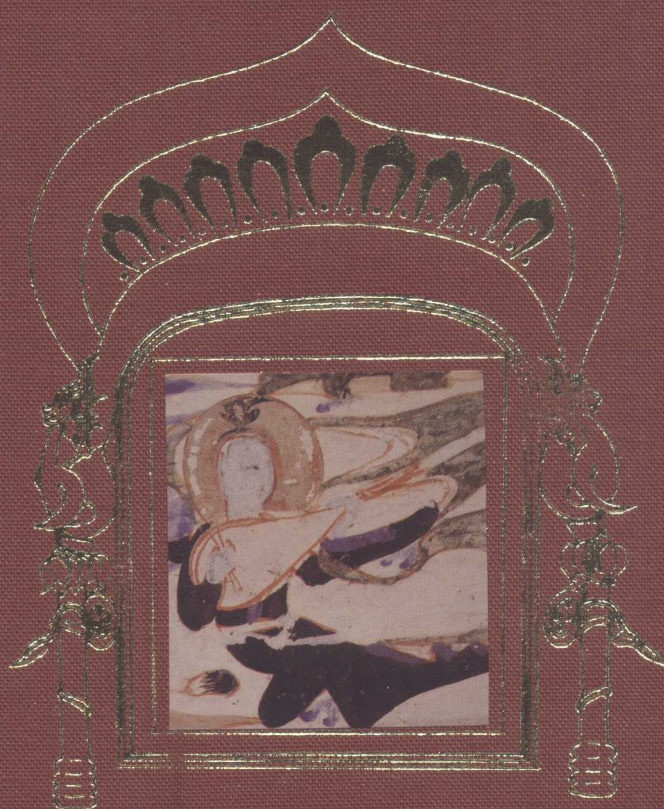




莫高窟第二九六窟(北周)

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

版次：一九九八年二月第一版第一次印刷

印數：———一〇〇〇

書號：ISBN 7-5344-0767-2 J·768

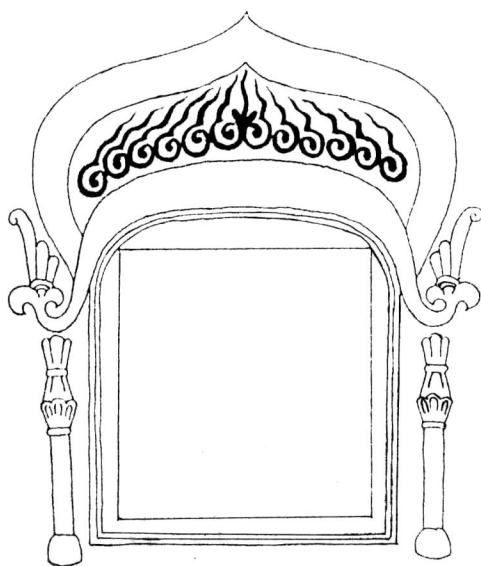
定價：三〇〇圓

k879.21
2011/
7

閱覽

敦煌石窟藝術

莫高窟第二九六窟（北周）



敦煌莫高窟第二九六窟

圖版目錄

一、主室 內景	三七、主室南壁 得眼林和藥叉之二
二、主室西壁 佛龕	三八、主室南壁得眼林 兵匪激戰
三、主室西壁龕 倚坐佛	三九、主室南壁得眼林 山野虎鹿
四、主室西壁龕 阿難	四〇、主室南壁得眼林 凱旋而歸
五、主室西壁龕 佛光之一	四一、主室南壁 得眼林和藥叉之三
六、主室西壁龕 佛光之二	四二、主室南壁得眼林 審訊挖眼
七、主室西壁龕西壁 飛天	四三、主室南壁得眼林 放逐山野
八、主室西壁龕西壁 飛天	四四、主室南壁得眼林 山中修行
九、主室西壁龕西壁 弟子	四五、主室南壁得眼林 山中野鹿
一〇、主室西壁龕西壁 弟子	四六、主室 北壁
一一、主室西壁龕西壁 供養菩薩	四七、主室北壁 須闍提品
一二、主室西壁龕西壁 供養菩薩	四八、主室北壁 須闍提品之一
一三、主室西壁龕西壁 婆藪仙	四九、主室北壁須闍提品 夜叉告密
一四、主室西壁龕西壁 鹿頭梵志	五〇、主室北壁須闍提品 夜半出逃
一五、主室西壁龕外北側 供養菩薩	五一、主室北壁須闍提品 誤入歧途
一六、主室西壁龕外南側 供養菩薩	五二、主室北壁須闍提品 殺到救命
一七、主室西壁龕 龕楣	五三、主室北壁須闍提品 割肉奉親
一八、主室西壁龕楣 化生	五四、主室北壁 須闍提品之二
一九、主室西壁 東王公赴會	五五、主室北壁須闍提品 繼續前行
二〇、主室西壁東王公赴會 東王公	五六、主室北壁須闍提品 獅虎試誠
二一、主室西壁東王公赴會 雷公	五七、主室北壁須闍提品 鄰國出迎
二二、主室西壁東王公赴會 飛天	五八、主室北壁須闍提品 鄰國出兵
二三、主室西壁 西王母赴會	五九、主室北壁須闍提品 前鋒騎兵
二四、主室西壁西王母赴會 御者	六〇、主室北壁須闍提品 騎兵主帥
二五、主室西壁西王母赴會 雷公	六一、主室北壁須闍提品 騎兵儀衛
二六、主室西壁西王母赴會 飛天	六二、主室 東壁
二七、主室西壁西王母赴會 飛天	六三、主室東壁 男供養人
二八、主室西壁龕下 青龍	六四、主室東壁 男供養人
二九、主室西壁龕下 白虎	六五、主室東壁 女供養人
三〇、主室 南壁	六六、主室東壁 女供養人
三一、主室南壁 得眼林	六七、主室東壁 女供養人
三二、主室南壁 得眼林和藥叉之一	六八、#主室東壁 女供養人和侍從
三三、主室南壁得眼林 僚臣陳告	六九、主室東壁 藥叉
三四、主室南壁得眼林 僚臣	七〇、主室東壁 藥叉
三五、主室南壁得眼林 出兵剿匪	七一、主室南壁 千佛
三六、主室南壁得眼林 騎兵	七二、主室南壁 千佛

