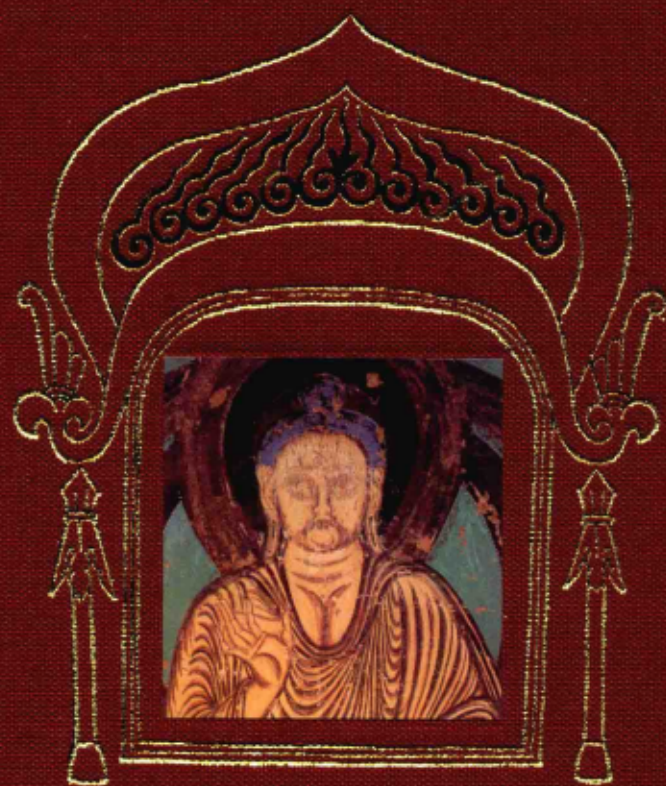




(蘇)新登字005 號

莫高窟第二五四窟附第二六〇窟(北魏)

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:利丰雅高印刷(深圳)有限公司

開本:七八七×一〇九二 八開

印張:二十七·五

版次:一九九五年十月第一版 第一次印刷

印數:一 —— 一〇〇〇

書號:ISBN7-5344-0476-2/J.477

定價:三六五 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

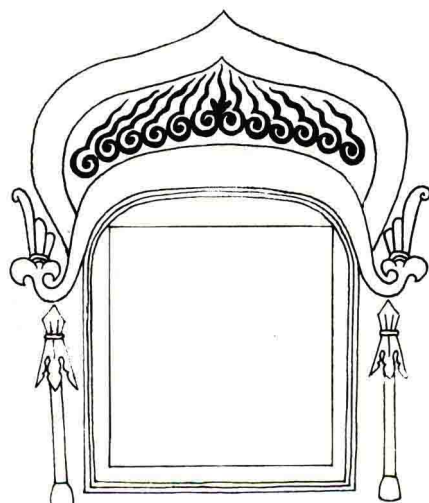
莫高窟第二五四窟附第二六〇窟(北魏)

編 著:張元林
攝 影:盛龔海

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
英文翻譯:顧愛彬
責任校對:呂猛進
監 印:吳雲芳

敦煌石窟藝術

莫高窟第二五四窟附第二六〇窟(北魏)



融合中印藝術 獨具風情特色

插圖目錄

- 一、印度犍陀羅公元前一世紀鹿野苑初轉法輪
- 二、第二六〇窟鹿野苑初轉法輪
- 三、第二六〇窟中心柱東向面龕內倚坐佛
- 四、第二五四窟中心柱東向面龕內交腳佛
- 五、第二五四窟中心柱南向面下層龕內禪定佛
- 六、印度犍陀羅二世紀中晚期立佛像
- 七、印度山奇大窣堵波西門上的降魔變
- 八、印度犍陀羅二世紀降魔變
- 九、印度阿旃陀一號窟降魔變
- 一〇、第二五四窟降魔變
- 一一、阿富汗南部哈達二世紀中葉難陀出家因緣
- 一二、第二六〇窟後部窟頂裸體飛天戲蓮花圖案
- 一三、第二五四窟前部人字披頂及椽間圖案
- 一四、第二五四窟薩埵太子本生供養飛天
- 一五、第二六〇窟北壁說法圖撒花飛天
- 一六、第二五四窟難陀出家因緣山林圖案
- 一七、第二五四窟降魔變中的山形圖案

