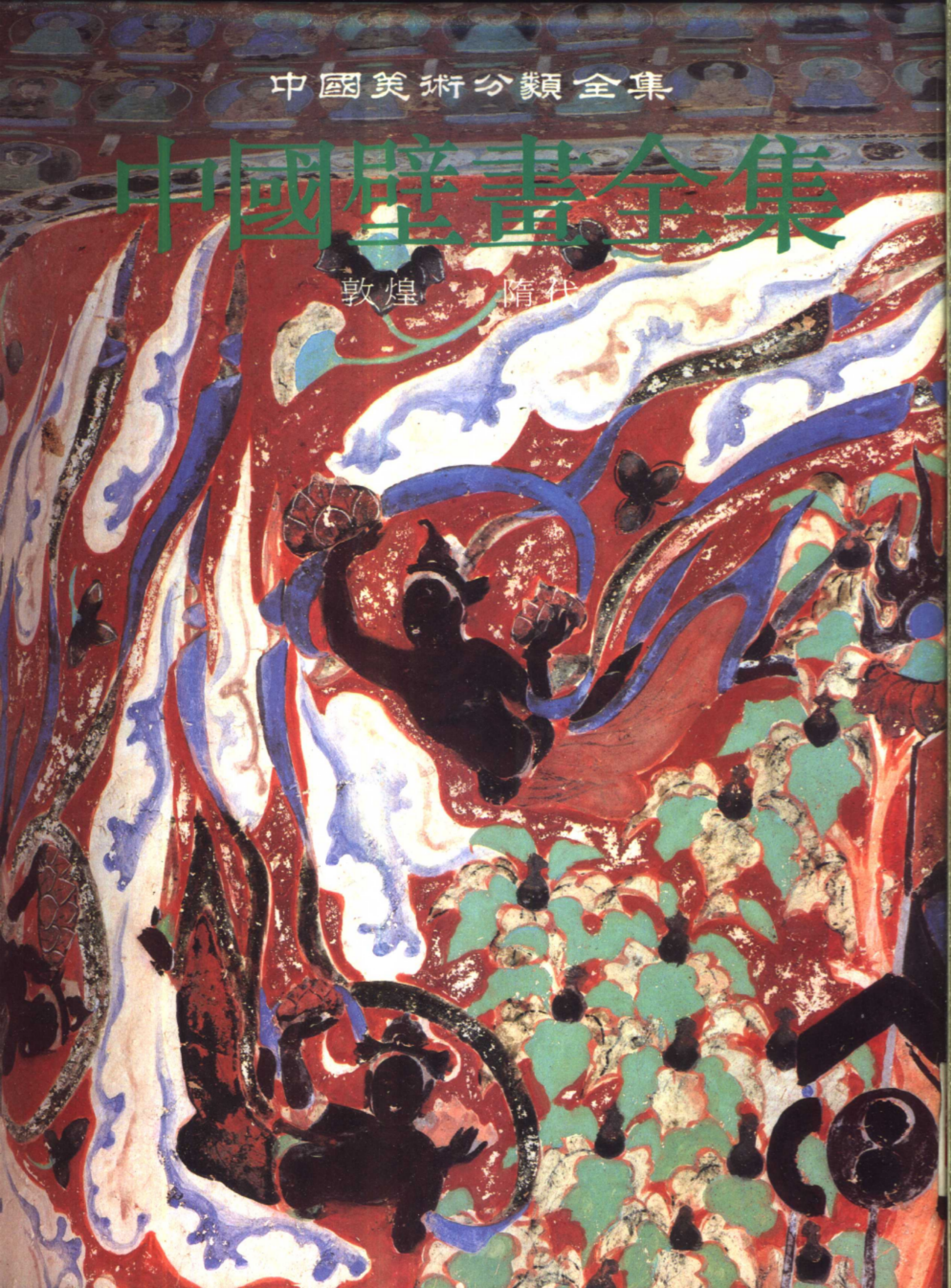


中國美術分類全集

中國壁畫全集

敦煌 隋代



中國壁畫全集編輯委員會 編

中國美術分類全集

中國壁畫全集 17

敦煌 隋

中國壁畫全集編輯委員會 編

中國美術分類全集

中國壁畫全集

敦煌 隋

本卷主編 段文傑

副主編 清白音

樊錦詩

出版發行者 天津人民美術出版社

天津市和平區馬場道一五〇號

責任編輯 張銘淑

李毅峰

印刷者 北京百花印刷廠

經銷者 新華書店天津發行所

一九九二年八月 第一版 第一次印刷

國內版定價 二二〇圓

版權所有

本卷主編

副主編

段文傑

清白音

樊錦詩

敦煌研究院研究員

天津人民美術出版社

敦煌研究院副研究員

院長

編審
總編輯

副院長

凡例

- 一 《中國壁畫全集》係《中國美術分類全集》中之組成部份，該全集分、墓室壁畫、石窟壁畫、寺觀壁畫、殿堂壁畫四部份，古代部份計三十五冊。
- 二 敦煌石窟壁畫為十冊，即：北涼、北魏一冊，西魏一冊，北周一冊，隋代一冊，初唐一冊，盛唐一冊，中唐一冊，晚唐一冊，五代、宋一冊，西夏、元一冊。
- 三 本集內容分為三個部份，一為專論，二為彩色圖版，三為圖版說明。
- 四 為方便國內外學術界讀者，中文版全部用繁體字排印。

