

江苏美術出版社

莫高窟第八五窟附第一九六窟

圖版目錄

- 一、第八五窟 甬道北壁 供養人
二、第八五窟 甬道北披 瑞像
三、第八五窟 窟頂藻井
四、第八五窟 窟頂藻井井心
五、第八五窟 窟頂藻井近景
六、第八五窟 窟頂藻井邊飾
七、第八五窟 中心佛壇 釋迦佛
八、第八五窟 南壁
九、第八五窟 西披 彌勒經變
一〇、第八五窟 西披 彌勒經變 兜率陀天宮
一一、第八五窟 西披 彌勒經變 天宮一角
一二、第八五窟 西披 彌勒經變 迎娶圖
一三、第八五窟 西披 彌勒經變 婚禮圖
一四、第八五窟 西披 彌勒經變 彌勒二會
一五、第八五窟 窟頂東披 楞伽經變
一六、第八五窟 東披 楞伽經變 飛天
一七、第八五窟 東披 楞伽經變 摩羅耶山
一八、第八五窟 東披 楞伽經變 摩羅耶山特寫
一九、第八五窟 東披 楞伽經變 龍宮說法
二〇、第八五窟 楞伽經變 迎佛
二一、第八五窟 東披 楞伽經變 請佛上山
二二、第八五窟 東披 楞伽經變 海邊植物
二三、第八五窟 窟頂東披 楞伽經變 屠房
二四、第八五窟 窟頂東披 楞伽經變中 尸毗王本生
二五、第八五窟 東披 楞伽經變 深山修行
二六、第八五窟 東披 楞伽經變 譬喻品
二七、第八五窟 東披 楞伽經變 譬喻品
二八、第八五窟 北披 華嚴經變
二九、第八五窟 北披 華嚴經變 飛天
三〇、第八五窟 北披 華嚴經變 說法圖
三一、第八五窟 北披 華嚴經變局部 蓮池邊飾
三二、第八五窟 北披 華嚴經變 觀音普門品
三三、第八五窟 北披 華嚴經變 觀音普門品
三四、第八五窟 北披 華嚴經變右下角 菩薩說法
三五、第八五窟 窟頂南披 法華經變
三六、第八五窟 南披 法華經變·序品
三七、第八五窟 南披 法華經變·見寶塔品
三八、第八五窟 南披 法華經變 聽法圖
三九、第八五窟 南披 法華經變 涅槃圖
四〇、第八五窟 南披 法華經變·譬喻品
四一、第八五窟 南披 法華經變·譬喻品
四二、第八五窟 南披 法華經變 降魔
四三、第八五窟 南披 法華經變·觀音普門品
四四、第八五窟 南披 法華經變·信解品
四五、第八五窟 南披 法華經變·信解品
四六、第八五窟 南披右下角 法華經變·安樂行品
四七、第八五窟 南壁西側 金剛經變 說法圖
四八、第八五窟 南壁西側 金剛經變 山林(一)
四九、第八五窟 南壁西側 金剛經變 山林(二)
五〇、第八五窟 南壁西側 金剛經變 舞伎
五一、第八五窟 南壁 阿彌陀經變
五二、第八五窟 南壁 阿彌陀經變 釋迦牟尼佛
五三、第八五窟 南壁 阿彌陀經變 脅侍菩薩
五四、第八五窟 南壁 阿彌陀經變 飛天和天人
五五、第八五窟 南壁 阿彌陀經變 建築一角
五六、第八五窟 南壁 阿彌陀經變 思惟菩薩
五七、第八五窟 南壁 阿彌陀經變 說法
五八、第八五窟 南壁 阿彌陀經變 舞伎
五九、第八五窟 南壁 報恩經變
六〇、第八五窟 南壁 報恩經變中 惡友品
(部份)
六一、第八五窟 南壁 報恩經變·親近品(局部)
六二、第八五窟 南壁 報恩經變·論議品(部份)
六三、第八五窟 南壁東 報恩經變 樂舞
六四、第八五窟 南壁東 報恩經變 舞伎
六五、第八五窟 南壁東 報恩經變 樂隊(一)
六六、第八五窟 南壁東 報恩經變 樂隊(二)
六七、第八五窟 北壁西側 密嚴經變 菩薩
六八、第八五窟 北壁西側 密嚴經變 神將
六九、第八五窟 北壁西側 密嚴經變 供案和供養天
七〇、第八五窟 北壁 藥師經變
七一、第八五窟 北壁 藥師經變 說法圖

