

# 敦煌石窟藝術

莫高窟第九窟、第一二窟(晚唐)



(蘇)新登字 005 號

莫高窟第九窟、第一二窟(晚唐)

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:三十印張

版次:一九九四年九月第一版 第一次印刷

印數:一 —— 一五〇〇

書號:ISBN7-5344-0328-6-J·329

定價:三九五圓

# 《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 史董湘 敦煌研究院研究員  
郭廉夫 江蘇美術出版社社長兼副總編輯  
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

莫高窟第九窟、第一二窟(晚唐)

編 著:梁尉英  
攝 影:宋利良

責任編輯:郭廉夫 王偉中  
裝幀策劃:朱成樑  
裝幀設計:楊志麟 馮億南  
英文翻譯:顧愛彬  
監 印:吳雲芳

# 莫高窟第九窟、第一二窟

## 圖版目錄

- 一、 第九窟 前室西壁 毗沙門天王請佛入塔赴那吒會
- 二、 第九窟 甬道頂部
- 三、 第九窟 甬道頂部 佛教史迹畫
- 四、 第九窟 甬道南坡 瑞像圖
- 五、 第九窟 主室龕頂南坡 趺坐藥師佛
- 六、 第九窟 主室中心柱東 佛龕
- 七、 第九窟 主室龕頂 棋格團花
- 八、 第九窟 主室龕頂西坡 藥師佛和菩薩
- 九、 第九窟 主室龕頂西坡 趺坐藥師佛
- 一〇、 第九窟 主室龕披 垂幔邊飾
- 一一、 第九窟 主室龕頂西坡 藥師佛和菩薩
- 一二、 第九窟 主室龕門外北 日天
- 一三、 第九窟 主室龕頂北坡 供養菩薩
- 一四、 第九窟 主室龕門外北 密迹金剛
- 一五、 第九窟 主室龕下 供養菩薩和比丘
- 一六、 第九窟 主室中心柱南平頂 密迹金剛力士會變之一
- 一七、 第九窟 主室中心柱南平頂 密迹金剛力士會變之二
- 一八、 第九窟 主室中心柱北平頂 禮拜品變(局部)
- 一九、 第九窟 主室中心柱西頂南 托塔天王
- 二〇、 第九窟 主室中心柱西頂北 托塔天王
- 二一、 第九窟 主室中心柱西平頂 楞伽化現說法
- 二二、 第九窟 主室窟頂
- 二三、 第九窟 主室窟頂 藻井
- 二四、 第九窟 主室東坡 彌勒經變
- 二五、 第九窟 主室東坡彌勒經變 彌勒初會
- 二六、 第九窟 主室東坡彌勒經變 彌勒說法
- 二七、 第九窟 主室東坡彌勒經變 兜率天宮彌勒說法
- 二八、 第九窟 主室東坡彌勒經變 婚禮圖
- 二九、 第九窟 主室南坡 華嚴經變之一
- 三〇、 第九窟 主室東坡彌勒經變 收糧
- 三一、 第九窟 主室東坡彌勒經變 供養菩薩
- 三二、 第九窟 主室東坡彌勒經變 法華林菩薩
- 三三、 第九窟 主室東坡彌勒經變 彌勒乞食入城
- 三四、 第九窟 主室東坡彌勒經變 供養菩薩
- 三五、 第九窟 主室南坡華嚴經變 月
- 三六、 第九窟 主室南坡華嚴經變 日
- 三七、 第九窟 主室西坡華嚴經變 說法圖
- 三八、 第九窟 主室西坡華嚴經變 說法圖
- 三九、 第九窟 主室西坡 華嚴經變之二
- 四〇、 第九窟 主室北坡 華嚴經變之三
- 四一、 第九窟 主室西坡華嚴經變 說法圖
- 四二、 第九窟 主室西坡華嚴經變 普賢行願品(局部)
- 四三、 第九窟 主室北坡華嚴經變 飛天
- 四四、 第九窟 主室北坡華嚴經變 善財童子五十三參之一
- 四五、 第九窟 主室北坡華嚴經變 善財童子五十三參之二
- 四六、 第九窟 主室北坡華嚴經變 說法圖
- 四七、 第九窟 主室北坡華嚴經變 菩薩
- 四八、 第九窟 主室東壁 文殊變
- 四九、 第九窟 主室東壁文殊變 文殊菩薩
- 五〇、 第九窟 主室西坡華嚴經變 化生童子
- 五一、 第九窟 主室東壁文殊變 菩薩和天女
- 五二、 第九窟 主室東壁文殊變 飛天
- 五三、 第九窟 主室東壁文殊變 吹笛天女
- 五四、 第九窟 主室東壁文殊變 天女
- 五五、 第九窟 主室東壁文殊變 帝釋天妃
- 五六、 第九窟 主室東壁普賢變 供養天女
- 五七、 第九窟 主室東壁文殊變 持幡菩薩
- 五八、 第九窟 主室東壁文殊變 天王(胸像)
- 五九、 第九窟 主室東壁文殊變 昆侖奴
- 六〇、 第九窟 主室東壁文殊變 化生童子
- 六一、 第九窟 主室東壁 普賢變
- 六二、 第九窟 主室東壁 忍冬石榴蓮荷紋邊飾
- 六三、 第九窟 主室東壁 男供養人
- 六四、 第九窟 主室東壁 女供養人和比丘尼
- 六五、 第九窟 主室東壁 女供養人和比丘尼
- 六六、 第九窟 主室龕內北壁 須達拏被逐(局部)
- 六七、 第九窟 主室龕內西壁 薩埵耐父出遊
- 六八、 第九窟 主室南壁 勞度叉門聖變之一
- 六九、 第九窟 主室南壁 勞度叉門聖變之二
- 七〇、 第九窟 主室南壁勞度叉門聖變 門法的勞度叉
- 七一、 第九窟 主室南壁勞度叉門聖變 門法的舍利弗
- 七二、 第九窟 主室南壁勞度叉門聖變 金翅鳥啄毒龍

