

(蘇)新登字005 號

莫高窟第二八五窟(西魏)

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:二十四·五

版次:一九九五年十二月第一版 第一次印刷

印數:一——一〇〇〇

書號:ISBN 7-5344-0557-2/J·558

定價:三二五圓

《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

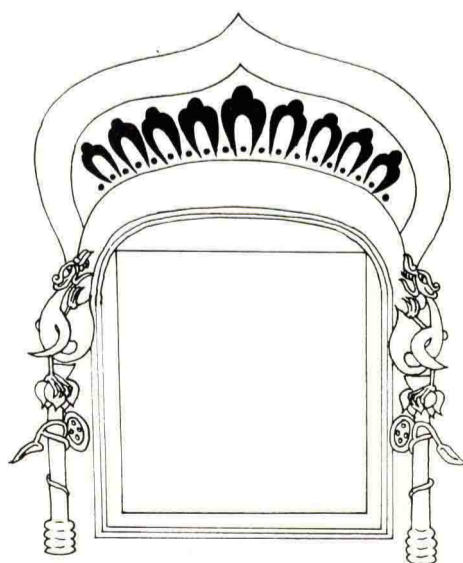
莫高窟第二八五窟(西魏)

編著 段文傑
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
監印 吳雲芳

敦煌石窟藝術

莫高窟第二八五窟(西魏)



中西藝術的交匯點

插圖目錄

- 一、第二八五窟 實測圖
- 二、第二八五窟 西壁 西方日神
- 三、第二八五窟 東頂 女媧
- 四、第二八五窟 東頂 伏羲
- 五、第二八五窟 北壁 力士
- 六、第二八五窟 東頂 烏獲
- 七、第二八五窟 西壁 西域式菩薩
- 八、第二八五窟 南頂 羽人
- 九、第二八五窟 秀骨清像 漢式菩薩
- 一〇、第二八五窟 南頂 計蒙
- 一一、第二八五窟 東頂 禪修圖內 虎捕羊
- 一二、第二八五窟 南頂 殺野豬

莫高窟第二八五窟

圖版目錄

- 一、第二八五窟 洞窟一角 東北角 西魏
二、第二八五窟 東壁全 西魏
三、第二八五窟 說法圖 東壁北側 西魏
四、第二八五窟 菩薩 東壁北側 說法圖 局部 西魏
五、第二八五窟 菩薩 東壁北側 說法圖 局部 西魏
六、第二八五窟 三世佛 東壁門上 西魏
七、第二八五窟 佛陀說法圖 東壁南側 西魏
八、第二八五窟 佛陀說法圖 東壁南側 西魏
九、第二八五窟 佛弟子 東壁北側 說法圖北上方 西魏
一〇、第二八五窟 佛弟子 東壁北側 說法圖南上方 西魏
一一、第二八五窟 鮮卑供養人 東壁北側 說法圖下方 西魏
一二、第二八五窟 西壁全 西魏
一三、第二八五窟 西壁中龕 西魏
一四、第二八五窟 化生伎樂 西壁中龕龕楣中段 西魏
一五、第二八五窟 化生龕楣 西壁中龕 西魏
一六、第二八五窟 化生伎樂 西壁中龕龕楣南段 西魏
一七、第二八五窟 化生伎樂 西壁中龕龕楣北段 西魏
一八、第二八五窟 飛天 西壁中龕頂北側 西魏
一九、第二八五窟 飛天 西壁中龕頂南側 西魏
二〇、第二八五窟 菩薩 西壁中龕內南側 西魏
二一、第二八五窟 菩薩 西壁中龕內北側 西魏
二二、第二八五窟 供養菩薩 西壁中龕北側下 西魏
二三、第二八五窟 供養菩薩 西壁中龕南側下 西魏
二四、第二八五窟 菩薩 西壁中龕內南側 西魏
二五、第二八五窟 諸天 西壁中龕北側 西魏
二六、第二八五窟 摩醯首羅天 西壁中龕北側 西魏
二七、第二八五窟 鳩摩羅天、毗那夜迦 西壁中龕北側 西魏
二八、第二八五窟 鳩摩羅天 西壁中龕北側 西魏
二九、第二八五窟 毗那夜迦 西壁中龕外北側 西魏
三〇、第二八五窟 天王 西壁中龕外北側 西魏
三一、第二八五窟 諸天 西壁中龕外南側 西魏
三二、第二八五窟 毗瑟紐天 西壁中龕外南側 西魏
三三、第二八五窟 天王 西壁中龕龕外南側 西魏
三四、第二八五窟 忍冬邊飾 西壁西龕下 西魏
三五、第二八五窟 忍冬邊飾 西壁西龕下 西魏
三六、第二八五窟 神將 西壁北龕北側 西魏
三七、第二八五窟 金剛力士 西壁北龕北側 西魏
三八、第二八五窟 月天 西壁北龕上 西魏
三九、第二八五窟 帝釋天 西壁北龕上 西魏
四〇、第二八五窟 梵志 西壁北龕上 西魏
四一、第二八五窟 帝釋天與梵志 西壁北龕上 西魏
四二、第二八五窟 虎車武士 西壁北龕上 西魏
四三、第二八五窟 供養菩薩 西壁北龕上 西魏
四四、第二八五窟 供養菩薩 西壁北龕上 西魏
四五、第二八五窟 忍冬龕楣 西壁北龕 西魏
四六、第二八五窟 諸天星神 西壁北龕上 西魏
四七、第二八五窟 比丘 西壁北龕內北側 西魏
四八、第二八五窟 西壁北龕 西魏
四九、第二八五窟 西壁南龕 西魏
五〇、第二八五窟 禪修僧（彩塑） 西壁南龕內 西魏
五一、第二八五窟 比丘 西壁南龕內南側 西魏
五二、第二八五窟 忍冬龕楣 西壁南龕 西魏
五三、第二八五窟 供養菩薩 西壁南龕上 西魏
五四、第二八五窟 諸天菩薩 西壁南龕上 西魏
五五、第二八五窟 菩薩 西壁南龕上 西魏
五六、第二八五窟 鳳車武士 西壁南龕上 西魏
五七、第二八五窟 日天 西壁南龕上 西魏
五八、第二八五窟 婆藪仙 西壁南龕外南側 西魏
五九、第二八五窟 五百強盜成佛之二 南壁 西魏
六〇、第二八五窟 南壁全 西魏
六一、第二八五窟 五百強盜成佛之一 南壁 西魏
六二、第二八五窟 五百強盜成佛之三 南壁 西魏
六三、第二八五窟 五百強盜成佛之四 南壁 西魏
六四、第二八五窟 五百強盜成佛圖——作戰 南壁 西魏
六五、第二八五窟 五百強盜成佛圖——作戰 南壁 西魏
六六、第二八五窟 五百強盜成佛圖——受審、行刑 南壁

