



中國佛教藝術的燦爛明珠 ——石窟藝術

導言

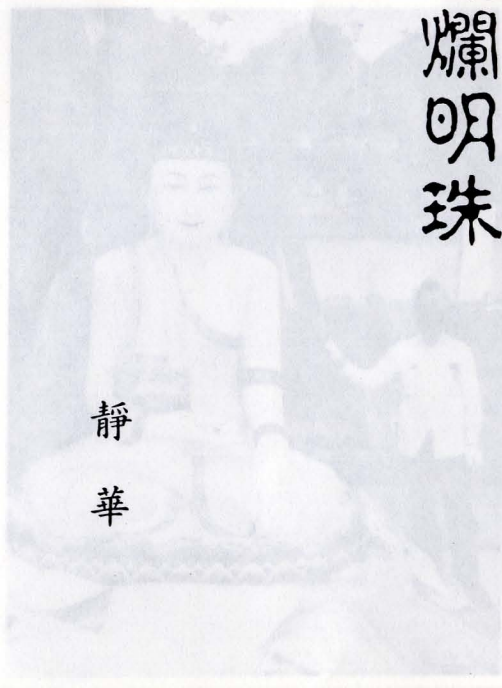
偉大的中華民族在其數千年的歷史長河中，創造了光輝燦爛、震驚世界的古代文化。這種文化不僅是本民族歷史傳統的結晶，也具有吸收外來文化的深刻印記。自我國西漢開闢「絲綢之路」，中外交流的門戶打開之後，作為印度傳統文化代表的佛教文化，以其頑強的生命力，闖進中原大地。迨及魏晉南北朝，戰亂頻仍、動蕩不安的形勢，更為這種文化的傳播，提供了溫床。兩種文化經過相互交叉、激盪，漸趨於相互融合、吸收，並由原先停留在王公貴族這個層面，逐漸下降，終浸於民間，而成為我民族傳統心理結構的一部分。

佛教文化東漸，為我國的哲學、文學、藝術和社會生活的各個方面帶來了新的基因和營養，它刺激和豐富了中國文化向着多層次的方向發展。可以這麼說，第一次中外文化大交流是平等的、成功的，中華民族不但保留了自身文化傳統的特點，而且善於

吸取外來營養，長成為健壯的東方巨人。這種成功的範例，反映在藝術上，莫過於本文將要介紹的中國佛教藝術的燦爛明珠——石窟藝術上。

佛教石窟藝術的產生和發展是有其深刻的歷史背景的。

東漢末年至隋統一前這三百多年間，始而羣雄並起，各據一方，相互廝殺，繼之宮廷政變迭起，內外交困，導致五胡入主中原，北方又成了一片喋血的戰場：狼烟遍地，生靈塗炭，社會生產力遭到極大破壞。這個時期，不僅一般百姓朝不保夕，就連皇帝大臣也無法把握自己的命運。正是這樣的形勢下，佛教「人生皆苦」，唯有學佛修道方能擺脫塵世苦難的教義日益深入人心。由於皇室信佛有加，造寺齋僧，建塔立碑蔚然成風。石窟造像也隨着佛教影響的不斷擴大，應運而生。這個時期的作品，大都以印度犍陀羅藝術①為摹本，適當摻有一點本民族傳統藝術的色彩，西域味較濃。這是將外來藝術與民族傳統揉合、摸索前進及大



靜華

瞻創造的階段。隋、唐兩代是我國封建社會的鼎盛時期，與當時政治經濟的高度發達相同步，石窟藝術也日趨精練成熟，造像手法嫺熟自然，已看出外來藝術和傳統藝術的相互拼湊的痕迹。五彩繽紛的壁畫，面目如生的彩塑，深沉雄大的石佛雕像，各色各樣的建築結構和美麗多姿的裝飾藝術，等等，爭奇鬥艷，呈現出羣星璀璨的盛景，成爲我國石窟藝術的典型代表。五代以下，由於戰亂，「絲綢之路」趨於蕭條，北方石窟造像也隨之衰落。但其餘緒宋時延續到四川大足，又如落日後的晚霞，放射出奪目的異彩。但此後的佛教造像雖未停止，却刻意追求細致、精巧，向着工藝品方向發展，不再是偉大的藝術品了。