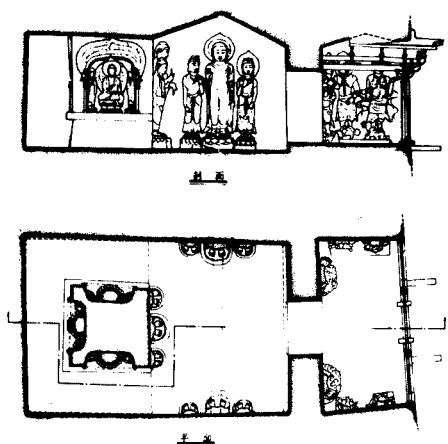
融合中西成一家——莫高窟隋代壁畫研究

段文傑

公元五八一年，楊堅取代了北周政權，「削平天下，統一海宇」^①，建立了統一的隋王朝。文帝採取了一系列改革措施，很快出現了「人物殷阜，朝野歡娛」^②的新局面。當隋文帝平定了南方的陳朝之後，立即進軍西北，抗擊突厥，打通絲路，經營西域。這不僅解除了來自西北的一大威脅，還打開了中西通道，發展了國際貿易。隋煬帝楊廣更是個熱衷於經營西域的人物，大業初年便派裴棗至河西聯絡胡商，開展絲綢貿易，還派裴棗到敦煌召至胡商，並在張掖、武威一帶舉行盛大的國際交易會，西域二十七國的商旅使者，雲集甘涼一帶，隋煬帝親幸河西，會見使者。使者們「着錦繡，佩金玉」「焚香奏樂，歌舞誼諫」。隋煬帝還命令張掖、武威男女，「盛裝縱觀」。人騎隊伍，「連綿數十里」^③，展現了河西經濟的繁榮景象。繁榮的河西經濟正是隋代敦煌佛教文化發展的基礎。

隋朝兩代帝王都倡佛崇法。隋文帝楊堅出生於馮翊（今陝西大荔縣）般若尼寺，小名那羅延（金剛）^④，是神尼智仙撫養大的，自小就受到佛教思想的熏染。楊堅自己說：「我興由於佛法」，所以即位後便大力提倡佛教。短短二十七年的隋代，造立寺塔五千多所^⑤，度僧尼五十餘萬人^⑥，塑像五千多尊。隋文帝時期，還修復故像六十餘萬軀。天台宗創始人智顛，一人就出資造金銅像、畫佛像八十萬軀^⑦。隋代前後寫經六藏，十三萬二千多卷。隋煬帝一人就寫《法華經》一千部。隋文帝還集中全國各派名僧於長安譯經講學，共分五衆：涅槃衆，地論衆，大論衆，講律衆，禪門衆。各衆以名僧爲衆主，通過辯論，判教，打破了南北對峙的局面，倡導「定慧雙修」，特別是天台宗宣揚的「會三歸一」、「三諦圓融」等，使佛教內部的矛盾得到緩解，最後形成了「盛弘一乘（大乘）」的新局面。這就是「兼通道俗」的智顛創立的中國式佛教宗派——天台宗發揮的政治性作用。

莫高窟第四二七窟平剖面



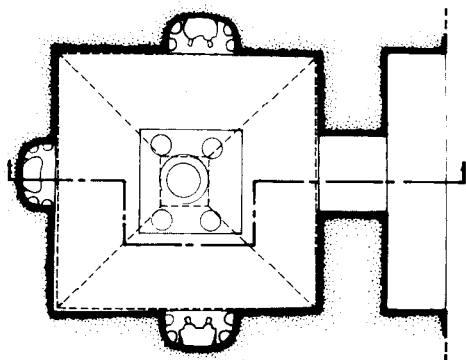
隋朝的統一，得到佛教思想上的助力，所以隋文帝宣佈他「尊崇三寶，歸向情深，恒願闡揚大乘，護持正法」^⑧，因而被稱為「大行菩薩國王」，隋煬帝也被稱為「優游於大乘」的「總持菩薩」。文帝皇后受戒後被封為「妙善菩薩」。大臣中還有什麼「肖摩訶」、「周羅喉」等等名號，都與佛教聯係在一起。宮廷裏天天講經，夜夜行道，與高僧們打得火熱。文帝與律師靈藏，「坐必同榻，行必同輿」，還在一起「經綸國務」^⑨，實際上僧侶已參與國政。帝王后妃們在長安洛陽出遊或外地巡幸，多以僧尼、道士、女官隨侍，隨時均可開設道場，講經度僧尼。在歷史朝代中，除了崇佛至於亡國的梁武帝外，可與隋煬父子相比者不多。最高統治者的提倡是隋代佛教文化繁榮的巨大動力和支柱。

隋朝平定中原之後，很快控制了河西和敦煌，開皇三年就罷永興郡置瓜州，並將上大將軍史萬歲謫貶敦煌充戍卒^⑩。開皇九年（公元五八九年）僧善喜在敦煌造講堂^⑪。仁壽元年（公元六〇一年）隋文帝詔令天下造靈塔，並派僧智疑送舍利到瓜州崇教寺造塔^⑫，隋王朝的崇佛活動已直接影響到敦煌。因此，短短的三十餘年間，在莫高窟一地就建造了近七十個洞窟，是建窟比例數字最高的朝代。

