



江苏美术出版社

(蘇)新登字 005 號

莫高窟第二九〇窟(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: 深圳中國環球印務有限公司

開本: 七八七×一〇九二 八開

印張: 二十九·五

版次: 一九九四年十月第一版第一次印刷

印數: 一——一五〇〇

書號: ISBN7-5344-0398-7/J·399

定價: 三五四圓

# 《敦煌石窟藝術》

敦煌研究院  
江蘇美術出版社 編

## 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

## 莫高窟第二九〇窟(北周)

編著:謝成水  
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  
英文翻譯:顧愛彬  
責任校對:呂猛進 紀剛  
監印:吳雲芳

# 敦煌石窟藝術

莫高窟第二九〇窟(北周)



# 莫高窟藝術的奇葩

## 插圖目錄

- 一、新疆克孜爾第一一〇窟佛傳故事“釋迦太子試藝”
- 二、新疆克孜爾第一一〇窟佛傳故事“踰城出家”
- 三、莫高窟二七五窟“出遊四門”
- 四、莫高窟二五四窟“降魔變”
- 五、莫高窟二七八窟“乘象入胎”
- 六、莫高窟二七八窟“夜半踰城”
- 七、莫高窟三二九窟“乘象入胎”
- 八、莫高窟三二九窟“夜半踰城”
- 九、莫高窟二九〇窟佛傳故事示意圖
- 一〇、麥積山北魏十號造像碑
- 一一、雲岡六號窟彌勒菩薩
- 一二、遼寧金縣營城子前牧城驛東漢墓室壁畫門衛之一
- 一三、遼寧金縣營城子前牧城驛東漢墓室壁畫門衛之二
- 一四、嘉峪關十三號墓室西晉壁畫牧馬圖
- 一五、嘉峪關十三號墓室西晉壁畫牛耕圖
- 一六、莫高窟二五四窟佛塑像
- 一七、莫高窟西魏二八五窟 供養菩薩
- 一八、莫高窟二四九窟 狩獵圖
- 一九、莫高窟三〇三窟 觀音普門品
- 二〇、莫高窟隋代二七六窟 文殊菩薩
- 二一、莫高窟唐代一九九窟 菩薩
- 二二、莫高窟西夏三二八窟東壁 菩薩

