

敦煌研究

DUN HUANG YAN JIU



敦煌文物研究所编

敦 煌 研 究

试刊第一期

敦煌文物研究所编

甘肃人民出版社出版

(兰州第一新村51号)

甘肃省新华书店发行 天水新华印刷厂印刷

开本787×1092毫米¹/₁₆ 插页4 印张13 字数280,000

1982年6月第1版 1982年6月第1次印刷

印数1——6,260

书号: 8096·839 国内定价: 2.80元

敦煌研究的回顾与展望——代发刊词

段 文 杰

敦煌研究登上国际学术讲坛已有七十多年的历史了。在国内，则早在二百多年前就已为我国文人和史家所论及。清雍正时汪灏的《游千佛洞》诗中，就曾以“神工劳劈划，匠手巧雕镌”，“大地形容盛、灵光绘画宣”等诗句，备赞敦煌莫高窟艺术。清嘉庆年间的学者徐松，就曾详录敦煌石窟碑文，并辑入其著作《西域水道记》中，成为今人研究敦煌的重要史料。

藏经洞发现以后，首先发现敦煌遗书的重要价值者，是我国的金石家叶昌炽。在他录著的《语石》中，不仅录述莫高窟碑石，且对石室遗书作了颇为独到的阐述。自帝国主义分子劫掠藏经洞文物后，我国学者作了大量艰苦的工作。有的远渡重洋到欧洲抄录资料，回国后，埋头研究，发表了许多学术论文，出版了不少书籍，对增补史阙、纠正史籍作出了不少的贡献。其中《敦煌掇琐》、《敦煌古籍叙录》、《敦煌曲初探》等等，都是富有学术价值的成果。

在三十、四十年代，我国的美术家、历史学家、考古家，历尽艰辛，纷纷奔赴敦煌进行考察，对敦煌的古遗址、遗物和敦煌石窟进行了实地调查和资料搜集、整理，对其历史、文物及其价值作了大量、细致的研究，对壁画，进行了临摹、展览、介绍，发表了《敦煌佛教艺术的系统》等许多较有质量的研究文章。

解放后，在党和人民政府的领导下，新成立的敦煌文物研究所，担负着保护和研究的双重任务。在研究上最初着重开展了临摹介绍工作，临摹了大量壁画和彩塑。在某和意义上说，临摹是研究的基础，同时又必须在研究的基础上进行临摹。通过临摹品在国内外的展览，介绍了研究成果，并出版了《敦煌彩塑》、《敦煌壁画》、《敦煌画库》等一批画册，同时，还进行了一些石窟基本资料的抄录和整理。六十年代初期，开始了石窟考古、进行了部分石窟的分期排年和窟前寺院遗址的发掘工作，同时，在石窟内容考证、供养人题记校录和石窟艺术研究上，都取得了一些进展和成果。国内的一些著名学者，在石窟考古、经济史料、敦煌文学等领域，也作了大量工作，出版了《敦煌变文集》、《敦煌资料》、《敦煌遗书总目索引》、《敦煌艺术叙录》等大量的资料、目录和论文。但是迎面而来的是十年浩劫，我国的敦煌研究遭到严重摧残，它在国际学术研究队伍的进程中大大地落后了。

林彪、四人帮被粉碎后，敦煌研究逐步得到恢复，同时，纠正了过去单纯搞临摹、介绍的偏向。在前人研究成果的基础上，扩大了研究领域，在石窟分期，敦煌史地，内容考证，佛教思想，石窟艺术，敦煌遗书以及继承民族遗产、推陈出新等方面开展了新

的探索和研究。近年来，更打破了过去不敢接触的禁区，开拓了佛教艺术美学思想研究的新课题，并在古为今用、推陈出新上取得一定的成果，举世公认的舞剧《丝路花雨》就是其中突出的一例。今后，我们还将沿着这条已经开始的道路继续新的探索、新的研究。

目前，在国际上，敦煌研究已经发展到十多个国家和地区，其中日本和法国的力量较强。他们在敦煌遗书和石窟艺术上所进行的资料整理和专题研究，都取得了很好的成绩。五十年代以前出版的《敦煌图录》、《吐蕃史料集》、《敦煌画的研究》等等，以及五十年代以后在敦煌史地，敦煌遗书的研究上出版的《本际经》、《敦煌曲》、《西域文化研究》和正在陆续出版的《敦煌讲座》等都是较有分量的成果。

在实现社会主义四个现代化的道路上，为了促进中华民族科学文化的提高与发展，我们试办《敦煌研究》这个刊物，作为敦煌研究和有关问题进行探讨的学术园地。我们将本着“百家争鸣”的方针，促进敦煌研究的繁荣和发展。

《敦煌研究》是一株应时破土的新芽，它需要阳光雨露的培育，希望我国老一辈的敦煌专家诱掖扶植，希望中年一代的敦煌学者大力支持，也希望青年一代的有志之士崭露头角，把这块园地耕耘和培育得更美丽。

