

# 敦煌的藝術寶藏



敦煌的藝術寶藏





編輯者：敦煌文物研究所

出版者：文物出版社

生活·讀書·新知三聯書店香港分店

聯合出版

印刷者：中華商務聯合印刷(香港)有限公司

香港九龍炮仗街七十五號

裝訂者：精益印刷製本有限公司

香港北角七姊妹道二〇六號二樓

總發行：生活·讀書·新知三聯書店香港分店

香港域多利皇后街九號

JOINT PUBLISHING CO.

9 Queen Victoria Street, Hong Kong.

國際書號：ISBN 962·04·0083·6

版次：1980年10月第一版第一次印刷

1982年9月第一版第三次印刷

定價：港幣二百五十元

© Cultural Objects Press (Beijing), Joint Publishing Co. (Hongkong) 1980  
Printed in Hongkong

封面題簽：饒宗頤教授

攝 影：彭華士

攝影助理：陳志安 王 苗

圖版解說：萬庚育 黃文昆

裝幀設計：尹 文 尤 今

插 圖：尤 今

責任編輯：黃文昆 何錦階

# 目錄

**敦煌莫高窟藝術**（代序）常書鴻

**莫高窟概況** 施娉婷 舒學

## 壁畫圖版

北魏（圖版1—19）

西魏（圖版20—36）

北周（圖版37—43）

隋（圖版44—51）

唐（圖版52—98）

五代（圖版99—103）

北宋（圖版104—108）

西夏（圖版109—112）

元（圖版113—116）

## 彩塑圖版

北魏（圖版1—15）

西魏（圖版16—17）

北周（圖版18—19）

隋（圖版20—36）

唐（圖版37—80）

五代（圖版81—82）

北宋（圖版83）

西夏（圖版84）

## 附錄

圖版解說 萬庚育 黃文昆

敦煌莫高窟記事 馬世長整理

# 敦煌莫高窟藝術(代序)

常書鴻

碧天黃沙的絲綢之路，千百年來貫通着中西文化交流和友好往來。歐亞大陸上的古老文化，諸如古代中國文化、古代印度文化、古代波斯文化以及馬其頓東征帶來的古代希臘文化，在這裏交匯、融合，一路閃爍着人類智慧的光芒，璀璨奪目，有如無數奇珍異寶綴成的項鍊，而敦煌莫高窟，就是這上面最耀眼的一顆明珠。

莫高窟俗稱千佛洞，是我國最大、最富麗的古代石窟羣。據唐代聖曆元年（公元六九八年）《李懷讓重修莫高窟碑》記載，莫高窟創建於前秦建元二年（公元三六六年），到唐代已有“窟龕千餘”。至今，這裏仍保存着十六國、北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋、西夏、元等十個朝代的洞窟四百九十二個，壁畫四萬五千餘平方米，塑像兩千餘身，唐宋窟檐木構建築五座。這是世界上現存最大的古代佛教藝術寶庫。我國古代勞動人民在優秀民族藝術傳統的基礎上，吸收了外來藝術的有益成份，經過千餘年間連續不斷的努力，創造了具有民族特色和時代風格的敦煌藝術。

莫高窟的十六國和北魏藝術，粗獷放達，遒勁有力，敦厚質樸。同雲岡、龍門早期石窟藝術一樣，這時還處於中國佛教藝術發生和演變、發展的開始階段，外來的佛教圖像造型和製作方法的影響還比較明顯。早期彩塑保持着簡單樸實的漢魏陶俑傳統的模塑方法，體現出渾厚概括的特點。早期壁畫主要是佛菩薩像和佛傳故事、本生故事畫，故事情節的發展多以山水樹石做間隔，依次排列組合在較長的橫幅上，有着很强的連續性和敘述性。賦彩多用原色，對比強烈，效果鮮明。

隋代結束了兩晉以後數百年間的混戰局面，佛教造像大規模地發展起來。隋代在敦煌修建的洞窟達七十多個，藝術上也更加富有民族特色。隋代洞窟逐漸取消了中心柱，窟內空間擴大了，更適合於繪製大幅畫面。壁畫用線由粗獷遒勁的筆觸變得純熟流暢、細膩圓潤。色彩上也變成富麗和熱烈的色調，土紅的地色上，丹青之外還常加添赤金的點染，造成了金碧輝煌的裝飾效果。彩塑的題材顯然豐富了，特別是弟子形象已成爲匠師們熱中於表現的新對象；用曹魏以來往還於中原與西域之間苦行進修的高僧形象作依據，使得弟子形象的塑造格