七三、主室南壁 千佛
七四、主室南壁 千佛
七五、主室 窟頂
七六、主室窟頂 藻井
七七、主室窟頂藻井 井心
七八、主室窟頂藻井 飛天
七九、主室窟頂藻井 飛天
八〇、主室窟頂藻井 飛天
八一、主室窟頂藻井 飛天
八二、主室窟頂藻井西披 邊飾
八三、主室窟頂藻井東披 邊飾
八四、主室窟頂藻井西披 蓮花忍冬邊飾
八五、主室窟頂藻井南披 蓮花忍冬邊飾
八六、主室窟頂藻井東披 蓮花忍冬邊飾
八七、主室窟頂藻井北披 蓮花忍冬邊飾
八八、主室窟頂 北披
八九、主室窟頂 南披
九〇、主室窟頂 東披
九一、主室東北西披 飛天
九二、主室西披 飛天
九三、主室西披 飛天
九四、主室南披 飛天
九五、主室南披 飛天
九六、主室南披 飛天
九七、主室東披 飛天
九八、主室東披 飛天
九九、主室東披 飛天
一〇〇、主室東披 飛天
一〇一、主室東披 飛天
一〇二、主室北披 飛天
一〇三、主室北披 飛天
一〇四、主室北披 飛天
一〇五、主室北披 飛天
一〇六、主室北披 飛天
一〇七、主室北披 飛天
一〇八、主室北披 飛天

一〇九、主室西披 微妙比丘尼品之一
一一〇、主室北披 微妙比丘尼品之二
一一一、主室西披微妙比丘尼品 微妙失寵
一一二、主室西披微妙比丘尼品 微妙賭咒
一一三、主室西披微妙比丘尼品 微妙回娘家
一一四、主室西披微妙比丘尼品 荒野生子
一一五、主室西披微妙比丘尼品 蛇咬丈夫
一一六、主室西披微妙比丘尼品 渡子過河
一一七、主室西披微妙比丘尼品 路遇娘家人
一一八、主室西披微妙比丘尼品 暫住梵志家
一一九、主室北披微妙比丘尼品 微妙再嫁
一二〇、主室北披微妙比丘尼品 丈夫醉歸
一二一、主室北披微妙比丘尼品 逼食嬰兒
一二二、主室北披微妙比丘尼品 微妙出逃
一二三、主室北披微妙比丘尼品 墓園談情
一二四、主室北披微妙比丘尼品 微妙三嫁
一二五、主室北披微妙比丘尼品 微妙得救
一二六、主室北披微妙比丘尼品 微妙四嫁
一二七、主室北披微妙比丘尼品 野狼掘墓
一二八、主室北披微妙比丘尼品 削髮爲尼
一二九、主室北披 福田經變
一三〇、主室北披福田經變 建佛塔
一三一、主室北披福田經變 建佛堂
一三二、主室北披福田經變 建園植樹
一三三、主室北披福田經變 施藥治病
一三四、主室北披福田經變 掘井飲畜之一
一三五、主室北披福田經變 掘井飲畜之二
一三六、主室北披福田經變 修路建橋之一
一三七、主室西披 善事太子入海品之一
一三八、主室南披 善事太子入海品之二
一三九、主室東披 善事太子入海品之三
一四〇、主室西披善事太子入海品 思子求子
一四一、主室西披善事太子入海品 向日月祈子
一四二、主室西披善事太子入海品 天神說子
一四三、主室西披善事太子入海品 求仙人爲子
一四四、主室西披善事太子入海品 大夫人懷胎

一四五、主室西披善事太子入海品 善事降世
一四六、主室西披善事太子入海品 相師占相
一四七、主室南披善事太子入海品 惡事出生
一四八、主室南披善事太子入海品 三時殿之一
一四九、主室南披善事太子入海品 三時殿之二
一五〇、主室南披善事太子入海品 三時殿之三
一五一、主室南披善事太子入海品 請求出遊
一五二、主室南披善事太子入海品 善事出遊
一五三、主室南披善事太子入海品 出遊遇乞丐
一五四、主室南披善事太子入海品 出遊見屠宰
一五五、主室南披善事太子入海品 出遊觀耕
一五六、主室南披善事太子入海品 農夫耕田
一五七、主室南披善事太子入海品 出遊見狩獵
一五八、主室南披善事太子入海品 出遊見捕魚
一五九、主室東披善事太子入海品 回宮不樂
一六〇、主室東披善事太子入海品 請求施舍
一六一、主室東披善事太子入海品 施舍濟民
一六二、主室東披善事太子入海品 出海取寶
一六三、主室東披善事太子入海品 路途跋涉
一六四、主室東披善事太子入海品 行至金銀山
一六五、主室東披善事太子入海品 取寶而歸
一六六、主室東披善事太子入海品 行至七寶城
一六七、主室東披善事太子入海品 歸途船沉
一六八、主室東披善事太子入海品 兄弟同歸
一六九、主室東披善事太子入海品 刺眼奪寶珠
一七〇、主室東披善事太子入海品 流浪他國
一七一、主室東披善事太子入海品 牛王舐目
一七二、主室東披善事太子入海品 彈琴乞食
一七三、主室東披善事太子入海品 彈琴看園
一七四、主室東披善事太子入海品 彈琴說愛
一七五、第二九六窟 前室
一七六、第二九六窟 前室西披 藥師佛說法圖
一七七、第二九六窟 前室西壁門北 北方天王
一七八、第二九六窟 前室西壁門南 南方天王
一七九、第二九六窟 前室南壁 普賢變
一八〇、第二九六窟 前室北壁 文殊變

一八一、第二九六窟 甬道頂 接引佛
一八二、第二九六窟 甬道南壁 說法圖
一八三、第二九六窟 甬道北壁 說法圖

插圖目錄

一、莫高窟第二九六窟 外貌
二、莫高窟第二九六窟 東王公西王母赴會圖 張大千臨摹
三、莫高窟第二九四窟 東王公赴會圖
四、莫高窟第二九四窟 西王母赴會圖
五、莫高窟第三〇五窟 東王公赴會圖
六、莫高窟第三〇五窟 西王母赴會圖
七、莫高窟第四〇一窟 東王公赴會圖
八、莫高窟第四〇一窟 西王母赴會圖
九、莫高窟第四二三窟 東王公赴會圖
一〇、莫高窟第四二三窟 西王母赴會圖
一一、麥積山第一二七窟 東王公巡遊圖
一二、麥積山第一二七窟 東王公巡遊圖
一三、麥積山第一二七窟 西王母巡遊圖
一四、嘉峪關丁家閘五號墓 東王公
一五、嘉峪關丁家閘五號墓 西王母
一六、第二九六窟 主室南壁內容示意圖
一七、第二九六窟 主室北壁內容示意圖
一八、第二九六窟 主室西壁內容示意圖
一九、第二九六窟 主室東壁內容示意圖

序

敦煌研究院院長
段文傑

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

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

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

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

所謂尊像畫，即佛教神靈的肖像畫，如佛、菩薩、天王等。

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

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

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

所謂聖跡畫，即佛教歷史遺跡畫，其中又包括瑞像圖、高僧故事、佛教史跡故事等。

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1993年3月寫於蘭州

PREFACE

by Duan Wenjie, President of the Dunhuang Academy

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

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

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

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

The broadness and profundity was well reflected in

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

Zun-xianghua (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 the child walked seven steps, each step making a lotus grow. When he at last obtained illumination — the complete understanding of the universe that is Buddhahood, Sakyamuni displayed prodigious abilities. It is this type of powerful imagination that changed philosophers and thinkers from the Shakya clan into supreme rulers of the Buddhist world. Only imagination can create the world that people have never seen. The Dunhuang artists must have had unbounded and vigorous imaginations.