由于我所人力不足，水平有限，刊物的缺点错误一定很多，恳切地希望专家和读者们批评指正。

敦煌研究

试刊第一期
一九八一年

目 录

敦煌研究的回顾与展望——代发刊词·····	段文杰
试论敦煌壁画的传神艺术·····	段文杰 (1)
谈谈莫高窟的早期壁画及其装饰性·····	万庚育 (13)
敦煌早期彩塑·····	孙纪元 (22)
敦煌彩塑艺术 (转载) ·····	段文杰 (27)
元速来蛮刻石释文·····	阎文儒 (34)
论敦煌寺院的“常住百姓”·····	姜伯勤 (43)
敦煌莫高窟碑文录及有关问题 (一) ·····	李永宁 (56)
莫高窟第323窟佛教感应故事画·····	马世长 (80)
莫高窟佛教史迹故事画介绍 (二) ·····	孙修身 (98)
敦煌莫高窟第130窟窟前遗址发掘报告·····	潘玉闪 (111) 蔡伟堂
敦煌佛教艺术产生的历史依据·····	史苇湘 (129)
敦煌与莫高窟·····	施萍亭 (152)
略谈“丝绸之路”和汉魏敦煌·····	潘玉闪 (167)
莫高窟七十一窟烟熏壁画清洗试验·····	段修业 (176) 李云鹤
敦煌壁画研究新资料·····	作者: (日) 秋山光 (181) 译者: 刘永增
有关“丝绸之路”的外国书刊介绍 ——《丝路魔影》·····	出版者: 英国伦敦约翰·莱雷公司 (196)
	作者: (英) 彼得霍刻克 译者: 杨汉璋
学术简讯、科技简讯·····	(97)

敦煌文物研究所编

《The Dunhuang Research》Vol. I 1981.

Catalogue

- The Backsight and Fore-sight of Dunhuang Research
——for Prologue.....—*By wen-jei Dang*
- On the Artistic Figure of Dunhuang wall-Painting
.....—*By Wen-jei Dang* (1)
- A Discussion on the First-time Wall-Painting and its Decoration
of Dunhuang Grot-toes.....—*By Ken-yu Wan* (13)
- Dunhuang's Painted Sculpture at the Beginning
.....—*By jie-yuan sun* (22)
- On Dunhuang's Painted Sculpture Art (Transcription)
.....—*By wen jei Dang* (27)
- Soramei's (速来蛮) Stone Carve at Yuan Dynasty
.....—*By wen-zu Yen* (34)
- On "Chan Chu Ber Shin" (常住百姓) of Dunhuang's Monasteries
.....—*By per-chin Chiaxg* (43)
- The Stone Records of Dunhuang MoKaoKu (一)
.....—*By yung-ning Li* (56)
- The Paintings about Buddhist Stories in the 323 Cave of MoKaoKu
.....—*By sze-zhan Ma* (80)
- The Introduction about the Paintings of Buddhist Historical
Stories in MoKaoKu.....—*By sui-sun Sun* (98)
- The Excavate Report beyond the Cave No130 of Mo&KaoKu
.....—*By yu-sen Pan & wei-tang Zhai* (111)
- The Historical Accordance of Dunhuang Buddhist Art
.....—*By wei-shang Sze* (129)

试论敦煌壁画的传神艺术

段 文 杰

作为宗教艺术的敦煌壁画，是依据佛教经典绘制的。它是宣传佛教思想的有力工具，因此，它应该属于为剥削阶级服务的封建主义文化。但是，作为艺术，特别在艺术创作方法、艺术形式和表现技法方面，它又有其自身的特点和发展规律。因此，敦煌佛教艺术的内容虽然出自佛经，但又不同于佛经，而具有其相对的独立性。唯其如此，我们也不能简单地把佛教艺术与佛教经义完全等同起来，也不能把批判佛教经义的理论完全套用于批判佛教艺术。

古代的匠师们在敦煌壁画的创作中发挥了卓越的才能，创造了大量的栩栩如生的人物形象，彩绘了许多引人入胜的艺术境界，他们充分掌握了我国绘画艺术的技法，特别是千百年来不断追求的传神艺术。

所谓传神，就是要在作品中表现人物的神态、神情、风姿和神彩，或者说“灵魂”。说得更具体一些，就是要通过人物外部形象，揭示人物的内心活动或心灵的美。这就是我国绘画艺术最高的审美理想——传神。古代的画家，在长期的创作实践中，积累了丰富的经验，总结出了许多创作理论。早在战国时代，荀子就提出了朴素的唯物主义思想——“形具而神生”。东晋画家顾恺之，第一个把这种思想运用于绘画，提出了“以形写神”的理论。到了南北朝时代，传神艺术已突破了人物画的范围，广泛地运用于各类绘画。因而南齐谢赫概括为一句话，叫“气韵生动”，列为绘画的六法之首。到了唐代，画家们进一步重视了艺术形象的传神问题，绘画史家张彦远在形似与神似的关系上提出了“以气韵求其画，形似自至其间”的看法，他把气韵（神）提到更高的地位，也认为要使艺术形象达到最高境界，不仅要“气韵生动”（传神），而且要出乎“自然”，无矫柔造作之弊。所以在他评画的标准里，“自然”是上品之上，“失于自然而后神”，一般神品只能属上品之中。唐代以后“以形写神”，“形神兼备”的理论在创作实践中不断地有所发展，逐渐地成为绘画艺术创作和评论的基本准则。