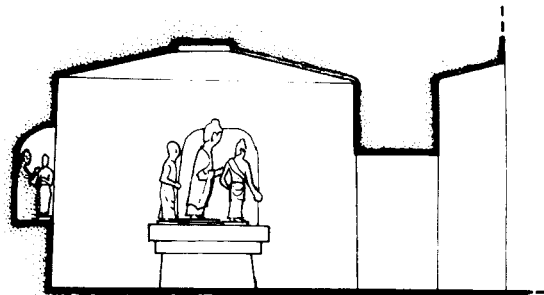
在莫高窟藏經洞發現的寫經中有大量隋經，紀年題記從開皇三年開始，仁壽、大業連年不斷。莫高窟隋代洞窟裏也有三處紀年題記：三〇二窟的開皇四年（公元五八四年），三〇五窟的開皇四年、開皇五年（公元五八五年），大業元年（公元六〇五年），二八二窟的大業九年（公元六一三年），這些確鑿的年代，不僅是隋代洞窟時代判斷和分期的可靠依據，也是藝術風格研究的標尺。

隋代是我國佛教思想轉向大乘教一統天下的過渡時期，是佛教人物形象典型化的探索時期，也是統一的民族風格的形成時期。因而在石窟形制、壁畫內容和形象塑造上多有新意，是一個富有活力的歷史時代。

隋代近七十個洞窟，主要為兩種形制：一種中心柱窟，有前後室，主室平面呈方形，偏後有中心柱，四面開龕，顯然是承襲北周模式，但已在蛻變之中，如開皇四年的三〇二窟，中心柱下半保留方形四面龕原樣，上半則為圓錐形倒塔，雙龍盤繞，象徵須彌山。頂畫平棋，



平面



剖面

前部爲人字披屋頂，屬於北魏遺制。

另一種爲方形倒斗頂窟，正壁雙層龕或三面開龕，這是隋代洞窟的主要形制，窟內佈局是：正龕塑群像，以佛陀爲中心、二弟子、四菩薩。龕內畫十大弟子，龕頂畫飛天群或神怪，四壁上端飾懸帳，仿中原宮殿裝飾。正龕兩側畫《維摩變》或佛傳中的「乘象入胎」和「夜半踰城」。南北壁中部多爲《說法圖》，上畫千佛，下列供養人像。東壁《說法圖》或四大天王。四壁上端，天宮伎樂和飛天，下端供養人或金剛力士。窟頂華蓋式藻井。人字披頂則畫主題性故事畫和經變，個別洞窟頂部畫東王公、西王母、摩尼寶珠，摹仿西魏二四九窟格式。藻井四披及四壁多畫小型千佛，形成隋代壁畫佈局的新特點。

隋代壁畫大體可分六類：佛像畫，佛經故事畫，經變畫，供養人畫像，裝飾圖案和民族傳統神話題材。

佛像畫，主要是佛教崇拜的偶像。佛像有釋迦牟尼像、彌勒像、「釋迦、多寶並坐」像、三世佛、三身佛、七世佛、禪定千佛等。作爲佛的脇侍菩薩，主要有觀音、勢至、文殊、普賢以及四大天王、十大弟子等。雖然隋代已經出現單獨的菩薩像，但仍多寄身於說法場面中。隋代的《說法圖》現存五十六幅（其中可能有此是早期《淨土變》的雛型），一般均在菩提樹下作一佛、二菩薩或四菩薩群像，仍屬北魏模式。但也有新樣，如四〇五窟北壁《說法圖》，主尊爲善跏座佛像，雙層疊金剛座後有內弧紋立方靠背，兩側飾象頭羊角怪獸，金剛座兩側有力士頂盤，盤中作立獅，獅頭前跪一童子，象鼻垂純，童子挽繩作戲。這種百戲性的裝飾，在印度五世紀的雕刻中已出現，可能與密教有關。

佛的侍衛，天龍八部中的緊那羅，在隋代洞窟裏已從天宮閣樓中飛騰起來，與乾闥婆滙合在一起，形成了自由的飛天群和繞窟一週的飛天行列。她們千姿百態，自由活潑，有的倚坐在彩雲上，有的仰臥於天光中，有的反臂擎箏篴，有的反手倒扣花盆，與天花、流雲渾然一體。飛天的形象和神采都發生了變化，進入了新的境界。首先飛天的職能已從爲佛陀張傘、擡花環、捧天蓋的侍從而成爲天國中的歡樂使者，同時又從天國下降人間，進入宮廷侍奉帝王。大業十一年春，隋煬帝於「觀文殿前爲書室十四間，窻戶牀褥樹幔，咸極珍麗，每三間開方戶，垂錦幔，上設二飛仙，戶外地中施機發，帝幸書室，有宮人執香爐，前行踐機，則



乘象入胎 二八〇窟

飛仙下，收幔而上，戶扉及櫺扉皆自啓，帝出，則垂閉復故」^⑬，飛天的神性沖淡，增添了人間生活情趣。

故事畫，和早期一樣，分三類：

一、佛傳故事，僅存三幅，僅有「乘象入胎」和「夜半踰城」兩個情節，多繪於帳門兩側。「乘象入胎」，描寫護明菩薩乘六牙白象下降人間，在摩耶夫人右脇入胎的故事。菩薩端坐象背慢步前行，象牙上立二女伎，着桂衣，彈奏琵琶和箏篋。前有天人焚香導引，後有揚幡侍從，彩雲浮空，天花亂墜。「夜半踰城」描寫悉達多太子踰城出家修行的故事。太子衣飾不一，有的戴梁冠，有的飾鬢髻寶珠，大袖襦裙，高頭履，形如中國王子，乘白馬，四天童捧馬脚騰空飛翔，後有二天人奏樂。有的空中出現長尾大角羊，振翼飛騰以示祥瑞。代表佛陀生平重要事跡的投胎和踰城，從人物造型到衣冠服飾和畫面意境，都表現了佛道融合、中外文化交織的複雜內含。

