

## 敦煌佛教藝術之社會性表現

沙武田

敦煌研究院副研究員

**提要：**敦煌佛教藝術，除了表現佛教教義，描繪塑造各種佛經內容，作為信仰主題的朝拜對象之外，更重要的是它是歷史的產物，所表現的是歷史本身。敦煌藝術是一種大眾化的、人間化的文化與藝術，來源於生活，而又反作用於生活。因此探討敦煌藝術的社會性顯得意義非常。本文作者通過對敦煌佛教藝術從「建築藝術」、「雕塑藝術」、「壁畫藝術」及「專題研究」等四個方面，對敦煌藝術的社會性表現作一概要之論述。

**關鍵詞：**敦煌藝術 社會性

敦煌石窟自從十六國北涼時代開鑿以來，延續一千多年，歷經北涼、北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋、西夏、元等十多個朝代。在以敦煌莫高窟為中心的包括敦煌莫高窟、敦煌西千佛洞、安西榆林窟、安西東千佛洞、肅北五個廟等廣大地區所開鑿的佛教石窟群，留下了以佛教石窟建築、彩塑、壁畫藝術為主的極為精美而又內涵豐富的敦煌佛教藝術。

敦煌藝術的主體為佛教石窟，其所包含的內容直接地反映著佛教題材，從表面上看均為佛教的各個方面，或者說敦煌藝術的最直接表現是佛教藝術，是對千年來佛教信仰與宗教活動的記錄與反映。但我們談論敦煌藝術，絕不能僅僅停留在藝術的表象，而是應該深入藝術的本質，探尋其所包含著的深刻的社會性表現。所謂社會性，即敦煌藝術作為一種自成體系，內涵豐富，並有著特殊關係的藝術形式，在明確了藝術本身的同時，還應著力探究表象背後所隱藏的豐富內涵：藝術產生的社會歷史條件與歷史依據；藝術內容與形式中包含著的社會關係；從大的宏觀角度去把握藝術跳動的脈搏；進而解釋其所承載著的歷史、文化、思想。因為藝術是反映現實的一種形式，絕不會離開現實社會而成為無本之木，無源之水；通過藝術再現歷史，是藝術研究的目的。藝術作為反映歷史現實的一種形式，具有深刻的社會性，是形象的歷史，又是歷史的形象。因此作為藝術的另一個目的，即為大眾所接受，喜聞樂見，亦即藝術的人間化，只有當某種藝術形式大眾化，為時人所歡迎接受，這種藝術形式才會如長流之水，承載著歷史，不斷發展、創新。

敦煌藝術，除了表現佛教教義，描繪塑造各種佛經內容，作為信仰主題的朝拜對象之外，更重要的是它是歷史的產物，所表現的是歷史本身。探索敦煌藝術發展的歷史和社會條件，是敦煌藝術研究的課題之一；同時也應看到敦煌藝術作為一種藝術載體，傳遞著歷史與生活的信息，是千年來敦煌本土文化與外來文化的發展、融和，是中古時期敦煌各階層創造的結果，因此敦煌藝術又是一種大眾化的、人間化的文化與藝術，來源於生活，而又反作用於生活。以此前後相繼，互相借鑑，以至於不斷發展創新。故而探討敦煌藝術社會性、人間化的一面，也顯得極為重要與迫切。藝術的社會性與人間性是相一致的，而一旦藝術形成為某種形式，則兼藝術的社會性與人間性於一身，同時並存，相輔相成，共同推動著一種藝術形式的發揚弘大，這也是藝術本身永遠充滿魅力並不斷發展的客觀原因。

敦煌藝術雖為佛教藝術，但「作為一種歷史現象，佛教藝術也是一面時代的鏡子，它直接紮根於培育它的社會之中，它與直接間接產生它的農民、牧民、地主、官吏、文士儒生等各階層有密切的生活聯繫，這些形形色色的人物都有各自的生活態度，憧憬與願望，他們的不同信仰和審美趣味，都會影響佛教藝術的製作，同時佛教藝術在歷史上曾滲透到社會各個地方，也反過來給人民群眾的生活與思想以深刻的影響」[註 1]。對敦煌藝術有深刻理解與親身感受的史葦湘先生這段精闢的論述，給我們研究「敦煌佛教藝術社會性表現」這一課題十分有益的啟示，並給我們指明研究的方向與前途。

下面我們就敦煌佛教藝術從「建築藝術」、「雕塑藝術」、「壁畫藝術」及「專題研究」等四個方面來探討敦煌藝術的社會性表現。

#### 一

敦煌建築藝術，主要指敦煌石窟建築形制。敦煌石窟建築形制，作為佛教石窟，洞窟主室主要形制，大略可分為六種，即中心塔柱式、毘訶羅式、覆斗式、涅槃窟及背屏式，其中覆斗與背屏式均係佛殿式窟。關於敦煌石窟形制，蕭默先生已作過詳考[註 2]，茲不贅述。今就有關敦煌石窟建築藝術之社會性略談管見。

眾所周知，佛教石窟源自印度，均為開鑿在崖壁上之洞窟，在印度、中亞一帶石窟形制基本為毘訶羅式或支提式，而在敦煌則主要為具有中國傳統建築特點的殿堂式為主。這是因為在佛教石窟進入敦煌之前，中國傳統的建築藝術已有著十分深厚的傳統社會基礎與廣泛表現，特別是中國傳統木構建築，如闕、帳等建築形式在廣大地區已經發掘的漢晉墓葬多見，其中有出土的明器模型器如樓、台、閣等均為漢闕建築形式，不勝枚舉。根據文獻記載，闕在我國起源很早，《詩經》中有關闕的記載，它是由上古時代的「觀」發展而來；闕應用廣泛，主要在各類建築的門上。帳形建築則同樣是中國傳統建築無疑，《考工記》有記，帳是由帷幕發展而來，又稱「斗帳」，長方形盃頂也是帳之變形。中國古代歷朝之宮殿建築，均係木構殿堂，有闕有帳。而闕、帳這種建築形式也在敦煌佛教石窟開窟之初便被大膽而直接

引用，如莫高窟北涼第二七五窟，為長方形盃頂帳形，坡面有泥塑椽子，南北壁各有子母闕形龕。有壁畫「出遊四門」繪的也是闕形建築，這是其一。其二，在莫高窟北魏、西魏、北周等早期洞窟中人字坡頂為常見形式，或塑或繪椽子，並有木斗拱，為典型漢風，並非佛窟之原有。其三，莫高窟北涼第二七二窟、西魏第二四九、二八五窟均為覆斗頂，又近似穹窿頂，極似當時漢晉墓形制。在敦煌周圍地區的魏晉十六國墓葬，如嘉峪關新城、酒泉丁家閭、敦煌飛機場、敦煌祁家灣等壁畫墓或畫像磚墓均為此制。特別是部分墓頂的壁畫與莫高窟第二四九、二八五窟窟頂內容題材與畫風極為相似，可以看出敦煌受傳統墓葬的影響。因此敦煌石窟最初便深深打上社會傳統的烙印，無法擺脫當時社會文化的影響，其實這也是佛教文化社會化的表現，當然也是敦煌佛教藝術在一開始便具有社會性表現的明顯特色。

來源於中國傳統建築的殿堂式建築則是敦煌石窟十多個朝代千年來的主要延續形式，經久而不衰，這也是敦煌石窟建築藝術社會性表現的集中反映。敦煌石窟建築形制集中表現傳統特點，即「窟廠」[註 3]式前室結構與前室窟檐或窟前殿堂式建築。在莫高窟幾乎絕大多數洞窟均可看到敞口前室（即窟廠）及遺留下的窟檐眼和地伏孔，說明原來修建有木構窟檐，保存至今的有莫高窟晚唐第一九六窟及第四二七、四三一、四三七、四四四窟四座宋代木構窟檐，而底層的殿堂遺址規模宏大，雕樑畫棟，可惜無法保存至今。經過考古發掘證實，莫高窟至少有窟前殿堂遺址二十二個，分屬五代、宋、西夏、元，推測認為至遲在唐時已有。[註 4]無論木構窟檐或殿堂建築，均來自中國傳統木構建築，並非佛教石窟原物。

討論敦煌石窟建築藝術的社會性，則不得不對莫高窟北區洞窟作一交代。完整的莫高窟石窟寺應包括南區洞窟與北區洞窟，其中南區為禮佛區，北區為禪修、生活、瘞埋區。北區共計現存有大大小小各類洞窟二百四十三個，包括有禪窟、僧房窟、瘞窟、倉庫窟等，基本形制絕大多數為有敞口前室，短甬道，人字坡頂結合平頂，方形室內一台（或禪床、睡床、棺床）。雖性質有別，但明顯與南區佛窟聯繫緊密，這也是石窟使用範圍的普及推廣與人間化表現。在這裡須特別論及北區瘞窟，北區共計現存瘞窟二十三處，早至隋末唐初，從出土隨葬品如衣物疏、波斯銀幣、盛唐木俑等分析，死者並非全為僧人，還有一般世俗之人。在佛教石窟集中區埋葬俗人，充分說明敦煌地區石窟建築的社會化，已用作一般墓葬。而從北區洞窟出土遺物大多為宋、西夏、元時生活用品分析，到這一時期，莫高窟北區洞窟，除僧人使用外，來莫高窟的過往行人、香客弟子、世俗百姓等也廣泛使用。石窟建築的性質與使用範圍、事業群體大大擴展，普及眾生，佛教石窟在一定程度上已經完全人間化、社會化。[註 5]