- 西魏
- 六七、第二八五窟 釋迦多寶並坐說法 南壁西端 西魏
- 六八、第二八五窟 忍冬雙鳳龕楣 南壁東起第三龕楣
西魏
- 六九、第二八五窟 忍冬駝鳥龕楣 南壁東起第三龕楣
西魏
- 七〇、第二八五窟 忍冬鸚鵡龕楣 南壁東起第三龕楣
西魏
- 七一、第二八五窟 因緣故事二則 南壁東頭 西魏
- 七二、第二八五窟 化跋提長者姊緣 南壁東端上 西魏
- 七三、第二八五窟 度惡牛緣 南壁龕楣間 西魏
- 七四、第二八五窟 沙彌守戒自殺品——剃度、說法 南壁
龕楣間 西魏
- 七五、第二八五窟 沙彌守戒自殺品——剃度 南壁龕楣
間 西魏
- 七六、第二八五窟 沙彌守戒自殺品——囑女看家 南壁
龕楣間 西魏
- 七七、第二八五窟 沙彌守戒自殺品——囑女、沙彌、乞食、
自殺 南壁龕楣間 西魏
- 七八、第二八五窟 沙彌守戒自殺品——茶毗供養 南壁
龕楣內 西魏
- 七九、第二八五窟 沙彌守戒自殺品——向國王交納罰金
南壁龕楣間 西魏
- 八〇、第二八五窟 施身聞偈 南壁西端 西魏
- 八一、第二八五窟 施身聞偈（部份） 南壁西端 西魏
- 八二、第二八五窟 伎樂飛天之一 南壁五百強盜圖上
西魏
- 八三、第二八五窟 伎樂飛天之二 南壁五百強盜圖上
西魏
- 八四、第二八五窟 童子飛天 南壁釋迦多寶並坐圖東側
西魏
- 八五、第二八五窟 童子飛天 南壁釋迦多寶說法圖西側
西魏
- 八六、第二八五窟 伎樂飛天齊鼓 南壁上方 西魏
- 八七、第二八五窟 飛天舞蹈 南壁上方 西魏
- 八八、第二八五窟 伎樂飛天 彈箏篪 南壁上方 西魏
- 八九、第二八五窟 伎樂飛天 吹排簫 南壁上方 西魏
- 九〇、第二八五窟 狩獵 南壁五百強盜圖中 西魏
- 九一、第二八五窟 山林動物 南壁五百強盜圖中 西魏
- 九二、第二八五窟 奔羊 南壁龕楣上 西魏
- 九三、第二八五窟 殺野豬 南壁禪修圖中 西魏
- 九四、第二八五窟 藥叉 南壁下方 西魏
- 九五、第二八五窟 藥叉 南壁下方 西魏
- 九六、第二八五窟 釋迦多寶並坐說法 北壁 西魏
- 九七、第二八五窟 北壁全 西魏
- 九八、第二八五窟 菩薩 北壁東起第七鋪說法圖中 西
魏
- 九九、第二八五窟 菩薩 北壁東起第七鋪說法圖中 西
魏
- 一〇〇、第二八五窟 菩薩（秀骨清像） 北壁東起第七鋪
說法圖中 西魏
- 一〇一、第二八五窟 女供養人 北壁東起第七鋪說法圖
下 西魏
- 一〇二、第二八五窟 男供養人 北壁東起第七鋪說法圖
中 西魏
- 一〇三、第二八五窟 迦葉佛說法 北壁東起第六鋪 西
魏
- 一〇四、第二八五窟 拘那含牟尼佛說法 西魏
- 一〇五、第二八五窟 迦葉佛說法圖中 供養人 北壁東
起第六鋪 西魏
- 一〇六、第二八五窟 拘那含牟尼佛題記及供養人 北壁
東起第五鋪 西魏
- 一〇七、第二八五窟 說法圖 北壁東起第四鋪 西魏
- 一〇八、第二八五窟 女供養人 北壁東起第四鋪說法圖
下 西魏
- 一〇九、第二八五窟 男供養人 北壁東起第四鋪說法圖
下 西魏
- 一一〇、第二八五窟 無量壽佛說法 北壁東起第三鋪說
法圖 西魏
- 一一一、第二八五窟 佛說法圖 北壁東起第二鋪說法圖
西魏
- 一一二、第二八五窟 供養人與發願人 北壁東起第三鋪
說法圖下 西魏
- 一一三、第二八五窟 說法圖 北壁東起第二鋪說法圖下

