤ 見 CHINTAMONI KAR 著：CLASSICAL INDIAN SCULPTURE (1950 ALEC TIRANTI LTD LONDON) 图版第 61。

⑥ 宋·刘道醇：“五代名画补遺”：“楊惠之，开元中与吳道子同师张僧繇笔迹，号为画友，巧艺并著，而道子声光独显，惠之遂都焚笔硯，毅然发奋，专肆塑作，能夺僧繇画相，乃与道子爭衡。时人語曰：‘道子画，惠之塑，夺得僧繇神笔路。’其为人称叹也如此。”

⑦ 唐·张彦远“历代名画記”：“时有张爱兒学吳画不成，便为捏塑。元宗御笔改名仙乔，杂画虫豸亦妙。”

⑧ 相当于西洋的浮彫。宋·邓椿“画繼”卷六：“刘国用，汉州人，工画罗汉，壁素之传甚多。”

- ⑨ 相当于西洋的高浮雕。清“常山贞石志”卷十一：“爰于堂内塑六曹判官，并神祇侍从，及壁上影塑变相等。”
- ⑩ 明·王世贞“王氏画苑”卷六：“惠之尝于京兆府塑倡优人留孟亭，象成之日，惠之亦手装染之，遂于市会中面墙而置之，京兆人视其背，皆曰：‘此留孟亭也。’”
- ⑪ 敦煌当地民间采塑工匠所采用的材料中，有一种称为“象粉”的，是和合了油脂的白粉，专门用它来涂抹在面部及露在外面的手足等部分。也有将它们掺在绘制服饰花纹的颜料中的。凡是应用“象粉”或掺合了象粉的粧绘部分都是发光的。
- ⑫ 唐·释·法琳撰“辩正论”卷三：“戴安道建报隐寺，手造五夹紵象。”
- ⑬ 见日人大村西崖“元魏时的佛象”。
- ⑭ 见“广方天庄严经”卷一。
- ⑮ 见梁启超“中国印度之交通”。
- ⑯ 唐·张彦远“历代名画记”：“时有张爰儿学吴画不成便为捏塑。”
- ⑰ 同上：卷三。
- ⑱ 唐人写“莫高窟记”有两个：一个1900年石室出土，伯希和劫去的第3720号手卷中，有咸通六年题的：“莫高窟记”；另一个是156窟前室北壁墨书“莫高窟记”已漫漶不清。记中有“开元年中僧处諲与乡人馬思忠造南大象高一百廿尺。”
- ⑲ 唐·段成式“酉阳杂俎”续集卷五“寺塔记”上：“韓幹，蓝田人，少时常賣酒家送酒，王右丞兄弟未过，每一貰酒复游幹常繳债于王家，戏画地为人馬，右丞精思丹青，奇其趣，乃岁与錢二万，令学画十余年，今寺中释梵天女，悉齐公妓女小小等写真也。”
- ⑳ “释氏要覽”：“自唐来笔工皆端严柔弱，似伎女之貌，故今誇宫娃如菩薩也。”
- ㉑ “常山贞石志”卷十一：“堂宇既立，庙貌得无，命匠者审运丹青，澄神繪塑，威容既立，不聞烏鵲之声。”
- ㉒ “元史”：“刘元者，尝从阿尼哥学西天梵相，亦称絕艺。……始为黄冠，师事青州杞道录，传其艺焉。至元中，凡两都名利，塑土范金搏院为佛象，出元手者神思妙合，天下称之。”
- ㉓ 见元·释·圓至“牧潜集”。