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

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

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

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

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

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

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

Having carried on the traditions of national art and

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

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

Lanzhou People's Hospital
March, 1993

三教會通

——北周第二九六窟的內容和藝術特色

梁尉英

序 言

我國歷史上四世紀末葉至六世紀末葉，史稱南北朝，北朝之北周爲鮮卑族宇文氏所建，始於孝閔帝宇文覺元年（557），止於靜帝宇文衍大定元年（581），共歷五帝，凡二十五年。

北周時的敦煌仍是西部邊陲的軍防、交通、商貿、文化的重鎮，政局相對穩定，東西絲路交通暢通，佛事仍然興盛。建德三年（574），周武帝宇文邕滅佛雖曾波及到沙州（敦煌），但其勢已爲強弩之末，^①對敦煌的佛事未成致命之擊，總的來說，敦煌佛事仍頗活躍。北周期間，敦煌莫高窟開鑿的洞窟現存十五個，西千佛洞也存四個。

莫高窟現存北周洞窟是第二五〇、二九〇、二九四、二九六、二九七、二九八、二九九、三〇一、四二八、四三〇、四三八、四三九、四四〇、四四二、四六一等窟。

第二九六窟是北周的代表窟之一，位於莫高窟中區第二層（插圖一），規模中等。型制爲前後室，主室覆斗形頂，西壁設佛龕。龕頂甬道。前室大部份坍塌。

主室除塑像經清代補塑和上彩妝修外，全部壁畫都是北周的原作。前室和甬道，五代覆蓋北周壁畫而重繪。

主室西壁圓券龕，內有彩塑五身。主尊是倚坐說法的釋迦佛，清代上彩妝修。清代補塑了二弟子迦葉和阿難。兩側脅侍供養菩薩，皆經清代妝修。

主室壁畫主要有南壁的得眼林，北壁的須闍提品，西披和北披的微妙比丘尼品，西披、南披、東披的善事太子入海品，北披的福田經變，其次爲千佛、弟子、菩薩、飛天、藥叉供養人等。

前室和甬道是五代壁畫，現存西披的東方藥師佛，西壁甬道門頂的說法圖，門南的北方天王，門北的南方天王，南壁的普賢變，北壁的文殊變，南北壁下部的供養人。這些壁畫大多模糊了。甬道龕形平頂繪接引佛，南北披趺坐佛各三身，南北壁說法圖各一。

主室北周的故事畫出自兩部佛經和一種傳說。

微妙比丘尼品、善事太子入海品、須闍提品皆出自《賢愚經》。此經是一部因緣譬喻故事的合集，是說賢者和愚者的各種故事，全稱《賢愚因緣經》，版本不同，經品數有異，今

收入《大正藏》第四冊者，凡十三卷，記爲“元魏涼州沙門慧覺等在高昌譯”。僧佑《出三藏記集》卷九載《賢愚經記》說：“河西沙門釋曇學、威德等凡有八僧，結志遊方，遠尋經典，於于闐大寺遇般遮于瑟之會……學等八僧隨緣分聽，於是競習胡音，析以漢義，精思通譯，各書所聞，還至高昌，乃集爲一部，既而逾越流沙，齎到涼州。於是沙門釋慧朗，河西宗匠，道業淵博，總持方等。以爲此經所記，源在譬喻；譬喻所明，兼載善惡；善惡相翻，則賢愚之分也。前代傳經，已多譬喻，故因事改名，號曰《賢愚》焉。”^②

雖不是說故事的，便在此窟爲與微妙比丘尼品、善事太子入海品統一佈局而亦以連環故事畫的形式繪出的福田經變，是據《福田經》所繪。此經全稱《諸種福田經》，又稱《諸福田經》，西晉法立、法炬合譯，今收入《大正藏》第十六冊。該經記述帝釋問良田，佛陀遂說示五淨德、七法，把發心離俗等五淨德名爲福田。世人種良田可獲得果實，佛門行善則可積功德，此之謂建立福田。又說建佛塔、建僧堂、植樹、掘井、施藥、築路、修廁所等七法也是廣種福田。第二九六窟的福田經變即繪此七法之六法。

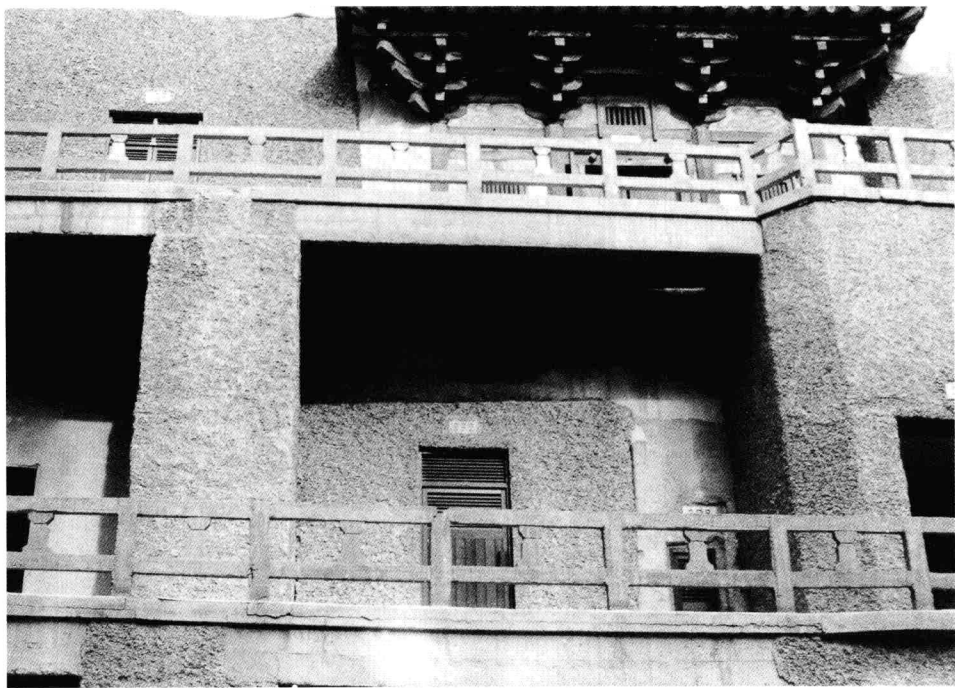
得眼林，是古代中天竺舍衛國祇園精舍附近一處園林之名，又稱安陀林、安和林、開眼林、晝安林。《雜阿含經》卷四十五、《中阿含經》卷二、《七日經》、《高僧法顯傳》、《大唐西域記》卷六，皆載記得眼林本事。《大唐西域記》卷六中玄奘說此得眼林的緣由：佛世時，有五百盜匪被勝軍王捕獲，被抉去雙眼棄逐深林。其時佛陀止於逝多精舍，聽到群盜哀鳴，生起慈心，令清風和暢，揚起雪山之藥，佈滿盜匪之眼。未久，盜匪們雙目復明，來到佛陀面前，歡喜頂禮，投杖而去，於是諸杖根植成林，故名得眼林。^③這是佛教聖迹的傳說故事。壁畫所繪即此，俗稱“五百強盜成佛”。^④