莫高窟第二五四窟、第二六〇窟

圖版目錄

一、第二五四窟	窟室內景	三七、第二五四窟	藥叉
二、第二五四窟	窟內一角	三八、第二五四窟	藥叉
三、第二五四窟	窟內一角	三九、第二五四窟	藥叉
四、第二五四窟	中心柱東向面	四〇、第二五四窟	南壁千佛
五、第二五四窟	人字披	四一、第二五四窟	南壁前部
六、第二五四窟	人字披北端木質斗拱	四二、第二五四窟	南壁降魔變中釋迦坐像
七、第二五四窟	人字披西披椽間圖案	四三、第二五四窟	南壁降魔變
八、第二五四窟	北通道頂部平棋	四四、第二五四窟	南壁降魔變(局部)
九、第二五四窟	中心柱前部平棋	四五、第二五四窟	南壁降魔變中魔王波旬
一〇、第二五四窟	南通道頂部平棋	四六、第二五四窟	南壁降魔變(局部)
一一、第二五四窟	北壁	四七、第二五四窟	南壁降魔變中三魔女
一二、第二五四窟	中心柱東向面佛龕	四八、第二五四窟	南壁降魔變中魔女
一三、第二五四窟	中心柱東向面龕內南側一角	四九、第二五四窟	南壁降魔變中三魔女
一四、第二五四窟	中心柱東南角	五〇、第二五四窟	南壁降魔變中噴火怪獸
一五、第二五四窟	交腳彌勒佛	五一、第二五四窟	南壁降魔變中魔怪
一六、第二五四窟	主尊交腳彌勒佛頭部	五二、第二五四窟	南壁降魔變(局部)
一七、第二五四窟	中心柱南向面	五三、第二五四窟	南壁降魔變中魔怪
一八、第二五四窟	交腳菩薩	五四、第二五四窟	南壁降魔變中魔怪
一九、第二五四窟	禪定佛	五五、第二五四窟	南壁降魔變中魔將
二〇、第二五四窟	中心柱南向面上層東側影塑	五六、第二五四窟	南壁降魔變中魔將
二一、第二五四窟	影塑	五七、第二五四窟	降魔變(局部)
二二、第二五四窟	連體菩薩	五八、第二五四窟	南壁降魔變中魔將
二三、第二五四窟	連體菩薩	五九、第二五四窟	魔將
二四、第二五四窟	禪定佛	六〇、第二五四窟	南壁降魔變(局部)
二五、第二五四窟	禪定佛像	六一、第二五四窟	山巒
二六、第二五四窟	中心柱北向面上層 闕形龕內交腳菩薩	六二、第二五四窟	南壁薩埵太子本生(局部)
二七、第二五四窟	中心柱北向面下層龕內禪定佛	六三、第二五四窟	南壁薩埵太子本生
二八、第二五四窟	中心柱北向面下層龕內禪定佛	六四、第二五四窟	南壁薩埵太子本生(局部)
二九、第二五四窟	中心柱東北拐角連體菩薩	六五、第二五四窟	南壁薩埵太子本生(局部)
三〇、第二五四窟	南壁	六六、第二五四窟	南壁薩埵太子本生(局部)
三一、第二五四窟	南壁前部闕形龕內交腳菩薩	六七、第二五四窟	南壁薩埵太子本生(局部)
三二、第二五四窟	中心柱一角	六八、第二五四窟	南壁薩埵太子本生(局部)
三三、第二五四窟	飛天	六九、第二五四窟	南壁薩埵太子本生(局部)
三四、第二五四窟	婆藪仙	七〇、第二五四窟	南壁薩埵太子本生(局部)
三五、第二五四窟	鹿頭梵志	七一、第二五四窟	南壁薩埵太子本生(局部)
三六、第二五四窟	飛天	七二、第二五四窟	南壁 飛天

七三、第二五四窟 南壁中央說法圖
七四、第二五四窟 南壁中央說法圖中佛說法像
七五、第二五四窟 華蓋
七六、第二五四窟 南壁說法圖中的飛天
七七、第二五四窟 南壁中央白衣佛
七八、第二五四窟 西壁中央白衣佛右側脅侍菩薩
七九、第二五四窟 西壁中央白衣佛左側脅侍菩薩
八〇、第二五四窟 北壁上部東起第二龕內禪定像
八一、第二五四窟 北壁前部
八二、第二五四窟 北壁前部難陀出家因緣
八三、第二五四窟 佛說法像
八四、第二五四窟 北壁前部難陀出家因緣(局部)
八五、第二五四窟 北壁前部難陀出家因緣中難陀
八六、第二五四窟 北壁前部難陀出家因緣中難陀之妻
八七、第二五四窟 北壁前部難陀出家因緣(局部)
八八、第二五四窟 北壁前部難陀出家因緣中佛右側聞法菩薩
八九、第二五四窟 北壁前部難陀出家因緣中佛左側聞法菩薩
九〇、第二五四窟 北壁前部難陀出家因緣中聞法菩薩之一
九一、第二五四窟 北壁 神僧坐禪
九二、第二五四窟 北壁 佛弟子
九三、第二五四窟 北壁 聞法菩薩
九四、第二五四窟 北壁 山林
九五、第二五四窟 北壁 中部千佛(局部)
九六、第二五四窟 北壁 尸毗王
九七、第二五四窟 北壁 尸毗王本生
九八、第二五四窟 北壁 尸毗王本生中尸毗王被割腿肉
九九、第二五四窟 北壁 尸毗王本生中眷屬勸阻
一〇〇、第二五四窟 北壁 尸毗王本生中王妃之一
一〇一、第二五四窟 北壁 尸毗王本生中王妃之一
一〇二、第二五四窟 北壁 尸毗王本生(局部)
一〇三、第二五四窟 北壁 尸毗王本生中飛鷹逐鴿
一〇四、第二五四窟 北壁 尸毗王本生中的菱格圖案
一〇五、第二五四窟 北壁 尸毗王本生中飛天
一〇六、第二五四窟 北壁上部天宮伎樂(局部)
一〇七、第二五四窟 北壁 飛天
一〇八、第二五四窟 東壁

