

2006中國西北石窟考察結報

—石窟寺院考察篇—

郭 祐 孟

圓光佛學研究中心圖像文獻室

前 言

2006年的暑期，圓光佛學研究所圖像文獻室再度與蘭州大學敦煌學研究所、敦煌研究院敦煌文獻所、東南大學藝術學院等單位及學者們，攜手舉辦石窟專題考察活動。前後十六天，行程十分緊湊，總計密集地考察了大小石窟十三處、寺院四所，以及博物館五座，收穫非常豐富。以下就此次考察的成果，做一概略的抽樣紀錄與分析，一來與大眾分享這次活動的喜悅，二來也藉此請教諸位先進方家，能不吝指正為禱！

此次考察與交流的實際行程如下：

8/20 台灣中正機場→香港→西安。

8/21 考察西安古剎（草堂寺、大雁塔、碑林博物館），夜赴蘭州。

8/22 於蘭州大學敦煌學研究所舉行學術交流暨研習課程，夜赴天水麥積山。

8/23 全天考察麥積山石窟。

8/24 上午考察麥積山石窟，下午考察仙人崖石窟，之後參觀天水伏羲廟與博物館。

8/25 考察甘谷大像山石窟、武山拉梢寺石窟、水帘洞石窟等。

8/26 往隴東，考察庄浪雲崖寺石窟，夜赴涇川。

8/27 考察王母宮大佛洞石窟、涇川南石窟寺，後參觀合水博物館，夜赴慶陽。

8/28 考察慶陽北石窟寺，後返蘭州。

8/29 往武威，參觀天梯山石窟大佛、文廟（西夏青銅佛及石碑）、西夏博物館等，後往張掖。

8/30 考察馬蹄寺石窟，之後往嘉峪關。

8/31 往安西，參觀瓜州博物館，後往敦煌。

9/01 早上參觀敦煌莫高窟陳列館，於複製石窟內講解，下午瀏覽北魏到隋代的石窟。

9/02 考察五個廟石窟、西千佛洞石窟群，後返莫高山莊。

9/03 早上做莫高窟中晚唐石窟專題考察，下午舉行考察總結報和檢討會議，夜赴西安。

9/04 西安→深圳→香港→台灣中正機場，行程圓滿！

西安古剎草堂寺

草堂寺位於陝西戶縣圭峰北麓，又稱為「圭峰寺」，面對終南山脈，環境極為靜謐幽雅。後秦主姚興迎鳩摩羅什入關後，便安排他在此處翻譯經典，授法講學，當時稱為「逍遙園」。唐代天寶初年，飛錫禪師居此弘法撰述；之後，華嚴宗五祖宗密禪師也在此地安住，稱為「草堂寺」，後又改稱「棲禪寺」。我們此行來到草堂寺，最主要的目的，自然就是參禮鳩摩羅什大師的舍利。



圖1 草堂寺羅什塔

草堂寺的右側，專殿供奉著鳩摩羅什舍利石塔（圖1），高2.33米，八面十二層，以八種玉石雕刻鑲嵌完成，眾色交光，莊嚴肅穆！從其藝術風格來判斷，應該是唐代後期的作品，這很可能就是唐昭宗時期重建完成的，時在九世紀末。石塔上鐫有一偈：

丁酉仲秋晦，大士入東土，姚興喜服膺，當年羅公後，
盡是詰三葉，翻譯明佛音，圓通並祖燈，如何生別□，
南北強分明。

我請求法師們領眾繞塔三匝，恭敬地懷念並禮讚這位學德兼備的佛門龍象。試想：如果沒有他的演法，中土將模糊於中觀正見；沒有他傑出的學生來傳持，我們都將成為佛道的邊緣人。一步一腳印，滿心的感激而不能自己！



圖2 西安草堂寺 宗派圖碑 局部

羅什塔堂的右前方矗立著一方元碑，題為〈逍遙園大草堂棲禪寺宗派圖〉，序列傳承僧譜共計四百三十四人。第一排羅列著鳩摩羅什門下的四聖八俊和三千徒眾（圖2），諸如：僧肇、僧

叡、慧觀、道生、道融、僧影等賢，歷歷在目，彷彿回到五世紀初的時空，同會聽聞羅什法師精湛的真實義。第二排則羅列圭峰宗密禪師為首的縉素九人，熟為人知的宰相裴休、文豪劉禹錫、詩人白居易等名，亦佇立其中，讓人瞬間感受到唐代佛教的繁榮景象。第三排以下從五代到元代，僧系簡明且完整，是一方具有重要價值的中國佛教活教材。我們站在碑前，遙想先賢高德的風範，內心湧現的法喜真是無以言喻。

羅什塔堂的正前方有一座殿堂，題為「鳩摩羅什三藏法師紀念堂」，其中供奉著用黃楊木雕造而成的羅什大師坐像，高1.1米，是1982年由日本日蓮宗出資贊助，由中央工藝美術學院完成的。此像風帽僧衣，闊額方顏，眉宇之間散發著對真理的堅持，對生命的達觀。我們自然地五體頂禮，追隨這一位難得的善知識，並獻上身口意的供養。

寺中的碑亭，還安置著圭峰宗密禪師的碑銘，由名書法家柳公權所書，工整中不失靈動，氣韻冉冉出生，細查拓片上的字句，將宗密禪師那一幕幕的生命歷程給播送了出來，若不是時間的無情匆促，我們真想宴坐終日，與古德神遊，向先賢請益。東序有涅槃佛殿，是中國境內最大的玉石臥佛。其後有荷花池一

座，荷葉田田，穿插著妙芬陀利的情影；漫步其間，沐浴在《妙法蓮華經》的法雨之中，也如同念誦著《大方廣佛華嚴經》，體會著蓮華藏世界的清淨莊嚴！

西安古剎大慈恩寺

大慈恩寺位於西安城南，是唐貞觀22年（西元648年），太子李治為報其母文德皇后的慈恩，於進昌無漏寺舊址營築該寺而成。親幸禮佛，供養度僧，並迎請玄奘法師為上座，築造翻經院，安置天竺請回的經像舍利。之後又依西域制度，請建五級磚塔，即今之大雁塔，以利遮止火難，有效保存經像。玄奘一生的翻譯事業，多半在此完成。唐太宗也親製〈大唐三藏聖教序〉，請中書令褚遂良書碑刻之，鑲嵌於塔南後壁，以誌千古盛事！現今的大慈恩寺為西安佛教會所在地，連同周邊大唐芙蓉園和大唐不夜城的整體規劃，將呈現出一派唐式風格的特景園區，做為西安的一級文化景點。

大慈恩寺前的廣場上，安立一身玄奘法師的雕塑，他右手持錫杖、左手持念珠，在風沙滾滾的河西古道上，以他堅定深邃的眼神，展現其堅毅過人的性格；到此的遊客善信，沒有不跟這位人類歷史上的傑出探險旅



圖3 大雁塔全景

行家，一起合影留念的。進入寺門，遙見大雄寶殿巍巍矗立在高台上，殿前的兩棵龍爪槐，像是大雄寶殿的護法一般，異常威神。過了大殿，高高矗立的大雁塔（圖3），引發著每個人的崇

高情愫，連連的讚嘆聲不絕於耳！大雁塔為一座方型樓閣塔，塔身與塔剎皆以磚石製作，層層收分，比例優美別緻。塔身不施雕刻，唯有檐部用菱角牙子做疊澀磚層，上下正反相接，也呈現出樑柱結構，層層開通門窗。乍看之下，通體明快簡鍊；仔細觀讀，竟又細膩端雅。較之其他唐塔，大雁塔具有更多理性的氣質，或許這標誌著法相唯識宗那種嚴謹的學理結構和冷峻的治學方法吧！

大雁塔的後方現在正規劃為玄奘三藏院，其中每一座殿堂的壁畫浮雕，皆展演著玄奘法師戲劇性的人生歷程；尤其看到他遠赴天竺那爛陀寺，向戒賢論師求法學習的畫面，不禁內心澎湃，慚愧自己的懶散怠慢，實在太不應該！循著壁畫觀禮，玄奘法師的精神果真不死；到今天，《般若心經》仍舊時時迴繞在我們的腦海，為我們指引光明自在的人生坦途。隨後，我們禮拜了明清時期的高僧墓塔院，細讀他們的墓誌銘，想到聖教延續的十分不易，我們怎麼忍心不加珍惜呢？

天水麥積山石窟

這次對麥積山石窟的考察，集中在隋代以前的洞窟，在此僅簡介幾個例子。首先是76窟。過去，學界對於此窟供養人壁畫中「南燕」題記的問題，引發了一些討論；但是，鄭所長卻認為所謂的「南燕」其實是誤讀，應該指的是「南秦主（南秦州刺史）」，這對於進一步研究相類型石窟的佛教文化互動，是非常有意義的資訊！對於北魏到西魏那些具有南朝藝術風格的壁畫與造像，鄭所長認為是與功德主息息相關的。因為從120窟的供養人題記來判斷，這可能是一座由南天水（白石縣）王室家族出資營造的石窟，指的是屬於長江流域的「小天水」，也就是古代南

天水郡的京城所在地，而非現在的天水地區。

麥積山北周時期的開窟活動蓬勃發展，且石窟的型制和題材變化很大，其中有一類四角攢尖窟頂，且環壁面為了適應七佛造像而呈多元發展的方形窟，最終成為此期的主流樣式之一。這除了佛教本身禪觀與懺罪的傳統之外，應與北周恢復鮮卑人以七佛象徵七世父母的追福舊俗有關，第26和27窟都是這一類洞窟。雖然前半段已經坍塌，但窟頂剩餘壁畫的保存情況尚佳；窟體不大，比較適合禪修與禮佛，26窟窟頂延續著北魏晚期開始流行的涅槃經變，27窟窟頂則是首次出現了影響後代極深的法華經變相。此處的法華經變以二佛並坐為中心，聖眾雲集好不熱鬧，或佛陀演法，或菩薩當機，或比丘供養，或護法衛持，或佛子聆聽等等，共成靈山盛事！我們仔細地觀察經變中的每一個小場景，都展現畫師的高超手法。這兩個北周石窟相互比鄰，畫風如此相似，反映著南朝佛教藝術的風格。如北朝禪僧所理解的，透過繫念與修持《法華經》的力量，能夠親臨法華盛會，聆聽釋迦、多寶二佛實相之說，體證久遠真實佛身的內涵，也使靈山法華盛會的亙古常演付諸展現。《涅槃經》以「金剛不壞」釋佛身，《法華經》則以「本實常住不滅」釋佛壽，圖像般若的價值，在這石窟當中一體托出，傳達釋迦佛一生教化「功德圓滿」的訊息。法華會上增上慢人退席的遺憾，也在涅槃會上肯定佛性普遍存在時，呼應了佛陀不捨任何一個眾生的根本誓願。拙見以為：這兩個洞窟其實可以視為一組雙窟，詮釋著釋迦佛出世的本懷與化圓功竟的完美生命歷程。若能就甘肅境內石窟造像的發展視野來做大格局的觀察比對，則可發現：麥積山七佛窟的法華與涅槃經變圖像，做為一種「說明式」或「教學式」的性質，具有承先啟後的積極意義，其義理深度是值得探討的。

