

莫高窟第四二〇窟、第四一九窟(隋)

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:二十六印張

版次:一九九六年十二月第一版 第一次印刷

印數:一——一〇〇〇

書號:ISBN 7-5344-0689-7-J.690

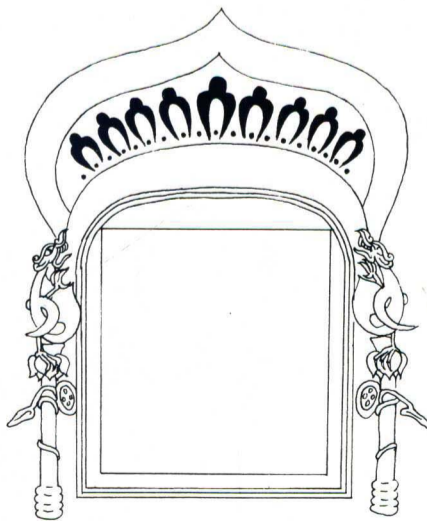
定價:三〇〇圓

K877.21  
2011  
8

閱覽

# 敦煌石窟藝術

莫高窟第四二〇窟、第四一九窟（隋）



# 莫高窟第四二〇、四一九窟

## 圖版目錄

- 一、窟室內景 第四二〇窟
- 二、西龕 第四二〇窟 西壁
- 三、佛 第四二〇窟 西龕
- 四、迦葉、菩薩 第四二〇窟 西龕
- 五、菩薩 第四二〇窟 西龕北側
- 六、弟子、菩薩 第四二〇窟 西龕北壁
- 七、供養菩薩 第四二〇窟 西龕北壁
- 八、脅侍菩薩 第四二〇窟 西龕外北側
- 九、衣裙圖案 第四二〇窟 西龕
- 一〇、菩薩 第四二〇窟 西龕口北側西壁
- 一一、阿難、菩薩 第四二〇窟 西龕南側
- 一二、弟子、菩薩 第四二〇窟 西龕南壁
- 一三、脅侍菩薩 第四二〇窟 龕口南側
- 一四、飛天 第四二〇窟 西龕頂北側
- 一五、飛天 第四二〇窟 西龕頂南側
- 一六、維摩詰 第四二〇窟 西壁龕北
- 一七、弟子、菩薩 第四二〇窟 西壁龕北
- 一八、菩薩 第四二〇窟 西壁龕北
- 一九、文殊菩薩 第四二〇窟 西壁龕南
- 二〇、弟子、菩薩 第四二〇窟 西壁龕南
- 二一、菩薩 第四二〇窟 西壁龕南
- 二二、北壁 第四二〇窟
- 二三、北龕 第四二〇窟 北壁
- 二四、菩薩 第四二〇窟 北龕東側
- 二五、菩薩 第四二〇窟 北龕西側
- 二六、南壁 第四二〇窟
- 二七、南龕 第四二〇窟 南壁
- 二八、菩薩 第四二〇窟 南龕東側
- 二九、菩薩 第四二〇窟 南龕西側
- 三〇、東壁 第四二〇窟
- 三一、說法圖 第四二〇窟 東壁門上
- 三二、千佛 第四二〇窟 東壁門北
- 三三、北披 第四二〇窟 窟頂
- 三四、靈鷲山 第四二〇窟 北披
- 三五、說法圖 第四二〇窟 北披
- 三六、說法圖 第四二〇窟 北披
- 三七、涅槃 第四二〇窟 北披
- 三八、舉棺 第四二〇窟 北披
- 三九、火化 第四二〇窟 北披
- 四〇、二佛並坐 第四二〇窟 北披
- 四一、說法圖、飛天 第四二〇窟 北披
- 四二、飛天、天宮欄牆 第四二〇窟 北披
- 四三、飛天、天宮欄牆 第四二〇窟 北披
- 四四、飛天、天宮欄牆 第四二〇窟 北披
- 四五、飛天、天宮欄牆 第四二〇窟 北披
- 四六、西披 第四二〇窟 窟頂
- 四七、說法圖 第四二〇窟 西披
- 四八、供養圖 第四二〇窟 西披
- 四九、說法圖 第四二〇窟 西披
- 五〇、象隊、車馬 第四二〇窟 西披
- 五一、說法圖 第四二〇窟 西披
- 五二、群鳥聽法 第四二〇窟 西披
- 五三、群獸聽法 第四二〇窟 西披
- 五四、飛天 第四二〇窟 西披
- 五五、飛天 第四二〇窟 西披
- 五六、飛天 第四二〇窟 西披
- 五七、飛天 第四二〇窟 西披
- 五八、飛天 第四二〇窟 西披
- 五九、飛天 第四二〇窟 西披
- 六〇、南披 第四二〇窟 窟頂
- 六一、說法圖 第四二〇窟 南披
- 六二、宅院建築 第四二〇窟 南披
- 六三、火宅 第四二〇窟 南披
- 六四、火宅 第四二〇窟 南披
- 六五、火宅 第四二〇窟 南披
- 六六、火宅 第四二〇窟 南披
- 六七、火宅 第四二〇窟 南披
- 六八、羊、鹿、牛車 第四二〇窟 南披
- 六九、牛車 第四二〇窟 南披
- 七〇、說法圖 第四二〇窟 南披
- 七一、飛天 第四二〇窟 南披

七二、飛天 第四二〇窟 南披  
七三、飛天 第四二〇窟 南披  
七四、東披 第四二〇窟 窟頂  
七五、問佛名號 第四二〇窟 東披  
七六、救火難 第四二〇窟 東披  
七七、救水難 第四二〇窟 東披  
七八、救風難 第四二〇窟 東披  
七九、救枷鎖難 第四二〇窟 東披  
八〇、救怨賊難之一 第四二〇窟 東披  
八一、救怨賊難之二 第四二〇窟 東披  
八二、救怨賊難之三 第四二〇窟 東披  
八三、馬、驢 第四二〇窟 東披  
八四、現佛身 第四二〇窟 東披  
八五、現天大將軍身 第四二〇窟 東披  
八六、飛天、天宮欄牆 第四二〇窟 東披  
八七、飛天、天宮欄牆 第四二〇窟 東披  
八八、飛天、天宮欄牆 第四二〇窟 東披  
八九、飛天、天宮欄牆 第四二〇窟 東披  
九〇、飛天、天宮欄牆 第四二〇窟 東披  
九一、藻井 第四二〇窟 窟頂  
九二、窟室內景 第四一九窟  
九三、西壁 第四一九窟  
九四、佛 第四一九窟 西龕  
九五、迦葉、菩薩 第四一九窟 西龕北側  
九六、迦葉 第四一九窟 西龕北側  
九七、菩薩 第四一九窟 西龕北側  
九八、飛天 第四一九窟 龕頂北側  
九九、菩薩、阿難 第四一九窟 西龕南側  
一〇〇、阿難 第四一九窟 西龕南側  
一〇一、菩薩 第四一九窟 西龕南側  
一〇二、飛天 第四一九窟 龕頂南側  
一〇三、龕楣 第四一九窟 西龕  
一〇四、龕樑龍首 第四一九窟 西龕北側  
一〇五、龕樑龍首 第四一九窟 西龕南側  
一〇六、維摩詰 第四一九窟 西壁龕頂北  
一〇七、弟子、菩薩 第四一九窟 西壁龕北