一〇九、第二六〇窟 窟內全景
一一〇、第二六〇窟 窟內一角
一一一、第二六〇窟 窟內一景
一一二、第二六〇窟 人字披頂
一一三、第二六〇窟 北甬道頂平棋圖案
一一四、第二六〇窟 西南角平棋頂
一一五、第二六〇窟 中心柱東向面
一一六、第二六〇窟 中心柱東向面龕楣
一一七、第二六〇窟 飛天
一一八、第二六〇窟 倚坐佛
一一九、第二六〇窟 倚坐佛側影
一二〇、第二六〇窟 菩薩頭像
一二一、第二六〇窟 影塑菩薩
一二二、第二六〇窟 影塑菩薩
一二三、第二六〇窟 影塑菩薩
一二四、第二六〇窟 中心柱一角(東南角)
一二五、第二六〇窟 中心柱一角(東北角)
一二六、第二六〇窟 中心柱南向面上層龕
一二七、第二六〇窟 思維菩薩
一二八、第二六〇窟 菩薩側影
一二九、第二六〇窟 脅侍菩薩
一三〇、第二六〇窟 中心柱南向面上層東側 影塑
一三一、第二六〇窟 苦修佛
一三二、第二六〇窟 中心柱南向面下層龕內苦修佛
側影
一三三、第二六〇窟 脅侍菩薩
一三四、第二六〇窟 中心柱西向面
一三五、第二六〇窟 供養菩薩
一三六、第二六〇窟 中心柱西向面下層龕外南側脅
侍菩薩頭像
一三七、第二六〇窟 中心柱塔座西向面南 藥叉
一三八、第二六〇窟 中心柱塔座南向面西 藥叉
一三九、第二六〇窟 西壁底層 藥叉
一四〇、第二六〇窟 中心柱北向面
一四一、第二六〇窟 中心柱北向面上層龕內交腳菩
薩

一四二、第二六〇窟	中心柱北向面下層龕內禪定佛	一七七、新疆克孜爾一三五窟	穹窿頂天人圖案
一四三、第二六〇窟	中心柱北向面下層龕內禪定佛側影	一七八、雲岡石窟第二〇窟	大佛 北魏
一四四、第二六〇窟	脅侍菩薩	一七九、雲岡石窟第二〇窟	大佛側影 北魏
一四五、第二六〇窟	菩薩頭像	一八〇、元氏墓誌上的神怪	北魏
一四六、第二六〇窟	中心柱前部 斗四飛天平棋圖案	一八一、元氏墓誌上的神怪	北魏
一四七、第二六〇窟	裸體飛天	一八二、印度阿旃陀一號窟	降魔變 六～七世紀
一四八、第二六〇窟	南壁前部 降魔變	一八三、印度阿旃陀一號窟	持蓮花菩薩 六～七世紀
一四九、第二六〇窟	南壁前部 降魔變中釋迦佛	一八四、印度阿旃陀一七號窟	窟頂圖案 約四世紀
一五〇、第二六〇窟	南壁前部 降魔變(局部)	一八五、印度抹兔羅佛像	四～五世紀
一五一、第二六〇窟	南壁前部 降魔變中的魔王波旬	一八六、印度犍陀羅立佛像	二世紀中晚期
一五二、第二六〇窟	南壁前部 降魔變中的魔怪之一	一八七、印度犍陀羅降魔變	二世紀
一五三、第二六〇窟	南壁前部 降魔變(局部)	一八八、印度犍陀羅鹿野苑初轉法輪	公元前一世紀
一五四、第二六〇窟	西壁中央 禪定佛	一八九、阿富汗南部哈達難陀因緣	二世紀中葉
一五五、第二六〇窟	南壁前部 千佛		
一五六、第二六〇窟	南壁人字披下天宮伎樂		
一五七、第二六〇窟	南壁中央 說法圖		
一五八、第二六〇窟	脅侍菩薩		
一五九、第二六〇窟	西壁上部 天宮伎樂(局部)		
一六〇、第二六〇窟	西壁上部 天宮伎樂(局部)		
一六一、第二六〇窟	西壁下部 變形忍冬紋邊飾		
一六二、第二六〇窟	西壁下部 捲草紋邊飾		
一六三、第二六〇窟	北壁中央 說法圖		
一六四、第二六〇窟	北壁說法圖中的撒花飛天		
一六五、第二六〇窟	北壁前部 鹿野苑初轉法輪		
一六六、第二六〇窟	北壁前部 鹿野苑初轉法輪中的供養天人		
一六七、第二六〇窟	窟內前部		
一六八、第二六〇窟	東壁前部 宋代隔牆 供養人像		
一六九、第二六三窟	北壁前部 鹿野苑初轉法輪		
一七〇、第二六三窟	南壁前部 降魔變		
一七一、第二七五窟	西壁 交腳彌勒 北涼		
一七二、第二七五窟	北壁 尸毗王本生 北涼		
一七三、第四三五窟	西壁 白衣佛 北魏		
一七四、第二六三窟	南壁 三佛說法圖 北魏		
一七五、新疆克孜爾四七窟	薩埵太子本生 四～五世紀		
一七六、新疆克孜爾四七窟	後室涅槃臺倒三角形裝飾圖案		