因此說，在如此漫長的藝術畫卷中，於這樣有限的篇幅里，要想真切地描繪出石窟藝術的全貌，是不可想象的。本文只能擇其要者，作一粗綫條的勾勒，安排如下：

第一部分 壁畫和彩塑

甲·克孜爾石窟壁畫

乙·莫高窟壁畫和彩塑

1. 莫高窟壁畫 A·早期壁畫藝術 B·全盛時期的燦

爛藝術 C·晚期壁畫的特點

2. 莫高窟彩塑 a·北魏 西魏 北周時期 b·隋唐時

代 c·五代 宋 西夏 元時期

第二部分 石刻雕像

1. 雲崗石窟

2. 龍門石窟藝術

3. 大足摩崖石刻

倘讀者能於這些散亂的文字、數據和圖片中，湊成一個我國石窟藝術的大致輪廓，作者的目的也就達到了。

第一部分 壁畫和彩塑

甲·克孜爾石窟壁畫

古代西域(今新疆一帶)是印度進入中原的門戶。東漢以後，隨着中國政治氣候的轉變，印度佛教造像藝術在西域作過一定時間的停留之後，伴隨着佛教教義的傳播，逐步向華夏滲透。克孜爾石窟就是在停留期間留下的深刻腳印之一。

克孜爾石窟位於新疆拜城克孜爾的戈壁山崖上，依山面河。其河名克孜爾，係維吾爾語，意爲紅色。指河水流經戈壁，泥沙俱下，水呈紅色，故稱。石窟因該河而得名。

克孜爾石窟的開鑿始於三世紀左右，比敦煌要早幾十年，甚至百年的時間。現存石窟二百三十六座。窟內塑像已百不存一，獨壁畫尚保存得異常豐富，僅次於敦煌。它是新疆現存爲數不多的石窟中最典型的一座。

壁畫內容一般取材於印度佛本生(指釋迦佛的前生)故事、佛傳事迹和經變②故事以及佛、菩薩和飛天的形象。也有若干描寫社會生活的畫面。窟內壁畫的設計挺有講究，最常見的是前室正壁中央置一內裝佛像的佛龕；龕上面繪半月形壁畫；龕的四周畫飛天、伎樂和歌舞的場面；左右兩側壁則畫釋迦牟尼佛在說法時的各個場面，像一幅幅連環畫，僅以變換其周圍的人物來體現不同的故事情節；其後室的壁上，一般畫佛涅槃變或涅槃像；券頂上都是一些菱形的圖案，反映佛本生故事(或是譬喻故事)。在中石柱(位於石窟中部，爲防止窟頂倒塌而設)通道兩側、側壁及後壁依次畫着天王像、八國王分舍利圖、焚舍利圖等。其中最具有代表性的壁畫是釋迦牟尼的傳記故事。

釋迦牟尼佛的傳統故事，是一組大型的連環壁畫。這些畫雖表現不同的情節，却都採用以佛爲中心的構圖方式，諸如「佛之降生」，「出游四門」，「逾城出家」，「入山修道」，「鹿苑說法」等

，選材單一，都以佛一生活動為主綫，其場景和人物的選擇、配置，皆為這一主題服務。這樣做不僅使整個洞窟具有統一的裝飾效果，更重要的是創造了一種獨特的宗教藝術氣氛，使人生發恬靜舒適的感覺。其它的壁畫，如反映印度民間傳說的佛本生故事圖和佛涅槃圖等，往往用一個畫面就表達一個完整的故事，所有這些形式對以後內地石窟的壁畫（尤其是敦煌莫高窟）創作都產生了直接和間接的影響。

克孜爾石窟無論是壁畫的取材內容、表現手法或是石窟的建築結構，均為我國早期石窟藝術的濫觴。因為是初創的，難免粗糙、不成熟，但它為後來敦煌莫高窟在石窟藝術上的繼承和發展準備了必不可少的條件。因此，就這個意義上說，克孜爾石窟是傳播印度石窟藝術的中際站，具有開創性的意義。

乙·莫高窟壁畫和彩塑

敦煌莫高窟是聞名世界的藝術寶庫之一。它是中古代中國藝術家智慧和血汗的證明，也是在佛教文化東來至南北朝影響日隆的背景下，藝術家們在漢晉時代繪畫的基礎上，同時吸收印度犍陀羅藝術的精華，婉轉熟練，火焰萬丈的產物。它突破了印度佛教藝術表現形式的框架，頑強地反映了現實生活。他們在創造性的勞動中，不懈地探求新的藝術形式，以適應本民族的欣賞習慣和審美情趣，創造了具有獨特風格的中國佛教藝術，拓寬了我國繪畫藝術的表現範圍，有力地推動了藝術的發展和提高。

莫高窟座落在甘肅省敦煌縣東南三十余里的鳴沙山的山崖上。山崖前面有一條小河，河谷里着一片綠色的樹林。整座洞窟綿延達四公里長，分上下四層排列。自前秦苻堅建元二年（公元三百六十六年）沙門樂僊西游敦煌，開鑿第一座洞窟始^③，經北魏、西魏、隋、唐、五代、北宋、西夏，至元止，各代均有開鑿，前後經歷了一千多年，開鑿洞窟一千餘座。而今僅存四百九十二座。窟內壁畫一千五百餘幅，計四萬五千餘平方米；彩塑兩千五