## 二

敦煌雕塑藝術，主要是指洞窟內之塑像，內容包括佛、菩薩、弟子、天王、力士等佛國人物。佛教石窟作為僧眾們禮拜供養、瞻仰觀像，位於主體位置的雕塑尊像則為石窟中心與重點。不管怎樣，敦煌石窟中多達二千多件歷代雕塑作品，雖按照佛經儀軌製作，賦予並表

現佛教思想，但作為藝術作品，歷史的反映，並沒有也無法超脫歷史的、社會的、世俗的、現實的制約。每個時代之藝術作品，反映著該時代之特點，審美情趣及個性化表現。作為藝術作品，又反過來影響著各時代之藝術修養與藝術發展創新的漫長歷程。

敦煌彩塑是通過雕塑的藝術形象來傳播思想的，從深層次分析，這種思想社會化成分大於佛教成分。用造像藝術傳播這種思想，必須先用藝術形象的美吸引人、感染人，通過耳濡目染、潛移默化的方法，達到淨化人心的最終目的。敦煌石窟彩塑藝術也是敦煌藝術一十分重要的和不可或缺的一個方面，古代人們開鑿佛教石窟，塑像是洞窟的主體之一，因為人們開窟主要是為了禮拜和供養主尊佛像，因此洞窟內相關塑像的製作則顯得意義深遠。不僅僅如此，石窟藝術之塑像，作為當時人們頂禮膜拜的偶像和心靈痛苦的寄託，則反映和表達著當時每一時代人們的喜怒哀樂和審美情節，並不是像佛教經義所規定的那樣，每一尊佛像的製作是嚴格按照「三十二相，八十種好」的佛教儀軌去製作的。而通過對敦煌彩塑藝術的考察發現，在敦煌石窟開鑿之初，洞窟彩塑藝術便是人間和社會的折光反映，有什麼樣的社會歷史背景和社會思想意識便會有什麼樣的石窟彩塑藝術，而且每一時代的彩塑藝術，都隨著時代的不同而有著不同時代的藝術表現形式和藝術語言，反映著敦煌彩塑藝術的發展和變化。敦煌彩塑和所有的佛教雕塑一樣，借用真實的人物形象，以端嚴的造型象徵諸佛菩薩的智慧和力量，象徵善良美好的願望。

早期十六國北涼、北魏、西魏時期，河西雖相對於戰亂紛爭的中原而獨僻一隅，但也是朝代更替頻繁，並非天下太平。有著經過「五涼文化」而保存下來的濃厚的漢晉文化傳統，當時中原人士盛行「清談」之風，另外早期的佛教思想主要為小乘思想。綜合諸多因素，因此我們在莫高窟早期石窟如第二六八、二七二、二七五、二五七、二五九、二五四、二四九、二八五等窟大量見到的彌勒倚坐像與苦修像，人物造型體態健碩，神情端莊，色彩明快，造型莊重，手法簡練。又可以看到人物衣著有著密集的裝飾紋樣，給人以薄紗透體之感，史稱「曹衣出水」；或見中原南朝風格之褒衣博帶、秀骨清像造像。並通過這種親切、和藹的面孔反映著人們對和平安寧的嚮往與寄託，同時又體現著多種文化思想意識的流動，是當時社會的一面鏡子。十六國北朝時期的早期塑像內容比較簡單，主要有佛、菩薩像，如彌勒像、釋迦多寶佛並坐像、說法圖、禪定像、思惟像，以及中心柱四面宣揚釋迦牟尼佛生平事跡的苦修、降魔、成道等所謂「四相」、「八相」等內容。北涼第二七五窟主像和壁龕中均為彌勒菩薩，主像頭戴化佛冠，三角背光，髮披兩肩，袒胸露臂，項飾瓔珞，腰束羊腸裙，坐雙獅座。僅存左手，作「與願印」，造型洗練，交腳端坐，穩定持重，神情莊嚴，體格雄健。這也是現存最大的彌勒塑像。北魏第二五四窟彌勒像則著通肩袈裟，緊貼身體，頗有「曹衣出水」之感。突出的衣紋，隨身，圓轉，既真實又富於裝飾性。第二五九窟趺坐禪定佛，椎髻，面相方闊，沈思入化。造型灑脫嚴整。陰刻線衣紋隨勢自然起伏。北周第四二八窟中心柱一佛二弟子二菩薩，主尊佛造型敦厚樸實，二弟子則顯幾分清新俊俏，二菩薩明了清純。從總體上來看，十六國北朝時期的彩塑藝術，造像清晰，有衣薄透體的寫實作風，也有緊貼身體的「曹衣出水」手法，又有褒衣博帶式的南朝風姿，所有這些特徵應和當時盛行的禪修、

清談等有關，並由於當時河西戰亂頻仍，社會動盪不安，人民生活極端痛苦，因此我們看到的塑像均慈祥和善，親切可愛，又面露微笑，和藹可親，給人們一種心靈的慰藉和陶醉。

隋代的雕塑藝術，在敦煌雕塑藝術中有著極為特殊的意義，在莫高窟隋代洞窟雕塑當中，我們認為有幾點值得注意：一是更加社會化，在南北朝雕塑渾厚樸拙的基礎上，隋代塑像更加富於生活氣息，更接近於現實生活中的人；其二，在歷經十六國北朝之後，隋代塑像一鋪幾身集於一龕，以佛為中心兩側排列，弟子、菩薩，顯示著一種世間等級制；三是菩薩身上長裙豔麗，特別是波斯錦裙的出現，體現中西文化的合璧；四是在隋代洞窟中大型三世佛題材出現，如莫高窟第四二七、二九二等窟，造像高大敦厚，極富力量感與感染力，顯示著隋文化的厚重。為什麼會出現這些現象？這主要與隋代社會歷史有著很大的關係。隋代社會正如隋代歷史一樣，在中國歷史起承前啓後、繼往開來的作用。隋代短短的三十多年，卻是極富進取精神與開拓意識，隋代在前人的基礎上，進一步開發絲路貿易，隋煬帝曾派遣裴矩經營河西，給西域胡商許多便利條件，以使更多的人來中土進行文化、經濟的交流。裴矩曾親到敦煌，而隋煬帝巡幸河西至張掖，招致前來貿易的中亞西域各國達四十多個。隋文帝、隋煬帝又十分崇佛，頒命在瓜州建有崇教寺，隋代時也對西域用兵頻繁，綜合諸多因素，我們完全可以理解隋代敦煌雕塑藝術所折射出的社會性的一面。當時，隨著全國大一統局面的形成和經濟的發展，絲綢之路在裴矩的有效經營和煬帝西巡的大力推動下，敦煌河西再度出現前所未有的繁盛新局面，這一變化也反映在敦煌彩塑藝術上，如第四二七窟三世佛造像，人物高大厚重，樸實簡練，給人一種力量感和向上的精神，也從一個方面顯示了當時經濟實力的增長。另外隋代彩塑的另一個特點即為活潑大方，清秀靈麗，精神飽滿，如有第四二〇、四一九等窟龕內造像，明顯反映了其向唐代藝術發展的過程。

有唐一代，敦煌石窟中雕塑群像達到完美，且形成十分規則的以佛為中心的弧形排列關係：佛、弟子、菩薩、天王、力士。一方面說明發展到唐代封建等級觀念已相當穩固，不可動搖；同時唐初河西割據勢力和西突厥不斷破壞統一，唐王朝進軍高昌，龜茲、沙州人民付出了巨大的代價；其次這時天王、力士大量出現，特別是那身著鎧甲的天王，無疑為當時邊關武將的真實寫照。人民通過這種造像方式為和平祈禱。作為幾百年開窟造像的經驗總結，這種最為完美的造像組合方式的出現並定型，作為一種佛教藝術人間化的方式，自此後一直延伸到敦煌藝術的終結。

唐代敦煌彩塑藝術，集中體現著大唐帝國空前的繁榮和昌盛，唐代的敦煌彩塑藝術，人物造像豐滿略胖，極富人格化，人間化傾向濃厚，佛國世界的人物已不再是那麼嚴肅，而是走下佛壇，成為人間社會的真實形象，而且這一時期的造像一鋪、一佛、二弟子、二菩薩、二天王、二力士，人物配製齊全。第四十五窟頗具代表性，平頂敞口龕內塑像一鋪七身，體態各異，個性明顯，主尊正襟危坐，溫和慈祥。大迦葉尊者老態深沈，襟懷坦蕩。阿難尊者年少穎悟，敦實憨厚。菩薩亭亭玉立，秀外慧中，作 S 形身態。天王戎裝革裹，金剛怒目。

唐代菩薩雕塑藝術，是最為傳神之作，以其女性化的優雅美姿，裝飾於嚴肅的佛窟，充分說明唐人開放的個性與對藝術美的大膽追求。如莫高窟第一九四窟菩薩是一位貴婦人形象，面相豐腴，肌膚光潔豐潤，人物神態安詳。上身全裸，飾以瓔珞帔帛長裙，正如畫史所記「菩薩如宮娃」，反映了唐人以胖為美的習尚，也從一個側面表明唐代社會和文化的高度發達。唐代婦女以肥胖為美也體現在菩薩造像上，但畢竟菩薩並非世俗婦女，在唐代及五代宋時大量菩薩雕塑作品，雖為女性化表現，卻不突出性特徵，同時又特意加有小鬚鬚，充分說明菩薩中國化的特徵，以其中性來曲折地表現現實中的美的欣賞，又不至於違背傳統倫理觀念，可謂有異曲同工之妙。一旦這種創作有效並完美化，便成為一種大眾性概念，一直在敦煌佛窟中延續發展。