外生動。早期“秀骨清像”的人物造型，到此時已變得豐滿壯實。在我國民族藝術傳統的發展演變過程中，短短三十多年的隋代是一個繼往開來、承先啓後的重要階段。

魯迅先生說過：“在唐可取佛畫的燦爛”，敦煌唐代藝術代表了中國佛教藝術最燦爛的時代。從初唐至開元、天寶以後，在前代奠立的基礎上，藝術匠師們不斷由民間生活中汲取營養，並總結和發揚了從顧愷之到閻立本、吳道子，從戴逵到楊惠之等中原地區著名畫家、雕塑家的創作經驗，給外來的佛教圖像披上了民族色彩的外衣，從而使莫高窟藝術呈現出空前豐富多彩的嶄新面貌。唐代的三百年中，莫高窟既出現了雄偉渾厚、高達三十三米的大佛像，也有靈巧精緻、僅有十餘厘米的小菩薩；既有場面宏大、人物繁密的巨幅經變畫，又有形象生動、性格突出，甚至帶有某種獨幅肖像畫性質的單個人物畫像。豐富的內容、多樣化的形式，更嚴格地要求發展與之相適應的表現技術。

唐代彩塑在形象塑造上比魏、隋時期有了更精深的刻劃。造像一般都有富麗的色彩；豐滿圓潤、質感很強的肌膚，製作精細的錦綉裙袍和袈裟，佩戴着美麗的瓔珞寶珠，以及黃金裝飾的閃光，交相輝映，給人以強烈的感受。唐代藝術家成功地塑造了許多菩薩形象，引人注目，那精心設計出來的衣褶線條，隨着身體輪廓變化而輕輕起伏，有一種柔和的節奏感，更增加了娉婷婀娜、溫柔優美的女性特徵。“力士”與“涅槃”是兩個新的表現題材。藝術家在塑造力士時，不僅在面貌姿態上表現威武的神氣，而且無微不至地塑出合乎解剖的健壯體格。158窟的大涅槃像不像歐洲藝術家表現基督受難那樣作悲劇性的處理，也不像唐以前許多本生故事畫中那種流血犧牲的場面，而是按照佛經的記載，塑造得從容安詳，竟像是一個唐代婦人寧靜恬適的睡態，象徵着對於未來充滿樂觀的信念。弟子學哀的羣像畫在壁上，各種各樣發自內心的悲痛表情也都加強了彩塑的藝術感染力。

敦煌唐代壁畫以規模較大的經變爲主；幾乎整本佛經的複雜內容繪成一幅，場面大，結構富麗，在莊嚴肅穆的整體氣氛之下還穿插着許多生動細緻的諸品故事畫，

基本改變了魏、隋壁畫那樣橫幅連環故事的組織形式。“線描”是中華民族繪畫傳統中的主要表現技法之一。《歷代名畫記》所載顧愷之在瓦棺寺畫出那“光照一寺”的維摩詰經變畫，就是靠畫家一筆熟練酣暢的線描。敦煌雖然不曾有顧愷之的真迹，但從初唐和盛唐時期繪製的幾幅維摩變中，似可看出顧愷之藝術成就的梗概，而且應比東晉時更有提高。220窟的西方淨土變和維摩變畫繪於貞觀十六年（公元六四二年），正是唐太宗詔閻立本繪凌烟閣功臣圖的前一年，以壁畫中的維摩詰和帝王、羣臣形象同傳世閻立本的歷代帝王圖卷比較，就可以看出敦煌壁畫與中原著名畫師的傑作，是一脈相傳，有着共同的特點。

要使宗教迷信的幻想在現實生活中起作用，必須在情理所許可的範圍內把“幻想”與“現實”揉合起來變成生動的造型。以敦煌321窟為代表的許多飛天就是這種生動造型的實例。“氣韻”和“形似”是中國繪畫六法中的精髓，它們互相依存，缺一不可。敦煌飛天造型的成功之處，即在於氣韻、形似二者兼而有之。敦煌唐代藝術所以獲得傑出的成就，首先基於對民族繪畫“六法”的運用。

以後的各個時期：五代、宋、西夏、元，都在承襲唐代藝術傳統的基礎上，分別表現出各自的風格。自五代時期開始，河西歸義軍節度使曹議金及其子孫在這一帶統治了近一百三十年。曹氏家族設立畫院，聚集了瓜、沙二州的匠師，在莫高窟開鑿了不少洞窟，形成一種富有民間色彩的藝術風格。宋代61窟中鴻篇鉅製的五台山圖是這個時期的代表作。一〇三六年，西夏人佔領了敦煌，近二百年裏，像五代、宋時期一樣，往往是在原來隋、唐洞窟中重妝改繪，塑像遺留極少，壁畫色彩比較濃重，人物造型具有某些少數民族的特點。元代統治者傳佈密教，元代壁畫中密宗曼荼羅成為當時流行的主題內容，創作技巧如賦色、線描等，都有新的發展。