百餘尊。如果將這些藝術品排列起來，可以布置成一個長達二十五公里的畫廊。從這些統計數據中，我們不難窺見當時的藝術家們在這座地處沙漠邊緣的崖壁上，運用豐富的想象力和精湛的藝術技巧，創造了怎樣驚人的奇迹。

1. 莫高窟壁畫

莫高窟壁畫內容豐富，形式多樣，各個時代的作品都有其時代的特徵，反映出那個時代的藝術水平。為便於瀏覽起見，我們不妨將這一千多幅藝術珍品，分成三個時期來看：

A·早期壁畫藝術

時間：公元三百九十七——五百八十一年 時代：北涼、北魏、北周

早期壁畫是敦煌石窟藝術的成長時期，其內容基本與克孜爾石窟相仿，有佛傳故事、佛本生故事、經變故事、佛菩薩像等，同時摻有少量伏羲、女媧、龍鳳、瑞鳥之類的漢族神話故事。其中以佛本生故事畫為主。比如尸毗王割肉貿鴿（二五四、二七五窟）、九色鹿舍己救人（二五七窟）、薩埵那舍身飼虎（二五四窟）等。此時的莫高窟壁畫吸收克孜爾壁畫的構圖方式，多採用單幅畫、組畫和連環畫等表現形式。圖型也從克孜爾石窟的菱形變為長方形，便於表達更多的內容。二五七窟所畫的鹿王本生故事，便是一幅橫卷形的連環圖畫。

鹿王本生故事是一個廣泛流傳的印度民間傳說。在《六度集經》、《九色鹿經》和《菩薩本緣經》等佛經中均有記載。故事說的是：從前有一只美麗的九色鹿，營救了一個溺水的人。此時王后正好夢見九色鹿，醒來便要求國王獵鹿，以為己用。溺人見有重賞，便向國王告密。國王帶人來捉，鹿王便告之以救人經過，國王感其善行，放鹿生還。王后聞之，氣忿而死。溺人也得到了應有的下場。這個故事對人性中的惡劣情欲：忘恩、負義進行無情的鞭撻和譴責。這幅連環畫就是表現這個故事情節的。它是現存

北朝本生故事中最早的一幅，也是唯一的一幅。畫面構圖簡潔明了，色彩柔和。鹿王救人的動作和溺人下跪發誓的神態，都表現得維妙維肖，具有引人入勝的藝術感染力。

早期壁畫藝術既是克孜爾石窟壁畫形式的進一步拓寬和發展，也為進入全盛時期的燦爛藝術，吹響了前奏曲。

B·全盛時期的燦爛藝術

時間：公元五百八十一——九百零七年 時代：隋、唐

隋、唐兩代是石窟藝術發展的頂峯。隋代時，故事畫銳減，越來越多的經變畫開始走上石壁。雖說這些畫構圖簡單，畫幅也小，却是唐代發展大幅經變畫的第一步。而壁畫的內容和形式也開始脫離佛教故事畫的限制，走出一條中國佛教藝術的新道路來。在不少經變畫中，穿插進當時勞動生活的景象，如六二窟的《供養人與牛車圖》就是其中富有相當生活情趣的圖畫之一。

與盛唐泱泱封建大國相適應，其時的石窟藝術也隨着生產的發展和經濟的上升而相應地達到成熟階段，表現出大家氣派。這是由於佛經的大量譯成漢文，擴大了佛教的傳播，為經變畫提供了許多創作素材，加上中國高僧研習佛經，著書立說，自創宗派。凡此種種都對藝術家的壁畫創作產生了很大影響。如再現「人天交接，兩得相見」境界的淨土變就直接源於佛教淨土宗的宣傳。淨土宗兩位大師道綽、善導不僅親自主持抄寫《彌陀經》十萬部，而且還繪制淨土變畫三百餘幅。由此可見當時藝術家與佛教界的關係是極為密切的。

「維摩變」是莫高窟經變畫中最傑出的作品之一。它取材於大乘經典《維摩詰所說經》。此經在魏晉時期極為風行，與當時士大夫清談、論辯的三部經典——《周易》、《老子》、《莊子》，具有同樣的地位。因此，當時為此經作注，或以其主人公維摩詰為題材的故事創作為數不少。所有這些都是「維摩變」創作的基本題材。所謂經變畫，就是根據經變故事而創作的圖畫，那種認為經變畫

是當時的無名藝術家根據佛經為藍本而創作的說法是不確的。正因為其時經變故事的極為發達，所以才有藝術家筆下五彩繽紛的經變畫的出現。然而，需要說明的是，經變畫有一個開始、發展而走向成熟的過程。