任何造型艺术，都是离不开具体形象的。清代沈宗骞说“神出于形，形不开则神不现”。形从何来呢？宗炳说得好：“身所盘桓，目所绸缪，以形写形，以色貌色。”就是说，要根据亲身经历和观察所得的现实生活形象，去创造艺术形象。三十多年前，毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》一文中就说过，“作为观念形态的文学艺术作品都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。”这里一方面说明形象来自生活，更重要的是，还说明了艺术形象是现实生活通过人的头脑反映的产物。这就加入了作者对现实生活的认识和评价。这样的形象，是经历了形象思维过程，即去芜存菁，去伪存真

和提炼加工的艺术创造过程,创作出的具有典型意义的形象。敦煌壁画毫无例外,也是这一规律的产物。当然,敦煌壁画主要是塑造“神灵”形象,描写“天国世界”,它与世俗人物形象和现实世界有一定距离。所以古代的诗人说:“吾闻画者多善幻,倏忽变化开玄冥”(注1),这说明宗教艺术里想象和幻想在形象思维过程中起着极重要的作用。壁画中的“神灵”形象,“极乐世界”的天国美景,都是在构思中运用想象和幻想的力量,“融万趣于神思”的成果,决不是现实生活原形的模仿,因为“模仿只能塑造出见过的事物,想象却能塑造出未见过的的事物”(注2),因而具有一定的超然出世的神秘感。但是,艺术形象又是不能脱离现实生活的,因而它们又具有一定的现实生活中人物的真实感。正如鲁迅在谈到创作典型人物时所说那样:“倘使无一和活人相似处,即非具象化的作品”(注3)。所以壁画中的神灵形象以及它们的行住坐卧之姿,喜怒哀乐之情,和“歌舞升平”之境,无不与现实生活有着千丝万缕的联系。

敦煌壁画上起十六国,下迄宋元,上下千余年,大小千万壁,人物形象不计其数,内容情节丰富多彩,各时代都有不少传神佳作。大体说来,早期(十六国、北朝)是成长期,一般都表现了不同类型人物的不同性格和神情。如佛、菩萨的温静慈和,天王力士的威武猛勇,供养人的恭敬虔诚,飞天伎乐的欢乐活泼。当然,同一类型的人物也不完全是千人一面,个个雷同。如菩萨形象既有丰腴庄静者,也有清秀欢愉者;飞天形象既有短壮朴拙者,亦有修长飘逸者;比丘形象既有浓眉大眼,高鼻多髭的西域梵僧,也有文质彬彬的中原和尚,但这不是主流。隋代是变化时期,在探索人物外形塑造的多样性和内在精神表现的广泛性、深刻性上有所发展,同一菩萨就有各种不同的脸型——方型、条型、广额秀颐型,也有不同的神态,如庄严静穆,绰约温婉。同一迦叶,也有喜悦、忧愁、庄严持重等不同神情。唐代大统一以后,随着政治、经济的发展,文化艺术进入了辉煌灿烂的新时期。唐代壁画,进一步融合了西域兄弟民族艺术和外来艺术的表现技法,在一定程度上突破了类型性格的规范,对以形写神,提出了更高的要求,把传神艺术推进到一个新的阶段,形成了统一的形神兼备的时代风格。画史上记载着一段脍炙人口的故事,说郭子仪请韩干和周昉为他的女婿赵纵画像,韩干、周昉都是当时著名画家,两张赵郎像都画得很像很好,无法评定优劣。一日,女儿赵夫人归省,郭子仪把两张像挂出来问她,“此画何人?”赵夫人答:“赵郎”,“何者最似?”“两者皆似,后画为佳。”“前者空得赵郎状貌,后者兼移其神气,得赵郎性情笑言之姿。”

(注4)这个故事表明,传神在唐代早已成为评定绘画优劣的标准。所以唐代壁画不仅人物形象丰满健康,千变万化,精神面貌亦各不相同、丰富多彩。四大天王就有四种不同的风姿神态,天龙八部就有八种不同的动态和表情,十大弟子各有独特的内心世界。特别是菩萨,千姿百态,神彩非一,登上了敦煌壁画传神艺术的高峰。唐代宗教画家成千上万,而且名家倍出,吴道子便是“夺得僧繇神笔路”的宗教画巨匠。所以画史上有所谓“精神顾推吴道子”、“吴生之画,下笔有神”等等赞誉(注5)。敦煌壁画中不一定有吴道子的手笔,但象《历代名画记》中所说的唐代的“吴家样”、“周家样”和早期的“张家样”、“曹家样”的风格,在敦煌壁画中却大量存在。敦煌的唐代壁画在造型、传神上和中原寺院壁画完全相同,它的传神艺术也和中原一样,标志着我国佛教艺术也进入到它的全盛时代。