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: *zunxianghua*, *gushihua*, *shengguaihua*, *jingbianhua*, *shengjihua*, *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 art is 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 mak-

ing 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 ushnisha (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 activi-

ties 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 rhythmic sense in the brush's rising and falling. This is where line drawing achieves its distinctive features. The second quality is coloring. Colors 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
(Translated by Loveless P. Gu)

融合中印藝術 獨具風情特色

——論莫高窟第二五四窟、第二六〇窟的藝術成就

張元林

莫高窟藝術的真正崛起，是從北魏時代開始的。公元四三九年，北魏滅北涼，統一北方，公元四四二年，收復敦煌。北魏諸帝，除了太武帝曾有過短暫的廢佛之外，無不極力扶持佛教。北魏佛教，上承北涼之餘緒，禪觀和彌勒信仰仍然是其主流，因而也是此時期佛教藝術所表現的兩大主題。莫高窟藝術，經過十六國時期的初步發展，已有一定基礎，此時更是頗具規模。造像開窟，盛況空前，前後開窟達數十窟之多。

在現存的四九二個洞窟中，保存下了十三個北魏洞窟，儘管大部份都經後代重修，但無論洞窟本身，還是其中的塑像和壁畫，至今仍然透露著那個時代人們心靈的狂迷和追求，閃現著中外藝術相碰撞的耀眼火花，展示著中國石窟藝術在崛起時代所特有的神韻和風采。北魏時代的莫高窟藝術，在公元四九三年“孝文帝改革”前後又呈現出兩種不同的風格，故以此為界，分為前後兩期。開鑿於北魏前期的二五四、二六〇兩窟堪稱這一時期莫高窟藝術的代表，集中體現印度佛教藝術與中國傳統藝術相互融合的過程，具有獨特魅力。其藝術成就突出地表現在藝術內容，風格特色和美學意境這三個方面。

一、第二五四窟、第二六〇窟的藝術內容

二五四窟位於莫高窟崖面中層，與三危山遙遙相望，位置十分理想。它是莫高窟最早的中心塔柱式窟。窟內分兩部份，前室人字披頂，後室平棋頂，窟室中央有方形中心柱連通窟頂和地面。人字披南、北兩端，模倣漢式傳統木結構建築形式，承托有木質斗拱，以承受人字披脊枋和檐枋重量。在東、西兩披上還鑿出一條條凸起的椽子，椽間飾以手持蓮花、忍冬的天人圖案。中心柱象徵佛塔，供僧人和信眾巡禮和觀想之用。柱的四面開龕，內塑佛或菩薩像，塔座下畫千姿百態、孔武有力的藥叉，東向面開一大龕，內塑交腳彌勒佛像，是窟內主尊造像，像高一·九〇米，波狀髮髻，內著僧祇支，外著紅色袒右肩袈裟，質薄貼體，“貼泥條”式衣紋，全身塗有金粉。火焰形頭光、身光中畫有化生和飛天數身。主像兩側分別畫有婆藪仙和鹿頭梵志。據佛教傳說，婆藪仙原為一出家的外道仙人，因主張殺生啖肉而受到墮落地獄的懲罰，後由菩薩之力解脫，遂皈依佛教，成為佛弟子。鹿頭梵志原來也是一外道仙人。善醫術，能通過叩打死人骨

頭而知其年齡、性別和死亡原因。佛取羅漢骨頭與之，竟不能識，因而拜服佛法威力，成為佛弟子。這也是莫高窟中最早出現的婆藪仙和鹿頭梵志形象。婆藪仙畫於主尊南側，愁眉苦臉，手中執一鳥，示有殺生之罪，鹿頭梵志畫於北側，濃眉長鬚，手執一骷髏，以示其身份。原來在龕內兩側還各塑有二身脅侍菩薩，現或毀或殘。龕內頂的兩身飛天相對而飛，衣帶臨風。火焰形龕楣中飾以蓮花化生和忍冬紋。正中一化生童子上身探出蓮花，活潑可愛。龕楣兩端飾翼龍，下塑束帛柱承托。龕外塑影塑胡跪供養菩薩，現多已殘毀，僅存數身。東南、東北拐角處各塑一身連體菩薩，現僅存東北拐角處一身。