二、本生故事，共十一種十六幅，計有〈薩埵捨身飼虎〉、〈尸毗王割肉貿鴿〉、〈須達拏施象〉、〈睽摩迦孝親〉、〈月光王施頭〉、〈快目王施眼〉、〈毗楞竭梨王身釘千釘〉、〈婆羅門施身聞半偈〉、〈流水長者子救魚〉等。有的以組畫形式出現，如三〇二窟頂部八種本生故事聯壁，畫面有大有小，以內容的繁簡而定，互相結合極為自然，這在二七五窟本生故事組畫基礎上又有所發展。故事情節已與自然景色相結合，沒有龜茲石窟稜格的限制，也沒有高昌土峪溝石窟方框的約束，隨內容的需要自由佈局。現將幾種主要本生圖分別論述如下。

〈流水長者子救魚〉的故事，是依據《金光明經流水長者子品》畫成的，表現了九個場面：
一、長者二子出遊；二、樹神現半身昭示二子以涸澤魚難；三、二子觀魚起慈悲心；四、入宮向國王借大象和皮囊；五、大象馱水至涸澤；六、長者子解囊放水，池魚得救；七、魚化為飛天騰空而去；八、長者子屋上露宿；九、飛天至皇宮上空散諸珍寶，感謝國王。這是莫高窟最早的一幅〈流水長者子本生圖〉。

〈睽子本生〉共有兩幅，依據是《佛說睽子經》，三〇二窟開皇四年的〈睽子變〉最爲完好。共畫十六個情節：

一、國王在宮中命令侍臣準備出獵；二、國王與侍臣乘馬入山；三、國王見鹿，命令追



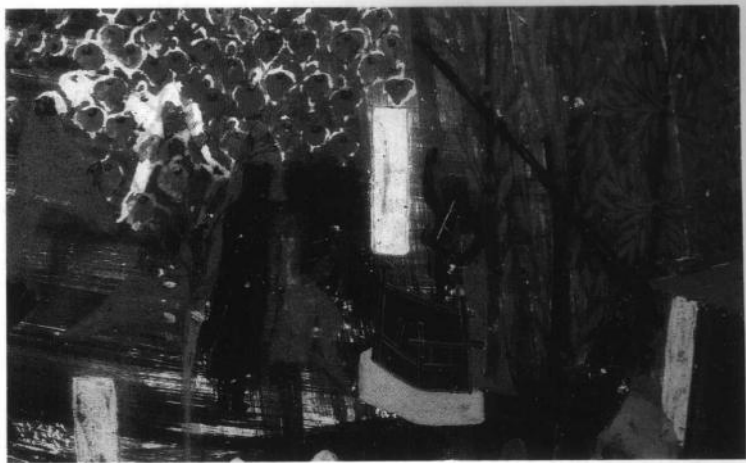
誤射睽子 三〇二窟

獵。四、鹿見獵人驚惶奔逃；五、國王張弓緊追一鹿，鹿向池邊逃去；六、睽子身着鹿皮衣池邊汲水；七、睽子背後二騎，張弓共追一鹿，鹿亦向池邊奔逃；八、國王發箭射鹿，誤中睽子。國王急至睽子身邊詢問，睽子備訴山中侍奉盲父母情由；九、盲父母室中坐禪修行；十、睽子山中採菓奉親；十一、國王入山尋找盲父母；十二、國王禮拜盲父母，告知睽子被射身亡；十三、國王引盲父母至睽子屍邊，盲父母抱屍痛哭；十四、天人自空中賜神藥，睽子復蘇；十五、睽子復活後漫步山中；十六、國王拜別盲父母還宮。

這幅畫描繪情節，比北周《睽子變》多一倍，特別是國王與二騎士兩面夾獵的場面，形成畫面高潮。鹿均誤以為睽子是被追之鹿，故齊奔池邊，國王無法分辨，發箭誤中睽子。情節生動，寓意含蓄，富於藝術感染力。

《薩埵捨身飼虎圖》是早期流行的題材。隋代《飼虎圖》共有四幅，均採用中原橫條模式，以三〇二窟為例，故事沿着發生、發展、高潮、結束的規律描寫了九個情節：一、三王子入山射靶；二、三王子山中觀餓虎；三、三王子下馬休息，議論餓虎命運；四、二兄乘馬離去；五、薩埵捨身跳崖；六、薩埵虎前刺項；七、餓虎噉食，狼藉滿地；八、二兄尋見薩埵遺骨，痛不欲生；九、收拾遺骨起塔供養。此畫以山川林木為主體，人物穿插其間，自然與人物渾然一體，改變了以山林樹木作為象徵性背景的手法。

《須達拏施象》，根據《六度集經須達拏太子本生》繪成，是中外常用題材，隋代共三幅，四一九窟的《須達拏本生》，是現存內容最豐富的一幅，雖然與北周一樣作「S」形三條重疊，但沒有明顯界綫。這幅畫共描寫二十五個情節：一、敵國派梵志八人向太子乞象，太子命侍者牽出白象，施與梵志；二、梵志得象，歡騰活躍，乘象而去；三、大臣向國王告發太子將國家神象施與敵國冤家；四、國王憤怒，逐放太子於檀特山；五、太子罄其所有，四處佈施，救濟貧困；六、太子與妻子曼坻，携二子辭別國王離境入山；七、衆人為太子送行惜別；八、曼坻及二子乘車，太子驅車離宮；九、梵志向太子乞馬，太子以馬施之，梵志乘馬而去，太子挽車前行；十、梵志向太子乞車，太子以車施之，梵志拉車而去，太子與曼坻肩子前行；十一、又一梵志向太子乞衣，太子脫衣施之；十二、離境入山，路遇道人，拜師學道；十三、曼坻與幼女居一室，太子與幼子居一室，潛心修行學道；十四、二子與野獸玩樂嬉戲，互不



