

江苏美術出版社

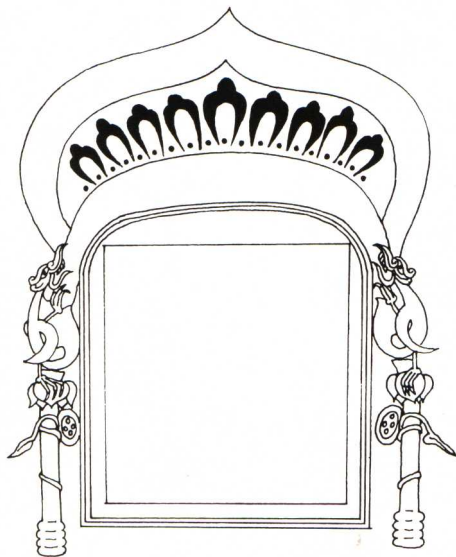


R011-1  
2011  
5

阅 览

# 敦煌石窟艺术

莫高窟第一五八窟（中唐）



莫高窟第一八五窟(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：三十四

版次：一九九八年二月第一版第一次印刷

印數：———〇〇〇

書號：ISBN 7-5344-0766-4 J·767

定價：三九二圓

# 《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

## 莫高窟第一五八窟（中唐）

編著 劉永增  
攝影 宋利良

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  
英文翻譯 顧愛彬  
責任校對 呂猛進  
監印 吳雲芳



# 敦煌莫高窟第一五八窟

## 圖版目錄

- |          |       |                   |
|----------|-------|-------------------|
| 一、第一五八窟  | 窟室南部  |                   |
| 二、第一五八窟  | 西壁佛床上 | 涅槃像及菩薩 羅漢列像       |
| 三、第一五八窟  | 西壁佛床上 | 涅槃像頭部             |
| 四、第一五八窟  | 南壁    | 迦葉佛及脅侍菩薩          |
| 五、第一五八窟  | 南壁    | 迦葉佛頭部             |
| 六、第一五八窟  | 南壁    | 菩薩立像              |
| 七、第一五八窟  | 南壁    | 菩薩立像頭部            |
| 八、第一五八窟  | 南壁    | 菩薩立像腹部            |
| 九、第一五八窟  | 南壁    | 供養菩薩              |
| 一〇、第一五八窟 | 南壁    | 迦葉佛身光紋飾           |
| 一一、第一五八窟 | 南壁    | 飛天                |
| 一二、第一五八窟 | 北壁    | 彌勒佛及脅侍菩薩          |
| 一三、第一五八窟 | 北壁    | 彌勒佛胸像             |
| 一四、第一五八窟 | 北壁    | 彌勒佛頭像             |
| 一五、第一五八窟 | 北壁    | 彌勒佛膝部             |
| 一六、第一五八窟 | 北壁    | 彌勒佛身光紋飾           |
| 一七、第一五八窟 | 北壁    | 菩薩立像              |
| 一八、第一五八窟 | 北壁    | 菩薩胸像              |
| 一九、第一五八窟 | 北壁    | 菩薩腰部              |
| 二〇、第一五八窟 | 佛床上南壁 | 十大弟子舉哀圖全圖         |
| 二一、第一五八窟 | 佛床上南壁 | 菩薩列像及弟子舉哀         |
| 二二、第一五八窟 | 佛床上南壁 | 菩薩列像、弟子舉哀及迦葉奔喪    |
| 二三、第一五八窟 | 佛床上南壁 | 迦葉奔喪              |
| 二四、第一五八窟 | 佛床上南壁 | 十大弟子舉哀圖           |
| 二五、第一五八窟 | 佛床上南壁 | 迦葉頭部              |
| 二六、第一五八窟 | 佛床上南壁 | 阿難                |
| 二七、第一五八窟 | 佛床上南壁 | 弟子舉哀              |
| 二八、第一五八窟 | 佛床上南壁 | 弟子舉哀              |
| 二九、第一五八窟 | 北壁    | 各國國王舉哀圖           |
| 三〇、第一五八窟 | 北壁    | 漢族帝王舉哀            |
| 三一、第一五八窟 | 北壁    | 各國國王舉哀圖局部         |
| 三二、第一五八窟 | 北壁    | 各國國王舉哀圖局部         |
| 三三、第一五八窟 | 北壁    | 各國國王舉哀圖局部         |
| 三四、第一五八窟 | 北壁    | 各國國王舉哀圖局部         |
| 三五、第一五八窟 | 北壁    | 各國國王舉哀圖局部         |
| 三六、第一五八窟 | 北壁上   | 優婆離上昇忉利天告知佛母及佛母奔喪 |
| 三七、第一五八窟 | 北壁上   | 佛母聞釋迦將般涅槃驚怖而起     |
| 三八、第一五八窟 | 西壁    | 菩薩列像              |
| 三九、第一五八窟 | 西壁    | 菩薩之一              |
| 四〇、第一五八窟 | 西壁    | 菩薩之一              |
| 四一、第一五八窟 | 西壁    | 菩薩之一              |
| 四二、第一五八窟 | 西壁    | 菩薩之一              |
| 四三、第一五八窟 | 西壁    | 菩薩及羅漢列像           |
| 四四、第一五八窟 | 西壁    | 菩薩之一              |
| 四五、第一五八窟 | 西壁    | 菩薩之一              |
| 四六、第一五八窟 | 西壁    | 菩薩之一              |
| 四七、第一五八窟 | 西壁    | 菩薩之一              |
| 四八、第一五八窟 | 西壁    | 菩薩之一              |
| 四九、第一五八窟 | 西壁    | 菩薩之一              |
| 五〇、第一五八窟 | 西壁    | 菩薩及羅漢列像           |
| 五一、第一五八窟 | 西壁    | 菩薩之一              |
| 五二、第一五八窟 | 西壁    | 菩薩之一              |
| 五三、第一五八窟 | 西壁    | 菩薩之一              |
| 五四、第一五八窟 | 西壁    | 涅槃圖中之佛陀           |
| 五五、第一五八窟 | 西壁    | 菩薩及羅漢列像           |
| 五六、第一五八窟 | 西壁    | 菩薩之一              |
| 五七、第一五八窟 | 西壁    | 菩薩之一              |
| 五八、第一五八窟 | 西壁    | 菩薩之一              |
| 五九、第一五八窟 | 西壁    | 菩薩及羅漢列像           |
| 六〇、第一五八窟 | 西壁    | 涅槃圖中之佛陀           |
| 六一、第一五八窟 | 西壁    | 菩薩之一              |
| 六二、第一五八窟 | 西壁    | 菩薩及羅漢列像           |
| 六三、第一五八窟 | 西壁    | 菩薩及羅漢列像           |
| 六四、第一五八窟 | 西壁    | 菩薩及羅漢列像           |
| 六五、第一五八窟 | 西壁    | 十六羅漢之一            |
| 六六、第一五八窟 | 西壁    | 十六羅漢之一            |
| 六七、第一五八窟 | 西壁    | 十六羅漢之一            |
| 六八、第一五八窟 | 西壁    | 十六羅漢之一            |
| 六九、第一五八窟 | 西壁    | 十六羅漢之一            |



