

# 敦煌石窟歷史的重構

—敦煌吐蕃期洞窟諸現象之省思—

沙 武 田

蘭州大學敦煌學研究所

## 摘 要

敦煌的歷史發展到中唐階段，即吐蕃統治時期的西元786~848年，進入一個較前（北朝、隋、唐前期）完全不同的環境與時代，吐蕃的民族統治，在敦煌產生了極大的變化與影響，體現在政治、經濟、文化、民族關係等諸多方面。

藝術是歷史的一面鏡子，探討藝術與歷史、藝術與社會的關係問題，始終是佛教石窟研究的主題之一。因此，歷史環境的巨變，必然導致作為此大歷史構成要素中佛教石窟小歷史的變化。事實上，這種變化是存在的。更為重要的是，在我們看來，吐蕃統治時期敦煌石窟的歷史同樣發生了巨變，從某種意義上可以認為是對敦煌石窟歷史的「重構」——在此，「重構」可理解為石窟造像之間的重新組合，也可理解為敦煌石窟全新意義上的革新，以諸多「原創性」圖像或新現象新因素的出現為基本前提。

此文所論「敦煌石窟」的「歷史」，所包括的內容比較豐富，涉及到洞窟方面的現象與問題，可見的或不可見的，諸如有洞窟形制、洞窟內容、洞窟窟主施主、藝術家、贊助環境、時代信仰、藝術風格、洞窟的功能意義，對前期洞窟的繼承與對後期洞窟的影響等等。簡言之，是對一個特定時代石窟藝術史的全面考察。

具體而言，本文主要從以下幾個方面進行了論述：

- 1、洞窟壁畫佈局法則的重構，包括經變畫對應關係、屏風畫的使用。
- 2、原創性圖像的出現及其「規範化」意義，包括經變畫的新題材、瑞像圖與佛教史跡畫、一類獨特的毗沙門天王造像。
- 3、供養人畫像的重構。
- 4、洞窟思想與功能的變化。
- 5、石窟歷史「重構」原因分析，包括有吐蕃戰爭與民族統治對人們信仰的「重構」、佛教和寺院經濟的發展及其影響、佛教世俗化意義的影響、于闐因素的影響等幾個方面的原因。

經由現象到原因的分析，敦煌石窟在吐蕃統治時期所發生的歷史性「重構」，基本清晰地展現在我們面前。讓我們看到了吐蕃統治時期特殊歷史背景下敦煌社會包括洞窟營建在內所發生的強烈變革，其深遠的影響，以至於奠定了其後歸義軍時期近兩百年來的石窟營建模式。

**關鍵詞：**敦煌石窟、吐蕃統治時期、石窟歷史的重構、洞窟壁畫佈局法則、原創性圖像。

敦煌的歷史發展到了中唐階段，即吐蕃統治時期的西元786~848年<sup>1</sup>，進入一個較前（北朝、隋、唐前期）完全不同的環境與時代，吐蕃的民族統治，在敦煌產生了極大的變化與影響，體現在政治、經濟、文化、民族關係等諸多方面。具體而言，在敦煌施行包括易服辮髮、黥面紋身、清查戶口、推行部落制、殺閭朝以儆叛心等民族高壓政策在內的一系列措施，打破了敦煌幾百年以來以漢文化為主導的傳統格局。對這段歷史的研究，學界諸前賢如藤枝晃先生<sup>2</sup>、山口瑞鳳先生<sup>3</sup>、姜伯勤先生<sup>4</sup>、戴密威先生<sup>5</sup>、史葦湘先生<sup>6</sup>、王堯先生、陳踐先生<sup>7</sup>、邵文實先生<sup>8</sup>、楊銘先生<sup>9</sup>等，已作了大量的工作，為

<sup>1</sup> 對於吐蕃入主敦煌的時間，學界曾有多種意見，現已基本成為定論，即貞元三年（西元786年），詳細參見陳國燦，〈唐朝吐蕃陷落沙州城的時間問題〉，《敦煌學輯刊》1985年第1期，頁1~7。

<sup>2</sup> 藤枝晃，〈吐蕃支配時期的敦煌〉，《東方學報》31，京都，1961年，頁199~292。另見藤枝晃著，劉豫川譯，〈吐蕃統治時期的敦煌〉，《國外藏學動態》第3期，四川藏學研究所，1988年，頁75~90；第5期，1991年，頁19~45。

<sup>3</sup> 山口瑞鳳，〈吐蕃支配時代〉，《講座敦煌2・敦煌の歴史》，大東出版社，1980年，頁1~52。

<sup>4</sup> 姜伯勤，〈唐敦煌「書儀」寫本中所見的沙州玉關驛戶起義〉，《中華文史論叢》1981年第一輯，頁157~170。同作者《唐五代敦煌寺戶制度》，中華書局，1987年。

<sup>5</sup> 戴密威著，耿升譯，《吐蕃僧諍記》，甘肅人民出版社。

<sup>6</sup> 史葦湘，〈絲綢之路上的敦煌與莫高窟〉，敦煌文物研究所編，〈敦煌研究文集〉，甘肅人民出版社，1982年，頁43~121。同作者〈吐蕃王朝管轄沙州前後—敦煌遺書S.1438背《書儀》殘卷的研究〉，《敦煌研究》創刊號，頁131~141。

<sup>7</sup> 王堯、陳踐，〈敦煌藏文寫本PT1083、1085號研究〉，《歷史研究》1984年第5期。頁173。

<sup>8</sup> 邵文實，〈尚乞心兒事蹟考〉，《敦煌學輯刊》1993年第2期。同作者〈沙州節兒考及其引找出來的幾個問題—八至九世紀吐蕃對瓜沙地區漢人的統治〉，《西北師大學報》1992年第5期。

<sup>9</sup> 楊銘，《吐蕃統治敦煌研究》，新文豐出版公司，1997年。

我們的研究理出一個十分清晰的思路和線索。

藝術是歷史的一面鏡子，探討藝術與歷史、藝術與社會的關係問題，始終是佛教石窟研究的主題之一。因此，歷史環境的巨變，必然導致作為此大歷史構成要素中佛教石窟小歷史的變化。事實上，這種變化是存在的。更為重要的是，在我們看來，吐蕃統治時期敦煌石窟的歷史同樣發生了巨變，從某種意義上可以認為是對敦煌石窟歷史的「重構」——在此，「重構」可理解為石窟造像之間的重新組合，也可理解為敦煌石窟全新意義上的革新，以諸多「原創性」圖像或新現象新因素的出現為基本前提。

藝術反映時代，法國著名藝術史家保羅·拉克魯瓦說過：

在一個時代所能留給後人的一切東西中，是藝術最生動地再現著這個時代。藝術賦予其自身時代以生命，並向我們提示這個（過去的）時代。

對石窟藝術的圖像學（iconology）研究，是透過外在形式（form），來探討藝術作品的主題（subject matter）或含意（meaning）。潘諾夫斯基（Erwin Panofsky, AD.1892~1968）在圖像學研究上提出了三種層次及方法運用：第一層次是對原始或自然母題（motifs）為物件，根據事物的實際經驗而為之的前圖範描述（pre-iconographical description）（圖像前的描述）；第二層次是對構成故事或約定俗成的意義，以文獻知識為依據，所進行的圖範分析（iconographical analysis）（圖像分析）；第三層次是對其內在所蘊含表徵的世界，所從事的圖意詮釋（iconological）（圖像詮釋）。<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Erwin Panofsky, *Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Arts*, in *Meaning in the Visual Arts*, University of Chicago Press, 1955, pp.26~54. 李元春譯，〈造型藝術的意義〉，臺北遠流出版社，1996年，頁33~43。

在此需要加以說明的是，此文所論「敦煌石窟」的「歷史」，所包括的內容比較豐富，涉及到洞窟各方面的現象與問題，可見的或不可見的，諸如有洞窟形制、洞窟內容、洞窟窟主施主、藝術家、贊助環境、時代信仰、藝術風格、洞窟的功能意義，對前期洞窟的繼承與對後期洞窟的影響，等等。簡言之，是對一個特定時代石窟藝術史的全面考察。此文無法包容所有的問題，僅可對部分現象進行簡略的考察。

敦煌中唐吐蕃期石窟的研究，前賢們也作了一些工作，主要有段文傑先生<sup>11</sup>、史葦湘先生<sup>12</sup>、李其瓊先生<sup>13</sup>、賀世哲先生<sup>14</sup>、馬德先生<sup>15</sup>、樊錦詩先生<sup>16</sup>、胡同慶先生<sup>17</sup>，等等。在此基礎上，本文欲就吐蕃期洞窟對整個敦煌石窟歷史的「重構」意義，談點自己多年來的思考，以求教于方家。

## 一、洞窟壁畫佈局法則的重構

敦煌石窟藝術的主體是洞窟壁畫藝術，綜觀各時期壁畫在洞窟四壁的佈局關係，以主尊與甬道為中軸線所形成的左

<sup>11</sup> 段文傑，〈唐代後期的莫高窟藝術〉，《段文傑敦煌藝術論文集》，甘肅人民出版社，1994年，頁196~223。

<sup>12</sup> 史葦湘，〈敦煌歷史與莫高窟藝術〉，甘肅教育出版社，2002年。有關吐蕃統治時期敦煌石窟藝術的討論，散見於此著多篇文章中。

<sup>13</sup> 李其瓊，〈論吐蕃時期的敦煌壁畫藝術〉，《敦煌研究》1998年第2期，頁1~19。

<sup>14</sup> 賀世哲，〈從供養人題記看莫高窟部分洞窟的營建年代〉，《敦煌莫高窟供養人題記》，文物出版社，1986年，頁206~208。

<sup>15</sup> 馬德，〈敦煌莫高窟史研究〉，甘肅教育出版社，1996年。

<sup>16</sup> 樊錦詩、趙青蘭，〈吐蕃佔領時期莫高窟洞窟的分期研究〉，敦煌研究院編《敦煌研究文集·敦煌石窟考古篇》，甘肅民族出版社，2000年，頁182~210。

<sup>17</sup> 胡同慶，〈莫高窟第154、231窟經變畫研究〉，《敦煌學研究》，甘肅人民美術出版社，1994年，頁108~149。

右對稱或者說對應排列法則，形成了自十六國北涼開窟以來至元代敦煌石窟壁畫藝術在洞窟結構佈局方面最基本的特徵。這一點也是我們在學習與研究過程當中必須加以注意的現象與問題，因為看似平常的因素，卻有各自時代的特性，其中一些簡單或微妙的變化，均牽涉到諸多相關聯的原因。藝術品的任何變化都與製作人的意圖、思想、所處時代與社會背景、信仰關係等密不可分，絕不是一件隨意而為的行為，更不是漫無目的的表現，而是有意而為，只是這種意義並沒有明示給觀者，是要通過縝密的邏輯思維與合理的推導進行解釋藝術品所暗含的「歷史性」。

洞窟壁畫佈局關係，主要體現在莫高窟洞窟南北壁和西壁龕兩側，以及東壁甬道南北兩側，這樣三方面均可形成明確的對應關係。窟頂而言，無法納入四壁的對應，是以覆斗頂四坡對應為主，一般以形成統一的題材即可，在敦煌洞窟中絕大多數是以千佛題材為主，且大多有各坡千佛中的說法圖造像，對應關係簡單。由於窟頂與四壁分屬兩個不同的空間方位，分別構成對至尊性格的闡釋。因此本文的討論以洞窟四壁關係為主。

就敦煌石窟而言，在中唐吐蕃統治以前的各期洞窟當中，窟內各壁繪畫的對稱或對應關係相對吐蕃期以及後各期要簡單得多。莫高窟開窟之初，北涼第275窟南北壁即以四段式對應佈局，最底層三角形圖案，上一層為北壁的供養人畫像對應南壁的供養菩薩像，再上層以北壁的本生故事畫對應南壁的佛傳故事畫，最上層以閼形龕與券形龕相對應。而第272窟則要簡單一些，南北壁即以千佛說法圖對應，西壁龕兩側以伎樂菩薩對稱。北魏、西魏和北周的中心柱窟，各壁由上而下分別為千佛、故事畫或說法圖、供養人畫像與樂叉及圖案的分層式佈局對應形式。同時在中心柱前又形成一個相對獨立的對應空間。殿堂窟的對應關係相對簡單，上層千佛

說法圖，中層或有故事畫，供養人畫像或在中層，或在下層，最下層是藥叉像。隋代洞窟中，千佛成了當時流行的主要題材，大多洞窟各壁即是千佛像，中間或有說法圖，供養人畫像位於底層。發展到初盛唐時期，洞窟各壁壁畫的佈局對應關係發生了完全不同於前期的情形，南北壁、龕兩側、門兩側分別以一鋪經變畫相對應。而且這一時期流行的壁畫對應關係十分明瞭，即南北壁分別為淨土變，一般是彌勒經變對應西方淨土變，或東方藥師經變對應西方淨土變，部分也有其他對應格局。龕兩側出現了除常見二菩薩像對稱之外的文殊變與普賢變的相對應的情形。門兩側除有維摩詰經變兩部分對應外，相對變化較多，似沒有較為統一的格局。代表洞窟即如初唐第220窟，南壁無量壽經變對應北壁藥師經變，龕兩側文殊變、普賢變，門兩側維摩詰經變兩部分。初唐第329、331、341三窟南北壁均為彌勒經變對應無量壽經變。盛唐第103窟、第217窟南北壁分別為佛頂尊勝陀羅尼經變對應觀無量壽經變。盛唐第31窟南北分別為金剛經變對報恩經變，第45窟為觀音經變對應觀無量壽經變，第148窟南北兩壁彌勒經變對應天請問經變，門兩側藥師經變對觀無量壽經變。也就是說唐前期最為明確的洞窟壁畫佈局對應關係即是見於南北兩壁整壁一鋪的經變畫當中，但對應的題材並沒有形成定式，變化較多。

發展到中唐吐蕃統治時期，洞窟壁畫的佈局表現在對應關係上，發生了很大的變化，主要表現在以下幾個方面。

### （一）經變畫對應關係

#### 1、「重構」的前奏

所謂「有破有立」、「先破後立」，正體現在了敦煌洞窟壁畫佈局在吐蕃期「重構」的歷史現象當中。任何反正常

事物或現象的發生，必有其誘因，而且往往這種誘因是必不可少的。敦煌吐蕃期洞窟中壁畫佈局的重構，其誘因所在即是那些「盛唐未完工、中唐補繪」洞窟的存在。

在莫高窟南區南段底層洞窟第115窟到第129窟段和其上二層的第162窟到第205窟，以及小牌坊段底層第23窟至第47窟等段崖面洞窟，可以看到有相當一部分洞窟是開鑿於盛唐時期，留有盛唐時期壁畫，但當時並未畫完，僅見有部分屬於盛唐時代的壁畫，所見另一部分壁畫全為中唐風格，是由中唐人補繪而成。一窟之內有兩種截然不同時代風格的壁畫，表明了一所洞窟在營建時漫長而複雜的歷史，其中反映著當時特殊的歷史背景和社會關係。這類洞窟諸如有莫高窟第23、26、32、33、44、47、91、115、116、117、126、129、166、176、179、180、185、188、199、202、205、216、218、225等二十餘窟。為什麼會有這種情況出現，毫無疑問是與吐蕃對沙州的戰爭和沙州陷蕃密切相關，這些洞窟是在沙州和吐蕃的戰爭中，由於戰爭所造成的人員和經濟的困難，使得這些開建于盛唐的洞窟不得不因戰事而中斷，充分說明了當時戰事的激烈和對敦煌人正常生活的影響。需要引起注意的是多達近二十餘所洞窟在中唐之前的停止繪畫，應是在相當長的一段時間內先後中止的，並不是因貞元二年沙州的突然陷落而同時停工，而又以全然不同的中唐畫風繪畫的，顯然不合歷史，也不合邏輯。合理的解釋是這些洞窟在大約大曆十二年（大曆十一年時有莫高窟，今第148窟即李大寶功德窟的建成，作為州刺史的周鼎還參加了該洞窟在這一年的開光落成儀式，充分表明了在這一年時莫高窟洞窟營建仍在有條不紊地進行著。）吐蕃攻沙州以來，在沙州和吐蕃相互抗爭的十餘年時間內，由於戰事所造成的人力物力財力的困難而相繼中止洞窟營建。相關文獻也有同類記載，莫高窟201窟為一盛唐窟，內有中唐補繪內容（圖1），至今在窟壁上有中唐重修題記：