北朝末期的「維摩變」是「維摩變」發展的早期形式。它以該經中最精彩的章節「問疾品」來展開人物畫面，重在刻劃整個問疾場面（一般畫在洞窟頂部）。如莫高窟四二三窟，圖中一室，內有兩人相向而坐，此即文殊與維摩詰，作談話狀。其側侍者甚眾，室外畫有天王。二六二窟的畫已殘缺，但尚可辨識：文殊、維摩一南一北，端坐室內。而隋代的四二四、四三三兩窟，則與前稍異，畫面由一室變為三室，中間增加了釋迦佛，在相對稱的兩壁上，畫有文殊與維摩相互呼應的場面，充分利用洞窟空間來表達藝術效果。

唐代的「維摩變」，就內容和形式而言，所變無幾，取材仍是「問疾品」，人物也還是維摩、文殊，地點：丈室。但其地位已由窟頂下降到內壁，並着重刻劃維摩、文殊這兩個中心人物的性格和情態。如三四二、三四一、三三四等窟——都給人以重彩濃塗，主題鮮明之感。維摩居士手執麈尾，單腿趺坐，憑几探身，目光炯炯，面向文殊。他一方面激動興奮，仿佛正要說出激烈的言詞來；另一方面又衣冠不整，似有病容。整個畫面體現出維摩詰「清羸示病之容，隱幾忘言之狀④」的神態。這是當三十幾位菩薩托問疾之名，分別以自己的道行，談了對佛教「不二法門」的理解之後，文殊以言遣言，表明「不二法門」無以言之之意。進行轉問維摩對此作何看法，維摩竟「默然無言」，一反唇槍舌劍，好辯凌厲之勢。菩薩、羅漢一時惘然，以為維摩屈，獨文殊深解其中三昧，知維摩乃古佛再來，現居士身，以行教化。藝術家們把這一精彩的場面，加上自己的想象，搬到了牆壁上。這些都已是中國化了的作品。畫家根據當時封建士大夫和長老的雙重身份來構

思維摩的形象，不僅他的衣冠是中國的，連鬚鬚也是漢式了。畫面在表現維摩居士的病容、好辯的神態，以及深具學識的智慧長老和內心的精神狀態方面相當傳神，不愧是唐代成熟期的代表作。

此外，其它的經變圖，如《勞度差鬥聖變》、《彌勒經變》中的《剃度圖》等，內容豐富多彩，場面真實有趣，都是莫高窟壁畫的精品。而佛、菩薩、金剛、羅漢的畫像，其動作和表情，更是姿態萬千，或佇立，或酣睡，或冥想，或跌坐，生動形象，給人以美的享受。

C·晚期壁畫的特點

時間：公元九百〇七——一千三百六十八年 時代：五代、宋、西夏、元

隋唐以降，由於海道往來日興，「絲綢之路」日趨蕭條，敦煌的地位因之大幅度降格，莫高窟壁畫也開始走下坡路了。其內容和表現手法，基本因襲唐代，幾無創新。有必要指出的是宗教世俗化的傾向日益嚴重，具體表現在佛、菩薩像的創作越來越俯就世俗的需要，供養人像的比例日漸擴大。如九八窟的供養人像於闐王李聖天身高竟達兩米九，其王后曹氏也高至兩米五，濃裝艷服，富麗堂皇。這多半是專制皇權的產物，並不一定代表藝術家本來的創作意圖。

論及五代和宋時的壁畫，其藝術成就以水月觀音像的創作為最。莫高窟現存當時的水月觀音像十幅，分布於六、一二四、三三一、四二七、四三一等窟。其中以一二四窟最為典型。

窟內的水月觀音端坐於岩石上的蓮花叢中，左腿橫在石上，右腿搭於左腿並下垂到水中的蓮花上，左手持柳枝，安放在左腿上；右手托淨瓶，攔於右腿。周圍滿是樹木、竹叢、花卉等物。觀音微微睜眼，眺望遠方，極有神采。這模樣大有晚唐吳道子所畫的水月觀音的風采：「月光岩黃若白，中坐大士（觀音），上下俱水

，頷首以望，悅若萬水滂湃，人月動搖，所謂神生畫外者。」^⑤

西夏的壁畫題材簡單，少有值得一提的作品，許多經變畫只有樓閣台榭、佛說法的場面，或者是水池、蓮花之類，並無故事情節。四〇九窟的男女供養人像，二二三窟的文殊、普賢變和三〇窟的團龍藻井及飛天，可算是這個時期的上乘之作。