七三、第九窟 主室南壁勞度叉門聖變 風中外道徒(局部)  
 七四、第九窟 主室南壁勞度叉門聖變 外道皈依之一  
 七五、第九窟 主室南壁勞度叉門聖變 舍利弗赴會  
 七六、第九窟 主室東壁和南壁間 團花邊飾  
 七七、第九窟 主室南壁勞度叉門聖變 風神  
 七八、第九窟 主室南壁勞度叉門聖變 外道皈依之二  
 七九、第九窟 主室南壁勞度叉門聖變 金磚鋪圖  
 八〇、第九窟 主室南壁勞度叉門聖變 須達買園建精舍之一  
 八一、第九窟 主室南壁勞度叉門聖變 須達買園建精舍之二  
 八二、第九窟 主室南壁勞度叉門聖變 須達買園建精舍之三  
 八三、第九窟 主室南壁勞度叉門聖變 須達買園建精舍之四  
 八四、第九窟 主室中心柱西向 嵩山神府送柱  
 八五、第九窟 主室西壁楞伽經變 赴楞伽城的經迦佛  
 八六、第九窟 主室西壁楞伽經變 諸天迎佛  
 八七、第九窟 主室西壁楞伽經變 良醫授藥  
 八八、第九窟 主室西壁楞伽經變 狩獵  
 八九、第九窟 主室北壁維摩詰經變 維摩詰  
 九〇、第九窟 主室北壁維摩詰經變 阿難乞乳  
 九一、第九窟 主室西壁 團花邊飾  
 九二、第九窟 主室北壁維摩詰經變 傾飯菩薩  
 九三、第九窟 主室北壁維摩詰經變 化菩薩和飛天  
 九四、第九窟 主室北壁維摩詰經變 手擲大千世界  
 九五、第九窟 主室北壁維摩詰經變 天衆  
 九六、第九窟 主室北壁 維摩詰經變(局部)  
 九七、第九窟 主室南壁勞度叉門聖變 波斯匿王  
 九八、第一二窟 前室西壁 北方天王  
 九九、第一二窟 主室西壁  
 一〇〇、第一二窟 前室西壁 南方天王  
 一〇一、第一二窟 主室西壁 文殊變  
 一〇二、第一二窟 主室西壁文殊變 文殊菩薩  
 一〇三、第一二窟 主室西壁文殊變 四天王  
 一〇四、第一二窟 主室西壁 普賢變

一〇五、第一二窟 主室西壁普賢變 菩薩  
 一〇六、第一二窟 主室西壁 女供養人  
 一〇七、第一二窟 主室西壁龕頂 棋格團花圖案  
 一〇八、第一二窟 主室西壁龕內西披 千佛  
 一〇九、第一二窟 主室窟頂 藻井心  
 一一〇、第一二窟 主室南披  
 一一一、第一二窟 主室北披 說法圖  
 一一二、第一二窟 主室北披 飛天  
 一一三、第一二窟 主室東披 飛天  
 一一四、第一二窟 主室西披 飛天  
 一一五、第一二窟 主室窟頂  
 一一六、第一二窟 主室南壁 法華經變  
 一一七、第一二窟 主室南壁  
 一一八、第一二窟 主室南壁法華經變 聽法天衆  
 一一九、第一二窟 主室南壁法華經變 靈鷲山說法圖  
 一二〇、第一二窟 主室南壁法華經變 雨中耕作  
 一二一、第一二窟 主室南壁法華經變 火宅喻  
 一二二、第一二窟 主室南壁法華經變 窮子喻  
 一二三、第一二窟 主室南壁 觀無量壽經變  
 一二四、第一二窟 主室南壁法華經變 爭戰  
 一二五、第一二窟 主室南壁法華經變 觀音普門品之一  
 一二六、第一二窟 主室南壁法華經變 觀音普門品之二  
 一二七、第一二窟 主室南壁觀無量壽經變 淨土樓閣  
 一二八、第一二窟 主室南壁觀無量壽經變 大勢至菩薩及侍衆  
 一二九、第一二窟 主室南壁觀無量壽經變 觀音菩薩及侍衆  
 一三〇、第一二窟 主室南壁觀無量壽經變 伎樂  
 一三一、第一二窟 主室南壁觀無量壽經變 舞伎  
 一三二、第一二窟 主室南壁 彌勒經變  
 一三三、第一二窟 主室南壁觀無量壽經變 供養菩薩和迦陵頻伽  
 一三四、第一二窟 主室南壁觀無量壽經變 接引圖  
 一三五、第一二窟 主室南壁觀無量壽經變 未生怨  
 一三六、第一二窟 主室南壁觀無量壽經變 十六觀  
 一三七、第一二窟 主室南壁彌勒經變 供養菩薩

一三八、第一二窟 主室南壁彌勒經變 供養菩薩  
 一三九、第一二窟 主室南壁彌勒經變 供養菩薩  
 一四〇、第一二窟 主室南壁彌勒經變 供養菩薩  
 一四一、第一二窟 主室南壁彌勒經變 男剃度圖  
 一四二、第一二窟 主室南壁彌勒經變 女剃度圖  
 一四三、第一二窟 主室南壁彌勒經變 剃度和折幢  
 一四四、第一二窟 主室南壁彌勒經變 彌勒傳之一  
 一四五、第一二窟 主室南壁彌勒經變 彌勒傳之二  
 一四六、第一二窟 主室南壁彌勒經變 彌勒世界  
 一四七、第一二窟 主室南壁彌勒經變 婚禮圖  
 一四八、第一二窟 主室東壁 報恩經變(局部)  
 一四九、第一二窟 主室東壁報恩經變 弟子和菩薩  
 一五〇、第一二窟 主室東壁  
 一五一、第一二窟 主室東壁報恩經變 伎樂  
 一五二、第一二窟 主室南壁報恩經變 惡友品之一  
 一五三、第一二窟 主室南壁報恩經變 惡友品之二  
 一五四、第一二窟 主室南壁報恩經變 惡友品之三  
 一五五、第一二窟 主室東壁 花葉忍冬紋  
 一五六、第一二窟 主室東壁 供養人  
 一五七、第一二窟 主室東壁維摩詰經變 化菩薩  
 一五八、第一二窟 主室東壁 維摩詰經變(局部)  
 一五九、第一二窟 主室東壁維摩詰經變 維摩詰  
 一六〇、第一二窟 主室南壁維摩詰經變 聽法王子  
 一六一、第一二窟 主室東壁維摩詰經變 聽法王子  
 一六二、第一二窟 主室北壁天請問經變 聽法菩薩  
 一六三、第一二窟 主室東壁維摩詰經變 文殊菩薩  
 一六四、第一二窟 主室東壁維摩詰經變 善權方便說法  
 之一  
 一六五、第一二窟 主室東壁維摩詰經變 善權方便說法  
 之二  
 一六六、第一二窟 主室東壁維摩詰經變 善權方便說法  
 之三  
 一六七、第一二窟 主室北壁 天請問經變  
 一六八、第一二窟 主室北壁天請問經變 聽法菩薩  
 一六九、第一二窟 主室北壁天請問經變 天神請問  
 一七〇、第一二窟 主室北壁