謹就莫高山岩第三層舊窟，開鑿有人，圖素未就；創修簷宇，素繪復終。

P.2991《莫高窟塑畫功德贊文》也是反映中唐時期敦煌社人重修莫高窟一洞窟事，馬德先生認為是第205窟。<sup>18</sup>詳細情形，筆者已有專文研究，<sup>19</sup>在此不贅。



圖1 第201窟西龕

需要引起我們特別注意的是，在這些洞窟中，吐蕃期補繪的內容並沒有考慮到盛唐人當初開窟時的總體設計與壁畫佈局關係，完全打亂了洞窟原有的整體性與思想性。我們知道盛唐洞窟各壁內容的對應關係十分清楚，經變畫對經變畫，千佛對千佛。但在這些洞窟中，吐蕃期補繪時並沒有遵循敦煌石窟這一基本壁畫佈局法則，比較隨意簡單地補畫了一些造像，以觀音菩薩等單個尊像畫為多見，也有經變畫，以填充洞窟中的空白空間，象徵性地完成了對前人洞窟的續建工作。

<sup>18</sup> 馬德，《敦煌莫高窟史研究》，甘肅教育出版社，1996年，頁94。

<sup>19</sup> 沙武田，〈莫高窟盛唐未完工中唐補繪洞窟之初探〉，《敦煌研究》2002年第3期，頁14~18。鄭炳林、沙武田，《敦煌石窟藝術概論》第九章第一節，甘肅文化出版社，2005年。

如莫高窟第115窟南壁中唐畫地藏一身、菩薩二身，東側中唐畫千佛；北壁中唐畫千手千眼觀音變一鋪，西側一坐佛、一菩薩，東側地藏、藥師、菩薩等六身。南北壁的中唐畫不僅沒有對稱，而且佈局散亂，又在經變畫兩側空白處以單一尊像畫填充，包括有此類洞窟繪畫的大多內容。第199窟盛唐開鑿，只完成了龕內、窟頂及西壁部分，中唐陸續畫成東、南、北三壁，龕外南側盛唐畫觀音一身、北側中唐畫大勢至一身；南壁中唐畫有中間觀音、大勢至、供養比丘各一身，東側畫千佛六身、蓮池菩薩八身、坐佛七身，西側畫觀音二身、女供養人一身；北壁中唐畫觀無量壽經變一鋪；東壁門上中唐畫千佛、中禪定佛一身，門南畫千佛、下觀音、地藏各一身，門北畫千佛、下菩薩、天王各一身、千佛一部，餘白壁（圖2）。此類大多洞窟中，給人總體的感覺就是繪畫內容雜亂，結構佈局不統一，沒有整體感。

雖然如此，部分中唐人在補繪這些洞窟時，也盡可能地考慮到各壁內容的對應法則。如第116窟中唐人畫有窟頂、龕內外、並完成南北壁盛唐人起稿的經變畫。第117窟中唐畫南



圖2 第199窟南壁壁畫

壁觀無量壽經變一鋪，北壁彌勒經變一鋪和東壁門兩側的如意輪觀音變、不空絹索觀音變各一鋪。這是少見的中唐補繪作品中講求壁畫對稱特徵。第126窟中唐畫

西龕外南北側觀音各一身，南北壁觀無量壽經變各一鋪，東壁門北觀音、地藏各一身。第129窟盛唐僅繪窟頂和西龕，餘皆中唐所繪，主要有龕外南北側菩薩各一身，南壁觀無量壽經變一鋪，北壁彌勒經變一鋪，東壁門上千佛、門南不空絹索觀音變一鋪、門北如意輪觀音變一鋪。在這些洞窟中，初、盛唐以來的壁畫對應佈局關係仍在延續。

以上現象的存在，說明在補繪前人未完工洞窟時，中唐人首先放棄了洞窟原有的格局，但是很顯然他們自己也明顯地感覺到這種破壞原有洞窟思想性和整體性的作法，在視覺上極不美觀，沒有統一性，也嚴重背離了佛教石窟所具有的宗教思想意義。因此在條件許可的情形下，有人開始在另一部分洞窟補繪續建時，重新建立原有的秩序法則，講求洞窟內的整體性。

更為重要的是，洞窟壁畫佈局法則與秩序感的被打亂與努力恢復，給中唐時代洞窟營建者深刻的啟示，這種啟示表現在其後新建洞窟秩序的探索、嘗試、繼承、發展與最終的重構等一系列行為當中。

## 2、探索與嘗試

由樊錦詩、趙青蘭對莫高窟中唐洞窟的分期可知，第154窟是屬於吐蕃統治敦煌時期的早期洞窟，其創建年代大約在西元8、9世紀之交；<sup>20</sup>另從其西壁小龕為初、盛唐流行的敞口型，而不是中唐特徵的盪頂帳形龕可知，此洞窟基本上可認是吐蕃期新建洞窟中較早者。

雖然到目前為止該洞窟並沒有引起學界特別注意，但作

<sup>20</sup> 樊錦詩、趙青蘭，〈吐蕃佔領時期莫高窟洞窟分期研究〉，敦煌研究院編《敦煌研究文集·敦煌石窟考古篇》，甘肅民族出版社，2000年，頁182~210。

為吐蕃期新建較早洞窟，第154窟所表現出的「原創性」意義，及其對吐蕃統治時期敦煌石窟研究的價值，是很值得作深入研究。

第154窟位於莫高窟南區南端崖面二層位置，北側與第152、



圖3 第154窟主室

153二窟一道緊鄰莫高窟第二大佛「南大像」第130窟。是屬一小型洞窟，方形主室，西壁開敞口龕，覆斗頂，前室和甬道均已殘不清。主室南北4.15米，東西3.8米，窟頂最高處距地面4.2米（圖3）。

為行文方便，下面對第154窟內所存壁畫作以簡略介紹：<sup>21</sup>

窟頂：四坡畫千佛中一說法圖。

西龕內：屏風畫山水畫等。

西壁龕外：南北側均上畫坐佛一身，下山水屏風一扇。

南壁：為「田」字格式佈局經變畫，東起上畫藥師經變、金光明最勝王經變各一鋪；下畫彌勒經變、法華經變各一鋪；經變畫西側上畫毗沙門天王、觀音各一身；下畫毗沙門天王、吉祥天女各一身。

北壁：同南壁「田」字格式經變畫佈局(但被後代重修破壞)，東起上畫報恩、觀無量壽經變各一鋪；下為後代重繪

<sup>21</sup> 參照敦煌研究院編，《敦煌石窟內容總錄》，文物出版社，1996年，頁60~61。  
所記部分內容有誤。

供養菩薩等。

東壁：經變畫布局和南北壁一樣以中間門為中線而成「田」字格式。門上畫坐佛三身；門南上畫金光明最勝王經變一鋪，下畫天請問經變一鋪；門北上畫金剛經變一鋪，下原本應有經變畫，但被後代重繪供養菩薩覆蓋。

此外，西龕內塑像僅存原塑主尊倚坐菩薩像一身，另在龕外北側天王臺上存彩塑毗沙門天王像一身。

# 莫高窟第154窟各壁圖像佈局示意圖

## 西 壁

|                |      |             |            |                  |                |       |
|----------------|------|-------------|------------|------------------|----------------|-------|
|                |      | 佛           |            | 佛                |                |       |
|                |      | 屏<br>風<br>畫 | 西<br>龕     | 屏<br>風<br>畫      |                |       |
| 史 跡 畫<br>兩 鋪   |      | 窟 內 地 面     |            |                  | 觀 音 菩 薩 立 像    |       |
| 金光明最勝<br>王 經 變 | 法華經變 |             |            |                  | 供養菩薩像等<br>後代重繪 | 觀 經 變 |
| 藥 師 經 變        | 彌勒經變 |             |            |                  |                | 報恩經變  |
|                |      | 經天請<br>變問   | 甬<br>道     | 菩薩像<br>後代供養      | 北<br>壁         |       |
|                |      | 最勝王經<br>金光明 | 說法圖<br>三佛像 | 金<br>剛<br>經<br>變 |                |       |

北壁和東壁門北下部係後代重繪的供養菩薩像等，按照洞窟壁畫佈局的對稱性及整體性特徵，可以肯定相應位置均為經變畫，而且極

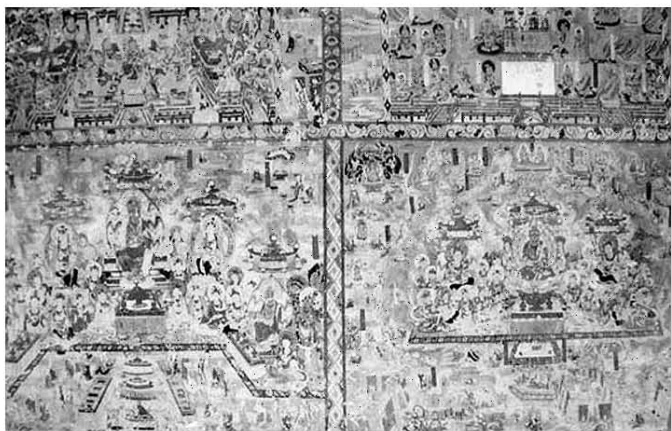


圖4 第154窟南壁經變畫佈局關係

有可能北壁由西向東為華嚴經變、無量壽經變（或阿彌陀淨土變），東壁門北下為思益梵天請問經變。

莫高窟第154窟經變畫的佈局格式具有以下幾個貢獻與特點：

- (1) 每壁以「田」字格形式佈局，這種經變畫佈局方式，之前不見，屬第154窟首創（圖4）。
- (2) 一壁多達4鋪經變畫，同屬第154窟首創，之前所見均為一壁一鋪式。
- (3) 一窟經變畫多達12鋪之多（北壁和東壁門北下部後代重繪，原作應為經變畫），屬當時及其前洞窟經變畫之最。
- (4) 開創了完全不同的壁畫對應格局。
- (5) 第154窟所形成的經變畫布局結構，並沒有形成當時及以後普遍流行的模式，僅是曇花一現。

(6) 諸多新題材首次出現，開創了當時新圖像之最。

由此可知，在這樣一個小型洞窟內，佈局有大量的經變畫。洞窟各壁面並沒有初唐和盛唐洞窟中一壁一鋪經變畫的面積大小，但卻由之前的一鋪經變畫的佈局變為4鋪之多，大概是為了在有限的空間內需容納夠多的經變畫，營建者們便別出心裁，想出這麼一個辦法，以上下左右「田」字格的形式把要繪的經變畫布局其中。

如果考慮到洞窟彩塑主尊菩薩像倚坐像特徵，以及諸多全新題材與格局的開創意義，略作考察便可發現，莫高窟第154窟的最大特點，就是在洞窟營建各方面表現出的「探索」與「嘗試」意義。在此定義第154窟的「探索」「嘗試」性格，是因為在洞窟中所開創的諸多格局特徵，並沒有一般形式的洞窟模式。表現出人們在開窟之初，受時人補繪前期洞窟混亂現象的啟示，既然原有格局被完全打破，社會歷史狀況又發生了極大的變化，人們開鑿洞窟的思想與功德意義及信仰特徵均發生了較前很大的區別，因此第154窟的開鑿者以探索嘗試的心理，在這裏營建一所完全不同的洞窟。但是非常明顯，這種佈局方式無論從哪個方面看似都不合理，不為後人所採納，因此沒有成為一種普遍的樣式流傳開來。

第154窟經變畫布局對應關係基本現象如下：

南北壁：

金光明最勝王經變 ↔ 觀無量壽經變

藥師經變 ↔ 報恩經變

法華經變 ↔ ？

彌勒經變 ↔ ？

佛教史跡畫 ↔ 觀音菩薩像

東壁門南北兩側：

金光明最勝王經變 ↔ 金剛經變

天請問經變 ↔ ？

西壁龕南北兩側：

屏風山水畫 ↔ 屏風山水畫

以上經變畫對應關係，除殘毀不清部分外，現可看到的內容，均是之前初盛唐和同時代中唐及其後晚唐五代宋歸義軍時期洞窟壁畫佈局對應關係中所基本不見的特殊格式，明顯地表現出志在探索嘗試新樣式的思想。但由於一些特殊原因，這些探索與嘗試均以曇花一現告終。

### 3、繼承與發展

與第154窟同期洞窟還有第81、93、111、112、132、133、150、151、155、181、183、184、190、191、193、197、198、200、201、222、224、447、470、472、473、474、475等窟。<sup>22</sup>在這些同時期洞窟壁畫的佈局對應關係中，我們看到了中唐人開窟時對唐前期洞窟相應法則格式的繼承，也看到了中唐人自己在此方面的發展關係。

對唐前期洞窟壁畫佈局對應法則的繼承性，表現在傳統經變畫題材相互對應的關係當中，如第112窟龕外兩側的文殊變與普賢變對應，南北壁觀無量壽經變對應藥師經變、金剛經變對應報恩經變，多屬傳統的法則，只有金剛經變對應報恩經變較特殊少見，但並非首創，盛唐第31窟南北壁即如此對應，這一對應關係，也是一種發展。第200窟龕外文殊變對

<sup>22</sup> 樊錦詩、趙青蘭，〈吐蕃佔領時期莫高窟洞窟分期研究〉，敦煌研究院編《敦煌研究文集·敦煌石窟考古篇》，甘肅民族出版社，2000年，頁182~210。

普賢變，南北壁觀無量壽經變對應藥師經變、報恩經變對應彌勒經變，東壁門兩側不空絹索觀音經變對應如意輪觀音經變，前兩種對應法則常見，二密教圖像對應是中唐人在盛唐未完工洞窟中補繪時的常見格式，只有報恩經變對應彌勒經變法則屬此洞窟首創。第201窟南北壁同畫觀無量壽經變各一鋪，此方式在盛唐第171、172二窟表現最為清楚，第201窟當屬繼承前人所為，而在東壁門兩側的二天王像，早在隋代如第276等窟和初唐第202等窟就已出現。

「重構」的繼承與發展表現在另一方面，即是由一壁一鋪經變畫到兩鋪經變畫的佈局，其中有部分洞窟中仍是以一壁一鋪的形式存在，這一點明顯是對唐前期和補繪洞窟的繼承，而一壁兩鋪格式的出現，則是對第154窟「田」字格式的部分繼承與發展，即在繼承了多鋪一壁形式的基礎上，發展為適合壁面空間的兩鋪而非四鋪。