一〇八、文殊 第四一九窟 西壁龕南  
一〇九、弟子、菩薩 第四一九窟 西壁龕南  
一一〇、南壁 第四一九窟  
一一一、飛天、天宮欄牆 第四一九窟 南壁  
一一二、飛天、天宮欄牆 第四一九窟 南壁  
一一三、飛天、天宮欄牆 第四一九窟 南壁  
一一四、飛天、天宮欄牆 第四一九窟 南壁  
一一五、說法圖 第四一九窟 南壁  
一一六、弟子、菩薩 第四一九窟 南壁  
一一七、弟子、菩薩 第四一九窟 南壁  
一一八、北壁 第四一九窟  
一一九、飛天、天宮欄牆 第四一九窟  
一二〇、飛天、天宮欄牆 第四一九窟 北壁  
一二一、飛天、天宮欄牆 第四一九窟 北壁  
一二二、飛天、天宮欄牆 第四一九窟 北壁  
一二三、說法圖 第四一九窟 北壁  
一二四、東壁 第四一九窟  
一二五、飛天、天宮欄牆 第四一九窟 東壁  
一二六、飛天、天宮欄牆 第四一九窟 東壁  
一二七、飛天、天宮欄牆 第四一九窟 東壁  
一二八、飛天、天宮欄牆 第四一九窟 東壁  
一二九、飛天、天宮欄牆 第四一九窟 東壁  
一三〇、兜率天宮 第四一九窟 平頂  
一三一、彌勒上生經變 第四一九窟 平頂  
一三二、帝釋天 第四一九窟 平頂  
一三三、菩薩授記 第四一九窟 平頂  
一三四、帝釋天及馭者 第四一九窟 平頂  
一三五、飛天 第四一九窟 平頂  
一三六、帝釋天妃 第四一九窟 平頂  
一三七、思惟菩薩 第四一九窟 平頂  
一三八、飛天 第四一九窟 平頂  
一三九、飛天、人非人 第四一九窟 平頂  
一四〇、飛天、人非人 第四一九窟 平頂  
一四一、東披 第四一九窟 窟頂  
一四二、須大拏本生之一 第四一九窟 東披  
一四三、須大拏本生之二 第四一九窟 東披

一四四、須大拏本生之三 第四一九窟 東披  
 一四五、須大拏本生之四 第四一九窟 東披  
 一四六、須大拏本生之五 第四一九窟 東披  
 一四七、須大拏本生之六 第四一九窟 東披  
 一四八、須大拏本生之七 第四一九窟 東披  
 一四九、須大拏本生之八 第四一九窟 東披  
 一五〇、須大拏本生之九 第四一九窟 東披  
 一五一、須大拏本生之十 第四一九窟 東披  
 一五二、須大拏本生之十一 第四一九窟 東披  
 一五三、逢諸惡少 第四一九窟 東披  
 一五四、須大拏本生之十二 第四一九窟 東披  
 一五五、須大拏本生之十三 第四一九窟 東披  
 一五六、須大拏本生之十四 第四一九窟 東披  
 一五七、須大拏本生之十五 第四一九窟 東披  
 一五八、須大拏本生之十六 第四一九窟 東披  
 一五九、須大拏本生之十七 第四一九窟 東披  
 一六〇、薩埵本生之一 第四一九窟 東披  
 一六一、薩埵本生之二 第四一九窟 東披  
 一六二、薩埵本生之三 第四一九窟 東披  
 一六三、薩埵本生之四 第四一九窟 東披  
 一六四、薩埵本生之五 第四一九窟 東披  
 一六五、西披 第四一九窟 人字披頂  
 一六六、薩埵本生之六 第四一九窟 西披  
 一六七、薩埵本生之七 第四一九窟 西披  
 一六八、薩埵本生之八 第四一九窟 西披  
 一六九、薩埵本生之九 第四一九窟 西披  
 一七〇、薩埵本生之十 第四一九窟 西披  
 一七一、薩埵本生之十一 第四一九窟 西披  
 一七二、《法華經變·譬喻品》之一 第四一九窟 西披  
 一七三、《法華經變·譬喻品》之二 第四一九窟 西披  
 一七四、《法華經變·譬喻品》之三 第四一九窟 西披  
 一七五、《法華經變·譬喻品》之四 第四一九窟 西披  
 一七六、《法華經變·譬喻品》之五 第四一九窟 西披  
 一七七、《法華經變·譬喻品》之六 第四一九窟 西披  
 一七八、《法華經變·譬喻品》之七 第四一九窟 西披  
 一七九、《法華經變·譬喻品》之八 第四一九窟 西披

一八〇、《法華經變·譬喻品》之九 第四一九窟 西披  
 一八一、《法華經變·譬喻品》之十 第四一九窟 西披  
 一八二、《法華經變·譬喻品》之十一 第四一九窟 西披  
 一八三、菩薩 第二四八窟 中心柱西向龕南側 北魏  
 一八四、化生捲草圖案 第四二七窟 人字披頂脊枋  
 一八五、須大拏本生 第四二七窟 中心柱南向面龕沿 隋  
 一八六、佛弟子 第二四四窟 西壁南側下部  
 一八七、維摩詰 第二二〇窟 初唐  
 一八八、法華經變 第二一七窟 南壁 盛唐  
 一八九、觀音經變 第二一七窟 東壁 盛唐  
 一九〇、菩薩 第二六四窟 西龕南側 盛唐  
 一九一、遊春圖 卷 隋  
 一九二、佛五尊造像碑 隋  
 一九三、哀思女俑 隋  
 一九四、牽馬胡俑 隋  
 一九五、步輦圖 卷 唐 閻立本  
 一九六、歷代帝王圖 卷(部份) 唐  
 一九七、歷代帝王圖 卷(部份) 唐

# 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 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*, *shengguaihua*, *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.

