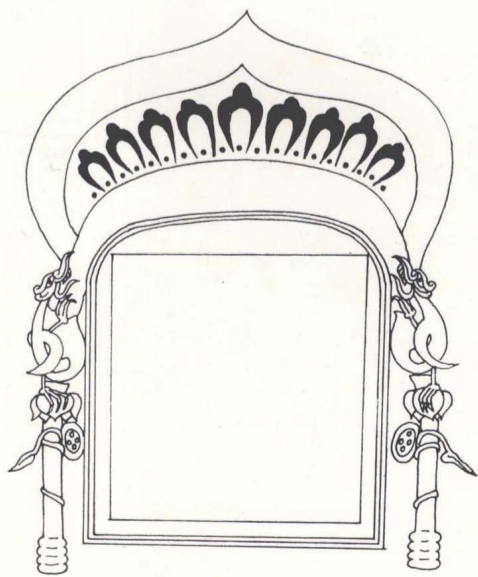


15879.2
2011
11

敦煌石窟藝術

莫高窟第四六五窟（元）



莫高窟第四六五窟(元)

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：三十三

版次：一九九六年二月第一版第一次印刷

印數：———一〇〇〇

書號：ISBN 7-5344-0800-8 J·801

定價：三八〇圓

《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

莫高窟第四六五窟（元）

編著 楊雄
攝影 吳健

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

莫高窟第四六五窟附榆林窟第四窟

圖版目錄

- | | | | | |
|----------|------------|----------|------|-----------|
| 一、第四六五窟 | 前室內景 | 三七、第四六五窟 | 北披 | 不空成就佛一鋪 |
| 二、第四六五窟 | 甬道 | 三八、第四六五窟 | 北披 | 不空成就佛 |
| 三、第四六五窟 | 主室全景 | 三九、第四六五窟 | 北披 | 梵文印 |
| 四、第四六五窟 | 主室全景 | 四〇、第四六五窟 | 北披 | 菩薩羅漢衆 |
| 五、第四六五窟 | 劍圖 | 四一、第四六五窟 | 北披 | 羅漢 |
| 六、第四六五窟 | 窟頂 | 四二、第四六五窟 | 北披 | 菩薩羅漢衆 |
| 七、第四六五窟 | 藻井 大日如來 | 四三、第四六五窟 | 北披 | 菩薩 |
| 八、第四六五窟 | 藻井 邊飾圖案 | 四四、第四六五窟 | 西壁 | |
| 九、第四六五窟 | 東披 阿閼佛一鋪 | 四五、第四六五窟 | 西壁中部 | 上樂金剛 |
| 一〇、第四六五窟 | 東披 阿閼佛 | 四六、第四六五窟 | 西壁中部 | 上樂金剛 |
| 一一、第四六五窟 | 東披 供養菩薩 | 四七、第四六五窟 | 西壁中部 | 上樂金剛 (局部) |
| 一二、第四六五窟 | 東披 供養菩薩 | 四八、第四六五窟 | 西壁中部 | 眷屬 |
| 一三、第四六五窟 | 東披 供養菩薩 | 四九、第四六五窟 | 西壁中部 | 眷屬 |
| 一四、第四六五窟 | 東披 佛、菩薩 | 五〇、第四六五窟 | 西壁中部 | 眷屬 |
| 一五、第四六五窟 | 東披 乘象菩薩 | 五一、第四六五窟 | 西壁中部 | 大成就者 |
| 一六、第四六五窟 | 東披 佛、菩薩 | 五二、第四六五窟 | 西壁中部 | 大成就者 |
| 一七、第四六五窟 | 東披 菩薩 | 五三、第四六五窟 | 西壁南側 | 上樂金剛 |
| 一八、第四六五窟 | 南披 寶生佛一鋪 | 五四、第四六五窟 | 西壁南側 | 上樂金剛 |
| 一九、第四六五窟 | 南披 寶生佛 | 五五、第四六五窟 | 西壁南側 | 眷屬 |
| 二〇、第四六五窟 | 南披 梵文印 | 五六、第四六五窟 | 西壁南側 | 眷屬 |
| 二一、第四六五窟 | 南披 供養菩薩 | 五七、第四六五窟 | 西壁南側 | 陶師 |
| 二二、第四六五窟 | 南披 菩薩 | 五八、第四六五窟 | 西壁北側 | 金剛亥母 |
| 二三、第四六五窟 | 南披 佛、菩薩衆 | 五九、第四六五窟 | 西壁北側 | 眷屬 |
| 二四、第四六五窟 | 南披 文殊菩薩 | 六〇、第四六五窟 | 南壁 | |
| 二五、第四六五窟 | 南披 乘牛護法 | 六一、第四六五窟 | 南壁東側 | 雙身曼陀羅 |
| 二六、第四六五窟 | 南披 佛、菩薩衆 | 六二、第四六五窟 | 南壁東側 | 大幻金剛 |
| 二七、第四六五窟 | 南披 菩薩 | 六三、第四六五窟 | 南壁東側 | 眷屬 |
| 二八、第四六五窟 | 南披 護法 | 六四、第四六五窟 | 南壁東側 | 眷屬 |
| 二九、第四六五窟 | 西披 無量壽佛一鋪 | 六五、第四六五窟 | 南壁東側 | 大成就者 |
| 三〇、第四六五窟 | 西披 無量壽佛 | 六六、第四六五窟 | 南壁 | 大成就者 |
| 三一、第四六五窟 | 西披 供養菩薩 | 六七、第四六五窟 | 南壁中部 | 雙身曼陀羅 |
| 三二、第四六五窟 | 西披 供養菩薩 | 六八、第四六五窟 | 南壁中部 | 雙身主尊 |
| 三三、第四六五窟 | 西披 菩薩、羅漢聖衆 | 六九、第四六五窟 | 南壁中部 | 雙尊 (局部) |
| 三四、第四六五窟 | 西披 菩薩、羅漢聖衆 | 七〇、第四六五窟 | 南壁中部 | 眷屬 |
| 三五、第四六五窟 | 西披 羅漢 | 七一、第四六五窟 | 南壁中部 | 眷屬 |
| 三六、第四六五窟 | 西披 乘鹿護法 | 七二、第四六五窟 | 南壁中部 | 眷屬 |