三教會通的壁畫

中國佛教與儒學、道教的相互關係，既是彼此矛盾，互相鬥爭的，又是彼此吸納補充，進而相互融合會通的。反之，儒道兩家也莫不如此。

印度佛教經西域傳入敦煌再至中原，時至北周，佛教入中土已歷數百載。

中國文化的核心思想是儒學老莊，中國文化的類型是倫



一、莫高窟第二九六窟 外貌

理型的，以此建構起來的華夏文化根深蒂固，對外來宗教文化具有頑強的排外性。佛教入中土並站穩腳跟經歷了步履艱難的過程，作出種種努力不斷地向中國文化靠攏，尤其在佛學義理方面吸收儒學老莊思想，如此的佛學義理以至於如此的佛教，就有別於印度的佛教義理，也不再是地道的印度佛教了，而是民族化了的中國佛教義理和中國特色的中國佛教了。第二九六窟的壁畫鮮明地反映出了中國佛教吸收融會儒道思想的歷史特點。

佛教有大小乘之分。小乘佛教是指早期的部派佛教，僅以個人修行爲目的。大乘佛教提倡發大悲心，普渡衆生，爲大衆服務，追求成佛濟世，建立佛國淨土。第二九六窟的壁畫集中地反映了大乘佛教所倡導的自利利他的精神，這也就是佛教倫理道德的規範準則。

《福田經》所說建立福田的七法，第二九六窟北披的福田經變繪出其中的六事：修佛塔建僧房以供養佛和僧，建園植樹以蔭蔽行人，掘井汲水以供行旅人畜飲用，施醫藥以救治病人，修橋鋪路以利行人過往。這都是社會公益善舉，在佛門是積善爲得福報，可以說這也是佛教人生的道德修養，以此善行利他而達利己之目的——證得佛果。這些善舉除修佛塔建僧房之外，種樹、掘井、修橋、施藥等事，客觀作用是：樹蔭遮陽可使路人免受日曬之苦，掘井汲水可爲行旅人畜解除渴乏之苦，修橋鋪路便於商旅行人通行而免遭坎坷顛簸之苦，施醫藥救死扶傷而解除人們的病痛。這些有利於大衆的思想和行事，在人類的日常生活中是有積極意義的。這是佛教慈悲思想所要求的利他道德行爲的準則，無疑地能給大多數人帶來好處和利益的，福田善事就是社會生活中的公益善事，古今亦然，佛俗亦然。

佛教福田善事的思想與以“仁”爲核心的儒家倫理道德思想是一致的。

孔子提出的“仁”之一義是“愛人”、“仁愛”。“愛人”就有與人爲善、互愛互助之意。孔子“仁者愛人”說，就是說的人與人關係中的人道原則。孟子又突出和強調了“仁”的人道意義。《孟子·盡心下》說“仁也者，人也，合而言之道也”。墨家對“仁”的解釋，更加有愛一切人的意思，即“兼愛”、“博愛”。《墨子·兼愛下》說“兼即仁矣，義矣”。孔孟之道“仁”的思想與佛教福田善事的思想是不矛盾的，可以

說是互通的。

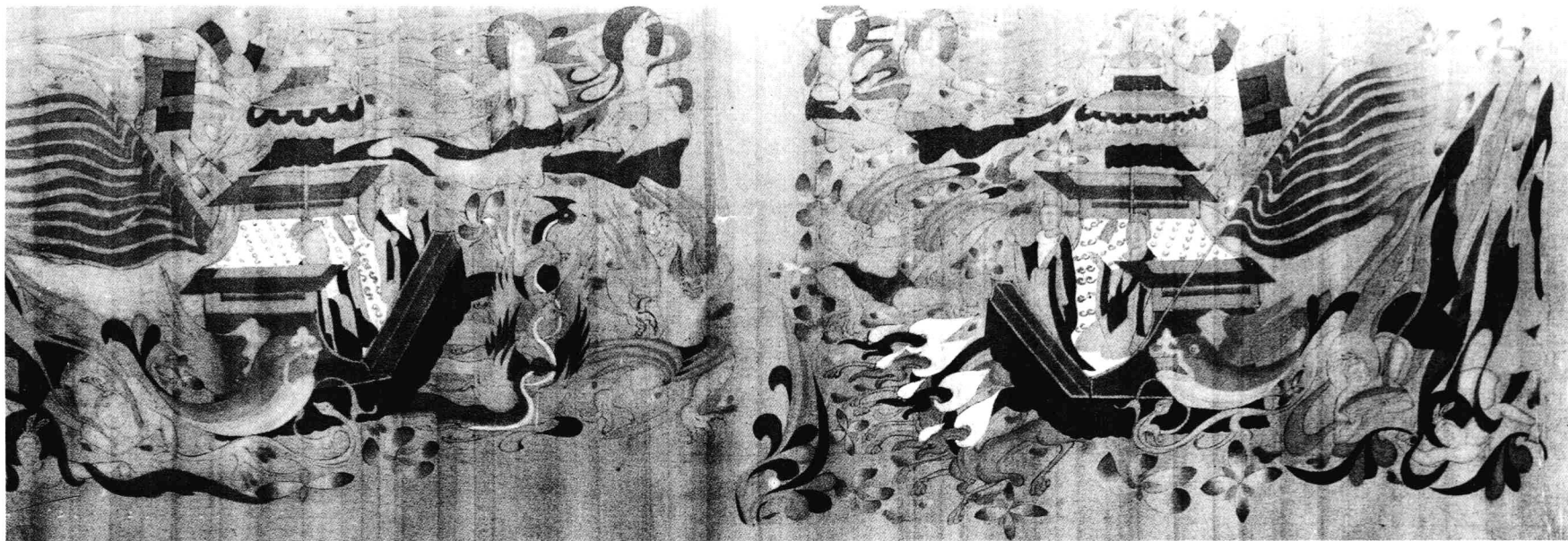
東晉道士葛洪著《抱朴子》，其《內篇》卷三《對俗》說：“欲求仙者，要當以忠孝、和順、仁信爲本。若德行不修，而但務方術，皆不得長生也。”此說“求仙”、“長生”首先要“修德”，而“修德”之本是“忠孝、和順、仁信”。又在《內篇》卷六《微旨》中說：“然覽諸道戒，無不云欲求長生者，必欲積善立功，慈心於物，恕己及人，仁逮昆蟲，樂人之吉，憫人之苦，賙人之急，救人之窮。”這是道家之說，求仙長生之修德，是以仁、善爲本，也是說要有“利他”的思想和舉動。“利他”的思想，佛道兩家也是有共同之處的。