*Shengguaihua* (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 he 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

# 大一統古典美術高峰的序曲

——論莫高窟第四二〇、四一九窟的藝術

楊 雄

敦煌莫高窟第四二〇窟、四一九窟位於莫高窟南區中段上層，是緊緊相鄰的兩個洞窟，均建於隋代盛期，第四二〇窟略早於四一九窟。第四二〇窟較大，主室平面方形，覆斗形頂，西、南、北壁各開一龕。第四一九窟較小，平面也是方形，但窟頂前部爲人字披頂，後部爲平頂，祇西壁開一龕。兩窟的前室和甬道多爲西夏壁畫，隋畫已不可見；不過主室中卻基本保存著較爲完好的隋代作品，並且十分精彩，堪稱隋代石窟的代表作。

## 一、第四二〇窟、四一九窟的佛教內涵

第四二〇窟、四一九窟兩窟的主體造像是佛及弟子以及菩薩的造像。第四二〇窟西壁龕內塑一佛、二弟子、四菩薩一鋪七身塑像，南、北壁龕內各塑有一佛二菩薩塑像。龕壁內外還畫有四十餘身弟子、菩薩像。第四一九窟西龕內塑一佛二弟子二菩薩五身塑像，龕壁內外畫有弟子菩薩像十餘身。佛以及弟子、菩薩造像之外，兩窟南、北、東壁大部份壁面上畫千佛。佛，是梵文音譯佛陀的略稱。意譯是覺者、覺悟者。佛的覺悟有三重含意，一爲自覺，區別於凡人的不自覺。二爲覺他，即不但自覺，還能使別人覺悟。佛教的菩薩也可以做到自覺覺他。三爲覺行圓滿。這一點菩薩就做不到，若做到了，也就成佛了。《大乘義章》二十曰：“佛者就德以立其名”，“既能自覺，復能覺他，覺行窮滿，故名爲佛。言其自覺簡異凡夫，云覺他者明異二乘，覺行窮滿彰異菩薩”。佛最初是佛教的創始人釋迦牟尼的專稱；後來大乘佛教流行，衆生皆可以成佛，於是有了過去佛、未來佛、西方佛、東方佛、千佛萬佛等。第四二〇、四一九窟的塑像塑造的是佛教的主體形象佛及弟子菩薩，是與其前北朝或隋初的洞窟相同的。除塑像之外，壁畫弟子菩薩以及千佛也與其前略同。

佛菩薩造像之外，第四二〇、四一九窟的飛天是引人注目的。飛天是俗稱，在佛經中稱爲香音神。玄應《音義》三曰：乾闥婆，“亦云樂神”，“經中亦作香音神也”。緊那羅，佛經中說，“爲帝釋天之樂神，故云歌神”。據說帝釋天有兩種樂神，乾闥婆爲奏俗樂者，緊那羅爲奏法樂者。敦煌壁畫一開始就畫有許多飛天，歌舞、奏樂、散花、贊嘆佛陀。到隋代，飛天空前增多，這和隋時的社會習俗不無關係。據記載，

隋煬帝在宮廷中雕刻木刻飛天，設以機關，利用飛天捲舒飾幔。<sup>①</sup>佛教的飛天大受歡迎，在石窟中大量繪製也就不足爲奇了。第四二〇、四一九窟兩窟在四壁上各繞窟畫了一週多達一百數十身飛天。此外，在龕頂、經變中還畫有數十身飛天。

釋迦牟尼成佛後，爲了使衆生覺悟，宏法傳教五十年，其主要手段是宣講佛法。因此，說法圖是佛教造像的傳統題材。敦煌壁畫北朝壁畫中繪有許多說法圖，第四二〇窟、四一九窟中亦繪有好幾幅說法圖。

佛經中有許多佛前生的故事，謂之佛本生故事。北朝壁畫中有許多本生故事畫，第四一九窟也畫有《須大拏本生》故事和《薩埵本生》故事畫。第四一九窟的《須大拏本生》故事畫本自西秦聖堅譯《太子須大拏經》。經中說，一次佛應阿難的請問講了太子須大拏經。從前有“一大國名爲葉波，其王號濕波，以正法治國不枉人民”。王因“禱祠諸神及山川”，生一太子，名爲須大拏。“太子少小以來常好布施。天下人民及飛鳥走獸，願令衆生常得其福”。太子年長，“大王爲納妃。妃名曼坻，國王女也，端正無雙”。後“太子有一男一女”。一次，太子出遊回來後憂愁不樂，國王問故，“太子白言，我適出遊見諸貧窮聾盲瘡痂人，是故愁憂耳”，“願欲得大王中藏所有珍寶置四城門外及著市中以用布施”。國王答應了，於是太子須大拏取了國庫中的珍寶普行布施，“恣人所欲不逆人意。八方上下莫不聞知太子功德者。四遠人民有從百里來者千里來者萬里來者”。“時有敵國怨家，聞太子好喜布施，在所求索，不逆人意，即會諸臣及衆道士共集議言：葉波國王有行蓮華上白象，名須檀延，多力善鬥。每與諸國共相攻伐，此象常勝。誰能往乞者”，即有道士數人說，“我能往乞之”。他們找到太子後，太子令取一象去，他們不要，指明要須檀延。太子經過思惟，“我前有要願，在所布施不逆人意。今不與者違我本心”。於是即以白象須檀延施與衆道士，道士得象“即便疾去”。“國中諸臣聞太子以白象布施怨家，皆大驚怖，從床而墮，愁憂不樂”，諸臣皆往白王：“今王所以得天下者，有此象故。此象勝於六十象力，而太子用與怨家，恐將失國。當如之何？太子如是自恣布施，中藏日空，臣恐舉國及其妻子皆以與人”。王聞是語，“益大不樂”。證實了太子的行爲後，聽從了一大臣的建議，“遂令出國，置野田山中十二年許，當