58窟的水月觀音（圖4），鄭所長認為是北宋時代所造，不過，大多數的老師們都認為是明代作品，特別是菩薩身稍顯僵硬，旁邊的供養人服飾，又純是明服造型。另外，鄭所長也特別針對經常出現在水月觀音造像旁邊的三藏取經圖，談到其在各地區石窟的文化適應問題。譬如：四川、關中、麥積山地區的水月觀音是單獨題材的；敦煌一帶的水月觀音圖，多有白馬、唐三藏與猴行者出現；而陝北的水月觀音石雕，則將猴行者換成沙彌，這是很有趣的分化現象！郭老師則認為這可能與西夏佛教的佈教區域有關，因為初期猴行者出現的地區，似乎是集中在西夏國境之內的。



圖4 麥積山58窟 水月觀音

仙人崖石窟

仙人崖石窟保存著大規模的明、清時代宗教造像，題材結合著儒、釋、道與民間信仰，呈現著多元而豐富的面貌，給予大家另一種考察的風情！整體來說，可以感受到以佛教為主體，融攝儒、道二教的用心。毗盧殿中供奉著以盧舍那佛為中尊的三佛，有迦葉和阿難二尊者為侍，兩壁皆為諸聖赴會禮佛的場景，雕塑和壁畫的手法顯得富麗堂皇。在三佛的兩端壁面，分別畫著達摩和惠能的形象，別具特色！華嚴殿中供奉著華嚴三聖，有帝釋天和帝釋天妃為侍，左右壁並配侍著六身僧像，雕塑手法細膩而典雅，令人望之不忍離去！值得注意的是中央主尊，表情極為溫雅

且愉悅，與一般端身結跏趺坐的釋迦像不同；頭部略為右傾，右腳屈膝正立，雙手環抱於右小腿前，左腳則屈膝平放，袈裟斜披，整體姿態與元代的釋迦苦行思惟像十分相似，具有強烈的人間性格。左右壁配侍的六身僧像與一般的羅漢像有著不同的表現，數目只有六身，充滿肖像的趣味；如初組達摩著錦衣戴風帽，焰眉金剛顏貌，眼光炯炯有神，其餘祖師則文雅清秀，有著不隨雜染的清淨神采，這組塑像應該是表現了中土禪宗的六代相承。這兩座殿堂都突顯出禪宗的傳承題材，應該不是偶然，這反映當時僧團非常重視禪法傳承的問題，就連下文的三教祠中也是如此。

仙人崖的三教祠，是非常具有特色的信仰結構，屈直敏老師特別以此為題，建構了一個研究的格局，獲得大家熱絡的討論和共鳴。主



圖5 仙人崖石窟三教祠壁畫 求請出家圖

尊是三教一體造像，由孔子和老子一同展卷，同釋迦共論法義；很明確地，這是以佛教為主體的架構。兩旁仍舊塑作達摩與惠能，標示禪法的流傳軌跡。兩側壁滿是壁畫，仔細比對，包括右壁有：釋迦涅槃圖、孔子傳道圖、道人降魔圖；左壁有：求請出家圖（圖5）、孔子問禮圖、比丘禳災圖。全祠的繪塑融為一體，經過整密的安排，三教共處而井然有序。三教造像同處一寺，是近代漢傳宗教史的重要課題，站在佛教造像史的立場，由

佛像和相關佛教壁畫題材在三教結構環境中的位置來考察，經常會有重要的問題發現，這是很值得去深入探索的。

觀音殿中供奉著三身明代彩塑，中央為穿著僧袍、戴冠纓絡的說法菩薩造型，與麥積山石窟165號窟的主尊宋代觀世音佛相像；左尊為沉浸在禪定喜悅中的坐姿白衣觀音，看來令人馬上想到南宋牧谿的觀音畫像，服裝也與麥積山165號窟的左尊立像白衣觀音相類似，這種觀音像也在隴東地區的同時期石窟中出現；右尊則是極為特殊且少見的觀音忿怒尊形——面然大士坐像（圖6），這反映了元代被譯入中土的《瑜伽集要餓口施食儀》，在之後流行民間的情況。此面然大士正身端坐，頭光身光具足，且是常設形象，這與民間每歲七月間，用紅緞塗大士奉祀於壇中的紙紮大士爺，於法事結束後必定燒毀的狀況，其性質顯然不同。個人以為：這個觀音殿正是明清時代漢傳觀音信仰的縮影之一，對於我們理解相關問題提供了第一手的圖像史料，非常珍貴！

喇嘛樓裡供奉著一身威嚴而量感十足的戴帽僧像，兩側各有一個比丘為侍者，這應是唐宋時期最為膾炙人口的泗州大聖信仰！此造像的體量與其他殿堂中的主尊相比，顯然大了許多，面相也比較古樸，但神情生動，扣人心弦，很有可能是宋代造像。



圖6 仙人崖石窟觀音殿右尊 面然大士
明代

甘谷大像山石窟

甘谷有一首民謠：「佛鄉有個大佛寺，頂得藍天咯吱吱」，這是說著甘谷八景之一的文旗山摩崖大佛；地處秦嶺山脈西端的一條餘脈上，鑿造27.3米高的半圓雕石佛，也被稱為大像山石窟。此地自姚秦開始，便是佛法流通之地，北周時期佛事鼎盛一時。明清之際，轉為三教並存共榮的宗教環境。我們登上大像山山頂，大佛露地倚坐，巨大而內斂，威嚴卻祥和（圖7）。大佛背後還殘留著部分古代懸塑，可以認出是天部供養的場景，尤其鳥身童子臉的迦樓羅造型，十分靈活而有趣味。原來在大佛龕的左右兩壁面開鑿出方形洞窟，其中佈滿千佛，為唐代原物。前大像山石窟所長王來全先生特別告訴我們：大佛的眼睛是用唐代大陶甕鑲嵌而成，至今仍舊靈光閃耀。站在這兒，心中響起「爐香讚」：爐香乍爇，法界蒙薰……諸佛現全身！任何文字都已經不重要了，惟獨如實觀照，一切具足。

大佛旁邊還有幾個洞窟，以藥王洞的開鑿最早，目前還保留著通往大佛窟頂的閣道，允為大像山勝境！又睡佛窟也極有特色，其中塑作蓮葉觀音像，彷彿睡佛半臥，格外吸引人；在大陸東南沿海的普陀山離島，也有一身臥觀音，像是睡臥在婆娑之洋中的洛迦山島，自



圖7 巍巍的甘谷大像山大佛 唐代

然與人文的觀音像，在此地做了最美的結合，不知這甘谷的睡觀音是否是源自普陀山呢？5號窟的左側開有禪室，近代以來供奉著魚籃觀音，這也是民間重要的信仰對象，說明了此地觀音信仰受歡迎的狀況。在1980和1984年，此地曾經出土北魏和西魏時期的石佛，其藝術風格可與麥積山同期石窟相類，顯見其歷史。另外，山腳下的觀音洞非常值得參觀，塑像、壁畫儘管多是新作品，卻是保留相當多題材，也有僧侶淨住，經常梵唱悠揚，讓人無法忘懷這一顆閃爍在渭河岸旁的明珠。觀音洞供奉著三大士，皆雙跏趺座於蓮台之上，象徵大智、大願、大行的大乘內涵，雖是文革以後才重新塑作，但反映著此地明、清時期信仰的一類結構。

武山水帘洞、拉梢寺石窟

在往武山水簾洞石窟的路上，我們見識到大自然洪水的力量，映入眼簾的是路基被掏空後，散落一地的水泥路面，著實怵目驚心！我們沿著河床行進，順著古絲路的軌跡，去探訪這一處幽深的人間淨土。首先來到顯聖池，這是一個天然石洞，崖壁上滿繪著壁畫，看來是北周到隋代的風格；以千佛圖為背景，在中央一鋪比較大的佛說法圖周邊，還環列著許多鋪佛說法會，或菩薩說法會的重複場景。這種題材組合也出現在某些北朝晚期的千佛或千菩薩造像碑中，以及敦煌莫高窟的隋代洞窟；這看似單純的圖像結構，其實並不容易對它解碼，或許要先設法找到當時禪法流傳的些許資訊才好。

順著河谷繼續往山裡走去，陸續見到兩岸山崖高處有零星的窟龕遺跡，或半浮雕在石壁上的藏式舍利塔，充滿神秘的氣氛。豁然之間，偌大的北周摩崖浮雕大佛出現在眼前，接二連三的驚

嘆聲，傳達出拉梢寺攝人的魅力！此大佛的神情極為古樸，藉著淺浮塑的手法將敦厚的量感展現出來，其佛座華麗又莊嚴，分層飾



圖8 武山拉梢寺石窟摩崖大佛佛座

以三種動物群像：獅子代表釋迦佛的智慧說法和威德神變，鹿則是表徵釋迦佛初轉法輪與善巧設教，大象展現釋迦佛的精進勇猛及堅定無畏（圖8）。在佛座中央另外塑作一佛二菩薩的立像，並且有棧道可以登臨，此三尊身軀皆已殘毀，但面容慈悲而堅定，譽為拉梢寺石窟最唯美的藝術表現，這種集清淨莊嚴和真善美聖的作品，代表著當時佛教徒心目中最理想的佛陀相貌。佛座旁邊留有碑文一方，記載當時尉遲迥等造大佛的動機與背景，有高度的史料價值。此摩崖佛的服飾屬於典型的笈多樣式，不排除有巴蜀工匠參與的可能性；這源自於西魏大將于謹、楊忠攻迫江陵，殺梁元帝後將財官百姓掠歸長安的軍事行為，並因此促進南北經濟文化的交流，所表現在石窟造像的影響。

我們在摩崖浮雕大佛對山的平台上靜坐，開眼閉眼之間，頗能體會佛影的意義；只有百分之百的皈依，才有毫不懷疑的信心，諸佛常現前又豈止限於圖像式的表達呢？法義與法相都是我們憶佛、念佛、見佛的重要途徑。順著略有搖晃的棧道上行，可

以見到一組表現華嚴思想的造像：華嚴會、十方佛等等。壁面還佈滿了五代和元明之際的各種說法圖，通體活化了這面原來枯寒的岩壁，山石佛性在古絲路上真是處處得到印證。一路上，聽王來全所長談他尋覓古佛歷史的點點滴滴，也分享我對禪修經典和實踐經驗的小小心得，心中不禁陣陣悸動，說到精采處還有熱淚盈眶的感動，有情佛性又豈遜於土木山石呢？

隴東庄浪雲崖寺石窟

雲崖寺週邊散佈的大小石窟很多，經常是看得到卻難以登臨的；從其石窟形制來看，可以想見過往禪修者的勇氣和決心。我們適逢剛剛閉關圓滿的喇嘛行者，他從登臨懸崖上的古洞窟之後，便專心修法淨化，除了淨房之便，幾乎不下洞的。現存較早的遺跡是編號1到4的一組洞窟，1號窟大小僅適合一人禪坐，造像題材與大小對禪觀攝心來說，極為恰當！我們可以肯定這是禪觀設像的典型洞窟，讓大家輪流進洞結跏趺坐片刻，體驗古德禪僧的實踐情形（圖9）。2號到4號窟皆為龕式，2號較深，佛壇適合擺放供品，造像品質相對精美；3和4號龕則較淺，佛像古拙有清趣！現場模擬這三個洞窟的宗教功能，都適合禮拜佛像以行懺悔儀式。看來，這群早期石窟的設計是頗為用心的，也為當時禪修禮懺的行者，留下給予後人學習和鼓勵的因緣。