#### 4、「重構」的基本完成及其影響

李其瓊先生對莫高窟中唐吐蕃期洞窟的壁畫結構佈局，有至為精闢之點評，十分敏銳地指出：

經過一番周密構思以後，一個以佛帳龕為中心、屏風畫  
鱗次櫛比周置四壁、形式統一、內容一新的「佛殿」式  
洞窟的規範化佈局就應時而生。<sup>23</sup>

所謂「規範化佈局」，正是我們所論「重構」的結果。

在經過最初補繪前期洞窟時的啟示，和第154窟大膽探索嘗試與其他洞窟中的繼承發展後，中唐人在洞窟壁畫佈局對應法則格式的「重構」工作終於完成，表現在以下幾個方面：

---

<sup>23</sup> 李其瓊，《論吐蕃時期的敦煌壁畫藝術》，《敦煌研究》1998年第2期，頁3。

- 1、一壁兩鋪或三鋪經變畫布局。
- 2、比較固定的對應格式。
- 3、形成了具有時代共性的壁畫佈局法則，洞窟營建的時代模式產生了。

代表洞窟有莫高窟第144、145、147、159、231（圖5）、237、240、358、359、360、361等窟，在這些洞窟中共性的成分大於個性差異。西龕兩側最常見即是文殊變對普賢變；東壁門兩側或維摩詰經變兩部分，或維摩詰經變對報恩經變，或不空絹索觀

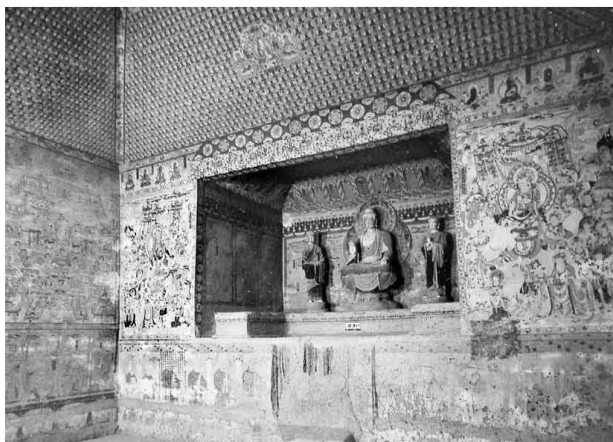


圖5 第231窟主室

音經變對如意輪觀音經變等形式；南北壁最常見較固定的有華嚴經變對法華經變、藥師經變對觀無量壽經變、彌勒經變對天請問經變、彌勒經變對藥師經變、藥師經變對阿彌陀淨土變、金剛經變對報恩經變、金光明最勝王經變對思益梵天請問經變、千手千眼觀音經變對千手千鉢文殊經變等形式。

更為重要的是，在這些洞窟壁畫中所形成的佈局法則，成了以後晚唐五代宋歸義軍時期洞窟壁畫的基本模式，影響幾乎遍及歸義軍時期的所有洞窟當中。

吐蕃期洞窟對敦煌石窟壁畫「重構」的意義，也表現在另一方面，即經變畫相互之間存在的模式化程式化因素。胡同慶先生在《論莫高窟中唐時期經變畫的模仿性》一文中，

主要就莫高窟中唐時期經變畫在洞窟中位置、構圖形式、具體形象幾個方面深入分析了其模仿性的表現與具體特徵。<sup>24</sup>也就是說早在中唐吐蕃統治時期，敦煌經變畫的繪製就顯示出一定的相互模仿性，形成了初步的程式化傾向，這一點正是我們在研究 S.painting83、P.3998《金光明最勝王經變稿》（圖6）時同樣體會到的一點，此經變畫稿作為莫高窟中唐初期洞窟第154窟兩鋪金光明最勝王經變的粉本畫稿



圖6 S.P.83金光明最勝王經變畫稿

，以第154窟為最早的金光明最勝王經變，其後幾鋪同類經變畫，一直到宋代第55窟基本仍沿用的是第154窟的構圖形式與圖像特徵，說明了此畫稿對莫高窟金光明最勝王經變影響之大，可以說是絕對性的。中唐吐蕃統治時期是莫高窟經變畫發展最為豐富多彩，也是最為迅猛的時代，形成了莫高窟以後各代經變畫的基本情況。而這一時期經變畫模式的形成，不僅僅是表現在金光明最勝王經變，幾乎絕大多數的經變畫均或多或少地表現出相同或相似的情形。對此筆者已有專文論及，在此不贅。<sup>25</sup>

<sup>24</sup> 胡同慶，〈論莫高窟中唐時期經變畫的模仿性〉，段文傑、茂木雅博主編《敦煌學與中國史研究論集》，甘肅人民出版社，2001年，頁47~55。

<sup>25</sup> 沙武田，《敦煌畫稿研究》，2005年蘭州大學敦煌學研究所博士學位論文，民族出版社2006年待版。

## （二）屏風畫的使用

屏風畫的大量出現，是吐蕃期洞窟「重構」石窟歷史的又一重要內容，因為作為一類新現象與新因素，其流行的最早時代即是中唐吐蕃統治時期，構成這一時期洞窟的一大特色。趙青蘭女士對莫高窟吐蕃統治時期洞窟龕內屏風畫作過專題研究，對我們的考察有一定的啟示意義，<sup>26</sup>可供參考。

### 1、與前期屏風畫的比較

屏風畫最早出現于盛唐末第164、79、113、129（圖7）、115五窟西龕內，其中第113、79二窟屏風畫內容為樹下人物圖，其他屏風畫內容為弟子或菩薩立像，第164窟龕內畫故事畫。另有第148窟南北壁小龕表現如意輪觀音經變與不空絹索觀音經變的相應內容情節，詳細不明。到了吐蕃期新建的洞窟中，屏風畫開始大量流行起來，除龕內屏風畫外，與各壁經變畫配合的屏風畫首創並流行於吐蕃期洞窟中，同屬這一時期的「原創性」圖像。

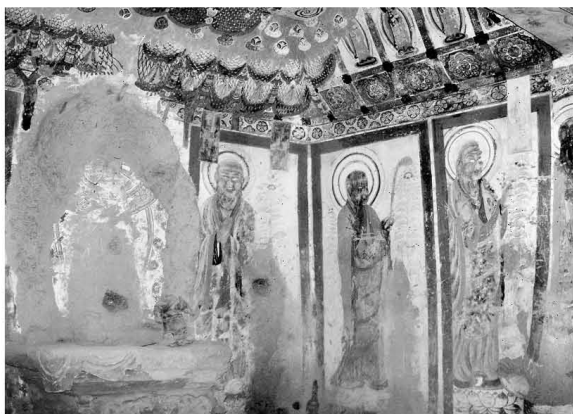


圖7 第129窟西龕屏風畫

<sup>26</sup> 趙青蘭，〈莫高窟吐蕃時期洞窟龕內屏風畫研究〉，《敦煌研究》1994年第3期，頁49~61。

到了吐蕃期洞窟中，屏風畫較盛唐洞窟中出現時發生了較大的變化，主要表現在以下幾個方面：

- (1) 盛唐屏風畫數量極其有限，並沒有形成一種普遍流行的題材與樣式，而到了中唐吐蕃期洞窟中，則大量流行，形成這一時期洞窟壁畫結構佈局的一大特徵。
- (2) 盛唐屏風畫僅見在西龕內，對主尊彩塑的搭配作用，而到中唐吐蕃期洞窟中，除西龕內常見屏風畫外，洞窟各壁經變畫下與經變畫密切關聯的屏風畫同樣非常流行。
- (3) 盛唐龕內屏風畫所繪畫題材均為人物畫，代表即為配合主尊的弟子與菩薩像，而到了中唐吐蕃統治時期，按照趙青蘭女士的統計，<sup>27</sup>龕內屏風畫有兩大類題材，一類即為繼承前期形式的「脇侍像屏風畫」，此類數量並不多，僅見有莫高窟第134、135、153、155、226、447等窟。另一類「故事山水屏風畫」表現在多達22所洞窟中（圖8），其中的故事題材分屬不同的經變，主要有藥師經變、報恩經變、彌勒經變、佛傳、觀音經變、金光明最勝王



圖8 第240窟龕內屏風畫

<sup>27</sup> 趙青蘭，〈莫高窟吐蕃時期洞窟龕內屏風畫研究〉，同註26，頁49~61。

經變、觀無量壽經變、戒律畫、文殊與五臺山、普賢與峨眉山、轉輪聖王等故事畫。

(4) 各壁屏風畫均位於其上相應經變畫下面，是對經變畫內容作進一步的圖像詮釋。

## 2、龕內屏風畫與經變畫屏風畫的聯繫與區別

毫無疑問，吐蕃期洞窟中各壁屏風畫無疑是在龕內屏風畫影響下的產物。龕內屏風畫是對主尊性格的詮釋。

實際上它與龕內塑像一起組合形成了一種特殊形式的、繪塑結合的完整經變，龕內塑像為經變的主體，即主尊及其脇侍諸像，而龕內屏風畫則是為了進一步說明與主尊有關的故事內容與情節，起著補充說明的功能。<sup>28</sup>

如此，可按照龕內屏風畫的內容不同來區分主尊的身份關係，如那些屏風畫主體表現藥師經變中「十二大願」與「九橫死」，主尊無疑即是藥師佛。同理如果屏風畫表現的是「彌勒世界諸事」情節，那麼主尊為彌勒佛的可能性就更大一些。以此類推，便可判斷主尊的屬性。當然對此仍要與洞窟所有內容統一考察，方可更加準確。如莫高窟第112窟龕內屏風畫雖然以反映彌勒故事為主，但是考慮到主尊的坐姿、洞窟龕內其他三十三身過去佛造像，有學者就認為彩塑主尊並非彌勒佛，而是釋迦佛，共同構成三世佛系列。<sup>29</sup>無論如何，作為洞窟設計者們而言，西龕內屏風畫即是他們在「重構」洞窟壁畫佈局時所開創的又一法則，意在更加清楚地闡釋洞窟主尊的身份，從而更進一步說明洞窟的功能與思想。各壁經變畫下的屏風畫的性質單純，無須多說。

<sup>28</sup> 趙青蘭，〈莫高窟吐蕃時期洞窟龕內屏風畫研究〉同註26，頁57。

<sup>29</sup> 梅林，〈莫高窟一一二窟圖像考論〉，《敦煌美術全集·莫高窟第112窟》，江蘇美術出版社，1995年，頁10。

### 3、屏風畫「重構」的意義

圖像存在的空間環境往往對圖像本身的文本選擇有很重要的影響意義，因為空間要與圖像相互妥協，最終完美地表現出來，形成特定的圖像空間環境。屏風畫大量流行於吐蕃期洞窟中，這種獨特的壁畫結構佈局法則，在吐蕃期洞窟中的出現，是有其深刻的含義。李其瓊先生認為屏風畫在吐蕃期洞窟中的出現，有兩重作用，一是經變畫的組成部分，二是為補充和擴大經變內容提供了畫壁。<sup>30</sup>

的確，屏風畫作為當時洞窟壁畫「重構」之一重要因素，明顯是受到當時洞窟本身的空間關係和經變畫佈局「重構」特性所決定的。我們知道吐蕃期洞窟均為中小型洞窟，但當時的設計者和營建者要在有限的空間內佈局大量的經變畫，原本一壁一鋪經變畫的格局卻要變為二、三鋪或更多，在這種情形下龕內屏風畫就具有不可忽視的啟示作用，人們為了節省出空間以佈局更多的經變畫，把本應畫在經變畫兩側以條幅式出現的故事畫情節內容，便以屏風畫的形式進行佈局，「重構」了洞窟壁畫的佈局法則。

## 二、原創性圖像的出現及其「規範化」意義

吐蕃統治時期洞窟對敦煌石窟歷史「重構」意義中，一批「原創性」圖像的出現，構成了對這一命題進行重新審視的獨特視角，且具備明確的時代個性。因為「重構」本身就意味著更多新現象新因素的不斷湧現。

「原創性」圖像是我們研究各時代洞窟和造像的切入點，因為這些造像代表著一時代洞窟營建最為敏感的思想成分，新思想和新圖像的不斷出現，推動著石窟營建的歷史滾滾向

<sup>30</sup> 李其瓊，〈論吐蕃時期的敦煌壁畫藝術〉，《敦煌研究》1998年第2期，頁12。

前。因此，解讀此類圖像的研究工作，成了我們瞭解和把握洞窟的一個捷徑。一種新圖像的出現總有其特定的思想背景與社會原因，絕不是空穴來風。更何況像陰伯倫夫婦這樣的「原創性」圖像，與普通意義上的新圖像又有較大的區別，因為一般所謂的新圖像或「原創性」圖像均是全新的題材與樣式，如莫高窟第285窟的窟頂神獸圖像、西壁的密教圖像，隋代第393窟首次出現完整意義上的淨土變，或如其他各經變畫在敦煌洞窟中的首次出現，瑞像圖和史跡畫首次出現於吐蕃洞窟，第220窟甬道新樣文殊變，西夏藏傳密教圖像在榆林窟的出現等等。

另一方面，包括對「原創性」圖像在內的諸多經變畫等圖像的「重構」，即圖像構圖的進一步規範，直至圖像最終的規範化，也是此時期洞窟壁畫佈局法則「重構」的重要現象。早年段文傑先生在《晚期的莫高窟藝術》一文中提出了「曹氏畫院規範」一說<sup>31</sup>，意即曹氏畫院的繪畫有其一定的模式規定。後來姜伯勤先生在大作《論敦煌的「畫師」、「繪畫手」與「丹青上士」》一文中對段先生的命題進行如是評價：「這是一個極富有啟發性的命題」，同時深刻地指出「『畫院規範』也使我們聯想到畫樣」。<sup>32</sup>兩位對敦煌藝術有深刻體會與研究的藝術史專家學者的接力討論，使我們明白了「畫院規範」最終是要反映在「畫樣」當中，也就是說畫稿畫樣是有規範性的。筆者曾就第154窟兩鋪金光明最勝王經變畫稿問題作過專題研究，結果表明S.painting83、P.3998《金光明最勝王經變稿》作為莫高窟吐蕃統治早期洞窟第154窟的畫

<sup>31</sup> 段文傑，〈晚期的莫高窟藝術〉，《段文傑敦煌藝術論文集》，甘肅人民出版社，1994年，頁246。

<sup>32</sup> 姜伯勤先生，〈論敦煌的「畫師」、「繪畫手」與「丹青上士」〉，《敦煌藝術宗教與禮樂文明》，中國社會科學出版社，1996年，頁39。

稿，畫稿時代即為同時代作品，是目前為止所見較早的敦煌石窟壁畫底稿，也是敦煌紙本畫中較早者。這一事實雖然不能完全斷定敦煌地區有組織的諸如「畫行」等的設立可以早到中唐吐蕃統治時期，但可以肯定的是，在這一時期敦煌石窟壁畫的製作過程中，畫工畫匠們已經廣泛使用事先設計好的草稿粉本。<sup>33</sup>也就是說可能存在的「畫行」規範，幫助了吐蕃期洞窟壁畫的「重構」。詳細分析如下。

### （一）經變畫的新題材

#### 1、首次出現的經變畫

作為「原創性」圖像，首次出現於吐蕃期洞窟中的經變主要有以下幾類：

金光明最勝王經變，首次出現於第154窟（圖9），而且是兩鋪並存於一窟，實屬少見的現象，「原創性」意義非常明顯，成為吐蕃統治時期經變畫流行題材之一，對此筆者已有專文討論。<sup>34</sup>