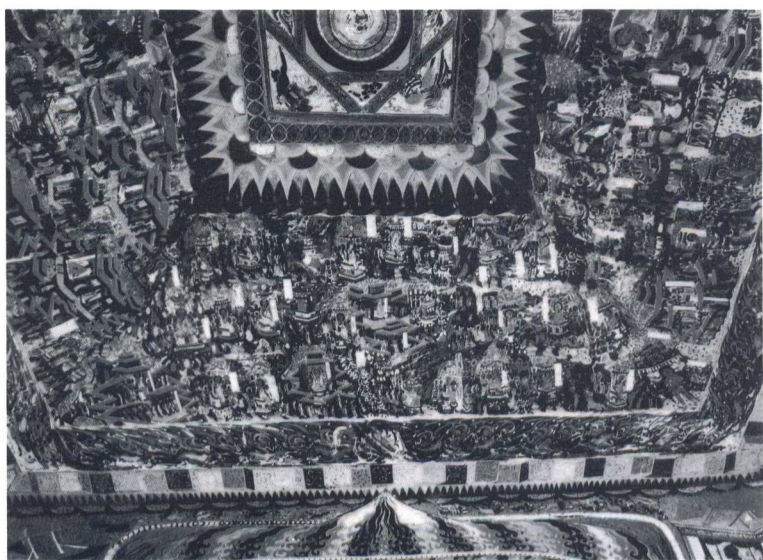
使慚愧”。於是“王語太子，速出國去，從汝著檀特山中十二年”。太子白王言：“不敢違戾大王教令，今我自有私財，願得布施盡之乃去”。國王在夫人們的勸告下允許了太子的請求，於是，“四方人民皆來詣門，太子爲設飯食，施與珍寶恣意而去。七日財盡，貧者得富，萬民歡樂”。太子告訴妻子自己將被逐出國，曼抵欲從，太子不許。“太子言：‘我好布施不逆人意，有人從我乞兒索女者，我則不能不與之。汝若不順我言，即亂我善心，可不須去。’曼抵言：‘聽隨太子在所布施莫懈。世間布施未有如太子者也。’”太子便答應曼抵與他同去。於是太子夫婦帶了一子一女辭別父母而去。太子出城後，把別人贈別的珍寶“布施四遠人民，即時皆盡”。“吏民大小數千萬人”送別太子，垂泪而別。“太子與妃、二子共載自御而去。前行已遠，止息樹下，有婆羅門來乞馬。太子即卸車以馬與之。以二子著車上，妃於後推，自入轅中步挽而去。適復前行，復逢婆羅門來乞車，太子即以車與之。適復前行，復逢婆羅門來乞。太子言：‘我不與卿有所愛惜也，我財物皆盡。’婆羅門言：‘無財物者與我身上衣。’太子即解寶衣與之，更著一故衣。適復前行，復逢婆羅門來乞，太子以妃衣服與之。轉復前行，復逢婆羅門來乞，太子以兩兒衣服與之。太子布施車馬錢財衣袖了盡，初無悔心大如毛髮。太子自負其男，妃負其女步行而去。太子與妃及二子，和顏歡喜相隨入山”。檀特山去葉波國六千餘里，天王在路上化出一城，招待太子。太子不肯留在城中，說：“於此留者違父王命，非孝子也”。遂便出城，“轉復前行到檀特山，山下有大水，深不可渡。妃語太子：‘且當住此，須水減乃渡。’太子言：‘父王徙我著檀特山中，於此住者違父王教，非孝子也。’即入慈心三昧，水中便有大山以堰斷水，太子即與妃褰裳而渡”。前到檀特山中，山上有一道人名阿州陀，“語太子所止處。太子則法道人結頭編髮，以泉水果菰爲飲食。即取柴薪作小草屋，並爲曼抵及二小兒各作一草屋”。“曼抵主行採果以飼太子及其男女，二兒亦復捨父母行，在於水邊與禽獸戲”。“時鳩留國有一貧窮婆羅門年四十乃取婦。婦大端正。婆羅門有十二醜”。“婦行汲水，逢諸年少嗤說其婿，形調笑之”。婦持水啼泣，歸語其婿言：“若不爲我索取奴婢者，我便當去不復共居”，“我常聞太子須大拏坐布施太劇故，父王徙著檀特山中，有一男一女可往乞之”。婆羅門自辦資糧涉道而去。“時婆羅

門遂入山中，逢一獵師，問言：‘汝在山中，頗見太子須大拏不？’獵者素知太子坐布施諸婆羅門故徙在山中，獵者便取婆羅門縛著樹，以捶鞭之，身體悉破。罵言：‘我欲射汝腹，噉汝肉用，問太子爲？婆羅門自念，今當爲子所殺耶，當作一詭語耳。便言：‘汝不當問我耶？’獵者問言：‘汝欲何說？’婆羅門言：‘父王思見太子故，遣我來追呼太子令還國耳。’獵者便即解放，逆辭謝之：‘實不相知。’即指示其處。婆羅門即到太子所”。“婆羅門言：‘若無物者，與我兩兒以爲給便可養老者。’如是至三，太子言：‘卿故遠來，欲得我男女，奈何不相與！’時兩兒行戲，太子呼兩兒言：‘婆羅門遠來乞汝，我已許之，汝便隨去。’兩兒走入父腋下泪出”。太子即牽兩兒授與之。“婆羅門徑將兩兒去。兒於道中以繩繞樹不肯隨去，冀其母來。婆羅門以捶鞭之”。母在山中採果，忽然心動，“便棄果而歸。時第二忉利天王釋知太子以兒與人，恐妃敗其善心，便化作師子當道而蹲”。“師子知婆羅門去遠，乃起避道令妃得過”。“天王釋見太子布施如此，即下試太子知欲何求。化作婆羅門亦有十二醜”，向太子乞妃，太子牽妃與之，“時婆羅門便將妃去，行至七步，尋將妃還以寄太子，莫復與人也”。“鳩留國婆羅門得兒歸家，婦逆罵之：‘何忍持此而來還！此兒國王種，而無慈人心，揭打令生瘡身體皆膿血，速將街賣之更求可使者。’婿隨婦言即行賣之”。天王化其意，乃至葉波國。“諸臣白王言：‘大王兩孫今爲婆羅門之所銜賣。’王聞之大驚，即呼婆羅門，使將兒入宮”。王給婆羅門付了錢後，“即遣婆羅門去。男兒白王言：‘此婆羅門大苦饑渴，願賜一食。’”“王即賜婆羅門食。婆羅門食竟，歡喜而還”。王遣使者迎太子還。因爲太子賜象的原因，“敵國怨家化爲仁慈”。太子回國以後，“王以寶藏以付，太子恣意布施轉勝於前。布施不休自致得佛”。全經文約一萬字，壁畫表現了其主要情節。以上節錄的內容大多在壁畫中得到反映。

《薩埵本生》圖依劉宋紹德慧詢等譯《菩薩本生鬘論》卷一《投身飼虎緣起第一》繪製。經文說，一次，佛“語諸比丘：‘汝等欲見我往昔時修行苦行舍利已不？’白言：‘願見。’於時世尊以手接地六種震動，有七寶塔涌現其前。世尊即起作禮右旋：‘阿難，汝可開此塔戶。’見七寶函珍奇間飾。‘阿難，汝可復開此函。’見有舍利白如珂雪”。佛讓衆比丘敬舍利，說：“今爲汝等斷除疑惑說昔因緣。志心諦聽。阿難，乃