七三、第四六五窟	南壁中部	眷屬	一〇九、第四六五窟	北壁西側	眷屬
七四、第四六五窟	南壁中部	大成就者	一一〇、第四六五窟	北壁西側	眷屬
七五、第四六五窟	南壁中部	大成就者	一一一、第四六五窟	北壁西側	眷屬
七六、第四六五窟	南壁西側	雙身曼陀羅	一一二、第四六五窟	北壁西側	眷屬
七七、第四六五窟	南壁西側	雙身主尊	一一三、第四六五窟	北壁西側	大成就者
七八、第四六五窟	南壁西側	眷屬	一一四、第四六五窟	東壁全圖	
七九、第四六五窟	南壁西側	眷屬	一一五、第四六五窟	東壁門上	大威德
八〇、第四六五窟	南壁西側	大成就者	一一六、第四六五窟	東壁門上	金剛
八一、第四六五窟	北壁東側	單身曼陀羅	一一七、第四六五窟	東壁門上	供養僧人
八二、第四六五窟	北壁		一一八、第四六五窟	東壁門上	金剛
八三、第四六五窟	北壁東側	單身主尊	一一九、第四六五窟	東壁門上	供養僧人
八四、第四六五窟	北壁東側	尸林修行圖	一二〇、第四六五窟	東壁門南	護法曼陀羅
八五、第四六五窟	北壁東側	眷屬圖	一二一、第四六五窟	東壁門南	眷屬
八六、第四六五窟	北壁東側	眷屬	一二二、第四六五窟	東壁門南	財神
八七、第四六五窟	北壁東側	眷屬	一二三、第四六五窟	東壁門南	眷屬
八八、第四六五窟	北壁東側	大成就者	一二四、第四六五窟	東壁門南	護法明王
八九、第四六五窟	北壁東側	大成就者	一二五、第四六五窟	東壁門南	明王 (局部)
九〇、第四六五窟	北壁	大成就者	一二六、第四六五窟	東壁門南	明王 (局部)
九一、第四六五窟	北壁中部	喜金剛	一二七、第四六五窟	東壁門南	護法
九二、第四六五窟	北壁中部	喜金剛	一二八、第四六五窟	東壁門南	護法 (局部)
九三、第四六五窟	北壁中部	喜金剛 (局部)	一二九、第四六五窟	東壁門南	護法 (局部)
九四、第四六五窟	北壁中部	喜金剛頭部	一三〇、第四六五窟	東壁門南	大成就者
九五、第四六五窟	北壁中部	右手	一三一、第四六五窟	東壁門南	大成就者
九六、第四六五窟	北壁中部	左手	一三二、第四六五窟	東壁門南	大成就者
九七、第四六五窟	北壁中部	眷屬	一三三、第四六五窟	門北全圖	
九八、第四六五窟	北壁中部	眷屬	一三四、第四六五窟	東壁門北	大黑天
九九、第四六五窟	北壁中部	眷屬	一三五、第四六五窟	東壁門北	眷屬
一〇〇、第四六五窟	北壁中部	眷屬	一三六、第四六五窟	東壁門北	眷屬
一〇一、第四六五窟	北壁中部	眷屬	一三七、第四六五窟	東壁門北	眷屬
一〇二、第四六五窟	北壁中部	眷屬	一三八、第四六五窟	東壁門北	眷屬
一〇三、第四六五窟	北壁中部	眷屬	一三九、第四六五窟	東壁門北	眷屬
一〇四、第四六五窟	北壁中部	大成就者	一四〇、第四六五窟	東壁門北	眷屬
一〇五、第四六五窟	北壁中部	大成就者	一四一、第四六五窟	東壁門北	眷屬
一〇六、第四六五窟	北壁中部	大成就者	一四二、第四六五窟	東壁門北	眷屬
一〇七、第四六五窟	北壁西側	曼陀羅 (殘)	一四三、第四六五窟	東壁門北	眷屬
一〇八、第四六五窟	北壁西側	眷屬	一四四、第四六五窟	東壁門北	眷屬