敦煌莫高窟藝術充分顯示了我國人民的卓越才能和無窮智慧，同時也是研究從十六國到元代千餘年間中國美術史的重要實物資料。莫高窟各時代的壁畫和彩塑，大量地反映了當時社會生活的各種場景：生產勞動，如

漁獵、畜牧、農事、營造、推磨、舂米、製陶……等等；一些交通、生產工具，如車、船、農具、紡車、織機……等等；還保留了大量亭台樓閣、宮殿城池、塔寺店鋪、橋樑水榭等古建築形象；其他又如婚喪、宴會、商旅、酒肆、學校、樂舞、雜技、戰爭、行伍以及衣冠服飾、宗教儀軌……等等。這一切，對研究我國古代政治、經濟、軍事、文化、宗教都有相當高的歷史價值。

當我們欣賞敦煌石窟藝術的時候，不能不想到那些古代藝術家們不幸的遭遇。他們生活困苦。莫高窟北區那許多僅有一個小炕的小洞窟是他們的住所。在藏經洞裏發現過塑匠趙僧子的“典兒契”。一九六三年，我們在窟前遺址考古發掘中，發現一些他們用過的陶質燈蓋和調色碟。他們僅僅憑藉這樣簡陋的工具，在陰暗的洞窟裏成年累月地工作。畫窟頂，他們需要登高架，仰臥執筆；畫牆腳，得匍匐描繪。敦煌藝術的一筆一劃都凝結着他們的血汗和艱辛。

十九世紀末，莫高窟曾遭到帝國主義分子的劫奪和破壞，至今壁畫上猶存累累傷痕。中華人民共和國成立不久，國家即改組成立了敦煌文物研究所，加強對石窟文物的科學研究和保護。一九六一年，莫高窟（包括西千佛洞）由國務院公佈為全國重點文物保護單位。這以後，國家批准了對敦煌石窟進行全面維修工程；一九六三年動工，到一九六六年冬，已加固了南北兩區一百九十五個石窟，修建了長達四千餘米的棧道長廊，遊人和考察者紛至沓來，絡繹不絕。莫高窟，這顆美麗的明珠，在人民的懷抱中，正在放射出更加絢麗的光輝。

敦煌文物研究所所長

常書鴻

一九七九年一月

# 莫高窟概况

施娉婷 舒學



俯瞰鳴沙山下的莫高窟



沙漠中的綠洲

敦煌，地處河西走廊的西端，南接青海，西鄰新疆，從漢代以來，一直就是中西交通的總縮。“絲綢之路”經過這裏，在往西不遠的玉門關分為南北兩路。中西交通史上的許多重大事件無不和敦煌發生關係：張騫交通西域，印度佛教傳入中國，玄奘長途跋涉求取經典，馬哥孛羅東裝西返，這裏都是必經的通路。附近的陽關和玉門關，在唐代的邊塞詩裏經常出現：“勸君更盡一杯酒，西出陽關無故人”，“羌笛何須怨楊柳，春風不度玉門關”，一千多年來又曾經激動過多少戍人遊子的感情！

然而在敦煌留下的不只是歷史的回憶，更重要的是歷史的實物。

離敦煌縣城東南二十五公里，越過戈壁灘，有一條南北長約一千六百多米的狹長地帶。它的東部有一道細長的泉水，挨着泉水長滿了茂密的白楊紅柳和各種果樹蔬菜，為貧瘠荒涼的戈壁灘平添了一片欣欣的生趣。泉水兩邊，三危山與鳴沙山東西相對。在鳴沙山東麓的斷崖上，分佈着上下五層、高低錯落的石窟。這裏就是世界著名的藝術寶庫敦煌莫高窟，俗稱千佛洞。

---

石窟藝術，說得完整一點，應當是石窟佛教藝術。從漢代傳入我國的佛教到南北朝時普遍興盛。我國的石窟藝術大體上也是從這個時候開始的。其犖犖大者，像大同雲岡、洛陽龍門、天水麥積山以及敦煌石窟，創建的時間上下相差不過百年，大體上屬於同一個時代。其中以敦煌石窟的規模最大，造窟的時間也綿延最久。