到了元代，由於佛教宗派的發展演變，因而流行表現密教尊象的密宗藝術，觀音像和「藏密畫」^⑥的創作成為這一時期敦煌壁畫的主流。三窟是觀音洞，壁上布滿了大小不一的觀音像。其中南北兩壁的「十一面千手千眼觀音像」，端莊慈祥，婷婷玉立，仿佛就要從壁上走下來一般。畫中所用的「綫描」藝術，已達到形神兼備的高度的藝術境界。後來，元期的勢力抵達西藏，莫高窟相應地又有了「藏密畫」。四六五窟是「藏密畫」的代表。窟內四壁上都為「明王」^⑦像，下部是養鴨、馴虎、牧牛等六十餘幅人物畫，圖畫兩側還有用藏、漢兩種文字書寫的圖畫內容。這些人物畫不僅有其本身的藝術價值，同時也是研究當時社會歷史情況的寶貴資料。

2. 莫高窟彩塑

莫高窟的彩塑與其壁畫一樣，是古代藝術家在敦煌砂岩上創造出來的奇觀。砂岩並非純粹的岩石，而是由沙土和鵝卵石混合而成的。質地疏松，不宜於直接雕刻。藝術家因地制宜，採用壁畫和彩塑相結合的形式來反映所要表達的思想內容。在漫長的一千五百餘年中，這些能工巧匠們陸續為我們留下了兩千多尊大大小小的塑像，這些塑像與壁畫連在一起造成了一種莊嚴和諧的宗教氣氛，不僅能起到教化羣生，趨向佛道的效果，而且給人以藝術的享受和生活的啓迪。其中溶鑄了藝術家們的睿智和理想，堪稱莫高窟造像藝術的「雙壁」。

為敘述方便起見，我們還是如前所述分三個時期來談。

a·北魏 西魏 北周時期

北魏、西魏、北周三個朝代是莫高窟彩塑藝術發展的早期階段。現存塑像三百餘尊。體裁大致可分為浮雕、高浮雕和圓雕三大類。浮雕種類不多，題材也較為單調，劃一，盡是些佛和飛天等，但它們參差地鑲嵌在石壁上，與主體的壁畫溶合成一個完整的整體，便顯得協調、舒服；高浮雕乃指為裝飾窟內的楣梁而設的泥塑龍頭、羽人等。而該時期的圓雕則是佛、菩薩、天王等的全身塑像，不僅體積龐大，而且所表現的思想內容也比前兩者豐富，大都是浮雕、圓雕和壁畫三位一體的產物。在一尊塑像上，用泥塑頭和身體，佛身後的圓光，菩薩帽子上的飄帶及身上的披巾，皆由壁畫來完成。背部與石壁連在一起，局部（如手等）還採用浮雕手法處理，整座塑像與龕、壁合為一體，不可分開。看上去就象一幅嵌在框子里的大型圖畫。在服裝和人物形象的處理上，基本模擬印度「犍陀羅式樣」，其形象給人以沉靜、安詳的感覺。例如，二四三窟的釋迦佛坐像，姿態自然，面部莊重、謙和，衣服偏袒右肩，衣紋密集，薄紗透體，大似印度佛像風格。這是北魏太和改制以前的作品。

自北魏孝文帝實行變法，遷都洛陽，實行漢化政策（禁胡語，着漢服，與漢人通婚等），促進民族融合以來，中原漢式服裝在北方風行起來，南方「秀骨清象」的藝術造型也跋山涉水，來到敦煌。西魏四三一窟（一佛二菩薩）的彩塑像，佛的服裝已由北魏時的偏袒右肩，變為南方士大夫流行的寬衣博帶，面容清瘦，頸項細長。菩薩的裝束是上身半裸，腰係衣裙，披巾飄逸，頗似中國古代宮廷侍女的打扮。這說明敦煌的佛教石窟藝術如印度佛教由原先影響中國文化，逐漸演變為中國式的佛教一樣，由起初的模仿印度造像藝術，發展蛻變為中國式的佛教藝術。