- 西魏
- 一一四、第二八五窟 比丘及女供養人 北壁東起第二鋪說法圖下 西魏
- 一一五、第二八五窟 比丘及鮮卑供養人 北壁東起第二鋪說法圖下 西魏
- 一一六、第二八五窟 無量壽佛說法 北壁東起第一鋪 西魏
- 一一七、第二八五窟 說法圖 發願文及供養人 北壁東起第一鋪 西魏
- 一一八、第二八五窟 忍冬雙鸚鵡龕楣 北壁 西魏
- 一一九、第二八五窟 忍冬雙孔雀龕楣 北壁 西魏
- 一二〇、第二八五窟 忍冬雙鴿龕楣 北壁 西魏
- 一二一、第二八五窟 禪定佛 北壁龕楣間 西魏
- 一二二、第二八五窟 四菩薩 北壁東端 西魏
- 一二三、第二八五窟 二菩薩 北壁東起龕楣間 西魏
- 一二四、第二八五窟 夜叉 北壁下方 西魏
- 一二五、第二八五窟 夜叉 北壁下方 西魏
- 一二六、第二八五窟 奔鹿與羊 北壁禪修圖中 西魏
- 一二七、第二八五窟 倒斗藻井 西魏
- 一二八、第二八五窟 藻井 西魏
- 一二九、第二八五窟 伏羲女媧與神獸 東頂 西魏
- 一三〇、第二八五窟 女媧 東頂 西魏
- 一三一、第二八五窟 東頂全 西魏
- 一三二、第二八五窟 伏羲 東頂 西魏
- 一三三、第二八五窟 飛廉 東頂 西魏
- 一三四、第二八五窟 開明神獸 東頂 西魏
- 一三五、第二八五窟 仙鶴 東頂 西魏
- 一三六、第二八五窟 禪修及山林動物 東頂南側 西魏
- 一三七、第二八五窟 禪修及山林動物 東頂南側 西魏
- 一三八、第二八五窟 射野牛 東頂 西魏
- 一三九、第二八五窟 西頂全 西魏
- 一四〇、第二八五窟 獼猴 西頂 西魏
- 一四一、第二八五窟 化生獻花 西頂 西魏
- 一四二、第二八五窟 雷神 西頂 西魏
- 一四三、第二八五窟 飛仙獻花 西頂 西魏
- 一四四、第二八五窟 乘鸞仙人與飛仙 西頂 西魏
- 一四五、第二八五窟 飛廉 西頂 西魏
- 一四六、第二八五窟 獼猴 西頂 西魏
- 一四七、第二八五窟 虎與兔 西頂南側禪修圖中 西魏
- 一四八、第二八五窟 禪修圖（部份） 東頂南側 西魏
- 一四九、第二八五窟 禪修圖（部份） 東頂南側 西魏
- 一五〇、第二八五窟 南頂全 西魏
- 一五一、第二八五窟 摩尼寶珠與飛仙 南頂 西魏
- 一五二、第二八五窟 開明 南頂 西魏
- 一五三、第二八五窟 計蒙 南頂 西魏
- 一五四、第二八五窟 朱雀 南頂 西魏
- 一五五、第二八五窟 羽人 南頂 西魏
- 一五六、第二八五窟 禪修圖之一 南頂下 西魏
- 一五七、第二八五窟 禪修圖之二 南頂下 西魏
- 一五八、第二八五窟 禪修圖之三 南頂下 西魏
- 一五九、第二八五窟 禪修圖之四 南頂 西魏
- 一六〇、第二八五窟 北頂全 西魏
- 一六一、第二八五窟 仙靈 北頂 西魏
- 一六二、第二八五窟 千秋 北頂 西魏
- 一六三、第二八五窟 持幡童子飛仙 北頂 西魏
- 一六四、第二八五窟 霹靂 北頂 西魏
- 一六五、第二八五窟 禪修 坐胡床 北頂 西魏
- 一六六、列女古賢圖 周室三母 山西大同司馬金龍墓漆畫 北魏
- 一六七、列女古賢圖 瞽瞍填井，有虞二妃 司馬金龍墓北魏
- 一六八、菩薩 張掖馬蹄寺千佛洞第八窟 釋迦多寶說法圖中 北魏
- 一六九、日神月神 高句麗來安五蓋墳 藻井中 六世紀
- 一七〇、駕鶴仙人 高句麗來安四神塚墓頂藻井中
- 一七一、戰馬 河南鄧縣彩色畫像磚墓彩色浮雕 南北朝時期
- 一七二、伎樂仙 河南鄧縣彩色畫像磚墓 南北朝
- 一七三、千秋萬歲畫像磚 河南鄧縣彩色畫像磚墓 南北朝
- 一七四、飛天 麥積山石窟第一三三窟第一一號造像碑 北魏
- 一七五、飛天 鞏縣石窟寺第五窟窟頂 東魏
- 一七六、菩薩 麥積山石窟第六〇窟 西魏
- 一七七、北齊校書圖（部份） 宋摹本 北齊
- 一七八、飛天 麥積山石窟第七八窟 壁畫殘片 北周至隋

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,向往佛境,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题思想,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*.

Zunxianghua (icons) are the Buddhist gods, such as Buddhas, Bodhisattvas, the Heavenly Kings, etc.

Gushihua (story-paintings) are pictured scenes from Buddhist sutras, one scene for each story, which can be subdivided into: scenes illustrating Sakyamuni Buddha's life story; episodes depicting the jataka tales-colorful stories about the past lives of the Buddhas sacrificing themselves for the salvation of people struggling in the world of delusion; *hetupratyaya* (causation) pictures presenting various stories about the Buddhas' relief and salvation for all people. All these stories are the core of the artistic themes of the Dunhuang Caves, essential for different artistic compositions.

Shengguaihua (gods-and-spirits pieces) are those delineating Taoist deities, such as Fu Xi, Nü Wa, Dong Wang Gong, Xi Wang Mu, Yu Ren (Taoist priests), Fang Shi (necromancers and alchemists), Qing Long, Bai Hu, Zhu Que, Xuan Wu, and the traditional Chinese myths regarding the elements: Wind, Rain, Thunder and Lightning.