除東向面大龕外，中心柱南、北、西三面均開雙層龕。其中，南、北向面上層為闕形龕，內塑交腳菩薩，下層為圓券形龕，內禪定佛像，西向面上，下層皆為圓券形龕，內塑禪定佛像。龕外還塑有脅侍菩薩，基本上呈“一鋪三身”，“一鋪五身”的布局格式。在上層龕外，還塑有大量影塑，形態逼真、製作水平很高，可惜多已熏黑。在三個拐角上有一身連體菩薩。它們上身斜披絡腋，下著大裙，背靠背站立。雖然頭部已經殘毀，但雄健的體魄和剛勁有力的陰刻綫衣紋仍十分醒目。這些彩塑用色也很豐富，以朱砂、土紅、黑、白、石青、石綠為主要顏料，在面部和衣紋上還飾以金粉。今天，雖然褪色很嚴重，但仍然透出北魏彩塑那單純質樸、沈雄渾厚的用色特徵。

除中心柱外，在洞內南、北兩壁上還各開五龕，前部人字披下各開一闕形龕，內塑交腳菩薩，後部平棋頂下各開四圓券形龕，內塑禪定佛、說法佛各二身，其中南壁四龕中佛像頭部均殘，北壁尚有二身保存完好。窟內共計有佛龕十七個，其中十三個內塑佛像，四個內塑菩薩像。這些都是禪僧坐禪時觀想的對象。佛經中講佛有三十二個顯著特徵和八十二個細微特徵，稱為“三十二相”和“八十種好”，禪僧必須觀佛的種種“相”、“好”，方能入定。十三個佛像中八身是禪定像，四身是說法像，都是表現釋迦牟尼佛的。而主尊佛像和四個闕形龕內的交腳菩薩，則是表現彌勒的。佛經中講，禪僧如果修行多年仍不能入定，就必須請彌勒決疑，所謂“彌勒受記於釋迦，留駐為世間決疑”，彌勒也是禪觀的重要對象。傳說彌勒原出生於南天竺婆羅奈國一大婆羅門家族，

後來出家成為佛弟子，從佛授記將繼釋迦之位而為未來佛，先佛入滅，上生兜率天。闕形建築本是中國古代帝王宮殿前的一種裝飾性建築，代表王權的神聖威嚴。在這裏用作一種佛龕形式，象徵彌勒所居之兜率天宮。闕形龕中的四身交腳菩薩都是彌勒菩薩，與禪僧請彌勒決疑有關。它們頭戴化佛冠，身披瓔珞，在龕中交腳而坐，雙手作說法印，表示為禪僧決疑。而作為主尊的彌勒佛，不僅同禪觀有關，也同彌勒信仰有關。佛教宣稱：彌勒出世時，沒有刀兵之災，天下太平；風調雨順，一種七收；樹上生衣，伸手可取；道不拾遺，夜不閉戶……等等，描繪出一幅美好的理想樂園的畫卷，所以從十六國時期，彌勒及其代表的淨土世界，成為當時社會各階層人民心靈的“淨土”。彌勒也就成為能帶來幸福和安寧的“新佛”，所謂“釋迦前有六佛，釋迦繼六佛而成道……將來有彌勒佛，將繼釋迦而誕生”^①。十六國時期的彌勒信仰，主要以信仰彌勒菩薩為主，反映在佛教藝術中，便是大量的彌勒菩薩造像。如莫高窟北涼時代的第二七五窟，主尊造像就是頭戴化佛冠，身披瓔珞，交腳而坐的彌勒菩薩。但二五四窟中主尊彌勒造像，卻已是頭著波狀髮髻，身披紅色袈裟的彌勒佛了，說明此時期的彌勒信仰，已經從早期的“上生做菩薩”開始向“下生做佛”發展了。這種新變化，固然與佛教傳入中國後的階段性發展有關，更與當時的社會政治現實分不開。對於拓跋貴族來講，一個原來游牧的民族入主中原，無論在精神上還是政治上，都迫切需要一種能證明自己是正統而非異端的新偶像和新理論，以便為自己的經濟尋找合乎“傳統”的藉口，而彌勒信仰中的有關“新佛出世”的說教恰能迎合他們的這種需要；同時，對廣大飽經戰亂之苦的人民來講，彌勒淨土宣揚的“極樂世界”無疑是他們理想的幸福樂園，因此，也希望“新佛”及其“淨土”能早日來臨，以便他們擺脫現實苦難。在這種背景之下，彌勒信仰在北魏時代愈加盛行，反映在佛教造像上，彌勒不僅是頭戴化佛冠的菩薩像，更是著髮髻、披袈裟的佛像了。

除了建築和彩塑外，壁畫更是本窟藝術的重要部份。在洞窟窟頂上、四壁上，繪有內容豐富、色彩艷麗的大量壁畫，其中以四壁上的部份為主。在四壁最上層，畫一條連貫的天宮伎樂帶。在一個個圓拱形或阿式的天宮拱門內，伎樂形象千姿百態、婀娜多姿。有的在演奏琵琶、長笛等樂器，有的