一七一、第一二窟 主室北壁天請問經變 天神  
 一七二、第一二窟 主室北壁藥師經變 天女  
 一七三、第一二窟 主室北壁 藥師經變  
 一七四、第一二窟 主室北壁藥師經變 淨土樓閣  
 一七五、第一二窟 主室北壁藥師經變 舞伎  
 一七六、第一二窟 主室北壁藥師經變 樂伎  
 一七七、第一二窟 主室北壁藥師經變 藥師十二神將  
 一七八、第一二窟 北壁 雲頭蓮荷紋邊飾  
 一七九、第一二窟 主室北壁 團花紋邊飾  
 一八〇、第一二窟 主室北壁藥師經變 供養天人  
 一八一、第一二窟 主室北壁藥師經變 華蓋  
 一八二、第一二窟 主室北壁藥師經變 樂伎  
 一八三、第一二窟 主室東壁藥師經變 月光菩薩和侍衆  
 一八四、第一二窟 主室北壁 華嚴經變  
 一八五、第一二窟 主室北壁藥師經變 供養天人  
 一八六、第一二窟 主室北壁藥師經變 十二大願和九橫死  
 一八七、第一二窟 主室北壁華嚴經變 華嚴六會  
 一八八、第一二窟 主室北壁華嚴經變 華嚴三會  
 一八九、第一二窟 主室北壁華嚴經變 善財童子五十三參  
 之一  
 一九〇、第一二窟 主室北壁華嚴經變 善財童子五十三參  
 之二  
 一九一、第一二窟 主室北壁華嚴經變 善財童子五十三參  
 (局部)

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,展示了豐富多彩的藝術風姿。

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、聖迹畫、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,描寫釋迦生平事迹;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迹。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。

所謂聖迹畫,即佛教歷史迹畫,其中又包括瑞像圖、高僧故事、佛教史迹故事等。

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,出生即身高三尺;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。因為只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,只能是以現實為依據,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迹羅列兩側,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,神只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,如鳥在空中,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迹圖,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，是多元文化交織的結果。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健陀羅藝術。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文光互映的復色，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。近代西方美學家如果格爾稱“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：“微神見貌，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象凝結為各種程式，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機能。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

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 Vimalakirtinirdesa sutra 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 sprigging 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 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 *adivivium*, 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)

# 略論敦煌晚唐藝術的世俗化

梁尉英

敦煌莫高窟第九窟、第一二窟是晚唐先後開鑿的中型洞窟，至今保存較完好。彩塑，清代重修和重鑿，原貌難辨，原作不存，故本書未選彩塑作品，本文也就很少論及晚唐的彩塑藝術。這兩窟的壁畫多有相同者，藝術風格大同小異，是敦煌晚唐藝術的精華作品。

佛教自後漢傳入中國，至隋唐已發展為中國化的佛教，至晚唐已式微，並且世俗化，隨之佛教藝術更為世俗化，藉此以莫高窟第九、一二窟為例略陳管見。

## 一、晚唐敦煌的歷史

唐朝是從唐高祖李淵武德元年(618年)到哀帝李諲天祐四年(907年)，長達289年。唐代敦煌藝術一般分為四期：初唐(618—704年)，盛唐(705—780年)，中唐(吐蕃時期，781—847年)，晚唐(848—907年)。

吐蕃於唐德宗建中二年(781年)入主敦煌，統治敦煌近七十年，直至唐宣宗大中二年(848年)張議潮率領瓜沙民衆驅逐了吐蕃在沙州(敦煌)的守將，收復沙州，繼之擴大戰果，盡收河隴。大中五年(851年)張議潮派遣其兄張議諱奉河隴十一州圖籍歸朝。同年，唐王廷在沙州設立歸義軍，張議潮任節度使。懿宗咸通八年(867年)張議潮入朝，官拜河西十一州節度使，其侄張淮深在敦煌(沙州)代掌歸義軍，唐王廷一直未授節度使之職。昭宗大順元年(890年)，變生肘腋，“雙牛作孽，君主見欺”，張淮深與夫人陳氏、六個兒子同時罹難，之後，張淮深執掌歸義軍政，兩年後去世，由張承奉代掌歸義軍。昭宗景福元年(892年)李唐朝廷正式策授張承奉節度使之職，不久，張承奉又被張議潮第十四女、涼州司馬李明振之妻發難誅滅，雖然擁立張承奉為歸義軍節度使，但是，實際上李氏諸子掌握歸義軍大權<sup>①</sup>。他們分茅裂土，李宏諱為沙州(敦煌)刺史，李宏定為瓜州(安西)刺史，李宏顯為甘州(張掖)刺史，張承奉仍是一個受人利用擺佈的傀儡，於天祐三年(906年)在敦煌建立西漢金山國，又名敦煌國，自稱白衣天子。

在這近半個世紀的晚唐敦煌，雖然歸義軍政權不穩定，張、李、索世家豪族爭權奪利，明爭暗鬥，勾心鬥角，時有磨擦，但是沒有引起大的社會動蕩，對於社會生產也沒有造成破壞，相對地說，社會還算安定，人們生活安居，社會經濟有所發展。歸義軍收復河隴以至於伊州(新疆哈密)，使絲綢之路再度暢通，隨著商業貿易而進行著中西文化的交流，特別是中原的新文化新