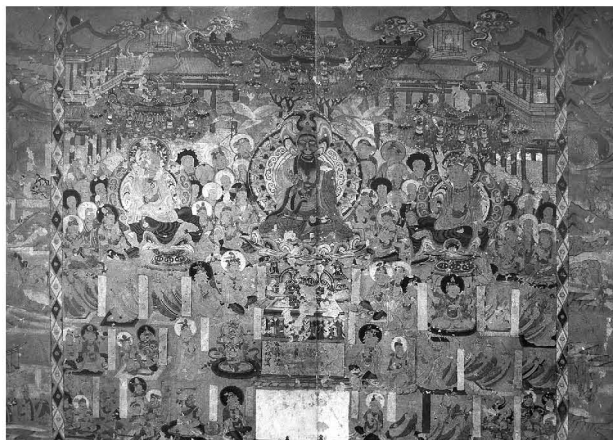


圖9 第154窟南壁金光明最勝王經變

<sup>33</sup> 沙武田，《S.P.83、P.3998〈金光明最勝王經變稿〉試析》，頁26。另見沙武田，《敦煌畫稿研究》，2005年蘭州大學敦煌學研究所博士學位論文，民族出版社2006年待版。

思益梵天請問經變，首次出現於第44窟中唐補繪內容，當屬探索與嘗試，而到第158窟時構圖形式基本定型，成為其後的參考樣式。

楞伽經變，第186窟北壁同屬補繪作品，意義不強，但與第236窟同屬原創圖像。

十方淨土變，敦煌壁畫中此類經變畫僅見于中唐第158窟頂，別無他見。

報父母恩重經變，第238窟東壁門南最早的報父母恩重經變，該經變在敦煌石窟中僅見四鋪，另在絹畫中有幾幅。中唐的形式成為敦煌畫中該經變畫的基本樣式。

八大菩薩曼荼羅，榆林窟第25窟是中唐代表洞窟，主室正壁八大菩薩曼荼羅一鋪，為當時僅見，極具時代特徵，反映密教圖像開始在吐蕃期洞窟成熟表現起來。

同為密教圖像，另有千手千鉢文殊菩薩變相，最早見於第238、258、361等窟。

## 2、可視為「原創性」的經變畫

吐蕃期洞窟中的部分經變畫，雖在之前盛唐洞窟中有出現，但數量極少，僅一、二鋪；到吐蕃期洞窟中相應經變畫的構圖發生了很大的變化，並沒有延續前期的形式，而是「原創」出全新的圖像；同時又在吐蕃洞窟中廣泛流行開來，形成此時代較具特徵性的代表圖像之一；此外，吐蕃洞窟中所形成的經變畫樣式，成為其後敦煌洞窟壁畫相應經變畫的基本構圖特徵與壁畫佈局法則。因此在此仍以「原創性」圖像對待，但由於有相同經變畫的不同形式的早期表現，因此

<sup>34</sup> 沙武田，〈金光明最勝王經變首次出現于敦煌吐蕃期洞窟的原因〉，《蘭州大學學報》2006年第5期。

與前一類全新意義上的「原創性」經變畫略有區別。此類經變畫主要有以下幾類：

華嚴經變，莫高窟第44窟中心柱正龕留有繪塑結合的華嚴經變，為此經變畫的雛形，發展到中唐第231、237、159、471、472等窟中的華嚴經變，與法華經變形成固定的對應關係，經變畫的結構佈局也發生了「重構」，以七處九會的形式構成畫面主體，成為以後華嚴經變基本不變的模式。



圖10 第231, 154窟報恩經變

報恩經變（圖10），莫高窟盛唐第148窟甬道頂報恩經變，殘毀嚴重，但從現存情節可判斷，基本構圖非後期常見形式。而盛唐第31窟北壁整壁一大鋪報恩經變畫，構圖十分宏大，氣勢不凡，但畫面的主體形式並不複雜，以主尊說法圖一鋪為畫面大中心，兩側穿插孝養品和惡友品，下部穿插序品內容。這兩種形式並沒有成為以後吐蕃洞窟中所仿效的基本模式，而是有很大的發展，更加複雜多變，對此學者已有研究。<sup>35</sup>

<sup>35</sup> 簡佩琦，《敦煌報恩經變研究》，臺灣臺南藝術學院史評所2004年碩士學位論文。

法華經變，法華經變雖然早在隋代洞窟中就已成為常見題材，但近來有學者對莫高窟第420、419窟頂內容的再探討，表明此兩鋪經變與涅槃經變關係更加密切。<sup>36</sup>另外原認為屬法華經變的盛唐第23、217、103窟內容，近期有學者已發表論文，認為實屬佛頂尊勝陀羅尼經變。<sup>37</sup>而盛唐第23窟的法華經變，是分開表現於多壁。要成為如後期與華嚴經變對應出現的那種經變畫，是要到中唐洞窟中才正式形成，如莫高窟第231、237、159等窟。

金剛經變，最早見於莫高窟盛唐第31窟南壁的整壁一鋪金剛經變，構圖十分特殊，其中就有後來所不見的盧舍那佛圖像，對此圖像近來亦有學者討論，認為當與「華嚴禪」關係密切。<sup>38</sup>但是金剛經成熟表現是在吐蕃期洞窟中，應屬第154窟最早，另有第112、135、236、240、359、361、369等窟。需要注意的是，雖然第31窟的部分構圖因素在其後還可見到，但從總體構圖可看到中唐的金剛經變與前期形式發生了很大的變化，盧舍那佛再也沒有出現，構圖也更進一步規範化，模式的形成成為歸義軍時期同類題材的基本樣式。

文殊變與五臺山圖、普賢變與峨嵋山圖，雖到中唐吐蕃統治時期，文殊變與普賢變對稱出現於龕兩側等位置，早已

<sup>36</sup> 下野玲子，〈敦煌莫高窟420窟法華經變相試論〉，《會津八一紀念博物館研究紀要》第6號（2005年）。郭祐孟，〈敦煌隋代法華主題洞窟初探——以莫高窟419和420窟之圖像結構為課題〉，2005年第二屆法華思想與天臺佛學研討會論文。

<sup>37</sup> 下野玲子，〈敦煌莫高窟第二一七窟南壁經變的新解釋〉，《美術史》冊157，2004年10月。京戶慈光，〈關於尊勝陀羅尼經變〉，《2004年石窟研究國際學術會論文提要集》，2004年，敦煌莫高窟，頁88。

<sup>38</sup> 殷光明，〈莫高窟第31窟金剛經變與華嚴禪〉，《2004石窟研究國際學術研討會論文提要集》，2004年8月。

不是新鮮的圖像，但是此時卻有新因素被創新開來，即在二經變畫中分別出現了表現二大菩薩道場的五臺山與峨嵋山圖。

如意輪觀音經變、不空絹索觀音經變，最早對稱出現於莫高窟盛唐第148窟南、北兩壁兩龕各壁，並有相應彩塑結合，形式非常獨特，畫面與佈局格式複雜，詳細情形到目前為止學界仍對其認識極其有限。發展到中唐吐蕃統治時期，首先在部分補繪洞窟中，就出現了二經變畫對稱佈局的形式，經變畫畫面的構圖發生了較第148窟來說更大的變化，突出主尊的表現意義，附加的成分並不多，畫面簡單明瞭。「重構」的結果便成為其時及其後二經變畫的基本構圖形式與佈局關係。

### 3、對前期常見題材的「重構」

有相當一部分經變畫，早在隋唐前期洞窟中已大量表現，壁畫佈局法則與構圖樣式均已成型，而到吐蕃期洞窟中則在一些小的畫面或部分情節出現新因素，如有莫高窟第154、361、360等窟。彌勒經變中表現彌勒佛傳的情節表現（圖11），另有第112窟東壁獨特形式彌勒經變的詮釋<sup>39</sup>。另如觀無量壽經變的簡單化處理，僅以條幅式表現未生怨與十六觀，前期複雜的形式不見，九品往生的情節極少見到，部分可見於說法圖中，以化生的形式表現。維摩詰經變中的

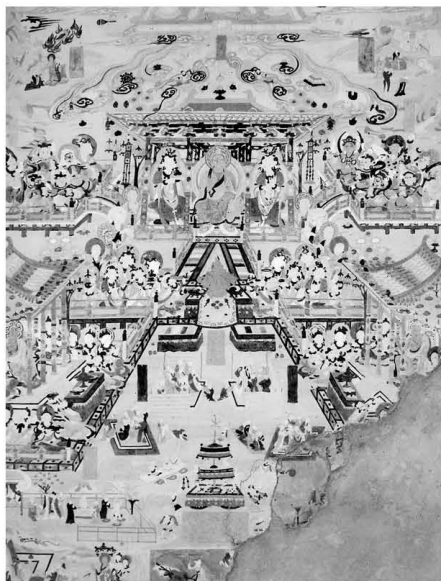


圖11 第361窟北壁彌勒經變

各國王子變為吐蕃贊普禮佛出行圖（圖12），強烈地表現著時代特徵。

## （二）瑞像圖與佛教史跡畫

瑞像圖和佛教史跡畫是中唐期敦煌洞窟中大量出現的題材，也屬當時的「原創性」圖像，此類圖像從一個側面代表著敦煌洞窟壁畫內容的自我更新，從一個全新的視角對洞窟進行詮釋和「重構」。

### 1、對莫高窟第323窟佛教史跡畫未被流行現象的思考

在此之所以要對早於中唐的洞窟莫高窟初唐第323窟進行專門討論，是考慮到此洞窟內容與我們所論問題的密切關聯性。更為重要的是第323窟所形成模式的孤立現象，或者說此形式在中唐時期的根本變化，從一個方面彰顯了洞窟「重構」的意義。

莫高窟第323窟為敦煌代表窟之一，位於莫高窟南區崖面北段二層。建于初唐，經五代、西夏、清重修。主室覆斗頂西壁開一龕。平頂敞口龕內彩塑倚坐佛一身、弟子、菩薩（清修）各二身；窟頂四坡畫



圖12 第159窟東壁維摩詰經變中吐蕃贊普禮佛圖

<sup>39</sup> 梅林，〈莫高窟——二窟新圖像考〉，《敦煌藝術全集·莫高窟第112窟》，江蘇美術出版社，1995年。

千佛。南北壁以佛教史跡感應故事畫為主要題材：南壁西起畫西晉吳淞口石佛浮江、東晉楊都出金像（大部分被美國人華爾納盜劫粘走，破壞嚴重）、隋文帝迎曇延法師入朝等，下畫菩薩立像七身；北壁西起畫張騫出使西域、

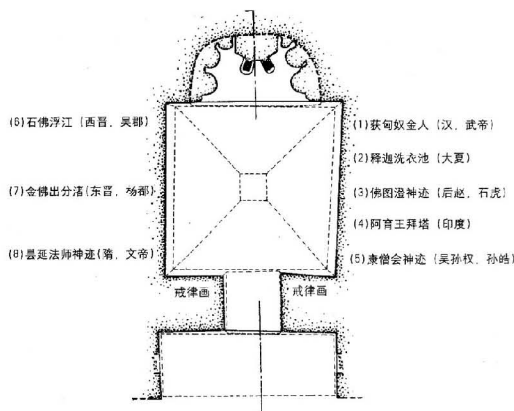


圖13 第323窟壁畫分佈示意圖

釋迦浣衣池與曬衣石、佛圖澄事蹟、阿育王拜尼乾子塔、康僧會感應故事等，下畫菩薩立像七身；東壁門南北畫有佛教戒律畫（圖13）。對此洞窟壁畫的基本內容考證和圖像學解釋，學界賢達如金維諾先生<sup>40</sup>、孫修身先生<sup>41</sup>、史葦湘先生<sup>42</sup>、馬世長先生<sup>43</sup>、巫鴻先生<sup>44</sup>等從不同角度闡述了各自的意見與看法，可以說經過學者們的努力使有關此洞窟的諸多問題已較為清晰地呈現給學術界，尤其是巫鴻先生的研究使人有耳目一新之感覺，獨特的研究視角和全新的方法，把對洞窟的

<sup>40</sup> 金維諾，〈敦煌壁畫中的中國佛教故事〉，《美術研究》1958年第1期，頁70~76。

<sup>41</sup> 孫修身，〈莫高窟佛教史跡畫介紹（四）〉，《敦煌研究》創刊號，1983年，甘肅人民出版社，頁39~55；〈劉薩訶和尚事蹟考〉，《1983年全國敦煌學術討論會文集·石窟藝術編》，甘肅人民出版社，1985年，頁272~309；《敦煌石窟全集·佛教東傳故事畫卷》，香港商務印書館，1999年。

<sup>42</sup> 史葦湘，〈劉薩訶與敦煌莫高窟〉，《文物》1983年第6期，頁5~13。

<sup>43</sup> 馬世長，〈莫高窟323窟佛教感應故事畫〉，《敦煌研究》試刊第一期，甘肅人民出版社，1982年，頁80~87。

<sup>44</sup> 巫鴻，〈敦煌323窟與道宣〉，《佛教物質文化：寺院財富與世俗供養國際學術研討會論文集》，上海書畫出版社，2003年，頁333~348。

研究提升到一個理論的高度。

就本次研究而言，需要引起我們注意的一個現象是，莫高窟第323窟壁畫內容與洞窟模式並沒有形成一種普遍流行的題材，更為嚴重的是在敦煌僅此一窟，純屬曇花一現。此現象明確無誤地告訴我們一個基本的歷史事實，莫高窟第323窟所表現的題材內容並沒有受到當時敦煌人們的重視，一個全新洞窟的營建沒有引起人們信仰的熱潮，反而被大大地冷落了。基本上可以認為第323窟的營建者是為特殊需要而為，此點正如巫鴻先生所試圖解釋的那樣，道宣記載與律宗的思想是此洞窟產生的「歷史性」必然結果，也或為律宗授「菩薩戒」的戒壇。<sup>45</sup>

初唐第323窟大量表現中國內地發生的佛教史跡感應故事畫題材，在同時期和盛唐洞窟中不見任何蹤影，更使人迷惑不解的是，即使到了佛教史跡畫與瑞像圖大量流行的中唐洞窟中，所表現的同類題材也與第323窟有很大的區別，當時的洞窟營建者們並不感興趣於這些道宣筆下的題材，而大量表現有關於闍、印度等地瑞像與史跡畫，外來的成分占主要地位。另一方面，原來在第323窟所形成的一窟集中表現佛教史跡畫的方式同樣不被中唐人所採納，而僅現於局部位置的重構，主要是在龕內頂坡，如第231、237、238等窟，屬洞窟諸多內容與思想的一個有機組成部分。

因此，比較的結果，可以認為中唐時期大量「原創性」瑞像圖與佛教史跡畫的產生，當是人們對第323窟反思的結果，有意摒棄在第323窟已有的題材，「重構」此類題材與表現方式，肯定有深刻的歷史意義，對此需進一步考察和更多資料的佐證。