圖9 於庄浪雲崖寺禪窟中體驗古德的靜坐環境

開鑿於明代的羅漢洞，正壁主奉華嚴三聖，兩側壁從下至上羅列：十六羅漢、二十諸天、故事場景等。羅漢群像有廟堂雍容之氣度，表情刻畫細膩而傳神，表現了塑佛匠師們的虔誠心靈，更展現羅漢脫俗自在足為天人導師的美德。這個洞窟等於是一座大雄寶殿，釋迦牟尼佛的教導透過羅漢們一一展開，給人佛法常住世間的信心，代表著隴東地區近代佛教殿堂造像的典型。另一座名為「五方佛洞」的洞窟，根據〈大明重建雲崖碑記〉，說是明萬曆12年（西元1584年）所建，當時此地還有營造大佛、千佛殿、藥師殿、觀音殿、祖師殿等等，法化十分蓬勃，五方佛洞在當時應該是被視為主體殿堂的！正壁供奉五方佛，但中尊是手結總攝印相（最上菩提印）的盧舍那佛（圖10），兩側有文殊、普賢為侍，還有八菩薩環列，壁上穿插化佛化菩薩等，全堂延續著唐代華嚴密教的曼荼羅格局，非常難得；我們藉由對此洞窟的考察和串聯，可以直接了解隴東地區佛教傳佈的內涵，更可以間接追溯關中、四川、河西等地佛教流通的互動情況。這兒給我們考察人員莫大的驚喜和佩服！



圖10 庄浪雲崖寺石窟五方佛洞主尊 盧舍那佛 明代

涇川王母宮大佛洞石窟

大佛洞石窟位於涇河南岸的回中山山腳西王母廟左側，又稱為「王母宮石窟」，大約開鑿於五、六世紀之間。從其藝術風格來說，與雲岡第二期石窟非常相近，這早就受到學者們的注意。很遺憾的是，此石窟內部壁面破損非常嚴重，已經無法全面復原了；這次，我們花了不少時間針對殘留的細部做出比對推測，並援用雲岡石窟的圖像佈局來模擬復原。尤其賴老師和于老師都對雲岡石窟用心較多，提供了不少可貴的意見。石窟內最引人注目者，是為上下層形制迥異的中心塔柱，柱下層為四面開龕，正向龕特大，柱上層則是八面開龕。這種中心塔柱的式樣，與雲岡石窟不同，顯然另有根據！目前，僅有發現一例與此相同，也就是慶陽北石窟寺的樓底村一號窟，可惜這次考察未能到此實地勘測。賴文英老師認為這種中心塔柱有結合自北涼石塔的因素，而這也是對涅槃法身思想的另一種詮釋角度，這個觀點引發諸位老師之間的精采討論。

中心塔柱的四個轉角，原來都順勢雕造出大象馱塔的角柱；可以發現象牙基部的圓孔還很清晰，這原來或許插飾著真象牙或高等木雕象牙吧！中心塔柱下段的四個面向都開佛說法龕，唯獨右向面雕造著二佛並坐的題材（圖11），此釋迦和多寶二佛正為了證說法華而喜悅不已，而這正也是佛陀出現世間的終極目的，宣導唯一佛乘



圖11 王母宮石窟中心塔柱右向面 二佛並坐 北魏



圖12 南石窟寺第4窟內景 宋代

不過，對此窟造像的題材與年代，大家各有看法。此窟以觀音為主尊，配以文殊和普賢的組合，共成「三大士」（圖13）；這是初唐以來形成於中原的漢傳佛

教特殊題材，由於不是直接根據經典，一般都誤以為是民俗造像。其實，唐代華嚴學者對此三尊的討論很多，宋代禪師更常運用此題材來說法，明代禪德也多所著墨，是一個重要的圖像結構。兩側壁下段為十六身羅漢像，中段為八大菩薩，都是佛殿中重要的組成。

也就是說：這一窟是以觀音為主體，結合了大乘經典的兩大上首菩薩、八大菩薩、十六羅漢所構成的，其造像年代以宋代為宜；這一



圖13 南石窟寺4號窟 三大士造像 宋代



圖15 合水博物館 山神

持僧惠時領三代住眾，於明天啟七年，請醴泉縣金火匠師鑄造的，命名為「千葉寶蓮佛」。此佛白毫的寶石已經脫落，胸間有卍字「喜旋德相」，雙手結禪定印，雙跏趺坐於千葉寶蓮花臺上，一葉一如來為千釋迦，所以主尊是為盧舍那佛，顯然是根據《梵網經》鑄鑄的。

塑，莫衷一是。惟獨稱為「宋風觀音」，是大家沒有爭議的！這種造型為涇川南石窟寺第4窟的主尊提供了很好的相對參考指標。目前陳列於正廳中央的坐佛像，是提供給參觀者禮拜瞻仰的，根據背後的銘文可以知道：這是由慶陽府華池寺住

另一組來自太白鎮臥坑寺的金代神廟雕塑，也引起了大家的注意和討論。廟額題寫「威靈顯應」，上聯「廟貌巍巍千載」，下聯「神威赫赫萬年」，主尊三頭六臂（圖15），被認讀為阿修羅神。仔細觀察，此神像身著戰甲，以半戰鬥姿騎坐於老虎背上，頭上戴著扁三角錐帽，額頭有類似白毫相，兩眼神銳利且舌頭外露，像極了鬼王身。殘存的五隻手臂，分別拿著劍、印、弓、箭、圓形物等。當時會將之辨識為阿修羅神，可能是把圓形持物當作日、月形而造成的；不過，這個圓形物不一定是日輪或月輪，更有可能的是法鏡(降魔用)，況且持日月的手應該要上舉比較合理。而殘毀的左側第三手，原來可能是握著青蛇。總之，我們許多人都合理懷疑：這不是阿修羅神像！由於祂以老虎為坐騎，老虎額頭上還鑄刻著「王」字，個人認為很可能是當地的山神。

慶陽北石窟寺

開鑿於北魏晚期（宣武帝永平2年，西元509年）的165窟，是北石窟寺中最大的洞窟，向來受到學界的特別注意。窟內造像以過去七佛為主體，搭配著未來佛



圖16 北石窟寺165窟門南普賢菩薩 北魏

彌勒、騎象人物、阿修羅王等等；環壁則飾以佛傳、本生故事、千佛等淺浮雕。近年來，許多的研究者是朝向北魏晚期政治背景作解讀的，然而對此圖像結構的佛教義理面則大加忽略了！事實上，此窟的部份造像題材仍具爭議性，我們這次的考察便特別針對這些地方做討論。提到門旁的騎象人物（圖16），向來有兩種認讀結果：一做普賢菩薩；一做帝釋天神。由於此騎象人物戴寶冠、著天衣、披帛帶，單跣垂足，面容十分慈藹；加上其左方有一位手持柺杖的御象師，右方有一身雙手持蓮花苞的跪姿比丘，大象體態沉穩而長鼻下垂。經過仔細的考量，大家都比較傾向於認讀為普賢菩薩，且判斷其造像功能是作為道場行者的守護者。門右的另一身三頭四臂尊，手持日、月、杵杖等物，身後以山景為屏，向來被認讀為阿修羅。若細看此忿怒尊的下段，明顯經過堆土重修，隱約還可還原其單跣垂足或弓步戰鬥的姿態。左第二

手的持物有殘損，未知原來為何？此尊除了與雲崗石窟北魏時期的阿修羅像極為相似之外，也不排除是慶陽當地山神的形象；畢竟以阿修羅和普賢菩薩對放的例子他處未見，實在沒有適當的佛典根據！另外，在正壁往兩側壁延伸的位置，安排了兩個畫面，題材一直不明確。經過個人與麥積山石窟魏副所長交換意見後，比較肯定地將之定為外道圖，作為佛傳的一部份，雙具描寫史實和象徵皈依的內涵。考察之餘，我請圓光法師們領眾唱誦〈懺悔偈〉、〈三皈依〉，讓大家感受這個洞窟的功能性，無論音響效果和空間氣場的振動頻率，都讓人驚歎古建築高超的設計藍本與營建技術，成為我們在北石窟寺的考察活動中，極為令人難忘的經驗！

位在南段第三層崖面上的41號窟龕也引起了我們高度的興趣，賴老師和沙老師都認為這可能是北朝晚期的遺跡，而《北石窟寺內容總錄》



圖17 北石窟寺41號窟龕正壁左段 初唐

將之定為初唐時期，顯然認知的誤差不小。按照崖面木樁孔的遺存狀況來判斷，此窟原來應該有窟檐保護著，不過現況殘損十分嚴重。正壁以佛像為中心（圖17），兩側描繪山林場景，林中石洞有禪僧像，還有供養求法人像，非常生動！兩側壁各有天王侍

護，上段壁面則以二佛並坐和維摩文殊左、右相對應；這種在南北朝石碑像中經常性的組合和佈局，出現在此禪修氛圍較濃的41窟當中，實在很值得再加探討。除了以上兩個例子，諸如：觀音龕、七佛窟、乘象普賢的配組情形等等，也都是我們這次特別注意到的，在此就不多談了。

武威天梯山石窟

北涼王沮渠蒙遜從張掖遷都姑臧（今武威）的時代，大開石窟佛事，或為崇佛，或為母親追福，在佛教信仰中還雜揉著匈奴民族對大自然的崇拜傳統。北魏滅北涼之後，由姑臧一地遷徙三萬多戶居民到平城（今山西大同），其中不乏僧人和能工巧匠，河西佛教藝術的養分因此東傳中原，對後世影響極大！天梯山石窟自北涼開鑿以來，歷經北魏、隋唐、宋元明清各朝，漢藏僧團相繼消長，迨近代成為喇嘛教寺院。目前，保留的洞窟時代以北魏為確當，但也有上追乎北涼者，此地因而被專家譽稱為「石窟之祖」。據《武威縣志》所載，「天梯古雪」在明代已被列為「涼州八景」之一了。

1958年，由於在石窟附近修建黃羊河水庫，為了保護文物，甘肅省政府決定對洞窟內部分文物搬遷保護。除大佛窟外，距地表幾十米高處的小洞窟內49身塑像、100多平方米的壁畫及25箱殘片均搬遷至省博物館保存，並進行相關的測繪取樣工作，其危險和艱苦實在難以想像。所幸之後的水庫並未真的將此石窟淹沒，讓後人還可以在遊艇上瞻禮古佛洞的莊嚴，只是石窟已經確定無法還原，只能等待遷移複製的機會了！我們此行還是無緣看到當時剝離截下的古佛彩繪，只能親臨此福地，感受遙想那當年的梵韻洪鐘。在陳列館中，我們先參觀了天梯山石窟的相關營造狀

況、測繪資料、各時期的代表洞窟及造像內容等等，藉由放大的圖片展示，神遊了這個聞名中外的佛國聖境。

據〈重修涼州廣善寺碑記〉（明正統13年，西元1448年）所載，御馬太監劉永誠重修廣善寺時，曾在此窟前築起十六丈高的八層樓閣。窟內有石胎泥塑大像七尊，皆高浮雕，主尊倚坐佛高23m，頭部曾於1927年大地震時掉落，於1936年重新補塑，面相平板略為呆滯；由於多次重修，整體的視覺效果雖然強烈，但藝術價值並不太理想，惟有左侍菩薩、右侍弟子仍留唐風遺韻，天王神情依舊威凜。朝禮大佛窟是無盡的滿足和鼓舞，透過不同高度的瞻仰，我們的心中出現了各種的迴響，也在禮拜中體會了佛身無邊的震撼！此大佛為倚坐像，右手巧施無畏，左手按膝正受，雙目凝神專注，心空包容太虛；兩側有兩大上首比丘、菩薩、天王等，共成七尊像，將佛的圓滿逐步外化成比丘的含蓄、菩薩的柔軟，和天王的威嚴（圖18）。將釋迦牟尼佛一生的教化，透過這個大佛龕的圖像結構，一體呈現出來，這真是古德的