- 七〇、第一五八窟 西壁 十六羅漢之一
- 七一、第一五八窟 西壁 菩薩及羅漢列像
- 七二、第一五八窟 西壁 菩薩及羅漢列像
- 七三、第一五八窟 西壁 十六羅漢之一
- 七四、第一五八窟 西壁 十六羅漢之一
- 七五、第一五八窟 西壁 十六羅漢之一
- 七六、第一五八窟 西壁 十六羅漢之一
- 七七、第一五八窟 西壁 十六羅漢之一
- 七八、第一五八窟 西壁 十六羅漢之一
- 七九、第一五八窟 西壁 十六羅漢之一
- 八〇、第一五八窟 西壁北側 四天王及天龍八部
- 八一、第一五八窟 西壁北側 四天王像
- 八二、第一五八窟 西壁北側 四天王之一
- 八三、第一五八窟 西壁北側 四天王之一
- 八四、第一五八窟 西壁北側 天龍八部之一
- 八五、第一五八窟 西壁北側 天龍八部之一
- 八六、第一五八窟 西壁北側 天龍八部之一
- 八七、第一五八窟 西壁北側 天龍八部之一
- 八八、第一五八窟 西壁北側 天龍八部之一
- 八九、第一五八窟 西壁北側 天龍八部之一
- 九〇、第一五八窟 西壁北側 天龍八部之一
- 九一、第一五八窟 西壁北側 老人——毗沙門天之化現身
- 九二、第一五八窟 西壁北側 阿修羅——天龍八部之一
- 九三、第一五八窟 佛壇南側中部 須跋陀羅先佛入滅
- 九四、第一五八窟 佛床正面北側 末羅族禮讚釋迦涅槃
- 九五、第一五八窟 佛床正面北側 末羅族擊鼓
- 九六、第一五八窟 佛床正面北側 末羅族禮讚歌唱
- 九七、第一五八窟 佛床正面北側 鳥獸助悲
- 九八、第一五八窟 佛床正面北側 鳥獸助悲
- 九九、第一五八窟 南壁上方 飛天
- 一〇〇、第一五八窟 西壁上方 鳳凰
- 一〇一、第一五八窟 西壁上方 飛天
- 一〇二、第一五八窟 西壁上方 飛天
- 一〇三、第一五八窟 西壁上方 飛天
- 一〇四、第一五八窟 西壁南側 娑羅樹及寶蓋
- 一〇五、第一五八窟 東壁門上南側 化生童子
- 一〇六、第一五八窟 思益經變下方 石榴捲草紋飾
- 一〇七、第一五八窟 東壁門上如意輪觀音左菩薩上方
- 一〇八、第一五八窟 甬道北壁 僧宜供養像
- 一〇九、第一五八窟 甬道天井 團花圖案
- 一一〇、第一五八窟 甬道南披 千佛及圍幔
- 一一一、第一五八窟 天井中、南部 窟室天井
- 一一二、第一五八窟 窟室天井 東方淨土
- 一一三、第一五八窟 阿閼佛佛座 天井
- 一一四、第一五八窟 天井 阿閼佛及弟子、菩薩
- 一一五、第一五八窟 天井 供養菩薩
- 一一六、第一五八窟 天井 菩薩及供養菩薩
- 一一七、第一五八窟 天井 供養菩薩及伎樂
- 一一八、第一五八窟 天井 南方淨土變
- 一一九、第一五八窟 天井 供養菩薩
- 一二〇、第一五八窟 天井 供養菩薩
- 一二一、第一五八窟 天井 西方淨土變中之右脅侍菩薩
- 一二二、第一五八窟 天井 西方淨土變中之右脅侍菩薩
- 一二三、第一五八窟 天井 北方淨土變
- 一二四、第一五八窟 天井 北方淨土變供養菩薩及力士
- 一二五、第一五八窟 天井 東南方淨土變
- 一二六、第一五八窟 天井 東南方淨土下段之供養菩薩及力士
- 一二七、第一五八窟 天井 東南方淨土變左下角
- 一二八、第一五八窟 天井 供養菩薩及力士
- 一二九、第一五八窟 天井 諸佛及飛天
- 一三〇、第一五八窟 天井 飛天
- 一三一、第一五八窟 天井 西南方淨土變
- 一三二、第一五八窟 天井 西南方淨土變下段之伎樂
- 一三三、第一五八窟 天井 西南方淨土變左下之伎樂
- 一三四、第一五八窟 天井 西南方淨土變右下之伎樂
- 一三五、第一五八窟 天井 西南方淨土變左下角之菩薩伎樂天王
- 一三六、第一五八窟 天井 西南方淨土變右下角之菩薩伎樂天王
- 一三七、第一五八窟 天井 西南方淨土變左下之天王