- | | | | |
|------------|----------|-------------|-----|
| 一四五、第四六五窟 | 東壁門北 | 大成就者 | |
| 一四六、第四六五窟 | 東壁門北 | 大成就者 | |
| 一四七、第四六五窟 | 東壁門北 | 大成就者 | |
| 一四八、榆林窟第四窟 | 窟室內景 | | |
| 一四九、榆林窟第四窟 | 窟頂 | | |
| 一五〇、榆林窟第四窟 | 藻井 | 大日如來 | |
| 一五一、榆林窟第四窟 | 東披 | 阿閼佛 | |
| 一五二、榆林窟第四窟 | 南披 | 寶生佛 | |
| 一五三、榆林窟第四窟 | 西披 | 阿彌陀佛 | |
| 一五四、榆林窟第四窟 | 北披 | 不空成就佛 | |
| 一五五、榆林窟第四窟 | 東壁中部 | 壇城圖 | |
| 一五六、榆林窟第四窟 | 東壁中部 | 三佛與壇城(部份) | |
| 一五七、榆林窟第四窟 | 東壁中部 | 佛、菩薩與天王 | |
| 一五八、榆林窟第四窟 | 東壁中部 | 佛、菩薩與天王 | |
| 一五九、榆林窟第四窟 | 東壁中部 | 方城 | |
| 一六〇、榆林窟第四窟 | 東壁北側 | 說法圖 | |
| 一六一、榆林窟第四窟 | 東壁北側 | 說法圖(局部) | |
| 一六二、榆林窟第四窟 | 東壁北側 | 說法圖(局部) | |
| 一六三、榆林窟第四窟 | 東壁北側 | 金剛帝釋梵天與天龍八部 | |
| 一六四、榆林窟第四窟 | 東壁北側 | 說法圖 | |
| 一六五、榆林窟第四窟 | 東壁北側 | 金剛帝釋梵天與天龍八部 | |
| 一六六、榆林窟第四窟 | 東壁南側 | 說法圖(局部) | |
| 一六七、榆林窟第四窟 | 東壁南側 | 說法圖 | |
| 一六八、榆林窟第四窟 | 東壁南側 | 說法圖(局部) | |
| 一六九、榆林窟第四窟 | 東壁南側 | 說法圖(局部) | |
| 一七〇、榆林窟第四窟 | 南壁 | | |
| 一七一、榆林窟第四窟 | 南壁中部 | 觀音曼陀羅 | |
| 一七二、榆林窟第四窟 | 南壁中部 | 壇城 | |
| 一七三、榆林窟第四窟 | 南壁中部 | 壇城上門與五佛 | |
| 一七四、榆林窟第四窟 | 南壁中部 | 方城 | |
| 一七五、榆林窟第四窟 | 南壁東側 | 白度母 | |
| 一七六、榆林窟第四窟 | 南壁東側 | 白度母 | |
| 一七七、榆林窟第四窟 | 南壁東側 | 菩薩 | |
| 一七八、榆林窟第四窟 | 南壁東側 | 菩薩 | |
| 一七九、榆林窟第四窟 | 南壁西側 | 說法圖 | |
| 一八〇、榆林窟第四窟 | 南壁西側 | 說法圖(局部) | |
| 一八一、榆林窟第四窟 | 南壁西側 | 說法圖(局部) | |
| 一八二、榆林窟第四窟 | 南壁西側 | 聽法佛衆 | |
| 一八三、榆林窟第四窟 | 北壁 | | |
| 一八四、榆林窟第四窟 | 北壁中部 | 壇城圖 | |
| 一八五、榆林窟第四窟 | 北壁中部 | 三佛與城門 | |
| 一八六、榆林窟第四窟 | 北壁中部 | 方城 | |
| 一八七、榆林窟第四窟 | 北壁中部 | 佛、菩薩 | |
| 一八八、榆林窟第四窟 | 北壁東側 | 說法圖 | |
| 一八九、榆林窟第四窟 | 北壁東側 | 說法圖(局部) | |
| 一九〇、榆林窟第四窟 | 北壁東側 | 二佛并坐 | |
| 一九一、榆林窟第四窟 | 北壁東側 | 說法圖(局部) | |
| 一九二、榆林窟第四窟 | 北壁東側 | 二佛、雲山 | |
| 一九三、榆林窟第四窟 | 北壁東側 | 菩薩 | |
| 一九四、榆林窟第四窟 | 北壁西側 | 綠度母 | |
| 一九五、榆林窟第四窟 | 北壁西側 | 綠度母(局部) | |
| 一九六、榆林窟第四窟 | 北壁西側 | 菩薩 | |
| 一九七、榆林窟第四窟 | 北壁 | 綠度母 | |
| 一九八、榆林窟第四窟 | 北壁西側 | 綠度母 | |
| 一九九、榆林窟第四窟 | 北壁西側 | 綠度母(局部) | |
| 二〇〇、榆林窟第四窟 | 西壁門北 | 文殊變 | |
| 二〇一、榆林窟第四窟 | 西壁門北 | 山水 | |
| 二〇二、榆林窟第四窟 | 西壁門北 | 文殊變(局部) | |
| 二〇三、榆林窟第四窟 | 西壁門北 | 男供養人 | |
| 二〇四、榆林窟第四窟 | 西壁門南 | 普賢變 | |
| 二〇五、榆林窟第四窟 | 西壁門南 | 峨嵋山水 | |
| 二〇六、榆林窟第四窟 | 西壁門南 | 普賢 | |
| 二〇七、榆林窟第四窟 | 西壁門南 | 供養人 | |
| 二〇八、西藏札達 | 古格王國曼陀羅殿 | 金剛 | |
| 二〇九、西藏札達 | 古格王國曼陀羅殿 | 供養天人 | |
| 二一〇、西藏拉薩 | 色拉寺 | 白度母 | 明一清 |
| 二一一、西藏拉薩 | 布達拉宮 | 天王 | 近代 |
| 二一二、西藏札囊 | 扎塘寺 | 說法圖 | |
| 二一三、西藏日喀則 | 夏魯寺 | 阿閼佛 | |
| 二一四、西藏江孜 | 二尊者 | | |

插圖目錄

- 一、莫高窟第四六五窟 前室東壁門北 至正十三年題記
- 二、莫高窟第四六五窟 主室東壁門南 藏文題記
- 三、莫高窟第四六五窟 外景
- 四、莫高窟第四六五窟 前室東壁
- 五、莫高窟第四六五窟 東壁門北 供養僧人
- 六、莫高窟第四六五窟 東壁門北 供養僧人
- 七、莫高窟第四六五窟 窟頂南披 梵文印
- 八、莫高窟第四六五窟 窟頂北披 梵文印
- 九、莫高窟第四六五窟 劍圖
- 一〇、西藏江孜 二尊者
- 一一、莫高窟第四六五窟 東壁門北 大成就者
- 一二、莫高窟第四六五窟 西壁南側 陶師
- 一三、莫高窟第四六五窟 東壁門南 大成就者
- 一四、莫高窟第四六五窟 西壁中部 上樂金剛
- 一五、莫高窟第四六五窟 西壁南側 上樂金剛
- 一六、莫高窟第四六五窟 西壁北側 金剛亥母
- 一七、莫高窟第四六五窟 南壁
- 一八、莫高窟第四六五窟 南壁東側 大幻金剛
- 一九、莫高窟第四六五窟 北壁
- 二〇、莫高窟第四六五窟 北壁中部 喜金剛
- 二一、莫高窟第四六五窟 東壁門南
- 二二、莫高窟第四六五窟 東壁門北
- 二三、榆林窟第四窟 窟室內景
- 二四、西藏札達 古格王國曼陀羅殿 金剛
- 二五、西藏札達 古格王國曼陀羅殿 供養天人
- 二六、西藏拉薩 色拉寺 白度母 明一清
- 二七、西藏拉薩 布達拉宮 天王 近代
- 二八、西藏札囊 扎塘寺 說法圖
- 二九、西藏日喀則 夏魯寺 阿闍佛