- | | | | | | | |
|-----------|----------|-----------------|--------|-----------|---------|----------------|
| 七二、第八五窟 | 北壁 | 藥師經變 | 菩薩 (一) | 一〇七、第一九六窟 | 西披居中 | 說法圖 |
| 七三、第八五窟 | 北壁 | 藥師經變 | 菩薩 (二) | 一〇八、第一九六窟 | 西披左側 | 說法圖 |
| 七四、第八五窟 | 北壁 | 藥師經變 | 亭廊 | 一〇九、第一九六窟 | 西披中 | 飛天和比丘 |
| 七五、第八五窟 | 北壁 | 藥師經變 | 樂隊 (一) | 一一〇、第一九六窟 | 西披左側 | 飛天 |
| 七六、第八五窟 | 北壁 | 藥師經變 | 樂隊 (二) | 一一一、第一九六窟 | 西披 | 飛天 |
| 七七、第八五窟 | 北壁 | 藥師經變 | 舞蹈 | 一一二、第一九六窟 | 西披右側 | 說法圖 |
| 七八、第八五窟 | 北壁 | 思益梵天請問經變 | | 一一三、第一九六窟 | 西披右側 | 菩薩 |
| 七九、第八五窟 | 北壁 | 思益梵天請問經變 | 供案 | 一一四、第一九六窟 | 西披背屏後右側 | 蓮花菩薩 |
| 八〇、第八五窟 | 北壁 | 思益梵天請問經變中 | 舞樂 | 一一五、第一九六窟 | 西披背屏後左側 | 蓮花菩薩 |
| 八一、第八五窟 | 東壁南側 | 金光明經變 | 榜題 | 一一六、第一九六窟 | 北披 | 千佛 |
| 八二、第八五窟 | 東壁門上 | 薩埵太子本生 | | 一一七、第一九六窟 | 北披 | 赴會說法圖 菩薩·弟子·天王 |
| 八三、第八五窟 | 東壁北側 | 維摩詰經變 (局部) | | 一一八、第一九六窟 | 北披 | 飛天 |
| 八四、第八五窟 | 東壁北側 | 維摩詰 | | 一一九、第一九六窟 | 北披 | 力士 |
| 八五、第八五窟 | 東壁北側 | 維摩詰經變 | 國王問疾 | 一二〇、第一九六窟 | 東披 | 千佛 (局部) |
| 八六、第八五窟 | 東壁北側 | 維摩詰經變·不思議品和阿閼佛品 | | 一二一、第一九六窟 | 東披 | 飛天 |
| 八七、第一九六窟 | 甬道北壁 | 供養人 | | 一二二、第一九六窟 | 東披 | 蓮花菩薩 |
| 八八、第一九六窟 | 壁室全景 | | | 一二三、第一九六窟 | 西壁南側 | 勞度叉鬥聖變 (局部) |
| 八九、第一九六窟 | 窟室內景 | | | 一二四、第一九六窟 | 西壁南側 | 勞度叉鬥聖變 (局部) |
| 九〇、第一九六窟 | 佛壇 | 大勢至菩薩 | | 一二五、第一九六窟 | 西壁南側 | 勞度叉鬥聖變 舍利弗 |
| 九一、第一九六窟 | 佛壇 | 大勢至菩薩 | 特寫 (一) | 一二六、第一九六窟 | 西壁南側 | 勞度叉鬥聖變 飛天 |
| 九二、第一九六窟 | 佛壇 | 大勢至菩薩 | 特寫 (二) | 一二七、第一九六窟 | 西壁南側 | 勞度叉鬥聖變 (一) |
| 九三、第一九六窟 | 佛壇 | 大勢至菩薩 | 座飾 | 一二八、第一九六窟 | 西壁南側 | 勞度叉鬥聖變 (二) |
| 九四、第一九六窟 | 佛壇 | 天王 | | 一二九、第一九六窟 | 西壁南側 | 勞度叉鬥聖變 (三) |
| 九五、第一九六窟 | 佛壇 | 天王 | 特寫 | 一三〇、第一九六窟 | 西壁南側 | 勞度叉鬥聖變 (四) |
| 九六、第一九六窟 | 佛壇 | 迦葉 | 特寫 | 一三一、第一九六窟 | 西壁南側 | 勞度叉鬥聖變 (五) (1) |
| 九七、第一九六窟 | 背屏 | | | 一三二、第一九六窟 | 西壁南側 | 勞度叉鬥聖變 (五) (2) |
| 九八、第一九六窟 | 背屏佛光 (一) | | | 一三三、第一九六窟 | 西壁南側 | 天王八部 |
| 九九、第一九六窟 | 背屏佛光 (二) | | | 一三四、第一九六窟 | 西壁南側 | 比丘敲鐘 |
| 一〇〇、第一九六窟 | 背屏佛光 (三) | | | 一三五、第一九六窟 | 西壁南側 | 二菩薩 |
| 一〇一、第一九六窟 | 背屏下部北側 | 日月觀音 | | 一三六、第一九六窟 | 西壁南側 | 外道皈依 (一) |
| 一〇二、第一九六窟 | 背屏北向下部 | 供養人 | | 一三七、第一九六窟 | 西壁南側 | 外道皈依 (二) |
| 一〇三、第一九六窟 | 佛座下方壺門 | 伎樂天 | | 一三八、第一九六窟 | 西壁南側 | 外道皈依 (三) |
| 一〇四、第一九六窟 | 西披 | | | 一三九、第一九六窟 | 西壁南側 | 外道皈依 (四) |
| 一〇五、第一九六窟 | 西披 | 垂幔 | | 一四〇、第一九六窟 | 西壁南側 | 外道皈依 (五) |
| 一〇六、第一九六窟 | 西披 | 赴會說法圖 | | 一四一、第一九六窟 | 西壁南側 | 外道皈依 (六) |

- | | | | | | |
|-----------|-----------|----------------|-----------|-----------|--------------|
| 一四二、第一九六窟 | 西壁南側 | 外道皈依 (七) | 一七〇、第一九六窟 | 南壁屏風西起第四身 | 持印菩薩 |
| 一四三、第一九六窟 | 西壁南側 | 勞度叉鬥聖變 (六) (1) | 一七一、第一九六窟 | 北壁西側 | 華嚴經變 說法圖 |
| 一四四、第一九六窟 | 西壁南側 | 勞度叉鬥聖變 (六) (2) | 一七二、第一九六窟 | 北壁西側 | 華嚴經變 菩薩和化生童子 |
| 一四五、第一九六窟 | 西壁北側 | 勞度叉鬥聖變 (七) | 一七三、第一九六窟 | 北壁西側 | 華嚴經變菩薩 |
| 一四六、第一九六窟 | 西壁北側 | 勞度叉鬥聖變·勞度叉特寫 | 一七四、第一九六窟 | 北壁 | 藥師經變 菩薩 |
| 一四七、第一九六窟 | 西壁北側 | 勞度叉鬥聖變 局部 (一) | 一七五、第一九六窟 | 北壁 | 藥師經變 菩薩 |
| 一四八、第一九六窟 | 西壁北側 | 勞度叉鬥聖變 局部 (二) | 一七六、第一九六窟 | 北壁 | 藥師經變 亭榭 |
| 一四九、第一九六窟 | 西壁北側 | 勞度叉鬥聖變 局部 (三) | 一七七、第一九六窟 | 北壁 | 藥師經變 說法圖 |
| 一五〇、第一九六窟 | 西壁北側 | 勞度叉鬥聖變 局部 (四) | 一七八、第一九六窟 | 北壁 | 藥師經變 佛光 |
| 一五一、第一九六窟 | 西壁北側 | 勞度叉鬥聖變 局部 (五) | 一七九、第一九六窟 | 北壁 | 藥師經變 菩薩 |
| 一五二、第一九六窟 | 西壁北側 | 勞度叉鬥聖變 局部 (六) | 一八〇、第一九六窟 | 北壁 | 藥師經變 供養天 |
| 一五三、第一九六窟 | 西壁北側 | 勞度叉鬥聖變 風神 | 一八一、第一九六窟 | 北壁 | 藥師經變 舞蹈 |
| 一五四、第一九六窟 | 西壁北側 | 風神頭部特寫 | 一八二、第一九六窟 | 北壁東側 | 彌勒經變 耕穫圖 |
| 一五五、第一九六窟 | 西壁北側 | 勞度叉鬥聖變 (八) | 一八三、第一九六窟 | 北壁東側 | 彌勒經變 剃度 (一) |
| 一五六、第一九六窟 | 西壁北側 | 勞度叉鬥聖變 (八) 祇陀園 | 一八四、第一九六窟 | 北壁東側 | 彌勒經變 剃度 (二) |
| 一五七、第一九六窟 | 西壁北側 | 勞度叉鬥聖變 (九) (1) | 一八五、第一九六窟 | 北壁東側 | 彌勒經變 拆幢 |
| 一五八、第一九六窟 | 西壁北側 | 勞度叉鬥聖變 (九) (2) | 一八六、第一九六窟 | 北壁東側 | 彌勒經變 拆撞 (局部) |
| 一五九、第一九六窟 | 南壁西側 | 法華經變·觀音普門品 | 一八七、第一九六窟 | 北壁東側 | 彌勒經變 菩薩 |
| 一六〇、第一九六窟 | 南壁西側 | 法華經變·觀音普門品 | 一八八、第一九六窟 | 北壁東側 | 彌勒經變 供養天 |
| 一六一、第一九六窟 | 南壁西側 | 法華經變·安樂行品 | 一八九、第一九六窟 | 北壁東側 | 彌勒經變 婚禮圖 |
| 一六二、第一九六窟 | 南壁中 | 阿彌陀經變 天人 | 一九〇、第一九六窟 | 北壁屏風 | 東起第四身 摩尼寶珠菩薩 |
| 一六三、第一九六窟 | 南壁東側 | 金光明經變 | 一九一、第一九六窟 | 北壁屏風 | 西起第四身 菩薩 |
| 一六四、第一九六窟 | 南壁東側 | 金光明經變 左脅侍菩薩 | 一九二、第一九六窟 | 東壁北側 | 普賢變 |
| 一六五、第一九六窟 | 南壁東側 | 金光明經變 婆羅門 | 一九三、第一九六窟 | 東壁北側 | 普賢變 菩薩 |
| 一六六、第一九六窟 | 南壁東側 | 金光明經變 僧俗人物 | 一九四、第一九六窟 | 東壁南側 | 文殊變 |
| 一六七、第一九六窟 | 南壁東側下 | 大勢至菩薩 | 一九五、第一九六窟 | 東壁北上 | 觀音·地藏·金剛杵菩薩 |
| 一六八、第一九六窟 | 南壁屏風東起第六身 | 淨瓶菩薩 | 一九六、第一九六窟 | 東壁南側 | 文殊變 天王 |
| 一六九、第一九六窟 | 南壁屏風西起第二身 | 楊柳枝菩薩 | | | |