五代以后，瓜沙曹氏政权集中了一批画工，组成了画院，专门从事寺院壁画绘制。但由于敦煌地区政治、经济、中西交通等情况的变化，壁画的规模和数量虽然超过了前代，但就总的趋势而言，艺术水平则每况愈下。人物造型从程式化而公式化，无论菩萨或供养人，多半一个模样，姿态动作很少变化，缺乏生气。但在故事画里，在各族、各国人物和供养人的画像上，仍然出现了一些代表作品，如曹氏家族画像，西夏供养人像，特别是元代一些菩萨、天女的形象，不仅具有民族特征和生活真实感，在传神艺术上也异军突起，出现了一批富有生命力的艺术形象。

敦煌壁画中的人物形象，大体可划分为两类：一类是宗教“神灵”形象，如佛、菩萨等；一类是世俗人物形象，如故事画中的人物，供养人等。这两类形象既有其共性，也有其特性。所谓共性，是就壁画的主题思想而言，从表面上看来它五花八门，而实际上，最终统一于体现唯心主义神学思想；就艺术的源泉而言，都直接间接地来源于现实生活。所谓特性，就是宗教形象富于想象和幻想，具有超人的神秘感；而世俗人物则富于生活气息和真实感，但无论宗教“神灵”形象或者世俗人物形象都要求栩栩如生，神彩奕奕。

人物形象的思想感情的表现，主要在面部。晋代陆机说过：“信情貌之不差，故每变而在颜。”（注6）法国雕塑家罗丹也说过：“只要注意一个人的脸，就能了解这个人的灵魂。”（注7）在敦煌壁画中对于人物面部都刻意求工，集中精力开脸。而人物面部最能反映人物内心状态的莫过于眼睛，画史上所谓“阿堵传神”（顾恺之），“画龙点睛”（张僧繇），已成为千古美谈。敦煌学者刘昉也说过：“征神见貌，情发于目”。

“目为心候，应心而发。”（注8）宋人赵希鹄谈得更清楚，他说：“人物鬼神，生动之物，全在点睛，睛活则有生意。”（注9）近代美学家德国黑格尔讲得更深刻，他说：

“如果我们问：整个灵魂究竟在那一个特殊器官上显现为灵魂？我们马上就可以回答说：在眼睛上；因为灵魂集中在眼睛里。灵魂不仅需要通过眼睛去看事物而且也要通过眼睛才被人看见。”（注10）所以顾恺之曾经深有体会地说：“手挥五弦易，目送归鸿难”，就是说画人物某一具体动作容易，要从眼光一闪中表现内心思想感情很难。如果一个人物形象，空得形似而没有生命，那就是没有灵魂的木偶。所以敦煌壁画在塑造形象时，非常注意画眼睛，点眸子，因而在长期艺术实践中创造了画眼睛的程式，把生活中千变万化的眼神美，经过概括、提炼，凝结为美的形式。概括起来，有下列几种：

一、喜悦 眼睛作鱼形，上眼睑作圆弧线，眸子点在眼睑中间，表现目有所视和“恬静淡泊”的心境，一般菩萨大多如此。但鱼尾的变化，眸子的位置，决定着神情而变化。鱼尾下垂，有沉思之感，鱼尾上翘，就略有笑意而表现了愉悦之情。285窟西壁的菩萨，159窟吐蕃赞普出行图中的各国王子，都表现了一种难以用语言形容的含蓄的笑意和恬淡的心境。

二、沉思：眼睛如上弦月，上眼睑作平行线，正中露出半个眸子。71，148窟的思惟菩萨，154窟的乐队，62窟的供养人等，很多都用这种办法表现凝神遐想的状态。

三、慈祥：眼睛呈弓形，上眼睑为弓背，下眼睑为弓弦，眸子突出于正中，表现庄严慈和，凝神下视，一般佛及观音，势至等大菩萨，大半如此。而且历代相传，已成定式。

四、愤怒：浓眉斜竖、两眼圆睁，眸子突出，表现一种威严愤怒之情。壁画中的四大天王，天龙八部和金刚力士等均属此类。但各种愤怒之情颇不相同，158窟的天王，愤怒中有庄严肃穆之感。220窟的摩睺罗迦（大莽神），浓眉大眼，怒目而视，满脸紧张的肌肉，呲牙咧嘴，好象从嘴里发出愤怒的吼声，表现了一种鲁莽暴躁的性格。（见图版一）

五、哀愁：三角眼，八字眉，在斜垂的眼睑边沿，露出半个眸子，表现悲哀或者忧愁。如158窟举哀图中的菩萨，罗汉，比丘和各族、各国人物，多用这种形式，但由于人物修行等级有高低，悲哀程度有深浅，眼睛的形状也各不一样（见插图一）。



