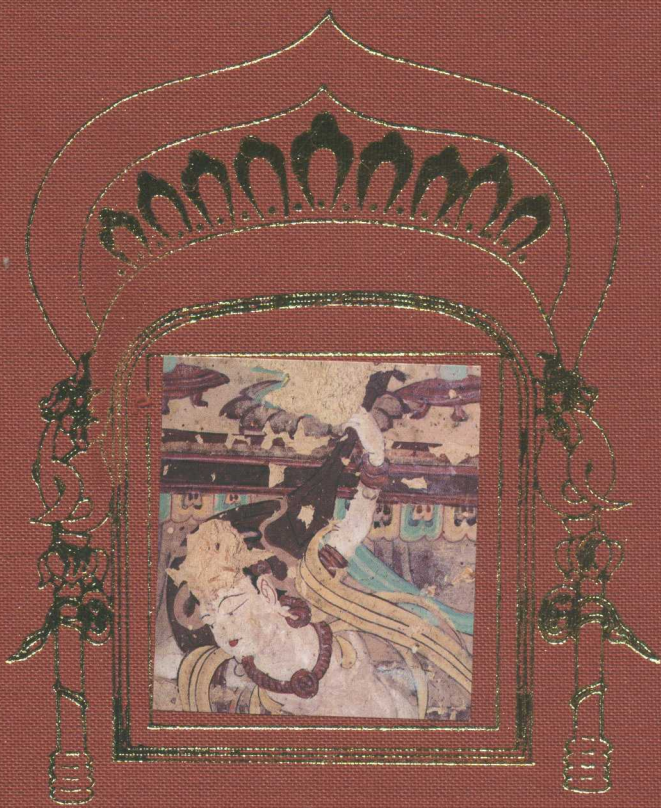




江苏美術出版社

莫高窟第一一二窟(中唐)

出版：江蘇美術出版社

發行：江蘇省新華書店

製版：深圳華新彩印製版有限公司

印刷：利豐雅高印刷(深圳)有限公司

開本：七八七×一〇九二 八開

印張：三十

版次：一九九八年二月第一版第一次印刷

印數：——一〇〇〇

書號：ISBN 7-5344-0768-0 J·769

定價：三四六圓

《敦煌石窟藝術》

敦煌研究院 編
江蘇美術出版社

編委會

主編 段文傑 敦煌研究院院長
副主編 程大利 江蘇美術出版社社長兼總編輯
梁尉英 敦煌研究院編輯部主任
編委 史葦湘 敦煌研究院研究員
郭廉夫 江蘇美術出版社副社長兼副總編輯
朱成樑 江蘇美術出版社副總編輯
吳健 敦煌研究院攝錄部副主任

莫高窟第一一二窟（中唐）

編著 梅林
攝影 章偉文

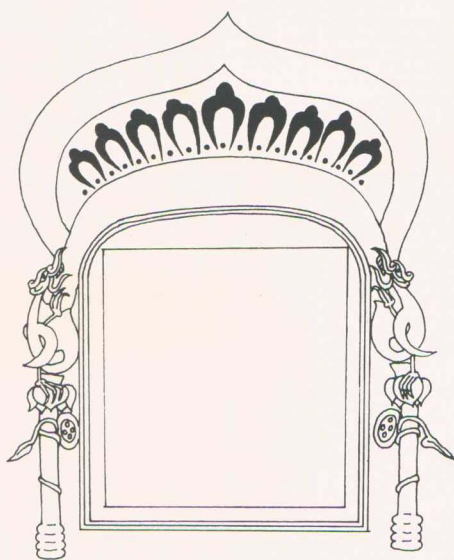
責任編輯 郭廉夫 王偉中
裝幀策劃 朱成樑
裝幀設計 楊志麟 馮憶南
版式 石南 郭淵
英文翻譯 顧愛彬
責任校對 呂猛進
監印 吳雲芳

K879.4
J011/
3

閱覽

敦煌石窟藝術

莫高窟第一一二窟（中唐）



莫高窟第一一二窟

圖版目錄

一、主室窟景	
二、主室窟頂	
三、主室西壁	
四、西龕全景	
五、西龕龕頂	
六、西龕東披	化生童子
七、西龕東披	化生童子
八、西龕	釋迦牟尼佛
九、西龕南側	菩薩弟子
一〇、西龕南側	菩薩弟子
一一、西龕南側	弟子
一二、西龕南側	弟子
一三、西龕南側	菩薩
一四、西龕北側	菩薩和弟子
一五、西龕北側	菩薩和弟子
一六、西龕北側	弟子
一七、西龕	屏風畫之一
一八、西龕	屏風畫之二
一九、西龕南壁東側	彌勒經變之一
二〇、西龕南壁西側	採花供養佛得生天緣
二一、西龕西壁南側	採花違王故事
二二、西龕西壁北側	彌勒經變之剃度出家
二三、西龕北壁東側	彌勒經變之迦葉獻僧伽梨
二四、西龕北壁西側	彌勒經變之龍華初會
二五、西壁南側上部	飛天
二六、西壁北側上部	飛天
二七、西壁南側	普賢變
二八、西壁南側	普賢變局部
二九、西壁南側	普賢變局部
三〇、西壁南側	普賢變局部
三一、西壁南側	普賢變局部
三二、西壁南側	普賢變局部
三三、西壁南側	普賢變局部
三四、西壁南側	普賢變局部
三五、西壁北側	文殊變
三六、西壁北側	文殊變局部
三七、西壁北側	文殊變局部
三八、西壁北側	文殊變局部
三九、西壁北側	文殊變局部
四〇、西壁北側	文殊變局部
四一、西壁北側	文殊變局部
四二、西壁北側	文殊變局部
四三、西壁北側	文殊變局部
四四、西壁北側	文殊變局部
四五、西壁北側	文殊變局部
四六、西壁北側	文殊變局部
四七、西壁北側	文殊變局部
四八、西壁北側	文殊變局部
四九、西壁南側天王臺下	五臺山圖局部
五〇、西壁北側天王臺下	五臺山圖局部
五一、南壁	
五二、南壁	觀無量壽經變
五三、南壁	觀無量壽經變 菩提華蓋
五四、南壁	觀無量壽經變 建築
五五、南壁	觀無量壽經變 建築
五六、南壁	觀無量壽經變 建築
五七、南壁	觀無量壽經變 菩薩聖衆
五八、南壁	觀無量壽經變 菩薩聖衆
五九、南壁	觀無量壽經變 菩薩聖衆
六〇、南壁	觀無量壽經變 菩薩聖衆
六一、南壁	觀無量壽經變 菩薩聖衆
六二、南壁	觀無量壽經變 菩薩聖衆
六三、南壁	觀無量壽經變 菩薩聖衆
六四、南壁	觀無量壽經變 菩薩聖衆
六五、南壁	觀無量壽經變 菩薩聖衆
六六、南壁	觀無量壽經變 菩薩聖衆
六七、南壁	觀無量壽經變 菩薩聖衆
六八、南壁	觀無量壽經變 菩薩聖衆
六九、南壁	觀無量壽經變 菩薩聖衆
七〇、南壁	觀無量壽經變 菩薩聖衆
七一、南壁	觀無量壽經變 菩薩聖衆
七二、南壁	觀無量壽經變 樂舞