建於盛唐的「北大像」（莫高窟第九十六窟）與「南大像」（莫高窟第一三〇窟）及莫高窟第一四八、一五八之兩座涅槃臥佛大像，這四身大型雕塑佛像的建造是莫高窟雕塑史上的里程碑。南北大像的開鑿，眾所周知，與武則天當政崇佛有關，此不贅述。更應該注意到開鑿如此大窟，沒有相當的經濟實力、人力及技術資源是不可想像的。由敦煌文獻《莫高窟記》可知第九十六、一三〇窟分別為初唐和開元年間由靈隱禪師與居士陰祖、僧處諺與鄉人馬思忠所建；第一四八窟則由時人大族李大賓營造，充分說明家窟性質。這樣便可組織大量力量，集中開窟。第一三〇窟特別又涉及當時晉昌郡都督樂庭瓌，因而更是力量大增。第一五八窟雖無窟主可考，但推測仍屬此類，當大致不謬。另外也表明吐蕃統治時代，敦煌人民為了尋找苦悶心情的寄託而開臥佛大窟。二大像與二臥佛像相隔僅略幾年，說明這一時期敦煌開窟之盛。更為有意義的是略晚的第一三〇與一五八窟造像藝術卻分別要比略早的第九十六、一四八窟更富神韻，說明技術的借鑑與粉本的創新。

唐以後敦煌彩塑藝術再也沒有達到唐人的高峰和水平，五代宋曹氏歸義軍時期的敦煌彩塑藝術開始走向公式化，藝術造詣有所下降，但不管怎樣，敦煌彩塑藝術之社會性一面仍是其主要的藝術特徵與深刻的文化內涵。

### 三

敦煌壁畫藝術，是敦煌藝術的主體。面積龐大，種類繁雜而又內容豐富的壁畫藝術，其中包含著極為豐富的、深厚的歷史與社會資料與信息。

敦煌壁畫是宣揚佛教思想的藝術，內容的依據主要為佛經，是具體而直接的視覺形象，但歸根結底是反映歷史現實的物質與形式。不管怎樣藝術化、抽象化，總是以現實生活為基礎，所有的素材均有著一定社會的、歷史的關係。佛教壁畫藝術通過現實社會生活中存在的，為當時人們所熟悉的素材，形象直接地或加以改造而間接地表達宗教要求。對現存於世界各地的佛教藝術加以考察研究，會發現任何一個地區的佛教造像、壁畫藝術，都是當時當地社會生活的一部分，反映當時當地社會歷史的各個方面。同時這些社會歷史的藝術作品反過來

又影響當時當地的社會生活，這又是佛教藝術社會性、人間化的表現，並說明了佛教藝術社會性與人間化的二重性及其相互作用之關係，當然敦煌藝術也不例外。考察敦煌壁畫藝術的社會性與人間化，有一個現象須特別注意，那就是敦煌壁畫藝術與當時當地敦煌社會歷史的密切關係。從某種意義上講，探討敦煌壁畫藝術的社會性與人間化，其實就是探討敦煌的歷史與文化。[註 6]

綜觀莫高窟十六國時期壁畫藝術，其內容主要為佛本生、因緣、佛傳故事，如有北涼第二七五窟南壁「出遊四門」，北壁殘存的昆楞竭梨王身釘千釘、快目王施眼、尸毘王割肉質鴿、月光王施頭等佛本生故事；北魏第二五四窟南壁薩埵太子捨身飼虎，北壁尸毘王本生；北周第四二八窟須達拏太子與薩埵太子本生故事等畫，這些畫面都反映十六國以來河西戰亂頻繁，幾無寧日，短短二百多年，朝代更替不定，廣大人民生活在水深火熱之中。五涼政權相互交戰，爭奪河西，西元四二一年北涼沮渠蒙遜攻滅西涼，用極其殘酷的手段壅水灌城，然後屠殺守城的敦煌人民。[註 7]西元四三九年北魏滅北涼，沮渠無諱在酒泉、敦煌一帶與拓跋王朝反覆爭奪。[註 8]元榮任瓜州刺史之時，從藏經洞留有他寫的發願文及抄經題記看，當時「天地妖荒，王路否塞，君臣失禮，於茲多載」[註 9]。同時史書記載，自正光（五二〇—五二四）後，「海內沸騰，郡國荒殘，農商廢業」；「魏祚陵遲，權臣擅命，群盜蜂起，黔首嗷然」。[註 10]而河西地區又有如「涼州刺史李叔仁為其民所執，氐、羌、吐谷渾所在蜂起，自南岐至瓜、鄯，跨州據郡者不可勝數」[註 11]。北周時瓜州刺史建平公于義，是一位戰功顯赫，「數從征伐」的人物[註 12]，讓他鎮守瓜州，說明瓜州當時的特殊。因此在這種情況下，人民的苦難可想而知。這時候瓜州人民在流血，莫高窟的壁畫也在流血，如那眾多的本生故事，無不鮮血淋漓，氣氛悲壯。同時以上這些壁畫也表現人民在這種社會背景下的忍耐、順從及對痛苦的訴說。而北魏第二五四、二六〇、二六三窟，北周第四二八窟降魔變與西魏第二八五窟、北周第二九六窟五百強盜成佛圖的出現並流行，則表明人民祈求和平的美好願望。

到了隋代，敦煌壁畫中一個非常明顯的社會性特徵與文化思想的人間化方式，即壁畫中大量存在的反映中西交流與絲路貿易的藝術作品。這一時期敦煌佛教格外興盛，石窟營建可謂洋洋大觀，幾乎所有的隋代洞窟中都有極富波斯薩珊風格的聯珠紋樣，或為龕沿，或為邊界，或為菩薩的衣紋飾，大量盛行，另外在諸如莫高窟第四二〇、四一九等窟觀音普門品，第三〇二、二九六窟福田經變均表現的為絲路貿易與絲路沿線各種世俗社會生活場面，這是隋代絲路盛極之表現。又作為珍貴的歷史反映與記載，是後人們瞭解歷史，傳承文化的重要資料。隋代菩薩等人物畫像，灑脫而又靈動，形象生動逼真，已開始走向世間化，如有第四〇七窟供養菩薩，活似一少女美姿。另外這一時期的飛天滿壁風動，女性身軀舒展，飄帶飛揚，鮮花四散，動感十足，擺脫早期的拘束和沈重，已完成中國化發展，如有第四二〇、四一九、四二七、三九〇等窟飛天。隋代人在力求革新，南風和西風同時並行，在繪畫題材上一些簡單的諸如阿彌陀淨土變、維摩詰經變、彌勒經變、法華經變、藥師經變等開始出現，這些都是隋代社會發展的表現。

敦煌唐代的歷史大致可分為三個階段，即初盛唐、中唐吐蕃統治時期（七八一—八四八）和晚唐張氏歸義軍時期，每一階段的敦煌社會與歷史都有著非常獨特的一面，這些均突出反映在作為敦煌社會歷史一面鏡子的敦煌壁畫中。

初盛唐時期的敦煌壁畫藝術，處在一種變型探索與藝術的大變動時代，諸如初唐有隋風的莫高窟第三九〇、二四四、二〇三、二〇九、三九二諸窟，其中第三九〇、二四四兩窟滿壁分排多幅說法圖組合方式，頗具特色，僅此別無他例，似乎有著十分特殊的含義。又第二〇九窟方格式「觀經六緣變相」[註 13]也為僅見，與其後流行的觀無量壽經變有很大的區別。而第五十七、二〇三、二〇四、三二二諸窟是為武德至貞觀初年的洞窟，窟內千佛為主，似乎又有一種造窟復古傾向，也說明佛窟開鑿與藝術的傳承關係及社會化的結果。而第二二〇、三四一等窟的出現，表明敦煌人民開窟探索中一種豁然開朗的境界，大幅整壁阿彌陀西方淨土變及東方淨土變相，畫風大膽創新，畫面宏闊，流動感強，人物活潑生動，天花亂墜，建築富麗堂皇。唐風的開啓與流行，藝術的發展前途一片光明。這種變化與探索正說明經過隋進入唐後，人民思想的變化。社會歷史也是動盪不安，唐初對河西高昌連年用兵，戰火紛飛。因此石窟藝術也搖擺不定，為時勢而困擾。到了貞觀時期河西安定，中西交流又空前興盛，絲路古道上欣欣向榮，淨土經變畫的出現是這一現象的體現，武則天時期莫高窟新開有第三二一、三三一、三三二、三三五諸窟，由於武氏崇佛，敦煌家族開窟大興盛，這些洞窟多為家族開建。同時諸如大型維摩詰經變、寶雨經變、涅槃變；主尊降魔觸地印西方淨土變，較早的勞度叉鬥聖變，均反映武氏奪取政權後心理的恐怖與不安。特別是其中第三二一窟寶雨經變更是純為附會武則天作為女皇而作。第三三五窟北壁大幅整壁維摩詰經變，為此前後之最為全面的一幅，大概與其中的「天女戲弄舍利弗」情節有關，在傳統封建社會能讓一位女子極盡戲弄之能事，又大肆宣揚，似乎說明了武則天當政的需要與對婦女地位的提高。