在起舞弄影，或合掌，或捧袖，一派歡樂景象。它們同下面佛龕中的佛和菩薩互相配合，不僅起到裝飾作用，而且也表現了兜率宮中的大神勞度跋提為供養彌勒而“發弘願誓”，最後化現出“諸女自然持眾樂器競起歌舞”的盛大場面，可謂“梵音梵樂，皆為造化”！

在四壁中層的“黃金地段”，畫有大量的千佛。千佛四個一組，呈斜帶狀分佈，形成“光光相接”的藝術效果。在每身千佛旁，依照漢畫“左圖右史”的格式，以榜題標名佛名稱。共計有千佛一二三五身，榜題數目也是一二三五條，居目前全國發現的北朝洞窟千佛榜題數目之首。從榜題看，這些千佛全是過去莊嚴劫千佛和未來星宿劫千佛，沒有一條是現在賢劫千佛。根據千佛名經分類，釋迦牟尼佛和彌勒佛都屬於現在賢劫千佛，而它們又都是洞窟內龕內彩塑表現的內容。因此，結合龕內佛像來看，整個二五四窟實際上以畫、塑結合的方式表現了三世三千佛信仰^②。三世三千佛是禪僧觀想的主要對象，其信仰方式主要有五種：一為“持諷讀誦”，二為“書寫為他人說”，三為“畫作立佛形象”，四為“供養鮮花伎樂”，五為“至心作禮”。這些佛像就是“畫作立佛形象”的具體化，那一二三五條榜題則有“書寫為他人說”的功用，而那一個個伎樂形象就是“供養鮮花伎樂”的表現，至於中心塔柱，則是為僧眾通過“繞塔觀想”來實現“讀誦”、“供養”和“至心作禮”而設立的。

除了千佛圖像外，在南、北壁中央還各有一鋪說法圖，都是“一佛二菩薩”的組合形式。尤其兩壁中央的白衣佛說法圖，更是彌足珍貴。《觀佛三昧海經》卷四之《觀相品》云：“此光現時，下方世界有億萬金山，於其巖間，百億寶窟如雲湧起，是眾窟中，純諸白佛白妙菩薩及聲聞眾，以為侍者。”可見，觀白衣佛也是禪僧坐禪時觀想的內容。佛的袈裟，紅色象徵勇猛除障之意。白色代表清靜慈悲之意，在這裏表示菩提之心。北魏窟中，共有白衣佛四身，均位於窟內西壁中部，本窟的這一幅是其中最好的一身。畫面上佛著白色通肩袈裟，作說法印，兩側各立一菩薩。這鋪說法圖充分體現出西域式暈染法那富有立體感的造型特點。尤其人物肌體豐滿感和佛袈裟衣紋的凹凸感，更能體現出這種健陀羅雕刻裝飾手法在流傳過程中的變化和發展。

在南、北壁中部最令人注意的是佛教宣揚佛的前生事跡

的本生故事畫和表現佛的今生傳記的佛傳故事畫。《觀佛三昧海經》卷一《序觀地品》云：“欲知佛生時相者，欲知佛納妃時者，欲知佛出家時者，欲知佛行善時者，欲知佛降魔時者，欲知佛得阿耨多羅三藐三菩提（成道）時者，欲知如來轉法輪時相者……”就是要求禪僧在坐禪時還必須觀有關佛的各種傳記故事。此外，還要觀佛在前世作菩薩時行善的各種本生故事，以及宣揚佛的各種“神通力”的因緣故事。本窟的故事畫也是因這一需要而繪製的，共有四幅，分別畫在南、北兩壁中部。南壁自東向西依次有降魔變和薩埵太子本生，北壁自東向西依次有難陀出家因緣和尸毗王本生。

降魔變位於南壁前部闕形龕下，佔據了前部大部份壁面，表現釋迦在菩提樹下戰勝魔王波旬的騷擾，終於成佛的故事。這個故事講，當釋迦在菩提樹下修行到即將成佛時，魔王波旬帶著三個女兒和魔軍、魔怪前來騷擾，阻止他成佛。波旬先是恐嚇，再以魔軍進攻，以三魔女變成美女誘惑，但“菩薩心已定，不疑亦不怖”，在佛陀的法力下，妖媚的三美女變成了其醜無比的老嫗。波旬氣急敗壞，命令魔軍再度進攻，魔軍化現出各種猙獰面目，有“豬魚驢頭形，駝牛惡虎形，獅子龍首形”等等，它們將釋迦團團包圍，“或呼叫吼喚，惡聲震天地”，但在釋迦的法力下，魔軍“抱石不能舉，舉者不能下，飛矛戟利稍，凝虛而不下，雷雨大雹，化成五色花，惡龍蛇蝎毒，化成香風氣……不可一世的魔王一敗塗地。這時釋迦以右手觸地，地神從地湧出作證，證明波旬失敗，魔王不得不投降。正義終於戰勝邪惡。這個事件，是釋迦一生中最重要的事件，象徵著佛教的建立，所以一直是早期佛教藝術中最流行的題材之一。莫高窟北魏窟中的《降魔變》共有三幅。從年代關係看均是根據西晉時期有“敦煌菩薩”美稱的高僧竺法護所譯《普曜經》繪製，其中尤以這幅《降魔變》場面最宏大，藝術效果最強。畫面打破時空限制，採用“異時同圖”的構圖形式，在一個畫面中同時表現多個情節，將整個故事較完整地表現出來。畫面中央，釋迦結跏趺坐於菩提樹下的寶座之上，內著僧祇支，外著袒右肩紅色袈裟，左手持袈裟一角撫於胸前，右手置右膝，做“觸地印”。釋迦兩側，各情節和人物呈對稱分佈。佛兩側是魔王波旬的軍隊，魔怪們手持武器，正在圍攻釋迦。在表現魔軍的兇殘和醜惡時，畫工發揮了豐富的想像力，描繪出一幅“百醜圖”：那些