七三、南壁 觀無量壽經變 反彈琵琶
 七四、南壁 觀無量壽經變 反彈琵琶
 七五、南壁 觀無量壽經變 伎樂
 七六、南壁 觀無量壽經變 伎樂
 七七、南壁 觀無量壽經變 伎樂
 七八、南壁 觀無量壽經變 伎樂
 七九、南壁 觀無量壽經變 伎樂
 八〇、南壁 觀無量壽經變 伎樂
 八一、南壁 觀無量壽經變 伎樂
 八二、南壁 觀無量壽經變 伎樂
 八三、南壁 觀無量壽經變前臺 他方佛
 八四、南壁 觀無量壽經變前臺 菩薩
 八五、南壁 觀無量壽經變前臺 菩薩
 八六、南壁 觀無量壽經變前臺 菩薩
 八七、南壁 金剛經變
 八八、南壁 金剛經變 菩提華蓋
 八九、南壁 金剛經變 釋迦佛和聖衆
 九〇、南壁 金剛經變 弟子一組
 九一、南壁 金剛經變 弟子一組
 九二、南壁 金剛經變 弟子一組
 九三、南壁 金剛經變 弟子一組
 九四、南壁 金剛經變 弟子一組
 九五、南壁 金剛經變 弟子一組
 九六、南壁 金剛經變 菩薩
 九七、南壁 金剛經變 菩薩
 九八、南壁 金剛經變 供養天
 九九、南壁 金剛經變 供養天
 一〇〇、南壁 金剛經變（部份）
 一〇一、南壁 金剛經變 菩薩
 一〇二、南壁 金剛經變 天王
 一〇三、南壁 金剛經變 天王
 一〇四、南壁 金剛經變 天王
 一〇五、南壁 金剛經變 菩薩一組
 一〇六、南壁 金剛經變 菩薩
 一〇七、南壁 金剛經變 菩薩
 一〇八、南壁 金剛經變 天王

一〇九、南壁 金剛經變 菩薩
 一一〇、南壁 金剛經變 樂舞
 一一一、南壁 金剛經變 樂舞
 一一二、南壁 金剛經變 樂舞
 一一三、南壁 金剛經變 樂舞
 一一四、南壁 金剛經變 樂舞
 一一五、南壁 金剛經變 樂舞
 一一六、南壁 金剛經變 樂舞
 一一七、南壁 金剛經變 樂舞
 一一八、南壁 金剛經變 樂舞
 一一九、南壁 金剛經變 樂舞
 一二〇、南壁 金剛經變 樂舞
 一二一、南壁 金剛經變 說法供養
 一二二、南壁 金剛經變 爲人講說金剛經
 一二三、南壁 金剛經變 說法供養
 一二四、南壁 金剛經變 輕賤是福
 一二五、南壁 金剛經變 拜塔
 一二六、南壁 金剛經變 歌利王故事
 一二七、南壁 金剛經變 釋迦乞食舍衛城
 一二八、北壁
 一二九、北壁東側 藥師經變
 一三〇、北壁 藥師經變 建築
 一三一、北壁 藥師經變 建築
 一三二、北壁 藥師經變 建築
 一三三、北壁 藥師經變 建築
 一三四、北壁 藥師經變 菩薩
 一三五、北壁 藥師經變 弟子二組
 一三六、北壁 藥師經變 弟子二組
 一三七、北壁 藥師經變 日光菩薩與聽法菩薩
 一三八、北壁 藥師經變 日光菩薩與聽法菩薩
 一三九、北壁 藥師經變 日光菩薩與聽法菩薩
 一四〇、北壁 藥師經變 日光菩薩與聽法菩薩
 一四一、北壁 藥師經變 月光菩薩與聽法菩薩
 一四二、北壁 藥師經變 月光菩薩與聽法菩薩
 一四三、北壁 藥師經變 月光菩薩與聽法菩薩
 一四四、北壁 藥師經變 月光菩薩與聽法菩薩

一四五、北壁 藥師經變 月光菩薩與聽法菩薩
 一四六、北壁 藥師經變 舞樂
 一四七、北壁 藥師經變 舞樂（局部）
 一四八、北壁 藥師經變 左側伎樂
 一四九、北壁 藥師經變 左側伎樂
 一五〇、北壁 藥師經變 左側伎樂
 一五一、北壁 藥師經變 左側伎樂
 一五二、北壁 藥師經變 右側伎樂
 一五三、北壁 藥師經變 右側伎樂
 一五四、北壁 藥師經變 右側伎樂
 一五五、北壁 藥師經變 右側伎樂
 一五六、北壁 藥師經變 右側伎樂
 一五七、北壁 藥師經變 十二藥叉大將
 一五八、北壁 藥師經變 藥叉大將
 一五九、北壁 藥師經變 藥叉大將
 一六〇、北壁 藥師經變 他方藥師佛
 一六一、北壁 藥師經變 脅侍菩薩
 一六二、北壁西側 報恩經變
 一六三、北壁 報恩經變 菩提寶蓋
 一六四、北壁 報恩經變 山水與塔
 一六五、北壁 報恩經變 局部
 一六六、北壁 報恩經變 局部
 一六七、北壁 報恩經變 局部
 一六八、北壁 報恩經變 局部
 一六九、北壁 報恩經變 局部
 一七〇、北壁 報恩經變 局部
 一七一、北壁 報恩經變 力士
 一七二、北壁 報恩經變 局部
 一七三、北壁 報恩經變 局部
 一七四、北壁 報恩經變 局部
 一七五、北壁 報恩經變 局部
 一七六、北壁 報恩經變 局部
 一七七、北壁 報恩經變 局部
 一七八、北壁 報恩經變 樂舞
 一七九、北壁 報恩經變 伎樂
 一八〇、北壁 報恩經變 伎樂

一八一、北壁 報恩經變 伎樂
 一八二、北壁 報恩經變 伎樂
 一八三、北壁 報恩經變 伎樂
 一八四、北壁 報恩經變 伎樂
 一八五、北壁 報恩經變 伎樂
 一八六、北壁 報恩經變 伎樂
 一八七、北壁 報恩經變 伎樂
 一八八、北壁 報恩經變 伎樂
 一八九、北壁 報恩經變 伎樂
 一九〇、北壁 報恩經變 序品
 一九一、北壁 報恩經變 親近品
 一九二、北壁 報恩經變中 孝養品
 一九三、北壁 報恩經變中 鹿母夫人本生一
 一九四、北壁 報恩經變中 鹿母夫人本生二
 一九五、東壁 觀音經變 右側故事畫
 一九六、東壁北側 觀音經變
 一九七、東壁 觀音經變 觀世音菩薩
 一九八、東壁 觀世音菩薩手姿
 一九九、東壁 觀世音菩薩手姿
 二〇〇、東壁 觀音經變 屏風
 二〇一、東壁 觀音經變 蛇蝎難
 二〇二、東壁 觀音經變 雷電難
 二〇三、東壁 觀音經變 金剛山難
 二〇四、東壁 觀音經變 枷鎖難
 二〇五、東壁 觀音經變 衆苦難
 二〇六、東壁 觀音經變 右側屏風
 二〇七、東壁 觀音經變 怨賊難
 二〇八、東壁 觀音經變 火難
 二〇九、東壁門南側 彌勒經變
 二一〇、東壁 彌勒經變 彌勒手姿
 二一一、東壁 彌勒經變 彌勒見迦葉
 二一二、東壁 彌勒經變 迦葉獻僧伽梨
 二一三、東壁 彌勒經變 迦葉現神變
 二一四、東壁門上 彌勒降魔變
 二一五、東壁門上 彌勒降魔變
 二一六、東壁門上 彌勒降魔變
 二一七、東壁門上 彌勒降魔變

序

敦煌研究院院長
段文傑

敦煌石窟（包括古代敦煌郡境內所有石窟）創始於四世紀，經歷了十六國、北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋、西夏、元等時代，歷時千年，至今還保存著 550 多個洞窟，彩塑兩千餘身，壁畫五萬多平方米，是世界上無與倫比的石窟藝術博物館。

敦煌石窟由建築、彩塑和壁畫三大類藝術組成。石窟建築是載體，它包括木結構窟檐和建築繪畫；彩塑是佛教供奉的主要神靈，是石窟藝術的主體，但內容比較簡單；壁畫是石窟的裝飾，但由於內容豐富，面積廣大，它的重要性遠遠超過主體，因此敦煌石窟以壁畫稱著於世。

由於對佛教的理解隨著時代的變化而有所差異，各個洞窟構成的內容就不完全相同。早期（十六國、北朝）洞窟多表現為修六度，嚮往佛境，石窟的內容則多適應觀像、修持、深入禪定；中期（隋、唐、五代）大乘淨土思想流行，洞窟內容大多變為宣揚各種極樂世界；晚期（西夏、元）為少數民族掌權時期，石窟內容轉化為顯密交錯、漢藏結合的多功能修行道場。千年石窟藝術形成的博大精深的主题思想，廣泛地流行於神州大地，上自帝王宮廷，下至山野鄉村，成為我國民族民間藝術的巨流，展示了豐富多采的藝術風姿。