傷害；十五、鳩留梵志有美婦，井邊汲水，被惡少譏笑，心生不快；十六、鳩留梵志家居，其婦向鳩留索要奴婢；十七、鳩留梵志遠去檀特山向太子乞子為奴；十八、國王派使者為鳩留梵志指路；十九、鳩留路遇獵人，獵人斥責鳩留企圖向太子乞子；二十、鳩留跪見太子，乞其二子為奴，侍奉其婦；二一、太子含淚縛子施與鳩留梵志；二二、曼抵山中採菓，思子心急，棄菓返家；二三、途中遇獅子阻擋回路，母子不得相見；二四、鳩留梵志驅二子入市出售；二五、葉波國王以重金贖二子回宮，家人團聚。此圖比北周時的《須達拏本生》增加了七個畫面，特別是鳩留梵志美妻受到鄰居惡少譏諷調戲的情節，增加了壁畫中的生活情趣。這幅畫以建築為主體，穿插以山巒樹木，把人物置於林木掩映的樓閣院落之中，人與建築的比例逐步合理，人物活動與環境的結合亦很自然。

三、因緣故事，祇有釋迦降服毒龍一幅，據《佛本行集經·迦葉三兄弟品》記載，佛度三迦葉時，路過優樓頻螺迦葉聚落，求住宿一夜，彼有一堂，迦葉一弟子因患病疾遭到污穢，家人逼其清除，弟子含恨死去，化為毒龍，住此善堂，傷害人畜。因此，迦葉安置火神以降毒龍。但以火神神力不足，未能降服。如來住此堂內，寂然禪定。毒龍外出覓食歸來，見如來便吐火威逼，如來便入火光三昧，身出大火，於是草堂熾燃，火光衝天，迦葉急忙架梯汲水澆灑，而火光不滅。唯獨佛陀身邊寂靜清涼而無火光，毒龍便至佛處，躡身跳入鉢中。次日如來以鉢示迦葉兄弟，告之毒龍已被降伏。壁畫中情節極簡單，僅畫釋迦持鉢，鉢中一龍，遠不如龜茲石窟和雲岡石窟同一題材那樣豐富和生動。

總體而言，故事畫已隨着大乘佛教淨土思想的發展而逐漸消失，但故事畫在洞窟裏的位置，故事內容的發展，細節的描寫，主題思想的體現，意境的深化，以及人物與大自然的結合等，都大大超過早期。

經變畫是隨着大乘思想的興起而出現的新題材，敦煌經變多自隋代開始出現，主要有《維摩變》、《彌勒上生變》、《藥師變》、《法華經變》、《阿彌陀變》、《涅槃變》等六種，三十九幅。由於初創，多數經變都沒有形成固定模式。隋代經變和故事畫多數畫於窟頂。如四三三窟頂部同時出現三種經變：《藥師變》、《彌勒上生經變》和《維摩變》。在大殿中間為《彌勒上生變》，兩側為《維摩變》。東披為《藥師變》。



《維摩變》：隋代有十一幅之多，有的畫在正龕兩側，有的畫於窟頂。有的辯論場面在室內，有的在郊外。有的維摩與文殊之間有釋迦像，佈局不一，大體有四種形式：

一、文殊、維摩樹蔭對談，正龕兩側畫維摩、文殊立像，笑容相對，親切交談，身後襯托着山崖樹木，這是最簡單的《維摩變》。

二、殿堂式，巨型殿堂中，維摩居胡牀，文殊坐金剛寶座，揮扇示意，促膝談心，從窟戶中可見沙彌排列成行，聆聽辯論。殿堂兩端，天王侍衛，氣氛莊重嚴肅。

三、三殿聯合式，中殿為彌勒上生變，南殿為文殊，北殿為維摩，遙遙相對。雖然人物都在室內，但不畫前牆，可以看到中庭及後院活動，這是中國壁畫的一種特殊結構。

四、園林式，如四二〇窟正龕兩側的《維摩變》，維摩、文殊對坐殿內，文殊侃侃而談，維摩伏案傾聽，殿堂廊道中擠滿了四眾，殿後樹木葱蘢，殿前寶池蓮花、鴛鴦戲水，孔雀舞翅長鳴，一派園林景色。

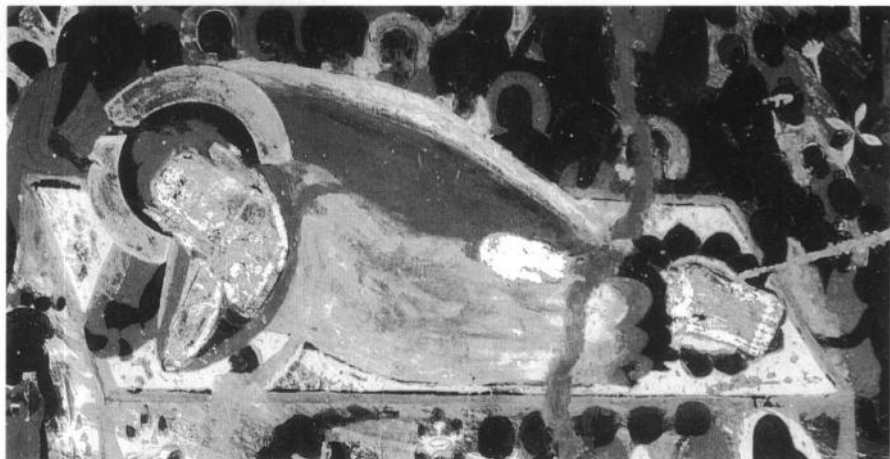
《阿彌陀淨土變》以三九三窟最有新意，西方三聖列坐蓮臺，寶池中蓮花盛開，化生童子靜坐蓮宮，或從蓮花中化出而合十向佛，池畔古木參天，遍地蓮花，飛天凌空歌舞，園林式淨土境界已具雛形。