一三八、第一五八窟	天井	西南方淨土變	右下之天王	一七一、第一五八窟	東壁北側	金光明經變部份
一三九、第一五八窟	天井	西南方淨土變	左上之飛天	一七二、第一五八窟	東壁北側	金光明經變部份
一四〇、第一五八窟	天井	西南方淨土變	右上之飛天	一七三、第一五八窟	東壁北側	金光明經變部份
一四一、第一五八窟	天井	東北方淨土變		一七四、第一五八窟	東壁北側	金光明經變部份
一四二、第一五八窟	天井	東北方淨土變	主尊寶蓋	一七五、第一五八窟	東壁北側	金光明經變部份
一四三、第一五八窟	天井	東北方淨土變	之右下角	一七六、第一五八窟	東壁北側	金光明經變部份
一四四、第一五八窟	天井	西北方淨土變		一七七、第一五八窟	東壁北側	金光明經變婆羅門擊法鼓
一四五、第一五八窟	天井	西北方淨土變	之左脅侍菩薩	一七八、第一五八窟	東壁北側	金光明經變婆羅門
一四六、第一五八窟	天井	西北方淨土變	之左上角	一七九、第一五八窟	東壁北側	金光明經變部份
一四七、第一五八窟	天井	上方淨土變	及兩側千佛	一八〇、第一五八窟	東壁北側	金光明經變部份
一四八、第一五八窟	天井	上方淨土變	下部中央之伎樂	一八一、第一五八窟	東壁北側	金光明經變部份
一四九、第一五八窟	天井	上方淨土變	下部中央之伎樂	一八二、第一五八窟	東壁北側	金光明經變部份
一五〇、第一五八窟	天井	上方淨土變	之左脅侍	一八三、第一五八窟	東壁北側	金光明經變部份
一五一、第一五八窟	天井	上方淨土變	之天龍八部及千佛	一八四、第一五八窟	東壁北側	金光明經變部份
一五二、第一五八窟	天井	上方淨土變	之佛座	一八五、第一五八窟	東壁北側	金光明經變部份
一五三、第一五八窟	佛床中央小龕內	下方淨土變		一八六、第一五八窟	東壁北側	金光明經變部份
一五四、第一五八窟	佛床中央小龕內	下方淨土變		一八七、第一五八窟	東壁北側	金光明經變屏風畫
一五五、第一五八窟	天井南側	普賢菩薩		一八八、第一五八窟	東壁北側	金光明經變屏風畫之城郭
一五六、第一五八窟	天井南側	普賢菩薩		一八九、第一五八窟	東壁北側	金光明經變屏風畫之山水
一五七、第一五八窟	天井南側	普賢菩薩		一九〇、第一五八窟	東壁北側	金光明經變屏風畫
一五八、第一五八窟	天井	千佛		一九一、第一五八窟	東壁南側	思益梵天所問經變
一五九、第一五八窟	天井	菩薩		一九二、第一五八窟	東壁南側	思益梵天所問經變之主尊
一六〇、第一五八窟	天井	菩薩		一九三、第一五八窟	東壁南側	思益梵天所問經變之左側
一六一、第一五八窟	東壁門上	如意輪觀音	曼荼羅	一九四、第一五八窟	東壁南側	思益梵天所問經變左側之菩薩
一六二、第一五八窟	東壁門上	如意輪觀音		一九五、第一五八窟	東壁南側	思益梵天所問經變右側之菩薩
一六三、第一五八窟	東壁門上	如意輪觀音	曼荼羅左側	一九六、第一五八窟	東壁南側	思益梵天所問經變右側之衆菩薩
一六四、第一五八窟	東壁門上	如意輪觀音	曼荼羅右側	一九七、第一五八窟	東壁南側	思益梵天所問經變右側之建築
一六五、第一五八窟	東壁門上	如意輪觀音	左側之供養菩薩			
一六六、第一五八窟	東壁門上	如意輪觀音	右側之供養菩薩			
一六七、第一五八窟	東壁北側	金光明最勝王經變				
一六八、第一五八窟	東壁北側	金光明經變	主尊			
一六九、第一五八窟	東壁北側	金光明經變	下部中央			
一七〇、第一五八窟	東壁北側	金光明經變	部份			



- 一九八、第一五八窟 東壁南側 思益梵天所問經變左側之佛及菩薩
- 一九九、第一五八窟 東壁南側 思益梵天所問經變右側之佛及菩薩
- 二〇〇、第一五八窟 東壁南側 思益梵天所問經變左側之菩薩
- 二〇一、第一五八窟 東壁南側 思益梵天所問經變右側之菩薩
- 二〇二、第一五八窟 東壁南側 思益梵天所問經變左側之網明菩薩
- 二〇三、第一五八窟 東壁南側 思益梵天所問經變右側之梵天
- 二〇四、第一五八窟 東壁南側 思益梵天所問經變右側之菩薩
- 二〇五、第一五八窟 東壁南側 思益梵天所問經變右側之伽陵頻迦
- 二〇六、第一五八窟 東壁南側 思益梵天所問經變屏風畫