Jingbianhua (sutra paintings) are those designed to clarify a single sutra with a single picture. Each piece includes many tales, among which we have the Vimalakirtinirdesasutra painting consisting of several dozen stories and the Amitayurdhyanasutra painting with 20-odd stories showing the audience the beauties of the Pure Land.

Shengjihua (Buddhist historic paintings) include pictures illuminating Buddhist auspicious signs, Buddhist history and stories about the past lives of eminent monks.

Xiaoxianghua (portraits) are images of the donors and artisan-painters.

Zhuangshihua (decoration paintings) are decorative patterns seen in architectural paintings and murals, such as sunken panels in the grotto ceilings, niche lintels, vignettes in the wall paintings and felt designs.

All the above seven types of paintings, each containing wide varieties, conspire to form a large treasurehouse of art which is both a history of medieval Chinese art and an ample history of cultural development.

Dunhuang artists engaged in spreading Buddhist thought. Religion originates in imagination, so does art. In terms of that, powerful imagination is expressed in Dunhuang art. Thus, we get this conception of mental creation. Sakyamuni entered his mother's womb riding a six-tusk white elephant and was born springing from the right side of Queen Maya's chest. At birth 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 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 em-

ployed 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. 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

中西藝術的交匯點

——論莫高窟第二八五窟

段文傑

引言

莫高窟第二八五窟是莫高窟早期洞窟中唯一有紀年題記的洞窟。在北壁七鋪說法圖中，有兩鋪說法圖的發願文有完整的墨書紀年造像題記。在迦葉佛願文中有“大代大魏大統四年歲次戊午八月中旬造”。在無量壽佛願文中有“大代大魏大統五年五月廿一日造訖”。這兩條題記證明，第二八五窟建造於西魏大統四年至五年這段時間裏。

北魏晚期，鮮卑統治者內部矛盾加劇，統一的北魏王朝開始分裂。公元535年，宇文泰殺魏孝文帝立元寶炬為帝，建都長安，統治著西南西北大片國土，史稱西魏。瓜州（敦煌）從北魏轉入西魏治下。由於瓜州是絲綢之路這一國際通道上的咽喉重鎮，西魏特從中原派來鮮卑宗室東陽王元榮於孝昌元年（525年）出任瓜州刺史，一直延續到大統八年（542年）元榮去世，長達十七年之久；西魏統治共計二十二年，元榮差不多與西魏王朝共始終。

元榮崇信佛教，藏經洞發現他的寫經頗多，如：“永安三年（530年）七月二十三日，佛弟子元榮……寫《仁王護國般若波羅蜜多經》三百部”。“大代建明二年（531年）四月十五日佛弟子元榮向毗沙門天王佈施三寶”。“大代普泰二年（532年）歲次壬子三月乙丑朔二十五日己丑，弟子使持節散騎常侍都督嶺西諸軍事車騎大將軍開府儀同三司瓜州刺史東陽王元榮……敬造《無量壽經》一百部……造《摩訶衍》一部百卷……《內律》五十五卷……《賢愚》一部……《觀佛三昧》一部……《大雲》一部”。“大代大魏永熙二年（533年）七月十五……車騎大將軍瓜州刺使東陽王元榮敬造《涅槃》、《法華》、《大雲》、《賢愚》、《觀佛三昧》、《祖持》、《金光明》、《維摩》、《藥師》各一部合一百卷”。“大魏大統八年十一月十五日佛弟子瓜州刺史鄧彥妻昌樂公主元敬寫《摩訶經》一百部”。這一題記說明，大統八年東陽王元榮已不在世。據《周書·申微傳》記載，元榮死後瓜州地方豪望推舉元榮之子元康繼任刺史，女婿鄧彥不服，謀殺元康自為刺史。

元榮不僅大量寫經，也是開窟造像的倡導者。《李懷讓修莫高窟佛龕碑》上說，“樂傳法良發其宗，建平東陽弘其跡”，而且明確指出他們都曾“各修一大窟”，在現存七個西魏窟

中，第二八五窟規模最大，內容最豐富，藝術水平最高。另外，東陽王所寫大乘經中許多內容第二八五窟壁畫中都有，如《法華經·見寶塔品》（即二佛並坐說法）出現兩鋪，《大般涅槃經·梵行品》即五百強盜成佛因緣，是第二八五窟的主題畫，關於《無量壽經》出現無量壽佛說法圖四鋪，這些決非偶然巧合，還有北壁，二佛並坐說法圖下發願文東側，男供養人畫像三身，籠冠，大袖長袍，蔽膝，為漢化鮮卑官員禮服，疑是元榮及其子婿供養像，西側女像，頭飾高鬢髻，著大袖襦，長裙蔽膝，兩側有旒，走動時隨風飄蕩，這是貴族婦女的禮服袿衣，疑是東陽王夫人供養像；綜上數端，大體可以肯定第二八五窟就是東陽王窟。