b·隋 唐時代

莫高窟彩塑藝術發展的全盛時期首推隋、唐兩代。同時，隋代彩塑又是唐代彩塑高峯的過渡時期，這個時期石窟中已出現四

大天王的彩塑像，但人體比例失調。其藝術造型一般是大頭、短腿、體格健壯，這是隋代彩塑外型上的顯著特點。即使在今天，在許多寺院里，我們還能看到這類造型的天王像。

唐代的佛教造像與現實結合得更緊，佛、菩薩與人的距離感日益縮短。佛像造型注重刻劃內心的精神狀態，如二五窟的釋迦牟尼涅槃像：右脅裹足而卧，眼睛微合，嘴角舒坦，表現出佛以一大事因緣出現於世，經四十九年說法，完成教化眾生的大業之後的那種堅毅、安詳的神態。他與六道眾生痛不欲生的悲哀狀，恰成鮮明的對照。此時菩薩像女性化形象更為明顯，或坐或立，神情恬淡自然。一定程度上，反映出唐代貴族的審美觀念。比如三八四窟的（供養菩薩像圖）。除開服飾之外，整個塑像很少有菩薩的氣味。那高聳的發髻，豐腴的面容，以及凝視的眼神，帶笑合掌下跪的嬌態。乍一看，儼然是一位封建貴族婦女的化身。這很可能是當時普遍的風尚，因為有的佛教徒曾一針見血地指出：「自唐來，筆工皆端嚴柔弱似妓女之貌。故今誇官娃如菩薩也。」^⑧並對「善塑性，不善佛性」^⑨的現狀，表示憂慮。但從藝術而言，正表明寫實手法和傳神藝術與生活之間不可分離的密切關係。

除開佛、菩薩的塑像之外，莫高窟彩塑所表現的另一個重要的內容便是佛弟子了。如同以女性化的創作手法來塑造菩薩形象一樣，佛弟子的塑像也借助於現實生活中的僧人來完成的。如盛唐時四十五窟的（迦葉像圖），表現出一派智慧長者的風度，額上深深的皺紋，緊鎖的雙眉，抿緊的嘴唇，顯示出一位年老的長者陷入沉思時的狀態。而微微傾斜的頭部，挺胸的姿態和寬闊的雙肩，又給人以內心悟道後的那種充實感和自信心。同窟的阿難，又是另一種風格。他年青而又博學，外表文靜、灑脫，但青年人的表現欲不可抑制地從淺笑的嘴角流露出來。迦葉和阿難不同的性格表現，體現了那個時代高僧的不同形象，具有鮮明的時代

特徵。

c·五代 宋 西夏 元時期

五代至宋初，北方戰火紛呈，哀鴻遍野。儘管此時統治敦煌這一帶的曹議金家族，維持着半壁江山，局部是安定的，並且崇信佛教，設立畫院，集中畫工、塑匠，繼續進行開窟造像，具有獨特的造型和布局。但其規模已有限，不能與唐時相比。而且由於洞窟開鑿多在下層，日後尤甚。故現存塑像除五十五窟尚有一輔完整的宋塑（有塑像十餘尊，形象、衣飾皆襲唐代遺風）之外，已所存無幾。

西夏和元代的情況也基本差不多。即統治者雖竭力提倡開窟造像，但內容和表現手法都與前朝無異，而留存甚少，其藝術性也遠比盛唐遜色。

顯然，在長達千餘年的悠長歲月中，敦煌莫高窟已渡過它的輝煌時代，開始步入沉睡的尾聲了。

莫高窟是一座世所罕見的藝術之宮。儘管眾多的藝術羣像令人目眩神迷，但其獨具一格的藝術特點及其流變過程是顯而易見的。

莫高窟早期壁畫，其人物畫強調臉部凸凹部分的描寫，表情生動，富有立體感。但藝術家似乎更欣賞秦漢以來用綫描刻劃形體的表現手法。在二八五窟的人物畫中，幾乎純粹是用春蠶吐絲般的筆法勾畫而成的；面容清癯，體態修長。佛像彩塑一般是額面寬闊，鼻梁高聳，兩耳垂肩，頗似印度人。二四三窟的釋迦塑像，比例協調，面容謙和、莊嚴，是「犍陀羅式樣」的代表，而菩薩、金剛則身軀矮小，姿態生硬，是漢代雕塑樸實簡練風格的寫照。

唐代壁畫規模大，內容廣，以經變畫為主，「維摩變」是其中首屈一指的作品。畫面上維摩居士與文殊菩薩激烈論辯的神情，栩栩如生，達到了高度的藝術境界。其時佛像彩塑所崇尚的格調

，臉型變清瘦為方中見圓，並重在以臉部的刻劃來反映人物內心的精神活動。如前(B·隋唐代)所述，二二五窟的佛涅槃像，便是以身體的姿態，眼睛和嘴角的表情的描寫來傳達人物內心瞬間的思想情緒的。此與當時封建士大夫階層的審美情趣相合拍的。而和善的菩薩、謙順的佛弟子、持重的天王和暴怒的金剛等造像，則均以真人為基礎，輔之以適當的藝術加工而成的。如三八四窟的供養菩薩像等。其寫實手法和傳神藝術，雖強調烘染，但綫描的功力，已達到形神兼備的高度成就，成為我國藝術史上的不朽作品。

晚期石窟藝術的內容和格調，基本是盛唐的繼承和發展。人物畫採用多種畫技混合使用的方法，不同的部位，運用不同的綫描表現，是民族繪畫傳統和外來藝術風格的綜合運用。在造型作風上，由簡潔、洗練演變為松馳、纖細，技術上追求精巧，如宋代六十一窟的《五台山圖》，內容復雜，雕刻細致，對於了解當時的建築和社會生活有一定幫助，但工麗有余而氣派不足，回顧隋唐，已不可同日而語了。