序

敦煌研究院院長
段文傑

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

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

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

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

所謂尊像畫，即佛教神靈的肖像畫，如佛、菩薩、天王等。

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

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

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

所謂聖跡畫，即佛教歷史遺跡畫，其中又包括瑞像圖、高僧故事、佛教史跡故事等。

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

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

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

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

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

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

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

敦煌壁畫具有特殊的藝術風格，是多元文化交融的結果。佛教藝術始於印度，但有兩大流派，一派為印度本土佛教藝術，一派為受希臘羅馬藝術影響的犍陀羅藝術。這兩派佛教藝術，都對敦煌產生影響。我國有五千年文明史。古城敦煌所發現的魏晉十六國墓室壁畫，特別是去年發現的晉墓磚雕和畫磚，人物和神禽、異獸。造型、綫條、色彩之精美，顯示了我們民族繪畫的高度成就，這是佛教藝術在敦煌紮根發展的土壤。敦煌藝術在我國漢魏藝術基礎上，大膽地吸收了希臘、羅馬、波斯、印度藝術精華，形成了新的風格。其特色有三：一是綫描造型。這是中國繪畫五千年優良傳統，一管毛筆，無論採用那一種綫描都能塑造出簡練生動的藝術形象。同時綫描同書法的用筆道理是一致的，運筆就是運力，運力就是運情，作者綫描時，全神貫注傾注全部感情，在抑揚頓挫、起承轉合中體現出音樂的韻律感，這就是綫描造型獨有的民族特色。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 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, 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

敦煌藏傳密教藝術的珍貴遺存

——莫高窟第四六五窟附榆林窟第四窟的內容與形式

楊 雄

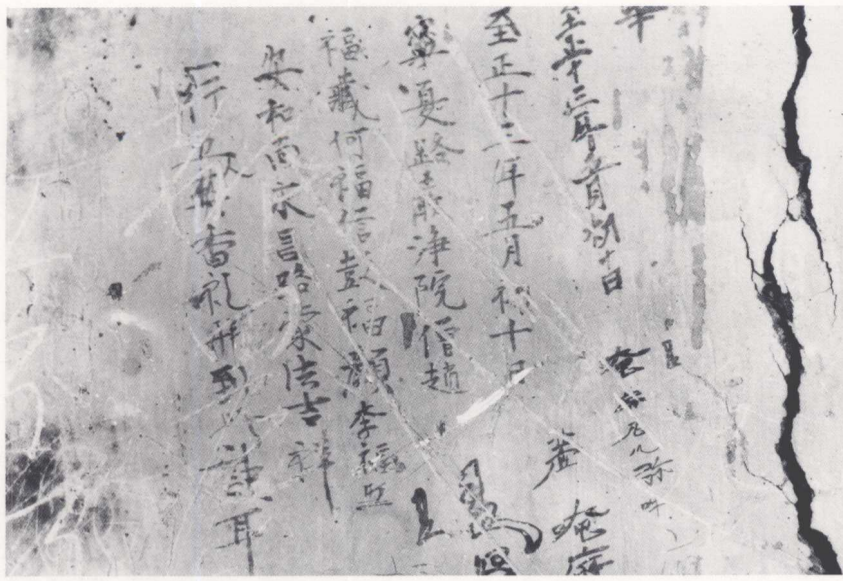
敦煌莫高窟第四六五窟是典型的藏傳密教藝術遺存，內容神秘，藝術精湛，向來以“歡喜洞”而為世人所矚目。有關其時代以及內容等問題，人們卻知之不多，且分歧不小。敦煌研究院將其時代定為元代，段文傑先生說：“莫高窟第四六五窟為薩迦派宗教藝術。”^①宿白先生考察了莫高窟第四六五窟的內容，認為其時代在“十四世紀左右”、“或可推測到十三世紀後半”。此“藏式密跡，顯然是與自元世祖起既重薩迦教派領袖人物為帝師，又重實力甚大，且長期活動於舊西夏領域的噶舉教派，有直接關係”。^②金維諾先生則認為該窟建成於唐代（公元839年，敦煌為吐蕃統治時期，時當唐文宗李昂開成四年）。認其為藏密薩迦派藝術，定壁畫內容為“親近歡長龍王、白鳥天女、馬頭羅茶王、大黑天、大梵天、阿全陀天女”等^③，多與多數人看法有異。此外，也有其它一些觀點，但尚未有人作系統的論述。本文擬就莫高窟第四六五窟的內容與形式作一探討，以為引玉之磚；同時將其全部圖版公之於衆，以待來者。

敦煌莫高窟第四六五窟在規模上屬於大型偏小的洞窟，由主室、甬道、前室組成，縱深17.75米。主室覆斗形頂，中心高5.75米。平面長方形（約為9.8米×8.85米），在洞中偏後處設一四層圓壇，週長14.84米，壇壁存部份壁畫。主室窟頂及四壁滿繪壁畫，全窟壁畫總面積約為269平方米，保存較好。甬道裏側南北壁畫牡丹圖案，頂部壁畫大部份毀，殘存雲氣。前室也是覆斗形頂，井心高4.9米，平面略作方形（約為6.9米×6.05米）。四壁及頂塗白色，藻井有墨畫圖案，甬道門上居中畫菩薩（模糊），邊上存圖案。甬道門兩側，前室南北壁各畫一塔。在基本沒有壁畫的前室的壁面上，有工整的、重複的、胡亂塗寫的游人題記和六字真言等，有漢文、藏文、蒙文、西夏文等文字，許多已不可識。據伯希和1908年考察時記錄的游人題記，最早的一條為“至大二年四月十五日”^④。現僅能辨別“至大”字樣。此外還有“元統三年”、“至正十三年”、“至正十四年”、“至正十七年”、“至正二十八年”等題記多條^⑤。有一條今尚清晰可辨，為：“至正十三年五月初十日/寧夏路嚴淨院僧趙/福藏何福信彭福