第二八五窟的結構和內容

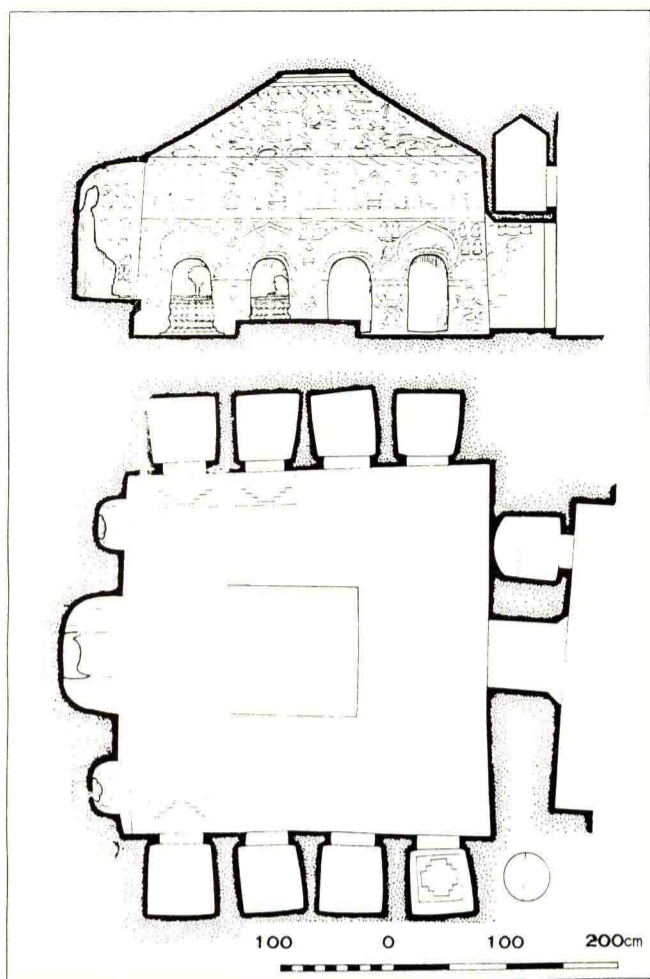
第二八五窟為前後室，方形倒斗禪窟，窟頂畫華蓋式藻井，四披畫天體，四披下一週畫禪修圖，四壁上端一週畫垂帳，以示殿堂內部裝飾。西壁三龕，中龕大型圓拱龕，塑善跏趺坐佛像，兩側二菩薩，形成最簡單說法場面。兩側小形圓拱龕塑禪定比丘。南北壁各有四個小禪室，共容納八個禪僧，窟頂下繞窟一週聯續式三十五身禪僧畫像，從禪窟、塑像、畫像，多種形式頌揚禪修。窟頂高懸的華蓋，寬敞的殿堂，可容納更多的參拜供養的善男信女，體現了北方重禪行的思想，因而這個洞窟的性質雖然是多功能的，但以禪修為主。

在新創的洞窟形制裏，組成這個洞窟總體結構的三大藝術，建築、彩塑和壁畫內容也具有鮮明的多樣性，大體可以劃分為三個不同內容的區域。

西壁，佛教與印度教神靈混合區，南、北、東三壁為佛教內容區，窟頂為道家與佛教混融區，現在分區攷察內容。

西壁開三龕，正中圓拱大龕，兩側束帛龕柱，支撐蓮瓣形龕楣，龕楣忍冬紋裝飾中，化身童子十一身，裸體，頭飾雙童髻，自蓮花中出，顛倒錯置，波狀起伏，演奏著箜篌、琵琶、箏、篳篥、橫笛、排簫、腰鼓、齊鼓等樂器，和諧而靜穆。化身童子象徵淨土思想。

龕內主尊為釋迦牟尼，頭手均殘，內著僧祇支，胸束結，外著通肩赤布僧伽梨（紅色袈裟），衣紋流暢而對稱，有薄衣



透體之感。兩側二菩薩，頭及上身均殘，但大袖長裙，高頭履，腳踏覆蓮，還清晰可辨，形成最簡單的說法相，頭光身光均作蓮瓣形，飾以各種形式的火焰，五彩焰光飄向頭頂，兩側圍繞聽法菩薩，頭戴各式寶冠，曲鬢、鬆髮披肩，或裸體披巾，或右袒袈裟，面貌清秀，姿態各異，或合十禮敬，或雙手托蓮俯首沈思，或作手印導引，或昂首望空，或相對無語，表現了佛弟子在修持中的各種心理狀態。

龕頂飛天悠然下降，俯視佛陀，拈花供養，身姿舞帶飄灑和諧，雖然有飛天凌空歌舞，但仍然是一派靜寂境界。

正龕南北出現印度教神像，北側上方以黑天為主體的濕婆（摩醯首羅天），三頭六臂，上舉二手托日月，中二手持鈴和矢，胸前一手持弓，一手持物不清。頭戴寶冠，頭光中現伎樂天，這是摩醯首羅天與諸天女作歌舞戲時的神通變化，於髮中化生一天女，容貌端正，技藝第一，一切諸天，無與倫比。頭出伎樂天，當是濕婆又是舞王或舞神的象徵。摩醯首羅天，側坐青牛^①。

摩醯首羅天下右側，鳩摩羅天（據《智度論》）即童子天，又叫塞健陀（六面子），頭飾鮮卑童子髻，四臂，擊鈴，持葡萄，握山鷄，執長戟，座下乘孔雀，大體與《智度論》記載相符，傳說他是摩醯首羅天的次子，戰神。左側毗那夜迦，象頭人身，一手握鼻頭，一手持物，與鳩摩羅天並坐，這是摩醯首羅天的長子障礙神。正龕右側，與摩醯首羅天相對為那羅延天（毗濕奴），三頭八臂，主頭白面，南綠北黑，表情不同，上二綠手高擎日月，二黑手持蓮蕾及輪寶，胸前二手作印契，二手持物不明，手與頭的顏色是相對應的。是宇宙維護之神，創作與破壞之間的平衡力量，佛教稱他為遍入天，即無所不在之神或高於一切的神^②。

那羅延天下二神，菩薩裝，其右側者三眼，寶冠，類帝釋天，左側者捧花供養，神名不詳。印度教三神僅出其二，唯梵天不見形象，據說這位創造世界之神，因將自己的女兒作妻，犯了逆倫大罪，因而不被重視，少人供養。第二八五窟不畫梵天，原因可能與此有關。正龕南北兩側下方，各畫二天王，合成四天王，即佛典中所說東方持國天、南方增長天、西方廣目天、北方多聞天，各領夜叉神將守護一方^③。