第二部分 石刻雕像

1. 雲崗石窟

「魏鑿雲崗石窟，曜嘗白帝於京師平城西三十里濱武州塞，鑿石壁，開窟五所，鑄建佛像各一。高者七十尺，次六十尺，雕飾奇偉，冠於一世。」^⑩這段文字提供給我們這樣一個消息：北魏和平元年(公元四百六十)沙門統曇曜上奏魏文成帝，請求在離平城(當時北魏的都城)三十里的武州(一作周)山的山崖上開鑿五座高大莊嚴的石窟。這就是歷史上有名的「曇曜五窟」。此後，武州山的石窟開鑿漸趨成風。東西綿延長達一公里。其中有兩道小峽谷將石窟分為東、中、西三部分。東四(一、四窟)、中九(五、十三窟)西四(十四、五十三窟)，共計洞窟五十三座，大小

造像五萬一千多尊。唐天寶年間，有位叫宋昱的人到過雲崗後，作了一首詩。其中道：「梵宇開金地，香龕鑿鐵圍。形中羣像動，空里衆靈飛。檐牖籠朱旭，房廊鏈翠微。瑞蓮生佛步，寶樹掛天衣」^①。當日的盛景，由此可見一斑。

雲崗石窟的典型代表，按修建年代和風格演變，大致可分爲以下四組石窟。從中我們基本可以看到雲崗石窟的概貌。

I·曇曜五窟，即十六窟——二十窟

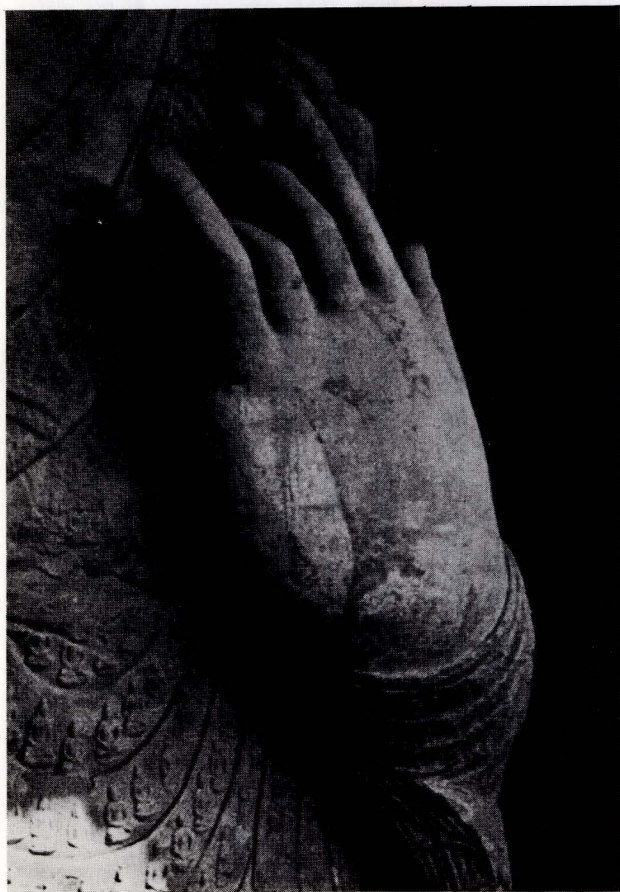
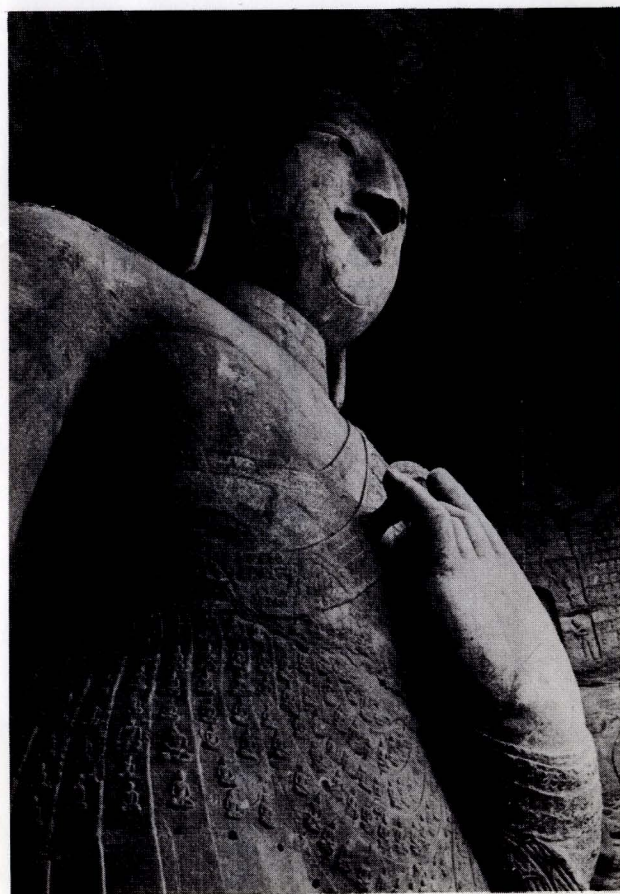
II·十二窟的裝飾雕刻