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 date 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, vermilion 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

莫高窟第八五窟、一九六窟 藝術研究的兩個問題

梅 林

一、第八五窟和一九六窟概述

(一) 總體概況

莫高窟第八五窟和第一九六窟是晚唐時期的代表性洞窟。如果以九層樓為定點標志，第八五窟位於其北側下層，第一九六窟位於其南上層。

第八五窟又稱“翟家窟”，功德窟主是翟法榮。該窟甬道北壁列西向第一身供養人，身著袈裟，手持香鉢，結銜題名為：

……都僧統兼京城內……大律師口（法）榮俗姓翟敬造……

翟法榮是張氏歸義軍時期繼洪誓之後的第二位沙州都僧統，生平行跡見敦煌遺書 P4640 號《翟家碑》、P4660 號《前河西都僧統京城內外臨壇大德三學教授兼毗尼藏主賜紫故翟和尚邈真贊》和同卷號《唐河西管內都僧統邈真贊》。依碑文所記，翟法榮“罄捨房資，興工貿役”，在莫高窟“宏開靈洞”，繪塑佛像。此窟“興功自敦牂之歲”，畢功於“大淵之年”，時在公元 862—867 年之間。翟法榮開鑿的洞窟就是第八五窟。

該窟東西進身，前後二室。前室窟檐已毀，晚唐壁畫被覆。後室覆斗形頂，中心設凹形壇。按此窟形，壇上應置塑像一佛、二菩薩、二弟子、二天王，菩薩天王今已不存，唯餘晚唐主尊釋迦佛和迦葉各一身、清塑阿難一身。窟頂東、南、西、北四披分別繪楞伽經變、法華經變、彌勒經變、華嚴經變。四壁經變是：西壁勞度叉鬥聖變一鋪，南壁東起報恩經變、阿彌陀經變、金剛經變三鋪，北壁東起思益梵天請問經變、東方藥師經變、密嚴經變三鋪（南北壁經變下各有屏風畫十四扇，繪賢愚經諸品故事），東壁門南側金光明經變，門上金光明經變金身品，東壁門北維摩詰經變。第八五窟主室經變總計十三種。

第一九六窟又稱“何法師窟”，建於唐景福二年至乾寧元年（893—894）之間。該窟形制與第八五窟相仿，也是東西進身，前後二室。前室窟檐乃晚唐遺制，彌足珍貴。主室覆斗形頂，中心設壇，壇上存趺坐佛、迦葉、阿難、菩薩、天王各一身。與第八五窟稍有不同的是，佛壇後有背屏直通窟頂，四披亦無經變，祇繪赴會說法圖和千佛圖像。四壁經變凡七種：西壁勞度叉鬥聖變一鋪，南壁東起金光明經變、阿

彌陀經變、法華經變三鋪，北壁東起彌勒經變、藥師經變、華嚴經變三鋪。南北壁經變下各聯綴屏風畫十五扇，內畫菩薩並供養人。東壁門南、北各畫文殊變和普賢變。

莫高窟晚唐時期開鑿的洞窟，前室壁畫多不傳世，第一九六窟幸存原貌，特別值得拈出細說。西壁門上畫七佛，北側有女供養人一身，門南畫南方毗琉璃天王一鋪（模糊），門北畫北方毗沙門天王一鋪，下供養人（模糊）。南壁上畫高僧與淨人傳戒，下殘存供養比丘二身，北壁上畫高僧傳戒律圖並題記二方，下西側土碑一龕，碑首毗沙門天王一鋪，龕頂畫寶珠，龕兩側壁各畫菩薩一身，東側說法圖一鋪（模糊）。

何法師身世失考，第一九六窟主室東壁南側下部供養人像列北向第一身題名為：

窟主管內釋門都律師口（律）京城內外臨壇
供養大德闡揚三教大法師沙門口智一心供養。

與何法師並列題名的是一組乾元寺僧，故可肯定何法師是乾元寺的律學大德。再聯繫前室北壁上方題記內容來看，西端上有一方為：

如來成道十二年中，有諸利根略製戒律，十二年後，終至涅槃。有諸鈍根，多行毀犯，隨缺補過，廣製戒律。譬如納衣，為 [有] 孔方補，佛臨涅槃時，以此律藏付囑優婆離。佛滅度後，摩訶迦葉匡究雲 [三] 室，簡取五百大阿羅漢於王舍城，結集法藏。爾時優婆離一夏之中，八十度升高座，具足誦出大毗尼藏。如來所說口（是）口（真）口（淨）後 [教]，有八十誦，悉以付囑摩訶迦葉。此迦葉將入滅度，以此律付囑阿難。阿難將欲滅度，付二大士，一名商那和修，二名末田地。依付法藏 [經] 說。尊者末田地，向闍賓行化不在。經中更不見記也。商那和修在王舍城行化。西商那和修臨滅度時，以此法藏付囑優婆趨多。已以有大五師（五大師）總持八萬法藏，智辨超群，神通莫測（測）。而趨有五弟子，一名薩婆多，二名曇無德，三名彌沙塞，四名婆廬富，五名迦葉惟。此五人於大藏中，神解不同（周），缺於圓通，又皆是聖智。觀末代凡夫鈍根，不能具受大毗尼藏，各自簡略，取捨不同，隨衆生所興，分為五部。