三三、北披 第四二〇窟 窟頂



四六、西披 第四二〇窟 窟頂

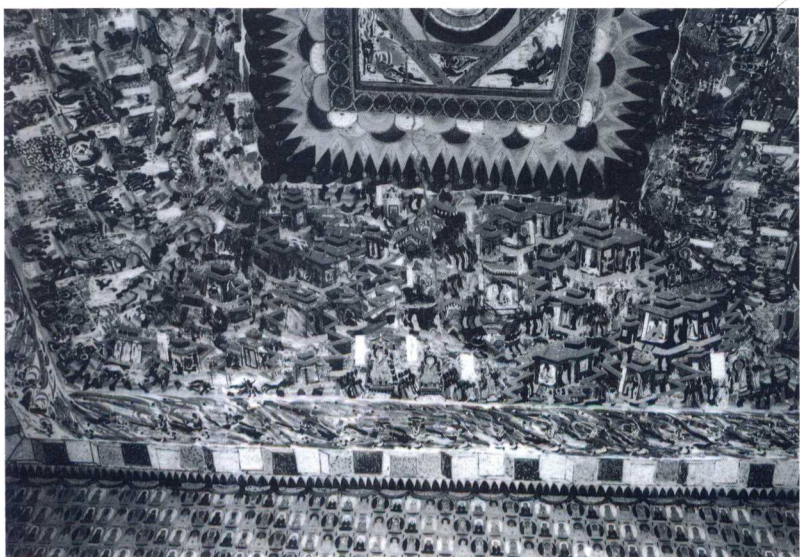
往過去無量世時，有一國王名曰大車。王有三子：摩訶波羅、摩訶提婆、摩訶薩埵。是時大王縱賞山谷，三子皆從，至大竹林於中憩息。次復前行見有一虎，產生七子已經七日。第一王子作如是言：‘七子圍繞無暇尋食，饑渴所逼必噉其子。’第二王子聞是說已：‘哀哉此虎將死不久，我以何能而濟彼命？’第三王子作是思念：‘我今此身於百千生虛棄敗壞會無少益，云何今日而不能捨！’時諸王子作是議已，徘徊久之，俱捨而去。薩埵王子便作是念：‘當使我身成大善業，於生死海作大舟航……’” “是時王子興大勇猛，以悲願力增益其心，慮彼二兄共為留難：‘請先還宮，我當後至。’爾時王子摩訶薩埵入竹林，至其虎所，脫去衣服，置竹枝上，於彼虎前委身而臥。菩薩慈忍，虎無能為。即上高山，投身於地：‘虎今羸弱，不能食我。’即以乾竹刺頸出血”。 “是時餓虎即舐頸血噉肉皆盡，唯留餘骨。時二王子生大愁苦，共至虎所不能自持，投身骨上久乃得蘇，悲泣懊惱漸捨而去”。國王找不到兒子，對夫人說：“汝勿憂惑，吾今集諸大臣人民，即共出城分散尋覓。”接着有臣下報告，“即以王子捨身之事具白王知，王及夫人悲不自勝。共至菩薩捨身之地，見其遺骨隨處交橫，悶絕投地都無所知，以水遍灑而得醒悟。是時夫人頭髮蓬亂宛轉於地，如魚處陸、若牛失犢。及二王子悲哀號哭，共收菩薩遺身舍利，為作供養置寶塔中”。 “佛告阿難：‘往昔王子摩訶薩埵，豈異人乎？今此會中我身是也。’” 經文的主要內容在壁畫中都得到了表現。

第四二〇窟、四一九窟西壁龕兩側上部都繪製了《維摩詰經變·問疾品》。《維摩詰經變·問疾品》的經文說，毗耶離城有一大居士名維摩詰，精通佛理，在家示疾。“以其疾故，國王、大臣、長者、居士、婆羅門等，及諸王子並餘官屬無數千人，皆往問疾。其往者，維摩詰因以身疾，廣為說法”。釋迦先後派十大弟子等去問疾，都因不如維摩詰而不敢去，最後派智慧最勝的文殊師利菩薩去問疾。“於是眾中諸菩薩大弟子釋梵四天王等，咸作是念：今二大士文殊師利維摩詰共談，必說妙法。即時八千菩薩五百聲聞，百千天人皆欲隨從。於是文殊師利與諸菩薩大弟子眾，及諸天人恭敬圍繞，入毗耶離大城”。壁畫分別畫了維摩詰和文殊師利在眾天人的圍繞下共談妙法的情景。

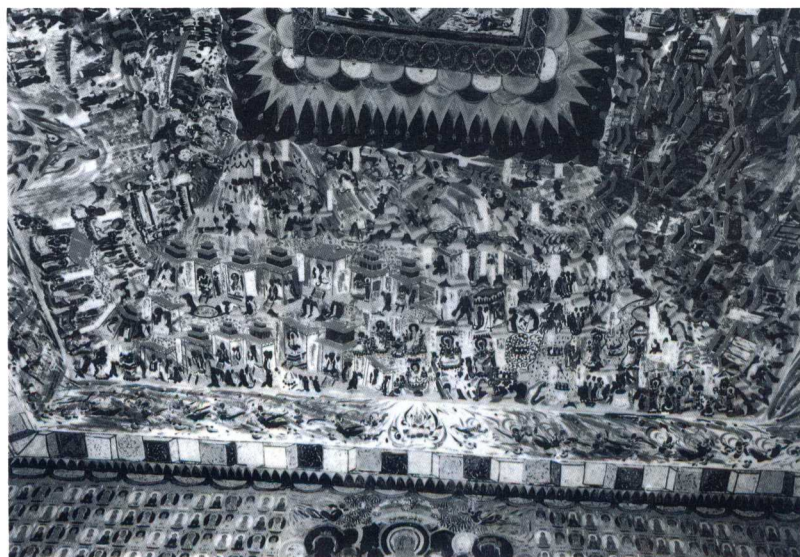
第四一九窟後部平頂畫有《彌勒上生經變》。據劉宋沮渠京聲譯《佛說觀彌勒菩薩上生兜率陀天經》，彌勒是居於兜率天宮的“一生補處菩薩”。兜率天宮有五百億天子，一一天子“為供養一生補處菩薩故，以天福力，造作宮殿”，“一一寶宮有七重垣，一一重垣七寶所成”。“一一蓮華上有無量億光，其光明中具諸樂器，如是天樂不鼓自鳴，此聲出時，諸女自然執眾樂器，競起歌舞……”壁畫畫彌勒菩薩居兜率天宮中，有眾多天人圍繞等場面。

第四二〇窟窟頂四披畫《法華經變》《序品》、《方便品》、《譬喻品》、《見寶塔品》和《觀音普門品》，第四一九窟西披也畫了《譬喻品》。鳩摩羅什譯《妙法蓮華經》《序品第一》云：“如是我聞，一時佛住王舍城耆闍崛山中，與大比丘眾萬二千人俱，皆是阿羅漢。”復有學無學二千人，摩訶波闍波提比丘尼，與眷屬六千人俱。菩薩摩訶薩八萬人俱。有八龍王，有“四緊那羅王、四乾闥婆王、四阿修羅王、四迦樓羅王”等等“與若干百千眷屬俱”。“各禮佛足，退坐一面”聽佛宣演《法華經》。經中還說，過去世“無量無數劫，有佛人中尊，號日月燈明，世尊演說法。度無量眾生，無數億菩薩，令入佛智慧”。第四二〇窟北披《序品》中，畫了各種各樣的佛說法的場面。經云：“佛授記已，便於中夜，入無餘涅槃。”此披中，據此畫了佛涅槃的場面。在《法華經》《見寶塔品第十一》中說，爾時佛前有七寶塔從地涌出，多寶如來於塔中坐師子坐，“爾時多寶佛於寶塔中，分半座與釋迦牟尼佛而作是言：‘釋迦牟尼佛可就此座。’即時釋迦牟尼佛入其塔中，坐其半座結跏趺坐”。北披中，還穿插了釋迦多寶並坐的內容。