敦煌石窟的營建和發展，同當時的社會經濟政治情況和佛教的傳播有密不可分的關係。魏晉以來，統治集團之間頻繁的攻伐戰亂而造成的人民的痛苦生活，為佛教的滋生蔓延提供了沃土。而在這以外，敦煌自身又具備兩個特有的條件。其一，文化藝術的繁榮需要社會的相對安定，敦煌地處西陲，中原的動盪對於這裏的影響並不那麼劇烈。其二，作為交通的孔道，佛教傳入中土，這裏是近水樓台，波瀾所及，其浸潤不免更加深廣。在西晉，有號稱“敦煌菩薩”的竺法護，是有名的譯經大師；在北涼，有大和尚曇無讖，也曾定居在敦煌譯經。當時的敦煌，“村塢相屬，多有塔寺”，可見佛教已經



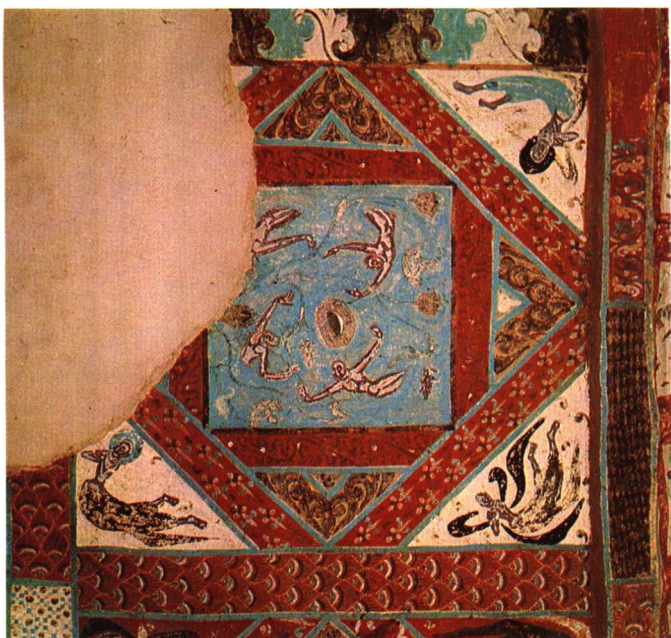
盛極一時。伴隨着寺廟的修建，就開始出現了石窟。

莫高窟最早在什麼時候興建，不同的文獻資料記載稍稍有一些出入。根據唐初李懷讓的《重修莫高窟佛龕碑》的敘述，第一個石窟的開鑿年代是前秦建元二年(公元366年)，開鑿者是一個名叫樂僔的和尚。之後，另一個和尚法良繼之而開鑿了第二個石窟。又隔了若干時候，當地的統治者建平公、東陽王大力倡導，其他大小官吏、地主商人紛紛響應，發願造窟，希求生前能獲取福祐和死後能進入佛國。樂僔和法良的石窟已經無法考見，據有關的研究，現存最早的洞窟，其開鑿年代應當在北涼(五世紀初)，連同北魏、西魏和北周，屬於北朝時期的石窟共計三十二個。

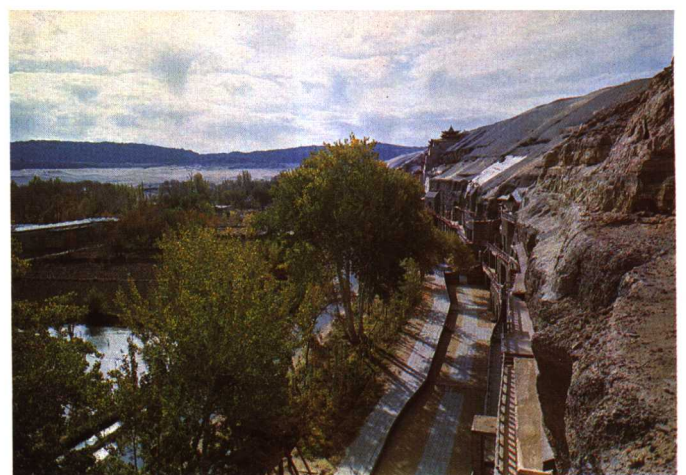
從隋朝統一南北到唐朝中期，生產空前發展，統治者又利用各種方式在全國推行佛教，敦煌石窟的修建也進入高潮。唐德宗建中二年(公元781年)，河西地區為吐蕃佔領。到宣宗大中二年(公元848年)，敦煌人張議潮率領蕃漢各族人民收復河西，建立了張氏家族的

統治。公元920年前後，正當中原兵戈迭起，曹議金掌握了這一帶的軍政大權，前後凡一百多年，再次維持了一個相對安定的局面。由於吐蕃、張氏和曹氏家族都信奉佛教，所以佛窟的建造仍然振興不替。再往後，歷經宋、西夏，薪火相傳，至於元代而成為尾聲。一千五百年來，由於風沙的侵蝕以及人為的破壞，原來數以千計的石窟保存到今天的，還有四百九十二個。