插图一——① 愤怒 220窟天王



插图一——② 哀愁 158窟罗汉



插图一——③ 喜悦 159窟伎乐



插图一——④ 沉思 158窟菩萨

敦煌壁画通过眼神表现人物内心变化的类型和程式，主要有此五种，但并不等于只有这几种神态，特别是唐代，由于眼睛的大小不同，眸子的位置不同，视线的方向不同，喜怒哀乐的程度不同，在每一种程式中又形成许多微妙的变化，显示出神态、性格的千差万别。

眼睛是“灵魂的窗户”，在传神艺术中的作用是很突出的，但是如果没有五官的配合，没有人物的身姿手势的整体结构，很难完整而深刻地展示人物精神状态。画史上有这样一个故事，说是吴道子画了一幅“钟馗捉鬼图”，钟馗以左手捉鬼，以右手食指抉鬼目，表现得生动有力。后来有人以此画献给蜀后主王衍，王衍非常心爱。一天王衍召黄筌同观，衍说：“若以拇指抉鬼目，则愈见有力”，要黄筌把它改一下。黄筌把画拿回去看了几天，反复揣摩不敢动手，最后只好另张绢素，别画一幅。图中钟馗以拇指抉鬼目，与吴画一起献给王衍。王衍问黄筌：我只叫你改，为什么另画？筌说：“吴道子所画钟馗，一身之力，气色、眼神俱在第二指，以故不敢辄改也，今臣所画虽不逾古人，然一身之力并在拇指，是敢别画也。”（注11）这个故事充分说明，表现人物的精神，面部表情与姿态动作不是孤立的，而是相辅相成的。没有人物的身姿手式，互相配合，很难完整而充分地表现人物的精神状态。如285窟“秀骨清像”式菩萨，如果没有眉宇开朗、嘴角上翘、面貌清瘦、体态修长、衣裙飘洒等多方面的有机结合，仅仅注意一双娟秀的眼睛，则其“潇洒通脱”、“超然出尘”的魏晋名士的风姿神彩，是很难体现出来的。黑格尔在谈眼睛时所说的：“艺术也可以说是要把每一个形象的看得见的外表上的每一点都化成眼睛或灵魂的住所，使它把心灵显现出来。”（注12）就是说人物形象的任何部分都能显现人物的灵魂，都有助于传神。

宗教人物的精神面貌，由于形象上的夸张和想像成份较多，往往笼罩着一层神秘感。这种神秘感不仅表现在眼睛上，而且与整体造型密切相关，还往往与人物互相关系的组合浑然一体。因此宗教“神灵”形象的传神就有自己独特的形式和手法。大致有以下几种：



插图二 71窟 初唐 思维菩萨

一种是个体形象本身的传神。在一幅经变中，有许多人物，虽然都置身于群像之中，但在自身动态的结构方面，却形成一个独立的精神世界，如71窟唐代的《西方净土变》中一身思维菩萨，侧身结跏坐在莲花上，一手抚膝，一手支颐，目光注视空茫，好象浸沉在冥思苦想之中。（见插图二）217窟一身侍立的比丘，头覆轻纱，闭目遐想，由于面部松弛的肌肉和额间的皱纹，深刻地表现了一个老态龙钟的禅僧深入禅定时那种枯寂心境。220窟初唐一身供养菩萨，双手合十，双膝长跪，两只眼睛仰望着莲台上的佛像，诚挚的目光中透露出虔敬而有所希冀的心情。以个体形象作为巨幅结构的基础，在敦煌壁画中比比皆是，举不胜举。

另一种是在人物互相关系中展现一种特定的精神状态。如428窟北周时代两个面团圆而腹便便的大力士，裸体披巾，互抱肩臂，两眼圆睁，双脚岔开，双方都鼓足了力气，想把对方摔倒而获取胜利，但又势均力敌，无可奈何。205窟初唐的观音和妇人是一幅默默传情的佳作，观音戴宝冠，饰璎珞，绮罗缠身，头微前倾，眼光下视，右手自然下垂，轻轻地把一串宝珠赐给一位妇人；妇人双手捧着宝珠，虔诚而感激地仰望着观音。高大的观音，卑小的妇人，从比例和表情上都着意刻划了观音那种所谓“救苦救难”“垂怜众生”的慈爱的神情。320窟盛唐时代两组飞翔在“极乐世界”上空的飞天，一个在前面扬手散花，一个在后面腾跃追赶，翩翩起舞，顾盼有情，表现了一种遨游太空的欢乐景象。（见插图三）276窟一幅隋代的维摩变。仅于帐门两侧画了两身立像，一面是文殊，一面是维摩诘，以简练的线条刻划了两个不同性格的人物。文殊庄严沉着，不苟言笑；维摩诘手挥尘尾，谈笑风生。炯炯有神的目光注视着文殊，在自负的微笑中好象正在应对自若地答辩。两种不同的神情在对比中相得益彰，鲜明地衬托出维摩诘“辩才无碍”的傲慢神气（见插图四）。