它的博大精深，主要反映在壁畫上。壁畫的題材內容可分為七類：尊像畫、故事畫、神怪畫、經變畫、聖跡畫、裝飾畫和肖像畫。

所謂尊像畫，即佛教神靈的肖像畫，如佛、菩薩、天王等。

所謂故事畫，即按照佛經故事畫成的連續圖畫，一個故事一幅畫。它又可分為三種：佛傳故事畫，描寫釋迦生平事跡；本生故事畫，頌揚佛陀前世捨己濟眾生的善行；因緣故事畫，表彰佛陀救渡眾生的各種事跡。這些故事情節反映著敦煌石窟藝術的主題思想，創造著佛經故事的各種境界。

所謂神怪畫，是指道家神仙題材，如伏羲、女媧、東王公、西王母、羽人、方士、青龍、白虎、朱雀、玄武、以及風雨雷電等中國固有的傳統神話故事。

所謂經變畫，是指一部經作一幅畫，一幅畫又包含許多故事，如維摩詰經變，包含十幾種故事；觀無量壽經變，共有廿餘種故事情節，表現極樂世界各種各樣的美好事物。

所謂聖跡畫，即佛教歷史遺跡畫，其中又包括瑞像圖、高僧故事、佛教史跡故事等。

所謂肖像畫，即出資開窟造像功德主的畫像，如大都督王文通像、節度使張議潮出行圖、畫工李園心像等，是一部歷史人物肖像畫史。

所謂裝飾畫，即石窟建築及壁畫中的裝飾圖案，如洞窟頂部的藻井，平棋和龕楣，壁畫中的圓光邊飾，地氈花紋等等。

這七類畫，每一類又多種多樣，千變萬化，形成巨大而系統的藝術寶庫。它是一部濃縮而生動的中國美術史，並具有豐富的中西方美術交流的形象史料。

敦煌藝術是宣揚佛教思想的藝術，無論是壁畫還是雕塑都出於想像。因而在敦煌藝術創作中表現了超越現實的高度想像力。如釋迦出生是菩薩乘六牙白象入胎；自摩耶夫人腋下降生，出生即身高丈六；初生行七步，步步生蓮；成道後，能大能小，能飛能隱，一抬腳大地震動，手一指美女變為醜怪，神通廣大，法力無邊。由於豐富的想像力，把釋迦族的哲學家、思想家一變而成為佛國世界至高無上的統治者。因為祇有想像纔能創造人們沒有見過的世界，這樣就規定了敦煌藝術的創作方法，祇能是以現實為依據，並與高度的想像力相結合的方法。

任何一幅畫，一尊塑像，都表現一定的主题思想。如最受崇敬的觀音菩薩，面如滿月，寶冠披髮，慈眉善目，莊靜和悅，表現一種憐愛眾生的慈悲之心。有的將觀音救苦救難的各種想像事跡羅列兩側，以加強主题思想，從而加強宗教信仰的藝術感染力。

要表現主题，必須把抽象思維具象化，塑造真實的視覺形象，這就離不開現實。如以宮廷美女為菩薩的藍本，天王出於將軍的形象，佛弟子是漢胡高僧的寫照。總之，神祇是人的本質力量的異化，神出於人而又超越於人，但不同時代的神的形象又反映出不同的時代精神和民族特色。

神和人的活動，都處於一定空間的，富有特色的境界之中。敦煌壁畫繼承了戰國、秦、漢時代鳥瞰式散點透視傳統以表現空間感。其中又有平面空間，如本生故事，平列人物，沒有遠近之分，但有佈局需要的空壁，形成空間感，也有長空萬里，浩渺深遠的空間，如巨型五臺山圖，五百里內山川景色，如鳥在空，一覽無餘：五座山峰橫列中帶，下部為人間活動，上部為神龍世界，是一幅由主觀意志組合的五臺山聖跡圖，展示了空間表現和意境創造的中國繪畫特色。

敦煌壁畫具有特殊的藝術風格，是多元文化交融的結果。佛教藝術始於印度，但有兩大流派，一派為印度本土佛教藝術，一派為受希臘羅馬藝術影響的犍陀羅藝術。這兩派佛教藝術，都對敦煌產生影響。我國有五千年文明史。古城敦煌所發現的魏晉十六國墓室壁畫，特別是去年發現的晉墓磚雕和畫磚，人物和神禽、異獸。造型、綫條、色彩之精美，顯示了我們民族繪畫的高度成就，這是佛教藝術在敦煌紮根發展的土壤。敦煌藝術在我國漢魏藝術基礎上，大膽地吸收了希臘、羅馬、波斯、印度藝術精華，形成了新的風格。其特色有三：一是綫描造型。這是中國繪畫五千年優良傳統，一管毛筆，無論採用那一種綫描都能塑造出簡練生動的藝術形象。同時綫描同書法的用筆道理是一致的，運筆就是運力，運力就是運情，作者綫描時，全神貫注傾注全部感情，在抑揚頓挫、起承轉合中體現出音樂的韻律感，這就是綫描造形獨有的民族特色。二是賦彩。色彩是一種最通俗的藝術語言。敦煌藝術色彩鮮麗，以色彩來表現真實感和生命力。但它不像西方追求的陽光下交光互影的復色，而是隨類賦彩或者隨色像類的藝術想像的組合色。既有現實衣飾艷麗之色，也有石綠色的馬、朱紅色的力士、雪白的菩薩、半紅半綠的兩面明王等變色形象。在表現立體感的暈染法上，印度的凹凸法（即西方的明暗法）自西域傳入敦煌，獨領風騷近半個世紀。西魏時代我國傳統的色暈法進入石窟，與凹凸法相反，在兩頰高處暈染紅色，既有紅潤的色澤美，又有一定的立體感。中西暈染法同時並存，形成具有中國特殊規律的色彩學。三是傳神。即通過外部形象表達內心情思。自從顧愷之提出以形寫神的理論之後，一直是傳統藝術最高的審美標準。從人物畫來說傳神主要在人的面部，喜怒哀樂之情，通過面部表露出來，所以敦煌塑像和壁畫中人物頭像都很精緻，許多塑像的頭是在室內精心製成、開臉傳神後安裝上去的。但不能移動的壁畫，則表現了古代畫師卓越的藝術修養和高超的表現技能。人物面部傳神的關鍵在眼睛。近代西方美學家如黑格爾稱“眼睛是靈魂的窗戶”。在我國，早在戰國時代，孟子就提出：“孔竅者（眼睛等）精神之戶牖”，晉宋時代的劉邵在《人物誌》裏說：“徵神見貌，情發於目，目為心候，應心而發。”把心與目的關係講得十分清楚。敦煌藝術在這個優良傳統上又有所發展。在畫眼睛時把表現喜怒哀樂最典型的形像

凝結為各種程式，有的把五官配合起來，加強眼神的力度；有的把人物行、站、坐、臥之姿與手式互相配合，以加強整體的風姿神采，發展了古代藝術的傳神思想。

敦煌藝術在繼承和發展我國民族傳統藝術的基礎上吸收了外來藝術的優秀成果，創造了新的民族風格，形成了中國式佛教藝術，在中國美術發展史上有其不可替代的位置，同時有著不可估量的影響。敦煌藝術向全世界展示著中華民族在藝術方面的創造才能。正因為如此，我們出版的這套大型畫集也就具有了它不尋常的意義。

1993年3月寫於蘭州

PREFACE

by Duan Wenjie, President of the Dunhuang Academy

The Dunhuang Caves (including all the grottoes found in the ancient prefecture of Dunhuang), an unparalleled grotto art museum in the world, came into being during the fourth century, spanning ten dynasties of over one thousand years: the Sixteen States (304-439), the Northern Wei (386-534), the Western Wei (534-557), the Northern Zhou (557-581), the Sui (581-617), the Tang (618-906), the Five Dynasties (907-960), the Song (960-1279), the Western Xia (1038-1227) and the Yuan (1279-1368). Well preserved to this data in the Caves are more than 550 grottoes, over 2000 painted statues and 50000 square metres of wall paintings.