敦煌石窟之所以成為藝術寶庫，原因就在於它是一羣由建築、繪畫、雕塑組成的綜合體。鳴沙山的崖體，在地質上屬於玉門系礫岩層，由砂和小石粒膠結而成，質地鬆軟，不適宜製作像雲岡那樣的圓雕和浮雕。古代的藝術家以自己的聰明才智，因地制宜地採用了壁畫和敷彩泥塑(簡稱彩塑)的形式，創造了瑰麗而細膩的藝術品。據統計，現存的壁畫總面積達四萬五千多平方米，彩塑達兩千四百多身。這些規模宏大、為數驚人的宗教藝術品，以非人間的形式，在我們面前展開了一幕又一幕人間生活的場景。



北魏257窟窟頂平基之一



莫高窟外景





西魏249窟窟頂裝飾



北周428窟中心柱

## 二

以佛教教義為內容的敦煌壁畫，大體上可以分為兩類：一類是佛經故事中的一個或若干個片段，另一類是各種單純的佛像。

對於佛經故事，研究者通常又把它分為經變故事和本生故事。在佛教的術語中，表現佛經故事的形象藝術稱為“變相”或者“變現”，簡稱“變”。本生故事所記載的是釋迦牟尼降生前所經歷的許多世代的事迹；而從他降生為淨飯王太子以至成佛的一段事迹，又別稱為佛傳故事。其實，本生故事（包括佛傳故事），也應該是經變故事的一個部份，立出這些不同的名目，只是為了研究和敘述的方便。

以隋代統一中國作為分界，敦煌壁畫清楚地呈現了前後兩個時期的兩種風格。

前期壁畫即北朝壁畫，一般以連環畫式的本生故事為主，如“降魔變”、“尸毗王割肉救鴿”、“薩埵那太子捨身飼虎”、“睽子本生”、“須達拏太子本生”、“鹿王本生”等等。這些故事，情節五花八門，歸結到一個

共同點上，就是宣傳無限止的忍受屈辱和自我犧牲。須達拏太子本生可以算是一個典型例子。故事說，這位太子樂善好施，甚至把國家抵禦外敵的一匹神象都送給了敵人的間諜，因而被國王驅逐到深山裏，讓他閉門思過。不料他施捨成性，一路上陸續把一切財物施捨得乾乾淨淨；到了山裏，又把兩個兒子反縛雙手，交給了一個老而且醜的婆羅門去做奴隸。“薩埵那太子捨身飼虎”是一個同樣離奇的故事。這個王子看到一隻老虎餓得奄奄一息，居然從高山上自投於老虎之前，心甘情願地讓老虎把自己吃得只剩一副骸骨。由此，我們不難想像產生這些故事的社會基礎——在落後的生產方式統治下各族人民水深火熱的苦難生活。

如果只要求無限支付而不給報酬，最愚昧的人也會難於接受，於是光明的希望就出現在幾乎每一個故事裏，不是現世得報就是來生成佛。但是來生成佛畢竟渺茫，現世的善報也從未目睹身受，而代價又如此之慘重，要使善男信女發出慈悲心，歡喜讚嘆地聽憑宰割，還必須有巧妙的方法解決難題，於是另一種性質的宣傳畫又應需要而產生。



隋代開始，經變題材逐漸增多，到唐代成為壁畫的主體。典型的經變畫是以宣揚極樂世界為內容的“淨土變”。全部敦煌壁畫中“西方淨土變”有一百二十五壁，“東方藥師變”有六十四壁，“彌勒淨土變”也有六十四壁。這些不同牌號的淨土變，規模巨大，畫風熱烈、莊嚴、富麗、璀璨，一掃北朝壁畫的恐怖陰森。畫面的構圖都大體相似，主尊端坐在中間的蓮花寶座上，左右有兩大菩薩，四周圍繞的是羅漢、金剛等各式侍從，上有飛天翔舞，前面還有一部伎樂，重重的殿堂樓閣滿佈畫面。這些淨土變的出現和佛教淨土宗的風行是緊密相關的。這個宗派否定了過去修行成佛的種種煩難，聲稱可以快速成佛，口唸“阿彌陀佛”，“即能除却八十億劫生死之罪”。如果把這僅僅看做宣傳手法的變換，恐怕還不是事情的全部。沒有社會的繁榮，沒有統治階級的富足，任何高明的畫家也畫不出這樣具體的、以當時貴族的物質生活和精神面貌為來源的極樂世界。