天王頭戴波斯式日月冠，曲鬢，鬆髮披肩，豎眉大眼，唇

上有鬚鬚，身著金甲、戰裙，除北方毗沙門天王左手托塔外，均持長槍，作守衛狀。北方毗沙門天王，因與于闐建國歷史有關，受到特殊崇敬，東陽王元榮因患重病，寫《仁王般若經》三百部，特別祝福毗沙門天王早成佛道，保護他“延長壽命，上等菩薩，下齊彭祖”，在元榮修建的洞窟裏，出現諸天和四天王像是可以理解的。

西壁南北小龕，塑禪僧像，全身裹百衲袈裟，手籠衣內，俯首沈思。在西域式三角形靠背後，比丘侍立左右，龕頂有飛天供養。龕側有力士、神將侍衛。南龕外出現一老人，鬚髮皆白，裸體，腰間束遮羞布，手持一鳥，愁眉苦臉。佛典稱婆藪仙即婆羅門修行者，主張殺生吃肉，生墮地獄，受了無數劫難，得菩薩拯救纔脫離地獄來到釋迦身邊，手持一鳥，表示犯了殺生之罪而內疚的心情。釋迦向大眾講述了他的方便事跡。

在南北龕的上部，相對描繪日神月神和諸天星辰。南上角畫圓輪，中坐菩薩裝神靈，輪車兩側各二馬，相背奔馳，圓中的菩薩及下層的鳳車、持盾力士、車前天人，均屬於日天眾，象徵白晝天體運轉。北上角亦有圓輪，中有神靈作菩薩狀，端坐輪車。兩側有白天鵝，相背飛翔，前有天人及諸婆羅門，月神下有三虎御車，力士持盾雙手托舉，作戰鬥狀，應屬月天眾，象徵黑夜天空星神運轉。總而言之，這是天體表現的新形式，是把自然人格化、神化。這在印度神話中有悠久豐富的傳統。

西壁是以佛教和印度教諸天神靈組成的世界，神靈的名稱、形象、衣冠服飾、姿態動作、表現技法，都有明顯的傳自中亞、西域的外來影響。這是第二八五窟最早畫成的新內容。

東壁和南北壁的內容，全屬佛教題材。東壁門上為過去、現在、未來三世佛。中為現在釋迦牟尼，著通肩紅袈裟，雙手作轉法輪印，兩側為過去迦葉佛和未來彌勒佛，著對襟袈裟，雙手置腹前作禪定印。南北壁大型說法圖，兩鋪都是無量壽佛（即阿彌陀佛）。北側一壁，佛陀身著通肩赤袈裟，形如大袍，長裾垂疊，坐金剛寶座，頭光現化佛，背光內飛天翩翩飛舞，頭頂懸華蓋，雙龍含旒蘇羽葆，與窟頂華蓋相似。華蓋下有榜題：“無量壽佛”。脅侍四菩薩有兩種服飾，一種裸體跣腳披巾長裙，一種大袖長袍，腰束絡帶，笏頭履，共同特點是衣巾覆體，風姿瀟灑。有的捧蓮花，有的持忍冬供養於佛。從現存能辨識的題名看，佛右側為“無盡意菩薩”“觀音菩薩”，左側為



二、第二八五窟 西壁 西方日神

“文殊師利菩薩”和“大勢至菩薩”。上部佛弟子，右側為“阿難之像供養佛時”和“舍利弗之像”，左側為“摩訶迦葉之像”和“目連之像”；有的持經卷，有的捧蓮花，有的雙手合十虔敬供養，在人物的空隙裏佈滿天花、蓮蕾或忍冬蓮花組合花紋，有的正在旋轉，象徵佛國淨土。說法圖下為善男信女的畫像，南說法圖下供養人男十四身，女十三身；北說法圖下供養人男十三身女十四身。北側說法圖下北起第一身鮮卑族男供養人，身穿褲褶，頭後垂小辮，這正是索頭鮮卑的特點。

南壁是佛教故事畫集中的地方，垂帳下一排伎樂飛天，共十二身，在天花旋轉、雲氣縹緲中，面向佛陀，載歌載舞，有的雙手演奏箏篋，有的品味阮咸餘音，有的撥彈琵琶，有的吹奏竹笙，有的演奏排簫，有的雙手擊腰鼓，有的急吹篳篥，有的凌空起舞，表現了歌舞歡樂境界。在伎樂天下面則是莫高窟第一幅五百強盜成佛的連續故事畫，玄奘《大唐西域記》裏稱“得眼林”，按畫面情節，當為《大般涅槃經》或《報恩經》中五百強盜成佛故事。佛經裏說：有五百強盜數壞聚落，抄掠人民，於是波斯匿王遣兵伺捕，強盜被俘，被施以酷刑，挖眼逐放。佛欲救度，吹香山藥入五百盲賊眼，雙目復明，開眼見佛，聽佛說法即出家修行，最後成佛。這幅長達六米多的巨型故事畫，描寫官兵征剿、強盜被俘、國王審訊、挖眼逐放、山中受苦、眼目復明，佛陀說法、出家為僧、深山修行等場面，是一幅從官兵征剿的激戰開始，到強盜隱入山林修行、追求禪定佛境而告終，體現了放下屠刀立地成佛的思想。在東陽王處於“海內沸騰，郡國荒殘”，魏祚臨盡，群盜蜂起的時代，他自己深感不安，於是在抄寫佛經的發願文裏說“天地妖荒，王路否塞，君臣失禮，於茲多載，願四方附化，惡賊退散”。這幅畫就是他的願望，這與當時的政治形勢是有內在關係的。在五百強盜成佛圖兩端還有一幅釋迦多寶並坐說法圖。特殊的是出現了化子飛天，裸體童子凌空飛舞。