插图三 320窟 盛唐 飞天



插图四 276窟 隋 维摩诘

还有一种佛教艺术惯用的手法，就是佛、菩萨形象在观者“瞻仰”中传神。如285窟西魏说法图中的佛像，正面结跏趺坐，双手作施无畏印和与愿印，目光下视，笑容可掬，好象要向观者讲话。217窟龕内一身盛唐比丘像，侧身而立，双目圆睁，容光焕发，神彩烁然。一双炯炯有神的眼睛正向观者投以富有风趣的微笑。（见插图五）龕沿高大的大势至菩萨，亭亭玉立，双手交叉，反置于腹前，两只眼睛鄙弃地注视着观者，显出贵妇人那种衿骄傲慢的意态。12窟晚唐时代的天王，胯下坐着恶鬼，头上飘着顺风光，或仗剑或持棒，攢拳怒目，咄咄逼人，颇有不可侵犯的气概。这些神像，有的眼睛圆浑突出，与观者眼光相遇时，颇有“转目视人”之感，其目的是要造成观者与神像的目光交接中，产生一种“人佛交接，两得相见”（注13）的宗教神秘感。

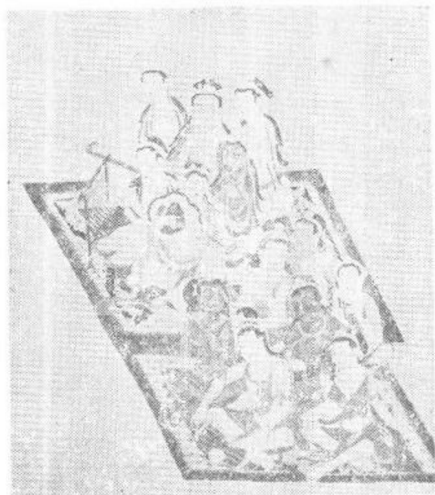
在成组的神像中，不仅每一形象具有各自不同的动态神情，而且出现独立的意境。如331窟初唐的文殊普贤，戴着宝冠，骑着青狮白象，后面跟随着击鼓吹箫的伎乐天人，



插图五 217窟 盛唐 佛弟子

巾带飘扬，云彩飞动，悠然自得地运行于茫茫太空，颇有虚无飘渺之感。321窟初唐一群姿态绰约、意态悠闲的天女，在一排白玉雕栏里，凭栏眺望，上有飞天起舞，下有云彩掩映，俨若仙宫琼阁。220窟《东方药师变》中的舞乐图，是天国舞乐中场面最宏伟的一组，舞伎乐天达三十余身，天女们点燃了满架灯火，乐天们各操乐器，神态不一：有温静的弹筝者，有激情的击鼓者，有聚精会神的吹笛者，特别是那个怀抱曲项琵琶的乐天，左手拧动弦柱，右手伸出中指轻轻地拨动琴弦，入神地品味着音调是否准确。很像白居易《琵琶行》里描写“转轴拨弦三两声，未成曲调先有情”的歌伎形象。（见插图六）但最突出的还是乐队里的歌手，他挥动双手，抛起铜铎，张着嘴，眉飞色舞地引吭高歌。

在庞大的乐队中有两组双人舞，一对戴宝冠，着锦半臂和石揩裙，挥巾起舞，纵横腾踏，矫健有力；另一对披发裸体，腰束白练长裙，扬臂挥巾，相背而舞。舞伎发绺飘动，红巾飞扬，恰似元微之诗《胡旋女》中所描写的“丽珠迸珥逐飞星，红晕轻巾掣流电”。充分表现了胡舞激烈亢奋的欢情。体现了灯火辉煌，歌舞升平的“天国”境界。（见插图七）



插图六 220窟 初唐 乐队



插图七 220窟 初唐 双人舞

在巨型的主题性壁画中，利用不同神态的个体人物，组成各种不同的故事情节，烘托出主体人物的精神面貌，从而深化主题思想，更有力地展示整个画面的意境。这是唐代壁画一种独特的手法。如晚唐196窟的劳度叉斗圣图，描绘佛弟子舍利弗与外道劳度

叉之间一场生死搏斗。画面宏伟，达四十平方米，人物将近二百，组成了各种不同的情节：如金翅鸟搏斗大毒龙；大象踏碎七宝池；金毛狮子咬死金蹄银角神牛；天王的金刚杵起处，山岳化为齑糜，外道胆战心惊地躲藏起来；大火焚烧了经台，外道紧张地浇水扑灭；风神鼓动风囊，放出神风，大风过处，大树被摧拔，外道在暴风袭击下，寒冷恐惧，急忙以衣被遮盖、挥袖掩护。劳度叉的宝座被吹得东倒西歪，摇摇欲坠，众徒们牵绳打樁，架梯撑持，满脸惊慌失措的神色。在外道接连失败之后，比丘鸣钟告捷，外道被迫投降，皈依佛法。第一个剃了发披上袈裟的外道，被两个伙伴指点着，投以耻辱的嘲笑，这个外道也难为情地双手抱着光秃秃的脑袋，露出啼笑皆非的矛盾情绪，直到最后都做了和尚，坐在舍利弗两侧的胡床上，这才定下神来，谈笑自若。这些惊险的斗争情节，有力地烘托出了两个主体人物：一个是代表佛教的舍利弗，在许多胜利情节的烘托下，沉着镇静，指挥若定，显出一种满怀信心，胜利在握的神气；另一个是代表外道的劳度叉，惊惶失措，愁眉苦脸，在许多失利的场面映衬下，更深刻地表现了大势已去的焦急心情。整个画面着重表现了一个“斗”字，并以一股吹向劳度叉的神风，一股所向披靡的胜利之风，预示了斗争的结局，以劳度叉的失败，烘托出舍利弗的胜利。（见图版二）