---

<sup>45</sup> 巫鴻，《敦煌323窟與道宣》，頁333~348。

## 2、莫高窟第154窟史跡畫的探索意義

第323窟模式雖然曇花一現，但是人們在洞窟營建過程中對佛教史跡畫的「歷史選擇」仍在繼續，中唐初期洞窟第154窟中兩鋪相關造像即為此類資料。

第154窟內南壁西側繪有上下兩組史跡畫，上組是為毗沙門天王與觀世音菩薩，下面是毗沙門天王與吉祥天女或其他于闐護國女神（圖14）。其中的毗沙門天王與觀世音菩薩，天王托塔，持戟，佩劍，懸吐蕃彎刀，著吐蕃武士常穿的長身甲，足踏彩雲，榜題為草書「毗沙門天王」；其旁人物榜題不可辨識，為一菩薩像，長裙瓔珞，披帛，立於蓮花座上，有頭光項光，戴化佛冠，右手托一淨瓶插有花枝，應是為觀世音菩薩。表現有關於闐建國的故事，反映的是東西兩地的居民發生衝突時，毗沙門天王和觀音菩薩現身調節，指定東主為王，西主為相，共同立國。下組毗沙門天王與吉祥天女，戴冠，頂紅帕，穿長袍者為吉祥天女或其他于闐護國女神瑞像，站立於一堆穀物上。



圖14 第154窟史跡畫

毗沙門天王為佛教四個守護神中的北方天王，據《大唐西域記》的記載，毗沙門天王為于闐護國神，在佛教中一般認為毗沙門天王和吉祥天女或為兄妹或為夫妻，在這裏則表示他們共同保佑于闐五穀豐登。據孫修身先生的研究，這兩組畫像均與于闐建國有關，並是根據藏文《于闐國授記》等

文獻繪製而成的，也在《諸佛瑞像記》中有記。<sup>46</sup>毗沙門天王作為于闐國的守護神，除此兩組瑞像故事之外，另外還有我們熟知的毗沙門天王與舍利弗決海，這在敦煌石窟藝術中唐莫高窟第231、237等窟中均有反映；《諸佛瑞像記》所記的于闐護國神王中毗沙門天王最為重要；我們還可在有關於闐的傳說及《于闐國授記》《于闐教法史》等中見到的記載可知，第一代于闐王英勇神武，敬重佛法，他建國後，苦無子嗣，央求毗沙門天王賜給兒子，毗沙門天王遂從額中剖出嬰兒給于闐王，但嬰兒只是啼哭，不肯吃奶，于闐王只好再到神祠祈禱。當其時，神壇前土地忽然隆起，流出乳汁，小王子就吃此奶長大，後來智勇雙全，更為毗沙門天王立祠。故而歷代于闐國王自稱為毗沙門天王之後，毗沙門天王自然也成為于闐的重要護國神之一。于闐人對毗沙門天王的特殊感情和意義，另在于闐藏文文獻《阿羅漢僧伽伐彈那授記》和《于闐國阿羅漢授記》中，記載于闐人在國內佛法將滅之時，僧侶們在離開那裏前往吐蕃尋求庇護時，在他們的長途艱辛旅途中總是得到毗沙門天王以神力化現成如犛牛等對其進行引導和救助。<sup>47</sup>

明白了第154窟兩鋪于闐建國歷史故事畫的意義之後，困惑接踵而至，因為這兩鋪造像內容同第323窟模式的命運極其的相似，這兩則與于闐有關的毗沙門天王瑞像在敦煌石窟中僅此一窟，同屬曇花一現。表明了在第154窟佛教史跡畫在洞窟中的表現模式仍在探索階段，但已由中國內地故事進入于

<sup>46</sup> 孫修身，〈佛教東傳故事畫卷〉，敦煌研究院主編《敦煌石窟全集》，上海世紀出版集團，上海人民出版社，2000年。藏文文書P.T.960《于闐教法史》和《于闐國授記》可相互參證，見王堯、陳踐，〈《于闐教法史》——敦煌古藏文寫卷P.T.960譯釋〉，《西北史地》第3期，1982年。同作者《敦煌吐蕃文獻選》，四川民族出版社，1983年，頁140~159。

<sup>47</sup> 楊銘，《吐蕃統治敦煌研究》，新文豐出版公司，1997年。頁261~263。

闡故事畫，向最後的「規範」化邁進。

### 3、莫高窟第231、236、237窟瑞像圖與佛教史跡畫的「規範」意義

第323窟的模式顯然不合中唐人造窟的思想，即使是第154窟的形式仍不被人們所普遍接受，只有發展到第231、236、237等窟時中唐人才找到更加適合自己歷史時代與社會特點及信仰心理需求的瑞像圖與佛教史跡畫。莫高窟中唐第231、236、237等窟內瑞像圖與佛教史跡畫的表現，經過人們的不斷「重構」，最終走向「規範」化。<sup>48</sup>這種「規範性」表現在以下幾個方面：

- (1) 是瑞像圖與佛教史跡畫存在的方位關係，這三窟內此類題材均繪畫於洞窟主室西壁龕內盞頂帳形龕內四坡，一圈以方格的形式把各瑞像圖與史跡畫佈局其中（圖15）。

- (2) 圖像本身的規範化，也就是說三窟內的相同造像幾無變化，完全是一種樣式，當屬相同底稿作用的結果。

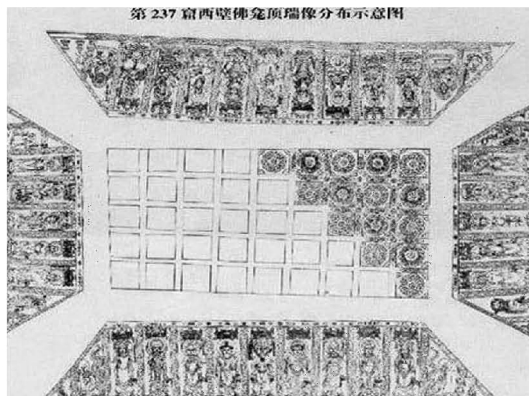


圖15 第237窟龕頂瑞像史跡畫分佈示意圖

<sup>48</sup> 林敬真，《敦煌史跡瑞像畫初探》，潘亮文教授指導，臺南藝術大學2004碩士學位論文。

- (3) 圖像內容的規範化，分屬於闐、中天竺、南天竺、中國等地瑞像史跡畫。從總體局勢可見此類題材與表現形式的「重構」，受到了于闐的強烈影響。
- (4) 對後期五代宋同類題材與表現形式的規範化影響，莫高窟第72、449二窟龕內完全模仿了中唐的樣式。即使是晚唐五代宋甬道頂坡的瑞像史跡畫，雖然存在的空間位置發生變化，但其題材與表現形式等也與中唐三窟有很多相一致的地方，受前期的影響關係比較明顯。

#### 4、涼州瑞像的「重構」

涼州瑞像，又稱番禾瑞像、劉薩訶瑞像。最早出現於莫高窟隋代洞窟第203窟（圖16），以主尊彩塑的形式塑一靠後斜仰佛像形式，右手下垂，左手持衣巾，兩側二立脇侍菩薩像並二力士像；初唐第300窟小龕內塑同一造型主尊像，沒有其他脇侍像；藏經洞刺繡Ch.00260原定名「靈鷲山說法圖」，主尊周圍的山巒清晰，右手下垂，左手持衣巾，其實為涼州瑞像，主尊兩側二弟子二菩薩像，時代為唐前期；莫高窟初唐第332窟中心柱北向面畫涼州瑞像一鋪，身處山巒中，右手下垂，左手持衣巾，為一大像；榆林窟初唐第28窟中心柱北向面龕內塑一立佛，龕內外畫山巒形狀，並二弟子像，當係涼州瑞像；張掖馬蹄寺



圖16 第203窟隋代劉薩訶彩塑像



圖17 馬蹄寺千佛洞第6窟造像

千佛洞第6窟殘剩唐雕像一佛二弟子，主尊處山形中，二手同前各像，當係涼州瑞像（圖17），時代為唐前期；武威地區永昌縣聖容寺瑞像，現雖殘不清，但瑞像佛頭的存世、聖容寺址相關造像的遺跡，及《涼州禦山石佛瑞像因緣記碑》<sup>49</sup>的出土應證

了此像存在的事實。另，巫鴻先生考察指出，莫高窟初唐第323窟現存主尊並非唐作，原作應屬涼州瑞像。<sup>50</sup>莫高窟中唐第237窟龕內題記：「盤和都督府御谷番禾縣北聖容瑞像」，第231窟題記類似，二像位於龕內東坡中心位置，立像，右手下垂，左手持衣巾，處山巒中（圖18）。敦煌的劉薩訶涼州瑞像，前賢們有大量優秀的研究成果，在此不一一列舉，



圖18 第237窟

<sup>49</sup> 孫修身、党壽山，《〈涼州禦山石佛瑞像因緣記〉考釋》，《敦煌研究》創刊號，1983年，頁102~107。

<sup>50</sup> 巫鴻，〈敦煌323窟與道宣〉，載《禮儀中的美術》，三聯書店，2005年，頁418~430。

以巫鴻先生的總結性研究為集大成。<sup>51</sup>在此僅就一個問題談點自己的看法。經過比較可以發現，敦煌及河西一帶中唐及其以前的涼州瑞像，均為大像，或為洞窟主尊，或為寺院大佛，或為獨立流行的刺繡，或處於洞窟中心柱一側，基本上全為大像特殊表現，圖像的重要性與視覺效果很明顯，屬信仰者禮拜瞻仰的主體或重要圖像之一。唯獨發展到中唐吐蕃統治時期，在莫高窟洞窟壁畫中見到的涼州瑞像，與其他各地瑞像史跡畫群體一併表現，不突出個體，畫面也移到龕內盤頂四坡的位置，以方格內小像佈局，圖像的視覺意義完全失落了。因為莫高窟第231、237窟的涼州瑞像被畫在了龕內盤頂東坡位置，這個位置對禮拜者純屬視覺盲區，根本看不到，即使今天要仔細觀察，仍只有登上佛壇，這在當時是不可想像的行為。

由此可以證明涼州瑞像發展到吐蕃統治時期的洞窟中，發生了本質的變化，這樣一類獨特圖像的有意被忽視，表明中唐的洞窟建造者們對此圖像象徵意義的深刻理解。因為眾所周知，涼州瑞像是一個時代和平與否的象徵，隋代和唐前期完整圖像的不斷被表現，充分表明了在大統一時代背景下，盛世景象在敦煌河西一帶深得民心。吐蕃人橫掃河西隴右，各州縣盡陷吐蕃，吐蕃統治時期的民族高壓政策深為時人所痛惡。在這樣的歷史背景下，要讓人們還如同之前一樣單獨突出表現涼州瑞像顯然無法接受，最終採取折衷的辦法，與其他大量的瑞像史跡畫一併表現於龕內盤頂各坡。

---

<sup>51</sup> 巫鴻，〈再論劉薩訶——聖僧的創造與瑞像的發生〉，載《禮儀中的美術》，頁431-454。

### （三）一類獨特的毗沙門天王造像

敦煌的毗沙門天王造像極其豐富，對此筆者已有專文論及。<sup>52</sup>其中有一類造像與本文所論關係密切，即出現於吐蕃期洞窟中的造像，毗沙門天王與乾闥婆、吉祥天女（功德天女）、堅牢地神、金鼠等人物或全部或部分組合出現的形式。

最有代表性的圖像出現于莫高窟第154窟，此窟內兩組表現于闐建國的歷史中即有兩身毗沙門天王像，此外在西龕外北側塑像一毗沙門天王像。三身毗沙門天王像樣式相同，托塔，持戟，佩劍，懸吐蕃彎刀，著吐蕃武士常穿的長身甲，天王腳下一半身女像從雲中現，雙手托天王二腳，即堅牢地神（圖19）。這些毗沙門天王的造像均是來自于闐的粉本樣式，宋郭若虛《圖畫見聞志》卷五「相闐十絕」記大相國寺十絕：



圖19 第154窟彩塑

西庫有明皇，先敕車道政往于闐傳北方毗沙門天王樣來至，開元十三年封東嶽時，令道政於此樣畫天王像，為一絕。

說明內地的毗沙門天王也有從于闐來的粉本，地接西域的敦煌就更不用說了。毗沙門天王為佛教四個守護神中的北方天王，據《大唐西域記》的記載，毗沙門天王為于闐護國神，在佛教中一般認為毗沙門天王和吉祥天女或為兄妹或為夫妻

<sup>52</sup> 沙武田，《敦煌畫稿研究》，蘭州大學敦煌學研究所2005年博士學位論文，民族出版社，2006年待版。

，在這裏則表示他們共同保佑于闐五穀豐登。據孫修身先生的研究，這兩組畫像均與于闐建國有關，並是根據藏文《于闐國授記》等文獻繪製而成的，也在《諸佛瑞像記》中有記。<sup>53</sup> 還有一點應當引起注意，那就是這兩則與于闐有關的毗沙門天王瑞像在敦煌石窟中僅此一窟，別無他見，而這時正是沙州和于闐同處吐蕃統治下，反映著共同的信仰要求。

與莫高窟第154窟毗沙門天王相同或相類者，還有以下幾則同時代圖像資料：

榆林窟中唐第15窟前室東壁北側畫一北方毗沙門天王像，南側畫一南方天王像，其中毗沙門天王立像踩二小鬼，左手托一塔，右手持一天戟上掛一人面幡，右側立一托盤僧人，左側立虎頭帽乾闥婆像，一手拿寶珠一手拿金鼠。南方天王持一劍，前後各一僧人夜叉（圖20）。



圖20 榆林窟第15窟前室毗沙門天王

P.T.2222、2223、2224三幅紙本畫著色毗沙門天王像（圖21），雖然基本是以單像形式出現，因為從P.T.2222看有堅牢地神存在，因此放在此論。同時此三幅畫一有藏文題記、一有吐蕃裝供養人，還有毗沙門

<sup>53</sup> 孫修身，〈佛教東傳故事畫卷〉，敦煌研究院主編《敦煌石窟全集》，上海世紀出版集團，上海人民出版社，2000年。藏文文書P.T.960《于闐教法史》和《于闐國授記》可相互參證，見王堯、陳踐，〈于闐教法史——敦煌古藏文寫卷P.T.960譯釋〉，《西北史地》1982年第3期。同作者《敦煌吐蕃文獻選》，四川民族出版社，1983年，頁140~159。



圖21 P.T. 2223紙本畫

天王著裝，加上風格的一致性，因此時代基本確定在中唐吐蕃統治時期作品。立像托塔持戟，要特別注意 P.T.2223、P.T.2224天王像之寶蓋，並不多見。P.T.1122紙本畫著色毗沙門天王，毗沙門天王立像托塔持戟，左側戴風帽吉祥功德天站立於寶藏上，右側乾闥婆半裸，一手拿一袋子一手拿一寶珠。從毗沙門天王彎刀形頭光表明是吐蕃統治時期作品，與第154窟圖像可資比較。

以上毗沙門天王造像的出現充分體現吐蕃統治這樣一個時代特徵。除與于闐密切的關聯之外，又強烈地體現敦煌本地人通過毗沙門天王造像的重構而曲折地表達對吐蕃統治的反抗與不滿。以堅牢地神和金鼠的出現最具象徵意義。堅牢地神，又名地天。對於此形象出現在毗沙門天王腳下，作為女像雙手托天王之二腳，日本學者松本文三郎氏早有考察，主要是與《金光明經》有關。<sup>54</sup>《金光明最勝王經·堅牢地神品第十八》中，堅牢地神作為金光明最勝王經的護法神王，同樣在表現護世護法主旨的同時，重在體現著對土地和農業的種種福德利益，如經文所講堅牢地神：