思想以及佛教各派的思想、佛教藝術的粉本等紛至沓來。敦煌藝術在內外文化交流中得以養分而發展，隨社會的發展而發展，隨佛教的發展而發展。

莫高窟保存下來的晚唐洞窟約六十個。有一些是大姓豪門和世家權貴開鑿的功德窟，不乏大型者，亦不乏藝術水平上乘者。第九窟、第一二窟是中型洞窟，現存壁畫作品是晚唐藝術的代表作。

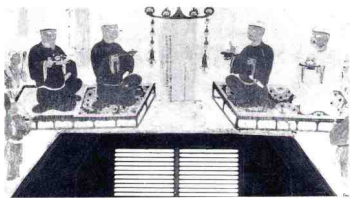
第九窟、第一二窟毗鄰，位於莫高窟北區。據崖體現狀看，基本屬於第二層窟。窟前積沙成斜坡。

與第九窟同處的有第八窟、第一〇窟，這兩窟在第九窟前室南北壁上，很小，也為晚唐窟。第八窟有供養人畫像，但無題名，也許漫漶遺滅，不明功德主。第一〇窟有六身供養比丘像，題名有“法師法眼”、“表白法師”、“永安寺主安慶”、“法師玄力”等。

與第一二窟同處的有第一一窟、第一三窟，也是在前室的南北壁，也是附屬的小洞窟。第一三窟是晚唐窟，也是沙門弟子的功德窟，供養人畫像題名是“沙州經門都……”。第一一窟是晚清修建的。

第九窟第一二窟鄰近的晚唐洞窟還有第一四、一五、一六、一七、一八、一九、二〇等窟。

第九窟建於唐僖宗大順至景福年間，即公元890—893年間。南道南北二壁有幾近等身的供養人畫像，有題名。北壁第一身為司徒南陽郡張承奉，南壁第一身為歸義軍節度使張勳。張承奉是張議潮的侄孫，張勳是張議潮的女婿。北壁第二身供養人畫像題名是瓜州刺史李弘定，相對南壁第二身沙州刺史李弘諱。此二李氏兄弟是李明振之子，亦即張議潮第十四女之子，與張勳是姨表親。據此以及他種資料，學者們認為此窟的功德主是張承奉，有說是張(承奉)、張(勳)、李(弘定、弘諱)三家合作。對此，賀世哲先生提出質疑，並認為“可能是他們的屬吏”<sup>②</sup>。不過，此窟主室東壁南道口上方有八身供養人像，主僕各四身。主人不著官服，而為庶民之裝(圖六三)，循第一二諸窟之例看，此處供養人為窟主，也不是絕對如此。再者，此四身主人畫像間的題榜原來就沒題字，今存字迹為張大千等人於1941年的題書，也許原書消滅，亦未可知。設若原先窟成未畫，亦甚可懷疑，其中必有原由。既然南道有顯赫的官員供養畫像及題名，顯然是為窟主身份者，那麼東壁門上供養人(像)不敢



六三、第九窟 主室東壁 男供養人



八四、第九窟 主室中心柱西向  
高山神府送柱

與之“抗衡”，但也不能塗抹遮覆這些供養人畫像，其中必有隱情。或許這四身畫像所代表的主人正是出資開窟的名副其實的造窟功德主，聯繫到中心柱西向的那幅白描圖（圖八四），更令人生疑（詳後文），正如賀世哲先生所言的索、李權貴們的屬吏。至於龕下和東壁下部門南北側的供養人與他們是不能同日而語的，斷言不是窟主。

第一二窟建於咸通十年（869年）前，主室東壁門上方有供養人像，格局如同第九窟，有題名“窟主沙州釋門都法律和尚金光明寺僧索義習……”，最下面的字，壁殘而失。此窟甬道南北壁也有大型的供養人畫像，但不見題字之迹。據第九窟等的情形推測，此窟眼位置的大型供養人畫像應當是有題名的，就連西壁龕下的供養人像也還均有題名的<sup>2</sup>。此索義習，敦煌遺書P.4640、2021, S.530等《沙州釋門索法律修窟功德記》（即《索法律窟銘》），《沙州文錄》作《索法律碑》<sup>3</sup>，文稱索法律為“矩鹿和尚”。敦煌索氏先祖於漢元鼎六年（前111年）從鉅鹿郡遷敦煌，是時二祖系，號稱南索、北索，故有是稱“矩鹿和尚”云云。窟主是出資造窟之施主。楊題既書“窟主”，然而畫像卻不是和尚之像，這也是個難解之謎。甬道南北壁繪供養人像，北壁三身，為女性；南壁二身，為男性；此前第一身者，抑或為索義習？但也不是和尚之像。主室西壁龕下供養人畫像，南側十三身，北側十六身，主人均為女性（圖一〇六）。這些畫像題名字迹均已模糊，難識其名，現能辨識之字者，是為部份女供養人之名<sup>4</sup>。有說窟門上供養人夫婦是索法律（索義習）的父祖輩<sup>5</sup>。筆者揣測，窟主及其家族的供養畫像題名，一般書出以窟主為本位的行輩關係的稱謂，若已去世，則書“亡”“故”二字，如“亡父”“故弟”之類，不書此二字者，則說明其時某人還活在人間。不論生或死，行輩的尊卑長幼關係是不能顛倒混亂的。書、畫長輩於窟門上，是為合理之舉，更能顯示長輩地位之尊。但是第一二窟不明書長輩之稱謂，直言“窟主……索義習”，顯然於此的供養畫像的夫婦不是索義習的父祖輩，應該是，實際也是索義習夫婦，又為俗家之像，這不必怪哉，這是晚唐佛教世俗化以及佛教藝術世俗化的典型表現（詳後文）。第九窟東壁甬道口上方供養人畫像不書一字者，個中必有情由，或許正是以此處為尊，屬吏不敢妄書，只畫像象徵真正的窟主，亦可代表任何人，暗含著窟主不可明書其名的難言之隱。也許此處榜題中原有書題，有被後人塗遮之可能。張承奉的西漢金山國延續九年（906—