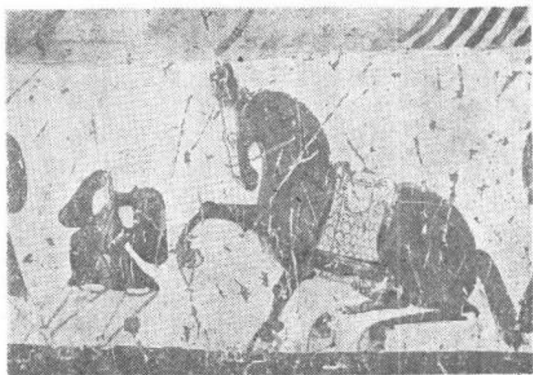
佛国世界只是现实世界的折光反映。佛国世界里的统治者，佛、菩萨不过是现实世界统治者的化身。周武帝曾毫不隐讳地说过：“帝王就是如来”“王公就是菩萨”

（注14）。佛国世界里的神也是有等级的，菩萨就有“十地”（即十个等级）之差，从他们形象的大小，天衣璎珞的繁简等等，都反映了严格的等级性。在它们的动态神情上，如菩萨的庄严静穆，沉思默想，柔姿绰态，含情默默；不仅仅只是笼罩着一层宗教哲理的神秘气氛，而且还从他们那种傲慢、慵懒、颓废、幻想的神情中，表现出他们穷奢极欲，不劳而获的生活所形成的性格和感情，这些都带有深刻的剥削阶级的烙印。但是，由于古代匠师们冲破了神圣不可侵犯的禁区，敢于亵渎神灵，他们以具有“妓女”、“宫娃”等“卑贱”身分的人作为塑造菩萨，以梵僧作为塑造罗汉，以武士作为塑造天王、力士形象的蓝本，不仅使“神”具有美的形象，而且具有一定的世俗人物的思想感情和生活气息。这就是唐代壁画“造神术”突出的成就，也是宗教艺术世俗化的典范和宗教艺术的美学基础。

世俗人物形象，是以当时、当地现实社会中的各种人物形象为依据绘制的。画中对生产、生活、风俗习惯、衣冠服饰等事物的描写也离不开当时、当地社会这个蓝本，所以，这种内容的壁画，虽然不占重要壁面，但都能比较客观地表现封建社会中不同阶级，不同民族人物的精神面貌。

壁画中有许多生产劳动场面，如249窟北魏时代的《射虎图》，猎手纵马奔向山坡，饿虎从背后猛扑过来，猎手回过身来，张弓搭箭，瞄准虎的头部……，那种勇敢、沉着、机智的神情，从粗略的形象中鲜明地展示出来。290窟有一幅《驯马图》，驯马的胡人高鼻大眼，戴白毡帽，穿袴褶，一手持僵，一手执鞭，盯着一匹桀傲不驯的赭红马。在富有经验的圉人面前，马向后退缩的姿态和神情，似乎有畏惧之感。（见插图八），62窟隋代供养人行列里，一个农民赶着一辆牛车，老年的车户，头戴幞头，方

脸，大睛，大嘴，双手压着车辕，回头咤叱，催促笨拙的老牛快走的那种急迫心情，十分逼真。在榆林窟25窟里有一幅《耕获图》，农夫双手扶犁，两头老牛吃力地引犁前进。农妇“帛练束腰袖半卷”，一手托盘，一手播种。另一些农民，有的割禾，有的扬场，他们用叉子将麦粒抛向空中，又用扫帚把碴子扫在一边。尽管匠师们采用了浪漫主义的处理手法，把不同时间的农业生产活动凑合在一起，作为现实生活似不合理，但作为艺术作品却真实地反映了农民在生产活动中那种紧张劳累的生活和纯朴



插图八 290窟 北周 驯马图

的性格。323窟初唐佛教史迹画中的两身纤夫，头戴笠帽，身穿半臂，脚登麻鞋，背抱纤绳，弓着腰，双手下垂，象爬行一样，拖着沉重的大船，缓慢地在坎坷不平的道路上迈着艰难的步伐。205窟的篙工裸体赤脚，精神抖擞，篙杆顶在胸脯上，双脚蹬着船舷，猛力撑持，紧张地与惊涛骇浪搏斗，表现了勇敢坚强的意志。159窟中唐时代的一幅《挤奶图》，画面虽小而技艺精湛。描画庄门外一个小娘子蹲在乳牛腹下挤奶，温驯善良的乳牛，伫立不动，翘着鼻子，张着嘴，好象发出了哞咩的叫声，在呼唤它的犊儿。墙根下一个少年牵住一头小牛，用力制止它去吃奶，而小牛在母亲的召唤声中，挣扎着想奔向乳牛的那种稚气而又急躁的神情，对真实生活的表现确乎入木三分。（见插图九）61窟