Architectural relics, painted statues and wall paintings are the three basic parts of the Dunhuang Caves. Cave architectural relics are the supporting framework, made up of wooden eaves and architectural Paintings. Painted statues, an invariable representation of main Buddhist divinities, serve as the main body of the grotto art. The wall paintings, apparently a mere ornament to the Caves, overshadow the principal part for an immense abundance of description and a vast extent of surface. The frescoes are, therefore, the pride of the Dunhuang Caves.

Since Buddhist thought varied with the times, diversity in subjects has been found in different grottoes. In the early grottoes (during the Sixteen States[304-439] and the North Dynasty[439-534]), much expression was given to the attainment of Buddhahood through the practice of satparamita and cetana. The Dunhuang artists put special emphasis upon subjects concerning vipasyana, dhyana and samadhi. During the middle period (the Sui, Tang and Five Dynasties) when the pure land belief pushed by Mahayana (one of the two main streams of Buddhist thought) rose to prominence, all forms of sukhavati (paradise) came to be the chief depiction of the grottoes. The late period witnessed the minority nationalities regimes (the Western Xia and Yuan dynasties). Then multi-functional Han-Zang Buddhist rites became the preoccupation of the artists.

Taking shape over a long span of one thousand years, the broad and profound grotto art themes swept China and became the mainstream of Chinese folk art, displaying splendid artistic landscapes.

The broadness and profundity was well reflected in

the wall paintings which, in terms of subjects, fall into: *zun-xianghua*, *gushihua*, *shenguaihua*, *jingbianhua*, *shengji-hua*, *zhuangshihua* and *xiaoxianghua*.

Zunxianghua (icons) are the Buddhist gods, such as Buddhas, Bodhisattvas, the Heavenly Kings, etc.

Gushihua (story-paintings) are pictured scenes from Buddhist sutras, one scene for each story, which can be subdivided into: scenes illustrating Sakyamuni Buddha's life story; episodes depicting the jataka tales-colorful stories about the past lives of the Buddhas sacrificing themselves for the salvation of people struggling in the world of delusion; *hetupratyaya* (causation) pictures presenting various stories about the Buddhas' relief and salvation for all people. All these stories are the core of the artistic themes of the Dunhuang Caves, essential for different artistic compositions.

Shenguaihua (gods-and-spirits pieces) are those delineating Taoist deities, such as Fu Xi, Nü Wa, Dong Wang Gong, Xi Wang Mu, Yu Ren (Taoist priests), Fang Shi (necromancers and alchemists), Qing Long, Bai Hu, Zhu Que, Xuan Wu, and the traditional Chinese myths regarding the elements: Wind, Rain, Thunder and Lightning.

Jingbianhua (sutra paintings) are those designed to clarify a single sutra with a single picture. Each piece includes many tales, among which we have the Vimalakirtinirdesasutra painting consisting of several dozen stories and the Amitayurdhyanasutra painting with 20-odd stories showing the audience the beauties of the Pure Land.

Shengjihua (Buddhist historic paintings) include pictures illuminating Buddhist auspicious signs, Buddhist history and stories about the past lives of eminent monks.

Xiaoxianghua (portraits) are images of the donors and artisan-painters.

Zhuangshihua (decoration paintings) are decorative patterns seen in architectural paintings and murals, such as sunken panels in the grotto ceilings, niche lintels, vignettes in the wall paintings and felt designs.

All the above seven types of paintings, each containing wide varieties, conspire to form a large treasurehouse of art which is both a history of medieval Chinese art and an ample history of cultural development.

Dunhuang artists engaged in spreading Buddhist thought. Religion originates in imagination, so does art. In terms of that, powerful imagination is expressed in Dunhuang art. Thus, we get this conception of mental creation. Sakyamuni entered his mother's womb riding a six-tusk white elephant and was born springing from the right side of Queen Maya's chest. At birth the child walked seven steps, each step making a lotus grow. When he at last obtained illumination — the complete understanding of the universe that is Buddhahood, Sakyamuni displayed prodigious abilities. It is this type of powerful imagination that changed philosophers and thinkers from the Shakya clan into supreme rulers of the Buddhist world. Only imagination can create the world that people have never seen. The Dunhuang artists must have had unbounded and vigorous imaginations.

Any painting or statue should interpret certain themes. Figures of Bodhisattvas, who wear a benign, dignified and pleasant countenance on the face and an ushisha (coronet) on the head and long hair hanging down the back, are the concentrated manifestation of great compassion for all people. To give prominence to the motifs and the artistic power of Buddhism, various imaginative good deeds done by Bodhisattvas in helping the needy and relieving the distressed are depicted on both sides of some pictures.

To convey dominant ideas in artistic works, abstract thinking must be transformed into thinking in images to create vivid and real visual figures. Reality should be stressed. A striking example of this point is effectively expressed in the fact that the images of Bodhisattvas, the Heavenly Kings and the Buddhist disciples are modeled, respectively, on court beauties, generals and Han monks. Above all, gods are isolated phenomena from man's intrinsic control. They are copied from the human prototype, but are superhuman. Different figures of deities in different times shed light on different Zeitgeist and national characteristics.

Both gods and human beings have their respective activities confined to definite space and distinctive realms. The space organization in the murals at Dunhuang is achieved by means of bird's-eye cavalier perspective taken from the Warring States, the Qin and Han

dynasties. Among other things, the Dunhuang artists employed two-dimensional space in the wall paintings, as seen in the Jataka Tales where figures placed side by side show no depth and distance. However, space is created in the designed and structured surface essential to the whole composition. Additionally, the unlimited or incalculably great three-dimensional realm or expanse is introduced in paintings like the huge mural *Wutai Mountains*, which involves a commanding view of the mountains and their environs. Found in the middle of the picture are Five Mountains, below which are human beings deeply engaged in various worldly activities and above which is the world of gods and spirits. Here we get the organic structure or character and artistic invention peculiar to Chinese art.

The multicultural blending has brought about the distinctive style of the Dunhuang wall paintings. Deeply established in India, Buddhist art has two main schools. Buddhist art native to India and Gandhara art conditioned by ancient Greek and Roman art, both exerted a great influence on Dunhuang art. Above all these, Chinese national art provides a soil favorable to Buddhist art which took root and flourished in the ancient city of Dunhuang. Great numbers of unearthed relics offer substantial evidence of this growth. The coffin chamber murals (dating back to the Wei [220-280], Jin [265-420], and Sixteen States periods) discovered at Dunhuang, including the brick sculptures and painted bricks (brought to light from the Jin grave pits in 1992) — all these delineate figures, divinities, birds and animals, beautifully luxurious in either modeling, line or color. The dazzling achievements of Chinese national art are shown here. Based on Han and Wei art, Dunhuang art has produced a new distinctive style of its own, creatively assimilating Greek, Roman, Persian and Indian art. Its distinguishing qualities are: first, line drawing — an artistic technique unequalled in Chinese painting. With a single Chinese brush, the artist lines various lucid and lifelike images. While moving the brush, he expresses his strength and emotion. Channelling all his passion into artistic creation, he builds up a rhythmical sense in the brush's rising and falling. This is where line drawing achieves its distinctive features. The second quality is coloring. Col-

ors are a most popular artistic language. Dunhuang art is renowned for its startling colors. The Dunhuang artists promote reality and vigor in artistic figures by applying different colors. Putting aside composite coloring adopted by Western artists, they employ combination coloring in which colors are properly arranged as subjects differ. Therefore, we see in Dunhuang paintings bright-colored clothes and ornaments, green mineral horses, vermillion warrior attendants, snow-white Bodhisattvas, half-red and half-green double-faced Ming Wang. In expressing spatial three-dimensionality, chiaroscuro in Indian art introduced to Dunhuang from the Western Regions had taken predominance for nearly half a century. During the Western Wei dynasty, Chinese traditional sfumato was brought into grotto art, in which figures' cheeks are dyed red, taking on a fine lustre and stereoscopic quality. The coexistence of Chinese and Western color shading comes to form chromatics unique to Chinese art.