## 插圖目錄

- 一、第一五八窟平面圖
- 二、吐蕃贊普像
- 三、犍陀羅涅槃圖
- 四、巴米羊石窟涅槃圖白描圖
- 五、敦煌第二九五窟涅槃圖之彌勒
- 六、龍門普泰洞之涅槃圖與彌勒
- 七、日本興聖寺涅槃圖中毗舍城老女
- 八、莊浪出土涅槃圖之末羅族供養
- 九、吐魯番末羅族供養
- 一〇、第一五八窟佛床正面白描
- 一一、力士像

# 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題思想，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、以及風雷雨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，都表現一定的主題思想。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，以加強主題思想，從而加強宗教信仰的藝術感染力。

要表現主題，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 ush-nisha (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



## 前 言

第一五八窟位於莫高窟南端上層，南有晚唐時開鑿的第一五六窟，北與中唐晚期開鑿的第一五九窟相鄰。據窟內甬道北壁供養人題記“大番管內三學法師持鉢僧宜”一語及北壁各國國王舉哀圖中吐蕃贊普位於各國國王前列判斷，<sup>①</sup>該窟應開鑿於吐蕃統治期。又據樊錦詩、趙青蘭二先生合著的《吐蕃佔領時期莫高窟洞窟的分期研究》一文，<sup>②</sup>該窟開鑿於吐蕃統治時期前段，即公元9世紀至839年左右。

第一五八窟為大型涅槃窟，洞窟現為單窟（前室已毀），坐西向東，呈橫長方形，洞窟靠西壁設橫長通壁佛床，上塑釋迦牟尼涅槃像一尊，涅槃像頭南腳北枕右手累足而臥。南壁釋迦牟尼頭旁塑立姿過去佛（迦葉佛）一身，北壁釋迦腳旁置倚坐未來佛（彌勒佛）一尊，與橫臥佛床上的現在佛釋迦牟尼合為三世佛。佛床上方南壁畫十大弟子舉哀圖（實為十一身）和迦葉奔喪，北壁畫各國國王舉哀圖並佛母奔喪。佛床上方西壁分上下兩列畫眾菩薩、天龍八部及十六羅漢（實為十七身）舉哀。佛床中部開一方形小龕，內畫十方淨土中的下方淨土圖，南側畫祥鳥瑞獸助悲、密跡金剛哀痛倒地、純陀的最後供養以及須跋陀羅先佛入滅。北側畫末羅族讚嘆釋迦涅槃及鳥獸助悲。洞窟東壁南側畫思益梵天所問經變，<sup>③</sup>北側畫金光明最勝王經變。甬道南北壁為重層壁畫，表層壁畫已大部脫落，底層南北壁各畫三身供養僧人。由於製作表層壁畫時刻劃的溝痕和粘附的泥土，供養人形象已難以辨認。現存甬道北壁第二身墨書題名為“大番管內三學法師持鉢僧宜”。窟頂為橫長方盃形頂，分九方畫淨土圖及菩薩、千佛像，加上佛床中央小龕內的下方淨土合為十方淨土。

第一五八窟各壁面（插圖一）及塑像各部位尺寸如下：

窟室東西進深	南壁：6.9米	北壁：7.5米
南北橫寬（佛床基綫）	16.4米	佛床進深：3.1米
佛床高	1.4米	窟室東南、東北角平均高度：5.35米
天井中心高度	6.5米	
迦葉佛通高	4.8米	至牆壁最厚處（右指尖）：1.05米