《彌勒上生變》現存五幅，內容繁簡不一，四二三窟人字披西頂是其典型結構，在須彌山上橫開五間大殿，象徵兜率天宮，彌勒菩薩交脚而坐，四菩薩立侍左右，兩側有樓閣三層，桂衣天女演奏着箏篋、琵琶、橫笛和箏等樂器，力士侍衛於側，南北兩端有菩薩說法授記，供養天、獻花天侍列兩側，形成橫條畫面，大約是傳自中原的「臺閣式彌勒變」。

《涅槃變》：依據是《大般涅槃經後分》，在龜茲石窟中比比皆是，而在敦煌石窟中却是稀有題材。最早出於北周，僅一幅，隋代也祇有三幅。構圖已成格式，釋迦右脇而臥，於雙樹下入滅，四週弟子舉哀。這種格式，早在二世紀時印度雕刻中已經形成，敦煌的《涅槃變》，遠鑒印度，近法中原，在中國化的過程中逐漸深化。如二九五窟的小型《涅槃變》，舉哀弟子極有變化，或「哽咽流淚」，或「捶胸大呼」，或「舉手擊頭自拔髮」。還有佛母奔喪述夢，密迹金剛悶絕闕地，痛不欲生。迦葉後到，抱脚痛哭。老婆羅門須跋陀羅於釋迦臨終前求為弟子，最後受戒。須跋陀羅與舍利弗、目犍連一樣，不忍見釋迦涅槃，即現火光三昧先佛入滅，還



涅槃圖 四二〇窟



有龍王獻寶，天人散花、獻繯絡、花環以示悼念等等，大大豐富了畫面內容，增強了藝術性。《法華經變》：北朝時期已經出現，但祇表現《見寶塔品》，隋代逐漸增多，共有八幅，但也都祇表現《法華經》部份內容。四二〇窟頂部是莫高窟最宏偉的《法華經變》之一，四披各有主題，北披為序品，描寫靈鷲山法華會盛況。釋迦、多寶二佛並坐說法，天龍雲集，四眾圍繞。《涅槃圖》是北披的中心，佛陀橫臥於菩提樹下七寶牀上，四週圍繞諸天龍神，舉哀悼念。力士舉棺時，金棺、銀棺、鐵棺同時騰空而起。荼毗時弟子們悲泣婉轉，痛不欲生，這些情節多是隋代《涅槃圖》中的新內容。

西披《方便品》，主要描寫四眾佈施，如施象隊、施象轎、施駟馬寶車、施幡蓋珠寶、施音樂舞蹈等。還有佛為大象說法，為野牛、為山羊說法；特別是佛在柳蔭下為百鳥說法，鳳凰、孔雀、天鵝、鸚鵡等圍繞座前，各有姿態。荷塘內蓮蕾出水，碧空裏蒼龍飛騰以及柳蔭鳴蟬等奇妙境界。

南披為《比喻品》中的「火宅喻」，根據「三界火宅」一語畫成，畫面作大宅院，共分八個大院落，曲廊迴還，花木林泉，表現佛經中所謂天界、人界和地獄，豪華壯麗，歡樂無盡。但不幸突然火起，四面延燒，狼狐毒蛇，奔馳逃逸。妖魔鬼怪，噉肉喫人，驚惶恐怖。而長者諸子嬉戲其中，若無其事，比喻人生如居火宅而不自知。長者以三車誘導諸子衝出火宅，門外有羊車、鹿車、牛車，象徵小乘、中乘、大乘。最後長者給諸子以大白牛車，象徵三乘歸一於大乘。

東披為《觀音普門品》，描寫觀音菩薩救苦救難，化身度人。特別是上部胡商遇盜的場面。商主乘馬率領商隊（駱駝隊、毛驢隊）滿載絲綢，翻山越嶺，艱苦跋涉。不幸駱駝滾下山谷，馱夫摔倒在懸崖。忽然路遇強盜，攔路打劫，經過一場惡鬥，財物被搶劫一空。這一畫面是根據佛經中這樣一段話繪成的：「若三千大千國土，中滿怨賊，有一商主將諸商人齊持重寶經過險路，眾商人俱發聲言南無觀世音菩薩名號，故即得解脫」^④。此圖係畫師根據現實生活所創造，比經文豐富、深邃得多，真實地反映了絲綢之路上中國和西方各國人民間經濟交往和傳播友誼的艱苦歷史。另一畫作波浪滾滾的大海，兩隻載人小船，正在過渡，海中出現龍鬼和摩竭魚（鯨），形如一座小山，張開大嘴，威脅着兩船人的生命，於是大家口念



救治病人 三〇二窟

觀音，即平安得渡。還有牛頭阿旁，站在油鍋旁邊等待罪人到來。這種恐怖場面，均屬畫師創意，並非佛經中所有。這幅《法華經變》，採擷品數不多，但規模宏大，想象豐富，演繹精彩，是一幅尚未形成固定模式的自由結構，一幅創新之作。