佛教說“利他”，儒家說“仁愛”，道教說“積善”，總而言之，三家都有與人爲善的思想，都要求人們去做“利他”的事情，在這一點上三家是共同的，且可互通的。福田善舉，可以說最能體現佛儒道三家能會通的。第二九六窟的福田經變就是佛教爲爭取與儒道靠攏而對三教會通思想的一種公開宣傳。

《賢愚經》的《善事太子入海品》，是佛家說本緣的。善事太子就是釋迦牟尼佛的前世之身，惡事太子是釋迦從弟提從達多（調達）的前世之身。前世釋迦爲種種身修行時，提婆達多常以種種身與佛結仇作對，《善事太子入海品》所說惡事刺瞎善事眼奪珠就是其中的一事。但善事不記個人仇怨、寬宏大量地善待惡友的品德是值得稱道的。

善事太子施財濟困、入海取寶珠造福於大家，寬恕惡弟，他的仁慈友恕的思想品德既是佛教所提倡的，又是儒家、道教所提倡的。

儒家倫理道德的“仁”，體現在家庭成員兄與弟的關係中有“悌”的倫理道德準則。“悌”者敬愛兄長也。《論語》強調“孝悌也者，其爲仁之本”，“弟子入則孝，出則悌”，孔子視孝悌爲重要的道德規範，孟子繼承了孔子的孝悌思想，進一步從性善論加以論證。《孟子·盡心上》說：“人之所不學而能者，其良能也；所不慮而知者，其良知也。孩提之童無不知愛其親者，及其長也，無不知敬其兄也。”親親，仁也；敬長，義也。”親親、敬長是仁和義的道德品質，是人類天賦的善良本性。《墨子·兼愛下》提出“友兄悌弟”，是說爲兄長的對弟弟要友愛，作弟弟的對兄長要敬愛。《白虎通義·三綱六紀》直白地說“弟者，悌也，心順行篤也”，要求爲人弟



二、莫高窟第二九六窟 東王公西王母赴會圖 張大千臨摹

者要順從兄長，行為要忠實可靠，這就是“悌”。《性禮會通·人倫》說：“接弟之道如何？曰：盡友愛之道而已。”此說為兄長的要親仁寬厚。這種兄弟之關係稱為“兄友弟恭”。《論語·里仁》：“子曰：‘吾道一以貫之。’”“曾子曰：‘夫子之道，忠恕而已矣’”。又《衛靈公》：“其恕乎，己所不欲，勿施於人。”也就是說“仁者愛人”，對人要寬容饒恕，這也就是儒家倫理道德原則中的“恕”。道教也是如此主張的。《抱朴子內篇》卷六《微旨》說“慈心於物，恕己及人”。儒家道德準則有五常之說。西漢董仲舒《舉賢良對策一》：“夫仁、誼（義）、禮、知（智）、信，五常之道，五者所當修飭也。”他所說的“仁”的含義就是愛人，對人要行忠恕之道。《尚書·泰誓下》說“狎侮五常”，唐孔穎達疏：“五常即五典，謂父義、母慈、兄友、弟恭、子孝。”

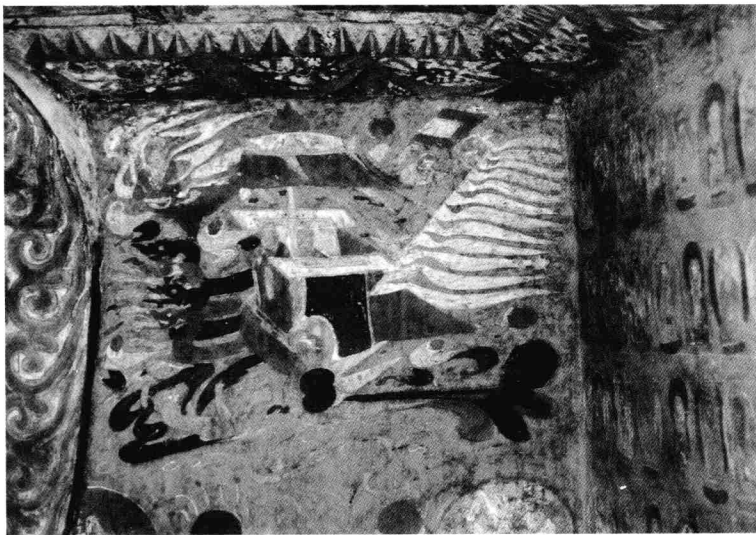
善事太子是“兄友”的榜樣，惡事是“弟不恭”的典型。壁畫善事太子入海品，就是褒揚善事太子為人兄友和行恕道的高尚品德，同時貶斥惡事不仁也不恭的卑劣行徑和人品。《賢愚經·善事太子入海品》篇末善事告誡大眾“當攝心口意，修十善道”，“爾時一切閻浮提內，感念太子無極之施，人聞其令，尅勵其心，奉行十善，不犯眾惡，命終之後，皆得生天”。^⑤十善者，佛教說是：不殺生，不偷盜，不邪淫，不妄語，不兩舌，不惡口，不綺語，不貪欲，不瞋恚、不邪見。行十善，就能得正果生天。道教直言“求仙者必以忠、孝、友、悌、仁、信為本”，^⑥道士呂洞賓說：“孝弟忠信為四大支柱，不豎其柱而用心，椽瓦何能成得大廈？”^⑦這是唐、宋以至清道士、文人之語，是為後話，然而在魏晉南北朝時期，在道教的分化發展、改造充實的過程中，著名道士葛洪、寇謙之等，“將道教的神仙方術與儒家的綱常名教相結合，建立了一套長生成仙的理論體系，使道教的神仙信仰理論化，豐富了道教的思想內容，為上層士族道教奠定了理論基礎，對後世道教的發展有較大的影響”。^⑧道教也提倡“恕己及人”，《善事太子入海品》也有此種倫理思想，所說“修十善道”，“不犯眾惡”，也有兄弟之間的倫理道德關係。以善事從正面體現兄友，以惡事從反面表現弟不恭，即不悌。於此，佛儒道三教會通了，儒道“仁”“恕”的善惡觀與佛教的“十善道”有了“大同”之處。因此，我們說第二九六窟繪製善事太子入海品就是佛教為與儒道會通的一種努力。

《賢愚經》的《微妙比丘尼品》，是講述因緣故事的，說的是因果報應，前世作惡，今生遭惡報。這是佛教的理論，固不足取。但從惡有惡報、善有善報而勸人為善的社會意義上說，是有其積極一面的。微妙比丘尼前世為人婦，不生孩子，嫉妬妾生孩子，擔心家產旁落，用針刺死嬰兒，小妾追問，為人大婦的微妙矢口否認，賭咒發誓。前世咒誓，今生一一遭受報應，經歷了夫喪子夭的各種苦難。微妙比丘尼的苦難是封建宗法禮教制度下婦女悲慘命運的寫照。微妙比丘尼的遭遇又可以說是“多行不義必自斃”的結果。