# 莫高窟第二九〇窟 圖版目錄

- 一、窟室正面  
 二、南壁一角  
 三、北壁一角  
 四、東壁  
 五、窟頂人字披  
 六、窟頂人字披東披南段、北段  
 七、窟頂人字披西披北段、南段  
 八、窟頂人字披東披佛傳故事 ①入夢受胎  
 九、窟頂人字披東披佛傳故事 ②摩耶說夢  
 一〇、窟頂人字披東披佛傳故事 ③出遊觀花  
 一一、窟頂人字披東披佛傳故事 ⑤步步生蓮·三侍衛菩薩  
 一二、窟頂人字披東披佛傳故事 ④樹下誕生  
 一三、窟頂人字披東披佛傳故事 ⑤步步生蓮  
 一四、窟頂人字披東披佛傳故事 ⑤步步生蓮·太子  
 一五、窟頂人字披東披佛傳故事 ⑤步步生蓮·伎樂菩薩  
 一六、窟頂人字披東披佛傳故事 ⑥九龍灌頂  
 一七、窟頂人字披東披佛傳故事 ⑦母子還宮  
 一八、窟頂人字披東披佛傳故事 ⑦母子還宮·母子  
 一九、窟頂人字披東披佛傳故事 ⑦母子還宮·虎  
 二〇、窟頂人字披東披佛傳故事 ⑧國王出迎  
 二一、窟頂人字披東披佛傳故事 ⑧國王出迎·相師  
 二二、窟頂人字披東披佛傳故事 ⑨⑩寶物悉現、經商得利  
 二三、窟頂人字披東披佛傳故事 ⑩經商得利  
 二四、窟頂人字披東披佛傳故事 ⑪⑫太子得名、王禮太子  
 二五、窟頂人字披東披佛傳故事 ⑫王禮太子·國王  
 二六、窟頂人字披東披佛傳故事 ⑬禮拜神廟  
 二七、窟頂人字披東披佛傳故事 ⑬禮拜神廟·相師、太子、侍從  
 二八、窟頂人字披東披佛傳故事 ⑭還宮·占相  
 二九、窟頂人字披東披佛傳故事 ⑭還宮、占相·摩耶與太子  
 三〇、窟頂人字披東披佛傳故事 ⑰瑞應二，臭處變香 ⑱瑞應三，枯樹生葉 ⑲瑞應四，園生奇果 ⑳瑞應六、七，寶藏自現、呈射異光  
 三一、窟頂人字披東披佛傳故事 ⑮瑞應一，大地震動丘墟皆平 ⑯瑞應二、五，巷道自淨、陸地生蓮  
 三二、窟頂人字披東披佛傳故事 ⑰瑞應三，枯樹生葉  
 三三、窟頂人字披東披佛傳故事 ⑳瑞應八，衣被滿架 ㉑瑞應九，川流澄清 ㉒瑞應十、十一，風停雲散、普降香雨  
 三四、窟頂人字披東披佛傳故事 ㉒瑞應十，十一，風停雲散、普降香雨·天神  
 三五、窟頂人字披東披佛傳故事 ㉓馬生白駒 ㉔黃羊生羔 ㉕瑞應十二，明月神珠 ㉖瑞應十三，夜如白晝  
 三六、窟頂人字披東披佛傳故事 黃羊生羔  
 三七、窟頂人字披東披佛傳故事 ㉗瑞應十四，衆星不行 ㉘瑞應十五，沸星下觀 ㉙瑞應十六，寶蓋覆宮 ㉚瑞應十七、十八、十九、二十，神送寶車、佳肴自生、齋盛甘露、天神奉寶  
 三八、窟頂人字披東披佛傳故事 ㉛瑞應十七，神送寶車·寶車  
 三九、窟頂人字披東披佛傳故事 ㉜瑞應二十二，白獅入城 ㉝瑞應二十三，妖女自現  
 四〇、窟頂人字披東披佛傳故事 ㉞瑞應二十四、二十五，龍女繞宮、玉女執拂  
 四一、窟頂人字披東披佛傳故事 ㉟瑞應二十六，玉女持香汁金瓶 ㊱瑞應二十七，天樂齊奏 ㊲瑞應二十八，刑獄廢弛 ㊳瑞應二十九，毒蟲隱伏  
 四二、窟頂人字披東披佛傳故事 ㊴瑞應三十，漁獵生慈 ㊵瑞應三十一，孕者生男  
 四三、窟頂人字披東披佛傳故事 ㊶瑞應三十，漁獵生慈·漁人  
 四四、窟頂人字披東披佛傳故事 ㊷瑞應三十二，樹神出現·樹神  
 四五、窟頂人字披東披佛傳故事 ㊸瑞應三十二，樹神出現  
 四六、窟頂人字披東披佛傳故事 ㊹青蓮生獅之一·阿夷坐觀  
 四七、窟頂人字披東披佛傳故事 ㊹青蓮生獅之二·獅子  
 四八、窟頂人字披東披佛傳故事 ㊺阿夷瞻省太子  
 四九、窟頂人字披東披佛傳故事 ㊻國王禮阿夷  
 五〇、窟頂人字披東披佛傳故事 ㊼阿夷觀相  
 五一、窟頂人字披東披佛傳故事 ㊼阿夷觀相·阿夷與太子  
 五二、窟頂人字披東披佛傳故事 ㊽阿夷禮太子  
 五三、窟頂人字披東披佛傳故事 ㊽阿夷禮太子·阿夷