914年），其時粉塗原書字迹，準備重書有關金山國的字，但可能發生變故或有其他不便書題的原因而未遲題字。其時也可能書題了，不論是繪製時的原書，還是張承奉金山國時的重書，後人塗遮的可能有二：一者，張承奉去世後，原西漢金山國吏部尚書曹仁貴授柄瓜沙軍政實權，取消金山國（敦煌國）之稱，奉承中原王朝（時值五代及宋）正朔，恢復歸義軍名號，為顯示歸心之堅決，令其門人黨羽塗抹。二者，本窟有宋元之際重繪之迹。中心柱南向壁下部有宋繪的供養比丘和男女供養人像，北向壁下部宋畫供養比丘和男供養人。此二壁上部是元畫的跏趺坐佛，南為四層十六身，北為五層二十身。宋元人有可能將東壁門上的供養人題字塗遮。第九窟還有可疑之點，中心柱西向壁的白描圖，為道教色彩，且與敦煌大家族李氏有關，此圖墨線起稿而未上色畢工，極有可能在開窟繪製壁畫之時就因豪門世族爭權奪利而有變故，此幅白描圖未及上色，東壁門上供養人的題字不便題寫而空白。

這些只不過是推理臆測而已，但是，第九窟主室東壁門上供養人題榜內不存字迹或不書題字是不尋常的，其中必有緣故，當與敦煌的歷史有關。

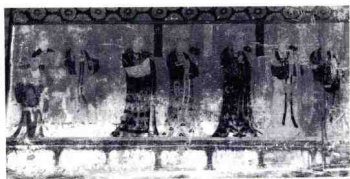
## 二、第九窟和第一二窟的窟型及現狀

第九窟和第一二窟都是有前後室的中型洞窟，後室為主室，設甬道通連。前室均已大半塌毀，僅殘存少部份窟頂和南北二壁，唯西壁完整，長期露天，壁畫變色褪色十分嚴重，畫面形象多已漫漶不清，六十年代加固崖體時設窟門才封閉。

前室，南北二壁都有小龕窟，第九窟的小龕窟編號為第八、第一〇窟，第一二窟為第一一、一三窟。

甬道，第九窟為盂頂形，第一二窟為平頂形。主室，第九窟為中心龕柱窟，平面呈正方形。中心柱偏西，與主室北、西、南三壁有寬不足一米的平頂通道，供僧眾和善男信女們繞柱觀像禮佛之用。中心柱東向壁開鑿盂頂帳形方口透龕，龕頂外沿供養人。主室前部為高深的覆斗形藻井頂。柱前空間寬敞，是禮佛誦經坐禪的主要場所。第一二窟主室是典型的漢風殿堂窟，平面呈方形，覆斗藻井頂，西壁開鑿盂頂帳形方口龕。

令人格外遺憾的是此二窟內不能目睹彩塑原作的風采了。第九窟的晚唐彩塑原作蕩然無存了。現在所見窟內馬蹄形佛床上的一佛二弟子四菩薩二天王是晚清之作，塑技拙劣，作品差次，難言有何藝術性。第一二窟窟內馬蹄形佛床上的彩



一〇六、第一二窟 主室西壁 女供養人

塑一佛二弟子四菩薩二天王是晚唐原作，清代重修重妝，致使原貌皆非。

相對彩塑來說，石窟壁畫的內容最豐富，形式也多樣，時代氣息更強烈，藝術風格多姿多彩。而彩塑，雖說是石窟內容的主題，但其內容貧乏，形式單調。這不是說彩塑作品不重要，或沒有藝術價值。比較而言，壁畫既是佛窟內佛教思想的最直觀最形象的表達方式，也是裝飾石窟而製造佛國氣氛的主要藝術手段，因此我們說，壁畫是敦煌石窟藝術內容的主題。

這兩窟的壁畫絕大部份是原作，少部份是後代重勾線和覆蓋原作而重繪。第九窟，主室中心柱南面，上部元代重繪跏趺坐佛四層十六身，下部宋代繪供養比丘二身；中心柱北向南，上部元代畫跏趺坐佛五層二十身，下部宋代畫供養比丘、男供養人各一身。第一二窟，前室頂有五代畫的千佛兩排。

這兩窟的主室壁畫大部份保存完好，形象清晰，色彩艷麗，只是壁面最下部和甬道兩壁由於人為地摩擦和受潮而致模糊，色彩褪變嚴重。第一二窟主室東壁門南的報恩經變被煙熏黑一部份，甬道頂部地仗脫落而壁畫不存。第九窟主室龕頂前沿大部份殘毀。

### 三、第九窟和第一二窟的壁畫內容

爲了便於從總體上把握第九窟和第一二窟的壁畫藝術成就及風格，先將這兩窟的壁畫內容臚列敘述如下，這主要是面積大的主題性的經變畫。

#### (一)經變畫

| 名稱     | 第九窟   | 第一二窟 |
|--------|-------|------|
| 華嚴經變   | 南西北坡  | 北壁   |
| 彌勒經變   | 東坡    | 南壁   |
| 維摩詰經變  | 北壁    | 東壁   |
| 楞伽經變   | 西壁及頂部 |      |
| 勞度叉鬥聖變 | 南壁    |      |
| 天請問經變  |       | 北壁   |
| 藥師經變   |       | 北壁   |
| 法華經變   |       | 南壁   |
| 觀無量壽經變 |       | 南壁   |
| 報恩經變   |       | 東壁   |
| 普賢變    | 東壁    | 西壁   |
| 文殊變    | 東壁    | 西壁   |

|                  |         |      |
|------------------|---------|------|
| 千佛變              | 中心柱南北平頂 | 龕內三壁 |
| 佛本行集經變           |         |      |
| (二)佛教史迹畫         |         |      |
| 名稱               | 第九窟     | 第一二窟 |
| 史迹畫 <sup>①</sup> | 甬道頂     |      |
| 瑞像圖 <sup>②</sup> | 甬道南西北坡  |      |
| 五臺山圖             | 龕內南壁    |      |
| (三)本生故事畫         |         |      |
| 名稱               | 第九窟     | 第一二窟 |
| 施身聞偈             | 龕內西壁    |      |
| 薩埵捨身飼虎           | 龕內西壁    |      |
| 須達拏本生            | 龕內北壁    |      |
| (四)尊像畫           |         |      |