The third quality is giving expression in art work, especially in portraiture. Since Gu Kaizhi (ca. 344-405) formulated his famous theory of conveying the spirit in terms of images in the fourth century, it has been the supreme aesthetic canon for Chinese artists. So far as figure paintings are concerned, this is well illustrated in the expression of all moods or feelings on the figures' faces. All the heads of the statues and the figures in the paintings in the Dunhuang Caves are most elegantly done. Many of the heads were mounted onto their respective statues after having been vividly and elaborately sculptured. And in immovable wall paintings, ancient Chinese artists display their fine artistic culture and superb artistry. The depiction of human eyes is the key to vivid facial expression. Chinese and Western philosophers have long held the belief that the eyes are the windows of the mind. The Dunhuang artists have expanded this ancient artist concept of *advivium*, forming various formulas for the images whose ocular expressions of feelings are at their best; coordinating facial features to strengthen the power of perceiving by imagination or by clear thinking; putting in proper relation the way figures walk, stand, sit and sleep and the way their hands move, to give more graceful bearing or charm to the figures.

Having carried on the traditions of national art and

absorbed the essence of foreign arts, the Dunhuang artists developed a new form of Buddhist art with distinctive Chinese national features.

Dunhuang art enjoys a high and irreplaceable place in the history of Chinese art. Its influence is inestimable. It exhibits the powerful creativity of Chinese artists. Inevitably, the publication of this multivolume picture book of Dunhuang art will be of exceptional consequence.

Lanzhou People's Hospital
March, 1993

莫高窟第一一二窟圖像考論

梅 林

一、圖像雜考

莫高窟第一一二窟，是中唐時期的經典性洞窟，其壁畫藝術成就尤為人所稱道。然而，該窟的圖像內容並不是都搞清楚，而且過去所作的某些圖像定名，在今天看來實有重新修正之必要。

（一）西龕屏風畫中兩則採花供佛故事

第一一二窟坐西朝東，前後二室。後室（即主室）覆斗形頂，正壁開一盃頂帳形龕。龕內設馬蹄形佛床，上置一佛二弟子二菩薩。塑像身後三壁畫六扇屏風畫。

先說屏風畫的問題。西龕六扇屏風畫，有四扇畫的是彌勒下生成佛故事，另有兩扇不知所畫云何。這兩扇是南壁西側一扇、西壁南側一扇。

南壁西側一扇，畫有上下兩個場景。下方，芳草萋萋地，一人正伸手摘花；上方雲山之間，花殿掩映，宮殿裏坐一王者，作合掌贊嘆狀，對面階陛之前立一人，衣冠整肅，形象同於摘花者，以上兩人正在對話。

西壁南側一扇，祇有一個場景。山樹花開，三個淘氣的小孩爬上了樹枝梢頭，採花玩耍，樹下也有四個稚童，大概膽小一些，不敢上樹，就在地上拾撿或遞接花枝。這是一幅具有濃鬱生活氣息的童子游戲摘花圖。

據史葦湘、施萍婷二位先生承告，這兩扇屏風畫的內容與西龕彌勒故事無涉，史公還私下認為西壁南側的一扇，可能畫的是“採花違王”故事。史說不出文記，後學不敏，據以查經，原出東晉天竺三藏竺曇無蘭譯《採花違王上佛授決號妙花經》（《大正藏》14冊）。此經講述世尊在世時，一群王家採花人到城外採摘鮮花，歸來時路遇世尊，遂將鮮花供佛，觸犯了王命。終因世尊眷顧，諸採花人非但免受王刑，而且被世尊授記未來世當得作佛。對照經文和西壁南側屏風畫，祇能說差可對上。因為屏風畫祇有一個採花的情節，像違王上佛、授記等情節都沒有。再則，畫家將王家採花人處理成七個童子，原經文也沒有提供太多的證據。儘管如此，史說仍可聊備一家之言。

“採花違王”的故事為我們解讀鄰近一側的屏風畫打開了思路。在施萍婷教授的幫助下，我們很快找到了南壁西側屏風畫的經文依據。吳月支優婆塞支謙譯《撰集百緣經》卷

第六下“採花供養佛得生天緣”（《大正藏》第4冊），講述了這樣一個故事：佛在世時，舍衛城中的豪富長者，在娑羅花開之日，共同邀集於林泉之上。他們選派一人到林間採摘娑羅花，編織花蔓。此人轉回時，半路遇見世尊，便以所採之花散於佛頂供養。然後又重新上樹採花，不慎樹枝折斷，墮地摔死。因供佛故，死後升天。到了忉利天上，娑羅花變成宮殿，其人身相殊妙，引起帝釋天的注意。在帝釋天的追問下，其人講述了身在世間散花供佛的功德原委。帝釋聞後歡喜偈贊。前述南壁西側屏風畫，表現的就是這個故事。它的下方場景是富豪長者在林間採摘娑羅花，上方場景是長者升天後與帝釋天談話，殿外的娑羅花象徵宮殿是由娑羅花變幻而成的。畫面簡潔，頗富想象力。