《藥師變》：共有三幅，依據是《佛說藥師如來本願經》，人物少，結構簡單，畫面呈橫幅。藥師琉璃光佛結跏趺坐，雙手作說法印，日光和月光遍照菩薩，侍立左右，兩側側胡跪十二藥叉神將，佛前置西域燈輪，各九層，層層燃燈。藥師經裏說「燈輪七層，每層七燈，轉如車輪」，燈桿上「懸五色續命神幡」，高高飄揚。隋煬帝正月十五夜在宮中觀燈有一首詩：「燈樹千光照，華焰七枝開」「幡動黃金地，中發琉璃臺」^⑤，可見，藥師佛前的燈也是皇宮裏的燈。佛經裏說：如「遭厄運可以得渡」，藥師佛是佛國裏的大醫王，可以「救眾生之病源，治無明之痼疾」。但這裏的病，非人體生理病，而是佛教裏所謂「根、性」之病。

《福田經變》：莫高窟共兩幅，北周和隋各一幅，隋畫作於開皇四年，依據是西晉譯《佛說諸德福田經》。佛教把做公益事叫佈施，也叫種福田，是大乘佛徒修六度的重要「善業」之一。三〇二窟《福田經變》，作橫條連續形式，係按福田七事順序描繪，但圖中祇有六事。

一者興立佛圖、僧房、堂閣。圖中畫伐樹運木，修建佛塔和一歇山頂堂閣，有工匠正在墁壁和裝飾。

二者菓園浴池，樹木清涼，圖中畫菓園四面圍牆，一股清流注入園中，成一水池，二人在池中沐浴。

三者常施醫藥，療治眾病；圖中畫一人仰臥於地，醫生正在診治，旁兩人護理；又畫一人扶起病人，倚坐樹下，另一人煎藥。

四者作牢堅船，渡濟人民，圖中畫圓船於水中過渡。

五者安設橋樑，過渡羸弱，圖中作欄橋橫跨激流，駱駝挽車載人過橋。又作商主乘馬率領商隊、駱駝隊、毛驢隊，滿載絲綢，胡商驅趕過橋。

六者近道作井，渴乏得飲，圖中畫方井，桔槔打水飲馬，另有兩人抱水罐痛飲。

佈施濟眾以興福，是三階教搞「無盡藏」的目的，信行所創三階教文獻，藏經洞頗有發現，但三階教經典中沒有《佛說諸德福田經》。



男供養人 三〇三窟



男供養人 六二窟

隋代經變畫在敦煌屬於初創階段，是形成敦煌佛教藝術體系的重要時期，佛經故事畫有源可探，而經變畫則沒有前踪可鑒，純屬我國古代畫師嘔心瀝血的創作，在壁畫裏營構了一個人們追求幸福生活的幻想世界。

供養人畫像歷代相承，多畫於四壁主題下部，畫像多為組像，或一主二僕，或一家一族，祖宗三代，排列成行，以僧尼為首領，實為繞窟頌經宗教儀式的寫照。六二窟畫施主成陀羅一家三代人的形象，充分說明了洞窟的家廟性質，畫像題名如下：

「比丘普濟供養」，（領頭）着袈裟持香爐。

「亡祖成天賜供養」，畫老人衣大袖裙襦，雙手捧香爐。身後有侍者。

「亡父成僧奴供養」，畫老人戴幞頭，絳袍烏靴，袖手持蓮，身後有侍者。

「亡兄成保相供養」，畫男像，幞頭，絳袍烏靴，袖手持蓮。

「信士成陀羅供養」，男像，幞頭袍靴，袖手持蓮，這是開窟造像的施主。

「弟文達供養」，男像，幞頭靴袍，袖手持蓮。

「亡息阿路仁供養」，男像，幞頭靴袍，袖手持蓮。

「息清剏供養」，男像，幞頭靴袍，袖手持蓮。

「孫子張睹仁供養」，男像，幞頭靴袍，袖手持蓮。

「亡母趙桃根供養」，女像，窄袖衫長裙，高頭履，帔帛，袖手持蓮。

「妻索玉供養」，女像，窄袖衫長裙，高頭履，帔帛，袖手持蓮。

「女阿文供養」，女像，窄袖衫長裙，高頭履，帔帛，袖手持蓮。

「女阿足供養」，女像，窄袖衫長裙，高頭履，帔帛，袖手持蓮。

「亡女阿內供養」，女像，窄袖衫長裙，高頭履，帔帛，袖手持蓮。

「亡女須亥供養」，女像，窄袖衫長裙，高頭履，帔帛，袖手持蓮。

這是一個典型的家族功德窟。

隋代供養人畫像，有官吏、貴族、庶民、僧尼、奴婢及音樂舞蹈、馬車牛車等。六二窟亡祖成天賜頭裹幅巾，身着大袖絳袍，白練長裙、笏頭履，身後有持弓箭侍者。三〇三窟男供養人，頭裹幅巾，身着絳袍，外披大裘，脚登長靴，身後侍者三人，此類均屬官吏或貴族



男供養人 三〇三窟

形象。同窟御者駕牛車，車後四婢，着窄袖衫長裙，袖手隨侍，其後誕馬二匹，胡服侍者四人，並有持杖者。車中人當屬貴族婦女。

二一八窟大都督王文通像，是署名官員畫像，臉圓，唇上有鬚，頭裹烏巾，額前垂二脚，頭後垂二脚，身穿圓領窄袖長袍，腰束革帶，垂礪石小刀之類，脚穿長勒烏靴，正是隋朝官員流行的胡服。

婦女形象，方臉，削肩，窄袖衫，長裙。裙腰高束，上窄下寬，形似喇叭，婷婷靜立，別具風采。六二窟除了人物還有車馬，亡女須亥身後一輛牛車，健壯的黃牛，奮力前進，御者壓轅而行，神色緊張。這些奴僕不僅侍候主人，也是主人獻給佛陀的供品。