第四二〇窟西披，畫的是《方便品》。《妙法蓮華經·方便品第二》中，佛說“吾自成佛以來，種種因緣、種種譬喻，廣演言教無數方便，引導眾生，令離諸著”，“我以無數方便，種種因緣，譬喻言辭，演說諸法”，“過去諸佛未來諸佛，是諸佛亦以無量無數方便，種種因緣譬喻言辭，而為眾生演說諸法”。因此，壁畫畫了種種佛說法的場面，聽法者不但有弟子、菩薩、比丘、比丘尼、優婆塞、優婆姨，而且有飛禽、走獸、天龍、藥叉等等。《方便品》中還說：“若人為佛故，建立諸形象，刻雕成眾相，皆已成佛道。”“若人於塔廟，寶像及畫像，以華香幡蓋，敬心而供養。若使人作樂，擊鼓吹角貝，簫笛琴箏篪，琵琶鐃銅鈸。如是眾妙音，盡持以供養。或



六〇、南披 第四二〇窟 窟頂



七四、東披 第四二〇窟 窟頂

以歡喜心，歌頌佛德，乃至一小音，皆已成佛道。”因此，西披壁畫中畫了音樂、車馬、象隊等供養佛的畫面；還畫了建廟造像等場面。

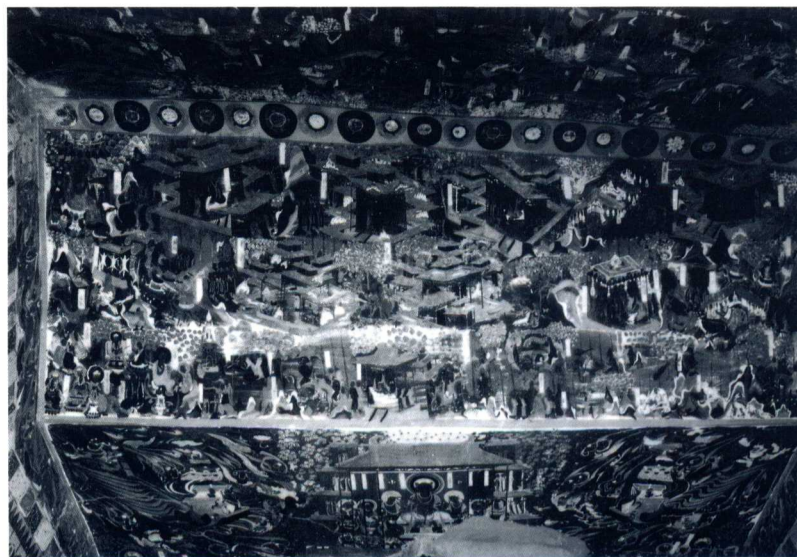
《妙法蓮華經·譬喻品第三》中說：“若國邑聚落，有大長者，其年衰邁，財富無量。多有田宅，及諸童僕。其家廣大，唯有一門。多諸人衆，一百二百，乃至五百人止住其中。堂閣朽故，牆壁隕落，柱根腐敗，樑棟傾危。遇匠俱時，欻然火起，焚燒舍宅。長者諸子，若二十，或至三十，在此宅中。長者見大火從四面起，即大驚怖，而作是念：我雖能於此所燒之門，安穩得出，而諸子等於火宅內，樂著嬉戲，不覺不知，不驚不怖，火來逼身，苦痛切己。心不厭患，無求出意。舍利弗，是長者作是思惟：我身手有力，當以衣被，若以几案，從舍出之。復更思惟：是舍唯有一門，而復狹小。諸子幼稚，未有所識，戀著戲處。或當墮落，爲火所燒。我當爲說怖畏之事：此舍已燒，宜時疾出，無令爲火之所燒害。作是念已，如所思惟，具告諸子：汝等速出。父雖憐愍，善言誘喻，而諸子等樂著嬉戲，不肯信受，不驚不畏，了無出心。亦復不知，何者是火，何者爲舍，云何爲失。但東西走戲，視父而已。爾時長者即作是念：此舍已爲大火所燒，我及諸子若不時出，必爲所焚。我今當設方便，令諸子等得免斯害。父知諸子，先心各有所好，種種珍玩奇異之物，情必樂著。而告之言：汝等所可玩好，希有難得。汝若不取，後必憂悔。如此種種羊車、鹿車、牛車，今在門外，可以遊戲。汝等於此火宅，宜速出來。隨汝所欲，皆當與汝。爾時諸子，聞父所說珍玩之物，適其願故，心各勇銳，互相推排，競共馳走爭出火宅。是時長者，見諸子等安穩得出，皆於四衢道中，露地而坐，無復障礙。其心泰然，歡喜踊躍。時諸子等各白父言：父先所許玩好之具，羊車、鹿車、牛車，願時賜與。舍利弗，爾時長者各賜諸子等一大車。其車高廣，衆寶莊校，週布欄楯，四面懸鈴。又於其上張設幃蓋。亦以珍奇雜寶而嚴飾之。寶繩交絡，垂諸華纓。重敷綉綺，安置丹枕。駕以白牛，膚色充潔，形體姝好，有大筋力。行步平正，其疾如風。又多僕從而侍衛之。”“舍利弗，如來亦復如是，則爲一切世間之父。”“見諸衆生，爲生老病死憂悲苦惱之所燒煮。亦以五欲財利故，受種種苦。又以食著追求故，現受衆苦，後受地獄畜生餓鬼之苦。若生天上，及在人間，貧窮困苦，受別

離苦，怨憎會苦，如是等種種諸苦。衆生沒在其中歡喜遊戲，不覺不知，不驚不怖，亦不生厭，不求解脫。於此三界火宅，東西馳走，雖遭大苦，不以爲患。”“如來亦復如是，雖有力無所畏而不用之。但以智慧方便，於三界火宅拔濟衆生，爲說三乘，聲聞、辟支佛、佛乘。”“以佛教門，出三界苦怖畏險道，得涅槃樂。”“如來亦復如是，無有虛妄。初說三乘引導衆生，然後但以大乘而度脫之。”《譬喻品》後一部份偈言中，對火宅又作了渲染：其宅“虻蛇蝮蝎蜈蚣蚰蜒，守宮百足鼯狸鼯鼠，諸惡蟲輩交橫馳走”，“狐狼野干，咀嚼踐踏，齧齧死尸，骨肉狼藉。由是群狗，競來搏撮。饑羸張惶，處處求食”，“其舍恐怖，變狀如是。處處皆有魑魅魍魎”，“復有諸鬼，其身長大。裸形黑瘦，常住其中，發大惡聲，叫呼求食……”上引內容，從佛說法，到引諸子出火宅，以至四處火起，野獸狐狼亂竄，惡鬼居住其中的三界等，在第四二〇窟南披、四一九窟西披的《比喻品》中都得到了表現。