這一類是佛陀、菩薩和其他天衆的畫像，有說法圖、跏趺坐佛、藥師佛、千佛、觀音、聽法和社會菩薩、飛天、日天、月天、天王、力士等。這些畫像不佔主要壁面，形象一般也不大，大多爲非主要部位的補白點綴而具裝飾性質的，但並非說不具有宗教意義的，也不是說沒有藝術性的。

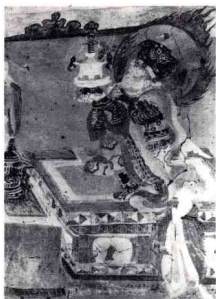
#### (五)供養人畫像

供養人，是供養禮敬佛的僧俗之衆，有的則爲開窟造像的功德主。繪在窟壁上的這些供養人像，是象徵這些人永遠供養禮敬佛，有的有題名，有的無題名，都是確指某人的，然而畫像並不如其人，不是描摹其人的“遺真”，而只是明其大概——是男或是女，是僧或是俗，是達官或是庶民，是主人或是奴婢。這些供養人畫像大都繪在壁面下部，因近地面而受潮或易遭損害，多模糊不清楚了。

第九窟的壁畫內容，除上述者之外，還有毗沙門天王講佛入塔赴那吒會、崑崙神府送柱，此二畫以及上已提到的千佛變，需作一些必要的說明和考證，故分別另立專題於後論說。

從所在壁面是否顯眼和畫面的大小、表現內容的詳略來看，石窟壁畫是有主次之分的。佔據醒目的主要壁面、畫面又大、所繪內容詳而多者，是窟室中的主體壁畫，而這些主體畫最能體現出當時的佛教思想和社會上人們的信仰動向。第九窟、第一二窟的主體畫就是華嚴經變、彌勒經變、觀無量壽經變、藥師經變、維摩詰經變、楞伽經變等。

這兩窟的經變畫，嚴格地講，依據佛教正宗經典的經變畫



一、第九窟 前室西壁 毗沙門天王請佛入塔赴那吒會

有十一種：華嚴經變、彌勒經變、維摩詰經變、楞伽經變、天請問經變、藥師經變、法華經變、觀無量壽經變、報恩經變、佛本行集經變、千佛變。

《法華經》和《維摩詰經》是大乘佛教的要典，前者為天臺宗所宗奉，《華嚴經》是華嚴宗（賢首宗）的要典，《彌勒上生下生經》、《藥師經》、《觀無量壽經》是淨土宗的要典，《天請問經》是唯識宗的要典，《楞伽經》是禪宗的要典。唐代中國佛教宗派林立，這兩窟就反映出中國佛教的天臺宗、華嚴宗、淨土宗、唯識宗、禪宗等信仰。

《報恩經》俱名《大方廣報恩經》，這是世俗倫理道德、信義友悌思想很濃的一部經典，這是佛教思想世俗化的產物，在儒家思想根深蒂固的中國，此經深受統治者和民眾歡迎的。

勞度叉鬥聖變是據變文《降魔變》繪製的。這《降魔變》和壁畫勞度叉鬥聖變都是中國貨，而且是地道的敦煌“土特產品”。其內容的變化鬥法的神話色彩與明代吳承恩的《西遊記》酷似，在某種意義上講，《降魔變文》和勞度叉鬥聖變是《西遊記》一類通俗小說的前聲。這是佛教文化對中國文化的深遠影響。《降魔變文》和勞度叉鬥聖變是中國佛教思想和佛教藝術世俗化的典型表現，也是佛教和佛教藝術在敦煌地方化的表現。

至於文殊變和普賢變都不是依據佛教某經典所繪的，這是單純的文殊信仰和普賢信仰的表現，在一定意義上已發展為民間性的信仰，在佛教藝術中在一定程度上也為一種較單純的繪畫題材，這如同後來民間美術中畫觀音像畫文殊像一樣，把這些作品也視作一般美術作品，也如同民間工藝中塑觀音像塑文殊像一樣，也把這些作品看作一般的工藝品。石窟中晚期多繪有文殊變和普賢變，還因為已形成構圖的定式，便於對稱佈置，或繪於龕外兩側壁，或甬道口兩側壁，因為中國人自古以來就講究對稱美的。

如上所述，這兩窟的壁畫題材反映出中國佛教在晚唐時期的一些主要宗派華嚴宗、淨土宗、禪宗、唯識宗、天臺宗在敦煌的流行。從這兩窟的壁畫題材內容、壁畫位置和面積來看，淨土信仰居首位。彌勒經變表現的是未來彌勒淨土，藥師經變表現的是東方藥師淨土，觀無量壽經變表現的是西方阿彌陀淨土。《觀無量壽經》就是淨土宗所奉持的要典之一。這些佛國淨土是“聖者所住之國土”，“無五濁之垢染”，清淨極樂。淨土

宗以普賢菩薩為初祖，我國晉代惠遠專倡淨土法門，魏之曇鸞、唐之道綽等高僧大德專修此道，“以觀想持名專修為止”，“念佛往生”極樂國土。普賢變也體現著淨土信仰的，是崇宗奉主。對佛教思想影響而致世俗化並促進佛教藝術世俗化通俗化的是禪宗。禪宗直至今日仍然是中國佛教的主要流派。禪宗的思想在中國歷史上有過廣泛深遠的影響。在晚唐五代的特定的歷史條件下，禪宗借助《楞伽經》、《金剛經》、《起信論》等佛教經典和有關佛教學說，結合中國固有的社會經濟和生產方式，結合固有的文化，特別是老莊思想學說和道教的思想，在中國特定的社會、地理環境所形成的一種宗教生活方式和生活態度，提倡心性本覺，強調人生價值的主體自信，破除他方信仰，在棒喝聲中超越佛祖。禪宗從修持到“成佛”，簡單易行，易於群眾接受，而且從理論至修持世俗化，而其所追求的在某種意義上說不是遙遠未來的淨土世界，而是立足於現實的當今，雖名之“成佛”，但實際所追求的是一種與社會現實生活若即若離的超俗而不超凡的意境，或曰禪境。此種境界沒有脫離社會、脫離生活，正因為如此，對中國文化，包括繪畫中的山水畫、文學的詩詞以及書法，是有很大的影響。說到底，禪宗是佛教在中國固有文化肥沃土壤上而中國化的歷史的形成並發展的，已成為中國傳統文化的一部份了。敦煌佛教藝術中的莫高窟第九窟、第一二窟的石窟藝術幽玄靜謐的意境就是禪宗思想的藝術體現，後文再論。