魔怪們有的馬面人身，有的牛面人身，有的頭上長角，有的以臍為口，有的口出毒蛇，有的口中噴火，一個個兇殘無比。畫面右上角，一獸面人身的魔怪拉滿弓箭，正惡狠狠地瞄準釋迦。緊靠釋迦右側，魔王波旬面露兇色正欲拔劍，同時，千萬隻毒箭正從四面向釋迦射來。與釋迦的寧靜莊嚴形成鮮明對比，整個魔軍隊伍呈現出一片騷動、混亂的景象。釋迦右側下部，表現魔王三個女兒誘惑釋迦的情節。三個魔女變成美女，正在搔首弄姿，做出各種妖媚之態。尤其中間一魔女，以右手撫頰，微轉身體，左眼回眸，極富誘惑力。而與之相對，在釋迦左側下部，表現三魔女被釋迦施法而變成白髮皺面的醜八怪後垂頭喪氣，驚恐萬狀的情景。從嬌艷的美女頃刻間變成醜陋的老嫗，一美一醜，一正一反，戲劇效果強烈，也襯托出佛法的巨大威力。在釋迦寶座的正下方和兩下角，表現魔王波旬戰敗後投降的情節。在寶座右下角，兩披甲魔將面向釋迦跪地，拱手作求饒之狀；寶座正下方，兩魔將匍伏在地，作磕頭之狀，表明魔軍已徹底失敗。方寸之間，將這場驚心動魄、幾度鏖戰的大決戰較完整地表現出來。既照顧到故事發展的脈絡，又不失故事本身跌宕起伏、節奏緊湊的情節特色，藝術效果非常強烈。禪僧和善男信女們觀此故事，可以從中領略到佛法的偉大，從而自覺抵禦外界的各種干擾，專心念佛，以期早日得道。

緊鄰降魔變的西側，是大幅本生故事畫薩埵太子本生。這幅畫是根據釋迦在前世為薩埵太子時，不惜捨身飼虎的故事繪製的。這個故事講，古印度寶典國國王夫婦有三子，最小的一子名摩訶薩埵。他“少小行慈，憐愍一切”。一日，兄弟三人去山林遊玩，行至山谷間，看見有一母虎產下七仔，已經七日無食可吃，正欲啖食虎仔。兄弟三人都很同情群虎處境，但苦於無法救助。徘徊議論良久，只好準備離去。這時，薩埵太子心生慈悲，決定以己身之血肉飼虎，以拯救群虎生命。攷慮到二兄可能會極力阻攔，於是就請他們先走。二兄離開後，薩埵太子遽入竹林，脫去衣服，來到虎前，委身而臥。但母虎餓得連吃他的力氣都沒有。於是他又以乾竹刺頸出血，從高山跳下。這時，“大地六種震動如風激水，湧沒不定。日無精明，天雨衆華及妙香末，紛紛亂墜，遍滿林中。虎空諸天咸共稱讚”。虎舐食薩埵血後漸恢復氣力，將他血肉啖盡。等二兄返回找尋他時，只剩一具骸骨。二兄急忙

回宮告知父母，國王和王后趕至薩埵飼虎處，撫屍痛哭，悲痛欲絕。最後家人收薩埵屍骨，起塔供養。這個故事在《六度集經》、《賢愚經》和《金光明經》中均有記載。從畫面上有七隻虎來看，當據《金光明經》繪製。與降魔變一樣，這幅畫也是單幅畫形式，也採用“異時同圖”的佈局形式，祇是運用均衡的構圖原則，而不是對稱式佈局，在一個畫面內表現出“三王子山間觀餓虎”、“刺頸”、“跳崖”、“飼虎”、“二兄回宮報信”、“父母哭屍”、“收揀骨骸”和“起塔供養”八個情節，各情節間用山林圖案作為分隔點，將故事主要情節清楚地表現出來，畫面也繁而不亂，顯得富有節奏感和韻律感。尤其選擇把“起塔供養”一節畫於整個畫面受光最強烈的右上角，而且塔很高。顯得較突出，使整個畫面在展示薩埵捨身的悲壯的同時，又為觀者提示出薩埵犧牲行為所得到的“光明結局”——“佛告大眾，往昔之時，薩埵王子者豈異人乎，我身是也”的生命升華，從而為廣大信徒今生犧牲自己、以求來生求佛果的善行之念打了一針“強心劑”，立意十分深遠。