第四二〇窟東披畫的是《法華經變·觀世音菩薩普門品第二十五》。《妙法蓮華經·觀音普門品》中說：“爾時無盡意菩薩，即從座起，偏袒右肩，合掌向佛，而作是言：‘世尊，觀世音菩薩，以何因緣，名觀世音？’佛告無盡意菩薩：善男子，若有無量百千萬億衆生，受諸苦惱，聞是觀世音菩薩，一心稱名，觀世音菩薩即時觀其音聲，皆得解脫。若有持是觀世音菩薩名者，設入大火，火不能燒，由是菩薩威神力故。若爲大水所漂，稱其名號，即得淺處。若有百千萬億衆生，爲求金銀琉璃磲碼碼珊瑚琥珀眞珠等寶，入於大海，假使黑風吹其船舫，飄墮羅刹鬼國，其中若有乃至一人，稱觀世音菩薩名者，是諸人等皆得解脫羅刹之難。以是因緣，名觀世音……設復有人，若有罪若無罪，桎械枷鎖檢繫其身，稱觀世音菩薩名者，皆悉斷壞，即得解脫。若三千大千國土，滿中怨賊，有一商主將諸商人，齎持重寶，經過險路，其中一身作是唱言：諸善男子，勿得恐怖。汝等應當一心稱觀世音菩薩名號，是菩薩能以無畏施於衆生。汝等若稱名者，於此怨賊，當得解脫。衆商人聞，俱發聲言，南無觀世音菩薩。稱其名故，即得解脫……若有女人，設欲求男，禮拜供養觀世音菩薩，便生福德智慧之男。設欲求女，便生端正有相之女，宿植德本，衆人愛敬……”以上內容，大都在東披《觀音普門品》中得到表現。特別救諸苦難中的救怨賊難，畫了商家



一四一、東披 第四一九窟 窟頂



一六五、西披 第四一九窟 人字披頂

艱險的生活，是重點著筆處。在三十三現身部份，經文說：“佛告無盡意菩薩：善男子，若有國土衆生，應以佛身得度者，觀世音菩薩即現佛身而爲說法。應以辟支佛身得度者，即現辟支佛身而爲說法。應以聲聞身得度者，即現聲聞聲而爲說法。應以梵王身得度者，即現梵王身而爲說法。應以帝釋身得度者，即現帝釋身而爲說法。應以自在天身得度者，即現自在天身而爲說法。應以大自在天身得度者，即現大自在天身而爲說法。應以天大將軍身得度者，即現天大將軍身而爲說法……”在三十三現身中，東披選擇性地畫了約二十種現身說法的場面。《法華經變》是第四二〇窟、四一九窟的主要內容，畫了《法華經》中的五品，是隋代洞窟中《法華經變》內容最多的洞窟。特別是第四二〇窟，頂部四披全畫《法華經變》。第四一九窟窟頂雖然祇畫了《譬喻品》一品，但若論起藝術成就來，不能不說是隋代壁畫的代表作品。

## 二、第四二〇窟、四一九窟的藝術內容

首先談談彩塑。第四二〇窟、四一九窟的彩塑中共有四尊佛像。這四尊佛像雖然在造型、手勢、坐式、衣飾等方面各不相同，但卻有一致的地方，特別是與北朝佛像相比，有他們自己的特點。首先，是衣飾的華麗繁複。這幾身佛像都內穿僧祇支，外披田相袈裟。僧祇支上繪有精細的錦綉紋樣，領緣色彩搭配得也很講究，或青、或紅、或綠。外披的袈裟塑造雖比較概括，但有較爲細緻的衣紋，特別是袈裟下擺的衣紋，對稱、工整、繁複而自然。袈裟的彩繪也是很用功夫的，在土紅地色上用白色、綠色或藍色畫上田界，輔之以黑色、白色或藍色的細綫，再用不同的顏色塗染領緣或下緣，使得佛像一身莊嚴，與北朝佛像明顯不同。北朝佛像大多著通肩袈裟，染作土紅色，衣紋多爲陰刻的羊腸綫，顯得很古樸。兩者若相較，北朝佛像是苦修時的釋迦牟尼，而第四二〇、四一九窟的佛像則像有百千萬億天衆圍繞、莊嚴的靈山佛祖。其次，這幾身佛像都作趺坐式，手勢多作說法狀。北朝佛像則多禪定像。比起這幾尊佛像來，缺乏一些威勢，缺乏一些穩定感，缺乏一些中心感。這幾尊佛像都坐於龕內寶座之上中心位置，體積碩大，週圍侍有弟子菩薩，既是天國世界裏的佛教教主，也有幾分人間世界中權勢者的凜凜威風。

當然比之人世間的權勢者，佛具有慈祥和善的性格。第三，從佛的造型上來說，頭大頸粗，身軀健碩，更接近人世間一位體魄健壯的中年偉丈夫的形象。北朝佛像中的禪定像特別是苦修像，身軀瘦弱，在很大程度上是印度這一類佛像的模仿。有一些禪定像雖然在造像方面有不少屬於中國佛像的特徵，但由於重視了佛陀性格中的慈善等特點，顯得女性化因素濃重了些，如第二五九窟等窟的佛像即是其例。第四二〇、四一九窟中佛像的這些特點，在弟子、菩薩等造像中也有不同的反映。

第四二〇窟、四一九窟的彩塑中有兩身阿難塑像。兩身阿難塑像都塑成小和尚的形象。第四二〇窟的阿難頭面等部份的彩繪已變爲黑色，但仍能分辨出面頰等處仔細的暈染痕跡。如果說第四二〇窟阿難站立佛側，兩手護持的蓮朵還像是奉佛的貢品，那麼，第四一九窟阿難手中的蓮朵就有點像玩具了。他站在佛右側，左手托一蓮朵，右手蓋在上面。似乎是生怕這一心愛之物被人奪去，有點不像捧之奉佛的樣子。加上他心不在焉地遠遠視去的目光，沒有一點作爲佛的得意門生、號稱“多聞第一”的神聖感，祇是一個十足富家出身的小和尚。

第四二〇、四一九窟塑有兩身迦葉像，都塑成老和尚的形象。第四二〇窟的迦葉胸前脅骨畢現，三根筋挑著一顆頭；長眼高鼻，站立佛側，是一個番僧的形像。人雖瘦削，但所披袈裟卻甚爲華麗。第四一九窟的迦葉像也是一瘦削的番僧的形像。左手托鉢，右手握拳從袈裟中伸出，似乎正在宣講佛法。而張開口激動的神情，高高的鼻樑，深陷的雙目以及磨損嚴重的齒牙，都提示他是苦行的高僧。這或許就是隨時在敦煌常常能見到初入玉門關的西域僧人的形象。