除了上述的本生故事和淨土變相以外，佛經中的“維摩詰變”和“勞度叉鬥聖變”，也是為畫師所喜好的新穎題材。維摩詰是一位中國士大夫式的居士，深通經典，有辯才而又多疾病。中原各地石窟和敦煌早期壁畫中的維摩詰形象，大抵作“清羸示病之容”，而唐代壁畫所表現的維摩詰，却往往是鬚髯戟張，昂揚奮發地在和文殊菩薩作熱烈的辯論。“勞度叉鬥聖變”描寫佛弟子舍利弗收服外道勞度叉的故事，雙方施展法力，變出種種化身，結果自然是正面人物舍利弗獲得全勝。

《西遊記》中二郎神戰勝孫悟空、皈依佛法以後的孫悟空降服牛魔王，情節與此頗相類似。

各種單純的佛像繪畫，有說法圖、單身菩薩、羅漢、天龍八部以及密宗的千手千眼觀音等等形象。最值得注意的是唐代的菩薩像，曲眉秀目，柔掌纖腰，不論神貌或者服飾，都同今天所見唐墓壁畫和張萱、周昉這一派筆下的貴族婦女形象極其相似。過去就有人指出“菩薩即宮娃”，這一評論直觀地道出了藝術家提煉現實生活的真相。這些菩薩丟却了莊嚴寶相而呈現出婉麗多姿，在很大程度上已經走出佛國而進入了人間。

在宗教畫以外，壁畫中還有一部份純屬現實生活中



西魏285窟內景

的人物畫像，畫的是當時出資修造石窟的人，其位置一般都在牆壁下方或甬道中間。這些畫像，我們習慣上稱之為“供養人像”。供養人像的數字多得難以計算，從帝王官吏到妓女廝役，從漢族、吐蕃到西域各兄弟民族，無不應有盡有。

敦煌壁畫，其所以在我國以至世界藝術史上佔有那麼重要的地位，首先是在於它提供了中古時代一千年間豐富的、形象的歷史資料。我們還看到了耕作、狩獵、捕魚、伐木等等各式各樣的生產場景，婚喪、歌舞、雜





技、旅遊、行醫、剃度、屠宰等等各式各樣的生活場景。隨同這些人物活動出現在畫面上的，是大量精細逼真的古代建築、服飾和其他生產資料、生活資料。其次，在中國美術史上，從南北朝到隋唐這一段，由於作品實物極少保存下來，過去的研究者往往難於措手。本世紀以來，特別是五十年代以後，敦煌壁畫普遍為中外學者所熟悉，這一空白得以填補，加上近三十年來全國各地考古發掘中出現的新材料，不僅勾出了一條上承漢晉、下啓宋元的明晰的線索，而且印證了文化藝術領域中的中外交流和民族融合的帶有普遍意義的規律。

前面提到，敦煌藝術實際上是建築、繪畫、雕塑的三位一體。所謂建築，指的就是石窟形制。石窟這種形式，最早也是由印度經過西域而傳入的。然而就像壁畫中所顯示出來的一樣，我們古代的藝術家在接受外來藝術的時候，從來採取以我為主的態度，在不斷的藝術實踐中加以融化吸收。因此不論是敦煌，還是大同雲岡、洛陽龍門，石窟的形制也越來越中國化，早期石窟所保留下來的中心柱這一明顯的外來形式，到隋唐開始消失。隋唐以後的石室，簡直就是木構建築的某種翻版。敦煌

的唐代石窟，典型的形制是平面方形、覆斗頂、後壁一龕。唐代後期以迄宋元，壁面佛龕又被洞窟中央的佛壇所取代，騰出了一整塊後壁繪製整幅的大型壁畫。至於彩塑，儘管保存下來的原作不算很多，但是仍然可以看到它的成就是高度卓越的。早期的造像，多為一佛二菩薩的三身組合，其造型從北魏前期的粗壯而逐漸演變為後期的清瘦。隋唐以來，出現了一鋪七身或九身的羣像，藝術風格又趨向雍容華麗，特別是盛唐以後的許多優秀作品，那輕倩柔媚的菩薩和剛強威猛的天王力士，充分體現了古代雕塑家所注入的感情和技巧，給人的印象簡直就是真實的生命。其中一些最精美的觀音像，和米洛的維納斯相比，在神情、體態、肌肉和衣褶的塑造許多方面都有奇妙的相似，而從總的藝術水平來說，也應該是並不遜色的。

### 三

由於敦煌地處邊陲，這個偉大的藝術寶庫在過去並沒有引起人們的充分注意。莫高窟之真正為人所了解，開始於本世紀初發生在這裏的一件震驚中外學術界的大



北周428窟窟頂平基之一



唐328窟西壁敞口龕



事——藏經洞的被打開。

清光緒二十六年（1900年）五月二十六日，居住在莫高窟的道士王圓籙，在16號窟清理流沙，無意中發現甬道旁邊還有一個被封閉的洞室。當他打開封閉的牆壁，就出現了這個堆滿經卷、文書、織綉、畫像等大批古代文物的石室。