到了盛唐時代，大唐帝國經濟空前繁榮，國力空前強盛，絲路貿易與中西文化交流空前大規模進行的背景下，敦煌作為河西重鎮、絲路貿易的前沿地帶，這裡匯集著各國各族物質文化，在敦煌本土文化的基礎上，共同推動敦煌藝術空前的發展。這一時期敦煌壁畫的特點是整壁一鋪大型經變畫為主流，有東西方淨土、彌勒上生下生經變、觀無量壽經變、法華經變等經變畫；繼承唐前期的風格特點，規模宏大，氣勢雄偉，富麗堂皇。壁畫線條流利圓潤，構圖豐滿，氣氛熱烈和諧。呈現出一片歡樂、祥和、幸福景象的各種壁畫在盛唐時期成為壁畫的主流，與十六國北朝時期壁畫中的殘酷、悲慘場面形成鮮明的對照，歸根到底是由現實生活的變化決定的。在朝不保夕，人命如草的南北朝時期，面對悲慘的現實，人民感到現實無望，比較易於接受佛教關於忍辱犧牲，以求來世成正果的宣傳，以求得精神上的安慰。而盛唐之時，社會相對安定，下層人民生活稍有保障，上層統治者也能安心地沈浸於歌舞昇平的世間享樂中。在這樣的背景下，人民對捨身飼虎、割肉貿鴿等悲慘情景不易感受其中之深義，而表現誘人的淨土幸福生活卻有更大的吸引力。生前享受榮華的統治者死後也想升入極樂世界，而倍受現實生活中種種痛苦的勞動者也不得不把美好的生活願望寄託在佛國裡。淨土變就是既得封建統治階級的歡迎又贏得貧苦人民的信仰而大大興盛起來。其實高聳台基上



的重樓連閣，是按照唐代宮廷建築繪製出來的；樂舞場面，反映了當時豪貴之家伎樂之盛；居住畫面中心的阿彌陀佛，是人間最高統治者的化身；佛和菩薩及其部眾在畫面中軀體比例大小，和地位的不可逾越，表現著嚴格的等級制度。所以，佛國極樂世界是藝術家按照現世界的形象加工創造的結果。在當時充裕的物質條件基礎上，受在此基礎上產生的時代精神和藝術風格的影響，藝術家們的創作才能充分地在淨土世界的主題下發揮。他們把人間的榮華富貴繪進了佛國，又把對淨土富麗堂皇的描繪留在了人間。[註 14]

中唐吐蕃統治敦煌時期，敦煌壁畫藝術同樣經歷著一個很大的變化時期，敦煌壁畫藝術無論在題材、風格及結構布局方面都出現了新現象與新特點。首先是在方形小室內一壁多幅經變畫，整壁多幅經變畫。原來風行與初、盛唐窟的一壁畫一幅大經變的格式，變為一壁畫多種經變畫。題材內容方面幾乎當時所有宗派崇奉的經典，都被繪製成變相，羅列於一窟，其中包括有淨土宗的觀無量壽、彌勒，天台宗的法華、維摩，華嚴宗的華嚴，新出現的有禪宗的金剛、楞伽，密宗的千手千眼、如意輪、不空絹索，又有報恩、天請問、文殊、普賢及各種曼荼羅等。這種大變化，當然和佛教本身的大變化有關，因為吐蕃時沙州等地佛事極為興盛，吐蕃贊普大興佛事，廣度僧尼，寺院經濟相當發達。更為重要的是與當時沙州社會的變化、歷史現實有很大的關係，到建中二年，沙州人民在經過長達十年之久的守城抗戰之後，最後與吐蕃達成城下之盟，以「勿徙他境」為條件而開城投降。在吐蕃統治沙州之時，派遣有節兒、將軍監使，又使原豪姓大族成為吐蕃官吏，又有管轄宗教事務的蕃大德。[註 15]加上吐蕃統治者又要求沙州人民變髮易服，力圖改變唐朝的社會制度與文化教育等傳統社會生活。這些嚴厲的統治，必然引起沙州人民的極為不滿和強烈反抗，典型的就有諸如驛戶汜國忠、張清起義。[註 16]在這種苦難的日子裡，特別是在思想、精神、文化領域內的被剝奪與對傳統唐文化的嚮往，沙州人民借助於佛窟，通過各種大量經變畫尋找一種寄託和訴願。這一時期壁畫的精工細作，紛繁蕪雜，羅列紛呈，都表現人們在營建佛窟時的複雜心理。而大量屏風畫的出現，則可以容納更多內容，一方面是為了在有限的空間內繪製更多經變（原條幅式占壁面寬度更大），另一方面也在表達同樣的社會與現實的心理因素。

藝術往往為社會現實服務，比一時期諸如莫高窟第一五九、二三七等窟〈維摩詰經變〉中把原來的各國王子改為吐蕃贊普出行圖或以吐蕃贊普為首，這一現象在敦煌壁畫中僅出現在中唐吐蕃時期，充分說明敦煌壁畫藝術的社會性、人間化。

西元八四八年張議潮率沙州人民起義，收復河西，恢復唐王朝統治之名，唐朝在沙州建歸義軍，並授張議潮為節度使，從此瓜、沙一帶歸屬張氏歸義軍統治時期，是敦煌晚唐歷史。晚唐張氏歸義軍時期的敦煌壁畫藝術與以往相比，與當時政治、社會現實的聯繫更加密切，進一步加強了它的社會性，更趨世間化與寫實，主要表現在以下幾個方面。

這一時期大量大窟的開鑿，以及大窟內滿壁巨幅經變的繪製，如有莫高窟第九、十六、八十五、九十四、一三八、一九六等大窟，其中有九窟南壁巨幅〈勞度叉鬥聖變〉，北壁巨幅最大〈維摩詰經變〉，第一九六窟西壁巨幅最大〈勞度叉鬥聖變〉等，均反映沙州地區人

民在恢復中原王朝統治，趕走吐蕃統治者後內心的興奮，以大手筆宣泄感情。這一時期畫風上又有幾分盛唐人大膽奔放、豪邁的特徵，唐風的再度綻放，也是非常亮麗的一筆。

另一方面這一時期的經變畫中〈勞度叉鬥聖變〉成爲巨幅作品與主要題材。〈勞度叉鬥聖變〉是以《賢愚經》卷十〈須達起精舍緣品〉（寫本有的稱〈祇園圖記〉）爲根據。這一題材最早見於敦煌西千佛洞隋代第十窟，莫高窟是在初唐第三三五窟龕內兩側首先出現這一題材，但規模較小，結構也不完整，以後又消失了。到晚唐張氏歸義軍時期這一題材再度出現，而且是以完整結構的巨幅形式出現。〈勞度叉鬥聖變〉主要講的是代表正義的佛弟子舍利弗與代表邪惡的六師外道弟子勞度叉鬥法的故事，因此這一時期的〈勞度叉鬥聖變〉宣揚的是以正祛邪，實際上是借助佛教題材來歌頌張議潮歸義軍戰勝吐蕃，光復河西敦煌的偉大歷史功績，表達了沙州人民抗蕃勝利的喜悅心情。從另一個方面講，當時沙州歸義軍政權周邊並不太平，因此也在鼓舞人民抵禦周邊少數民族的進攻與對歸義軍政權的擁護。而在其後的曹氏歸義軍時期，該題材的繼續繪製，不僅表現沙州人民對張氏歸義軍的懷念與敬仰，同時也是對本土文化與一種精神思想的宣揚流傳。

其三，晚唐敦煌壁畫藝術中又一個具有很強社會性的新現象新事物，即歷史題材畫面「出行圖」的繪製，與供養人畫像以真人大小大量出現特別如歸義軍政權內節度使等重要歷史人物，莫高窟第一五六窟內繪長卷巨幅〈張議潮統軍出行圖〉與〈河內郡宋氏夫人出行圖〉，這種反映歷史人物的真實畫面，與佛教毫無關係，具有極高的歷史與社會價值，高度濃縮地反映當時歸義軍政權各種制度與生活場面。這種畫法是受到中國傳統墓室畫的影響的結果，有著高度的寫實性，作爲一種佛教教材，向人民展示並宣揚張議潮的豐功偉績，起到鞏固統治的作用。

五代宋敦煌地區屬瓜、沙曹氏歸義軍政權統治時期，這一時期敦煌壁畫藝術在繼承晚唐的前提條件下，並由於「曹氏畫院」的設立而有公式化傾向，藝術的創新與發展受到限制。但從其規模來說，這一時期由於曹氏的極度崇佛，開鑿了諸如有莫高窟第九十八、一〇〇、二十二、五十三、一〇八、五十五、六十一、七十二、四五四、二五六、一四六等大窟，並對莫高窟幾乎所有的洞窟縮小甬道，重修前室，並修建有爲數不少的木構窟檐、殿堂及繪製有大面積露天崖面壁畫。

在歸義軍的歷史上，與甘州、西州回鶻的關係成爲一件十分重要的事情。在張氏歸義軍時期就已經與回鶻爭奪不斷，到曹議金時期與回鶻聯姻，曹氏嫁女于闐國王，又娶甘州回鶻公主爲妻。因此在這種孤守瓜沙一隅的兩難之境下，曹氏歸義軍創修大窟，在窟頂四角畫有四方天王，是這一時期開窟新題材與新特點；又敦煌文書記有這一時期莫高建有「天王堂」（S.5448《敦煌錄》），均突出反映曹氏藉佛教而表示鎮守四方保境平安之良苦用心。另外這一時期大量女供養人畫像多著翻領小袖袍，項飾瑟瑟珠，頭束高髻，戴桃形鳳冠，臉部抹紅面，爲回鶻裝；又第九十八、四五四窟有于闐國王畫像，這些是曹氏壁畫藝術反映曹氏聯姻的、政治的確鑿而形象之歷史證據。曹議金執政之初，政治極不穩定，在這種情況下，他