III·五、六兩窟

IV·七、八兩窟

曇曜五窟，爲雲崗最早開窟的一批石窟。這些石窟很可能是爲了雕鑿五窟中的五尊大佛而開鑿出來作爲藏納佛像的場所，或者說是爲了雕刻佛像而鑿出來的空間，因爲洞窟呈穹廬形，窟內主體佛像的雕刻繼承了漢代利用大面積保持完整統一效果的手法。形體高大，幾乎佔據了窟內的整個空間，給人以頂天立地的感覺。壁面(尤其是上半部)刻着衆多的化身佛像，但式樣極爲單純。佛像有站立式(十六、十八兩窟)、趺坐式(十九、二十兩窟)、交脚式(十七窟、爲彌勒菩薩)三種。

第十八窟是曇曜五窟中最壯麗的石窟。窟內主體佛像高達十六米，法相莊嚴，直通窟頂(如圖)。他鼻通額際，雙耳垂肩，衣服從左肩斜披而下，至右腋下。右胸右臂裸露在外，基本是印度人的藝術造型。大佛的手，柔中有剛，雕出了肌肉的質感(如圖)。而且藝術家出於加強藝術效果的需要，有意擴大佛像的頭部和上身，上腿縮短，加長下腿。這樣，使得站在雕像前的人，不致因透視而影響雕像的高大莊嚴。立像向前傾斜，使人感到佛在看我們，接近我們，以縮短人與佛之間的距離感。這幾乎是中國佛像造型的基本特點，使人感到佛既是超脫的，出世的，又是入世的，是衆生中的一員，並非可望而不可即，以喚起衆生的信仰



，並堅固之。佛像左右各有一脅佛立像，其造型較主體為小，但姿態端正，體態豐滿。四壁滿是小佛像和佛龕。還有，在東壁的高處，有一殘留佛弟子像的頭部（如圖），是一尊虔誠的閉目誦經



的僧人形象。在瘦削得近於病態的面容上，却表現出極其堅毅與樂觀的情緒。藝術家對雕像臉部的處理，大膽、簡練，極傳神地表達了一位苦行僧內心的精神活動。

石窟中的裝飾雕刻也是石窟藝術中重要的組成部分之一。雲崗第十二窟的裝飾藝術就很吸引人。從前室到後室的拱門頂上，刻有雙龍浮雕。龍是中華民族的圖騰，它來自古代而非西域，其頭、爪、角的造型特徵均不出漢代藝術家的構想，而雙龍纏交的構圖方式也是明顯的大漢遺風。此外，象窟中窗的四周也雕有根據漢代裝飾漆器的圖案，如長尾鳥、葡萄藤之類的飾物。由此可見，雲崗石窟雖說是外來藝術影響下的產物，但也不乏我國中古藝術家在吸收外來文化的同時，溶進本民族傳統藝術的證據。

（未完）

〔注釋〕

① 犍陀羅藝術 古印度王國犍陀羅（梵文 Gandhara，相當今巴基斯坦的白沙瓦及其毗連的阿富汗東部一帶）以佛教為題材的雕塑藝術。其藝術特點是，姿態生動，綫條簡練，衣紋質感強。這一佛教藝術後來向中國流傳過來。

② 經變 簡稱「變」，是佛教流行的繪畫藝術形式之一，用來描繪佛經故事，宣傳教義。其中據佛經繪制的圖畫稱為「經變相」或「經變」。

③、⑩ 皆見於《魏書·釋老志》

④ 見唐、張彥遠《歷代名畫記》

⑤ 見明、高濂《燕閑清賞箋·論畫》

⑥ 藏密畫 藏密，指藏傳佛教密宗的簡稱。以此類題材所作之畫，名為藏密畫。

⑦ 明王 指受大日覺王教令，現忿怒身，降伏諸惡魔之諸尊（如不動明王，威德明王等），稱為明王。

⑧ 見《釋氏要覽》卷中

⑨ 見《五燈會元》卷一

⑩ 見《文苑英華·題石窟寺》