此題記之東側，又有一題記：



莫高窟第一九六窟外景

二者《四爲（分）律》。律主名曇無德，此方云[名]法政。此人有菩薩根情性，專持此律。此間有晉國沙門支法師，令往向西土，從于闐國賚《四分律》本，還到秦國。國王姚興從弘始十二年秦右將軍司隸校尉姚萇於長安寺中，集全德沙門三百餘人，請罽賓國三藏大乘律師佛陀利舍譯出《四分律》並《長阿含經》。涼州比丘竺法念譯胡音。秦國道雲、道含等筆□（受）。此土律與四分第二。

根據學者研究，以上兩段關於律藏承傳流佈歷史的文字，“是道宣弘揚律宗後一種中土流行的觀點”^①。因此又知，何法師是闡揚南山律宗的法律大德。

自大曆以來，莫高窟洞窟裏的經變題材日益複雜。晚唐第八五窟一窟畫十三種經變，可謂同期洞窟之最。鑒於第八五窟的經變題材涵蓋了第一九六窟的所有經變，下面就以第八五窟爲準，將兩窟經變作一簡要的叙說。

（二）經變要說

在P4640《翟家碑》文中，作者悟真對第八五窟的圖像內容做過一些解說，節錄如次：

若乃釋迦輪足，化緣而已週；彌勒垂踪，顯當來之次補（彌勒經變）。十地菩薩，妙覺功圓；八輩聲聞，□□□測。多聞護世，奮赫奕之威光；力士呀哆，破耶山之魔鬼。蓮花藏界，觀行澄澄（華嚴經變）；十首楞伽，親承教教（楞伽經變）。淨名方便，級引多門（維摩詰經變）；薩埵投崖，捨身濟虎（金光明經變）。十二上願，化盡東方（藥師經變）；十六觀門，應居西土（觀經變，實爲阿彌陀經變）。金剛了義，贊善現而解空，（金剛經變）；天請、報恩，降魔而成道（思益梵天問經變、報恩經變、勞度叉鬥聖變）。焜煌火宅，誘駕三車（法華經變）；中觀靈岩，上承珠綴（密嚴經變）。飛仙繚繞，散空界之天花；清信熙怡，獻人間之供養。

悟真的釋文受文體限制，詞義閃爍，頗不易解。今世學者不察，難免發生誤讀。如指“十地菩薩，妙覺功圓”爲密嚴經變，指“八輩聲聞，□□□測”爲金光明經變，指“力士呀哆，破耶山之魔鬼”爲勞度叉鬥聖變^②，這自然不對。因爲這幾句說的都是佛壇上的塑像。悟真的解說極有章法，先說壇上塑像，後言四壁經變。說壇上主尊釋迦時，連帶提及

彌勒經變；言四壁經變時，也沒有東一榔頭西一棒子之嫌。下面就依碑文順序，對上述經變逐一介紹如下。

1、彌勒經變 彌勒爲一生補處菩薩，在釋迦佛涅槃五十六億劫後從兜率天宮降世成佛，是娑婆世界未來世教主。第八五窟的彌勒經變係根據《彌勒上生經》和《彌勒下生經》繪製而成。西披上部畫面，中央雲端上是三院式兜率天宮，彌勒居中院說法。院內有殿廊、花樹，牆外天王守護。天宮兩側數朵彩雲上均有宮殿，象徵四九重微妙宮，天際諸天赴會，天樂飄飛。此據《上生經》：彌勒降生於波羅奈國大婆羅門家，十二年後上生兜率陀天，居淨土院爲諸天說法。下部畫面，以龍華三會爲主體，表現彌勒降世成佛度衆出家 and 彌勒世界諸美妙事物。主要畫面情節有投生誕生，七步生蓮，九龍灌頂，彌勒回城，僂佉王給彌勒施七寶，獻寶幢，婆羅門折寶幢，彌勒見寶幢轉瞬消逝而感人生無常於是悟道出家，於龍華樹下集三會佈道說法，僂佉王、王妃、太子、大臣、姪女、婆羅門等剃度出家，彌勒入城說法，赴耆崛山見迦葉，迦葉獻釋迦遺留之僧伽梨，一種七收，樹上生衣，女子五百歲出嫁，土地自然開合讓人便溺，葉華半夜掃街衢。第一九六窟的彌勒經變無上生，僅畫下生，情節大體同上。

2、華嚴經變 第八五窟北披華嚴經變上部畫七處九會說法的圖像，下畫華藏莊嚴世界海，海中有大蓮花和化生童子，海的邊沿映現出各種生產工具、用具、衣冠、服飾、鞋帽、樂器等物象。此據八十卷《大方廣佛華嚴經·華藏世界品》而來：

於世界海中，各各依住，各各體性……諸佛子，此世界種，或有依大蓮華海住，或有依無邊色寶華海住……或有作須彌山形……或作樓閣形……如是等，若廣說者，有世界海微塵數。

“蓮花藏界，觀行澄澄”。觀者，智慧義，行乃現象界的生起、造作，“觀行澄澄”，意即理事圓融無礙，事事無礙。華嚴經變宣傳的就是這個道理。

3、楞伽經變 “十首楞伽，親承教教”，是說十首羅婆那王請佛到楞伽城說法，親聆釋尊開示“自證智境”。根據實叉難陀譯七卷本《大乘入楞伽經卷第一·羅婆那王勸請品第一》，釋迦佛在海龍王宮說法，七天後從大海出，有無量億梵釋護世諸天龍等奉迎於佛。摩羅耶山楞伽城羅刹王十首羅婆



第八五窟 南壁 報恩經變·序品

那與其眷屬乘花宮亭往詣佛所，作衆伎樂供養如來，並勸請如來上楞伽城說法，佛到楞伽城後，

爾時世尊以神通力，於彼山中復更化作無量寶山，悉以諸天百千萬億妙寶嚴飾，一一山上皆現佛身，一一佛前皆有羅婆那王及其衆會，十方所有一切國土皆於中現，一一國中悉有如來，一一佛前咸有羅婆那王並其眷屬，楞伽大城阿輸迦園，如是莊嚴等無有異，一一皆有大慧菩薩而興請問。佛爲開示自證智境，以百千妙音說此經已，佛及諸菩薩皆於空中隱而不現。