薩埵太子表現出來的這種自我犧牲和悲愍眾生的精神，是早期佛教藝術著力表現的主題。這類故事畫，在本窟中還有一幅，即北壁的尸毗王本生。這兩幅故事畫，也是莫高窟早期故事畫中具有代表性的作品。

尸毗王本生位於北壁前部，與南壁的薩埵太子本生位置剛好相對，這幅畫是根據尸毗王割肉救鵲的故事繪製的。這個故事講，在閻浮提世界有一個國王，名尸毗。他的國家土地肥沃，人民豐樂。王生性慈悲，仁恕平和，愛念庶民猶如赤子。這個時候，帝釋天正將退墮，在攷慮何處尋一個後繼大菩薩。近臣毗首天於是推薦尸毗王。帝釋天為了攷驗他，遂讓毗首天變為一鵲，自己化作鷹，在後面追啄鵲子。鵲子無處躲藏，遂飛入尸毗王腋下求救。鷹於是化作人形對尸毗王說：“今此鵲者，是我之食。我甚饑急，願王見還。”尸毗王答曰：“吾本誓願，願度一切。鵲來依投，終不與汝。”鷹又說：“大王今者愛念一切。若斷我食，命亦不濟。”尸毗王聞言暗想：“鷹講的也有道理。我如果不給，結果害一救一，有違天理。看來祇能用我的肉換取鵲子的生命了。於是命人用利刀割自己的腿肉給鷹，以換取鵲子的生命。但鷹又說：“王為施主，今以身肉代以鵲者，可令稱足。”尸毗王遂命取

來一杆大秤，一頭放鵲，一頭放割下來的腿肉。然而尸毗王腿肉割盡了而秤仍不起。王接著忍受痛苦，自舉其身，奮力坐到秤盤上。這時天地震動，諸天神靈被尸毗王的犧牲行為所感動，撒下無數天花，歌頌尸毗王。帝釋天和毗首天也都現身原形。帝釋天問尸毗王做出如此巨大的犧牲，有甚麼要求。尸毗王答曰：“我所求者，不期三界之榮樂，欲求佛道。”帝釋天接著問：“你現在忍受巨大痛苦，將來還有各種苦難等著你，你難道不後悔嗎？”尸毗王發誓道：“我從如來乃至於今，無有悔恨大如毛髮。……至誠不虛如我言者，令我身體即當平復。”尸毗王剛講完，立刻恢復肉身如初。原來這尸毗王就是後來的釋迦牟尼佛。這個故事見於《賢愚經》、《大莊嚴經》和《智度論》，本窟的尸毗王本生當據《賢愚經》所繪。畫面採用單幅畫形式和“異時同圖”的構圖結構，以尸毗王端坐著的高大身軀為中心，左右對稱分佈主要情節和人物，在同一畫面中表現了“鷹飛啄鵲子”、“鵲子向王求救”、“王妃勸阻”、“割肉”、“舉身坐秤”、“天人讚嘆”和“稱鵲”等主要情節，將故事脈絡較完整地表現出來。畫面左上角，一隻蒼鷹展翅臨空，飛啄前面的那隻鵲子；在畫面中央，尸毗王神情莊嚴，呈遊戲坐姿。右手托著鵲子，正在凝視著左下方割自己腿肉的場面：一劊子手持尖刀，正在割尸毗王左腿，白白的骨頭都已露出……尸毗王左側是表現“舉身坐秤”和“稱鵲”的場面：一人手持一杆大秤，兩端分盛著尸毗王和鵲子，旁立一外道。尸毗王右側上部，是諸天手持鮮花或合掌讚嘆的情景，下部是“王妃勸阻”的場景：尸毗王的三個王妃，一個緊緊攀住他的右腿，表情痛苦，似正在極力勸阻，中間的一個則扭轉面龐，似不忍目睹這割肉的慘狀，最外側一個雙手支頤，雙眼凝視著稱尸毗王，似被他的捨身之舉所震撼，又似對他的行為不解……與左側“割肉”場面形成強烈對比，襯托出尸毗王決心犧牲自己以救鵲命的勇氣和決心，突出了尸毗王這一被歌頌、被崇拜的形象，而且畫面上部那些手持鮮花，或合掌讚嘆的天人形象，又使畫面瀰漫著一種悲壯的頌歌式氛圍。觀者觀此畫，激發著他們忍受現實痛苦和苦難的勇氣，尤其尸毗王被割肉時那端坐不動，寧靜莊嚴的形象，深深打動著他們，鼓舞他們進入自我犧牲，自我摧殘的宗教狂迷中。

緊鄰尸毗王本生東側，位於前部人字披下的，是大幅因