五四、窟頂人字披東披佛傳故事 ④⑦修四時殿  
 五五、窟頂人字披東披佛傳故事 ④⑧王與臣議，命太子學書  
 五六、窟頂人字披東披佛傳故事 ④⑧王與臣議·國王  
 五七、窟頂人字披東披佛傳故事 ④⑨太子赴學  
 五八、窟頂人字披東披佛傳故事 ④⑨太子赴學·國教書師  
 五九、窟頂人字披東披佛傳故事 ⑤⑩太子回宮、思念出家  
 六〇、窟頂人字披東披佛傳故事 ⑤⑩太子回宮、思念出家·太子  
 六一、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑤⑪王與臣議、為太子納妃  
 六二、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑤⑫召善覺王求聘、裘夷獻計  
 六三、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑤⑫召善覺王求聘·善覺王  
 六四、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑤⑫裘夷獻計·善覺王  
 六五、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑤⑬裘夷觀藝  
 六六、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑤⑭太子赴試場  
 六七、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑤⑮象塞城門 ⑤⑯擲象、相撲  
 六八、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑤⑯擲象、相撲·相撲  
 六九、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑤⑰比試射藝  
 七〇、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑤⑰比試射藝·射手  
 七一、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑤⑰比試射藝·報靶人  
 七二、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑤⑱得勝回宮  
 七三、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑤⑲擲瓔娶妃  
 七四、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑥⑰王與臣復議聘娶  
 七五、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑥⑱聘娶二妃·馬車  
 七六、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑥⑱聘娶二妃  
 七七、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑥⑲裘夷回稟  
 七八、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑥⑳王與臣議、使太子出遊  
 七九、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑥⑳王與臣議、使太子出遊·國王與大臣  
 八〇、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑥㉑出東門見老人  
 八一、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑥㉒回宮不樂  
 八二、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑥㉓出南門見病人  
 八三、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑥㉓出南門見病人·病人  
 八四、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑥㉔回宮不樂  
 八五、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑥⑳⑲出西門、見死人·太子

出城

八六、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑥⑳⑲出西門見死人  
 八七、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑥⑳⑲出西門、見死人·牛車  
 八八、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑦⑰回宮不樂  
 八九、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑦⑱出北門見僧人·僧人  
 九〇、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑦⑱出北門見僧人  
 九一、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑦⑲回宮不樂  
 九二、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑦⑳樹下觀耕·太子  
 九三、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑦㉑樹下觀耕  
 九四、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑦㉑樹下觀耕·耕牛  
 九五、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑦㉒王禮太子  
 九六、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑦㉒王禮太子·白淨王與太子  
 九七、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑦㉓裘夷說夢、天神勸請、決心出家  
 九八、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑦㉔⑦㉕踰城出家  
 九九、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑦㉔⑦㉕踰城出家·天神  
 一〇〇、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑦㉖命車匿還  
 一〇一、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑦㉖⑦㉗車匿還宮、裘夷痛哭、舉國悲慟  
 一〇二、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑦㉖⑦㉗車匿還宮、裘夷痛哭、舉國悲慟·裘夷  
 一〇三、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑧⑰王命五人追侍太子  
 一〇四、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑧⑱五人追尋  
 一〇五、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑧⑲回報國王  
 一〇六、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑧⑲國王派人再追尋太子  
 一〇七、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑧⑲五人禮釋迦  
 一〇八、窟頂人字披西披佛傳故事 ⑧⑲釋迦成道、五人皈依  
 一〇九、窟頂人字披、平頂及中心塔柱上部  
 一一〇、平頂中央 ⑧⑲鹿野苑初轉法輪  
 一一一、中心塔柱東向面龕內塑像壁畫  
 一一二、中心塔柱東向面龕內塑像·釋迦牟尼  
 一一三、中心塔柱東向面龕內北側塑像·迦葉  
 一一四、中心塔柱東向面龕內南側塑像·阿難  
 一一五、中心塔柱東向面龕內北側壁畫·弟子  
 一一六、中心塔柱東向面龕內南側壁畫·弟子  
 一一七、中心塔柱東向面龕外北側塑像·菩薩

一一八、中心塔柱東向面龕外北側塑像·菩薩  
一一九、中心塔柱東向面龕外北側塑像·菩薩  
一二〇、中心塔柱東向面龕外南側塑像·菩薩  
一二一、中心塔柱東向面龕外南側塑像·菩薩  
一二二、中心塔柱東向面龕楣  
一二三、中心塔柱東向面龕楣·化生圖案  
一二四、中心塔柱東向面龕北側龕楣·圖案  
一二五、中心塔柱東向面龕南側龕楣·圖案  
一二六、中心塔柱東向面龕龕楣·龍首  
一二七、中心塔柱北向面龕全景  
一二八、中心塔柱北向面龕內塑像壁畫  
一二九、中心塔柱北向面龕內塑像·釋迦牟尼  
一三〇、中心塔柱北向面龕外東側塑像·菩薩  
一三一、中心塔柱北向面龕外東側塑像·菩薩  
一三二、中心塔柱北向面龕外西側塑像·菩薩  
一三三、中心塔柱北向面龕楣  
一三四、中心塔柱北向面龕西側龕楣·圖案  
一三五、中心塔柱北向面龕東側龕楣·圖案  
一三六、中心塔柱南向面龕全景  
一三七、中心塔柱南向面龕內塑像壁畫  
一三八、中心塔柱南向面龕內西側塑像·阿難  
一三九、中心塔柱南向面龕內東側塑像·迦葉  
一四〇、中心塔柱南向面龕外西側塑像·菩薩  
一四一、中心塔柱南向面龕外西側塑像·菩薩  
一四二、中心塔柱南向面龕外東側塑像·菩薩  
一四三、中心塔柱南向面龕外東側塑像·菩薩  
一四四、中心塔柱南向面龕楣  
一四五、中心塔柱南向面龕西側龕楣·圖案  
一四六、中心塔柱南向面龕東側龕楣·圖案  
一四七、中心塔柱西向面龕全景  
一四八、中心塔柱西向面龕內塑像壁畫  
一四九、中心塔柱西向面龕內塑像·彌勒菩薩  
一五〇、中心塔柱西向面龕內北側塑像·菩薩  
一五一、中心塔柱西向面龕內南側塑像·菩薩  
一五二、中心塔柱西向面龕內北側壁畫·菩薩  
一五三、中心塔柱西向面龕內南側壁畫·菩薩