釋迦的變戲法，使楞伽王懂得了這樣的道理：“一切諸法性皆如是（爲夢所作，爲幻所成），唯是自心分別境界。”從而尋即開悟：“離諸雜染，證唯自心，住無分別。”第八五窟東披的楞伽經變，中心畫面即依據上述情節，教義主旨正是“萬法唯心”。

4、維摩詰經變 “維摩詰”是梵文音譯，意譯爲“淨名”或“無垢稱”。據《維摩詰所說經》，經摩詰是毗耶離城中非常富有、神通廣大、辨才無礙的居士。與釋迦牟尼同時，他從妙喜國無動如來世界化生於此，委身世俗，輔佐釋迦佛弘法。他“善于智度，通達方便”，“雖爲白衣，奉持沙門清淨律行。雖處居家，不著三界，示有妻子，常修梵行，現有眷屬，常樂遠離……若至博弈戲處，輒以度人……入諸淫舍，示慾之過；入諸酒肆，能立其志”（《方便品第二》）。爲了方便饒益衆生，他假裝有病，吸引國王大臣、長者居士、婆羅門等無數千人，前往問疾，乘機廣爲說法。釋迦牟尼當時住在毗耶離庵羅樹園，也派文殊菩薩爲首八千菩薩、五百聲聞、百千天人隨從，前往問疾。文殊問疾之時，維摩詰運對機鋒，並顯出種種不可思議神變，廣泛宣傳了大乘佛法。後秦長安僧肇總結該經大意說：“此經所明，統萬行則以權智爲主，樹德本則以六度爲根，濟蒙惑則以慈悲爲首，語宗極則以不二爲門。”（《維摩詰所說經註序》）

第八五窟東壁門南的維摩詰經變，是依據鳩摩羅什譯《維摩詰所說經》上中下三卷繪成的，畫面以問疾爲中心，共有八品內容，它們是《佛國品》、《方便品》、《文殊師利問疾品》、《不思議品》、《觀衆生品》、《香積佛品》、《菩薩行品》、《見阿閼佛品》。因爲維摩詰是大乘佛教方便救度的旗幟，所以悟真稱此經變爲“淨名方便，級引多門”。

5、金光明經變 第八五窟的金光明經變由“金光明會”和“舍身品”組成，第一九六窟的金光明經變則祇有“金光明會”。這兩窟的金光明經變所據底本都是唐義淨譯十卷本《金光明最勝王經》。該經要旨在於慈悲濟世。莫高窟中晚唐以來的金光明經變一般都繪有流水長者子濟魚和薩埵捨身飼虎的情節，第八五窟因壁面所限，《流水長者子品》未畫。這兩品是《金光明經》中的“大悲接物”部份。據宗頤《金光明經序》^③，悲愍有情乃“菩薩依真之行”。如果合觀維摩詰經變的“方便級引”義和金光明經變的“悲愍有情”義，第八五窟可謂開門見山（東壁門兩側），高揚大乘佛教普渡衆生的旗幟。

6、藥師經變 又稱東方藥師淨土變，據《藥師經》而繪。漢譯《藥師經》凡五出：一是東晉西域沙門帛尸梨密多羅譯《佛說灌頂拔除過罪生死得度經》一卷，二是劉宋金陵鹿野寺慧簡於大明元年（457）譯《佛說藥師琉璃光經》一卷，三是隋達摩笈多於大業十二年（616）譯《佛說藥師如來本願經》一卷，四是唐玄奘於永徽元年（650）譯《藥師琉璃光如來本願功德經》一卷，五是唐義淨於神龍三年（707）譯《藥師琉璃光七佛本願功德經》二卷。此五譯本，除慧簡譯本佚失外，均收入《大藏經》中。

《藥師經》是講佛在毗舍離國住樂音樹下，應曼殊師利菩薩之請，爲衆菩薩、比丘、護法、天人宣講東方淨琉璃國土教主藥師琉璃光佛，“本行菩薩道時”，發十二大願，令衆生所求皆得，救衆生之病源，治無明之痼疾，除“九橫死”之厄難，以及燃燈懸幡，供養藥師佛，“過渡危厄之難”等內容。藥師經變一般就是繪此內容。但第八五窟和一九六窟的藥師經變沒有表現十二大願和九橫死的情節，唯有通過畫面下部的十二藥叉神將形象，纔能將它與西方阿彌陀淨土變區分開來。

7、阿彌陀經變 又稱西方淨土變。悟真將第八五窟的阿彌陀經變認作觀無量壽經變，不對，因爲該鋪經變無未生怨和十六觀的情節。阿彌陀經變是宣傳西方淨土思想的。據《阿彌陀經》：

爾時佛告長老舍利弗，從是西方過十萬億佛土，有世界名曰極樂世界，其土有佛號阿彌陀，今現在說法。舍利弗，彼土何故名爲極樂？其國衆生，無有衆苦，但受

諸樂，故名極樂。又舍利弗，極樂國土七重欄楯，七重羅網，七重行樹，皆是四寶週匝圍繞，是故彼國名為極樂。又舍利弗，極樂國土有七寶池，八功德水充滿其中。池底金沙佈地，四邊階道金銀瑠璃玻瓈合成。上有樓閣，亦以金銀瑠璃玻瓈磈磈赤珠碼碯而嚴飾之。池中蓮花，大如車輪，青色青光，黃色黃光，赤色赤光，白色白光，微妙香潔。舍利弗，極樂國土成就如是莊嚴。又舍利弗，彼佛國土常作天樂，黃金為地，晝夜六時雨天曼陀羅華。其土衆生常以清旦，各以衣璽盛衆妙華，供養他方十萬億佛，即以食時還到本國，飯食經行。舍利弗，極樂國土成就如是功德莊嚴。復次舍利弗，彼國常有種種奇妙雜色之鳥，白鶴、孔雀、鸚鵡。舍利弗，迦陵頻伽、共命之鳥，是諸衆鳥晝夜六時出和雅音，其音演暢五根、五力、七菩提分，八聖道分如是等法。其土衆生，聞是音已，皆悉念佛念法念僧。舍利弗，汝勿謂此鳥實是罪報所生，所以者何？彼佛國土無三惡道。舍利弗，其佛國土尚無惡道之名，何況有實？是諸衆鳥，皆是阿彌陀佛欲令法音宣流，變化所作。舍利弗，彼佛國土，微風吹動諸寶行樹，及寶羅網，出微妙音，譬如百千種樂，同時俱作，聞是音者自然皆生念佛念法念僧之心。舍利弗，其佛國土成就如是功德莊嚴。