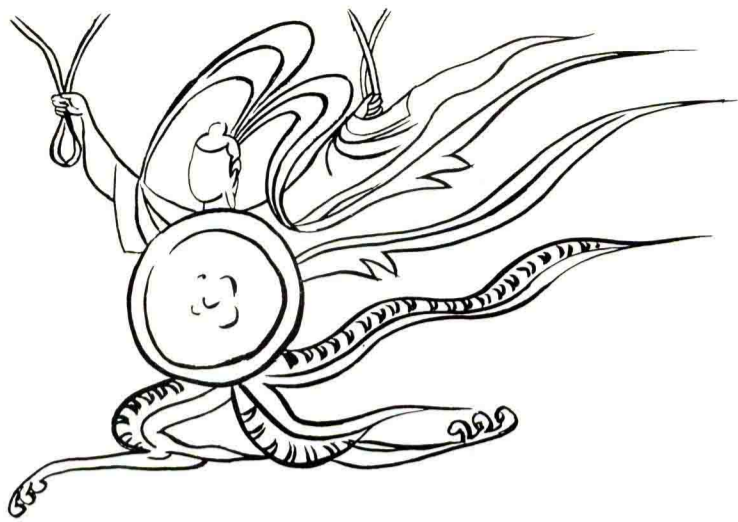
南壁下部有四個禪窟，窟門上龕楣裝飾著祥禽忍冬花紋，在龕楣之間自東至西穿插著故事畫化拔提長者姊緣、度惡牛緣、沙彌守戒自殺品和施身聞偈等四個因緣故事畫。化拔提長者姊緣^①故事是這樣：佛弟子迦葉等設計度化不信奉三寶的人，其中之一便是拔提長者姊，時長者姊正在做餅，見賓頭盧（羅漢）持鉢來乞便說不給。賓頭盧使身中出煙，長者姊復言，出煙亦不給。賓頭盧便舉身燃火，姊說，燃火亦不給。賓頭盧便倒懸空中，姊復說，倒懸空中亦不給。賓頭

盧想到師尊不准強乞人食，便自出城，坐大石上，與大石一起飛入城中，至長者姊頭上便不移動。長者姊怕大石落地，非常恐慌說，願救我命，先把大石送回去，我當給餅。賓頭盧送回大石便來要餅，長者姊不但給餅，而且給許多，賓頭盧說我不需餅，你可以此施佛及一千二百五十比丘。如此都吃飽了餅仍未盡。佛令將餅置無生草地和無蟲水中，佛為說法，即授戒為弟子。畫面祇出現長者姊做餅，賓頭盧倒懸空中及置餅水中等情節。許多重要情節均未畫出。

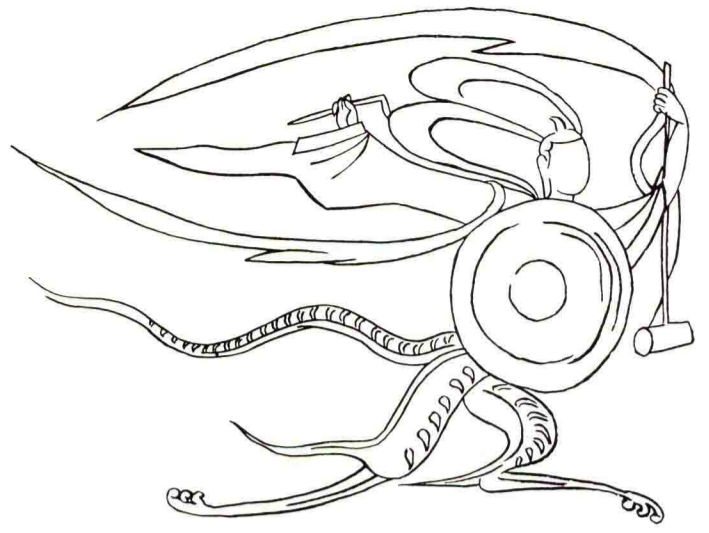
度惡牛緣^②說佛在憍薩羅國，與諸比丘欲去一樹林，至一澤中，有五百水牛及牧人，遙見佛來，便高聲叫喊，有惡牛抵突傷人，難可得過。說話時惡牛已來，翹尾抵角，刨地吼叫，奔跳直前。佛於五指端化五獅子，四面均置大火炕，水牛驚恐奔馳，無有去處，祇有佛足前存有一片清涼地，水牛直奔佛陀足下，心意泰然，佛為說法，水牛心開意解，死後即生天上，牧牛人亦出家修道。這幅畫祇象徵性地展現兩個情節，即惡牛被調伏，俯首靜臥，牧牛人身裹袈裟，深山修行。

在第二、三、四龕楣間，繪製了與第二五七窟相同的沙彌守戒自殺品。佛經裏說^③：長者崇信三寶，送子出家，比丘收為弟子並為剃髮授戒。一日時至中午，齋食尚未送來，比丘令沙彌至優婆塞家乞食，時優婆塞全家外出赴會，僅留十六歲少女看家，沙彌至家敲門乞食，少女開門見沙彌少年英俊，心生愛慕，引沙彌入室，向沙彌傾吐衷情：我家財富無量，無人繼承，願與你結為夫妻，共享人間歡樂。沙彌聞言，頓覺蒙受耻辱，決心“寧捨身命，嚴守法戒”。沙彌乞一室靜思，入室閉門，脫去法衣引刀自殺。長者女久候不出，推門入內，見沙彌死於血泊之中，慚結懊惱，悲痛號哭。此時長者歸來，見沙彌死於家中，問女事故情由，女以實情相告。優婆塞對沙彌捨命護戒，十分尊敬。按印度法，僧侶死於白家，當罰金錢一千入官，時優婆塞備好金銀財寶至皇宮交納，國王知優婆塞自毀其女，讚嘆沙彌持戒功德，便親至其家，瞻仰沙彌，並以香木火化，起塔供養。這幅畫描寫了九個情節：長者送子落髮出家，比丘為沙彌授戒說法，優婆塞留少女守家，沙彌敲門乞食，少女開門見沙彌，引沙彌入室，沙彌引刀自殺，優婆塞向國王交納罰金，國王以香木火化沙彌屍體，起塔供養，交納罰金等情節，描寫細緻深刻，真實生動。