一五四、中心塔柱西向面龕外南側塑像·菩薩  
一五五、中心塔柱西向面龕外南側塑像·菩薩  
一五六、中心塔柱西向面龕外北側塑像·菩薩  
一五七、中心塔柱西向面龕外北側塑像·菩薩  
一五八、中心塔柱西向面龕北側龕楣  
一五九、中心塔柱西向面龕南側龕楣  
一六〇、北壁東側千佛、化生  
一六一、北壁東側化生  
一六二、南壁東側化生·菩薩  
一六三、南壁東側千佛、化生  
一六四、南壁飛天之一  
一六五、南壁飛天之二  
一六六、南壁飛天之三  
一六七、南壁飛天之四  
一六八、南壁飛天之五  
一六九、南壁飛天之六  
一七〇、西壁飛天之一  
一七一、西壁飛天之二  
一七二、西壁飛天之三  
一七三、西壁飛天之四  
一七四、西壁飛天之五  
一七五、西壁飛天之六  
一七六、北壁飛天之一  
一七七、北壁飛天之二  
一七八、北壁飛天之三  
一七九、北壁飛天之四  
一八〇、北壁飛天之五  
一八一、北壁飛天之六  
一八二、北壁飛天之七  
一八三、東壁飛天之一  
一八四、東壁飛天之二  
一八五、東壁飛天之三  
一八六、東壁飛天之四  
一八七、東壁飛天之五  
一八八、平頂飛天之一  
一八九、平頂飛天之二



- 一九〇、平頂飛天之三
- 一九一、平頂飛天之四
- 一九二、中心塔柱南側過道頂部平棋圖案
- 一九三、中心塔柱西側過道頂部平棋圖案
- 一九四、中心塔柱北側過道頂部平棋圖案
- 一九五、中心塔柱北側過道頂部平棋圖案
- 一九六、中心塔柱東向面龕下供養人及藥叉
- 一九七、南壁下方東側供養人及藥叉
- 一九八、南壁下方西側供養人及藥叉
- 一九九、西壁下方南側供養人及藥叉
- 二〇〇、西壁下方北側供養人及藥叉
- 二〇一、西壁北側下方 藥叉
- 二〇二、中心塔柱東向面龕下南側供養人
- 二〇三、中心塔柱東向面龕下北側供養人
- 二〇四、中心塔柱西向面龕下中間 胡人馴馬

# 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着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并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扎根發展的土壤。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  
省人民醫院23號病床

# PREFACE

by Duan Wenjie, President of the Dunhuang Academy

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

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

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

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

The broadness and profundity was well reflected in the wall paintings which, in terms of subjects, fall into: *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, 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  
(Translated by Loveless P. Gu)

# 莫高窟藝術的奇葩

## ——北周第二九〇窟佛傳故事

謝成水

莫高窟第二九〇窟是中國北朝時期的北周石窟。它不僅是以其所處的莫高窟石窟史的重要轉折時期而引起專家學者的注視<sup>①</sup>，它是莫高窟藝術中的一朵奇葩。它也以獨特的內容和藝術魅力吸引著國內外藝術家。本文著重探討其藝術特色。