阿彌陀經變就是依據上述經文想象繪成的。人們祇要一心持念阿彌陀名號，“一心不亂，其人臨命終時，阿彌陀佛與諸聖衆現在其前。是人終時，心不顛倒，即得往生阿彌陀佛極樂國土”。

8、金剛經變 “金剛了義，贊善現而解空”，善現者，梵語須菩提之意譯也，又譯作解空。須菩提是釋迦佛十大弟子之一，號稱“解空第一”。《金剛經》是佛弟子阿難記述的釋迦牟尼與其另一個弟子須菩提的一次問對，全經五千餘言，專述中道之空理。一則曰：“凡所有相，皆是虛妄”，再則曰：“離一切相，即名諸佛”，經末偈言：“一切有爲法，如夢幻泡影，如露亦如電，應作如是觀。”故明朱棣說：“是經也，發三乘之奧旨，啟萬法之玄微；論不空之空，見無相之相。”^①金剛經變主體畫面爲說法會，表現“佛在舍衛國祇樹給孤獨園，與大比丘衆千二百五十人俱”，長老須菩薩講法的場景。說法會下有許多小型說法圖。如果不借助榜題，金剛經變很

難辨識出來。

9、思益梵天請問經變 該經變主要畫出佛在王舍城迦蘭陀竹林與諸菩薩、諸天龍夜叉八部、諸優婆夷、優婆塞、比丘、比丘尼等法會的場面，其它就是網明菩薩與思益梵天問答的畫面。根據《思益梵天所問經》，並對照經變榜題，該經變宣傳的是無出生死、無出涅槃、一切法平等、無有差別等抽象教義。

10、報恩經變 報恩經變在莫高窟出現，首見於盛、中唐之交的第一四八窟甬道頂兩披，再見於晚唐第八五窟南壁東側。後者遠比前者完備，歷來受到研究者的重視。該鋪經變是根據《大方便佛報恩經》七卷本繪成的，共有五品內容：

①序品。主要敘述阿難路遇一婆羅門沿途乞討，所得美食供養父母，所得惡食則自用之。阿難深爲其孝行所動，又爲六師外道誘佛不孝所惑，乞示於佛，於是引起佛說《報恩經》。

②孝養品。講述須闍提太子割肉濟養父母，使得其父得以借兵復國。

③論議品。講鹿母夫人前世供養辟支佛而今世得生五百太子，致使“國土安穩”、“不起四兵”、“人民豐穰熾盛”。

④惡友品。講波羅奈國太子善友爲救衆生，入海取摩尼寶珠，被弟惡友太子所害。後善友得救回國，不念舊惡，善待惡友，並以所得寶珠變衣物財寶捨於民，使人民豐足，國泰民安。

⑤親近品。講波羅奈國仙聖山中，有金毛獅子，名堅誓，親近佛法，盡知佛家忍辱不惡精義。被獵師僞裝沙門射死，臨死仍不生惡念，不施報復，最後成佛。

畫家以序品爲中心組織畫面，將另外四品安排於四角處，借以表現原經上報佛恩、中報君親恩、下報衆生恩的思想。其中樹下彈箏、外道誘佛的情節，表現得十分精彩。

11、勞度叉鬥聖變 第八五窟已殘剝不清，第一九六保存完好。它講述的是外道勞度叉與佛的弟子舍利弗角力鬥法並皈依佛門的故事。故事的緣起是這樣的：舍衛國大臣須達，赴王舍城輔相護彌家爲子求媳，在那裏見到佛主釋迦，頓開悟心，皈依了佛門。爲了請釋迦親臨舍衛國說法，須達以黃金佈地爲諾，買下太子祇陀園，準備修建精舍道場。六師外道聞訊，仰仗國王支持，約定與佛弟子舍利弗鬥法，雙方立



第八五窟 東壁北側 妙喜世界

誓：若舍利弗勝，則外道皈依佛祖；若外道勝，則不僅在祇陀園起精舍不得，而且連支持此事的太子、謀事的須達都將送命。故事說：鬥法時，勞度叉化作一樹，枝繁葉茂，舍利弗作旋風吹樹拔根；勞度叉又化作寶池，舍利弗化六牙白象吸水，池水乾涸；勞度叉化作一山，上有泉池樹木，舍利弗化作金剛力士，以金剛杵一指，山即泯滅；勞度叉化作一龍，興風喚雨，舍利弗化作金翅鳥王，裂而啖之；勞度叉化作一牛，突奔前來，舍利弗化作獅子吞食之；勞度叉化作夜叉鬼，赤目長牙，口噴火焰，舍利弗化作毗沙門天王，夜叉恐怖欲退，無奈三面火起，唯舍利弗一面清涼無火，外道們頓時哀求饒命。通過以上六個回合的鬥爭，六師外道都剃度出家，皈依了佛門。

12、法華經變 “焜煌火宅，誘駕三車”，指的是法華經變中的“火宅喻”（譬喻品），悟真借此指稱整鋪法華經變，是有相當道理的。因為中唐以來，“火宅喻”幾乎千篇一律位於法華會的下方，畫一大宅院，四週火起，幾個小孩在院內遊戲，院門外停放三車，這幾乎成了法華經變的標志，人們進入洞窟祇要一看到火宅、三車的形象就知道是法華經變。不惟如此，“火宅喻”還是法華要義，“會三歸一”理論的形象譬喻。婆羅門長者以羊車、鹿車、大白牛車誘其子出宅，好比佛教以聲聞、緣覺、菩薩三乘引導世人脫離苦海；婆羅門子出宅以後，長者並未分別給以三車，而是統統給以大白牛車，這正如世人三乘緣滿會歸一佛乘。《法華經》云：“十方諸佛國，無二亦無三，唯有一佛乘，除佛方便說。”^⑤說到底，三乘不過是方便度人的工具，終極真理祇有一個，那就是一佛乘。

第八五窟南披的法華經變共有十五品內容，分別是《序品》、《方便品》、《譬喻品》、《信解品》、《藥草喻品》、《化城喻品》、《見寶塔品》、《從地湧出品》、《安樂行品》、《如來壽量品》、《觀音普門品》、《妙莊王本事品》。

13、密嚴經變 密嚴經變是莫高窟晚唐以來出現的新題材，祇有四鋪，第八五窟大概是最早的一鋪。該鋪變相係根據地婆訶羅譯《大乘密嚴經》繪製，依據畫面榜題，知至少畫了全經八品中的五品。正中為一佛說法，兩側各有一大菩薩、四身脅侍小菩薩、四神將簇擁聽法。經變上方正中為一宮殿，即無垢月藏殿，兩側各有若干數身菩薩為一組或一佛