釋迦牟尼佛通長：15.5米

彌勒佛通高：4.85米

至牆壁最厚處（膝部）：1.85米

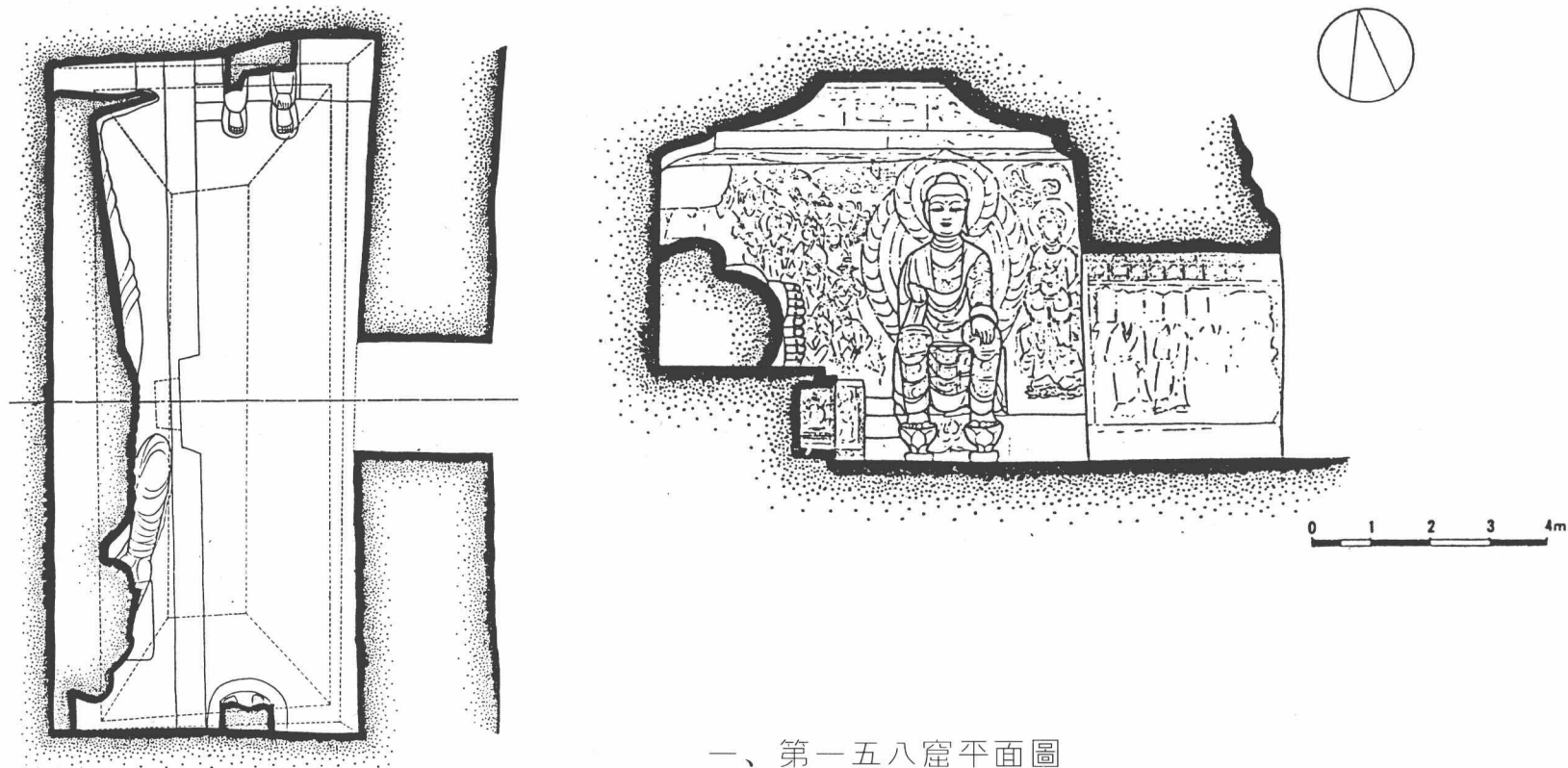
第一五八窟的研究著錄，首見於伯希和著《LES-GROTTE DE TOUEN-HOUANG》，該圖錄中伯希和編為19（乙）窟，刊有照片12幅，其中有現已失竊的吐蕃贊普舉哀像（插圖二）。在新近出版的《伯希和敦煌石室筆記》一書中，<sup>④</sup>有伯希和對該窟的調查記錄。伯希和對該窟的記錄十分簡單，祇客觀記述了弟子舉哀、各國國王舉哀、阿修羅、九方淨土，以及一條藏文題記和一條不堪卒讀的蒙文題記，未對該窟作年代的判定，亦未對塑像和壁畫作任何實質性的論述。繼伯希和之後，敦煌研究院出版的各類圖錄中，雖對該窟的塑像壁畫多次刊載，但多限於圖版的解說而已。較為詳細的研究論文，有賀世哲先生的《敦煌莫高窟的涅槃變》<sup>⑤</sup>和東山健吾先生的近作《敦煌三大石窟》<sup>⑥</sup>。上述兩文雖然均對該窟作了較為全面的敘述，並對其中部份內容作了經典印證，但畢竟不是對該窟的專論而未能逐一論評。加之在一些內容的考證上打不破固有的觀念，而使人有偏執一面之感。

本文力求在中外學者的研究基礎上，首先就《涅槃經》的成立和傳譯以及在敦煌地區的流傳狀況作一概述。而後沿涅槃圖傳入我國之路徑，闡明涅槃圖（像）在古代印度初期的原始表現形式，在犍陀羅的發生、發展以及中亞地區和漢地的各自特點。以歷史文獻學、宗教圖像學為研究手段，析明第一五八窟以涅槃為中心的各部壁畫內容，從而尋出它在莫高窟以及中國佛教美術史上的應有地位。

## 第一章 《涅槃經》的傳譯及其相關經典

### 第一節 《涅槃經》的傳譯

以釋迦涅槃為內容的佛教繪畫、雕刻大致可分為兩種形式，一是表現釋迦的誕生、出家、成道到涅槃的佛傳，它主要依據佛傳類經典，如《修行本起經》<sup>⑦</sup>《過去現在因果經》<sup>⑧</sup>、《佛所行贊》<sup>⑨</sup>等。一是以釋迦的涅槃為中心，表現佛滅前後的諸多故事的涅槃圖，如純陀供養、迦葉奔喪、禮佛足、佛母奔喪以及焚棺、八王分舍利、大迦葉結集等，人們常常把



一、第一五八窟平面圖

後者直稱為涅槃變。它的主要經典依據是，法顯譯六卷《大般涅槃經》，世稱南本。到了隋唐以後，涅槃圖的製作還參照了中國人自己製作的偽經，如《摩訶摩耶經》和《佛母經》，出現了印度及犍陀羅涅槃圖中從未有過的佛母奔喪。關於涅槃圖經典的傳譯有以下幾種：<sup>⑩</sup>

(1) 巴利語所傳《Mahāparinibbāna-suttanta》，巴利文《Dīghanikāya》（《長部》）第十六章，諸漢譯中《長阿含·游行經》與之較為接近。