亦令大地深十六萬八千喻繕那，至金剛輪際，令其地味  
悉皆增益，乃至四海所有土地，亦使肥濃田疇沃壤倍勝

<sup>54</sup>（日）松本文三郎著，金申譯，〈兜跋毗沙門天考〉，《敦煌研究》2003年第5期，頁37~43。

常日。亦復令此瞻部洲中江河池沼，所有諸樹藥草叢林，種種花果根莖枝葉，及諸苗稼，形相可愛，眾所樂觀，色香俱足，皆堪受用。

隨諸眾生所住之處，其地悉皆沃壤肥濃，過於餘處，凡是土地所生之物，悉得增長滋茂廣大。

極其符合敦煌這樣一個以農業立國的小小綠洲地區的人們的渴望和要求。更為重要的是表現出與毗沙門天王作為財神、護世護法的思想完全一致，因此二者結合出現。而且堅牢地神本身就是作為法座下隱身的護法神，《金光明經·堅牢地神品》：

爾時地神堅牢白佛言：世尊，是金光明微妙經典，若現在世若未來世，在在處處，若城邑聚落，若山澤空處，若王宮宅。世尊，隨是經典所流布處，是地分中數師子座，令說法者坐其座上，廣演宣說是妙經典，我當在中常作宿衛，隱蔽其身於法座下頂戴其足。

因此出現在毗沙門天王腳下，作為生長萬物的大地神，以女像出現，就好理解了。

金鼠在毗沙門天王造像中出現，有著很深刻的意義，我們在相關文獻記載中均可找到相關資料依據，對於這一問題，譚蟬雪先生有解釋。<sup>55</sup>《大唐西域記》卷十二《瞿薩旦那國》條之「鼠壤墳傳說」：

王城西百五六十里，大沙磧正路中，有堆阜，並鼠壤墳也。

又記土俗云此沙磧中有大鼠，金銀異色，昔匈奴數十萬眾寇掠邊城，國王兵力不敵，請神鼠，少加軍力，鼠容其請。

<sup>55</sup> 譚蟬雪，〈西域鼠國與鼠神談〉，《敦煌研究》1994年第2期，頁120~126。

（匈奴）馬鞍人服弓弦甲鏈，凡厥帶系，鼠皆齧斷，兵冠既臨，面縛受戮……瞿薩旦那王感鼠厚恩，建祠設祭，奕世尊敬。

相類記載多有見到。釋道安撰《釋迦方志》卷上：

（瞿薩旦那）國都城西百六十里，路中大磧，惟有鼠壤，形大如猬，毛金銀色。昔匈奴來寇，王祈鼠靈，乃夜齧人馬，兵器斷壞，自然走退。

《北史》和《隋書》的《西域傳》記：

于闐王錦帽金鼠冠。

《西域諸國志》記：

有鼠王國，鼠大如狗，著金巢小者如兔，或如此間鼠者。沙門過不咒願、白衣不祠祀，輒害人衣器。<sup>56</sup>

另《異苑》卷三：

西域有鼠王國，鼠之大者如狗，中者如兔，小者如常。大者頭悉已白，然帶金環枷。商賈有經過其國，不先祈祀者，則齧人衣裳也，得沙門咒願更獲無他。釋道安昔至西方，親見如此。

《新唐書·西域傳》、《述異記》等均也有相同記載。而同在《大唐西域記》卷十二《瞿薩旦那國》條記有毗沙門天王與于闐之密切關係，另外在于闐建國的歷史傳說中，毗沙門天王與舍利弗決海建于闐，而且于闐國王也是毗沙門天王之子，因此毗沙門天王與鼠神同為于闐之保護神，都受到于闐人民的供養祭祀，二者有很大的相似性與共同之處。此外毗沙門天王作為戰神，不僅表現在不空譯《北方大聖毗沙

---

<sup>56</sup> 《太平御覽》卷九一一，頁4037。

門天王隨軍護法儀軌》、《北方大聖毗沙門天王隨軍護法真言》等佛經中，而且也是歷史傳說中多有記載者，學者們多有研究，在此不多筆。同毗沙門天王一樣，作為戰神，在諸多戰事中，金鼠也立有奇異之大功，而且是與毗沙門天王配合作戰。除前《大唐西域記》外，《宋高僧傳》卷一「不空傳」條：

天寶中，西蕃、大食、康三國帥兵圍西涼府，帝詔不空設法。不空手秉香爐、口誦密語，請毗沙門天王領兵解救，後安西告捷。

並云：

城東北三十里許，雲霧間見神兵長偉，鼓角喧鳴，山地崩震，蕃部驚潰。彼營中有鼠金色，咋弓弩弦皆絕。

因此毗沙門天王造像中出現金鼠也就極好理解。

以上明白了此類毗沙門天王造像在中唐吐蕃期敦煌洞窟中出現的社會歷史背景與文化內涵，一個特殊的時代使得一類獨特的毗沙門天王造像頻繁出現。同時代傳統的毗沙門天王造像也並行出現，如有莫高窟第231窟東壁門北側屏風中毗沙門天王，以及前室西壁的毗沙門天王變相，都是前期形式的延續。因此類全新形式與文化象徵意義毗沙門天王的出現，從一個側面展示當時人們在洞窟營建過程中，力圖「重構」一個獨特時代石窟歷史的意圖。

### 三、供養人畫像的重構——以東壁門上圖像為例

#### （一）吐蕃統治時期供養人畫像的基本現象與特徵

供養人畫像是敦煌洞窟中歷史性最強的圖像之一，內容與數量極其豐富，伴隨著石窟歷史的始終。總體觀察可以看到，敦煌石窟供養人畫像有一個比較明確的發展脈絡關係。

十六國北朝和隋代、唐前期洞窟中的供養人畫像在表現形式與方位佈局關係等各方面有較多的一致性，延續性特徵比較明顯。但發展到吐蕃統治時期洞窟中，隨著該時期石窟歷史的巨大變化，石窟歷史的「重構」也包括了對洞窟中世俗性、歷史性最強的供養人畫像的重新定位，從不同的思路出發以表現供養人畫像於洞窟。對吐蕃統治時期敦煌石窟供養人畫像，筆者已有專文研究。<sup>57</sup>通過一個歷史的回顧與基本資料的考察，看到了敦煌石窟供養人畫像在吐蕃統治時期的一次大的變化與異常現象，主要表現在以下幾個方面：

- 1、供養人畫像的大大減少，有相當一部分洞窟沒有畫供養人。這種情形是我們排除了洞窟內壁畫殘毀或後來重修的情形之外的結論，即是為洞窟營建之初的情況，是與中唐之前洞窟同類題材比較的結果。這一類洞窟在窟內各壁底層沒有空間繪畫供養人畫像。需要注意的是有一部分洞窟在洞窟四周边層有後期供養人畫像，那麼這種洞窟可能當時會有供養人，因為五代宋重修洞窟供養人畫像，經常會重疊在前代同類題材之上。
- 2、供養人畫像的位置變化，首次出現於洞窟主室東壁門上，如231、359、91、238、471等窟。
- 3、吐蕃裝的出現以及吐蕃裝與漢裝供養人畫像同時並存於洞窟，更為特殊的現象是，如果出現這種並存的情況，那麼一般是男供養人為吐蕃裝，女供養人為唐裝，如有240、359（圖22）、361、220等窟。

---

<sup>57</sup> 沙武田，〈吐蕃統治時期敦煌石窟供養人畫像考察〉，《中國藏學》2003年第2期，頁80~93。

- 4、中唐吐蕃統治時期的供養僧人多於世俗人。這也是中唐洞窟的一大特色，因為在敦煌石窟中無論其前代或後代，供養人畫像中



圖22 第359窟北壁吐蕃裝供養人畫像

- 世俗人遠多於僧人，而且多數洞窟根本就見不到僧人供養的情況，既使有僧人的洞窟，也是以導引僧的身份與地位出現，畫在供養人畫像的前面一二身而已。
- 5、這一時期的供養人畫像題記相對來講和早期洞窟中的供養人一樣，較為簡略。但是其後晚唐五代宋時期的供養人畫像題記卻是極為複雜而羅列紛呈，諸如有與窟主人的關係、家族身份、官銜俸祿、姓氏族望、健在與否……，似個人的功德碑或簡略之傳記。
- 6、越靠近中唐晚期的洞窟供養人畫像越豐富，如在晚期後段的359、361等幾窟均有供養人畫像，且表現特殊。

## （二）東壁門上供養人圖像分析

在以上諸現象中變化最大、歷史資訊最豐富、時代特徵最明顯者當屬那些位於東壁門上位置的供養人畫像，其中又以莫高窟第231窟陰伯倫夫婦供養像為代表（圖23）。對此供養像的圖像學解釋，筆者亦有討論。<sup>58</sup>此類圖像首次出現于敦

煌吐蕃期洞窟，顯示出極其獨特的圖像特徵，相比較可見此類圖像具有以下幾點特殊性格：



圖23 第231窟東壁門上陰伯倫夫婦供養像

1、獨特的位置  
關係。因為  
我們知道，  
就敦煌石窟  
大量的供養

人畫像而言，所處位置均位於洞窟各壁靠近底層或最底層，位置均較低，即使是發展到其後歸義軍時期洞窟中，長甬道南北兩壁巨身像，仍然可視為底層位置。充分體現作為佛教洞窟中供養人畫像身份地位要低於神靈的特性。而此處把供養人畫像則置於東壁門上這樣一個很高的位置，實屬罕見。另外我們也知道，敦煌洞窟中東壁門上的位置，基本上各時代均畫佛教尊像畫，早期多為三佛、五佛、七佛等；隋代又有或畫千佛，或畫說法圖，莫高窟第420窟即畫一說法圖，據學者們研究，此鋪說法圖思想性極強，由此展開了洞窟其他各壁造像內容的思想解讀。<sup>59</sup>同時東壁門上位置也常常是各時代新題材或特殊性題材出現的地方，如莫高窟初唐第332窟的珞珈山觀音、盛唐第148窟的千手千眼觀音經變、晚唐第196窟的密教觀音經變等。

<sup>58</sup> 沙武田，〈莫高窟第231窟陰伯倫夫婦供養像解析〉，《敦煌研究》2006年第2期，頁7~11。

<sup>59</sup> 葉佳玫，《敦煌莫高窟420窟研究》，臺北，臺灣大學藝術史碩士學位論文，1996年。

莫高窟第14窟是中晚唐時期密教圖像與思想極其濃厚的洞窟，但洞窟中體現法華思想的圖像，最具代表性者即是東壁門上的二佛並坐「現寶塔品」，「整體來說，第14窟以法華思想作為顯、密共遵的理體。」<sup>60</sup>而以歸義軍晚期第29、16、152、256、94、233等窟為代表的極力強調「末法思想」的千佛變題材，各壁均為千佛造像，唯獨東壁門上是表現洞窟主旨的圖像。對於這些以千佛為主要題材的洞窟壁畫，梁尉英先生有研究，先生對現存於敦煌石窟歸義軍、回鶻、西夏時期洞窟壁畫中部分表現較為特殊的千佛畫，即包括第16窟在內那些一般位於甬道頂或在主室東壁門上畫有海水、寶瓶、大蓮花，或畫諸佛、千佛、密跡金剛，或繪帝王、王妃、王子、比丘尼、比丘等圖像，認為是依據《密跡金剛力士經》和《大悲經·禮拜品》二經的內容，相互結合在一起，共同表現「賢劫千佛宿世因位受記和今世（賢劫）果位興世」，代表洞窟有莫高窟第16、94、256、152、233、29等窟，是為《賢劫千佛變相》<sup>61</sup>。由此可見，敦煌各時代洞窟空間位置關係中，東壁門上位置所出現的題材往往具有時代特性，或與洞窟的中心思想關係密切。第231窟陰伯倫夫婦供養像的繪製，無疑具有與一般和傳統意義上的供養人畫像完全不同的時代特徵和象徵意義，這一點也正是中唐吐蕃統治時期敦煌石窟供養人畫像所表現出的新現象。

<sup>60</sup> 郭祐孟，〈敦煌密教石窟主導的毗盧遮那性格——以莫高窟14窟圖像結構為主的分析〉（未刊稿）

<sup>61</sup> 梁尉英，〈敦煌石窟賢劫千佛變相〉，《1994年敦煌學國際研討會文集·石窟考古卷》，甘肅民族出版社，2000年，頁26~53。

- 2、獨特的組合關係。敦煌石窟所見供養人畫像，均是以群體形式組合出現，或為一個家族，一個寺院僧團、一個政治團體、一個社邑社眾，或互有親情關係的群體等。只有盛唐未完工、中唐補繪洞窟有例外，全係特定時代所致，對此筆者已有專文討論<sup>62</sup>。而個別所見穿插在圖像中的單尊小供養像，如莫高窟第196窟南壁供養菩薩像中的「宋文君」、第427窟前室南北二天王雙腿間「男長千」等供養像，構不成敦煌石窟供養人畫像的特色，僅可視為個案。此其一。其二，敦煌石窟供養人畫像在洞窟中（即使是絹畫、麻布畫、紙本畫中），男女截然分開，分占供養主體中軸線的兩側，因此我們在洞窟中可以清晰地看到男女分列的群體供養場面，頗為壯觀，出行圖也不例外。在這樣的群體和男女有別的供養人畫像中，夫婦雙方只能分列開來。這大概也是中國傳統禮制的反映。而第231窟此組供養人圖像，僅係夫婦二人與二身邊侍童，主體無疑僅有二人，又是夫妻，似乎難以構成一個群體。正是因為這種親情關係，似乎無法男女有別。
- 3、獨特的供養物件與方向關係。洞窟內的供養人畫像，作為供養者，所供養的對象有兩種情形，其一是對洞窟彩塑主尊的供養，其二是對各自所「關心」的某一壁或某一鋪造像供養。對這兩種供養人供養物件的辨別，是從供養人群體在洞窟壁面中的方向關係著手。就前者而言，在敦煌石窟藝術中的表現方式，是作為區別的男女兩列供養無論在哪一個壁面下方，都面向中心龕彩塑主尊的焦點禮拜供養。這種供養對象與方

<sup>62</sup> 沙武田，〈莫高窟盛唐未完工中唐補繪洞窟初探〉，《敦煌研究》2002年第3期，頁14~18。

向關係，基本上構成了敦煌石窟內供養畫像供養的主要特色，在北朝、隋代、初盛唐洞窟中有集中的表現。而就第二類供養物件與方向關係，並沒有形成時代特色，只是個別洞窟的反映，最早在莫高窟西魏第285窟北壁、北周第428窟、隋代第303、302、305等窟、盛唐第205窟、第220窟甬道後代補繪內容，供養人分壁面或分圖像佈局。分壁面者一壁的供養分作左右兩部分向一壁的中心位置，是對整壁造像的供養，如第428、302、303、305等窟；而分造像者，是僅限作對單鋪造像的供養，在一鋪造像的下部供養人分作兩部分向造像中心供養，如第285、205、220窟甬道南壁中唐小龕西壁和甬道北壁五代翟奉達重修新樣文殊變中。中唐吐蕃統治時期除了東壁門上供養人畫像較特殊外，其他則延續了第一種常見方式。到了晚唐五代宋歸義軍時期，甬道供養人畫像面向窟內，其餘則是由南北兩壁到東壁門兩側排列，是向甬道門方向的關係，這種供養物件不明，十分特殊，有待更進一步的研究。當然對於那些盛唐未完工中唐時期補繪洞窟中的情形就更為特殊了，多表現為單人對某一身造像的供養，完全是洞窟整體營建結構佈局被打破後個人隨意的供養行為，不構成洞窟供養人畫像供養對象與方向的正常法則。由此看來，如第231窟等吐蕃統治時期洞窟東壁門上供養人畫像，如果單從圖像本身分析，毫無疑問難以構成明確的供養物件與供養方向。考慮到特定洞窟內供養人供養無非分主尊彩塑、一壁造像或單鋪造像的供養關係，因此，此類夫妻對坐供養方向所供養的物件，只有推測的成分，或在當初設計時沒有特設供養物件，而反映她們作為一類特殊造像對待，或是對整個洞窟的供養，當無不可。