### 一、第二九〇窟的形制與佈局

第二九〇窟建於五五七～五八〇年間。開鑿在莫高窟石窟群南區中段的北側崖面上。窟形仍沿用了早期石窟的中心塔柱式形制。坐西向東。洞窟前面崩塌嚴重，無法考證其原來有無前室和甬道。後部中央鑿成方形中心塔柱，由窟底通連窟頂<sup>②</sup>。塔柱四面各開一圓券形淺龕，東、南、北三面向龕內各塑一倚坐佛、二弟子，龕外兩側塑二尊菩薩。西向面龕塑交腳菩薩，兩側及龕外塑四尊菩薩。四面龕的上方均貼有模製影塑千佛（現已脫落無存）。四個龕的龕楣、龕柱和龕內佛光均為浮塑，上為彩繪。中心塔柱基座四面壁畫均分為上下兩層：上畫供養人；下畫力士。

前部人字披頂滿繪佛傳故事，後部平頂繞中心塔柱繪斗方形平棋圖案。四壁壁畫分上中下三段。上段畫伎樂飛天繞窟一週。中段畫千佛十一排。下段與塔柱基座相同，上層為供養人，下為奏樂、舞蹈力士。

上述洞窟佈局體現了作者的苦心。很明顯，這個洞窟是以表現佛教故事為主體的。作者將洞窟分成三大部份來表現。第一部份，為釋迦牟尼誕生及出家前的故事，集中表現在人字披頂上。第二部份為釋迦成道後的說法傳道時期，集中表現在中心塔柱的東、南、北向面龕的塑像和壁畫。第三部份為釋迦涅槃之後的未來世界。集中表現在中心塔柱西向面龕的彌勒菩薩及全窟四壁的千佛。

### 二、佛傳故事及其表現形式

佛傳是指佛陀釋迦牟尼一生的故事。它始終貫穿著佛教思想、充滿了神秘色彩，是極為生動感人的。這裏不僅充滿了佛陀的最親切、最人道的教義的美，而且還充滿了詩一般的藝術美。我們不管其故事是否真實，但這些引人入勝的故事情節以及華麗的文采，足使我們感到這些藝術的不朽和偉大。

佛陀的一生，佛經有極為詳盡的描述和多種記載。但作

為佛教藝術的表現，不管是雕刻或是繪畫，都只能擇其主要片斷的事跡來表現。有的選用的篇幅多，有的篇幅少。如印度山奇第一塔、巴爾胡特浮雕以及犍陀羅、阿瑪拉瓦提、撒爾那特等出土的佛傳故事雕刻中，畫面都不多，有的僅是幾個情節，且情節的表現也簡單。有的內容雖多，但以表現佛成道後的事跡為主，出家前的情節較簡略，在中國表現佛傳故事的藝術品很多，也祇採用階段性的情節來表現。且內容擇其階段性的主要事跡。一般畫面也不多。表現情節較多的是新疆克孜爾第一〇窟的佛傳故事壁畫（插圖一、二），原畫約有五七～六〇幅，表現出釋迦誕生到涅槃的主要事跡。然而壁畫大部份被盜和損壞，現在可辨的畫幅中表現出家前的篇幅僅約十三幅。大同雲岡石窟第六、七、八、一二、四八、五三等窟均有佛傳的雕刻，第六窟的篇幅最多，但從現在的四一幅看出，原來最多有五〇餘幅，從誕生到出家只是二九個畫面。從該窟的佈局把降魔和說法等內容放在主要位置看，作者是以表現佛成道後的內容為主的。另外，麥積山十號造像碑、響堂山第二號窟、洛陽龍門石窟的古陽洞和蓮花洞以及南京棲霞山舍利塔周圍的雕刻，內容和篇幅更沒有比克孜爾和雲岡的多。