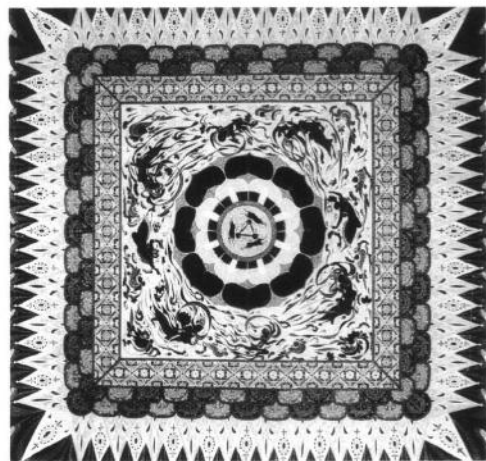
供養人畫像屬於肖像畫，有名有姓有官銜，但並不要求像本人，多屬想象的功德像，着重表現施主的虔敬之心，至於時代風習、審美理想，必然隨形象以俱來。

民族傳統神話題材，隋代繼續出現，現存五鋪。三〇五窟頂部摹仿二四九窟的內容和形式，中心方形華蓋，四角垂流蘇羽葆，亦如二八五窟漢風裝飾。南北頂為東王公、西王母，東西頂為摩尼寶珠。東王公乘龍車着漢裝伏案而坐，西王母乘鳳輦，扶几持塵尾，御者為童子形羽人，豎耳，臂與腿各生羽翼，烏獲獻花，飛仙起舞，天花流雲，飄揚動蕩，頗有道家清虛飄渺的境界。

裝飾圖案隋代表現在平棋、藻井、欄楯、龕楣、佛光、衣冠服飾、地毯、寶蓋等建築和用具上，特別是華蓋式藻井，已成為流行模式。其花紋有蓮花、忍冬、火焰、寶珠、天花、雲氣、飛天、神怪、雙龍戲珠、蹲獅翔鳳、祥禽瑞獸，特別是普遍流行的圓環連珠翼馬紋和狩獵，具有鮮明的波斯風采。

三九二窟藻井中心，綠色的旋渦中出現二龍戲珠圖案。一對青龍，昂首咋舌，張牙舞爪，爭奪寶珠。有的藻井中心的蓮池已變成藍天，白雲飄渺，飛天歌舞。有的還出現了馬頭鳥身組合紋和三兔連環追逐等裝飾。這些來自印度、波斯和中亞的奇禽異獸紋飾，正是中西文化交流的產物，它們大大地豐富了隋代圖案的內容，促進了風格的創新。

總而言之，隋代壁畫內容豐富，形式新穎，已經進入了生機勃勃地融合中西的新階段。



漢井 四〇七窟



圓環聯珠門虎紋

四二〇窟

隋代壁畫之新，首先是佛教思想信仰上的融合和轉變。北朝時期，敦煌佛教思想已與道家 and 儒家思想逐漸融合，民族傳統神話題材進入佛窟便是有力證明。隋代釋道儒思想的融合進入了更深的層次。費長房在《新譯經序》中說：「釋典宣真，孔教弘俗，老子教不異俗儒」，要世人「遍師孔釋，令知內外，備識真俗」^⑮。在這個基礎上，中原形成的「觀慧無礙，禪門不墮」調合南北，「雙弘定慧」^⑯的統一的大乘思想，特別是淨土思想從中原湧入敦煌，使隋代壁畫的題材內容發生了巨大變化。

敦煌早期佛教主要接受西域影響，大乘、小乘沿着南北兩路源傳入敦煌，因而在壁畫上除禪修形象之外，多為佛經故事畫：佛傳故事、本生故事和因緣故事。佛傳故事宣揚釋迦牟尼生平事迹，頌揚他的道德神通；因緣故事描寫釋迦度脫眾生的智慧和功績；本生故事，則是宣揚釋迦前世或過去若干世，為國王、為太子、為禽為獸時，捨身飼虎、割肉貿鴿、施頭千遍、以眼施人、身釘千釘、捨己救人等善行。由於釋迦累世積善，功德圓滿，最後成佛。這一點，故事畫所依據的佛經中講得十分清楚。

《菩薩投身飼餓虎起塔因緣經》中，佛說：「吾以佈施不惜身命，救眾生故，超越師前，懸校九劫，今致得佛」^⑰。

《太子須達拏經》中，佛說：「須達拏者我身是也，勤若如是，無央數劫，作善亦無央數劫，佈施不休，自致成佛」^⑱。

《佛說睽子經》中，佛說：「吾前世為子仁孝，為君慈育，為民奉獻，自治得成爲三界尊」^⑲。

《賢遇經須闍提品》中，佛說：「爾時須闍提太子者，今我身是，由過去世慈心孝順，供養父母。以持身肉濟父厄，緣是功德，自致成佛」^⑳。

《佛說九色鹿經》中，佛說：「鹿者我身是也，菩薩所行，雖處畜生，不舍於慈，人獸並度，菩薩更勤苦行波羅密（波羅密意為到彼岸即成佛）」^㉑。

這些壁畫告訴人們要忍辱犧牲，累世修行，積累功德，才能「同登正覺」「皆成佛道」。但這樣悲慘的犧牲和漫長的積累功德的過程，人們已感到遙遠和渺茫。隋代的善男信女在寫經、畫壁畫的發願文中提出了新的希望，發出了帶有儒家重現實思想的呼聲。