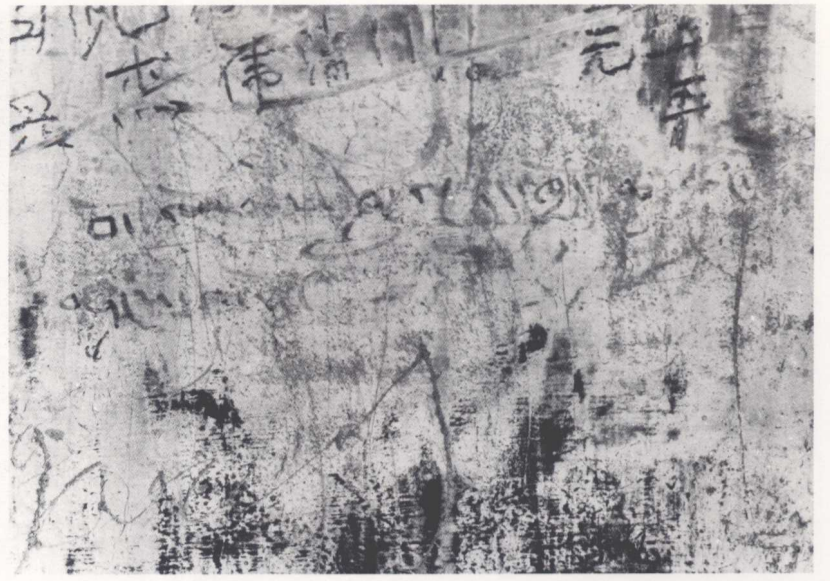
顏李福照/安和尚永昌路蒙法吉祥/一行五人焚香禮拜到此記耳”（插圖一）。至大二年為公元1309年，至正十三年為公元1353年。據以上題記可知，第四六五窟建窟的下限不會晚於元至大年間，即十四世紀初葉之前，莫高窟第四六五窟即已建成。至於要具體推定第四六五窟建於十四世紀初葉的何時，就需要瞭解藏傳密教的發展。要瞭解藏密，就得瞭解整個中國密教的發展等一系列問題。

我們知道，佛教起源於古印度。佛教的創始人名悉達多，姓喬達摩，屬釋迦族，人們稱他為釋迦牟尼，意思是釋迦族的聖人。他生於公元前六世紀，父親是迦毗羅衛國國王淨飯王。他幼年受過良好教育，與我國的孔子是同時代人。釋迦的時代，盛行婆羅門教的種姓制度，分人民為婆羅門、刹帝利、吠舍、首陀羅。婆羅門出身者主持宗教，刹帝利得為王公大臣，吠舍為商賈，首陀羅世世為農人奴隸，種姓嚴格，不可踰越。釋迦見到了衆生的種種苦難，而這一切，都是他繼承王位所不能解決的，於是有心出家。淨飯王在悉達多十六歲時，為其娶妻，生子名羅睺羅。為防止太子出家，父親用種種人間的享受羈縻他。但這一切都未能阻止他的決心，太子終於在二十九歲（一說十九歲）時，夜半踰城出家。他尋師訪道，苦行六年，後於尼連禪河菩提樹下，靜坐思維解脫之道。終於在一夜完成了自己的學說體系，成就了無上正等正覺而成佛。佛為梵文音釋，覺悟之義。從此以後，他便建立了佛教僧團，開始傳道，宣揚自己的學說，歷時四十五年，於八十歲時去世（通常認為是公元前486年）。

自佛在世時、去世後三、四代時所傳的佛教，稱作原始佛教。時間約為公元前530—前370年。後來，佛教僧團因對佛法的認識不同等原因，出現了分裂。這一時期約從前370年—150年，有500年左右，稱為部派佛教時期，佛教分化為上座部、大眾部，後形成十八部。這一時期，孕育了後來佛教史上的小乘大乘不同的派別。小乘是部派佛學特別是其中的有部、經部、正量部、上座等部的發展，從公元150年部派佛教結束時算起，進入了一個新的階段——小乘階段。小乘佛教並未因大乘佛教的產生而結束，而是與大乘佛教相始終。在不同的時期，在不同的國度，在不同的民族中傳承不絕。大乘佛教也從部派佛教發展而來。大乘佛教吸收了各部派中的一些特長發展起來，特別受大眾部的幾派影響