在莫高窟營建「大王窟」即今第九十八窟，爲了籠絡人心，幾乎把當時敦煌豪族大姓及先代張氏官宦均畫像如窟。因此看來，似乎這一時期開窟畫像更多考慮的是社會現實的需要，並爲政治服務。

到了沙州回鶻、西夏政權統治瓜沙之時，莫高窟的壁畫藝術似乎已走向末路，所繪均爲千篇一律之千佛，或簡單粗率之淨土變等，唯一窟頂藻井所繪團龍井心富有特徵而頗具藝術價值。但在安西榆林窟、安西東千佛洞、肅北五個廟等石窟卻完全是另一番景象，極富西夏時代特徵與藝術特點的密宗曼荼羅大量表現；又如榆林窟第二、三等窟文殊、普賢變，巨幅製作，風格迥異，繼承中原唐宋水墨山水畫之傳統；而大量見到的水月觀音經變則更是極富山水畫之神韻，勘稱佳作。這種兩地明顯的差別似乎與當時社會歷史有關：天聖八年（一〇三六）當時自稱瓜州王的曹賢順以千騎降於西夏[註 17]，西夏佔領瓜州，設立西平軍司管理瓜州，並派駐軍隊鞏固瓜州，屏障河西，而沙州則爲回鶻所據，直到一〇七四年西夏人才佔領沙州。但是以後的日子裡，西夏人的沙州統治仍不鞏固，西夏時期瓜沙兩州的政治文化中心移居瓜州。因此在這種情況下，極爲崇佛的西夏人在莫高窟開鑿繪畫缺乏必要的物質、經濟、文化的基礎。

被稱爲敦煌藝術回光返照的元代藝術，集中體現在以莫高窟第三窟具有漢密色彩的千手千眼觀音畫像藝術的獨特題材與藝術表現形式，但「夕陽無限好，只是近黃昏」，美妙絕倫的藝術，卻是只此一窟，這又是因爲什麼？有待日後的研究。

## 四

下面我們擬就「專題研究」的角度討論敦煌藝術的社會性表現。

### (一)敦煌藝術之發端

對於敦煌佛教石窟藝術的起源問題，學者們多有研究，總括起來不外乎西來說、東來說、本土說三種意見，其中以史葦湘先生的本土說影響較大。[註 18]但綜觀敦煌歷史與敦煌藝術的特點，我們會發現敦煌藝術的真正來源似乎是一個更爲複雜的問題，並不僅僅是簡單的東來、西來或本土一說。其中所包含著的深刻的內涵與獨特的社會歷史文化關係，尙待進一步探索。

首先，敦煌自漢代至東晉十六國時期，有著十分發達的農業經濟，戍邊士卒和流放敦煌的官僚地主帶來了中原文明。又在歷次戰亂中，河西總是保持安定，較好而完整地保留了漢文化，出現過諸如有張奐、張芝、索靖、曹全、郭禹、汜勝、李暠等歷史著名人物，並形成以敦煌爲中心的「五涼文化」。敦煌在十六國時期已經有著非常深厚的文化底蘊去接受外來的佛教藝術。

另外在佛教石窟藝術傳至河西敦煌之前，早在漢代已經在今天新疆一帶廣泛流傳的諸如克孜爾石窟、庫木吐拉、克孜爾尕哈、吐峪溝等石窟藝術，大放異彩，並不斷東漸。敦煌地接西域，處在絲路交通要衝，各種文明文化都在這裡交流、發展。現存的幾部《高僧傳》所記載的著名的中外僧人，無論是訪學天竺或傳教東土，以及往來於絲綢之路的各族商人、各國使節無不途經敦煌，因此敦煌應該是我國歷史上漢族聚居區最先接觸佛教的地方。在三世紀末，號稱「敦煌菩薩」的竺法護[註 19]，就在敦煌組織自己的譯場；另外前涼時期，敦煌出現了修習禪定的高僧，如單道開[註 20]、竺曇猷[註 21]等，說明佛教思想已廣為流傳。同時，在廣大的河西地區，在莫高窟石窟藝術之前或大約為同時代，在沿著河西走廊一千多公里的祁連山中或邊沿地帶，從東到西已有為數眾多的石窟藝術開鑿，諸如有武威天梯山，張掖馬蹄寺、金塔寺、酒泉文殊山、玉門昌馬石窟等，也應包括敦煌莫高窟，這些石窟均開鑿較早，一般認為是十六國北涼時期，部分要比莫高窟為早。也就是說在這一時期，在莫高窟石窟藝術開始之前，石窟的開鑿營建已經在河西地區特別是北涼統治範圍內大規模出現，而莫高窟石窟藝術的出現更加深化了這一藝術活動的，同時也為莫高窟石窟藝術的產生埋下了伏筆。

還有在十六國政權相互爭奪河西的鬥爭中，社會並不安定，人民渴望和平，各種思想也應機興起，佛教更是發展迅速，於是敦煌地區開窟造像也便順理成章，況且這一時期在酒泉、嘉峪關、敦煌一帶的大量壁畫、畫像磚墓的存在，為石窟藝術作了很好的準備工作。綜合以上各種因素，大約在西元四世紀時，莫高窟由於其特殊的地理環境條件，佛教徒們便在此開窟造像，今在莫高窟第二六八、二七二、二七五的三窟一組洞窟即為這一時期開鑿。在敦煌文獻《聖曆碑》、《莫高窟記》等中都有這一時期始鑿洞窟的記載。這一組洞窟無論從建築形制、壁畫內容、藝術風格等方面均反映著傳統的漢文化與佛教文化相融和的特點，同時又體現著敦煌一開窟便受中西文化及本土文化的共同衝擊。

在以敦煌莫高窟為主的敦煌佛教藝術在十六國北朝時期開始綻放之前，河西及敦煌地區的傳統繪畫藝術早已非常興盛了，主要表現在史前彩陶藝術、漢以前游牧民族的岩畫藝術、漢代的木板畫、木簡畫和在眾多的魏晉十六國墓葬中的畫像磚與壁畫藝術。

在河西走廊先後發現了幾處有關史前彩陶遺址，如玉門火燒溝和零星的幾處遺址均發現有彩陶，可以見到彩陶上一些簡單的紋樣，如水波紋、花紋等，這些均距今約三、四千年的時間，是河西地區最早的繪畫藝術。

岩畫藝術主要發現於敦煌南鄰的肅北縣境內祁連山上和嘉峪關市黑山湖附近岩畫，二地岩畫的內容和繪畫風格是相近的，基本上是同一時代的產物，約為戰國秦漢時期生活於這一帶的一些游牧民族如有羌戎、月氏、塞種胡、烏孫、匈奴等民族，這些民族大都過著狩獵生活，因此也在岩畫中可以看到與他們生活密切相關的內容與題材，如有各種動物：馬、牛、羊、駱駝、虎、狗、鹿等，也有反映日常狩獵場面等情節。這些岩畫藝術均十分簡練，極其形象傳神地表達著當時人們生產生活的場面，是非常難得和十分珍貴的記錄戰國秦漢時期生產生活於河西敦煌一帶的各民族的形象資料。

還有在居延一帶，出土有幾幅為漢代的木板畫和木簡畫，畫有人物、車輛、馬、樹、飛鳥、白虎等，應是當時在這一帶守邊屯田的移民和士兵們的作品，雖簡單卻也是表明人們對繪畫藝術的熱愛。

漢代的墓葬繪畫藝術雖然在敦煌地區沒有發現，但卻在東面的武威一帶有很好的資料出土，如著名的雷台漢墓壁畫，內容豐富，有反映墓主人生產生活的情節場面。墓內出土大型青銅車馬，特別是「銅奔馬」的發現，更是表明當時當地人們高超的藝術修養。

到了魏晉時期，在河西走廊的酒泉、嘉峪關和敦煌，以至於新疆的吐魯番，都有壁畫墓發現，其間保存了大批的魏晉繪畫資料。其中最為有名的如酒泉丁家閘墓，內畫有東王公、西王母，天馬、神鳥、九尾狐、流雲，與莫高窟第二八五、二四九窟頂壁畫相類似，可資比較。另在嘉峪關魏晉墓彩磚壁畫中發現有如畜牧、屯田、耕作、驛傳、釀酒、音樂舞蹈、博奕、狩獵、宴飲、軍事出巡、塙壁等等，可以說是無所不包。

綜合以上這些充分表明，在莫高窟佛教藝術出現之前河西敦煌一帶已有著十分發達的繪畫藝術，這為十六國北朝敦煌佛教藝術的出現和發展奠定了十分堅實的基礎。也就是說敦煌石窟藝術的產生與發展是在當時敦煌、河西地區，絲綢之路等廣大地區範圍內社會藝術共同繁榮與發展的結果，是社會的產物，是佛教藝術人間化的集中表現。

## (二)畫風問題

敦煌藝術的主題為壁畫藝術，因此畫風問題便成為非談不可的部分。[註 22]敦煌壁畫的繪畫風格，不只是簡單的繪畫問題，其中暗含著藝術的淵源、表現與發展，亦即社會文化之關係；作為繪畫藝術的傳承，又涉及藝術流布與影響。