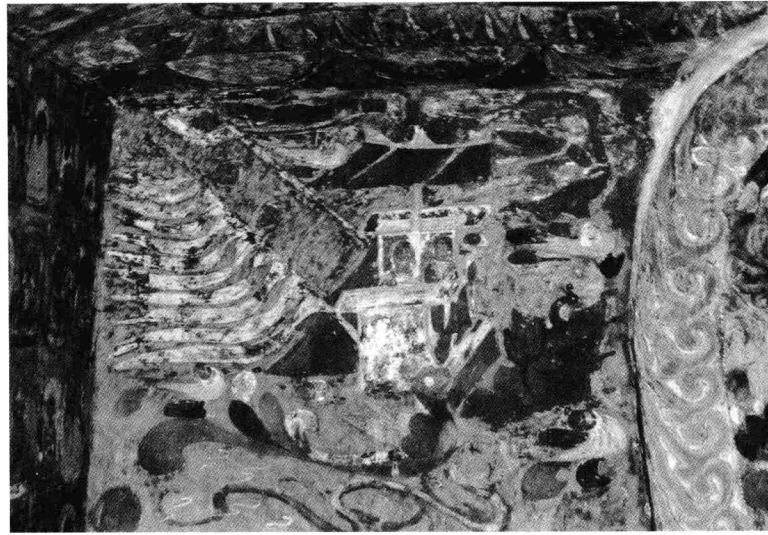
孔子在《論語·里仁》中說：“君子喻於義，小人喻於利。”《孟子·離婁上》說：“義，人之正路也。”《禮記·中庸》也說：“義者，宜也。”這裏古人所說的“義”，就是正義、仁義、應當之謂也。這是中國古代倫理學中的最高道德準則和道德評價標準。古人云“見利思義”、“殺身成仁”、“舍身取義”等，就是“義”所表現出的高尚行為和道德境界。所謂“仁、義、禮、智、信”之“義”即“宜”，就是說的社會生活中人們行為的道德規範標準，按照社會的和倫理的要求去做本應當做的事情。道家理論家葛洪說：“夫所謂道，豈唯養生之事而已乎？《易》曰：立天之道，曰陰與陽；立地之道，曰柔與剛；立人之道，曰仁與義。”又說：“夫道者，其為也，善自修以成務；其居也，善取人所不爭；其治也，善絕禍於未起；其施也，善濟物而不德；其動也，善觀民以用心，其靜也，善居慎而無悶。此所以為百家之君長，仁義之祖宗也。”^⑨道教吸收儒學，也講“仁”和“義”的。佛教更是以慈善為本，佛門戒律中“不殺生”就是儒、道所主張的“仁”和“義”的同義語，就是大慈大悲的濟世思想和大慈大悲的救人精神。在這裏佛、儒、道三家是有共性的。佛窟中繪出微妙比丘尼的故事，意在要人講仁講義，不要去做不仁不義之事。如此繪作宣傳，表明佛教主動爭取靠近儒道，以求能在我國自立而生存。

主室南壁的得眼林，故事說五百強盜放下屠刀、立地成佛。佛門之意是說幹了壞事，有不仁不義之舉也無妨，祇要棄惡從善、改邪歸正也會有善果的。大乘佛教胸懷大度，它所普渡衆年之衆生，也包括罪惡之人，是以慈悲對待而感化濟渡的，使其棄惡而獲得正果。

這種思想和精神，在儒家就是“仁者愛人”。《墨子·兼



三、莫高窟第二九四窟 東王公赴會圖



四、莫高窟第二九四窟 西王母赴會圖

愛》提出“兼相愛，交相利”的倫理原則。墨子的兼愛說，認為天下的一切禍亂起因於“不相愛”，主張人與人彼此間要相愛，而且是無差等地相愛。這種“兼相愛”與儒家的“親親”是不同的。儒家的“親親”是愛有差等的。《孟子·盡心上》說：“親親，仁也；敬長，義也。”又說“天下兼相愛則治，交相惡則亂”。《墨子·尚賢下》主張“有力者疾以助人，有財者勉以分人，有道者勸以教人”。兼愛、互利的倫理道德思想行之於世，無疑對社會的穩定是大有好處的，但是不分階級的“博愛”是其思想的歷史局限。墨子基於兼相愛的思想，又進一步提出“非攻”。

在北魏太武帝拓跋燾的大力支持下，嵩山道士寇謙之對北方道教進行了改革，成功地改造了天師道，改造的原則是“專以禮度為首”。他說“今世人作惡者多”，“今世人惡，但作死事，修善者少。世間詐偽，攻錯經道，惑亂愚民，但言老君當治、李弘應出。天下縱橫，返逆者衆，稱名李弘，歲歲有之。其中精感鬼神，白日人見，惑亂萬民，稱鬼神語，愚民信之，誑詐萬端，稱官設號，蟻聚人衆，壞亂土地。稱劉舉者甚多，稱李弘者亦復不少。吾大嗔怒，念此惡人，以我作辭者多乎。”¹⁰這是寇謙之對民間道派仇恨的表白，實際上他視農民起義為“犯上作亂”。李弘、劉舉是利用道教起義的，是要推翻當時的封建統治者。

“後周承魏，崇奉道法，每帝受籙，如魏之舊，尋與佛法俱滅”。¹¹北周武帝宇文邕（561—578年在位）廢除佛教。在佛教徒強烈抗議下，周武帝也廢除道教，於建德三年（574）五月下廢佛道令，而於六月下詔設通道觀，讓道士、和尚研習《老子》、《莊子》、《周易》。詔令說：“今可立通道觀，聖哲微言，先賢典訓，金科玉篆，秘蹟玄文，所以濟養黎元，扶成教義者，並宜弘闡，一以貫之。”¹²周武帝對道教，名為廢，實在保，而且以道教改造佛教。建德六年（577）滅北齊，召齊境僧人赴殿，宣佈廢佛令，謂佛教費財，悖逆不孝，應當廢除，將齊境四萬多所寺廟賜給王公作宅第，一切經像皆焚毀之；寺院的一切財物，簿錄入官；寺院奴婢，一律釋放；僧尼近三百萬還俗為民。周武帝滅佛與道士寇謙之等很有關係，不過更重要的是政治上的原因。寇謙之的樓觀派頗受北魏太武帝禮遇，也受周武帝尊禮。樓觀派鼎盛於北周，歷隋至唐初，一直是北方最大的道派。寇謙之深得周武帝青睞，他