(2) 《長阿含·游行經》，後秦，弘始年間（399—416）佛陀耶舍并竺佛念譯（《大正藏》第一卷第 11 頁上—30 頁中），內容上與梵文本基本一致。

(3) 《佛般泥洹經》二卷，西晉惠帝時（290—306）白法祖譯。（《大正藏》第一卷，第 160 頁中—175 頁下），內容上與下記失譯本相近。

(4) 《般泥洹經》二卷，失譯人名，（《大正藏》第一卷第 176 頁上—191 頁上），漢譯年代與所傳部派不明。

(5) 《大般涅槃經》三卷，東晉法顯譯（《大正藏》第一卷第 191 頁中—207 頁下）。

(6) 梵文本《Mahāparinirvāna-sūtra》似與根本說一切有部本所傳相同。

(7) 《根本說一切有部毗奈耶雜事》卷三五——四〇，義淨譯（《大正藏》第二四卷第 328 頁中—411 頁下），可與白法祖本、《長阿含·游行經》及法顯三卷本的部份章節相對應。

(8) 藏譯《涅槃經》（北京版 NO. 788、德格版 NO. 120），依梵文本藏譯，九世紀中葉。與法顯六卷本，即北本前十卷相對應。

(9) 《大般涅槃經》六卷，東晉法顯於義熙十三年（417 年）道場寺譯出（《大正藏》第一二卷第 853 頁上—899 頁）。

(10) 《大般涅槃經》四〇卷，北涼曇無讖譯，世稱北本，前十卷與法顯六卷本相對應（《大正藏》第 12 卷第 365—603 頁）。

(11) 《大般涅槃經》三六卷，南朝僧慧嚴、慧觀等人據法顯六卷本刪定，世稱南本（《大正藏》第 12 卷第 605—852 頁）。

由於小乘類涅槃經典不屬於本文的討論範圍，茲不贅述。

大乘涅槃經漢譯的時間均在五世紀上半葉，這其中法顯譯《六卷泥洹經》為最早。公元 399 年，法顯與慧景等四人經敦煌西渡流沙，入北、中天竺，於摩揭陀國之巴連弗邑得《大般泥洹經》秘藏。<sup>⑪</sup>公元 412 年法顯自青州歸朝，次年南下入京，義熙一三年（417 年，一說 418 年）於道場寺譯出。

又據《高僧傳》記載，<sup>⑫</sup>公元 404 年智猛從長安西行求法，“至華氏城，是阿育王舊部。有大智婆羅門，名羅闍宗，舉族弘法，王所欽重，造純銀塔高三丈。沙門法顯，先於其家已得六卷泥洹”。而後猛又於其家得《泥洹經》一部，於公元 424 年歸朝後於涼州譯出，合二十卷（今佚），並著《遊外國傳》（今佚）。

繼法顯、智猛之後，公元 414 年曇無讖始譯北本，至公元 421 年譯畢。關於曇無讖譯北本，《出三藏記集》中有兩則記載，<sup>⑬</sup>一為作者未詳的《出經後記》，一為《道朗序》。涼州釋道朗作《大涅槃經序》第十六云：

“天竺沙門曇摩讖（即曇無讖）者，中天竺人，婆羅門種。天懷秀拔，領鑒明邃。機辨清勝，內外兼綜。將乘運流化先至敦煌，停止數載。大沮渠河西王者，至德潛著，建隆王業。雖形處萬機，每思弘大道。為法城塹，會開定西夏。斯經與讖自遠而至，自非至感先期，孰有若茲之遇哉。讖既達此，以玄始十年歲次大梁十月二十三日，河西王勸請令譯，讖手執梵文，口宣秦言……”

然而，未詳作者的《大涅槃經記》第十七又云：

“此大涅槃經，初十卷有五品，胡本是東方道人智猛從天竺將來，暫息高昌。有天竺沙門曇無讖，廣學博見，道俗兼綜，游方觀化，先在敦煌。河西王宿植洪業，索心冥契。契應王躬統士眾，西定敦煌。會遇其人，神解悟讖，請迎詣州安止內苑，遣使高昌取此胡本，命讖譯出。”

今將法顯、智猛西行求經，以及法顯《六卷泥洹經》、智猛二十卷《泥洹經》和曇無讖北本的出經年月排列如下：

年代	事項	出典
399（弘始元年）	法顯發長安西行求法	《高僧傳》卷三法顯傳 《大正藏》第五〇卷第 337 頁。
404（弘始六年）	智猛發長安西行求法	《高僧傳》卷三（智猛傳） 《大正藏》第五〇卷第 343 頁。



412 (玄始元年)	法顯自青州長廣郡牢山歸朝	《高僧傳》卷三法顯傳 《大正藏》第五〇卷第 338 頁。
414 (玄始三年)	曇無讖始譯北本	《高僧傳》卷二曇無讖傳 《大正藏》第五〇卷第 336 頁。
417 (義熙十三年)	法顯出六卷泥洹經	《六卷泥洹出經後記》第十八 《大正藏》第五十五卷第 60 頁。
421 (玄始十年)	曇無讖譯畢北本	《大般涅槃經序》第十六 《大正藏》第五十五卷第 59 頁。
424 (玄始十三年)	智猛發天竺，歸朝後於涼州出二十卷《泥洹經》(今佚)	《高僧傳》卷三智猛傳 《大正藏》第五〇卷第 343 頁。 出《三藏記集》卷十五智猛傳 《大正藏》第五十五卷第 13 頁。