圖18 武威天梯山大佛群像 唐代

智慧巧能。唐代大佛窟巍峨聳立在天梯山間，面臨水庫清鏡，念念流入自性海，山是佛的淨土，佛是山的心靈，巧妙融合為一體，直歎古代匠師們的心靈造佛工

程，感恩世間和人心無常所帶來的善巧造境，除了偉大，還是偉大！摩訶般若波羅蜜多！

17窟是整個天梯山石窟中，除了大佛窟之外，規模最大的洞窟，很可惜在1927年大地震時被震毀，學界高度懷疑這極可能是由北涼王支持開鑿的「涼州石窟」中的重要洞窟。個人則認為：17和18號這兩個石窟可能是一組上下式的雙窟，上窟顯示佛的功德威儀，下窟則作為僧徒繞塔行道或禮懺用，很值得進一步作分析研究。

武威市博物館

武威市博物館位於文廟內，廟旁還有西夏文物陳列館，佛教類的展品非常豐富，從北涼、北魏風格的天梯山壁畫殘片、唐代佛寺碑記、西夏石碑文物，到明清時代的碑記造像等等，可以說是閱讀了一部精緻濃縮的涼州佛教文化史。此處僅提出以砂岩製作的武威石塔（圖19），殘高0.77m，方座底徑0.27m，出土地點不詳。塔頂已經破毀，塔基原來或有題記也不一定，現在都無法復原了！塔身呈圓形，或略像八角形，分三層，各開八小龕。由上而下：第一層為八身坐佛，第二層為七身坐佛和一身交腳菩薩，第三層為七身坐佛加上一身半跏思惟菩薩；除了交腳菩薩結



圖19 武威文廟博物館 武威石塔

說法印，和半跏思惟菩薩明顯可辨識之外，所有的坐佛皆穿著通肩袈裟，以禪定印來呈現。方座還剩兩面有殘餘圖案，細究其佈局，筆者認為：不排除有本生故事或佛傳情節的可能。從其造像題材和風格來判斷，當是北涼遺物，雖有破毀，仍彌足珍貴，代表著北涼涅槃學的深厚內涵！過去，殷光明先生曾對這批河西的北涼石塔進行研究，成果十分可觀；賴鵬舉先生也對這些石塔的內涵和功能性，做過深度的探討；在今日看來，他們的整理和分析，仍然具有相當的參考性。

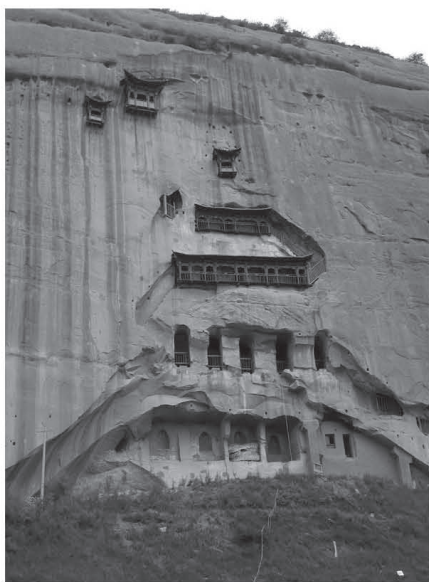


圖20 馬蹄寺石窟的三十三天景觀區

張掖馬蹄寺石窟

馬蹄寺石窟群的各種景觀，都給人留下美好的回憶。由李曉斌所長帶領我們一起進行詳細的考察工作，也使得我們在此地的交流活動更加嚴密。三十三天景觀區是讓人讚歎且動容的石窟區，沿著陡峭的崖面，鑿造出排列如須彌山形的大小洞窟（圖20），尤其上層游離於須彌山頂的虛空窟檐，真是鬼斧神工，造化之奇！這些洞窟有許多明清時期的壁畫遺作，諸如：千佛圖、佛母、天部本尊、馬哈嘎拉護法等，皆以藏式風格呈現，繪製也堪稱精巧。其中的藏佛殿，有元代石窟的建置特色，還有元代壁

畫的殘跡，其線條和設色都表現著中原繪畫沉穩的風格；窟旁有一方古碑記，談到晉代郭瑀在此修練的內容，是極具價值的。

千佛洞石窟區是另一個重要的考察點，也是開鑿年代比較早的地方；張善慶先生對於第8號窟中心柱所剝離出來的北魏壁畫，有著深入的討論，認為這與法華懺法和受戒儀式關係密切。第8窟為中心塔柱窟，根據我們現場的模擬測量，原來的中心塔柱四個面向的鑿龕型制應該是統一的，從下往上皆為一個大圓拱龕、三排小淺長龕。北魏後期，將右、後兩向面的上段填抹整平，改以壁畫表現。右向面通體以千佛為背景，龕中圖繪二佛並坐結合交腳菩薩的三角構圖，配以二脇侍菩薩，另外加入早期密部經典中的過去七佛。可以說：這個壁面的圖像結構是脫胎自炳靈寺169窟前壁發展而來，與雲岡石窟二期的法華題材息息相關，另穿插七佛滅罪的思想和作用，兼具義理性和敘事性。將此窟造像比對第4窟的遺例，則會有更好的還原可能。總之，這兒的圖像內涵很值得再詳細探求，體會當時河西僧團的心靈工程。

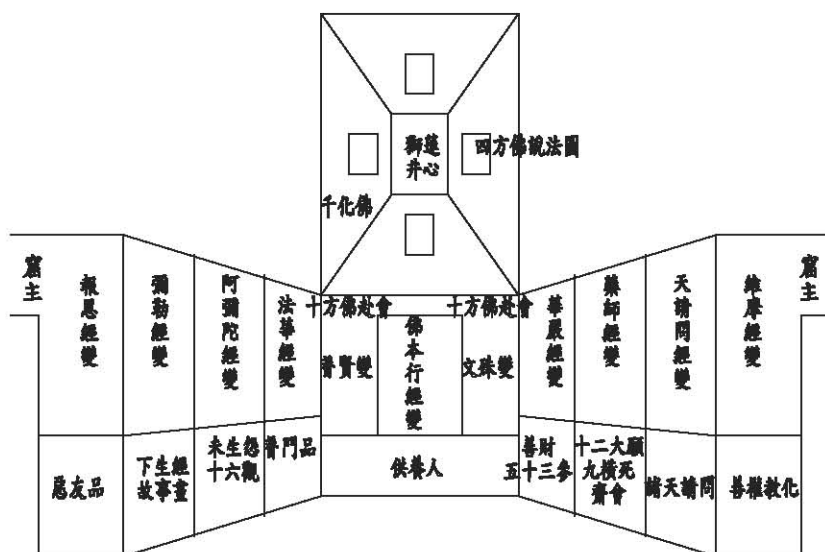
敦煌莫高窟

我們的莫高窟中唐專題考察，決定以回溯式的方法來進行，也就是先看結果，再回尋原因。因此，晚唐第12和14窟，便成為我們的首選，分別從兩個面向來進行解讀。

莫高窟12窟

近半個世紀的晚唐敦煌政權基本上由歸義軍掌握，雖然張、李、索等世家豪族爭權奪利，但未引發時局動盪，亦未影響到社會生產。加上絲綢之路的重新暢通，中西文化更加交流，因此在

相對穩定的情況下，人民安居樂業，經濟也隨之起飛。伴隨中原文化、佛學思想、藝術活動，及圖像粉本等等的傳入，敦煌的佛教文化有新的開展！在莫高窟南區的北端有幾座接連的晚唐洞窟，題材內容豐富，藝術手法多元而純熟，做為晚唐敦煌佛教的代言者實不為過。其中，12號窟是中型洞窟，開鑿於咸通10年（西元869年）之前，為金光明寺鉅鹿和尚出資營建的，壁畫保存良好，很有現場教學的價值。現將全窟壁畫題材釋讀如下：



正龕內的壁畫與塑像，分別表徵因與果關係；緣於生生世世的菩薩道，成就佛陀的圓滿，也依於佛陀的圓滿，展開永無止盡的教化事業。佛一生的教育不外兩大內容：一者從無明中覺醒，離盲目而啟正信；二者善用人生，積極從事利益社會大眾之事。前者以文殊為象徵，後者以普賢為代表，不論是哪一位，都會率領他所教化的眷屬眾，共同成就福智莊嚴的生命價值。在無垠的宇宙中，成就覺悟之道的聖者無以數計，他們彼此輔助，也樂於

相互讚嘆，這是諸佛赴會的意義。佛陀從其正覺海中所出生的種種言音身教，如獅吼般地震撼著閭閻長夜裡的煩惱因緣，讓你我不能不破結覺照，欣樂菩提。窟頂中心畫著獅子和蓮花的圖案，四披通體畫千佛，也各於中心畫出四方佛說法圖，延續著《金光明經》鎮護四方的傳統，但與14窟窟頂相比，總還是沒有多少密教的氣味。正壁與窟頂整體圖像的組合顯得十分合理，其佈教精神儼然呈現出來。

南、北、東壁則將正壁主佛的教學內涵，進一步以各種經變的方式加以羅列，而且以成對的模式來展開。第一組是《華嚴經》對《法華經》，第二組是《藥師經》對《觀無量壽經》，第三組是《天請問經》對《彌勒經》，第四組是《維摩詰經》對《報恩經》。其成熟且定型的經變配組，反映敦煌當地各家佛學思想之間的成功整合與系統化。一般社會史家注意到此窟較精彩的畫面有：彌勒經變中的婚禮圖和法華經變中的作戰圖，這作為瞭解和研究唐代婚俗與戰爭的形象資料，極為生動逼真，反應晚唐時期經變畫的生活氣息十分濃郁。我們在現場花了不少時間逐一講解每種經變圖的構圖、特點和意義，方便大家進行辨識。

窟門上供養人畫像是為窟主，奇特的是，榜題為沙門，畫像卻是俗裝。不完整的題記，屈老師和郭老師認為可能是「沙門某某一心供養佛時」，也就是說，畫像畫的是索和尚的雙親，而非其本人。男戴展腳幘頭，穿圓領窄袖袍，手執柄香爐；女頂大盤髻，黑衫藍裙，一手執柄香爐，一手托經冊。許多學者對此也做過臆測，或說是敦煌僧侶世俗化的象徵，或許是窟主索氏的祖輩，或有待來日更精確的解讀了。西壁下段也有一列供養人，皆雲髻華釵，花鈿珠鏈，窄袖長袍，虔恭供花；雖然衣冠寫實，面容卻未突顯個性。

莫高窟14窟

從密教相關圖像進入敦煌石窟起，便開始與北朝以來基於法華、華嚴、涅槃等諸脈義學所開演的石窟內涵交涉融合，展開其顯體密用的法化，成為敦煌密教前期的主體，這與盛唐開元三大士所傳入以唯識學派轉識成智為基點而架構的中印度密法互相輝映。中、晚唐以後的石窟結構則見到這兩者交流的現象，並出現精采的圖像交融，擴大我們認識漢傳密教發展的思惟空間！莫高窟第14窟是一個蘊藏著豐富漢傳密教圖像的晚唐石窟（或有認為是中、晚唐之際），是由顯、密兩大圖像系統共構的洞窟，各自的繪畫風格也不盡相同，但其中圖像義理的同質性較高，藉助圖像所反映的法門實踐性可以相互彰顯，因此呈現出繁複多元卻又井然有序的統一情勢，其精神境界即是圓教周遍含容觀的開展，是「顯密雙修」或「顯密圓修」的時代結晶。