莫高窟石窟中表現佛傳故事的壁畫是很多的，北周和北周之前的朝代就有很多，除第二九〇窟外，還有第二七五、二五四、二六三、二六〇、四三一、四二八等窟；北周之後的有第三〇七、二九五、三九七、五七、二〇九、二七八、二八三、三八三、二八〇、二九四、三二二、三二九、三五七、三八六、三九七、一一二、一二、二三、一五六、六一、四五四等窟。但內容和情節都比較少而簡單，如第二七五窟僅是“出遊四門”的一個畫面（插圖三），第二五四窟只是“降魔”一情節（插圖四）。莫高窟有佛傳故事的洞窟，以表現“乘象入胎”和“踰城出家”這兩個情節為代表的畫面最多。如第二七八、三二九等窟的佛傳故事畫（插圖五、六、七、八）。第二九〇窟壁畫共有八十七個畫面、四個中心塔柱的釋迦說法及彌勒下生塑像，九十一個情節畫面表現佛陀的一生。如此之大的篇幅，確為世間獨有，而且較詳盡地表現出釋迦出家前的事跡。這又是有別於上述其它佛傳故事畫的又一獨特之處。第二九〇窟的佛傳故事，從“托夢入胎”始直到出家成道“初轉法輪”“說法傳教”以及涅槃後“彌勒下生”



一、新疆克孜爾第一一〇窟佛  
傳故事“釋迦太子試藝”

(彌勒菩薩是佛陀釋迦生前指定的繼承人，佛經中一直作為佛傳故事的一部份，待後述)，可以說這是一部完整的佛傳故事，雖然略去了不少情節，特別是成道後的故事，但從總體看來作者的意圖應該是這樣的。

釋迦牟尼生於古印度的迦維羅衛國<sup>⑤</sup>國王釋迦族的白淨王<sup>⑥</sup>之家。其生卒年代大約為公元前五六三～四八三年。據佛經所說，佛陀的降生不是一個普通人的誕生，他是一個超凡入聖的人。在他生前千萬次的轉世中，積得無量善業，最後成就最上智慧，出離諸苦而入涅槃。在他降生之前，已為菩薩（即佛的候補者）。在兜率天宮“受供養者所供養”。在他準備末次降生前，召集了所有天神鬼眾，講說佛法，並當眾指定他的後繼者彌勒（慈氏）菩薩為未來的佛陀。天上諸神為其選定了降生地是迦維羅衛國國王白淨王家，因為全印度沒有比白淨王更勇敢更聰明的了，王后摩耶夫人則具有印度女性的標準美。梵本《神通遊戲經》說：“她正當如花的妙齡，艷麗無雙。她有黑蜂似的美髮，纖巧的手足，迦鄰陀衣似的柔軟身體，青蓮嫩瓣似的明眸，曲如彩虹的玉臂，頻婆果（相思果）似的朱唇，須摩那（茉莉）似的皓齒，弓形的腹，深藏的臍，堅實豐滿的肥大臀部，象鼻似的美好光潔的大腿，羚羊似的小腿，玫瑰膠脂似的手掌腳掌。這正是婦女中的珍珠，以其絕色，而得中選。”<sup>⑤</sup>

當菩薩將要降生到人世間時，整個自然界都歡欣鼓舞，百鳥群集在王宮頂上，鳴聲和諧，沼池內遍生奇妙蓮花。一日，摩耶夫人夢見一騎白象者從空中飛到她上面，忽然消失了，摩耶夫人驚醒，於是惶惶不安。白淨王請來相師為其解夢。相師說，此乃吉祥之夢，是聖神降胎，故有此夢幻。所生的兒子，如在家必為帝王；如出家學道，必將成佛，普度眾生的。白淨王大喜。十月已滿，太子成身。四月八日這一天，摩耶夫人出遊，來到城外的藍毗尼園，明星出時，摩耶夫人右手攀著一根無憂樹枝，菩薩便從其右脅下出生。此時樹下長出七寶七莖蓮花，大如車輪。菩薩墜落在蓮花上，無人扶持，站立起來，自行七步，舉起右手指天，並說：“天上天下，唯我為尊。三界皆苦，吾當安之。”此時天地大動，天上諸神都趕來迎候侍衛。龍王兄弟迦羅、郁迦羅從天上噴下溫涼兩道淨水為這位新生的太子灌頂沐浴。白淨王聞太子誕生，非常高興，隨即與百官群臣、相師、居士、長者等出城