與道教奠基者晉代的葛洪一樣，把民間道派視作異端，稱為妖道、邪道，對以道教口號發動的農民起義視為“犯上作亂”。葛洪咬牙切齒地說：“唯宜王者更竣其法制，犯無輕重，致之大辟。購募巫祝不肯止者，刑之無赦，肆之市路，不過少時，必當絕息。”¹³寇謙之《老君音誦誡經》也認為起義者是“臭肉奴狗蜚蜚”的“惡人”，視他們的言行是“世間詐偽，攻錯經道，惑亂愚民”，“誑詐萬端”，“蟻聚人衆，壞亂土地”，因此他“吾大嗔怒”鼓動嚴刑鎮壓。道教攻擊佛教，周武帝滅佛，佛教自感危機，為立足不得不向儒道靠攏，首先，在教義上吸收儒道的思想為其張本。道徒有舉旗發動農民起義者，如李弘、劉舉等；佛徒也有揭竿而起的造反者，如慧隱、法秀、法慶等。佛道兩家都認為農民起義是犯上作亂的造反。葛洪、寇謙之鼓動朝政以嚴刑峻法去鎮壓，而佛窟繪製得眼林的故事，對造反者施以挖眼的酷刑，就是佛教為迎合當時統治者心理，也表示與道教的態度一樣。

得眼林故事畫，莫高窟僅有兩幅，其一為西魏第285窟南壁者，其二即本文所述北周者。西魏、北周之際繪作得眼林，其用意昭然，既是附會儒道之說，又是取悅統治者。寇謙之所深惡痛絕的異己民間教派，實際上是農民起義軍，佛教眼中造反的五百強盜，實際也是農民起義軍，對此，佛道兩家以至儒家都視作犯上作亂，而且一致主張鎮壓，共為封建統治階級效力。但是，佛教畢竟是佛教，還是比儒、道“慈悲”而大度些，綴以放下屠刀、立地成佛的美妙結局，皆大歡喜，既體現了佛教“慈悲為懷”的精神，又維護了儒家的“禮”，也迎合了道教（樓觀派）除滅異己的需要，是維護了封建政權，可謂圓通了上下左右，三教於此得以合流。

主室北壁出自《賢愚經》的須闍提品，單獨為畫者在敦煌壁畫中是孤品。這是一則孝子故事。年幼的須闍提割肉奉親，以自我犧牲的精神，表現了為報父母養育之恩的至孝高尚品德。孝道是儒家道教所倡導的以三綱五常為核心的倫理道德準則之一。孝道是中國傳統道德中的美德。孝子的故事古今比比皆是，最典型者是傳為佳話的二十四孝故事，史不絕書，常作為繪畫的題材。佛教以須闍提的故事來說佛祖本生——須闍提就是釋迦佛的前世之身，以自我犧牲的苦修而得佛果，以此說明善因纔得善果。除卻這層宗教的因果論薄紗，就是儒家倫理道德的孝道故事了，於此，佛儒道三家共



五、莫高窟第三〇五窟 東王公赴會圖



六、莫高窟第三〇五窟 西王母赴會圖

通而無矛盾。佛門於石窟中作此畫，其意除佛教義理的宣傳外，由於出現在特定的歷史時期，也不能排除佛教主動與儒道求同而使自身扎根發展之用意。

佛教中國化的改造，必須從教義教理方面或靠近或吸收儒、道的一些思想，特別是儒學內容，唯其如此，纔能顯示出中國佛教之特色，也正因為如此，所以中國佛教纔有別於印度佛教了，北周第二九六窟的壁畫題材所反映出的，就是印度佛教在中國化過程中三教會通思想的具體體現，即以倫理道德的儒家三綱五常說，會通三教。

三綱者，君為臣綱，父為子綱，夫為妻綱；五常者，即仁、義、禮、智、信。這是中國封建社會最重要的倫理關係和道德原則，維繫了我國兩千多年封建社會的政治秩序和社會倫理秩序。

三綱的封建倫理道德要求臣對君、子對父、婦對夫必須無條件地絕對服從，不得忤逆違抗。俗語云：“君教臣死，臣不死不忠；父教子亡，子不亡不孝；夫教妻死，妻不死不貞。”就是說君對臣、父對子、夫對妻有絕對的支配權力，而為臣、為子、為妻者祇有服從聽命的義務，別無選擇。

第二九六窟的故事畫集中反映了此種三綱的倫理道德思想。

誠如前述，須闍提割肉奉親是正面頌揚“父為子綱”下的子對父的至孝，然而生發此故事的前因是叛臣羅睺犯上作亂。壁畫未繪此事，結尾祇繪鄰國出兵援助平息叛亂，平叛復國事未作交待。這些畫外之意，就是為臣的羅睺弑君篡權，違反“君臣之綱”，大不忠君。畫面的鄰國出兵，是正義之舉，抨擊叛臣不忠君大逆不道的行徑，言外之意，還是說為臣要忠君。

得眼林故事的臣民聚眾“造反”，也是犯上作亂，既作亂，則從君為臣綱所要求的忠君思想出發，鎮壓“造反”者是理所當然的，而且施以抉目放逐山野的酷刑也是無可非議的了。將此內容繪製成壁畫，既是警誡膽敢冒天下之大不韙者，又能討得當時統治者的歡心，便可得到封建皇權的支持。得眼林故事的思想內容之一，將此故事繪於佛窟的宣傳者動機之一，都有要求臣民俯首帖耳忠君的意圖。

忠君是“君為臣綱”的基本內容，須闍提故事、得眼林故事的思想內容之一就是忠君思想。

“父為子綱”，是要求兒女服從父命。這是封建社會調節父母和子女以及其他家庭成員之間關係的倫理準則，具體要求是父慈子孝，為人父者要慈愛，為人子者能孝順。

如前所述，須闍提故事從子對父的方面贊頌了封建倫理道德的孝道，割肉奉親，已達至孝，從子孝的一面反映了“父為子綱”的倫理思想。

“夫為妻綱”，要求妻子必須服從丈夫，在封建社會妻子就成了丈夫的私有財產，具體表現為封建禮教下的三從四德。三從者，《儀禮·喪服》說：“未嫁從父，既嫁從夫，夫死從子。”四德者，《周禮·天官·九嬪》說是婦德、婦言、婦容、婦功。鄭玄註：“婦德謂貞順，婦言謂辭令，婦容謂婉娩，婦功謂絲枲”。此中套在廣大婦女身上無形而沉重的枷鎖就是婦德之貞順。貞順就是貞節、貞潔，要求婦女從一而終，夫死再嫁就被視作不貞不節。這使許多青年女子喪夫後守寡而終生。微妙比丘尼幾番再嫁，幾番生死，受盡磨難，苦不堪言。她的不幸遭遇，在佛學家、儒學家、道學家那裏是不會得到同情和憐憫的，在他們眼裏，微妙比丘尼是罪該如此的，是罪有“因”得的，是應當如此的。