從上引文獻和年代排序可知，智猛在法顯西行後五年入竺求法，並在法顯之後，同在摩揭陀國華氏城婆羅門羅閱宗處得梵文本《泥洹經》。雖然智猛著《游外國傳》已佚，但在保存至今的《翻梵語》一書中的刹利名、雜人名、龍名、國土名、城名、村名、山名、林名、花名中尚記有與其西行相關的固有名詞 66 個，<sup>①</sup>從中可以推知他的行程與法顯大致相同，亦證明了智猛確實游歷了北、中天竺，並求得了梵文本《泥洹經》。然而作者未詳的《大涅槃經記》第十七中卻說“大涅槃經，初十卷有五品，胡本是東方道人智猛從天竺將來，暫息高昌”，有天竺沙門曇無讖受河西王之命譯出。從上記《涅槃經》三本的出經年代排序中可知，曇無讖受譯北本是在公元 414 年即北涼玄始三年，譯畢於公元 421 年，此時的智猛尚在印度游歷，其歸朝雖經陸路，但卻是在曇無讖始譯北本的十年，譯畢北本的三年之後。曇無讖又怎麼能據智猛求得胡本譯出北本呢？難怪《出三藏記集》的作者僧祐在經記最後附言曰：

“祐尋此序與朗法師序及讖法(師)小小不同，未詳孰正，故復兩出。”

雖然僧祐未能審出其中的原委，但是對這一作者未詳的出經後記持懷疑態度無疑。那麼曇無讖的北本又是因何而譯呢？《高僧傳》曇無讖傳中說：

“曇無讖……，中天竺人……初學小乘兼覽五明諸論，講說精辨莫能訕抗。後遇白頭禪師共識論議，習業既異，交諍十旬。讖雖攻難鋒起，而禪師終不肯屈。讖服其精理，乃謂禪師曰：‘頗有經典，可得見不？’禪師即授以樹皮《涅槃經》本……”

依讖傳知其先習小乘後遇白頭禪師得樹皮《涅槃經》本尋讀方悟，遂專業大乘。因此，北本《大般涅槃經》就是曇無讖得自其師白頭禪師處，後攜至河西轉梵為漢的。

綜上所述，先有法顯西行求得梵本《泥洹經》，歸朝自譯為二十卷，今佚。法顯、智猛西行求法的時間相去不遠，且行程又大致相同，兩僧均於歸朝後不久轉梵為漢，如筆者在另一文中所說為即編即傳，<sup>②</sup>即傳即譯。至於北本，實為中天竺人曇無讖於家鄉得自白頭禪師處，於義熙十三年受河西王之命譯出。此時曇無讖所出六卷泥洹和猛譯二十卷泥洹部數相同，均為初十卷五品。然而依經記，《涅槃經》“次六品以後久在敦煌……有胡道人應期送到此經”，依讖傳則“讖以涅槃經本品數未足，還外國究尋。值其母亡，遂留歲餘，後於于闐更得經本《中分》，復還姑臧譯之”。于闐乃古來大乘經典的集散地，從朱士行西行求法開始，遠赴于闐求經者甚多。再從今日梵文本《涅槃經》的發現又多得自于闐附近來看，北本的《中分》應以得自于闐為是。

## 第二節 有關釋迦涅槃的其他經典

### — 《大般涅槃經後分》<sup>③</sup>

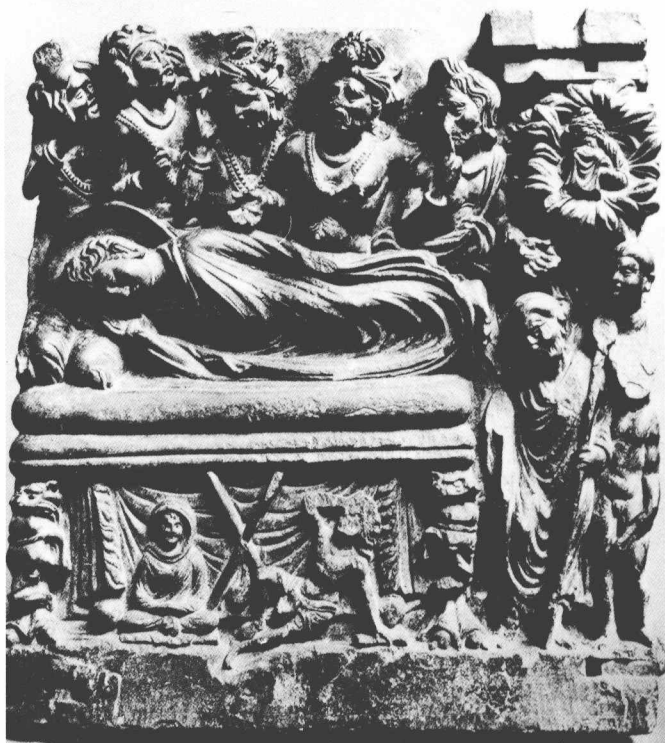
如上述，曇無讖在譯出北本初十卷五品後，有感該經部尚未足，後求經於于闐，譯出《中分》，以四十卷《憍陳如品》第十三之二終結。《大般涅槃經後分》是一部僞經，為迎合北本，開篇於《憍陳如品餘》，之後有《遺教品》、《應盡還源品》、《機感茶毗品》、《聖軀廓潤品四品》，分上下卷而成。經題“大唐南海波凌國沙門若那跋陀羅譯”。《武周刊定衆經目錄》卷第二中說：<sup>④</sup>

“大般涅槃經茶毗分二卷，一名闍維分。右唐麟德年中，南天竺僧若那跋陀共唐國僧會寧，於日南波陵國譯。儀鳳年初，交州都督梁難敵附經入京……長安西太原寺僧慧立作序，至天册萬歲元年十月二十四日奉敕編行。”

會寧，益州成都人，《大唐西域求法高僧傳》及《宋高僧傳》卷二關於會寧的記載，<sup>⑤</sup>亦言會寧麟德中杖錫南海，泛舟波陵，停住三載，“與智賢(若那跋陀)同譯涅槃後分二卷，此於阿笈摩經內譯出。”阿笈摩(Agama)即阿含之意，查《涅槃後分》並非譯自阿含，應為會寧之僞作。