迎接摩耶夫人及太子。白淨王見太子時有“釋梵四王、諸天龍神彌滿空中，敬心肅然”，以為聖神駕到，趕緊下馬禮拜太子。這位太子名為悉達<sup>⑥</sup>。在回城的路上，路過一神廟，一相師建議：“宜將太子禮拜神像”，即抱太子入廟，不料諸神像皆倒下，不敢接受這位未來聖者的禮拜。這位聖者降臨時，自然界還出現了三十二種吉祥的瑞像：大地震動，丘墟皆平、道巷自淨、臭處更香、陸地生蓮花、枯樹皆生花葉、花園自然生奇甘果、寶藏自現、衣被滿架、河流澄清不濁、風停雲散、普降香雨……太子的降生還驚動在喜馬拉雅山中修行的阿夷道士，他飛行至迦維羅衛國瞻省太子，見太子有三十二大人相，八十種好，身如金剛，殊妙難量。他預言必當成佛。太子出生七天後，其母摩耶夫人命終升天，她的妹妹摩訶波羅闍提也是白淨王的妃后<sup>⑦</sup>，悉達太子就是由這位姨母撫養長大的。

悉達太子漸漸長大，白淨王為太子修築了四時殿，春夏秋冬各居一處。殿前種植甘果樹，樹間七寶池中，奇花異草種種，水鳥數十百種。五百伎女，奏樂舞蹈，娛樂太子。侍衛守護，不讓太子離開一步。這樣過了一段時間，一日白淨王問侍女：“太子樂乎？”侍女稟告國王說：“供養伎樂不失時節，觀省太子不以為樂。”白淨王憂愁不安，召群臣商量說：道士阿夷預言，太子必成佛道，有甚麼辦法使太子不去學道呢？一臣上奏說：可命太子讀書，以繫住他的心。於是國王請來國教書師，讓太子學書。但是太子是“生而知之”的聖者，往往問得國教書師無言以對。國教書師自愧不及，只好辭退。悉達太子回宮後，“晝夜憂思，未曾歡樂，常念出家”。白淨王聞知後，非常憂愁，又召集群臣商量，臣員紛紛獻策。有一臣奏道：太子已大，宜當娶妻，以回其志。時年太子已十七歲。白淨王要為太子選擇一位完美的妻子，必須是“儀態端莊，服飾淡雅，好行善事，愛念左右如對自身，知聖賢書。最後安息而最先早起”。一臣建議娶鄰邦小國善覺王之女裘夷<sup>⑧</sup>。裘夷相貌“端正皎潔天下少雙”。白淨王立即召見善覺王，說明要娶其女為兒媳之意。善覺王回國之後，心神不安，不思飲食。裘夷問其故。善覺王說：以前八國王子來娶你，我都沒有許，今白淨王召我說要娶你為其太子妃，若不答應，恐其攻伐我國。若應允這門親事，則又與諸國結怨，如何是好呢？裘夷說：此事不必擔憂，七日之後可令各國王





二、新疆克孜爾第一一〇窟佛傳故事“踰城出家”

子前來比試，勝者即為我女婿。善覺王轉憂為喜，即佈告各國諸王。這一天，裘夷帶了五百侍女在城門樓上觀看各國太子比武大賽。各國王子、豪傑皆雲集於此。悉達太子與優陀、難陀、調達等帶五百隨從及禮樂射藝之具前來比試。行至城門，一頭大象堵住城門，無法通過，先行的調達一拳將象打死。難陀又把死象提起扔至路旁。太子看見死象問：是誰枉殺大象？僕人回答：是調達殺死的。又問：是誰搬到這兒的？回答說：是難陀。太子仁慈，下馬慢慢按摩死象，並將象舉起送到城外，大象復活了。相撲場上，調達與衆力士比試大勝。後與難陀相撲，結果敗於難陀。善覺王命難陀與悉達太子相撲，難陀自知力量和技藝不及而認輸。太子不戰而勝。比賽射箭，每隔十里懸置一鐵鼓為靶，共七鼓。諸名射手上場，都箭射不及一鼓。調達徹一中二，難陀徹二箭穿三鼓。太子上場，挽弓皆斷，無一能射之弓。善覺王命人從天廟取來祖傳巨弓。太子攬弓放箭，一箭穿透七鼓；二箭穿七鼓而後入地；三箭，穿七鼓後而射入靶後的鐵圍山上。衆人驚嘆不已。悉達太子又得勝。優陀對善覺王說：我太子獲勝，卿女裘夷在甚麼地方呢？善覺王說：與五百侍女在城樓上觀看比武。悉達太子取下身上珠璣，擲上城樓，正落在裘夷脖頸上。衆侍女皆稱奇妙。於是，善覺王隆重舉辦婚儀，又陪衆伎二萬人，將女兒送到迦維羅衛國太子宮裏，晝夜娛樂。