14窟中心佛壇的空間設計，十分耐人尋味，若考慮行者在壇前趺坐、胡跪、觀修、設供的方便，則其設計動機便昭然若揭了。此壇南、北側的十六身宋畫比丘皆為坐姿，袈裟嚴身，面向壇上主佛作供養狀，或持柄香爐、或持經卷，傳達出某種儀式性的內容。主尊的表現形式，是以佛壇、背屏，連同窟頂西披，成為一座完整的佛塔（中心塔龕），以表徵智慧法身；以清淨法身塔中的法華靈山會，來表現主佛的根本屬性，即伽耶釋迦而見其壽量久遠的教化！結合龕頂的十五身化佛，可理解為表現空間關係和突顯法華教化的現在八方說法佛，在時空概念上可視為十方佛的另一種形式。從法源來考量，釋迦與此十五佛過去共從大通智勝佛前出家受法華教，便已深契經旨、廣行教化，今皆已圓滿佛道；欲明一乘妙意而引古助成今悟，權假二乘悉歸究竟之道，本龕內蘊的深意則藉由法華久遠之傳遞而活潑了起來！連結到東

壁門上的二佛並坐像，表徵著世親《法華經論》「化佛非化佛，法佛、報佛等，皆為成重大事故。」的深意。

本窟既是法華三昧之處，能觀此境界者惟能悟入一佛乘之人，是以環壁菩薩從地湧出，破結參與法華會是可以理解的。諸菩薩既是釋迦久遠所化，湧出持經，有勸諸眾生起信受持的作用。進一步說，湧出菩薩為引佛壽量的常住微旨漸現，兩者關係十分密切；據法華所言，認取「釋迦是權虛之示現，佛壽久遠乃真實本門」才是進入實相的初門，環壁菩薩所擁護的是真實佛陀法華三昧。若大眾透過對伽耶、佛壽，虛、真二亡的觀照，更可深切理會示跡釋迦與真實釋迦之不一不異，全盤提點出證入法華三昧寶所的核心問題。如此說來，14窟就像一鋪靈山淨土，行者若能體會從地湧出菩薩基於般若深行而契入中心佛壇之實相極境，便能展開兩壁諸鋪經變與曼荼羅的微妙大用了！14窟主尊做為十方三世總體，法界之王的特質被充分展現出來，而這正也是河西傳統，對大般涅槃的畢竟空處如實境界所做的圖像詮釋，因此而流露出石窟圖像的色常住本質！

又，本窟以南壁象徵胎藏界的盧舍那佛為基軸，以北壁象徵金剛界的普賢結構來開展行法，這顯然是雙融金、胎二部精義，以智、理二法界互攝的高明設計。其他三組：十一面觀音經變與觀音經變、不空羂索觀音與如意輪觀音、千手眼觀音與千手鉢文殊，亦皆以理、智的對應結構來分布圖繪，形成窟內兩側壁曼荼羅之間相對又統合的特質，各自既能獨立觀修，卻又是中心佛壇主尊的生命共同體！窟頂垂幔內以交杵圖案為中心，環繞著四方說法佛會，建構為一鋪結合「三昧耶曼荼羅」與「大曼荼羅」的五方佛壇城（圖21）。東、南、北三披皆以寶樓閣坐佛說法圖居中，環繞有禪定諸佛，從清淨法界中開演佛法。若以交杵為實，則開出四方佛說法為權；或以五佛為真實圓滿智體，從諸佛清淨



圖21 莫高窟14窟 窟頂井心 五佛曼荼羅

海會中現寶樓閣開演說法為權方便之用。

整體來說，主室中軸的法華圖像為實相理體，兩壁圖像則為妙有巧用。顯、密共遵中道第一義，漸修則賴識變薰習淨種，有、無之間並不為礙；行者藉假修

真，真假兩忘以觀真如法界性，外修藉圖像，內觀假作意。從本窟豐富、完整而相互交織、印證的結構，便可體會外觀圖像與內觀意象間的微妙聯繫。對行者而言，可視為其心靈造佛工程的保障；對全體敦煌人來說，更是堅固信仰、安定人生的一股重要力量。從14窟的圖像世界裡，團員們驚嘆聲連連，不僅認識到佛教圖像學的靈活巧妙，也呼吸到一股挑戰煩惱束縛而意欲掙脫輪迴枷鎖的生命力！

之後，還看了約鑿建於西元892年前後的第9窟，有細膩繪製的諸經變相，以華嚴經變、楞伽經變最是精采。編號17的藏經洞與其出土的絹畫、寫經等。還有156窟龕頂所繪製極度成熟的漢傳觀音曼荼羅、161窟是一座以觀音主題曼荼羅，融攝「華嚴三聖圓融觀門」的顯密複合窟，都十分精采，展現中晚唐敦煌石窟營造的高峰！我們接著參觀中唐石窟，首先要回溯14窟的中心塔龕原型，與左、右壁曼荼羅的對應關係，因此選擇了361和360兩窟。

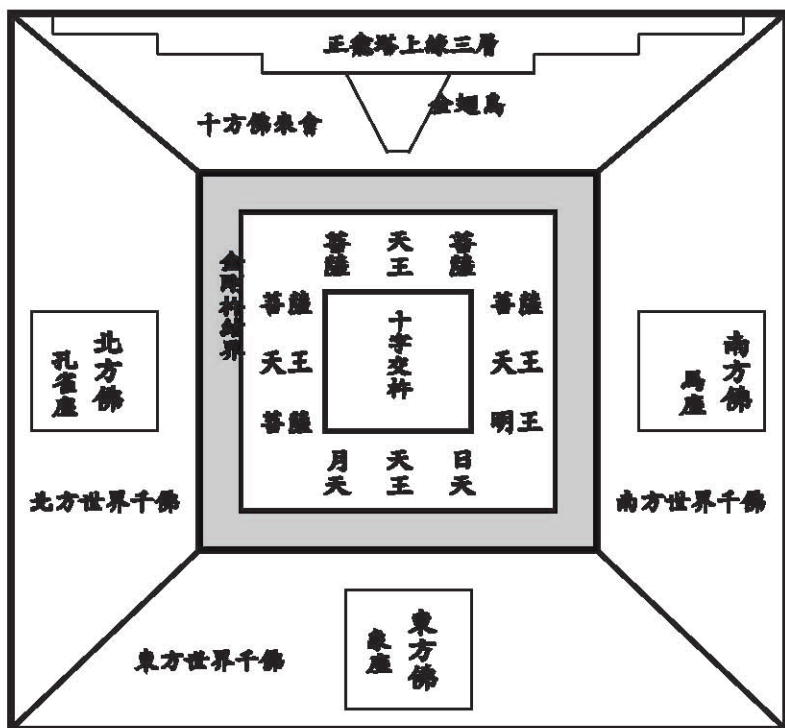
莫高窟361窟

沙武田先生在〈莫高窟第231窟陰伯倫夫婦供養像解析〉一文中提到：「報恩」構成了吐蕃統治時期，莫高窟洞窟營建的主要思想。P.2991〈報恩吉祥之窟記〉是另一篇記載當時洞窟營建的功德記文，雖然馬德先生認為這指的就是莫高窟第361窟（〈敦煌莫高窟「報恩吉祥窟」考〉，《敦煌研究》1999年第4期），但我們對此還



圖22 莫高窟361窟內塔龕全景

是有些質疑的。此窟的正壁連上窟頂正披，設計成塔龕，成為一種洞窟新面貌（圖22），這應該就是晚唐14窟的龕式淵源。而位於前壁門上的二佛並坐圖，也同樣為14窟所取法。塔龕兩側的文殊、普賢變相，以描寫其靈山聖境為主，突顯靈感特質，與一般以菩薩像佔據畫面主要空間的佈局並不相同。另外，將窟頂的圖像整理如下：



可以知道，這是刻意以不同的動物座來表徵方位佛的手法，中心的十字交杵也自成為一鋪四門結界的曼荼羅；整體看來，這就是一鋪五方佛曼荼羅，表現著不同於東密和藏地傳統的漢傳密教特色，附近洞窟還有一例與此相似。若將此窟與14窟的窟頂相比較，則其傳承關係便建立了！這裡有個問題，那就是為何當時不使用「智拳印」的金剛界大日如來做為中央主尊呢？或許是考慮了窟頂的裝飾效果而採用象徵式手法，但更可能是漢傳佛教的盧舍那佛，已經堅固地被認為是法身智慧佛的最佳圖像代表，在榆林窟中唐25窟的正壁便可以感受到這樣的氛圍，胎藏界的思想與漢地佛教的傳統還是比較相契合吧。因此，敦煌石窟要到宋代

後期或西夏時期，窟頂的五方佛主尊才真正被「智拳印」大日如來取代，當然這也標誌了敦煌佛教軟體的改變。361窟的相關問題很多，於此就不贅述了。

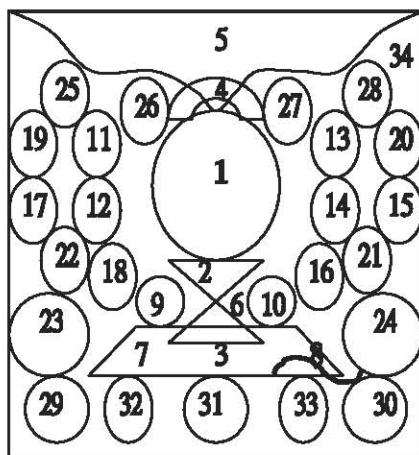
莫高窟360窟

中唐時期存有明確紀年的洞窟只有兩座，也就是365窟和231窟，前者開鑿於藏曆水鼠年至木虎年間（西元832~834年），後者則開鑿於唐開成四年（西元839年）；前者為當時知釋門都法律兼攝引教授吳和尚所開鑿，後者則為敦煌當地世族陰嘉政主持營建的洞窟。可見，365和231窟是很能代表敦煌中唐營建成就的兩個例子。從美術風格來比較，360窟的畫風和色彩，都與231窟比較接近；就壁畫分布和題材對應關係來看，360窟的模式顯得十分成熟，沒有如榆林窟25窟那種延續盛唐大場面的全壁面經變表現，也不如154窟所具有的多元壁畫鋪排嘗試手法。因此，將360窟的開鑿年代定在840年前後，應該是可以被大眾接受的。