一、莫高窟第四六五窟 前室東壁門北 至正十三年題記



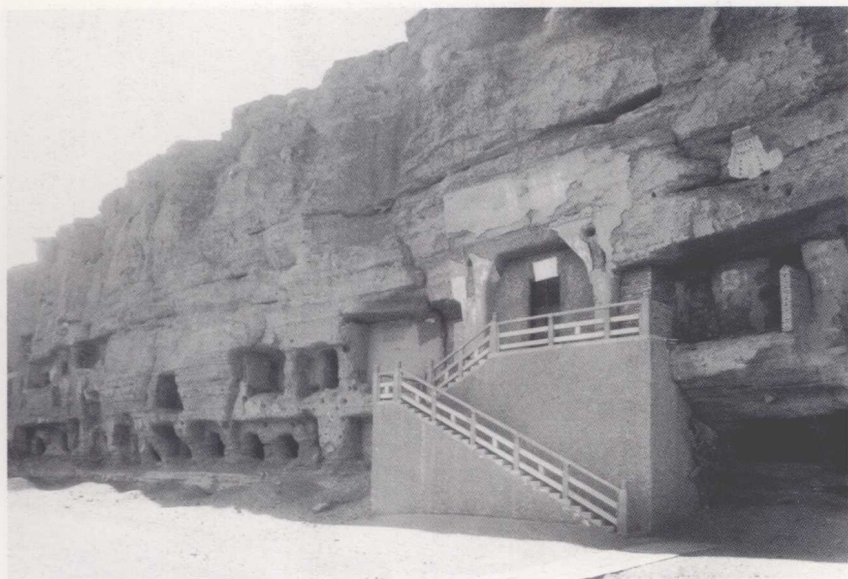
二、莫高窟第四六五窟 主室東壁門南 藏文題記

最大，後來獨立發展，形成了影響至大至深的大乘佛教。大乘佛教的初期階段，約為公元一世紀中葉至四世紀。大乘佛教初期的著名學者為龍樹及其學生提婆。公元五、六世紀是大乘佛教的極盛階段，其代表學者是無著、世親。其後大乘學說內部產生了兩派，一是瑜伽行派，從無著、世親系統而來。一是中觀派，從龍樹、提婆之學而來。公元七世紀到十世紀，在印度是大乘佛教的晚期。這一時期，大乘佛教有新的發展，但學說具有濃厚的思辨、煩瑣學風，難以為一般信徒所接受。此時，大乘佛教局限於“寺學”範圍之內，主要在那爛陀寺、超巖寺等寺院之中，在社會上影響有限。與此同時，密教興盛起來。到大乘佛教衰微之後的十一、十二世紀，在印度繼大乘而行的是佛教金剛乘——密教。

印度的密教，追其源頭，在部派佛教時已有端倪。密教特色之一的咒語——陀羅尼，已偶有所見。如在《增一阿含經》卷四十七提到：“沙門瞿曇有幻惑之咒，能使外道異學皆悉靡伏，何況畜生之類。”《長阿含·大會經》卷十二中，佛為諸天神、天王說防護咒五首等。不過，這時，祇反映了從原始佛教部派佛教時被禁止的咒術，已部份滲入佛教。但原始佛教、部派佛教時禁止咒術是明確的。如巴利文最古的《八頌經品·迅速經》中，佛說比丘“不應該採用《阿闍婆吠陀》（涉及咒語）”，《摩訶僧祇律》卷五將咒術列為“口邪命”：“誦咒行術，咒蛇咒龍，咒鬼咒病，咒水咒火，如是種種求食，是名口邪命。”陀羅尼大量流行，是在大乘佛教產生後隨之而來的。從《般若》到《寶積》、《華嚴》、《法華》等大乘經典都有《陀羅尼品》及相關內容，但此時，陀羅尼是附在大乘佛學之內的。後來，陀羅尼的單獨發展，形成了原始密教即陀羅尼密教。以三世紀中漢譯的《無量門微密持經》為標誌。說明原始密教已形成。該經中陀羅尼已處於主導地位。後來，陀羅尼與手印相配，形成了《持明咒藏》。加上供養法、像法、曼陀羅法等，形成了密法體系，稱作持明密教，時在公元四、五世紀。持明密教發展到六、七世紀，出現了以“真言”標其教法，以成就神通為其密法的傾向。稱陀羅尼為“陀羅尼真言”，稱密法為“真言密法”，稱密教為“真言密教”、“大乘妙真言教”等。這時興盛的成就法，包括世間與出世間種種事業。《蘇悉地羯羅經》中說：“悉地成就，乘空而進，此為最上。藏形隱跡，為中成就。世間諸事，為

下成就。”其中的“下成就”，就包括了世間的各種知識、技藝、方術等等，因而在民間得以廣泛響應和發展。密教的中期發展，以《大日經》和《金剛頂經》為標誌，形成了密教新的主流階段。這兩部經，是密教的代表經典。它們總結了陀羅尼以來的密教，發展了大乘佛教理論，形成了密教——真言乘、金剛乘，後來又有時輪乘——的根本教義，使密教在印度大為興盛。時當公元七、八世紀，一般稱之為瑜伽密教。分別來說，《大日經》初起時，多稱之為真言乘。《金剛頂經》廣泛傳播時，多稱之為金剛乘。從八世紀發展到九世紀，金剛乘中大樂思想很突出。其教法稱為大瑜伽，即大瑜伽密教，屬於無上瑜伽密教的體系。密教發展到十世紀，金剛乘密教的大樂思想發展到了極致。這時的密教自稱無上金剛乘、無上瑜伽教等，因此時的密教受印度教俱生、易行派等影響較深，故也有俱生乘、易行乘等稱。主要密典有《勝樂》、《喜金剛》、《大幻化》、《大印明點》諸類。無上瑜伽密教流行了一個多世紀之後，在十一世紀及其後的一個時期，又興起了一個新派別，這就是以《時輪經》為根本經典的時輪乘，仍屬無上瑜伽系統。時輪乘興起的時代，印度河流域已被伊斯蘭軍占領。到了十二世紀末十三世紀初，伊斯蘭軍大舉東進，摧毀了佛教中心那爛陀寺和超巖寺，佛教大乘之後的金剛乘的最後一個派別時輪乘，連同佛教大小乘一起，在印度便基本消滅了。

印度密教隨著大乘佛教傳入中國，在二世紀後東漢末即傳入中國的是陀羅尼密教。至今猶存的支謙譯於公元222—253年的《微密持經》，就是陀羅尼密教的重要典籍。其後密教隨大乘教典不斷傳入。就《微密持經》而言，從漢末到唐，先後傳譯即達十六次，今尚存九本。不過，密教始終是在大乘佛教的旗幟下存在的。隋唐之際，持明密教傳入，以《牟犁曼陀羅咒經》的傳譯為最早，其後《佛頂咒經並功能》、《十一面觀世音咒經並功能》、《如來方便善巧咒經》、《不空羼索觀世音心咒》等等都譯為中文。唐初，密宗不斷傳入，但未形成宗派體系。到了唐玄宗開元年間，代表印度密教的大師善無畏、金剛智及其弟子一行、不空等，傳譯注釋了《大日經》、《金剛頂經》等一系列密宗經典，正式建立、發展了中國佛教密宗。中國佛教密宗傳入的密教是屬於真言乘、金剛乘的密教。雖然其中金剛乘的大樂思想也得到傳譯，大瑜