但是悉達太子並不因此而樂，仍“常欲棄捨，靜修道業，濟度衆生”。以致“憂思不樂，身體羸瘦，轉不如前”。白淨王又與群臣復議，一臣又建議增娶二妃，以回其心志，樂於世間。於是，白淨王又為太子娶了兩名妙女，一名叫“衆稱味”，一名叫“常樂意”。每一妃各配二萬姝女。三位夫人，六萬姝女，皆“端正妙好，天女無異”。“太子安臥榻上，衆美女以種種樂器奏出妙音來取悅他。”白淨王把本族的希望全部寄托於悉達太子，欲使太子繼承王位。他記得阿夷道士的預告，用盡一切辦法防備太子出家。於是他“復教宮內，嚴加約束。諸姝女等，晝夜莫停，奏諸音樂，顯現一切娛樂之事；所有女人幻惑之能，悉皆顯現，以欲枷縛，使著慾心，勿捨出家”（舊譯《佛本行集經》）。《神通遊戲經》和《佛所行讚》中有這樣的情景：白淨王將悉達太子送入充滿姝女的園林中，姝女們看到悉達太子，都低聲軟語，請他“觀看愛慾之神”。她們圍著太子，睜大眼睛，臉上流露出驚奇而讚美



三、莫高窟二七五窟“出遊四門”

的表情，並用蓮花般柔美的手向他致敬，他的童時友人優陀夷奉王命來鼓勵她們爭妍競媚。有的女子用臂挽著太子，像蓮理枝似的用力把他拉住，有的由於不慎或喜極忘形，把遮掩她們青春肢體的薄薄紗衣滑落；有的攀在芒果樹枝上扭擺著秀美身軀，還有的唱著充滿情慾和春天氣息的森林之歌。但這位“人中的獅子”、“天中天”已經瞭悟世間一切事物的空虛無常，對眼前的一切漠然無感。他的心情是憂鬱的，他出家的慾望日益強烈了。

一日，裘夷向白淨王稟告了太子的情形，國王深感不妙，急令群臣想辦法來，阻止太子出家，群臣獻策：令太子出遊，觀察社會，瞭解社會，可以打消他出家修道的意念。白淨王就令太子出遊觀光。太子久居深宮，也思欲出遊。為了讓太子看到自己的國家繁榮昌盛、歌舞升平，人們安居樂業，沒有煩惱，全國“嚴整道巷，灑掃燒香，懸繪幡蓋，務令鮮潔”。太子隨“導從千乘萬騎始出東城門”。但是天神難提和羅為了讓太子早日出家成道，救度衆生，於是變成了一個老人，站在路旁。老人“頭白齒落，皮緩面皺，肉消脊偻，支節痿曲，眼淚鼻涕，涎出相屬，上氣喘息，身色黧黑，頭手疣掉，軀體顫懼，惡露自出”。太子問道：“此為何人？”僕人答：“老人。”太子又問：“何等為老？”對曰：“夫老者，年耆根熟，形變色衰，氣微力竭，食不消化，骨節欲離，坐臥須人，目冥耳聾，迴旋即忘，言輒悲哀，餘命無幾，故謂之老。”他知道人生這種老的痛苦後，“爾時太子聞是語已，生大苦惱，而自念言：‘日月流邁，時變歲移，老至如電，身安足恃，我雖富貴，豈獨免耶，云何世人，而不怖畏？’太子從本以來，不樂處世，又聞此事，益生厭離”（《過去現在因果經》）。太子無心再遊，急速回宮，悶悶不樂。

過了一段時間，太子又想出遊，國王下令“禁諸臭穢，莫在道側”。太子和隨從前呼後擁，出南門遊觀。天神又化作一病人，躺臥於道旁。此病人“身瘦腹大，軀體黃熟，咳嗽嘔逆，百節痛毒，九孔敗漏，不淨自流，目不見色，耳不聞聲，呻吟呼吸，手足摸空，喚呼父母，悲戀妻子”。太子問道：“此為何等？”僕人相告：“病人也。”太子又問：“何等為病？”答道：“人有四大，地、水、火、風，一大有百，一病展轉相鑽，四百四病同時俱作。此人必以極寒極熱，極饑極飽，極飲極渴，時節失所，臥起無常，故致斯病。”太子嘆