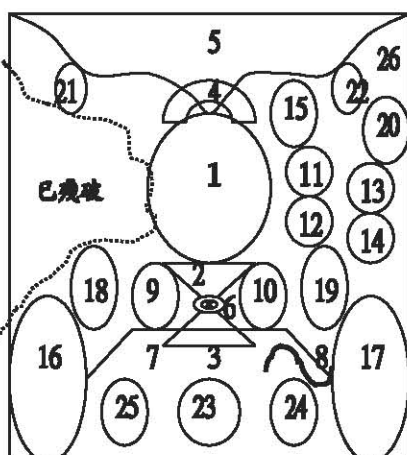
此窟為一座覆斗頂窟，窟頂井心加深，西壁開鑿一盞頂龕，龕內設「口」字形佛壇，現存清代塑作的佛像三尊。窟頂藻井畫捲瓣團華，其中央有迦陵頻伽彈奏琵琶，由內而外依序飾以雲紋、團華飾帶、如意雲頭、回字紋、彩色菱格紋、捲草紋等，最外層則畫帷帳鋪幔向四披舒張。四披皆畫滿千佛，其西披中央畫釋迦說法圖，東、南、北三披中央則畫多寶塔，塔內二佛並坐。整體看來，是一座以佛帳龕為中心，以屏風畫鱗次櫛比安置周列的佛殿式洞窟。佛龕外兩側為文殊、普賢的組合，東壁畫出維摩詰經變與正壁相對應。

比較引起我們注意的是：南、北壁西端的曼荼羅對應關係，它們的構圖有相互遷就的情況。茲將其諸尊圖像的位置、編號和

初步考證結果圖示如下：



其高窟360窟南壁西端曼荼羅尊像分布圖



其高窟360窟北壁西端曼荼羅尊像分布圖

南壁西端的曼荼羅：

圖號	造像名稱	造 像 特 徵	屬性分類	備 註
1	佛頂像	雙跏趺坐佛像，結禪定印圖。	主尊	
2	須彌山	束腰漏斗型，七寶所構成。	道場觀	
3	七寶池	七寶砌成的方池，其中有八功德水。	道場觀	
4	寶蓋	眾寶纓絡與垂幡構成。	嚴供養具	
5	佛頂化佛	從主尊佛頂出生彩雲，共有禪定佛14尊。	主尊神變	

6	四方佛	皆雙跏趺坐禪定佛。	方位佛	皆可視為 主尊佛的 神變化身
7	十方佛	皆雙跏趺坐禪定佛。	方位佛	
8	連枝化生	從寶池中出生連枝，再出生諸蓮座。	主尊神變	全鋪諸尊 像皆從寶 池淨水而 生。
9	婆叟仙	胡跪姿婆羅門形，背光呈 大火焰。	主尊內侍	或作「火 天」。
10	功德天	胡跪姿天女形，雙手捧花 盤。	主尊內侍	9、10相 對應。
11	金剛歌	菩薩形，彈奏琵琶。	供養菩薩	11-14成組 ，為內四 供養。
12	金剛嬉戲	菩薩形，雙手握拳各按雙 膀。	供養菩薩	
13	金剛鬘	菩薩形，雙手執花鬘。	供養菩薩	
14	金剛舞	菩薩形，雙手作舞蹈姿勢 。	供養菩薩	
15	金剛香	菩薩形，持香爐供養。	供養菩薩	為外四供 養菩薩之 一。
16	金剛塗	菩薩形，持螺器盛塗香供 養。	供養菩薩	
17	托盤菩薩	菩薩形，手托供盤供養。	供養菩薩	疑為外四 供養菩薩 之一。
18	菩薩	菩薩形，無特別的圖像特 徵。	未明	

19	持傘蓋菩薩	菩薩形，左手執長柄傘蓋。	菩薩眷屬	19和20對應。
20	金剛手	菩薩形，右手橫執三鉗金剛杵。	菩薩眷屬	
21	供養菩薩	菩薩形，持蓮花供養。	供養菩薩	疑為外四供養菩薩之一。
22	菩薩	菩薩形，無特別的圖像特徵。	未明	
23	鳩摩羅天		天部護法	或為韋紐天，圖像特徵雜揉諸變化天形
24	摩醯首羅天	騎白牛八臂三眼	天部護法	23、24相對應。
25	天王	戴天冠披甲胄天王形，手持寶劍。	天部護法	25-28或為地水火風四大神。
26	天王	戴天冠披甲胄天王形，手持寶棒。	天部護法	
27	忿怒明王	忿怒菩薩形，左手橫執三鉗金剛杵。	天部護法	
28	天王	戴天冠披甲胄天王形，手持寶劍。	天部護法	

29	忿怒明王	忿怒菩薩形，左手橫執三鉷金剛杵。	護法明王	27、28造形同。
30	忿怒明王	忿怒三目菩薩形，雙手合掌，佩掛寶棒。	護法明王	29、30相對應。
31	持索菩薩	雙跏趺坐菩薩形，右手持套索。	菩薩眷屬	或作「水天」。
32	供花菩薩	菩薩形，持蓮花供養。	供養菩薩	32、33可作為31的侍菩薩。
33	供花菩薩	菩薩形，持蓮花供養。	供養菩薩	
34	山	山景成片。	說法處所	

北壁西端的曼荼羅：

圖號	造像名稱	造 像 特 徵	屬性分類	備 註
1	千手鉢文殊	雙跏趺坐菩薩像，千手持鉢出生釋迦。	主尊	
2	須彌山	束腰漏斗型，七寶所構成	道場觀	
3	七寶池	七寶砌成的方池，其中有八功德水。	道場觀	
4	寶蓋	眾寶纓絡與垂幡構成。	嚴供養具	
5	本尊頂化佛	從主尊佛頂出生彩雲，共有禪定佛11尊。	主尊神變	
6	二龍王	龍身皆纏繞須彌山腰，合掌供佛。	道場觀	

7	重山重海	重山重海，海中有修羅和夜叉做供養形。	道場觀	
8	連枝化生	從寶池中出生連枝，再出生諸蓮座。	天尊神變	全鋪諸尊像皆從寶池淨水而生。
9	婆叟仙	胡跪姿婆羅門形，背光呈大火焰。	天尊內侍	9、10相對應。
10	功德天	胡跪姿天女形，雙手捧花盤。	天尊內侍	
11	金剛鬘	菩薩形，雙手持寶鬘。	供養菩薩	11-14成組為內外四供養。
12	金剛燈	菩薩形，雙手獻燈具。	供養菩薩	
13	金剛舞	菩薩形，雙手作舞蹈姿勢。	供養菩薩	
14	金剛華	菩薩形，供養寶花。	供養菩薩	
15	菩薩	說法菩薩形，無特別的圖像特徵。	未明	
16	天部護法	騎靈獸，六臂。	天部護法	16、17相對應。圖像特徵雜揉諸變化天形。
17	摩醯首羅天	騎白牛，四臂。	天部護法	
18	天王	戴天冠披甲胄天王形。	天部護法	18-20或為地水火風四大神之屬。
19	天王	戴天冠披甲胄天王形。	天部護法	
20	天王	戴天冠披甲胄天王形，持寶劍。	天部護法	

下為二龍王蟠踞的須彌山形；拙見以為這些特徵都與千手觀音不符合，反倒是與千鉢文殊有雷同之處，應該釋讀為千鉢文殊才比較合理。中唐是敦煌千鉢文殊曼荼羅產生的時代，它與表徵法身思想和妙用的「佛頂曼荼羅」相對應；很巧合的，盛唐是敦煌千手觀音初現的時期，在79窟前室，它與表徵華嚴思想和妙用的「盧舍那佛」相對應，在148窟主室，它則與表徵不生不滅不來不去之涅槃境界的「大般涅槃佛」相對應。這種相似的情況，很值得我們深入去探討其中的義理聯繫和實踐上的相通性。

開鑿於西元839年的231窟，東壁門上有陰嘉政之父陰伯倫及其母索氏供養像和題記，由敦煌世家豪族陰氏所建，亦稱「陰家窟」。主室正壁開盞頂帳形龕，設馬蹄形佛床，龕內壁畫本生、因緣故事聯屏十扇，龕頂四披共畫瑞像圖四十幅。其中，西披中央有一造型奇特的雙頭佛像，此像一身二頭，高肉髻，身著袈裟，兩手下垂，兩手下各站一人，身穿長袍。據史料記載，這是源於古代犍陀羅國（今巴基斯坦）的雙頭瑞像，趙曉星先生特別就此題材做了一篇論述。237窟也是覆斗形窟，西壁開鑿盞頂帳形龕；龕內、外塑像均為清代作品。窟內四壁繪有多幅經變畫，龕外兩側繪文殊變和普賢變。北側文殊變中的文殊手持利劍，半側面坐於獅子座上，昆侖奴御獅，伎樂天輕歌曼舞，諸天迴繞，遠處雲霞中有山巒隱現。南壁觀無量壽經變中，有反彈琵琶舞伎，舞者一邊手彈琵琶，一邊合著節拍翩翩起舞，長巾隨著舞姿旋轉變化，造型優美。東壁門北側維摩詰經變的下部，繪有各國王子聽法圖，以吐蕃贊普領頭，這些圖像是研究我國古代少數民族歷史和服飾的形象資料。馬德老師特別要我們注意看看。

莫高窟的後半期石窟仍舊精采，我們也參觀了幾座，在此選出開鑿於五代的61窟做整理，因為其中的五臺山圖，是將361窟

的中唐初形加以發揚光大的最佳呈現，它們都在強調文殊菩薩的靈感和五台山的神聖。

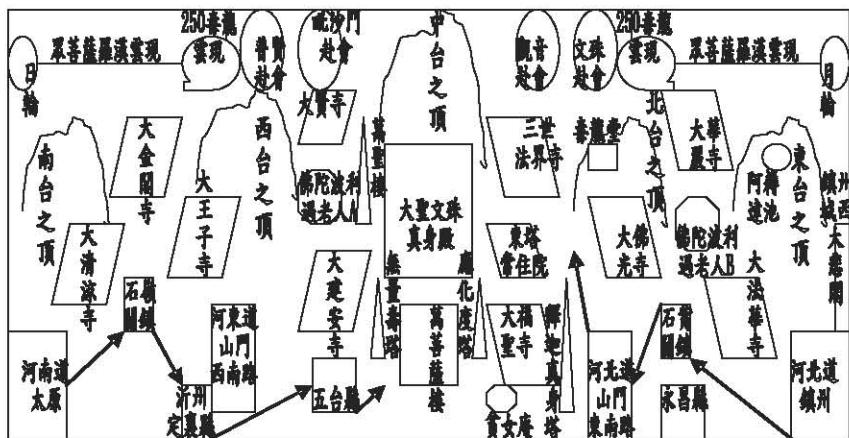
莫高窟61窟

61窟俗稱為「文殊堂」，元朝曾在此修建皇慶寺。其正壁五臺山圖的面積有45.9平方米，虛實相應的設計理念頗見其匠心獨運之處，繪製時間約在五代後期（西元947~955年），是莫高窟三大史跡壁畫之一，若仔細隨圖參訪，彷彿親身巡禮五台一般，樂趣無窮；作者的動機？不是僅止於描繪五臺山的地形和內容，而是要藉之彰顯文殊菩薩的聖德，因此壁畫中的靈應場面，處處喚起觀賞者對文殊菩薩及五台聖地不可思議的讚嘆，如日僧圓仁《入唐求法巡禮記》所說：

見極賤之人，亦不敢作輕蔑之心；若驢畜亦起疑心，恐是文殊所化。

五臺山圖是伴隨著文殊菩薩的信仰而逐步開展起來的。早在南北朝時代，於中原地區萌芽的五臺山信仰，就很有可能透過被俘虜在正定的河西人帶回家鄉了；至少在文獻中，我們看到初唐的涼州僧侶智才虔誠地奉迎佛舍利到達五臺山，反映了當時河西佛教已經接受了五臺山聖地的信仰。現存敦煌石窟最早的五臺山圖是出現在中唐時期，五臺山圖的粉本或許是吐蕃向唐皇室請回的，也可能是西域僧侶巡禮五臺山時從中原帶回去的。可以說，中唐五臺山圖的出現，是敦煌本地與外來因素共同成就的。莫高窟中唐159、237、361等窟的五臺山圖，皆以屏風畫的方式出現，這與初唐僧侶會願所畫《五臺山小帳》的形式可能有關聯吧。而61窟的五臺山圖，是以經變形式呈現的，製作之精良與生動，皆是敦煌乃至中國之首選。全圖分成上中下三段，上段畫諸佛菩薩