插图九 159窟 中唐 挤奶图

宋代的五台山图中有个赶驴的场面，一头毛驴因负载过重而卧倒在地，驮夫们前拉后哄，毛驴虽然伸开前腿使劲地想撑起来，但却力不从心，怎么也起不来，这种现实生活中常见的景况，也表现得活龙活现。

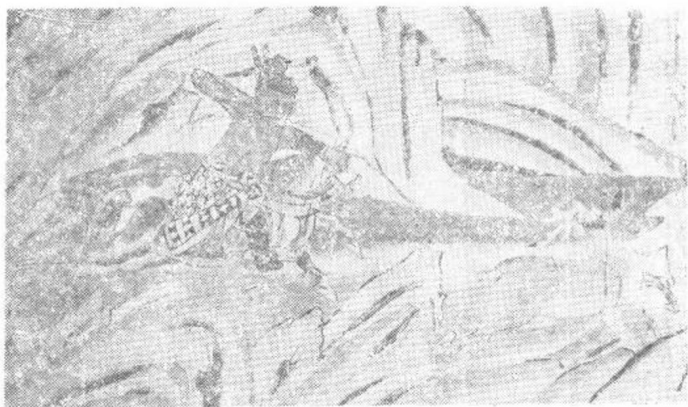
壁画中还有许多武士的形象和战争场面。如285窟五百强盗成佛图中，官兵与强盗作战的场面里，官兵乘骑铠甲马，戴盔披甲，手握长枪，以压倒优势进逼强盗。而强盗却是防御简陋的步兵，在一场英勇搏斗之

后，全部被俘，他们被剥去了衣服，捆绑了双手，随之而来的是残酷的刑法——挖去双眼。但强盗们毫无畏惧之感，他们仍然横眉怒眼，流露出愤愤不平的气概。12窟法华经变中也有一幅《作战图》，两个城国以河为界，步兵骑兵摆开了阵势，城门上插起了战鼓，旌旗飘扬，战马飞奔。全身甲冑的骑士各持刀矛盾牌，奋勇厮杀。有的被刺落马，有的且战且退，有的被岸边弓矢阻击而堕入水中，正在水中挣扎。画面上一派生死搏斗的紧张气氛。53窟有一身突厥射手，高鼻、深目、卷发，头裹红绢，倚坐盘石，上身后倾，左手持弓，右手拉向脑后，拇指与食指相捻，好象刚刚发出一箭，目光凝视着箭的

去向，真实地勾画出射手在箭刚离弦后刹那间的动态和神情。（见插图十）98窟也有一身射手，红巾抹额，跨骑红马，上身俯前，紧拉弓弦，歪着头瞟着眼，目光顺着箭头瞄去，对准奔鹿的背部，表现了上弦之箭，引弓未发时那种紧张神情。（见插图十一）这与前一幅射手选择的时机虽然不同，而传神艺术却各极其妙。



插图十 53窟 五代 射手



插图十一 98窟 五代 射鹿图

壁画中的音乐舞蹈几乎无窟不有，但世俗舞乐并不多见。世俗舞乐一般都表现在一些生活场面中，显现出生活中的欢乐情绪。如297窟北周的俗舞，在一排树荫下，乐工们有的吹笙，有的弹箜篌，两个舞伎，穿胡服作胡舞，双手高举头上，举脚腾踏，忸怩作态，互有呼应，表现了河西胡舞鲜明的节奏和激烈的情感。445窟盛唐《嫁娶图》中有表示欢庆的小型舞乐。在结婚特设的青庐里，俟相陪侍，新郎新妇在行障中交拜，乐

工演奏着笙、笛、拍板，一个“束装似男儿”的歌伎，挥袖叉腰，作“六么”之舞。宾客们凝神观赏，表现了婚礼中严肃而又欢愉的气氛。156窟《宋国夫人出行图》最前头是歌舞百戏，一人头顶长竿，双腿作骑马式，双臂张开，小心谨慎地注视着长竿的重心。竿上四个着犊鼻裤的小儿，有的张开双手以脚攀沿；有的在山木上作双臂举身，单手悬挂，翻身倒垂等惊险动作。虽然画中人物已眉目不清，而惊心动魄的情景，仍历历在目。（见插图十二）



插图十二 156窟 晚唐 歌舞百戏

壁画中帝王将相，各族各国王子的形象很多，除了衣冠豪华，仪卫森严之外，也表现了他们各自不同的性格和神彩。如220窟初唐《维摩变》中的《帝王出行图》帝王戴冕旒，着深衣，两臂展