在敦煌石窟開鑿之初，明顯突出表現民族傳統的中原藝術風格。早期壁畫的線描，是在漢晉繪畫線描基礎上發展起來的，一般多用粗壯有力的土紅線起稿，勾出人物頭面肢體輪廓，然後賦彩，最後再描一次墨線完成，充分表現人物的傳神，以形寫神。十六國北朝藝術中，又有著西域風格的影響，那種以凹凸暈染法所形成的立體感和土紅地色所形成的溫暖渾厚的色調，與魏晉藝術風格迥然不同，明顯受西域克孜爾石窟藝術的影響，但並非原樣照搬，而是與當地歷史文化、審美觀點密切結合的產物。西域印度式「豐乳細腰大臀」的伎樂天和菩薩，在敦煌不見，而代之以中性的菩薩、飛天、伎樂，這是佛教中國化的表現。在西魏時期，兩種藝術風格相結合，突出表現在莫高窟第二四九、二八五窟，一面是佛、菩薩等動中寓靜的渾厚含蓄的西域風格，一面又是豪放爽朗，飛揚動盪的中原風格。早期千佛的「小字臉」畫法與 V 形粗壯飛天均係西域風格。而部分洞窟菩薩粗短半裸、豐臉高鼻的西域形象而代之以褒衣博帶、秀骨清像的中原南朝畫風。北周時代，隨著北方民族大融和南北文化交流，兩種不同的藝術風格並存而融和。在造型上，中原式秀骨清像與西域式豐圓臉形互相結合而產生了「面短而豔」的新形象；在暈染上，中原式染色法與西域式明暗法互相結合而產生了表

現立體感的新暈染法；在人物精神面貌上，淳樸莊靜與瀟灑飄逸相結合而產生了溫婉嫺雅，富於內在生命力的新形象。整個雕塑與壁畫使人感到更濃厚的社會性人間化氣息，這就是北周時代敦煌藝術的新風貌。

到了隋代，這種風格繼續發展，但漸漸地兩種畫風趨於一致，統一形成新的民族風格。這時在北周畫風傳承普及的基礎上，另一種畫風人物造型活動更加準確精細，色彩繁複豔麗，更加真實化，藝術形式也更加活潑、大方、自由。突出表現在隋代洞窟中的敦煌飛天，一改之前的粗笨強健而四肢舒展，衣帶飄揚，天花亂墜；人物隨樂而飛，流暢自如，出神入化。

初唐時期是敦煌壁畫藝術風格大變化的時期，突出表現在中原唐風的傳入，以建於貞觀十六年（六四二）的「翟家窟」莫高窟第二二〇窟為代表，整壁一鋪大型淨土經變畫，鴻篇鉅製，著色豔麗，線條流暢。人物活靈活現，極富生活氣息。畫面又盡現建築之豪華。該窟的〈維摩詰經變〉更是傑作中的傑作，人物神態栩栩如生，有吳道子的遺風，係長安寺院壁畫的翻版。其中的漢族帝王更似可與東晉顧愷之「帝王圖」相媲美。初盛唐壁畫風格，極富個性化，大手筆製作，豔麗繁蕪，並賦予濃厚的生活氣息，唐人開放、活潑的精神世界盡展無遺。這時的供養女像，人物衣著豪華，裝飾豐富，以肥胖見長，與西安等地區出土唐墓俑如出一轍，其中以莫高窟第一三〇窟〈都督夫人禮佛圖〉為代表。由此可見，唐風的社會化、人間化表現，在莫高窟也不例外。初、盛唐敦煌畫風的清新面貌被中唐吐蕃人的統治打破，但到晚唐張氏歸義軍時期又再度出現，不過畢竟大不如前。

中唐畫風顯得有些呆板，又精工細作，這大概除與當時的社會歷史有關之外，同時又與當時敦煌壁畫製作已經使用壁畫底稿有關，如 S.P.83、P.3988〈金光明最勝王經變稿〉用於莫高窟中唐吐蕃統治時期第一五四窟壁畫的製作。[註 23]由於有壁畫底稿的使用，藝術的創造性、靈活性受到限制，加之又要精工細作，畫面布局過於密集，這些客觀的原因使得中唐壁畫缺乏生氣，已有公式化傾向，影響所及晚唐、五代宋敦煌壁畫的風格。

五代宋曹氏歸義軍時期，由於「曹氏畫院」的設立[註 24]與大量敦煌壁畫底稿的使用[註 25]，更加使得這一時期繪畫風格公式化。無論是經變畫、供養菩薩、供養人畫像都千篇一律，顯得有些雷同，變化不大。到了西夏榆林窟藝術中，由於唐宋水墨山水畫風的傳入與繼承，為敦煌畫風傳入一股清新的氣息。元代的藏密薩迦派畫風更是獨一無二。二者都好景不長，曇花一現。

### (三)經變畫

仔細考察敦煌石窟中大量的經變畫，若以其中單個題材內容的角度也會發現，作為一種繪畫藝術作品，各自又有其獨特的社會性因素特徵。

〈阿彌陀西方淨土變〉是較早出現又是最為流行的經變畫之一，由於人們對人間社會苦難生活的深切體會，在現實世界尋找出路無門的情況下，把眼光投向石窟壁畫。通過經變畫中雕樑畫棟，金碧輝煌的建築，歡樂祥和的氣氛，淨水蕩漾、鳥語花香的環境表達人們的嚮往與精神寄託，在觀看這些壁畫時產生一種虛幻的感覺，憔悴的身心得到暫時的安慰。作為一種大眾化題材，我們發現幾乎所有的經變畫都採取這種構圖方式與畫面內容，從大的宏觀角度都在反映著這樣的社會大眾心理，成為一種模式。

〈彌勒經變〉雖描繪與反映的是彌勒世界諸事，但如有一種七收（耕種、收割、運輸、揚場）、老人入墓、婚嫁、樹上生衣等場面；又有如剃度、羅刹掃城等情節，多為現實生活的常見現象。如一種七收中的程序、方式、工具等與歷史上、甚至直到今天河西及其他一些地區仍可見到；婚嫁圖則更是延續千年的民俗婚嫁的真實形象記載。這些也是僧俗弟子們所喜聞樂見的題材，倍受青睞，廣為普及，代代流傳而經久不衰，即使今天我們看到如此形象的歷史資料，也不勝親切。

〈藥師經變〉中「九橫死」與「十二大願」，使我們看到封建社會官府如何殘害人民，普通老百姓命賤如草，任人宰割，只有通過發十二大願以求解脫。而其本身經變中至尊托鉢藥師佛以慈悲救世之面貌出現，給人一種安慰，因此便廣為流傳。

〈觀無量壽經變〉中反映宮廷鬥爭，阿闍世王囚父母的情節，本是大逆不道。特別是像這樣揭露宮廷鬥爭的畫面，在一般地方是不會出現的，是帝王們所忌諱之事。敦煌由於地域偏遠，同時敦煌文化中有著非常博大的包容性，因此才可以大膽地繪製。一經繪製，便為人們所普遍接受，帶有極大的探密與譏諷意味。當然也不能忽視「十六觀」對一般信徒的感召與教義人間化作用。

〈法華經變〉及〈觀音經變〉、〈普門品〉中為我們保留下的諸如有戰爭、旅行、折柳送別、誦經拜塔、雨中耕作、請匠、齋僧；「三十三現身」與「救苦諸難」中所呈現的情景，均為日常現實生活中的真實情節的寫照，極具社會性、人間性，很容易被人們接受並傳播。

〈涅槃經變〉固然是描繪反映釋迦牟尼佛涅槃的故事，其實倒不如說是反映敦煌一帶民間喪葬習俗的詳細圖畫記錄。同樣，〈報父母恩重經變〉實則是進行孝道文化教育的形象教材，以孝子與逆子的相反表現，意在通過壁畫藝術進行孝道文化社會普及教育，教人民勿忘父母養育之恩。當然，〈勞度叉鬥聖變〉更是社會歷史的產物與強烈反映現實的一種手段。

敦煌藝術經變畫的社會性與人間化表現研究，是一個十分龐大而複雜的課題，在此僅作簡說，因此其他眾多經變畫之社會性表現在這裡無法一一詳述，但不管怎樣，其社會性是存在的，且在某些方面有共同之處。詳細容日後更進一步的探索。