第四二〇窟、四一九窟的彩塑中有十身菩薩塑像，其中的精品堪稱隋代菩薩的代表作。這十身塑像的造型都是相似的：俱各頭上寶冠，頸下項飾，披天衣，裸上身，瓔珞、環飾，腰束長裙，赤足立蓮臺上。她們都是臉型圓，眉棱高，鼻樑高，肩寬，腰細。或一手持柳枝、或持蓮花，上舉附於胸前；下垂的一隻手則提淨瓶。一個個目光微微下視，靜侍於佛側。從造型來說，像是十四五歲女童的樣子。不過大同中還是有差別的。第四二〇窟南北龕中的四身菩薩從身高來說比較低，從其造型來說年齡也偏小。而第四二〇窟西龕和第





一八三、菩薩 第二四八窟  
中心柱西向龕南側  
北魏

四一九窟西龕中的幾身菩薩造像比較高大，而且身體也較健壯，年齡偏大，塑造精心，也較精彩。特別是第四二〇窟西龕龕口南側一身和第四一九窟的兩身菩薩堪稱佳作。試以第四一九窟西龕北側的一身菩薩為例。她身體健康，肌肉飽滿；面如滿月，細眉大眼，直鼻樑，嘴唇富有肉感。雖然唇上畫有小鬚鬚，但其造型和沈靜溫和的性格都說明她是一個十四五歲富有青春氣息的女童。這一點，若與印度的菩薩造型相比較則可以看得更明白。<sup>②</sup>若與莫高窟北朝的一些菩薩相比較，便可以看出，菩薩造像隨著時代的推移，年齡也日漸長大。第二四八窟中心柱西向龕南側的一身菩薩，身材瘦削，像是一個十一二歲的小女孩（圖一八三）；而第四一九窟的菩薩，無疑已長成大女孩了。

第四二〇、四一九窟的塑像是值得稱道的，然而兩窟的壁畫成就更引人注目，且以其保存的完好而令人驚嘆。從佛教內容來說，兩窟的壁畫如上所述畫了佛、菩薩、飛天以及《法華經變》、本生故事等等，但若從繪畫本身的內容來講，就更複雜一些。

兩窟中畫了許多建築物，畫史上稱作“宮觀”、“臺閣”、“宮闕”、“屋宇”、“樓臺”等。從用途來說，有宮殿、有寺院，還有住宅等。宮殿如第四一九窟《彌勒上生經變》中的兜率天宮，《須大拏太子本生》中的葉波國王的宮殿、《薩埵本生》中大車國王的宮殿等。寺院如第四二〇窟《法華經變·方便品》中的佛寺以及佛居住說法的精舍等。住宅如兩窟《維摩詰經變》中維摩詰居住的殿堂、第四二〇窟《法華經變·譬喻品》中的住宅、《觀音普門品》中三十三現身所畫的住宅等。宮殿、寺院和住宅，在畫面上沒有明顯的不同，有的祇是獨立的建築和成組的建築之別。獨立的建築以第四二〇窟維摩詰所居的五間歇山頂殿堂和第四一九窟彌勒居住的七間歇山頂殿堂為最大。試以後者為例：殿的下部有殿基。七間以中間一間最大。屋頂為歇山頂，綠色屋脊和鴟尾，藍瓦。屋檐下有斗拱，殿兩旁各有四層樓（圖一三〇）。其它獨立的建築如《維摩詰經變》中文殊菩薩所處的殿堂以及《觀音普門品》中三十三現身中觀音化身所居的殿堂等，或一層、或二層、或三層，或一間、或三、五間有別，俱各有房基，上有藍瓦等。成組的建築在《法華經變》《序品》、《方便品》、《譬喻品》（第四二〇窟、四一九窟兩窟中都是）以及《須大

拏太子本生》、《薩埵太子本生》中都有，尤以《譬喻品》中的建築群蔚為大觀。這些建築群每組都用圍牆圍起，圍牆很高，俱作曲折形，以示重深。牆頭起脊蓋瓦，並有鴟尾。牆內的建築或一座、或兩座、或三座，有多至六座的。每座房屋或一層、或兩層、或三層。如第四二〇窟南披《譬喻品》中最西端的一組火宅，在曲折的圍牆最前邊，是一兩層建築。在其後院中，主要建築為三層，三層樓後又有兩座房屋，都是兩層。在主建築兩側圍牆內外，還有兩座較小的兩層樓房。這一組建築共由六座房屋組成。在第四二〇、四一九窟的壁畫中，有約五十組（座）大大小小的建築畫，且描繪細緻，甚為可觀。

在兩窟壁畫中，畫了許多“車馬”。第四二〇窟西披《方便品》中畫有兩匹馬車。車敞篷，上有重蓋，後飄旌旗，高輪，駕以四馬。南披《譬喻品》中畫了羊車、鹿車、牛車六輛。四輛有篷，一輛無篷有蓋，彩篷作人字形，或藍或綠，四面懸有寶鈴等飾物。這四輛車與《方便品》中的車不同，車後有高靠背，兩側車廂板作圓弧形。另一輛車無篷有蓋，後飄旌旗，與《方便品》中的馬車相同。第四一九窟《譬喻品》中畫有羊車、鹿車、牛車四輛，形制與第四二〇窟的羊、鹿、牛車彩篷相同，而繪製更為精細。第四一九窟《須大拏太子本生》中畫有馬車四輛，形制與《譬喻品》中的相同而少篷，先駕以一馬，後用人挽。平頂上部《彌勒經變》中帝釋天、帝釋天妃各乘一車，形制與《方便品》中的相同，上有重蓋，後飄旌旗，祇是去掉了車輪，繪上文瑤，四馬換成四龍或四鳳。這十幾輛車的繪製多很精彩，為我們留下了車馬繪畫中珍貴的資料。

在兩窟的《法華經變》和本生故事畫中，畫有許多山水樹木，畫史上或稱“山水”，或稱“山水樹石”等。如第四二〇窟北披的靈鷲山，北披下部或寬、或窄、時隱時現的河流。東披上部，作為救怨賊難的背景，畫了一座高山，有高峰，有山谷，山下流水。東披中還畫了河、海等。在第四一九窟南北披中《須大拏本生》和《薩埵本生》中，畫了許多山，連綿不斷。在所有這些畫中，都穿插有樹木，足有幾百株之多。雖然，山水樹木在兩窟的壁畫中，還多為故事人物的背景，但許多地方已經成了畫家著意表現的對象，有的達到了極高的水平。例如，《序品》中的靈鷲山（圖版三四），就是一幅專