赴會及五台瑞應故事，中段畫出諸大寺院庵堂塔樓和佛事活動等，下段則畫出通往五台的交通路線與送供隊五等。現將五臺山圖大概內容圖解如下：



從圖中可以知道：想要登五臺山，可以走東路，也就是從河北鎮州西行；或走南路，由太原經定襄，過河東道山門西南到五臺縣，然後上山；也可走北路，從山西大同經過繁峙縣到五臺山，這是北魏定都大同後開通的，當時方便皇帝上山打獵。中台之頂的上方兩側共有四個赴會圖，分成兩組：文殊與普賢，觀音與毗沙門。觀音與毗沙門的信仰在河西非常興盛，要建構文殊的信仰圈，不能不借重觀音與毗沙門的護持。

61窟五臺山圖中共有佛寺五十多處，其中的大寺院只有大聖福寺和大賢寺兩座未見文獻記載。壁畫正中央是中台頂，安置大聖文殊真身殿，其中並非只畫文殊菩薩，而是畫出華嚴三聖，是集華嚴思想精華的三聖圓融觀門，將五臺山信仰視為華嚴教法的全體呈現。萬菩薩樓設計成迴廊角樓，其中畫出十身菩薩，用表《華嚴經·菩薩住處品》中所說文殊的一萬法眷屬。大華嚴寺原

為大孚靈鷲寺，是攝摩騰和竺法蘭所創建，唐代武則天依據《華嚴經》有清涼山之名改為大華嚴寺，明太宗又改為大顯通寺；據傳文殊菩薩曾化作貧女到此求齋被逐，壁畫中的貧女庵便是紀錄此一瑞應。大竹林寺為高僧法照所建，傳說與文殊顯聖摩頂授記有關，圓仁的《入唐求法巡禮記》對此寺院有紀錄。大金閣寺的創建與吐蕃佔領長安時，文殊顯聖面授唐代宗的因緣有關，是全幅中繪畫最華麗的寺院。大法華寺於唐代開元間由神英和尚集資修建，據《廣清涼傳》所說：神英和尚自南岳神會和尚處得法以後，秉師命參訪五台山，住大華嚴寺。後因遇化現法華院，入內禮拜文殊普賢二聖，感知異象而就地建造。

圖中還兩度畫出佛陀波利遇老人的情節（圖24），可見敦煌人對《佛頂尊勝陀羅尼經》的不能忘情。北台之頂有「毒龍堂」

的榜題，至今為龍王廟。還有諸多庵堂、蘭若等等，都值得我們一一參訪。中國歷代皇帝遣供上五臺山的例子很多，如南唐同光元年（西元923年）遣使持紫衣賜師名敕書等入山，此壁畫中也畫出了皇帝送供使的儀仗行列，這絕非杜撰的情節了。我們這次雖然沒有親自上五台山，卻透過這鋪壁畫，神遊其中，想來也得到文殊菩薩的加持了！



圖24 莫高窟61窟西壁 五臺山圖局部 佛陀波利遇老人

敦煌莫高窟歷史陳列館的複製石窟

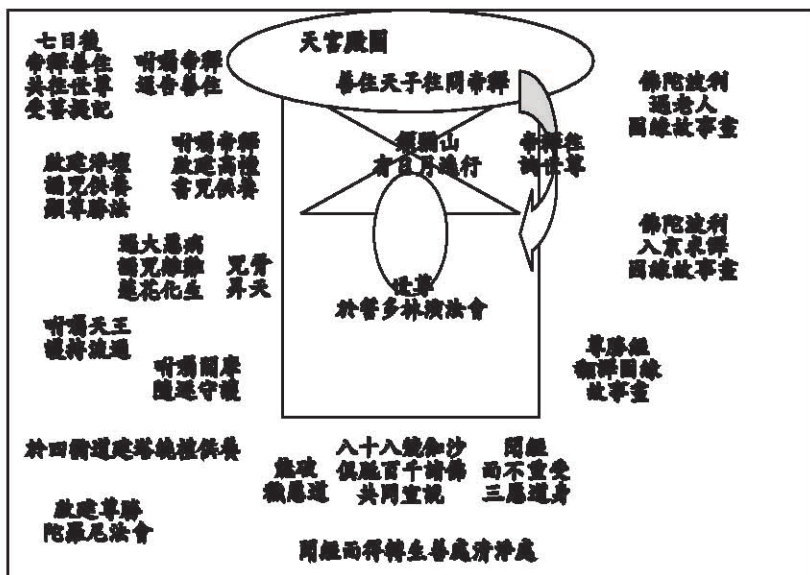
陳列館一樓有數座各時期的複製洞窟，由於光線清晰與空間獨立，因此我們利用了半天的時間，在這個地方做些教學和討論。在此以兩個例子略作說明，即盛唐第217窟和元代第3窟。

第217窟

敦煌莫高窟第217窟，是由敦煌望族陰氏營造的。賀世哲先生的〈敦煌莫高窟供養人題記校勘〉，把此窟的營造期定為神龍年間（西元705～707年）；秋山光和先生在〈唐代壁畫中出現的山水畫的表現〉一文中，則持跨度較長的八世紀初之觀點。第217窟南壁的通幅大壁畫，正是我們這次的考察要項之一。

《佛頂尊勝陀羅尼經》的異譯本很多，內容與佛陀波利譯本大略一致，有：七世紀末杜行顥譯本、地婆訶羅譯本（兩部）、景龍四年（西元710年）的義淨譯本。不過，卻只有佛陀波利譯本的序文，把佛陀波利拜謁五臺山，兩度巧遇白衣老人（文殊）的傳說附加進去。所以，第217窟南壁的畫面，清楚地是根據佛陀波利翻譯的《佛頂尊勝陀羅尼經》，與其序文的內容繪製而成的經變。其實，現存於莫高窟，而與第217窟南壁畫面構成相類似的盛唐經變，還有三鋪：第103窟的南壁、第23窟的窟頂東坡、第31窟的窟頂東坡到南、北坡東端等三例；過去，這些都被說成是法華經變。最早對敦煌石窟的尊勝陀羅尼經變做專題考察的，是王惠民先生的〈敦煌佛頂尊勝陀羅尼經變考釋〉（《敦煌研究》1992年第1期）；當時僅是對於五代到宋代的兩鋪壁畫作討論。近年，日本的下野玲子氏寫了〈敦煌莫高窟第217窟南壁經變畫新解〉（《美術史》第157號），提出敦煌早在盛唐洞窟就已經出現尊勝陀羅尼經變的事實！巧合的是，我們在2002年的

兩岸聯合考察時就已經發現這個問題，現在學界已成定案，真是美事一樁。只是，我們對於其中部分畫面的解讀，仍舊與下野玲子氏有所不同，這或許是可以再仔細商榷的。現將我們的畫面解讀圖示如下：



莫高窟217窟南壁壁畫解讀

總之，中國從唐代開始，就鑄造了許多佛頂尊勝陀羅尼經幢，現在各地都能看到遺品。莫高窟藏經洞中也曾發現許多唐代以後的寫本，據說其件數占了密教經典中的多數。值得注意的是，唐代的《佛頂尊勝陀羅尼經》經幢與敦煌寫本當中，佛陀波利譯本占了絕大多數，可見佛陀波利譯本是唐代最為流行的，如《開元釋教錄》所稱「諸眾譯比，此最弘布」。經與序聯合刊行，說明了這部經與五臺山文殊的深厚關係，也促進了當時興起的五臺山信仰。本鋪經變如實地反映了唐代《佛頂尊勝陀羅尼

經》的信仰情況，團員們靜坐在此複製窟中良久，也一一對相關細節作了觀察，留下深刻的印象。

第3窟

敦煌佛教教團自十六國時代以來，歷經八百餘年的發展，逐漸匯集成一股「顯密融合、藏漢雙彰」的洪流，以它獨特的教化方式，宣讀著釋迦牟尼所開啟的過去諸佛心心相契的真理之音，在無垠的沙漠中散發著它耀眼攝人的摩尼寶珠之光。十三世紀，蒙古族建立了橫跨歐亞大陸的元朝大帝國，滅西夏，並取而代之統治敦煌地區。由於藏傳佛教得到元帝王的支持與崇信，從元世祖開始建立「帝師制度」，尊封吐蕃藏密主流薩迦派的領袖為帝師；眾所週知的八思巴，便是薩迦派下的第五祖，他享有「皇天之下、一人之上」的美譽。當然，除了薩迦派受享尊榮以外，諸如舊派嘎舉等也一併受到提倡。帝師除了為元朝歷任帝王登基來舉行儀式，也負責掌理全國佛教事務，帝師的存在將藏傳佛教的開展推向巔峰。薩迦座主薩班和八思巴曾赴涼州會見蒙古皇太子闊端，並在當地傳教授法，這對河西佛教必然起過重要的影響。最能代表藏密精神的觀音六字真言，也在敦煌被大大地流通開來；「嗡嘛呢唄咪吽」那源源不絕的生命力，與禪法息息相關的「無常偈」，將敦煌佛子帶向觀音的淨土，化入諸佛慈悲與智慧的體性。敦煌週邊遺留的元代洞窟並不算多，其中第465窟純為藏密題材，許多學者直接將之視為薩迦派的秘密寺。事實上，已經有專文對此窟形成的背景作深入討論，但對其圖像結構的解讀卻尚處於初階，此次林怡惠的論文便是對這個洞窟做探討；我們此次因經費之故，未能順利進入此窟，雖帶著遺憾，但遠望遙想，仍舊懷著一份敬意。

建於元代晚期的第3窟，為敦煌漢密觀音窟的最後極唱，窟前門道狹窄，窟內空間也不大，不像是舉行集體宗教儀式的地方，倒是適合獨處靜慮和參研心靈。正壁開鑿一盞頂龕，現存主像是清代塑作的摩利支天像，從龕內正壁遺留的雙鉤竹林背景，比較可能認為原來是觀音主尊。龕內外共畫有八身菩薩。左、右兩壁面皆畫通幅的十一面千手觀音曼荼羅（圖25）。前壁門上畫著五尊坐佛，門南、北則分別畫出淨瓶觀音與施財觀音。龕外北側觀音像的左角落，留存墨書題名：「甘州史小玉筆」。史小玉並無傳記遺世，不過他也在莫高窟444窟裡留下元至正17年（1357）的題詞，一般認為他圖畫第3窟的時間應該離此不遠。

筆者曾經撰文詳細專述此窟的圖像結構（〈永不褪色的容顏——敦煌莫高窟第三窟造像內涵賞析〉，《歷史文物》142期）



圖25 莫高窟3窟北壁 千手觀音曼荼羅

，在此僅做一宏觀式的整理：西壁共九尊，可視為八瓣蓮花世界的平面化，全體是一個觀音並八大菩薩的壇城；南、北兩壁是分別以千手觀音曼荼羅來密表胎藏與金剛兩界曼荼羅的內涵；東