當時的敦煌知縣名叫汪宗瀚。此人對文物不乏知識，聽到消息，就從王道士手裏索取了一批文書和經卷。兩年以後，甘肅學政葉昌熾也弄到了其中的某些精品。葉

昌熾刻過《邠州石室錄》和《藏書紀事詩》，是深通金石版本的內行，他建議把文書經卷運到蘭州加以保存。省城中昏庸腐敗的當道官員對這個建議並不支持，事情就此擱淺。

清朝政府既然撒手，帝國主義分子就乘機伸手。1907年和1914年，為英國服務的匈牙利人斯坦因，曾兩次到達敦煌，以極低的代價向王道士騙買了近七千卷文書經卷和五百餘幅繪畫，偷偷地運到倫敦不列顛博物館。1908年，法國人伯希和緊跟着趕到，如法炮製，騙買了經卷文書六千餘卷和大批繪畫運回巴黎。

消息傳開，在廣大人民、愛國官員和學者中引起了極大的憤慨。他們一再向清朝中央政府呼籲搶救這批祖國的瑰寶。宣統二年（1910年），清政府才下令把剩餘的經卷全部運到北京。在送交京師圖書館以前，又被運送和經手人割裂偷取了一部份，點交入庫，尚存八千六百餘卷。運往北京之前，王道士還私自藏匿了一部份，宣統三年，又把其中的三百餘卷賣給了日本人橋本瑞超和吉川小一郎。

斯坦因等人的行徑，在今天已經是學術界人士所共知的事實。然而，却還有一些不大為人所知道的劫掠者。例如在1914年，俄國人鄂登堡跑來這裏，弄走了為數可觀的遺書，並且和美國人華爾納一樣，肆無忌憚地劫走了一批壁畫和彩塑，其手段甚至更為惡劣。他們對於盜走的贖物一直深藏密裏，秘而不宣，直到1963年莫斯科出版了亞洲民族研究所藏敦煌卷子漢文目錄第一冊，才由一個叫做孟西可夫的人在前言中洋洋得意地供出了掠奪的經過和那批遺書的大體情況。

敦煌遺書出現以後，立即受到了國內外學者的極大注意。學者們從各種不同的角度對遺書以及過去注意得不夠的造型藝術作了由淺入深的研究，在社會科學領域裏形成了“敦煌學”這一專門的學科。

遺書的總數約計四萬餘卷，其價值之高，涉及的方面之廣，在我國學術史上是罕見的。其中數量最多的是佛經，儒家和道家的經籍也佔了一定的比重。這些經籍有的久已失傳，其珍貴自不待說；即使是存世的經籍，這些六朝和唐人寫本，那怕殘頁零篇，對於文獻校勘也



唐329窟窟頂藻井





北宋61窟內景



唐196窟主尊背光裝飾（部份）

都有重要的學術價值。另外的部份，包括了史籍、詩賦、小說、民間文學以至地志、戶籍、帳冊、曆本、契據、信札、狀牒，等等。只要看一看國內外的研究者根據這些材料每年要寫出多少萬字的論文，就不難明白全部敦煌遺書是一個多麼豐富的寶藏。