二菩薩為一組的赴會場面，還有一組樂舞場面。經變的下半部份共有二十個畫面，表現淨居諸天赴密嚴淨土等內容。說法會下方有一條界隔帶，下繪眾多小型說法場面。全幅經變以密嚴道場會為中心，表現佛“與諸菩薩入於無垢月藏殿中，升密嚴場師子之座”而為諸菩薩演說五法、八識、三性、二無我等抽象教義。《大乘密嚴經》卷中《妙身生品第二之餘》中有金剛藏菩薩的一段偈答：“佛在密嚴中，正受而開演。遠離諸言說，及以一切見。若有若無等，如是四種邊。是名最清淨，中道之妙理。密嚴諸定者，於此能觀察。離著而轉依，速入如來地。”這段偈答表達的是唯識宗觀中諦之理（遍計所執非有，依他圓成非空），悟真可能據此而稱密嚴經變為“中觀靈岩”。

以上，是第八五窟和一九六窟的總體概況，下面轉入研究正題。

二、自東徂西，方便教化 ——第八五窟經變畫佈局研究

第八五窟經變浩繁，一再引起學者的興趣，如李永寧氏之與該窟報恩經變、施萍婷氏之與該窟法華經變、王惠民氏之與該窟楞伽經變，均有很好的研究成果問世。但在本篇之前，第八五窟一直不是獨立的研究對象，也就是說，還沒有人從整體角度研究過第八五窟。

第八五窟所引發的學術問題是多方面的，這裏關注的祇是其中之一——其主室經變的壁面安排問題。為使讀者對第八五窟的經變佈局有一個清晰的印象。

與莫高窟晚期其它石窟寺一樣，第八五窟主室經變的方位佈局也帶有明顯的模式化傾向。我在一篇文章中會對九至十世紀莫高窟石窟寺經變畫的分佈模式做過這樣的描述：

“①東壁維摩詰經變，西壁勞度叉鬥聖變，南壁法華經變、阿彌陀經變或觀無量壽經變，北壁華嚴經變、東方藥師經變構成了主室四壁經變佈局的常規範式。

②南壁多楞伽經變、金剛經變，北壁多梵網經變、密嚴經變、佛頂尊勝陀羅尼經變。

③彌勒經變最不穩定，或在南壁，或在北壁。

④主室北壁東側常見天請問經變，若無則由思益梵



第一九六窟 門拱

天請問經變庖代，主室東南角常見金光明經變、報恩經變。”^⑥

引此模式觀照第八五窟，除了四披法華經變、華嚴經變、楞伽經變和彌勒經變變通之外，其餘經變均可對號入座。對於四披經變的變通，我們可以作這樣的理解：法華經變和楞伽經變原在南壁，華嚴經變和彌勒經變原在北壁，祇因南、北壁壁面有限，所以畫家作了現在這樣的變通。鑒於第一九六窟的法華經變和華嚴經變分處南、北壁的西端，我們也可以這樣認為：第八五窟南披的法華經變原應排在南壁金剛經變之西，北披的華嚴經變原應排在北壁密嚴經變之西。

我曾以為，莫高窟晚期石窟寺經變佈局的模式化，是律寺制度及其蘊含的東西方生死意識使然。這一結論自然也適用於第八五窟。此處不再作重複論證，有興趣的讀者可參閱拙稿《律寺制度視野：九至十世紀莫高窟石窟寺經變畫佈局初探》一文（載《敦煌研究》1995年第1期）。惟有一事，當時我對報恩經變何以時常排在洞窟南壁頗不能索解，今若有所悟，趁研究第八五窟之便，作如下補充說明。

重申一下論證前提：按照律寺制度，石窟寺北壁實為東壁，南壁實為西壁；東（北）壁經變重生，西（南）壁經變重死。恰巧，報恩經變正是為亡人追薦冥福的。敦煌寫本中有二則抄寫《佛說父母恩重經》的題識，俱為亡母追福。P2285《佛說父母恩重經》末題：“丁卯年十一月廿九日，奉為亡妣寫畢。孤子比丘智照。”S4476《佛說父母恩重經一卷》末題：“乾符貳年伍月日，為亡母辛興進敬寫此經。願神生淨土，所有罪障，並皆消滅。”既然抄寫《佛說父母恩重經》可為亡靈追福，那么圖繪《報恩經變》也應該遵從同一邏輯。因此，將為亡靈追福的報恩經變繪於重死的南壁之上，順理成章。

以上補充文字是個插曲，話歸正傳。第八五窟主室經變的佈局，除了模式化的一面外，還有極其個性化的一面。這種個性化特徵主要表現在：東西向的經變排序體現出了某種秩序原則。

從理論上講，晚期石窟寺一壁畫多鋪經變，畫家在設定南、北壁經變的同時，必然要考慮到同壁經變之間的東西向次序問題，也要顧及同一方向上南北壁經變的排序與東壁（東披）經和西壁（西披）經變之間的組合關係。又由於晚期石窟寺東西進深，前後二室，“前室象徵三界，後室象徵十方

諸佛世界”^⑦，十方諸佛世界的設立本為方便教化，因此，石窟寺主室的眾多經變，自東徂西，應該遵從如來方便教化的程序。所謂方便教化，本是根據弘法對象的資質和對佛教的瞭解程度，分別說以不同的法門。對於“利根”者，徑說頓悟法門即可；而對於“鈍根”者，則需導認“三乘”漸階，最後纔說畢竟“了義”，趨歸“一乘”。晚唐沙州名僧悟真撰《沙州釋門索法律窟銘》（P4640），其序云：

蓋乾運三光，羅太虛著象；坤維八極，溝山岳以為形。若乃至道幽玄，理出輪迴之表；性相無相，頗（叵）乏凡聖而無觀。然則拯拔煩籠，如來以如來出現；隨機誘迪，降法宇（雨）於大千。是以能、寂之應（印）西旋，騰、蘭之風東扇。故邪（耶）山匿曜，佛日舒光，人天莫仗歸依，率土咸知戒定。……（玉塞敦煌）人馴儉約，風俗儒流，性惡工商，好生氣煞，耽修十善，篤信三乘。

悟真之序，包含了三層意思：（1）像教設立是為了“隨機誘迪”眾生；（2）由於“能、寂之應（印）西旋，騰、蘭之風東扇”，敦煌像教設立的經典依據就不是單一的，既有禪宗的教典，也有教宗的教典；（3）敦煌民衆“耽修十善，篤信三乘”，故“隨機誘迪”主要以三乘漸次修行為主。既然敦煌晚期石窟寺中禪、教經變並存，隨機誘迪又以三乘漸修為主，那麼，要在經變佈局上體現如來方便教化的程序，就應該：自東徂西，先教後禪，先三乘方便義經變，後一乘了義經變。