- 4、在所在洞窟內的代表性。敦煌石窟除中唐吐蕃統治時期部分洞窟、歸義軍晚期和沙州回鶻及西夏的一些洞窟中看不到供養人畫像外，其餘時代洞窟內供養人畫像均較為豐富，而北周第428窟的1200餘身和五代第98窟內四壁下一圈供養人畫像，更是代表。第231窟內所見供養人畫像當中，中唐原為此陰伯倫夫婦供養像，另在龕內南北壁下方各一僧人小像供養，而龕下現存為歸義軍時期的供養人畫像，因此陰伯倫夫婦供養像成了此洞窟中中唐供養人畫像近似唯一的代表。即使是考慮到西壁龕下現存供養人畫像下原為吐蕃期供養人畫像，但陰伯倫夫婦作為窟主陰嘉政父母供養像和方位的特殊性，仍表明了此供養像在洞窟內的代表性意義。
- 5、時代特性。既然東壁門上供養人畫像首次出現是在敦煌吐蕃統治時期洞窟內，就現存吐蕃期洞窟當中，在諸如第143、144、200、231、238、359等洞窟中均出現了此類造像，另在中唐補繪的第91窟也有存東壁門上三身僧人供養像。作為補繪的第91窟同類造像，考慮到是後人補繪，無法從整體的角度考察，似可不具時代代表性，況且作為補繪的洞窟本身時代也不明確。而按照對莫高窟吐蕃統治時期洞窟的分期表明，以上洞窟中，第143、144、200、231、238等窟為同一期洞窟，即以第231窟營建年代西元839年左右，而第359窟則更晚，屬吐蕃統治時期最晚的一期洞窟<sup>63</sup>。由此可見第231窟東壁門上陰伯倫夫婦供養像，當屬莫高窟此類造像最早出現的代表，因此極具時代特性。

---

<sup>63</sup> 樊錦詩、趙青蘭，〈吐蕃佔領時期莫高窟洞窟的分期研究〉，敦煌研究院編《敦煌研究文集·敦煌石窟考古篇》，甘肅民族出版社，2000年，頁182~210。

具備以上特性的洞窟圖像，無疑是可作為「原創性」(original) 圖像看待。而此類東壁門上的夫婦供養像，從宏觀角度講，題材本身並非原創的新圖像，而是早已在洞窟壁畫中流行了幾百年的供養人畫像。之所以以原創圖像看待，全是因為圖像本身的一些特性關係，或可認為是其他類供養人畫像所不具的性格。

對圖像研究的第三個層次，即對圖像更深意義的闡釋，筆者已在專文中回答了為什麼陰伯倫夫婦供養像所代表的此類造像，一變傳統手法與思想，以這樣獨特的構圖形式、空間位置、圖像意義出現於吐蕃統治時期洞窟壁畫中？同時也回答了圖像在洞窟整體環境和設計意圖中的意義。<sup>64</sup>

討論的結果可以清楚地看到供養人畫像在吐蕃期洞窟所發生的大變化，圖像在特定歷史背景下發生的全面再組合，「重構」了一類圖像在洞窟中的表現形式與意義。

#### 四、洞窟思想與功能的變化

敦煌石窟發展到中唐吐蕃統治時期，石窟歷史的變化與多元性「重構」也體現在洞窟思想意義與使用功能的變化。因為我們知道每一所洞窟的營建都有其特定的思想觀念，一處特定洞窟空間的存在是為了表達一定的思想；同時石窟是僧人信眾進行宗教實踐與活動的場所，當中造像的配製是為特定的宗教儀式服務，相互之間應有搭配組合關係，或為了一種共同的功能與目的而存在著。

十六國北朝時期，在中國北方，佛教界十分流行禪修活動，習禪是需要觀像的，因此在莫高窟早期洞窟中的中心柱

<sup>64</sup> 沙武田，〈莫高窟第231窟陰伯倫夫婦供養像解析〉，《敦煌研究》2006年第2期，頁7~11。

窟，就是為了僧人觀像之需要，同時那些千佛、故事畫、主尊造像等也均是觀想的內容<sup>65</sup>。到隋代由於三世思想盛行，在洞窟壁畫中我們可以看到或塑或繪表現三世佛造像的題材。而此時禪觀的修習仍很大程度上左右著洞窟內容的表現<sup>66</sup>。初、盛唐時期淨土思想盛極一時，因此彌勒經變、藥師經變、觀無量壽經變、阿彌陀淨土變等大量出現在洞窟壁畫中。到了中唐吐蕃統治時期，敦煌的歷史與社會發生了較大的變化，異族統治給敦煌佛教與佛教石窟藝術的發展產生了不小的影響，但是我們目前還不是十分清楚中唐敦煌的佛教思想體系，因此對石窟造像複雜性的解釋顯得不夠充分，但是信仰思想的多樣化在石窟造像中的表現可以在洞窟壁畫中反映出來。晚唐五代宋歸義軍時期，基本延續了中唐時期的佛教思想，佛教各宗派的內容均在洞窟有表現出來，也表現出歸義軍時期敦煌佛教的多樣性與信仰的多樣化。中唐洞窟對後期的影響很大，也表現在這一方面。

對洞窟功能意義的認識，涉及洞窟的形制、規模，造像內容等諸多問題，但是主要的一個方面就是對洞窟所反映的主題思想的把握，或禪窟或禮懺窟，或是行密法的洞窟，也有的洞窟本身是為了報恩祭祀使用，還有的洞窟純粹是功德窟，作為發心還願施捨而為。而一些較大型洞窟往往是與大的佛事法會的進行或諸如授戒類佛教活動有關，又有的洞窟是為了表現當時一個時代的突出信仰，如文殊堂、天王堂和獨煞神祠等的營建。

下面以洞窟個案分析的方式，對此問題略作進一步的解

---

<sup>65</sup> 賀世哲，〈敦煌莫高窟北朝石窟與禪觀〉，《敦煌研究文集》，甘肅人民出版社，1982年。另見賀世哲，《敦煌石窟論稿》，甘肅民族出版社，2004年。

<sup>66</sup> 賀世哲，〈敦煌莫高窟隋代石窟與「雙弘定慧」〉，《1983年全國敦煌學討論會文集·石窟考古篇(上)》，甘肅人民出版社，1985年；另見賀世哲，《敦煌石窟論稿》，甘肅民族出版社，2004年。

說：莫高窟北涼三窟第268、272、275窟是一組完整的佛教建築，其中的第268窟是有四個小禪室構成的禪窟；第272窟佛殿窟，壁畫內容豐富，西壁開龕，是為供信眾禮拜的地方；第275窟長條形覆斗頂窟，具有強烈的中國傳統木構建築的特色，空間比其他二窟要大，壁畫內容更為豐富，是供僧人們講經說法，是為講堂窟。由此三窟毗鄰，構成完整的一組洞窟，講堂、禮拜、坐禪三位一體。<sup>67</sup>

對莫高窟西魏第285窟功能意義的探討，從目前的研究狀況來看顯得有些困難。第285窟內容十分複雜，窟形即有一般殿堂窟的意義，也強烈表現禪窟的形式；另外在壁畫內容方面，傳統與外來、顯教與密教、故事畫與尊像畫……；在藝術風格上，西域風格與中原南朝風度並現；在整個洞窟的各方面均表現出與其前後洞窟的明顯區別與不一致。一般把第285窟理解為禪窟，似乎顯得有些片面，雖然我們無法否定洞窟內8個小禪室的明確功能，但是嚴格意義上的禪窟並不是這樣，第268窟與北區洞窟中的大量標準禪窟是可以反證這一點的。而洞窟內壁畫內容題材與畫風的複雜性，更多反映的是與窟主瓜州刺史東陽王元榮的密切關係，因為東陽王元榮是從中原來，必當帶來大量的新內容與新風格的進入，這樣使得本土、西來、東傳三者相結合，因此在洞窟內才有如此複雜的表現。同時也必須要聯繫到元榮本人的信仰與當時敦煌的社會歷史狀況，元榮的信仰比較複雜，適應了動盪不定的敦煌社會現狀，這些在他本人的大量佛經抄寫題記中有明確表現<sup>68</sup>。由此看來285窟的洞窟功能也是比較複雜。最近張元林先生從「法華信仰」的角度，認為第285窟北壁內容即反映的

<sup>67</sup> 馬德，《敦煌莫高窟史研究》，甘肅教育出版社，1996年，頁55~60。

<sup>68</sup> 賀世哲，〈敦煌莫高窟第285窟西壁內容考釋〉，《1987年敦煌石窟研究國際討論會文集·石窟考古編》，遼寧美術出版社，1990年，頁350~382。

中唐吐蕃統治時期，敦煌石窟的營建發生較大的變化，這一時期洞窟功能意義的探討也較為困難，因為一所洞窟中所包含的內容題材過於散亂與複雜，這樣就使得洞窟功能意義的認識顯得不是十分清楚，但這並不否定洞窟功能意義的存在。代表洞窟如莫高窟第14窟<sup>74</sup>，功能意義更為特殊，集中反映一種特殊的密法現場。榆林窟第25窟雖然從造像上並沒有表現出完全密法的思想，但是由於主尊盧舍那的菩薩形象，加上和密教八大菩薩的結合，有學者考察認為該洞窟集中體現的是修行尊勝密法的壇場<sup>75</sup>。莫高窟第361窟窟頂四方佛曼荼羅結構，配合洞窟四壁多鋪經變畫，再考慮到洞窟形制的獨特性，初步可以斷定作為一處密法壇場或無疑問。由此表明了吐蕃統治時期密法思想及實踐活動在洞窟中的廣泛開展。從總的方面來講，敦煌的佛教思想有幾大特徵表現在洞窟造像中，一是早期由北涼以來「涅槃思想」為主的造像，包括有淨土、十方三世造像等，發展到唐代「多重盧舍那結構」彰顯洞窟造像<sup>76</sup>，這種多重結構體現在洞窟中最具代表性者即是大量中唐以來一壁多鋪經變畫的結構佈局關係。而嚴密的「北傳密教系統」又是敦煌佛教自初盛以至中唐吐蕃期洞窟的貢獻。「藏傳密教」在敦煌的發展較晚，是到了西夏時期。也就是說敦煌的佛教造像以這幾大系統為中心，分別含攝了所有洞窟的造像內容。其中中唐吐蕃統治時期洞窟中的變化最大，影響也最深遠，可以認為是敦煌石窟歷史上的一個轉捩點，開啟了一類全新洞窟思想與功能模式的發展關係。

<sup>74</sup> 郭祐孟，〈敦煌密教石窟主尊的毗盧遮那性格——以莫高窟14窟圖像結構為主的分析〉，2004年8月筆者在莫高窟參加由賴鵬舉先生主持敦煌石窟考察活動時，郭先生的講課稿。

<sup>75</sup> 賴文英，〈唐代安西榆林25窟之盧舍那佛〉，《圓光佛學學報》第四期。

<sup>76</sup> 賴鵬舉，〈唐代莫高窟的多重「華嚴」結構與「中心佛壇」的形成〉，《圓光佛學學報》第七期，頁97-111。

## 五、石窟歷史「重構」原因試析

敦煌石窟的歷史發展到中唐吐蕃統治時期發生如此深刻的變革，圖像可以證史，意味著歷史左右圖像的意志。如果不是敦煌社會歷史發生了強烈的振動，初盛唐所流行的洞窟樣式與壁畫就很難發生突變，石窟歷史便失去了「重構」的潛在因素。

今天在每一所洞窟中的任何歷史資訊，都是對歷史長河中先民們在生產生活方面點點滴滴的歷史記載，或清楚或不清楚，大多都成了歷史符號，需要我們本著客觀科學的歷史眼光進行還原式的審視，在這個再現歷史圖景的過程中切忌主觀的臆測。吐蕃期洞窟諸多新現象的產生，基本的前提即是建立在一個全新的歷史背景下。就此問題，筆者曾就《金光明最勝王經變》在吐蕃期洞窟首次出現的原因展開詳細的分析，再現了經變畫的表現與人們信仰需求的密切關聯<sup>77</sup>。更加複雜深刻的歷史原因導致吐蕃期洞窟的強烈變革。

### （一）吐蕃戰爭與民族統治對信仰的「重構」

首先，沙州以一彈丸之地而能堅持抗蕃鬥爭達二十年之久，而自己本身直接面對吐蕃的圍攻也達十一年，可以想見其間沙州人民所經歷的痛苦和艱難。周鼎作為州刺史和實際上的河西節度使，身居要職卻欲棄城東奔之事，本身也表明抗蕃鬥爭之激烈和沙州所面臨的危機。另外閼朝以小小沙州一隅在河西盡為吐蕃所有和四面被困的情形下，又滲淡經營達十一年時間，最後「糧械皆竭」而降，可見其間沙州一日十年之境況。吐蕃對敦煌的統治其實際情況如學者研究指出

---

<sup>77</sup> 沙武田，〈金光明最勝王經變在敦煌吐蕃期洞窟首次出現的原因試析〉，《蘭州大學學報》2006年第5期。

的：

吐蕃控制河西時期，政治比較混亂，經濟較前衰退，民族關係比較緊張，百姓，尤其是漢族百姓的負擔較重，地位較低。<sup>78</sup>

加上吐蕃統治者又施行了一系列民族政策。在這樣的情況下，大量的漢人特別是一些世家大族，身處異族統治，身為「落蕃官」、「落蕃僧」，心情較為複雜<sup>79</sup>。因此人們為了逃避現實的痛苦和對吐蕃統治者的不滿，表現在對佛教信仰的追求和對僧人、寺院的供養等方面。抄經、寫經、建窟、供養等活動即為常見形式。寫於蕃占時期的敦煌遺書S.1963《金光明經卷第二》題記：

清信女弟子盧二娘，奉為七代仙（先）亡，見存眷屬，為身陷在異番，敬寫金光明經一卷。惟願兩國通和，兵甲休息，應沒落之流，速達鄉井，□盧二娘同沾此福。

同時期寫本P.2237、P.3443《印沙佛文》：

亦願四王八部威光轉盛，福惠昭彰；興運慈悲，救人護國。使干戈永息，寇盜不興；天掃槍，地清氛霧。國家萬歲，天下太平；兩國通和，三邊永靜。四時順序，五稼豐登；災障不生，萬人安樂。