三、莫高窟第四六五窟 外景

伽密教也有傳入，但總的來說，並不突出。相對於藏傳密教，一般稱之為唐密、顯密或純密。唐末五代時，密教雖繼續流傳，但受社會動蕩的影響，並無大的成就。宋時，印度密教繼續傳入，瑜伽密教的傳持，無上瑜伽密典的翻譯都有新的成績，但總的來說未出唐密的範圍。元時，藏傳密教傳入內地，在中國佛教史上揭開了新的一頁。

佛教傳入西藏，據藏文史料的說法，始自松贊幹布（617—650）的高祖拉脫脫日年贊，但並未造成影響。松贊幹布娶尼泊爾公主墀尊、唐文成公主為妃，二人都帶去了佛像、佛經和僧人，大概是實際接觸佛教之初。但此時並無西藏出家僧人。直到過了三代之後，墀松德贊（742—797）時期，約在763年左右，印度著名佛教學者寂護被請到了西藏會見了贊普。後又請了密教大師蓮花生。約於779年，建成了西藏第一座有僧伽組織的寺院桑耶寺。此時傳入西藏的佛教，有印度系統，也有中國內地禪宗系統。墀松德贊派人去印度留學，從印度請來高僧，譯經傳法，西藏佛教得到很大發展。墀松德贊之後，牟尼贊普（約797—798在位）、墀德松贊（約798—815在位）、墀祖德贊（又稱熱巴堅，漢文史料稱可黎可足，約815—838在位）繼續扶持佛教，小乘、大乘、金剛乘的各種顯密經論得到大量翻譯。墀祖德贊時，對譯經進行了統一譯例，校改了以前的譯經。限制小乘經論和密教經典，而以顯教經論為主。到此為止，史稱西藏佛教的前弘期。隨後便是達磨贊普（約838—842在位）滅法，吐蕃分裂，佛教中斷了一百多年。前弘期傳入西藏的佛教有顯教，有密教。寂護（或譯靜命）即為大乘中觀宗自立量派的大師。其高足蓮花戒在藏弘法，自為中觀學說無疑。從漢地入藏弘法的，也多為顯教學者。從建中二年（781）起，有遣僧入藏之舉：“初，吐蕃遣使求沙門之善講者，至是遣僧良琇、文素二人行，歲一更之。”^⑥敦煌僧摩訶衍為“大禪師”，在藏弘法，一度得到絕大部份僧俗的信奉，因此便有了蓮花戒和摩訶衍長達三年的論辯（約792—794）^⑦。印僧漢僧，雙方均為顯教。蓮花生一系所傳為密宗，印人無垢友、法稱等所傳為密宗，藏僧去印留學歸來者毗盧遮那、南喀寧波等所傳為密宗。但密宗的內容多為陀羅尼密教、持明密教和瑜伽密教，無上瑜伽密的內容不多，且受到限制。最多，祇在少數人中流傳，並未形成氣候。這可以從幾個方面得到證明：一、從八世紀後期



四、莫高窟第四六五窟 前室東壁

到九世紀初葉，印度流行的真言乘和持明乘的密教大師都接受了金剛乘。此時有大瑜伽密教，大樂思想突出。按後世的分法屬無上瑜伽密的體系，但與後期密教無上瑜伽密教還不相同。大樂思想完全與性力思想相結合，是到十世紀的事。據傳主持過超巖寺的佛智，其密教著作有不少傳入西藏。與其同師的淨師子傳法無垢友，無垢友傳法於吐蕃，吐蕃時的大瑜伽密教大都為無垢友所傳。總之，當時在印度尚未流行的與性力思想結合的無上瑜伽密教傳入吐蕃，可能性不大。二、從史料記載的反對密教的內容來說，無上瑜伽密的性力思想少有涉及。據載，墀松德贊的正妃才邦氏從苯教的角度反對密教，認為毗盧遮那所學的密法是一種黑咒術，或妖術。她攻擊密教使用的法器與儀規“嘎巴拉”、“岡凌”、“曼陀羅”、“金剛舞士”等“不是什麼教法，這是從印度進入西藏的罪惡”。^⑧三、前弘期所譯經論，相傳有三次編目，今存丹噶目錄（收入丹珠內，作於824年）一種，所收經論約七百餘種，經律論三藏，小乘大乘密教的內容都有。密教典籍，有陀羅尼及持明密教的典籍一百餘種，缺瑜伽部和無上瑜伽部。據敦煌藏文寫經，密教經典中大多為陀羅尼密教、持明密教、真言密教及瑜伽部密教，有些論書提到大瑜伽密典。敦煌出土密典中有不少大瑜伽論書，多與禪法結合，但無無上瑜伽部典籍。總之，從傳譯經目和現存典籍證明不了無上瑜伽密的弘傳。四、從藏文佛教學者的結論中來說，無上瑜伽密並無形成氣候的徵兆。“在前弘佛教時期，雖有少數唯識派宗見的班智達來藏，然主要的仍然是靜命堪布及蓮花戒論師之風規屬於中觀自續派見，此派較為發達”。^⑨因以上理由，吐蕃時密教無上瑜伽密並未得到大力弘傳是符合情理的；即使有弘傳，也不會是很成熟的無上瑜伽密教。即使在吐蕃腹地有比較成熟的無上瑜伽密教藝術，也不會很快就傳到吐蕃占領的漢地敦煌。因此，以無上瑜伽密為內容的成熟的藏傳密教藝術第四六五窟的建窟年代，不會在西藏佛教前弘期。至於定其為公元839年的主要根據，第四六五窟的一條藏文題記的釋義，也很難成立。莫高窟第四六五窟東壁門南壁畫的北側，有一條藏文題記（插圖二），金維諾先生請人釋讀為：“蕃二十五年全窟建成”。此題記已很不清楚，經筆者請人釋讀，因辨認上的困難，推測並不一致，釋讀也有出入。大家比較一致的看法是：此題記並非建窟題記。“隨便寫的，不重要。”