#### (四)供養人畫像

供養人畫像，是敦煌石窟中另一類十分重要之內容，所謂供養人即為出資發願開鑿洞窟的功德主、窟主、施主及與其有關的如家族、親屬或社會關係成員，當然並不表示他們是洞窟開鑿的工匠等人物。供養人有敦煌歷代大族、地方長官、僧界大德，也有一般下層平民百姓。他們是活躍在敦煌歷史上的人物，因此這些畫像具有極高的史料價值。供養人畫像幾乎在敦煌石窟的每一洞窟中都有，是研究洞窟營建時代及窟主等的第一手資料，也是敦煌服飾研究的寶貴實物資料。供養人畫像從十六國北朝至元由小到大，到五代宋時和真人大小，且是一個家族人物雜類，有家廟之性質。綜觀敦煌洞窟壁畫中的歷代供養人畫像有以下幾個特點：一是供養人畫像在早期十六國北涼、北魏、西魏、北周洞窟中畫像極小，單個像僅有不到二十公分高，在洞窟內一般是畫於南壁或北壁、或南北二壁中下部一排；到了隋唐時畫像變大一些，數量也有所增多，在洞窟中的位置更底，一般在各壁底層畫一圈供養人畫像；到了晚唐張氏歸義軍時期，在沿襲前代的基礎上又有新特點的出現，那便是供養人畫像大大提高，部分如同真人大小，又在洞窟甬道中開始畫像，而且一般是畫窟或與窟主關係最為密切的人物，也開始突出表現家窟的性質；五代宋曹氏歸義軍時期在總的特徵上沿襲晚唐的同時，也有新特點，那就是幾乎所有的供養人都如同真人甚至超過真人大小，另外就是進一步突出家窟的性質，把窟主家族內幾代相關人物無論男女老幼，甚至死去的統統畫像入窟；發展到沙州回鶻、西夏、元時多不見供養人畫像，如個別洞窟有畫，高度比例大大縮小，位置也並不確定，有高有底。也就是說，作為總結，可以認為敦煌石窟壁畫中的供養人，基本上在洞窟中的地位是時期越晚越重要，其畫像也越高大，面積也越廣闊，分布在洞窟四壁底層一圈和甬道。但在榆林窟的情況和莫高窟略有不同，榆林窟洞窟建築形制因為有前甬道和完整的前室（莫高窟僅是敞口前室），因此在榆林窟供養人畫像在總體上和莫高窟相同或相似外，不同點就是前室各壁底層、前甬道也畫像。（莫高窟敞口前室由於多經後代重修，因此原來的情形不是十分的明確，但從個別保存原作的洞窟和五代宋時的大量繪製，反映了在莫高窟前室基本上不繪供養人畫像的事實。）此外，在榆林窟由於洞窟一般為中小型洞窟，因此供養人畫像都比較小，沒有莫高窟同時期那麼高大。

敦煌壁畫中供養人畫像是十分珍貴的世俗資料與形象的歷史，所描繪的是當時當地現實生活中有名有姓的人物，不僅圖畫其儀容，而且有詳細的題名結銜，直接反映著現實社會的人物活動，不僅具有歷史真實性的，而且是研究敦煌佛教藝術社會性與人間化的最為直接和形象的資料。有關供養人畫像，段文傑先生[註 26]、賀世哲先生[註 27]、萬庚育先生[註 28]等已作過詳細的考證，足使我們瞭解供養人畫像的社會性特徵。

敦煌石窟在開窟之初便畫入大量供養人，如莫高窟第二七五窟南北壁兩排供養人，第二六八窟西壁也有供養人畫像，這也是敦煌石窟的一大特點，說明敦煌石窟開鑿一開始便強烈反映世俗社會人的關係，蘊藏著深厚的社會性因素與人間化色彩。以後隨著敦煌石窟的不斷開鑿，供養人畫像由小變大，由少變多，甚至在北周第四二八窟已經多達一千二百餘身，數



量巨大，直至最後在晚唐五代宋歸義軍時期變成名符其實的家廟窟，家族大大小小，包括親戚等均畫入佛窟，畫像為真人大小，頗具規模。

敦煌壁畫供養人畫像均有題記，內容涉及供養人籍貫、官職、社會成分、家庭關係、姓名等，類似個人簡歷，有著極高的史料價值。從題記可以看出所反映的供養人大致有地方官吏、世家大族、戍邊將士、寺院僧侶、庶民百姓等，基本涵蓋了敦煌歷史上社會各階層人物。表明敦煌佛教的開鑿在歷史上成為敦煌社會生活中一件非常重要而有極為平常之事，似乎並非佛教活動，而是一項社會公益事業。有寺院僧人窟、有社人窟、有家族窟（包括敦煌地方官吏，因為敦煌歷史上為官者均係當地豪姓大族）等性質洞窟。

開窟者把自己的像畫入佛窟，其目的無非有二，一表自己虔心事佛，出資開窟，以表功德；更重要的則是畫像入窟，以顯耀自己，留名歷史，滿足一種虛榮心理。特別是一些地方官吏、高僧大德，與其說是供養，不如說表示為自己立碑立傳；不僅想當世榮耀，而且想永垂青史。供養人畫像，無疑是一種巧妙宣傳自己、家族、寺院的絕好方法，顯示出眾多的歷史資訊，如敦煌社會歷史、石窟營建、古代服飾資料、人們的供養心理……

敦煌石窟供養人畫像題記，也還有如下特徵：

**第一個特點是供養人題記**，早期十六國北周時期一般只是書寫供養人姓名或法號，多見佛家弟子，末尾是「一心供養」類字，也有個別較晚的見有簡單的地望，到了隋及唐初時不僅俗人數量大增，而且有了簡單的官職結銜，中唐在初、盛唐的基礎上有所發展，到了晚唐、五代、宋時期有的供養人題記一長串，十分複雜，突出表現個人的身譽與功勳。也就是從供養人題記所反映的一個總的特點是，隨著時代的發展，供養人題記表現個人的身分地位的味道則越來越濃。

**第二個特點就是在供養人畫像的繪畫表現方面，時代特徵都比較突出，而在個性的表現上則是越早越突出。**十六國北朝時期，供養人所表現出的北方少數民族如鮮卑等形象特徵比較明顯，隋代初唐的男像著圓領袍、女像窄衫小袖長裙，盛唐所表現出的與當時全國流行以胖為美的風尚相一致，中唐有盛唐遺風同時也有著蕃裝人畫像，而到了晚唐特別是五代、宋時洞窟供養人所表現出的千人一面，較為沈悶呆板。

**第三是在洞窟供養人女像服飾的繪畫方面，時代越晚則越是細緻。**早期幾乎只是一個大的輪廓形狀，到了隋初、盛唐時開始有服飾紋樣的出現，而到了晚唐特別是五代、宋時則是對服飾紋樣進行詳細的勾畫，表現的十分複雜。

**第四是無論什麼時期，男女供養人總是分別開來，畫在不同的壁面位置，或左或右，但卻不能同壁，充分反映了中國自古以來男女有別的觀念。**

第五是在相同性別的供養人眾畫像中，僧界中人又總是在俗人的前面，意在強調佛窟的性質，或許也表明了敦煌歷史上僧人地位一直較高的原因，同時也說明了敦煌佛教一直長盛不衰的背景，再者又表明家族在對佛窟的經營中又有專門家族出家之人的事實，也是反映了在具體的洞窟營建過程中負責人或許主要是這些家族相應僧人的歷史事實。敦煌歷史上大族對佛教的影響和各家族相應僧人的關係是一個有意義的活話題，也是一個尚待進行深入探討的問題。

以上均在表明敦煌石窟供養人畫像藝術所集中和突出反映社會性的特徵，而不是一般意義上的佛教藝術品。

### (五)洞窟營建

敦煌石窟藝術，是以佛教為核心而形成的包羅萬象的藝術寶庫與文化寶藏。而且首先第一的是洞窟的營建，這是前提與基礎，否則，其他一切都無從談起。敦煌石窟營建史的研究也是研究敦煌藝術社會性表現的重要方面，有關敦煌石窟營建史，在供養人題記及敦煌遺書中有大量的記載，馬德先生已作了大量的考論[註 29]，為我們瞭解敦煌石窟營建理出了比較清晰的輪廓。

敦煌石窟營建，從早到晚均屬有組織的活動，由專人負責牽頭，有一批人參加，分工明確，有條不紊。有窟主（地方官吏、大姓豪族、寺院高僧大德）；施主，即參與、支持洞窟修建的人，仍為地方各階層各類職業的人民；工匠是洞窟營建的直接參與者，他們是屬窟主或施主役使、雇傭，工匠內部又有分工與等級差別。敦煌石窟窟主、施主、工匠的關係，集中反映的不是佛教的發展，而是反映中古時期敦煌地區人們之間的相互複雜關係：「即統治者與被統治者之間、貴族與庶民之間、貴族與貴族之間、庶民與庶民之間、當地人與外來人之間、各種不同民族之間，在佛教營建中的各種組合及其相互關係的各個方面，為我們更深入地瞭解中國古代社會的面貌、研討當時的社會歷史與結構，提供了一些生動的資料。而探討工匠問題也可幫助我們加深對敦煌藝術和敦煌社會的理解。」[註 30]我們可以看到在莫高窟大量供養人畫像中反映著敦煌社會歷史，諸如在晚唐、五代洞窟，無論何人開窟都要畫入當時歸義軍節度使等像，即為一例。

另外在敦煌遺書中有大量的修窟功德記、發願文、人物邈真贊[註 31]等都記載有部分洞窟營建等一些基本史實。還有在大量的寺院及社會帳目文書中明確記錄各類工匠分工與級別並有諸如支給工匠用料、食物等珍貴史料。又有一些文書中記有僧團、社人合資開窟，各自出資出力分工等契約文書。家族開窟是莫高窟營建中一大特點，早到西魏第二八五窟的陰姓，再到初唐第二二〇「翟家窟」、第三三二「李家窟」，盛唐第一四八「李太賓窟」，中唐第二三一「陰家窟」，晚唐第八十五「翟家窟」、第一三八「陰家窟」、第九「李家窟」、第十二「索法律窟」、第一五六「張家窟」、第九十四「司徒窟」、第三六五「吳和尚窟」、第一九六「何大法師窟」，五代宋時所建大量曹家窟，如有第九十八、一〇〇、五十五、六

十一、二五六、四五四等大窟，還有更多的洞窟均與敦煌大姓李、張、曹、陰、翟、索有關。佛教石窟成爲家窟，不僅由本族出資開鑿，而且本家族又有出家入寺的僧尼專門負責進行日常的管理等窟上活動，家廟性質十分明顯。