#### 四、具有中國文化色彩的毗沙門天王赴那吒會

莫高窟第九窟前室西壁甬道門上方繪毗沙門天王請佛入塔赴那吒會（圖一）。金剛寶座上，毗沙門天王胡跪著，雙手捧塔，前後側侍天龍部眾的樂伎、天女等，其中有俗裝婦人和儒吏。有一婦女懷抱嬰兒。前上方（空中）有乘雲飛來的佛和菩薩。榜題書曰“毗沙門天王請佛入塔赴那吒會”。

與此畫面形象大同小異者，還有晚唐的第四五、三三八、三四〇窟，五代的第四五、七二一、二一〇八、二八八、三二九、三四一、三九〇、三九二、四〇一窟，宋代的第二一二、一六九、二〇二、三〇二、四三一、四五四窟，大都前室西壁甬道口上方，唯獨第七二窟主室室內西壁西壁的南北各一鋪。五代、宋時的除第二一二、三一、三四一、四〇一窟為一鋪者外，餘者皆一

壁兩鋪。大多有題記，如第四窟題記云“南方大聖毗沙門天王赴那吒會”，第七二窟題記云“南無大聖毗沙門天王請陀彌陀佛入塔赴那吒會”。第四窟題記中的“南方”應為“南無”，第七二窟的“陀彌陀”應為“彌陀”或“阿彌陀”。有的毗沙門天王塔中即有佛像，如第四三一窟。

這一題材的壁畫在莫高窟只出現在晚唐、五代、宋時期。一壁繪兩鋪，可見對其的看重。這說明此一時期對毗沙門天王信仰的強烈和普遍。這與毗沙門信仰的由護法而護國而護軍甚至護一方土等的思想有關了。這也與那吒由佛教的天神而為道教的天神甚至附會演繹的民間傳說之類大有關係了。於此，將那吒傳變的情況略加梳理，即可看出此點。

印度佛教關於那吒之說：

那吒，是梵文的音譯之略，全稱“那吒伐樓羅”，亦譯“那羅鳩婆”。印度佛教相傳，那吒是毗沙門天王（多聞天王）之子。馬鳴菩薩著、北涼曇無讖譯的五卷本《佛所行贊》之《生品》說：“毗沙門天王生那羅鳩婆，一切諸天衆，皆悉大歡喜。”佛家“毗沙門五童子”之中即有那吒，形象為三面八臂。宋國僧《碧岩錄》（異名《碧岩集》）卷九說：“忽若忿怒那吒，現三頭六臂。”此說其三頭六臂。在金剛界曼荼羅中，毗沙門天王位於西方，夜叉主也，那吒亦為大力鬼王。唐不空譯《北方毗沙門天降軍護法儀軌》說：“爾時那吒太子……白佛言：‘我護持佛王。’”

中國佛教關於那吒之說：

在中國佛教中，毗沙門天王和那吒主要是護法神將，在民間亦如此，以其為善神。中國佛教有“那吒佛牙”、“那吒析肉還父母”之美談。

唐之鄭梁《開天傳信記》：

（道）宣（法）律精苦之甚，常夜行道，臨階墜墜，忽覺有人捧承其足。宣律顧視之，乃少年也。宣律遽問：“弟子何人，中夜在此？”少年曰：“某非常人，即毗沙門王之子那吒太子也。護法之故，擁護和尚久矣。”宣律曰：“貧道修行，無事煩太子。太子威神自在，西域有可作佛事者，願太子致之。”太子曰：“某有佛牙，實事雖久，頭目猶捨，敢不奉獻？”宣律求之，即今崇聖寺佛牙是也。

《宋高僧傳》亦記此事，文字大同小異。

“釋家應於佛祖所化之機緣而提超越格之言語動作之垂示”的“公案”中有“那吒析肉”一則，宋之普濟《五燈會元》卷二

說：

那吒太子，析肉還母，析骨還父，然後現本身，運大神力，為父母說法。

由此可知，那吒說法的傳說已久，晚唐至宋已作為禪家公案了。莫高窟晚唐、五代、宋的石窟中所繪毗沙門天王請佛入塔赴那吒會，則本於此說，所謂“那吒會”，即那吒為其父母請佛說法之會。然而，佛門有人對此說深表懷疑，宋陸庵《祖庭事苑》卷六說：

叢林有析肉還母、析骨還父之說，然於乘教無文，不知何依而作此言。

那吒析肉還母、析骨還父之說是“於乘教無文”，所據則應是中國佛教，尤其是民間傳說，是據釋教的毗沙門天王和那吒事所演義之說。莫高窟晚唐以後繪毗沙門天王請佛入塔赴那吒會，無疑地說明敦煌沙門視其為佛教的壁畫題材了，這是佛道融合而使佛教中國化的必然結果。這既為佛門信仰，又具道教色彩，更多的是世俗化的民間信仰。

中國道教關於那吒之說：

宋洪邁《夷堅誌》載程法師言，“值黑物如鐘，從林間直出，知為石精，遂持那吒火球咒，俄而見火球自身出，與黑塊相擊”。據此可知，道家亦奉那吒為神。至明代，道家對那吒的改造已定型，收入道家神仙系統中，明代開撰《三教搜神大全》卷七載文：

那吒本是玉皇駕下大羅仙，身長六丈，首帶金輪，三頭，九眼，八臂，口吐青雲，足踏磐石，手持法律，大嗽一聲，雲降雨從，乾坤燦動。因世界多魔王，玉帝命降凡，以故托胎於托塔李天王李靖母（妻）婁知夫人，生下長子軍吒，次木吒，帥（帥）三胎。那吒生五日，化身浴於東海，腳踏水晶殿，飛身上寶塔宮。龍王以踏殿故，怒而索戰，帥（帥）時七日，即能戰，殺九龍。老龍無奈何而哀帝，帥知之，截戰於天門之下，而龍死焉。不意時上帝增，手搭如來弓箭，射死石記娘娘之子，而石記與兵，帥取父壇降魔杵，兩戰而戮之。父以石記為諸魔之領袖，怒其殺之，以惹諸魔之兵也。帥遂割肉刻骨還父，而抱真靈求全於世尊之側。世尊亦以其能降魔，故遂折荷葉為骨、藕為肉、采（絲）為腔、葉為衣而生之，授以法輪密旨，親受“木長子”三字，遂能大能小，透河入海，移星轉斗，嚇一聲，天顛地倒，呵一氣，金光罩