總之，第一一二窟西龕屏風畫的內容，除了已知的彌勒下生成佛故事外，還有兩則採花供佛故事。

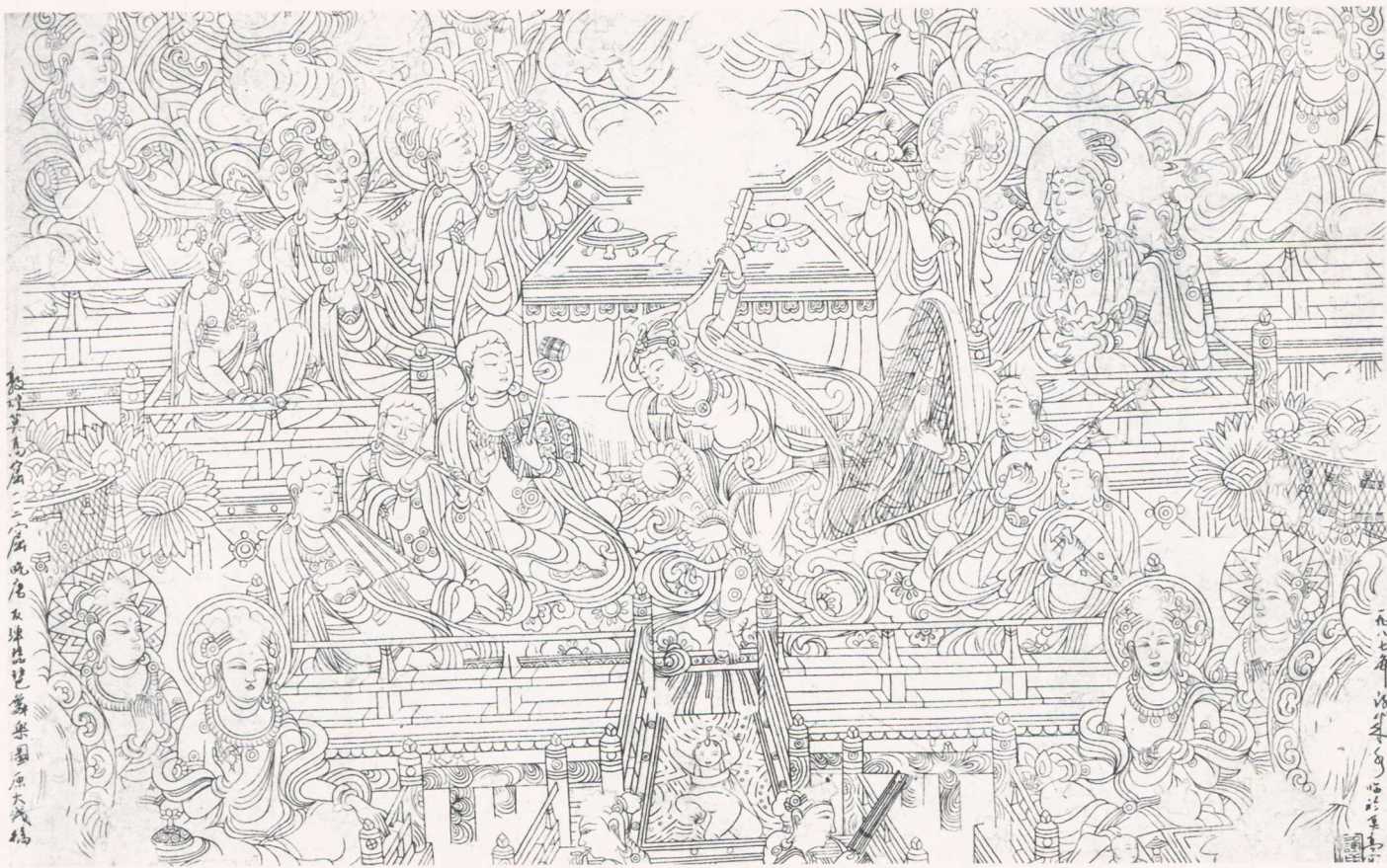
（二）西龕主尊塑像應是釋迦佛而非彌勒佛

次說西龕內主尊佛像的身份問題。

有學者根據龕內屏風繪有彌勒故事，推定主尊塑像為彌勒佛（李永寧、蔡偉堂、趙青蘭主此說，分見遼美《1987年敦煌石窟國際討論會文集·石窟考古編》和《敦煌研究》1994年第3期三氏論文），這是不對的。理由之一，這尊佛像作結跏趺坐而非倚坐。我們知道，倚坐是判定彌勒佛的重要標志，至少在敦煌是這樣——在能確認彌勒佛身份的彌勒經變中，彌勒佛統統作倚坐狀。理由之二，西龕盃頂四披繪有三十三身趺坐佛——南、北披各六身，東披十二身，西披九身，此即過去三十三佛也（參見吳月支國居士支謙譯《佛說阿彌陀三耶三佛薩樓佛檀過度人道經》卷上，《大正藏經》第九冊第0425頁）。既然西龕盃頂四披畫有過去諸佛，龕壁屏風畫的又主要是未來佛彌勒的故事，那麼主尊塑像自然就應該是三世佛系列的現在佛釋迦牟尼了。

弄清西龕主尊佛像的身份，我們就可以很好地理解主室四披的千佛圖像。

與正壁西龕表現三世佛相呼應，第一一二窟主室四披繪千佛，並且每披千佛中間都有一幅說法圖。這4幅說法圖表現的是四方四佛——東方香積世界阿閼佛、南方歡喜世界寶相佛、西方安樂世界無量壽佛、北方蓮花莊嚴世界微妙聲佛。四方四佛配上四披千佛，代表的是空間上的十方諸佛。然而，



這十方諸佛處在“三世橫化”的哪一劫呢？這祇有靠西龕主尊佛像來確定了。我們已知主尊是釋迦佛。所以第一一二窟主室四披的十方諸佛無疑是現在賢劫千佛。

這樣，從正壁西龕的三世佛到主室四披的十方賢劫千佛，第一一二窟的造像設計，一開始就構築起了一個具體而微的大乘法宇——十方三世諸佛世界（彩繪石窟，一般先從主室西龕和窟頂開始）。其餘的圖像祇是在此基礎上作進一步的補充豐富而已。

（三）東壁門南、門上獨具一格的彌勒經變

第一一二窟主室東壁門南是一幅殘畫，構圖形式如同東壁門北的觀音經變——中間畫主尊菩薩，兩側配以條幅故事畫。因為殘甚，《莫高窟內容總錄》便根據與其相對稱的觀音經變而推之為“勢至變”。其實不然。

第一，東壁門北主尊菩薩頭戴寶冠，冠頂現塔，既可認定為勢至菩薩，也可認作彌勒菩薩。

第二，主尊菩薩左側條幅毀沒，右側條幅幸存四個情節。經查考，主要出自姚秦龜茲國三藏鳩摩羅什譯《佛說彌勒大成佛經》，同時還參考了西晉月氏三藏竺法護所譯的《佛說彌勒下生經》（《中華大藏經》第18冊）。依次是：

第一幅 彌勒佛經行耆闍崛山

畫面上，一佛二弟子經行山間，對面不遠處，一比丘僧結跏禪定於山龕。佛踩蓮花，揚右手，身後弟子合手禮敬。此出如下經文：

“爾時彌勒佛與娑婆世界前身剛強衆生及諸大弟子俱往耆闍崛山”（《彌勒大成佛經》，中華藏18，718中）。

“摩揭國界毗提樹中，大迦葉於彼山中住。又彌勒如來將無數千人衆前後圍繞，往至此山中隱。是時彌勒伸右手，指示迦葉，告諸人民過去苦行最為第一。”（《彌勒下生經》，中華藏8，728中）

第二幅 迦葉獻釋迦袈裟

畫面上，一比丘僧手托納衣，仰首望佛作敬獻狀。佛踩蓮花，雙手比量袈裟，身後三身弟子合手禮敬。此出經文：

“摩訶迦葉即從滅定覺，齊整衣服，偏袒右肩，右膝著地，長跪合掌，持釋迦牟尼佛僧伽梨授與彌勒而作是言：‘大師釋迦牟尼多陀阿伽度阿羅訶三藐三佛陀臨涅槃時，以此法衣付囑於我，令奉世尊。’……爾時彌勒持釋迦牟尼佛僧伽梨覆右

手，不過纔掩兩指，復覆左手，亦掩兩指。諸人怪嘆先佛卑小，皆由衆生貪濁憍慢之所致耳。”（《大成佛經》，中華藏18，718中—719上）

第三幅 迦葉現神變

畫面上方，一比丘僧合手立於虛空，腳下出火，頭上出水。下方，可見三身比丘，分處各異，情況不明。此出經文：

“（彌勒）告摩訶迦葉言：‘汝可現神足並說過去佛所有經法。’爾時摩訶迦葉躍身虛空，作十八變。或現大身滿虛空中，大復現小，如葶藶子，小復現大，身上出水，身下出火，履地如水，履水如地，坐臥空中，身不陷墜。東踴西沒，西踴東沒，南踴北沒，北踴南沒，邊踴中沒，中踴邊沒，上踴下沒，下踴上沒。於虛空中作琉璃窟，承佛神力，以梵音聲說釋迦牟尼佛十二部經。”（《大成佛經》，中華藏18，719上）

第四幅 彌勒佛化度衆生

畫面上，菩提樹下一佛對案而坐，側視右前，現說法手印，身後兩側共立三身弟子聽法。此大概出自如下經文：

“彌勒佛住世六萬億歲，憐愍衆生。”（《大成佛經》，中華藏18，719中）

由上看來，東壁門南的變相應該正名為彌勒經變。

要注意的是，這鋪彌勒經變的圖像內容還應該包括東壁門上的降魔變。降魔成道是敦煌早期壁畫中非常流行的佛傳故事，主角人物全是釋迦。但這裏所說的降魔變，主角人物卻是彌勒而非釋迦。因為羅什所譯《佛說彌勒大成佛經》裏也講到了彌勒降魔：“爾時彌勒與八萬四千婆羅門俱詣（龍華）道場，彌勒即自剃髮出家學道。早起出家，即於是日初夜降四種魔，成阿耨多羅三藐三菩提。”這在衆多的彌勒經中獨此一份。從壁面關係觀察，既然東壁門南是依據《彌勒大成佛經》而繪，那麼東壁門上的降魔變也應該出自該經，即是彌勒降魔。相同的例證可見於莫高窟晚唐第八五窟——該窟東壁門南畫金光明經變（法會）。左側東壁門上畫薩埵太子捨身飼虎故事，二者同出《金光明最勝王經》，實為分張開來的一件作品。