第八五窟東西向的經變佈局正體現了上述原則。

將第八五窟十三種經變略作分割，能與禪宗發生關係的祇有金剛經變一種，屬於淨土一系的有彌勒經變、觀音經變和藥師變三種，其餘九種經變統屬教宗。因為淨土系三種經變宣揚三世佛化和東、西方淨土思想，沒有任何階漸性，此處棄而不論，且看其他十種禪、教經變的佈局。

通過上節經變的介紹，我們已知：維摩詰經變倡“方便級引”（三乘），法華經變“贊一乘之真正”；金剛經變“贊善現而解空”，為“了義”，則華嚴經變、密嚴經變、恩益梵天請問經變、報恩經變、金光明經變、楞伽經變、勞度叉鬥聖變自然為“不了義”。法華經變和金剛經變是第八五窟的一乘、了義經變，繪製在南披和南壁西端，維摩詰經變為代表



第一九六窟 前室西壁北側 天王

的三乘、不了義經變分作三區佈局：

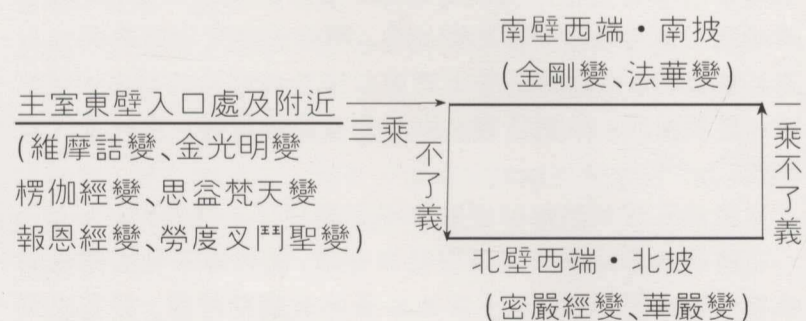
(1) 主室進口東壁兩側、上下及南北壁東端，它們是維摩詰經變、金光明經變、楞伽經變、思益梵天請問經變和報恩經變。

(2) 北壁西端和北披，密嚴經變、華嚴經變是也。

(3) 西壁，即勞度叉鬥聖變。

前面講過，按照律寺制度，莫高窟石窟寺北壁實為東壁，南壁實為西壁，在佛教文化觀念中，東方為日出之地，象徵生命世界，西方為日傾之處，象徵死亡、寂滅。佛教本是死亡文化，自然尚西。推及第八五窟南北兩壁，南壁帶有終極意味，為上，北壁為下。在《初探》一文中，我還認為：按照律寺制度，勞度叉鬥聖變應該畫在前室甬道口兩側或主室東壁入口處，祇因美術因素（巨幅構圖）和主室經變過繁的緣故，纔被錯位至西壁。第八五窟主室西壁的勞度叉鬥聖變亦如是。也就是說，西壁沒有獨立的分區意義，它祇是東壁的替代物，確切地說，是東壁的功能延續。

既然南北壁相較，北壁為下，西壁又祇是東壁的延伸，那麼，第八五窟十種禪、教經變東西向壁面佈局的邏輯順序就非常清楚了：



上面的邏輯順序，的確體現了先教後禪、先三乘不了義經變，後一乘了義經變的分佈原則。

但是，以上分析還祇是粗綫條的，對於八種三乘不了義經變的壁面先後關係，我們還需要做進一步的分析。

八種經變當中，報恩經變和勞度叉鬥聖變屬於小乘教。後者宣傳歸依、供養，不用多說，而前者宣揚忠孝倫理，須知屬於佛孝修福、持戒範疇。《佛說觀無量壽佛經》中，佛言往生西方淨土者，“當修三福”，“孝養父母，奉事師長，慈心

不殺，修十淨業”^⑧被列為三福之一。宋高僧知禮則謂：“雖修佛行，父母師長，豈不孝事？輪王十戒，豈不止行？”^⑨故報恩經變所宣應為小乘教義，針對的是人天乘的拯救對象。這一點從下面的現象上也可獲得支持。莫高窟中唐以來的報恩經變常常和天請問經變相對兩壁而畫，解釋者也連稱“人其報恩，天則請問”^⑩，可見報恩經變和天請問經變各宣人乘、天乘之義。

將勞度叉鬥聖變繪於西壁，前已解釋過，將報恩經變繪置於南壁東端，也很好理解，問題是：維摩變、金光明變、楞伽變、思益梵天變，它們和密嚴變、華嚴變一樣，都是根據大乘教典而作，宣傳的也都是大乘教義，而在壁面安排上，卻存在著東西遞進的關係，如何來解釋呢？

這兩組經變的說法對象有所不同，舉金光明經變和密嚴經變為例。金光明法會是佛說法給“聲聞菩薩、人天大眾龍神八部”（《金光明最勝王經·序品第一》），而密嚴法會是佛說法給“十地”菩薩（《大乘密嚴經》卷上《密嚴會品》第一、卷中《妙身生品第二之餘》），因而這二組經變的教義有深淺之別。要解釋它們的教義深淺，最好的辦法是借助“判教”構織的佛典群系觀之。前提條件是，必須對功德窟主翟法榮的門戶宗風有所瞭解。

翟法榮是晚唐沙州名僧，所幸材料比較週全。P4640《翟家碑》裏說他：“慈悲善誘，攝化隨宜。五乘之奧探玄，七祖之宗窮妙。”所謂“七祖之宗”，是指禪宗北派神秀一系的漸修法門。因為P4660《河西都僧統和尚遯真贊》裏這樣贊他：“遷加僧統，位處當陽”，直接就將他與曾做過當陽玉泉寺主持的神秀相比，可見法榮深膺神秀漸修之道。但是同一篇遯真贊又謂：“（翟和尚）五篇洞曉，七聚芬香。南能入室，北秀升堂。戒定慧學，鼎足無傷。”則法榮不僅會通南能、北秀二派，而且是禪教雙修的。在隋唐各家宗派中，法榮最受天台習染。在關於他的另一篇遯真贊——P4660《河西管內都僧統遯真贊並序》裏，贊主是“直道勳業，義門法華……嘗悲六趣，每論三車”。參以P2807《七月十五日夏終設齋文》第二篇：

且夫佛乘妙理，幽秘難量，豈以所知，豈以元儒？則是以飛傳者務宣聖旨，玩習者□（缺）貢詞踈，良由梵漢之稱未融，頓漸之宗由滯。及乎後秦羅什，再譯茲經