世，錦一響，龍順龍從，槍一撥，乾旋坤轉，繡球丟起，山崩海裂。故諸魔，若牛魔王、獅子魔王、大象魔王、馬頭魔王、吞世界魔王、鬼子母魔王、九頭魔王、多利魔王、番天魔王、五百夜叉、七十二火鴉，盡為所降，以至於擊赤猴、降孽龍，蓋魔有盡，而帥之靈通廣大變化無窮，故靈山會上，以為通天太師（帥）威靈顯赫大將軍，玉帝即封為三十六員第一總領使天帥之領袖，永鎮天門也。

這是這樣佛的雜合之說，已將那吒說成是玉帝派遣下降，並降胎於道家神將李靖妻腹而為李靖之子，沐浴闔閭龍宮，析肉還母析骨還父，世尊復其真靈為蓮花身，並在靈山會上授封那吒通天太師威靈顯赫大將軍，這似乎只是授銜，而沒有實職，其任務不明確不具體。道教的玉帝實“封為三十六員第一總領使天帥之領袖”，其任務是“永鎮天門”。這裏沒有採入中國佛教的那吒為父母說法之說。況且中國佛教“公案”中也未說明那吒為父母所說為何法，按佛門之規，那吒是不具有單設法會而說法資格的，故此說話不詳，含糊其辭。壁畫題記之“毗沙門天王請佛入塔赴那吒會”之說，明時似已不流傳，以至淹沒而為世人所不知了，所以明代闕撰名的《三教搜神大全》未納那吒為父母說法之說。那吒為父母說法之說，極有可能即為“那吒會”，亦即《夷堅誌》所說的靈山會，亦即佛授那吒為通天太師威靈顯赫將軍之說法會。毗沙門天王赴那吒會所請之佛應為釋迦佛，不當為阿彌陀佛。第七二窟題記作“陀彌陀佛”，這種混亂，正說明此為傳說，故莫說紛爭。由此進而我們說，莫高窟所繪毗沙門天王請佛入塔赴那吒會，是那吒由胡神在中國落腳並被道教收納的初始階段的演化之說，是異說的一種，因其影響不廣，故中國佛史典籍無詳文載述，以後民間也不流傳了。

中國民間關於那吒之說：

明代《三教搜神大全》所載述的那吒之說，已系統化，有板有眼，煞有其事，可推知在元代及其以前此說已出現，並有一定的影響而廣為流傳了，否則明代不會突然收入《三教搜神大全》的。又在《三教搜神大全》的影響下，成書於明代的《封神演義》、《西遊記》，集中代表了中國民間關於那吒的傳說，也是異說種種，不論何種傳說，都是鮮明的中國文化色彩的神話傳說了。

《封神演義》第一二至一四回寫道，那吒出生不久，就大鬧

東海龍宮，打死了龍王太子敖丙，四海龍王聯奏玉帝，玉帝准奏，令兵將捉拿那吒父母李靖夫婦。那吒為表示與父母無涉而剖腹、剜腸、剔骨肉，把骨肉還予雙親而死，他的真靈魂魄借蓮花為軀體骨架得以復活，後助姜子牙伐紂。《西遊記》第八三回也說那吒是玉帝部下托塔天王李靖的三兒子，下海淨身闔閭。李靖要殺那吒，那吒奮怒，割肉剔骨奉還父母，他的靈魂到了西方極樂淨土世界，見到了佛，佛以法術使那吒復生。神通廣大的那吒曾參與討伐孫悟空，降伏九六洞妖魔。《西遊記》是將北方天王、托塔天王判為兩個神的。

那吒在中國的演化也與毗沙門天王在中國的演化密切相關。原本天竺佛教傳說的四大天王中的北方多聞天王（毗沙門天王）居須彌山腰的毘陀羅山。此山有四峰，各居一天王，守護一方天下，北方的守護神就是毗沙門天王。自唐玄宗以後，毗沙門天王信仰大盛，奉奉毗沙門天王為軍中保護神，即護軍之神，各處城樓、軍營都建天王堂，“出征則圖其形象於旗幟”，甚至有敕天王像於身上者。此俗延及宋金，元明漸衰。毗沙門天王初傳入時，是其第三子捧塔侍側，“以權群魔，護法事”。宋人則稱天王門法失利，逃身於塔側，才幸免於困，把塔作為天王護身的法寶，也就形成天王護法的象徵。莫高窟唐代天王多繪作托塔者，可見將塔作為北方毗沙門天王護法的象徵。在明代的《封神演義》中則演變為那吒尋父報仇，道人闖塔，其父纓制服那吒。這是把外來神祇那吒民族化了。

至此，我們可以說，那吒在中國，由佛教傳說的印度原型，經中國佛教隋唐、五代、宋改造後已非原貌，再經宋、元、明道教把那吒收納，是又一次的改造，並在明代徹底民族化了，成為李靖之子，又參與姜子牙伐紂，已為中國民間傳說中的神話人物了。溯其源，我們說莫高窟隋唐、五代、宋頻頻繪製的毗沙門天王請佛入塔赴那吒會，是這種演變的監製。這一題材的壁畫除了美術的價值外，還有那吒和毗沙門天王信仰在中國傳說演變發展的認識意義。

## 五、道教色彩的嵩山神府送柱

第九窟中心柱西向壁面上的白描圖，繪有四組形象：空中飛雲中，前有四身天神，神若天王和金剛力士，最前者持長矛，其後者抱持棒狀物，此棒狀物緊貼腰腹部，與身體平行，後面另一身單行。地面上一字排列三座建築，兩端為亭閣。南端亭內有供桌供器，前站三人，亭後有一持杵杵杵的中年男子（圖八