在莫高窟唐代以來的彌勒經變作品群中，第一一二窟的這鋪彌勒經變，無論圖像內容（雖然不全）還是構圖方式，都是獨具一格的。它的中心畫面，不是我們慣常看到的龍華三



會，而是以彌勒菩薩為主尊。很顯然，它受到了與之相對稱的觀音經變的構圖影響，於此亦可見畫家變通創造的能力。

二、金剛經變的佛教文化背景

第一一二窟南北二壁畫有淨土變、藥師變、報恩經變和金剛經變，除金剛經變外，其餘均見於前代。

金剛經變是莫高窟中唐時期新出現的造像題材，一直延續到晚唐歸義軍時代。總計莫高窟中晚唐金剛經變凡 17 鋪，是當時比較流行的一種經變畫。

據畫史記載，金剛經變最早出現於盛唐長安。《歷代名畫記》卷三《記兩京外州寺觀畫壁·西京寺觀等畫壁》“興唐寺”條下：“次南廊，吳畫金剛經變及邨后等，並自題。”宋代李昉等輯《太平廣記》卷二一二引《唐畫斷》也說：“（吳道玄，字道子）其見在爲人所睹之妙者；上都興唐寺御注金剛經院，兼自題經文。”考吳道子興唐寺御注金剛經院所畫，就是金剛經變。據《長安志》卷八，興唐寺原名罔極寺，神龍元年太平公主爲武則天立，窮極華麗，爲長安之名寺。開元二十六年改爲興唐寺，內有唐明皇御容。興唐寺設御注金剛經院，當在開元二十四年（736）玄宗頒行《御注金剛般若經》之際，金剛經變也應該繪於此時。可見莫高窟出現金剛經變滯後於中原，如果從吐蕃占領敦煌的起始年（781）算起，差不多晚了 50 年。

下文擬從吳畫金剛經變入手，來探討莫高窟金剛經變出現的原因。

我們知道，金剛經變是根據《金剛經》繪製而成的。而《金剛經》譯梵爲華，時間頗早，後秦鳩摩羅什即已翻出，後來元魏菩提流志、陳天竺真諦、隋笈多和唐玄奘、義淨也都分別重譯過，但都不如羅什譯本那樣暢行。莫高窟金剛經變的現存榜題，也都是抄摘於羅什譯本。

遠在吳道子之前，民間早已出現了抄寫《金剛經》並受持、讀誦的風氣，但《金剛經》始終沒有被搬上寺院牆壁。金剛經變的首出地點在興唐寺御注金剛經院，證明它的出現與唐玄宗御注金剛經的頒行有著直接的關聯。

開元年間，唐玄宗推行三教並重的政策，從三教中各選一本典籍，進行注釋並頒行天下。其中儒教選的是《孝經》，道教選的是《道德經》，佛教選的是《金剛經》。佛經那麼多，

爲什麼偏偏選中《金剛經》呢？張九齡《賀御注金剛經狀》稱“佛法宗旨，撮在此經”，玄宗在《答張九齡賀御注金剛經批》中也表達了相同的意思：“不壞之法，真常之性，實在此經”（《全唐文》卷三七）。開元二十四年（一說二十三年），玄宗敕頒御注金剛經於天下，普令宣講，一時間使得《金剛經》身價百倍，一躍而爲群經之王。興唐寺勒石設院以及金剛經變的圖繪正是繼此而起，推波助瀾的產物。

金剛經變的出現既然與玄宗時期《金剛經》地位的擡升有關，那麼進一步分析《金剛經》升格的緣由，我們就能順理成章地找到金剛經變問世的佛教文化背景。

唐初以來，受持讀誦《金剛經》的靈驗果報傳說便在社會上輾轉相傳，以致出現了專門收集這類傳聞的勸世作品。初唐蕭瑀著“《般若經靈驗》一十八條”，事見《太平廣記》及《說郛》引《報應記》“蕭瑀”條。唐臨《冥報記》撰成於唐高祖永徽三年（653），全書所收諷誦佛經的感應事迹，《法華》、《般若》以外，也有《金剛經》。孟獻忠《金剛般若集驗記》撰於開元六年（718），部份內容摘自前二書和郎令余的《冥報拾遺》，其餘便爲作者實際見聞。上述勸世之作大體反映了入唐以來民間持誦金剛經行情看漲的趨勢。

據說玄宗在頒注金剛經之前，曾一度持誦之，對於《金剛經》的功德靈驗也頗爲相信：“武功縣丞蘇珪，常誦《金剛經》，合家五十口皆蔬食。妻崔氏以疲悴，竊食肉，變爲骨骸，氣絕。斂十日復蘇言：‘見閻王責曰，汝夫是肉食菩薩，何爲盜食肉？賴有誦經功德，延壽二十年，可歸以語人。’時帝（玄宗）聞之，亦發心持經，從化者甚衆。”（《佛祖統記》卷第四十《法運通塞志第十七之七·玄宗開元十八年》）連皇帝都注意到了《金剛經》的果報靈驗傳說，並且發願持誦，足證當日社會《金剛經》的流行程度。

但是，單純迷信《金剛經》的靈驗果報，不足以使之成爲衆經之王。前面提到過，唐玄宗頒注《金剛經》於天下，是基於教義上的講求。那麼，究竟是什麼原因促使玄宗如此推崇《金剛經》呢？

印順大師認爲，玄宗爲金剛經作注，與金剛經長期傳誦於佛教界有關，“或從北宗禪者重視金剛經而來”。他說，由於金剛經闡明無相的最上乘說，又反復地宣揚讀誦受持功德，加之篇幅不多，是一部適合持誦流通的般若經。比起其他大部頭的般若經或祇講玄義不講功德的小般若經來，金剛



經自然更受歡迎。自鳩摩羅什譯出以來，金剛經早就傳誦於佛教界了。南方天台智顗，嘉祥吉藏，牛頭法融，都有金剛經的注疏；在北方，菩提流志（508年頃來中國）以下不斷地譯出金剛經論，也受到義學者的重視。

他又說，禪宗重視金剛經，五祖弘忍時期已經開始。《壇經》所載弘忍“大師勸道俗但持金剛經一卷，即得見性”，不是沒有可能的事。北宗神秀一派，雖然多少偏重《楞伽》，但對金剛經還是非常重視的。代表神秀的《大乘無生方便門》，在開示“離念門”時，劈頭便引《金剛經》的無相說，離念門的“秀淨”也是依於《金剛經》的無相；“開智慧門”是以《法華經》“開示悟入佛之知見”為主的，但在《法華經》以外，又舉《華嚴經》、《金剛經》為“智慧經”。可見以《金剛經》為《般若經》的代表，原是北宗所共同的。又如弘忍的再傳——玄奘弟子淨覺，“起神龍元年（705），在懷州太行山……注金剛般若理鏡一卷。……後開元十五年（727）……注般若波羅蜜多心經一卷，流通法界”（注般若波羅蜜多心經序）。這都是神會到中原弘法以前，北宗已重視《金剛經》的證據。

以上是印順大師的看法，見於上海書店1992年出版的《中國禪宗史》第四章。但是從印順所舉的例證來看，北宗禪也好，禪宗以外的其它派別也好，無論怎樣看重《金剛經》，總是有限度的。在他們那裏，《金剛經》還不是衆經之王。因此，說玄宗挑選《金剛經》作注受他們的影響，就不能不讓人起疑。

在我看來，與其說北宗禪影響了玄宗皇帝，還不如說南宗禪擔此角色更為合理。衆所周知，把金剛經推到至高無上地位的是惠能一系的南宗禪。據敦煌新本《六祖壇經》，惠能未出家前因聞金剛經而心開頓悟，後來他在嶺南傳法，也以金剛經教人：“善知識，若欲入甚深法界，入般若三昧者，直須修般若波羅蜜行，但持《金剛般若波羅蜜經》一卷，即得見性入般若三昧。”惠能門下的神會，開元二十年（732）北伐中原，他在洛陽東北滑臺大雲寺舉行的無遮大會上，更是大肆鼓吹金剛經：

“金剛般若波羅蜜，最尊最上最第一。無生無滅無去來，一切諸佛從中出。”

“告諸知識，若欲得了達甚深法界，直入一行三昧者，先須誦持金剛般若波羅蜜經，修學般若波羅蜜。……

善知識，必須誦持此經，此經號為一切諸佛母經，亦是一切諸法祖師。”