二、吐蕃贊普像



三、犍陀羅涅槃圖

又據章安灌頂《大般涅槃經疏》第三十三：<sup>19</sup>

“《居士請僧經》云，《涅槃後分》更有《燒身品》、《起塔品》、《囑累品》，此文三品不來。”

再據《新集疑經偽撰雜錄》第三，<sup>20</sup>列諸偽經之後說：

“《大涅槃經》云，我滅度後，諸比丘輩抄造經典令法淡薄，種智所照驗於今矣。自像運澆季浮競者多，或憑真以構偽，或飾虛以亂實……”

“《居士請僧福田經》一卷（以下小字）此經前題云曇無讖出，案讖所出無此經，故入疑錄。”

從以上文獻可知，其一，《涅槃後分》為《燒身》、《起塔》和《囑累》三品，而非會寧作《涅槃經後分》中所記《憍陳如品之餘》、《遺教品》等五品。其二，在僧祐編輯《出三藏記集》時，確有一些僧人抄造經典，飾虛亂實，《居士請僧福田經》即為一例。同時僧祐還認定該經並不為曇無讖所出，故將此併入疑錄中。不僅如此，也說明了至少在梁以前該經就已行於世間。荆溪謙然在《止觀輔行》第六中說：

“如《涅槃後分》本在偽目，至大唐判定始入正經。”

以此可知，《涅槃後分》於武周時入正經。然而卻錯將《居士請僧經》當成了《涅槃後分》，和會寧作《涅槃後分》混為一同。

從會寧作《涅槃後分》的內容上講，經中所叙須跋得果、阿難護法、爭分舍利諸事，俱已見於《長阿含·遊行經》、三卷本《大般涅槃經》和《大智度論》等經。從文體上講，與曇無讖出四十卷《大般涅槃經》頗不相類，給人以狗尾續貂之感。

## 二 《摩訶摩耶經》

《摩訶摩耶經》（以下略為《摩耶經》）分上下兩卷，現存《大正藏》第十二卷，卷上所述釋迦昇忉利天為母說法，卷下為釋迦為魔王波旬勸請入般涅槃，釋迦說闍維之法，阿那律昇忉利天報喪、摩耶夫人下趨雙樹問聽法。卷末另附《摩訶摩耶經·八國分舍利品》第二。

《摩耶經》經題下另附小字兩行，“一名佛昇忉利天為母說法”。經典下卷還解釋說：“當（阿難）可為後世諸眾生輩次第演說此經，名曰《摩訶摩耶經》，亦名《佛昇忉利天為母

說法經》，又名《佛般涅槃母子相見經》。”《法經錄》記曰：“《佛昇忉利天為母說法經》卷上（以下小字），少下卷，晉太康年竺護譯。”其後諸經錄亦襲《法經錄》，未言明該經與《摩耶經》有什麼關係，僅言該經與《道神足無極變化經》為同本異譯。

僧祐撰《釋迦譜》第十六《釋迦母摩訶摩耶夫人記》題下書小字兩行“出《佛昇忉利天為母說法經》”。是可推定，僧祐所引即為法護譯《為母說法經》。今將曇景譯《摩耶經》上卷與之對照，可知僧祐之《摩耶夫人記》敘事略為簡單，為《摩耶經》，亦為法護之《為母說法經》之略記。又僧祐《釋迦譜》之二十七《釋迦雙樹般涅槃記》（以下略為《般涅槃記》）又別引《摩耶經》。將《般涅槃記》與曇景譯作一對照，可知僧祐所引實為曇景譯《摩耶經》，說明了法護譯《為母說法經》即相當於《摩耶經》上卷，曇景據之又增寫了下來並《八王分舍利品》，從而題名為《摩訶摩耶經》，如僧祐在《新集續撰失譯雜經錄》第一中所言，屬“一名多本，妄加游字”之列，為了避嫌，曇景纔在下卷特意寫道：“一名《佛昇忉利天為母說法經》”，給人以欲蓋彌彰之感。

《摩耶經》，《法經錄》卷三中已將此經列入偽妄，其言“南齊竟陵王蕭子良，輕悉自心。於大本內或增或損，斟酌成經。違反聖教，蕪亂真典。故附偽末，用誡後人。”其後的諸經錄中雖卷數有異，但均記為曇景撰。

從內容上講，上卷述釋迦昇忉利天為母說法，與經典附題相合，下卷叙釋迦入般涅槃，佛母下趨雙樹奔喪。其中釋迦為波旬勸請，說闍維之法，以及為須跋決疑諸事俱見涅槃類諸經典，特別是釋迦入初、二、三、四禪以下部份，與小乘《涅槃經》及《長阿含·遊行經》所記尤為接近。僧祐撰《般涅槃記》中也引用了這段經文，僧祐說“雙卷《泥洹經》說，與長阿含說略同”。雙卷《泥洹經》今已不存，湯用彤先生以之為方等，今查法護譯《方等涅槃經》無相對應之經文。

在涅槃經典中，釋迦入初、二、三、四禪後依次入空處、識處、無所有處、非想非非想處、最後入滅盡正受。天龍八部悲泣騷擾，帝釋梵天等比丘天人各說偈言。關於偈言，各經僅言帝釋梵天，唯《長阿含·遊行經》（僧祐《釋迦譜》之二十七亦同）中記述了梵釋天王、毗沙門天、阿那律、梵摩那比丘以及摩耶夫人、雙樹神等十八位天人聖眾。其中第九