丈夫喪亡，妻子陪葬，是古印度的殉夫習俗。一般是夫亡後在焚尸時，遣妻要跳入火中。由親生兒子點火，兒子無絲毫憐愛之心，認為這樣做纔從母志。吠陀時代，寡婦可再嫁，但祇允許無兒女的可改嫁。詩史時代，寡婦被殉葬的漸多。印度教時代，寡婦不能獨立生活，也不能再嫁，甚至不能梳頭，不能穿花衣服，每日祇能吃一餐，而且不能吃美味。有與丈夫同焚者，也有單獨自焚者。死者若有數妻，正妻與丈夫尸體同焚，餘妻單獨自焚。若妻有孕，待分娩後生再與丈夫生前遺物殉葬。若夫死異地，妻子先用丈夫生前穿過的鞋觸一下自己的胸部，然後跳入火中自焚，否則就被視為失去貞節。穆斯林進入印度後，先讓寡婦吸鴉片昏迷，然後把寡婦抬到焚尸臺上火化。如果寡婦想逃，人們就用長矛和竹棍戳刺，把寡婦燒成灰燼。此時人們奏樂跳舞。直至19世紀初，仍有殉夫的陋習。1929年英政府通過法律廢除了這種殉夫的陋習。

微妙比丘尼就是古代印度殉夫習俗的犧牲品。女子完全沒有人格和人權。中國封建社會的女子要從一而終，若再嫁就是不貞不節。印度殉夫的節烈觀，中國三從四德的節烈觀，



七、莫高窟第四〇一窟 東王公赴會圖



八、莫高窟第四〇一窟 西王母赴會圖

二者祇是表現形式的不同，殘酷和野蠻程度的不同，而二者的倫理思想是有相同之處的，在對待婦女觀念的性質是一樣的。北周時的中國佛教抓住這一點倫理道德的共同性，為適應中國的國情，要說明“夫為妻綱”和要求婦女“三從四德”的倫理道德思想，微妙比丘尼的身世遭遇故事，可以說是最好的材料了。佛教以此爭取到儒學、道教的讓步，進而為在中國長久扎根獲得一片土地。

綜上所述，這些壁畫共繪於一室，除了佛教本身的說因緣、重修行、種福田、積功德等的佛學意義外，還從幾個方面共同體現著我國封建社會以孔學為核心的倫理道德觀念，即三綱五常、忠孝節義、三從四德等。這些倫理思想，固然佛教有其佛學的本色，但它與構架中國封建傳統文化的孔學、道學能契合、能合拍、能互通，以此不與儒家、道教相對立。維護封建社會秩序和家庭秩序的三綱五常，是封建帝王們所企求的，在這一點上，佛教、儒學、道教共同充當著中國封建統治者的衛道士。尤其在皇帝滅佛的聲浪中，佛教積極主動地與儒、道靠近，就能與當時的統治者接近，從教義上兼收儒、道思想而會通，不失為有效之舉。第二九六窟把福田經變以及善事太子入海品、微妙比丘尼品、得眼林、須闍提品等表現倫理道德的題材，集中繪製於一窟壁面，炫耀於當世，可以說這是當時的佛教在印度文化與中國文化之間求同的一種努力，以此方式向當時世人公開宣示印度佛法與中國禮法是融洽的，從而達到歷史性地會通儒、道之目的。

佛教如此積極主動地會通儒、道，並非突如其來。無獨有偶，早在北魏時，我國高僧曇靖“乃出《提謂波利經》二卷，意在通悟”。^⑭此《提謂波利經》在正統佛教（印度佛教）眼裏被視作“偽經”，而我們應該承認這是典型的中國佛經，它反映出是中國佛教民族化了的特色。《提謂波利經》是講五戒、持齋修行和善惡報應等的。它有別於印度佛經的是，中國漢儒的陰陽五行說、倫理綱常和道教的延命益壽等思想與佛教的義理結合在一起，^⑮並宣傳人若生前做了有違倫理道德之事，死後就會遭到惡報的，“不孝父，為臣不忠，為父不仁，為母不慈，為君不平，為臣不順，為弟不恭，為兄不敬，為婦不禮，為夫不賢，奴婢不良，死入地獄”。^⑯此經在佛門中廣為流傳，後代高僧的論著多所引用此經的經文，^⑰敦煌遺書中還存有此經的寫本多件，^⑱足見其影響之深

之廣，那麼時至北周的莫高窟第二九六窟在開窟造像繪壁畫之時，僧俗信眾從倫理道德方面選擇很能會通佛、儒、道三家思想的題材作壁畫是為水到渠成的自然之事。

佛教初入中土，其教義難以為中國老百姓所理解，當時的知識份子常以類似老莊的思想去接受佛教，有用道教或外教的義理來解釋佛教的義理。魏晉時代更有以老莊思想說明佛教般若的定理。這種過渡時期的解說佛教義理的學風在佛教史上稱之為格義。竹林七賢就是這種學風的代表人物。於是佛教被老莊玄理的清談之風所影響，凡講經說法、註釋佛典，常常引用《老子》、《莊子》、《易經》之文，後來發展到又有用孔孟之說比附佛法者。這樣就形成了一種格義佛教。因此隋代以前的佛教深受儒、道的影響。北周第二九六窟比較集中地繪出有涉於倫理道德的壁畫，似可認為也有這種格義學風或者說格義佛教的影響，受此影響而啟發了用佛教故事來比附和會通儒學倫理的三綱五常。前述《提謂波利經》，是以佛教戒律的五戒比附陰陽五行和倫理綱常等，此種方法與第二九六窟壁畫的情形是相類的，就其方法的性質說是相同的，祇不過前者用文字直白地表達，後者由於是繪畫祇能寓意於故事之中和窟室壁畫題材的選擇之中。佛教用文字用壁畫比附、會通儒、道思想的做法，似可說是格義佛教的另一個方面吧。

北周時的佛教，在敦煌從倫理道德方面向儒、道靠近、溝通的意向，從莫高窟北周時期洞窟壁畫題材內容的總體上也可以看得出來。莫高窟北周洞窟表現具體事像而有情節內容的故事畫主要是佛傳（第二九〇、二九四窟）和一些本生、因緣故事。講本生說因緣的故事有善事太子入海品（第二九六窟），微妙比丘尼品（第二九六窟），須闍提品（第二九六窟），得眼林（第二九六窟，始出西魏第二八五窟），薩埵太子本生（第二九九、三〇一、四二八窟，始出北魏第二五四窟），睺子本生（第二九九、三〇一、四一七、四三八窟，始出西魏第四六一窟），須達拏本生（第四二八窟），獨角仙人本生（第四二八窟），梵志夫婦摘花失命緣（第四二八窟）。這九則故事，北周前已出現者僅三則，北周始出六則，而其中四則又集中於第二九六窟。北周現存十五個洞窟，繪有故事畫的就有六個洞窟。

北周的九則故事畫，除獨角仙人本生、梵志夫婦摘花失