了了數語，反映著吐蕃統治敦煌時期人們借助於佛教而存在的普遍信仰和良好意願。

在這樣的歷史背景下，沙州的老百姓為了寄託苦悶的心情，求助於佛教圖像，因此洞窟壁畫中大量新的圖像被表現

<sup>78</sup> 劉進寶，〈吐蕃對敦煌的統治與研究〉，《敦煌文書與唐史研究》，新文豐出版公司，2000年，頁116。

<sup>79</sup> 趙曉星，〈吐蕃統治敦煌時期的落蕃官初探〉，《中國藏學》2003年第2期，頁53-62。

出來。一些世家大族的「處士」們，紛紛進入空門，洞窟的營建成了他們表達對已故親人和中原唐廷懷念之情的曲折方式，代表即為莫高窟第231窟的營建。

## （二）佛教和寺院經濟的發展及其影響

此時敦煌的佛教因吐蕃統治者的支持而沒有受到多大影響，反而更加興盛起來，主要反映在有更多的人遁入空門，寺院的數量和規模均達到一個前所未有的程度。敦煌陷蕃以前見於文獻記載的有大雲寺、靈圖寺、龍興寺、開元寺、乾元寺等不多的幾所寺院，而到了吐蕃統治中後期的文書中又出現了報恩寺、淨土寺、蓮台寺、三界寺、興善寺、金光明寺、永壽寺、永康寺等14所僧寺與安國寺、普光寺、靈修寺、大乘寺、聖光寺等5所尼寺，寺院僧人多達千餘人<sup>80</sup>。寺院經濟也得到空前的發展，寺院有大量的寺戶可供役使，寺戶為寺院提供各種被剝削性質的服務<sup>81</sup>。寺院同時擁有大量的土地可供出租，寺院糧倉囤積有大量的糧食以便放高利貸，寺院也是畜牧業和各項手工業的中心。同時寺院也成了當時敦煌社會的教育中心與公共活動場所，張議潮曾就於寺院學習儒家文化與佛教知識。在這樣的情況下伴隨著寺院的發展，佛教石窟的開鑿必有新的進展，因為敦煌歷代寺院開窟並不鮮見，特別是寺院僧人代表各家族在莫高窟等地開窟更是屢見不鮮。隨著人們對佛教的依賴加強，寺院經濟的進一步發展，使得洞窟的營建具備更加良好的基本條件。同時世家大族

<sup>80</sup> 主要參考敦煌寫本有，S.788《辰年三月僧尼部落米淨審牒》、日本濱田德海舊藏115號《諸寺經歷》（敦煌研究院有縮微膠捲）、S.542《敦煌諸寺丁壯車牛役簿》及P.3336、S.4914等。另參考土肥義和，《敦煌佛教教團大寺之增建》，載《講座敦煌3・敦煌の社會》，大東出版，1980年。李正宇，〈敦煌地區古代祠廟寺觀簡志〉，《敦煌學輯刊》1988年1、2期，頁70~85。

<sup>81</sup> 姜伯勤，《唐五代敦煌寺戶制度》，中華書局，1987年。

紛紛開窟，以莫高窟第231窟為代表，依建窟碑記《陰處士碑》<sup>82</sup>記載，窟主陰嘉政在碑記中表達了在吐蕃統治下生活的苦悶心情：

事遇此年，屈膝兩朝之主。

短日金風，寒風慟骨。長更冬夜，白髮悲心。

在這樣的情況下，陰處士和兄弟姊妹商議下開一大窟，「就莫高山」「第二層中，方營洞窟，其所鑿窟，額號報恩君親也」。開窟是他們對現實與未來希望的寄託，「報恩」的思想較為流行，另有「報恩吉祥窟」<sup>83</sup>，以開鑿佛教洞窟來報達對父母親人和對唐廷的懷念之情，也是他們對現實無奈的精神世界的反映。因為開窟需求的變化，必然會對洞窟內容與題材進行重新選擇。而建窟的過程中隨著戰爭而來的諸多新的粉本畫稿及佛教宗派思潮也紛紛進入洞窟，因此諸多原創性的圖像不斷被繪畫。另一方面因戰爭和異族統治所造成的陰影，使得敦煌人很希望有更多的神靈佑護沙州這樣一個小小的地方，於是大量的經變畫和各類造像便被請進洞窟。以金光明最勝王經變最為典型，因為該經所表現出來的強烈的護世護法思想，正是敦煌所需要的。<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> 又名《大番故敦煌郡莫高窟陰處士公修功德記》，記載莫高窟第231窟的建窟緣由、洞窟內容等，參見鄭炳林，《敦煌碑銘贊輯釋》，甘肅教育出版社，1992年，頁33~38、頁238~254。

<sup>83</sup> 馬德，〈敦煌莫高窟「報恩吉祥窟」考〉，《敦煌研究》1999年第4期，頁56~59。

<sup>84</sup> 沙武田，〈金光明最勝王經變在敦煌吐蕃期洞窟首次出現的原因試析〉，《蘭州大學學報》2006年第3期。

### （三）佛教世俗化意義的影響

具備以上前提條件與基礎的洞窟造像，為什麼仍會發生如此巨大的變化？很有可能是與發展吐蕃統治時期敦煌佛教的世俗化特徵有關。李正宇先生對敦煌世俗佛教有深入的研究<sup>85</sup>，指出在敦煌唐中後期以來，僧人食肉、喝酒、蓄奴、娶妻、斂財等等，佛教戒律受到極大的衝擊，促使敦煌社會發生了很大的變化，敦煌佛教變成了別具一格的世俗佛教。敦煌僧人普遍飲酒，高啟安先生也有研究<sup>86</sup>。郝春文先生對唐後期五代宋初敦煌僧尼的社會生活有專門研究<sup>87</sup>，揭示出了諸多敦煌佛教的獨特現象，更為敦煌世俗佛教的研究奠定了堅實的基礎，其中展現給我們的許多研究視角，也為本文的研究提供了極大的方便。另，潘春輝女士對唐宋時期敦煌人違戒即世俗化原因有較深入的分析，可供參考<sup>88</sup>。李正宇先生又指出，唐宋敦煌世俗佛教也表現出以下幾個明顯的特點：入世合俗，積極追求美好人生；不重視信行，不熱心空奧義理；對其他佛教宗派都一視同仁，相敬相容，不加排斥；不分真經、偽經、疑經，都一視同仁，一體尊奉，主加褒貶，所謂「一切善言，皆是如來所說」；不守清規戒律<sup>89</sup>。潘春輝女士

---

<sup>85</sup> 李正宇，《唐宋敦煌世俗佛教研究》，國家社科基金結項資料，甘肅蘭州。李正宇，〈唐宋時期敦煌佛教〉，鄭炳林主編《敦煌佛教藝術文化國際學術研討會論文集》，蘭州大學出版社，2002年，頁367~386。李正宇，〈晚唐至北宋敦煌僧尼普聽飲酒〉，《敦煌研究》2005年第3期，頁68~79。

<sup>86</sup> 高啟安，《唐五代敦煌飲食文化研究》，民族出版社，2005年。

<sup>87</sup> 郝春文，《唐後期五代宋初敦煌僧尼的社會生活》，中國社會科學出版社，1998年。

<sup>88</sup> 潘春輝，〈晚唐五代敦煌僧尼飲酒原因考〉，《青海社會科學》2003年第4期。潘春輝，〈唐宋敦煌僧人違戒原因述論〉，《西北師大學報》2005年第5期，頁74~79。

<sup>89</sup> 李正宇，〈唐宋時期敦煌佛教〉，鄭炳林主編《敦煌佛教藝術文化國際學術研討會論文集》，蘭州大學出版社，2002年，頁367~386。

則認為唐宋敦煌僧人違戒主要受禪宗的深刻影響，因為禪宗強調「吾心即佛」「見性成佛」的「佛心論」，突出個人的地位<sup>90</sup>。李正宇先生研究表明，唐宋時期佛教的世俗化，特別是諸僧人飲酒等現象，始於吐蕃統治時期，是吐蕃佛教「有信無戒」特點傳入敦煌的結果<sup>91</sup>。也就是說吐蕃統治對敦煌佛教也產生的深刻影響，世俗佛教漸成主流，在這樣的情況下也影響到洞窟的營建，其中最明顯的特點就是一窟之內近十鋪或十多鋪經變畫的繪入。正如敦煌寫本《張淮深碑》所記：

龕內素釋迦牟尼像並侍從一鋪，四壁畫諸經變一十六鋪  
。參羅萬數，表化跡之多門；攝相歸真，總三身而無異  
。方丈室內，化盡十方；一窟之中，宛然三界。<sup>92</sup>

最為典型，一語道破機關，乃「方丈室內，化盡十方；一窟之中，宛然三界。」

#### （四）于闐因素的影響

于闐佛教的影響也加速了敦煌石窟歷史在吐蕃期的「重構」。古正美先生對「于闐和敦煌的毗沙門天王信仰」有深入研究，為我們瞭解和研究毗沙門天王信仰在于闐和敦煌二地的情形提供了最為清晰的線索，特別是于闐毗沙門天王信仰對敦煌的影響的歷史勾沉，弄清了敦煌佛教史上一個很重要的問題，讓我們明白了敦煌毗沙門天王信仰與造像的圖像學來源。古正美先生注意到《金光明經》是于闐長期以來所推崇的一部重要經典，而「《金光明經》對于闐奠定毗沙門

<sup>90</sup> 潘春輝，〈唐宋敦煌僧人違戒原因述論〉，《西北師大學報》2005年第5期，頁74~79。

<sup>91</sup> 李正宇，〈晚唐至北宋敦煌僧尼普聽飲酒〉，《敦煌研究》2005年第3期，頁68~79。

<sup>92</sup> 參見鄭炳林，《敦煌碑銘贊輯釋》，甘肅教育出版社，1992年，頁273。

天王信仰則有著巨大的影響」，同時于闐廣泛流傳的于闐王係「毗沙門天王胤祚」的傳說信仰：

一定是在《金光明經》及《四天王經》此類四天王護世經典出經之後才成立的信仰。<sup>93</sup>

因此古正美先生極力強調了于闐的毗沙門天王信仰與曇無讖譯《金光明經》二者之間的緊密關係，無疑于闐的毗沙門天王信仰是建立在《金光明經》的基礎上，也正因為如此，在于闐《金光明經》的流傳和毗沙門天王的信仰基本上是同步的，一直到西元十世紀于闐仍大力推行《金光明經》，曾在敦煌長期生活過的于闐太子從德曾就抄寫過貝葉形于闐文《金光明經》(P.3513)<sup>94</sup>

吐蕃統治時期在敦煌受到于闐強烈影響而引起的變化，其最顯著者恐怕沒有比大量于闐瑞像在洞窟壁畫中的出現再明確的了。通過詳細考察集在表現于莫高窟中唐洞第231、237等窟西龕四披所畫各瑞像，經過孫修身先生的研究可知大多來自于闐，基本全為于闐守護神，或與于闐建國有直接聯繫的故事畫<sup>95</sup>，其中毗沙門天王與舍利弗決海，就是直接反映于闐建國的歷史傳說。其中也包括莫高窟第154窟的兩鋪反映于闐建國歷史故事的佛教史跡畫。這些有關於闐的瑞像和佛教歷史故事畫在敦煌的首次出現，均是在吐蕃統治時期，即

---

<sup>93</sup> 古正美，〈于闐與敦煌的毗沙門天王信仰〉，《2000年敦煌學國際學術討論會文集·歷史文化卷》上，甘肅民族出版社，2003年，頁34-66。另見古正美，《從天王傳統到佛王傳統——中國中世佛教治國意識形態研究》，臺灣，商周出版，2003年，頁457-497。

<sup>94</sup> 張廣達、榮新江，《于闐史叢考》，上海書店，1993年，頁98、99。

<sup>95</sup> 孫修身，〈佛教東傳歷史故事畫卷〉，敦煌研究院編《敦煌石窟全集》，上海人民出版社，上海世紀出版集團，2000年。有關敦煌石窟藝術中于闐瑞像的研究，也散見在孫修身先生佛教史跡畫、瑞像的論文當中。

中唐洞窟壁畫中，而且更為有意思的是，在這些于闐瑞像與佛教歷史故事畫中，又是以154窟兩鋪為最早。榮新江先生在〈略談于闐對敦煌石窟的貢獻〉一文中指出，敦煌的于闐瑞像圖其圖本來源於于闐，或以粉本畫稿傳入，或以可以攜帶有絹畫、紙本畫類形式傳到敦煌，再由敦煌的畫家繪製到洞窟牆壁上<sup>96</sup>。因此在于闐長期以來流行並信仰的《金光明最勝王經》及其思想，和于闐的毗沙門天王信仰、瑞像史跡畫等一道在吐蕃統治這樣一個特殊的歷史時期和時代背景下在敦煌上演，由於《金光明最勝王經》特殊的思想與經義，正好與敦煌特定的社會歷史下人們的要求發生了契合，故而一開始便在吐蕃統治早期洞窟第154窟內同時畫了兩鋪，強烈反映社會現實的需要。

## 小 結

至此，經由現象到原因的分析，敦煌石窟在吐蕃統治時期所發生的歷史性「重構」，基本清晰地展現在我們面前。讓我們看到了吐蕃統治時期特殊歷史背景下敦煌社會包括洞窟營建在內所發生的強烈變革，其深遠的影響，以至於奠定了其後歸義軍時期近兩百年來的石窟營建模式。從這個意義上講，吐蕃期洞窟在敦煌石窟歷史長河中佔有舉足輕重的地位，需要作更深入的研究。本文主要涉及到對一些基本現象的說明與分析，更高層次的研究，如對洞窟宗教思想義理與僧人實踐等活動的再考量，仍有更多的疑問，也是以後研究的主要課題。只有當這些深奧的佛學問題解決之後，方可對此期洞窟「重構」的真正原因有所認識。對此仍需更多資料的發現，也需不同研究視角與方法的激盪。

---

<sup>96</sup> 榮新江，〈略談于闐對敦煌石窟的貢獻〉，《2000年敦煌學國際學術討論會文集——歷史文化卷》上，甘肅民族出版社，2003年，頁67-82。

## 圖版目錄

- 1 莫高窟第201窟中唐補繪內容
- 2 莫高窟第199窟中唐補繪內容
- 3 莫高窟中唐第154窟內景
- 4 莫高窟中唐第154窟一壁經變畫布局
- 5 莫高窟中唐第231窟陰家窟內景
- 6 S.P.83金光明最勝王經變畫稿
- 7 莫高窟盛唐第129窟龕內屏風畫
- 8 莫高窟中唐第240窟龕內屏風畫
- 9 莫高窟中唐第154窟金光明最勝王經變
- 10 莫高窟盛唐中唐洞窟報恩經變比較示意圖
- 11 莫高窟中唐第361窟彌勒經變
- 12 莫高窟中唐第159窟東壁維摩詰經變
- 13 莫高窟初唐第323窟示意圖
- 14 莫高窟中唐第154窟南壁西側兩鋪于闐建國歷史故事史跡畫
- 15 莫高窟第237窟龕內頂坡瑞像史跡畫
- 16 莫高窟隋代第203窟涼州瑞像
- 17 張掖馬蹄寺千佛洞第6窟初唐涼州瑞像
- 18 莫高窟第231窟西龕東坡中間畫涼州瑞像
- 19 莫高窟中唐第154窟龕外北側彩塑毗沙門天王像
- 20 榆林窟中唐第15窟前室東壁北側北方毗沙門天王像
- 21 P.t.2222紙本畫著色毗沙門天王像
- 22 莫高窟中唐第359窟北壁吐蕃裝男供養像
- 23 莫高窟第231窟東壁門上陰伯倫夫婦供養像