類似的議論很多，都保存在當日法會的記錄文本《菩提達摩南宗定是非論》中（見楊曾文編校《神會和尚禪話錄》，中華書局，1996）。

造論者獨孤沛是神會的在家弟子，他在本論前的自序中說：“弟子與會和尚法席下見（和尚）與崇遠法師論諸義，便修。從開元十八、十九、廿年，其論本並不定，為修未成，言論不同。分取廿載一本為定。”可見此論是以開元二十年的辯論記錄為主的綜集，因為這次大會人多面廣，影響最大。說到影響，獨孤沛有這樣的話：“君王有感，異瑞來祥。正法重興，人將識本。”所謂“君王有感”，我的理解就是，幾年之後玄宗頒注金剛經受到了這次大會神會鼓吹的影響。

這樣說就與流行的看法相左。一般認為，玄宗詔頒御注金剛經之後，神會為了迎合朝廷的口味，纔有意大肆宣揚金剛經。要否認這種說法，牽扯的問題很多。我在這裏存而不論，想從另外的角度來推測玄宗與南宗禪的關連，這就是嶺南流官的影響。

玄宗頒布御注金剛經之前，宰相張九齡曾二上奏狀《賀御注金剛經狀》和《請御注經內外傳授狀》（《全唐文》卷二八九），請求注經公諸於世。張九齡，韶州曲江人。唐時韶州治所曲江縣城內有大梵寺，縣南五十里曹溪村有寶林寺，正是六祖大師慧能長期弘法的地方。據《舊唐書》卷九九本傳，來自南宗禪故鄉的張九齡，開元二十一年十二月拜相，直到二十四年。在此之前，九齡曾因張說罷相的連累，貶任桂州都督，充嶺南道按察使。憑張九齡和南宗禪的地域因緣，我們有理由相信，玄宗推崇金剛經與他不無關係。

張九齡的佛教面貌基本上缺乏材料。但是我們知道，他受知於張說，兩人私誼非同尋常。張說何許人呢？《舊唐書》卷九七本傳記載的情況是：河南洛陽人，武則天長安年間因魏元忠事件的牽連，流配欽州。他在嶺南謫居了好幾年，直到唐中宗復位纔回朝廷。玄宗做太子時，“說為侍讀，深見敬親”。後來又請太子監國，助玄宗鏟滅太平公主死黨，因而成為開元宗臣，徵拜為相，封燕國公。張說“前後三秉大政，掌文學之任凡三十年”，是朝廷的一枝大手筆。

張說對張九齡頗有知遇之恩。張九齡舉進士前，“會張說謫嶺南，一見厚遇之”（《新唐書》卷一二六《張九齡傳》）。



開元十年，“時張說爲中書令，與九齡同姓，叙爲昭穆，尤親重之。……九齡既欣知己，亦依附焉。”（《舊唐書》卷九九《張九齡傳》）二人在政治上也同共進退。

就是這個張說，與佛有緣。神秀死後，他曾爲之作碑，名曰《唐玉泉寺大通禪師碑銘並序》。他又與南宗禪有染。《宋高僧傳》卷八《慧能傳》記載他曾讓人帶香供養惠能法身：“有若張燕公說寄香十斤並詩，附武平一至，詩云：‘大師捐世去，空留法身在！願寄無礙香，隨心到南海。’”唐劉澄集《南陽和尚問答雜徵義》是神會開元八年到天寶四年（720—745年）居南陽龍興寺期間廣交僧俗道友的活動記錄，裏面也有“張燕公”的大名，他就南宗禪法中的重要法門——“無念法”，向神會提問並就神會的回答深入質疑。張說此次問法的時間不可考，下限在張說的卒年——開元十八年以前。

從撰寫碑文到問法的深度，張說不是一般的佛教信徒，他對佛教義學應該是研究有素的。而他身上的禪宗烙印難免也會傳遞給過從甚密者，譬如張九齡，譬如唐玄宗。

嶺南流官中能影響玄宗決策的人物還有宋璟。據《舊唐書》卷九六本傳，宋璟是邢州南和人，中宗時檢校貝州刺史，睿宗時轉廣州都督，任五府經略使。開元四年以廣州都督身份代姚崇爲相。開元十七年遷尚書右丞相，二十年告老還東都私第，二十五年卒於洛陽。宋璟是開元朝老臣，臨死前的幾年間玄宗頻使人送藥，可見君臣關係非同一般。

宋璟與佛教的關係，材料不多。我們祇知道他任廣州節度使時曾去慧能塔禮拜：“次廣州節度宋璟來禮其塔，問弟子令韜無生法忍義。宋公聞法歡喜，向塔乞示徵祥。須臾，微風漸起，異香裊人，陰雨霏霏，祇周一寺耳。”（《宋高僧傳》卷八《慧能傳》）宋璟的行爲是否祇是作爲地方官員的禮節性拜訪呢？恐怕未必。

據《新唐書》卷七五上《宰相世系表》，宋璟有族叔兵部郎中宋鼎，此人即是天寶四年迎請神會到東都洛陽的“兵部侍郎宋鼎”。前引《慧能傳》說：“會於洛陽荷澤寺，崇樹能之真堂，兵部侍郎宋鼎爲碑焉。會序宗脈，從如來以下西域諸祖外，震旦凡六祖，盡圖續其影。太尉房琯作六葉圖序。”宋鼎立的是什麼碑呢，大約就是後來的《唐曹溪能大師碑》。《金石錄》卷七記有天寶十二載二月宋鼎撰文、史惟則八分書

的《唐曹溪能大師碑》，據說此碑立在邢州開元寺（印順《中國禪宗史》頁293），也就是在宋璟叔侄的老家。碑文撰者“宋鼎”疑即“宋璟”之誤，這是很有可能的。如此說來，宋鼎在洛陽和邢州老家先後二次樹碑立傳，爲南宗禪北伐中原開路。

宋璟是支持神會的關鍵性人物，他的立場可能源自家族信仰，也就是與宋璟有關。由此推測宋璟與南宗禪存在著一段比史載更深的因緣。與張說、張九齡一樣，宋璟也會影響玄宗對金剛經的認識。

六朝以來，帝王的佛教信仰頗受王公大臣的影響，典型者，玄宗以前有宋文帝（文帝曾對大臣言：“三世因果未辦，懷懷，而復不敢立異者，正以卿輩時秀率所敬信故也。”見《廣弘明集》卷一），玄宗以後有唐代宗（《舊唐書》卷一一八《王縉傳》載之甚詳，此不具錄）。我想，玄宗也未能例外吧！

總之，我認爲玄宗頒注《金剛經》，是南宗禪影響的結果。後世將《金剛經》目爲南宗禪的教典，還是相當有道理的。

由此推及吳畫金剛經變的出現，實則於南宗禪有關。畫家自身的材料顯示，吳道子與禪宗原本頗有因緣。唐朱景玄《唐朝名畫錄》云：“吳生常持金剛經，自識本身。”吳道子是玄宗朝的宮廷畫師，大約生活於公元689年（或690年）至公元758年左右（採黃苗子《吳道子專輯》，中華書局1991年版），他顯然是把金剛經當作“了義”經的。另外，《圖畫見聞志》卷六《近事·王舍城寺》云：“魏之臨清縣東北隅，有王舍城佛刹。內東邊一殿極古，四壁皆吳生畫禪宗故事。其書不知誰人，類褚河南。”這裏說到他畫“禪宗故事”，不外是禪宗祖師傳法一類的內容。殿內四壁畫此，殆爲影堂，至於它出於禪宗何派，就不好妄猜了。

至此，我們討論了吳畫金剛經變的佛教文化背景，下面再談中晚唐時期莫高窟金剛經變的登場，就有了一個循之以求的綫索。

從全國範圍來看，南宗禪直到唐德宗時期（780—805年）纔取得了皇家欽定的禪門正宗地位。此時敦煌正處於吐蕃統治之下。與此相映成趣，金剛經變就是在這個時候的莫高窟出現了。

有材料證明，唐德宗建中二年（781年）吐蕃占領敦煌以前，南宗禪已經西傳沙州。P3677《沙州報恩寺故大德禪和