五、莫高窟第四六五窟 東壁門北 供養僧人



六、莫高窟第四六五窟 東壁門北 供養僧人

(青海省佛協副會長、卻藏等寺寺主、青海佑寧寺卻藏大活佛佛語)開頭幾個字，似為安多藏區口語“臘月二十五……”，其中還有拼寫錯誤，字形也是唐以後的藏文。(青海社會科學院蒲文成先生持此說)末尾數字，似可譯為“黨莽寫畫”。(西北民院楊士宏先生說)所以，此題記為游人題記，不能作為唐代建窟的根據是沒有大的疑義的。

二

既然莫高窟第四六五窟非唐時所建，那就是屬於西藏佛教後弘期的作品。佛教後弘期起自十世紀後半，到十一二世紀，西藏佛教又重新活躍起來並得到廣泛傳播。敦煌在吐蕃之後分屬唐(晚唐848—906)、五代(907—959)、宋(960—1035)、西夏(1036—1226)、蒙元(1227—1368)。考察第四六五窟的時代，就要從其內容，從其所屬宗派，從藏密內傳綫索等方面去探討。

截至第四六五窟建窟的下限十四世紀初葉(1309)，西藏佛教已經形成的大的宗派有寧瑪派、噶丹派、薩迦派、噶舉派等派別。寧瑪派的寧瑪有兩個意思，一是古，二是舊。寧瑪派認為他們的教法是由蓮花生傳下來的，他們傳承弘揚的是前弘期所譯的密典，所以是古，是舊。寧瑪派僧人習慣戴紅色僧帽，故又稱為紅教。教法以大圓滿法為特有。這一派的特點是組織較渙散，教徒分散。十三世紀時，寧瑪派僧人和元朝建立過聯繫，但聯繫不多。在內地也未見傳教的記錄。噶當派(也作噶丹派)的噶是佛語之意，當是教誡教授之意，合起來，就是遵循佛的教誡的意思。教法有噶當七論、三士道等。噶當派以顯宗的修習為主，強調修習次第，先顯後密。密宗祇傳給少數有根器的人，因而噶當派並不廣傳密宗，對無上瑜伽密是嚴加掌握的，故有“純淨”之稱。十三世紀中葉，藏地噶當派很興盛，寺院最多，但這一派並不尋求掌管地方權力，與權力者有所疏遠。與內地權要人物沒有什麼聯繫，也未見在內地傳教的記錄。以上兩派，與第四六五窟的開窟當無聯繫。

1073年，以薩迦寺的修建為標誌，薩迦派創立。薩迦意為灰白色土地，是據當地土色而來的地名，因以名寺名派。薩迦派又稱花教，據說由該派寺院圍牆上塗紅、白、黃三色條

紋而來。這一派以昆氏家族為中心，以薩迦寺為主寺，以卓彌所傳道果法為主要教法。傳到八思巴時，為薩迦五祖(有白衣三祖、紅衣二祖之說。袞噶寧波、瑣南則摩、札巴堅贊三祖未出家，娶妻生子，又掌薩迦政教，故稱白衣三祖。薩班袞噶堅贊、八思巴身著袈裟，掌執政教，稱紅衣二祖)。後來建立了西夏王國的西夏人，是黨項羌族人的一支，居於藏漢之間。西夏人與藏族很早就有聯繫，且關係密切。如松贊幹布的五妃之一茹雍妃潔莫尊即西夏王女，在拉薩建卡查寺。以西夏族人為工頭，在康地建隆塘準瑪寺。松贊幹布在西夏人的熱甫崗也建了雍佑熱甫嘎神殿(見《賢者喜宴》)。建桑耶寺時，從西夏迎請了宗教人士多吉熏努入藏(見《多麥佛教史》)。墀松德贊時西夏人容傑，成為著名的“吐蕃九名醫”之一(見《醫學總綱》)^⑩。薩迦與西夏早有關係。元時封烏思藏十三萬戶之一拉堆絳的勢族，即是西夏王室的後裔，成吉思汗滅西夏時投靠的薩迦^⑪。拉堆絳勢族中“曾有一總管任八思巴侍者前往內地，因成薛禪汗之上師，遂被稱為帝師巴約色……他曾得到由皇帝聖旨所頒賜的封文，即封其為掌管由嘉爾加至切以上之拉堆絳地區的萬戶長”^⑫。

1206年，成吉思汗建蒙古國。同年，兵臨西夏，曾到甘青藏區的柴達木等地，這一地區的藏人即歸順蒙古。由於西夏和薩迦派有聯繫，據載成吉思汗曾致書薩迦寺大喇嘛，表示尊重喇嘛教，並有意派兵進藏。1227年西夏亡於蒙古。窩闊台即位後，劃西夏舊地及甘青藏區為其子闊端的份地。闊端駐涼州。1239年，闊端派將多達率軍入藏，1240年蒙古軍撤回甘青地區。瞭解到薩迦四祖薩迦班智達袞噶賢贊(簡稱薩班)“學富五明”等情況，於1244年函召薩班來涼州商談衛藏全區歸順蒙古事。薩班即攜帶其侄八思巴等出發赴涼州。行到拉薩附近，先派八思巴去涼州，自己與各地方勢力商議對策，於1246年到涼州。當時闊端離開涼州去和林，第二年闊端回涼州，和薩班商定了藏區歸順蒙古的條件。其中有：寺廟僧眾佛教事務，委托薩迦派首領管理。藏地的較高官員，先由薩迦派領袖推薦，而後由蒙古任命。藏地地方官員、戶口及貢稅等表冊，一份交蒙古汗王，另一份要交薩迦寺。這樣薩迦派便取得了西藏地方宗教和行政事務的領袖地位。做了領袖，薩迦在蒙古占領地大力傳播就成了理所當然。薩班本人獲祭天長老之稱，任闊端上師，在蒙古地區弘揚佛