西頭為施身聞偈^④故事：有婆羅門在雪山中修行，忽聞



三、第二八五窟 東頂 女媧



四、第二八五窟 東頂 伏羲

空中有聲說偈，但祇說一半而止，婆羅門便大聲請求：願聞全偈。羅刹說：我身饑餓，無力續說，須食煖肉喝熱血纔有力量。婆羅門說，願捨身聞此偈。婆羅門聽完全偈後，十分高興，便攀登高樹投身地上，供羅刹取食。帝釋現身，騰空接婆羅門，平安著地。壁畫中祇畫深山結廬修行、發願聞全偈、高樹投身、帝釋承接等二、三畫面，且為自下而上的倒序法。這些故事的情節與自然環境緊密地結合在一起。忍冬花邊劃分了上層故事畫與下層藥叉的界綫，藥叉即為夜叉，屬於神界以外的人物，頭大、身肥體壯，屬於力士形象。有的托舉，有的振臂騰躍，有的立掌運氣，有的昂首練武，體現了力的無限生命。整個全壁上部為天界，中部為人神交界，下部為魔鬼界。

北壁垂帳下說法圖七鋪。東起第一鋪說法圖，一佛二菩薩，佛陀結跏趺坐，身著對襟赤色袈裟，雙手作說法印，菩薩捧花供養。佛座下有發願文，字跡清晰：“佛弟子滑黑奴上為有識之類，敬造無量壽佛一區並二菩薩，因斯微福，願佛法興隆，魔事微減，後願含靈抱識，離捨三途八難，現在老苦，往生妙樂，齊登正覺。大代大魏大統五年五月廿一日造訖。”

發願文兩側為供養人，東側比丘後第一身，頭束巾，穿赭褶白褲烏鞮，腰束帶，佩鞞七事，即佩戴打火石、解結刀等狩獵工具，題名為“清信士滑黑奴供養”。身後一幼童，頭飾鮮卑四披童子髻，亦著褲褶，題名為“孫昔海”，後面男供養人題名“清信士滑一供養”。這是滑黑奴一家三代人的畫像。

東起第二幅說法圖，佛陀內著赤色袈裟，外套皂色袈裟。供養人男左女右，各七身，男供養人第一身題名為“比丘曇珠之像”，次身為“清信士僧一供養”，僧尼為優婆塞（清信士）優婆夷（清信女）的引導者。

第三幅說法圖，一佛三菩薩，二飛天凌空下降，男供養人三身，女供養人七身。

第四鋪說法圖，發願文為“佛弟子滑口安，上為有識之類，敬造無量壽佛一區並二菩薩，願佛法興隆，魔事微減，願含靈抱識，離捨三途八難，現在老苦，往生妙樂，齊登正覺。大代大魏大統五年四月廿八日造”。男女供養人各五身，袖手靜立。

第五鋪說法圖，發願文為“佛弟子比丘惠遵，仰為有識之類，敬造拘那含牟尼佛一區並二菩薩。大代大魏……八口中旬造”。

第六幅說法圖，發願文清晰完整：“佛弟子比丘警化，仰為七世父母，所生父母，敬造迦葉佛一區並二菩薩，因此微福，願亡者神遊淨土，永離三途，現在居眷，位太安吉。大代大魏大統四年歲次戊午八月中旬造。”女供養人六身，男供養人七身，比丘領首。

供養人題名，男第一身“比丘警化供養時”，第二身為施主，“清信士陰安歸所供養時”，以後依次為信士陰苟生、陰無忌、陰胡仁、陰普仁及信息在和等陰氏家族的供養像。女供養人第一身“清信女史崇姬所供養時”，依次為信女阿丑、乾歸、乾理、阿媚、娥女等像，為陰安歸眷屬。

第七幅說法圖為釋迦多寶並座講“法華經”，兩側二脅侍菩薩。發願文東側，男供養人三身著漢裝，頭戴籠冠，身穿大袖長袍，腰束蔽膝，腳登笏頭履，此裝應為左右大臣或武官之服。太和十八年魏孝文帝改制以後，鮮卑貴族多著此裝，有可能是東陽王及其子婿的供養像。西側女供養人頭飾鬢髻，身著大袖襦裙，蔽膝兩側有旒叫袿，走動時“華袿飛揚”，這種袿衣是貴族婦女禮服，此像可能是東陽王夫人。

上層七鋪說法圖有迦葉佛、拘那含牟尼佛、釋迦佛、多寶佛，還有兩身無量壽佛，不是體現過去七佛，從發願文可知，大體是聽從施主意願，憑畫師所作。

從三方紀年發願文，一為大統四年八月中旬，一為大統五年四月廿八日，一為大統五年五月廿一日，說明這七幅說法圖是在一年時間內先後畫成。整窟塑像大體也在大統四、五年時期完成。

北壁下方與南壁相對四個禪窟，圓拱門上龕楣內飾以雙鸚鵡、雙鳳、雙鴿、雙孔雀，龕楣外沿飾以火焰，龕楣之間，穿插著山巒樹木、千佛和菩薩，下層為藥叉，有蹲踞者，有揮拳比武者，奔騰活躍。

東南北三壁，各有重點地展示了佛教內容的特色，加上西壁主尊釋迦說法相，形成第二八五窟的主體。

窟頂是道家神像與佛教天人的混合區，中心倒斗頂，正中為中心方井，在綠色漩渦紋中倒垂捲瓣蓮花，四方套疊的桁條，均作忍冬紋飾。在岔角裏，有蓮花變形組合紋樣，外