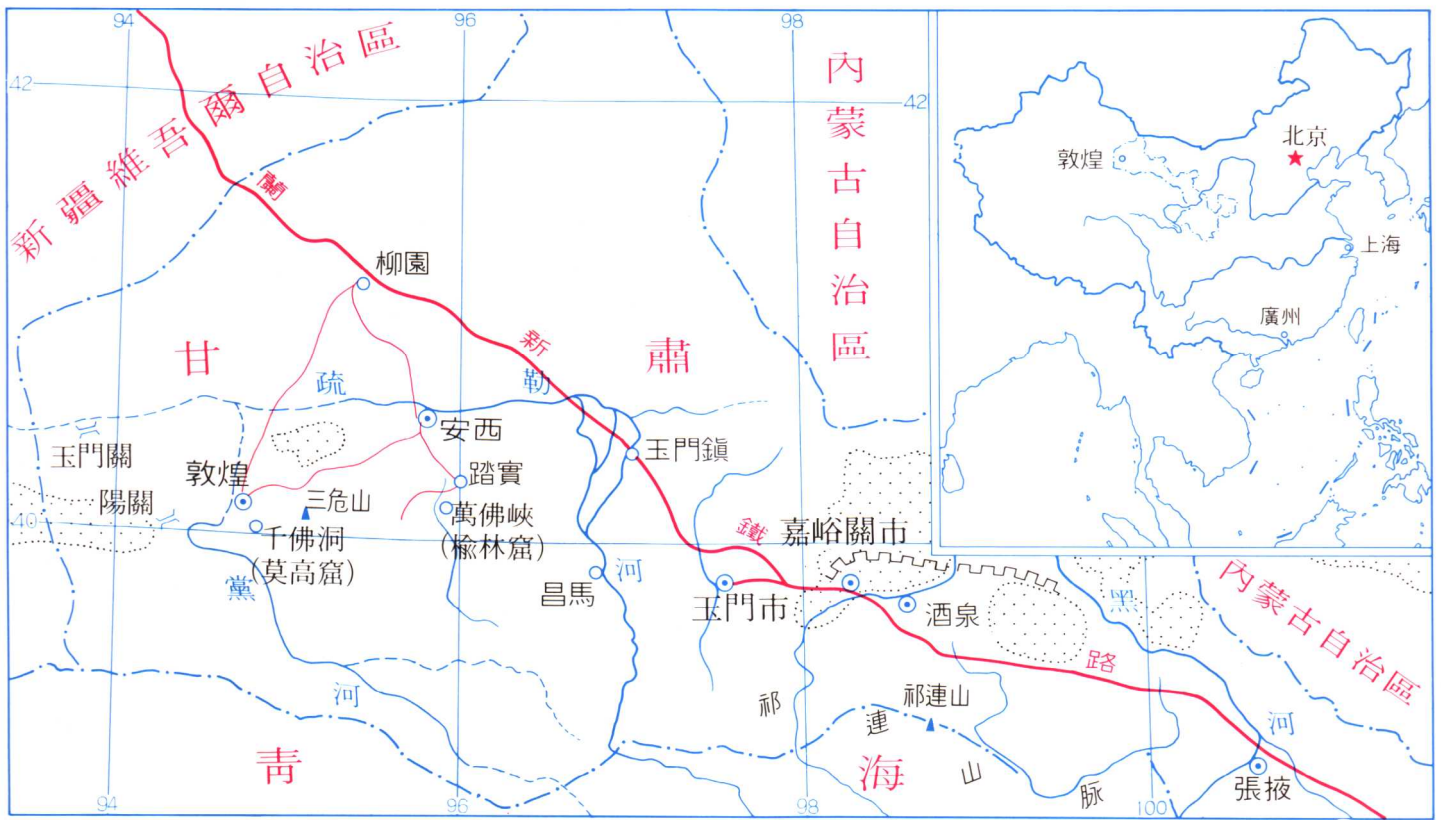
面對着敦煌莫高窟，我們的心情是不平靜的。

從前秦開窟下迄元朝，莫高窟一直是個香火不絕的佛教聖地。明清以來，這裏逐漸為人們所冷落，到了本世紀初，它的聲名又重新顯赫於世。但這顯赫是和恥辱

聯繫在一起的。帝國主義者一次又一次的劫掠，給莫高窟留下了無可彌補的傷痕。國民黨統治時期，雖曾派人前往敦煌拍攝千佛洞石窟的照片，又於1944年2月成立敦煌藝術研究所，但後者不過徒有其名，對於敦煌這個文化藝術寶庫並沒有進行過實質性的保護和維修工作。

目睹這種現象，有正義感的學者和藝術家都無不為之痛心疾首。他們做出了力所能及的搶救工作：有的遠涉重洋，從國外抄錄、複製被劫走的遺書；有的自動來到這裏進行考察和臨摹；有的在報刊上發表文章，譴責





敦煌莫高窟地理位置圖

對祖國文化遺產的破壞行爲，呼籲積極進行保存文化遺產的工作。

中華人民共和國的成立使莫高窟獲得了新的生命。1951年，在原國立敦煌藝術研究所的基礎上，成立了敦煌文物研究所，開始有計劃地對莫高窟藝術進行保護和研究。1962年，中央組織了有各方面專家參加的考察組，制定了全面的維修方案。經過三年多緊張的施工，古老的莫高窟恢復了青春。

在這瀚海中的小島上，一些同志定居了十幾年、二

十幾年以至三十年，從事着辛勤的、默默無聞的勞動。儘管這裏的物質生活和研究條件較之過去有了根本的不同，但這裏工作條件的艱苦，依舊是長期在大城市工作的同志所不易想像的。然而，本着對祖國文化遺產的深厚而強烈的感情，憑着獻身於文物工作的信念，莫高窟的工作人員忍受了這艱苦，並且戰勝了這艱苦。他們長期戰鬥在這裏，做了一些切實的工作。我們毫不懷疑，隨着大好形勢的不斷發展，莫高窟的工作人員將以更加快速和整齊的步伐出現在新的長征路上。

Murals  
壁畫圖版