以上這些充分表明敦煌石窟營建的社會性表現與人間化因素，洞窟營造活動本身也是很好的宣傳佛教，進行佛教文化普及的手段，讓更多的人參與其中，家族開窟與社人結社開窟即是這種性質，全家族全社會不論男女老幼皆參與佛教石窟營造活動。

#### (六)關於「變相」

要討論敦煌藝術、特別是敦煌壁畫藝術的社會性，就不能不對「變相」作一專論。[註 32]

所謂「變相」（又稱「變」、「經變」），從歷史文獻看是古代人們對寺院等地壁畫或圖畫的俗稱。唐·裴孝源《貞觀公私畫史》：「（宋）袁倩〈維摩詰變相圖〉、（晉）張墨〈維摩詰變相圖〉一卷、（梁）張儒童〈寶積變相圖〉一卷、（隋）董伯仁〈彌勒變相圖〉一卷、（隋）楊契丹〈雜物變相〉二卷、（隋）展子虔〈法華變相〉一卷」。另外在唐·張彥遠《歷代名畫記》記兩京外州寺觀壁畫與唐·段成式《寺塔記》記長安寺院壁畫，均爲「變相」、「變」、「經變」，事例不勝枚舉。其他歷史文獻也多見以「變」、「變相」、「經變」記錄寺觀壁畫。在敦煌卷子中也有如此描述洞窟壁畫，如 S.2113 乾寧三年（八九六）〈唐沙州龍興寺上座沙門俗姓馬氏香號德勝宕泉創修功德記〉中記有「（馬德勝）遂捨房資，於北大像南邊創造新龕一所，內素（塑）釋迦如來並侍從，四壁繪諸經變相，門兩頰畫神兩軀，窟檐頂畫千佛，北壁千手千眼菩薩。……」該「四壁繪諸經變相」，根據前室經變畫及敦煌窟內繪畫之特點，應屬經變畫無疑。因此敦煌石窟中所繪均應稱爲諸如：彌勒、法華、華嚴、報恩、維摩詰、勞度叉鬥聖……變相。

敦煌石窟變相，同其他寺院變相一樣，均是由佛教經文「變」作圖畫而來，故名變相、經變畫。其目的是讓更多的人瞭解並接受佛教經義，採取一種通俗易懂的大眾化方式來宣講。特別是敦煌壁畫中的變相、經變畫，均有榜題註解，達到「圖文合解」，更使本來深奧難懂的經文通俗化、社會化、人間化，正如有文獻記載的那樣，使「初學感昧者」，「使愚智齊曉，識信牢強」[註 33]，又使「觀者信，聽者悟」[註 34]。敦煌石窟壁畫藝術正是通過這樣的方式方法，使更多的人接受佛教。

敦煌藏經洞發現有爲數不少的十分珍貴的「變文」，變文與變相有很大的關係。變文一般是圖文結合，可進行演唱，亦即俗講。敦煌變文包括佛經故事、民間故事與歷史故事，其中的佛經故事，應與敦煌石窟壁畫藝術有關，如 P.4524 〈降魔變文〉，卷子正面爲降魔變圖畫，背面爲降魔變文。經考證，敦煌石窟中晚唐及其以後的〈勞度叉鬥聖變〉是依據〈降魔變文〉繪製而成，其中莫高窟好多洞窟中〈勞度叉鬥聖變〉的榜題與〈降魔變文〉可資比較[註 35]。其他敦煌變文諸如維摩詰講經文、佛說觀彌勒菩薩上生兜率天經講經文、父母恩重經

講經文等，壁畫中有同樣題材。我們雖不敢完全肯定這些變文與變相（壁畫）結合用作俗講，但二者應有一定的關係，變文來源於變相。如果這樣，作為俗講的變文（或變相），面對的是大眾庶民百姓，各階層人士，在客觀上是敦煌壁畫藝術大眾化、人間化、社會化的產物。

敦煌佛教藝術社會性表現的討論，還應涉及與敦煌藝術密切相關的敦煌寺院、僧人的社會化，敦煌文書中相關資料、寫經題記、中西文化交流、敦煌中古社會佛事活動的人文內涵等諸多方面，以及諸如敦煌服飾、交通、民俗、科技等眾多研究領域，這是一個非常龐大而複雜的課題，也是很有意義的工作，因為歷史研究是還諸歷史本來面目，探求歷史現象之因果關係。本文所限，僅為概要之論述，掛一漏萬，詳細仍待更深入和全面之研究。

### 【註釋】

[註 1] 史葦湘，〈敦煌佛教藝術在歷史上是反映現實的一種形式〉，載《敦煌研究》（一九八六年）第二期，第一—十四頁。另見史葦湘，《敦煌歷史與莫高窟藝術研究》（蘭州：甘肅教育出版社，二〇〇三年）第三九〇—四一四頁。

[註 2] 蕭默，《敦煌建築研究》（北京：文物出版社，一九八九年）。

[註 3] 在敦煌遺書中稱洞窟前室為「窟廠」，係敦煌當地俗稱。

[註 4] 潘玉閃、馬世長，《莫高窟窟前殿堂遺址》（北京：文物出版社，一九八五年）。

[註 5] 彭金章、王建軍，《敦煌莫高窟北區石窟》第一卷（北京：文物出版社，二〇〇〇年）。

[註 6] 參見史葦湘，〈敦煌佛教藝術產生的歷史依據〉，載《敦煌研究》試刊第一期（一九八二年）第一二九—一五一頁。另見史葦湘，《敦煌歷史與莫高窟藝術研究》（蘭州：甘肅教育出版社，二〇〇三年）第四一五—四五—四五一頁。

[註 7] 《資治通鑑》卷一一九。

[註 8] 《魏書》卷四，《資治通鑑》卷一二三。

[註 9] 賀世哲，〈敦煌莫高窟第二八五窟西壁內容考釋〉，載《一九八七年敦煌石窟國際討論會文集·石窟考古編》（瀋陽：遼寧美術出版社，一九九〇年）。

[註 10] 《周書》卷十五。

[註 11] 同 [註 7]，卷一五六。

[註 12] 《隋書·于義傳》。

[註 13] 梁尉英，〈觀經六緣變相釋說〉，載《敦煌研究》（一九九八年）第二期，第二十一—二十八頁。

[註 14] 寧可、郝春文，《敦煌的歷史與文化》（北京：新華出版社，一九九三年）。

[註 15] 敦煌遺書 S.1438《書儀》殘卷。

[註 16] 同 [註 15]。

[註 17] 《遼史·本紀》第十六、《聖宗紀》第七、《西夏紀》卷五。

[註 18] 參見史葦湘,〈敦煌佛教藝術產生的歷史依據〉,載《敦煌研究》試刊第一期(一九八二年)。

[註 19] 《高僧傳》卷一〈譯經〉上。

[註 20] 同 [註 19], 卷九〈神異〉上。

[註 21] 同 [註 19], 卷十一〈習禪〉。

[註 22] 有關這個問題,請參見《段文傑敦煌藝術論文集》(蘭州:甘肅人民出版社,一九九四年)。

[註 23] 參見拙稿〈S.P83、P.3998《金光明最勝王經變稿》初探〉,載《敦煌研究》(一九九八年)第四期,第十九—二十八頁。

[註 24] 姜伯勤,〈敦煌的「畫師」與「畫院」〉,《一九八三年全國敦煌學術討論會文集·石窟藝術編》下(蘭州:甘肅人民出版社,一九八七年)。另見姜伯勤,《敦煌藝術宗教與禮樂文明》(北京:中國社會科學出版社,一九九六年)第十三—三十一頁。

[註 25] 胡素馨,〈敦煌的粉本與壁畫之間的關係〉,載《唐研究》第三卷(北京:北京大學出版社,一九九七年)第四三七—四四三頁。

[註 26] 段文傑,〈形象的歷史——談敦煌壁畫的歷史價值〉,載《敦煌學輯刊》第一集。另見《段文傑敦煌藝術論文集》(蘭州:甘肅人民出版社,一九九四年)第一〇八—一三四頁。

[註 27] 賀世哲,〈從供養人題記看莫高窟部分洞窟的營建年代〉,載敦煌研究院編,《敦煌莫高窟供養人題記》(北京:文物出版社,一九八六年)第一九四—二三六頁。

[註 28] 萬庚育,〈珍貴的歷史資料——莫高窟供養人畫像題記〉,敦煌研究院編《敦煌莫高窟供養人題記》(北京:文物出版社,一九八六年)第一七九—一九三頁。

[註 29] 有關敦煌石窟營建,馬德先生有大量論文專論,在此不一一羅列,馬先生的研究成果最後集中於其專著《敦煌莫高窟史研究》(蘭州:甘肅教育出版社,一九九六年)。又請參見馬德,《敦煌工匠史料》(蘭州:甘肅人民出版社,一九九七年)。

[註 30] 馬德,《敦煌莫高窟史研究》(蘭州:甘肅教育出版社,一九九六年)第一六一頁。

[註 31] 鄭炳林,《敦煌碑銘贊輯釋》(蘭州:甘肅教育出版社,一九九二年)。

[註 32] 對於變相的討論,參見楊公驥,〈變相、變文考論〉,《唐代民歌考釋與變文考論》(長春:吉林人民出版社,一九六二年)。

[註 33] 《全唐文》卷九〇九。

[註 34] 〈律師體公碑〉。

[註 35] 李永寧、蔡偉堂,〈降魔變文與敦煌壁畫勞度叉鬥聖變〉,《一九八三年全國敦煌學術討論會文集》石窟藝術編上(蘭州:甘肅人民出版社,一九八七年)第一六五—二三三頁。