壁門南、北的淨瓶觀音與施財觀音，一者以「軍持」表禪定妙味，一者藉「與願」遍施法寶，成就無盡法財！兩者一左一右把禪悅的本質和智慧的善巧給呈顯出來了。換句話說，西壁象徵觀音的心體，南、北兩壁是觀音的相貌及其教化的原理，東壁則是觀音化用的具體。東壁觀音最為社會大眾所接受和理解，也是觀音信仰最世俗化的一面；南、北壁的觀音是為具備堅固的信念或深入義海的佛門子弟所施設的，由於解或行的增上力量，或解行並重的等持力量，能讓觀音法門的功能發揮到淋漓盡致；西壁的觀音壇城則是專對深契觀音心的行者所設計，一切世出世間法都融入清淨法界，不生不滅、不垢不淨、不增不減。至於門上的五方佛，對進入此窟的禮佛者，具有加持消災的作用；對離開此窟的禮佛者，則具有守護祝福的意義。

當我們要步出第3窟時，回首觀音的慈容，感受到祂祥和的神情，也化入一切永恆的常、樂、我、淨！從此也可體會出，漢密的教學手法的確是顯密圓融，以理導行而當下親證的。整個壁畫是晶瑩而溫潤的，這些線條粗獷時任運，細膩處動人，時而流利酣暢，復又勁拔英挺，筆墨百看不厭，神韻耐人尋味，若說是世界藝術史中的千古絕唱，決不是溢美之詞。

敦煌莫高窟附近的佛塔

透過敦煌文書P.5579〈某寺入破曆〉中「…施入佛法、天王唐寺舊物及盪泉赤岸窟……」的這一段文字，我們可以肯定吐蕃統治敦煌時期，宕泉兩岸已經盛鑿佛窟龕室；從近年發現的宕泉東岸窟洞遺跡來判斷，赤岸窟應該是比較零散的建築群。浙藏敦煌文獻116號記載：

子年六月廿一日，供曹僧政等修赤岸窟圈堂人夫、博士、手功、糧用，一一具名如後……。

可見後代重修赤岸窟與塔堂的實況，這表示宕泉岸邊的佛窟從中唐以後持續使用著。公元966年的5~6月間，河西節度使曹元忠夫婦曾在莫高窟鳩眾重修北大像，並藉此進入宕泉南谷避暑；有相當數量的學者們認為當時曹元忠夫婦避暑之地就是現在的成城子灣附近，並將當地稱之為歸義軍別墅遺址。因此，唐、宋時期敦煌的開窟鑄像除了莫高窟本身較為集中之外，在宕泉的另一岸與上游處仍然散落著些許佛窟塔堂，或被視為是進入莫高窟的「接引佛堂」。若從現存的塔堂內壁畫題材來觀察，則更加有值得探討的新視野。限於篇幅，此處僅討論兩座佛塔。

莫高窟前的慈氏之塔（圖26）原在老君堂，考古前輩們根據此塔廊柱上設欄額及交叉出頭的普柏枋等特色，而推定其建造時



圖26 慈氏之塔

代晚於莫高窟現存的幾座宋初木構窟檐，因為普柏枋在唐代及遼初的建築上是看不到的，要在遼後期與宋營造法式才被規定。以現知河西地區最早使用普柏枋的遺例來看，尚被保存在榆林窟第3窟南壁的觀經變和張掖文殊山萬佛洞東壁的彌勒經變壁畫上，皆繪於西夏中、晚期。又從內地遼、宋境內的建築細部來觀察：普柏枋於外檐角柱端相交後出頭的作法，最早見於遼開泰九年（西元1020年）的遼寧義縣奉國寺

大雄寶殿；杪頭作昂形的作法，最早見於宋崇寧元年（西元1102年）所建的山西太原晉祠聖母殿。藉由建築作法的考察，將慈氏之塔的建成年代推測為西夏攻佔沙州（西元1035年）之後迄仁孝在位（西元1140～1193年）的後半期，應該是合理的。

對此塔中主尊（圖27）的身分認定，學著們存在著不同的意見，或以為是觀音，或以為是彌勒，或說是大日如來，或保守地稱之寶冠菩薩。就個人所知，北宋雍熙元年（西元984年）由越州僧知禮發起、待詔高文進畫稿的「彌勒菩薩版印」，就很明確地將彌勒菩薩畫作「頂戴五佛寶冠，端身雙跏，天衣纓絡，手持團扇」的形象，這是支持慈氏之塔主尊為彌勒的最直接例證。而且，這種持扇菩薩或坐或立，成為明代水陸畫當中，八菩薩群像之彌勒菩薩的典型圖像。可見，近代彌勒的造型並未謹守「頂戴塔形、手執法輪或軍持」的儀規。與慈氏之塔造像結構相同的還有玉門昌馬石窟下窖二窟，東壁門內頂部有持扇菩薩，門南北則分繪文殊和普賢，肅北五個廟第1窟也是如此三尊結構，這些都是西夏的作品。既然確定慈氏之塔的主尊為彌勒，則此塔已經名符其實，這突顯著彌勒信仰在河西歷久不衰的生命力，至於慈氏與文殊普賢的結合，更是值得再討論的課題！



圖27 慈氏之塔主尊 彌勒菩薩

佛字灣花塔（圖28）位於莫高窟南面2.5公里的成城子灣古堡北側河岸上，平面八角，單層。從底部向上分別為束腰基座、蓮臺、塔身、塔檐、蓮花形相輪、塔頂方塔及殘露的木質塔剎。此塔的木作僅造欄額而不施普柏枋，近於莫高窟宋初窟檐，時代應該比慈氏之塔要早些。此土塔附近又有一小塔，塔型並不突出，塔內僅容一人跏趺禪修，壁畫殘破不堪，但可從其



圖28 成城兒灣華塔

色調、筆意等因素來推論其與慈氏之塔內壁畫的風格十分相近。以上兩座大、小土塔，其建造時間定在宋代應該不成問題。根據馬德先生的推測，此塔很可能就是S.3929〈董保德諸佛事功德頌〉中所言的「普敬塔」。另外，在塔的相輪位置明確作出蓮花藏世界的例子並不多見，與此土塔具備相同創意的尚有榆林窟第3窟東壁中央的九塔變等等。宿白先生曾指出，從榆林窟第3窟的降魔大塔造型來看，似乎有採用金剛寶座塔式者，這是就外形來說的；我們更加關心的是，這樣的採用是否反映著什麼樣的佛教思想、義理，或者是修行上的意義呢？

若要追溯剎身以重瓣蓮花為主體裝飾的風格，早在唐長慶2年（西元822年）節度使曲環所建的泛舟禪師塔就已經出現了，不過這樣的風格在晚唐五代似乎並不太流行。北平房山縣雲居寺

現存北塔一座，約建於遼代（11世紀），在其剎頂部分由八角須彌台、束頸覆鉢、雜花、寶珠共同組成。特別是雜花一段，鮮見於其他佛塔，與重重蓮瓣的華藏世界在意念上十分彷彿。豐潤車軸山壽豐寺的藥師塔肇建於遼代，刻意將塔剎身誇張為圓錐體，佈置以九層小龕，呈現出重重無盡的視覺感受，這應該是現存最早以繁複樓閣圖像來裝校塔剎的例子。坐落在北平西南長辛店雲崗村東面土崗上的鎮崗花塔，高18米，實心，底座成八角形，塔剎由下往上依序為八角須彌座（剎基）、兩層樓格環繞一重、單層樓格交叉環繞六重、八角垂脊出檐（以上三者為剎身）、圓須彌台、寶珠（以上二者為剎頂）。此處雖未以蓮花為主體，但其樓閣分布配局皆與敦煌成城子灣古堡北側河岸上的土塔相仿。至於河北正定的廣惠寺塔則更加華麗繽紛，除了塔身增加為兩層樓之外，剎身佈滿樓閣、佛僧、靈獸等物，並有八身護法天王立於剎基之處，人稱「花塔」或「多寶塔」。相傳此塔原建於初唐，現物是在金大定25年（西元1185年）重建，經過明正統12年（西元1447年）補修的；按照三〇年代的舊照片來看，此塔原與四座子塔共同組成，為磚造仿木構的金剛寶座塔，而塔剎則一改下半段的風格、以膨脹的圓錐體來突顯之，飾以樓閣眾寶，顯然是另有所指的。再到安西榆林窟第3窟東壁中央的八塔變來觀察，中間降魔大塔的造型果真採用了金剛寶座塔式樣，這在莫高窟除了北周428窟以來，確實是難得見到的；這鋪壁畫的九座塔剎身都以蓮花藏世界來表現，此種塔式到元代就突然絕跡了！原因並不清楚。

莫高窟周邊的塔堂確實蘊含著豐富的內涵，過去雖有蕭默、宿白等先生介紹過一些背景，但其圖像結構卻一直未能被學界做深入的討論，我們在考察期間特別注意到這些遺跡，個人順道做了一些探索，也期待有緣人開啟他們的神秘面紗。

肅北五個廟石窟

肅北五個廟是古敦煌郡內的一座石窟，位於浪灣里黨城灣一帶，始鑿於六世紀中，即北朝晚期。至今，此地仍舊十分原始，我們為了一探其究竟，經常出現驚險的攀登畫面。第1窟開鑿於北周，現存全窟壁畫皆是宋到西夏時期重繪的，部份保留情況良好，對我們理解當時的教團軟體很有意義。此中心柱正向面是以降魔成道塔為中心的七塔變，合主室正壁的涅槃佛共構出「八塔變」的整體，這種安排在安西榆林窟第3窟和敦煌莫高窟76窟也都可以看到，可說是河西地區從宋到西夏時期非常流行的題材。中心柱的左、右兩向面畫出三十五佛曼荼羅，是懺悔法門中重要的禮拜持誦內容。主室正壁涅槃佛的兩側，繪製了十一面千手觀音和三面八臂佛母，用作理、智互表的圖像結構。主室兩側壁共有三組壁畫相對應，這與安西榆林窟第2、3兩窟及東千佛洞的諸窟皆有交集，呈現西夏前期佛教那種「漢、藏並陳」的儀式性場域。前壁門上以持扇菩薩說法圖居中（圖29），窟門兩側以文殊和普賢左、右相擁，這與前述的玉門昌馬石窟第2窟、莫高窟前慈氏之塔之組合相類，想必是當時河西流行的一種模式，這很可能也是脫胎自華嚴三聖觀門的一種運用！郭老師也提出，這幅持扇菩薩說法圖與彌勒唯識學派的傳承有關，反應當地教團教學的背景，這引起了該所所長的特別關注。另外，第3窟和第4窟也是精采的壁畫呈現，在現場仔細比對後，也修正了之前內容總錄中的許多疑難問題；此石窟是我們的考察重點，現場並與該石窟所長有許多的討論，收穫很多。

西千佛洞石窟群

從敦煌莫高窟跨過一道鳴沙山，距黨河谷底20米高的崖面上，鑿建一整列的石窟，就是西千佛洞；據說，此地始鑿年代與莫高窟相當，本來有綿延2.5公里的河谷崖面可能都是石窟群，可惜被黨河洪水所毀，現存窟數已經很少了。在第4窟中，大家對於二窟共用一室的型制有著熱烈的討論，最後結合壁畫題材和表現形式，推測了該窟作為懺法專用的可能性。5和6號兩窟皆為環壁千佛的中心柱窟，唯第6窟的三壁面安插了佛說法圖、二佛並坐圖、佛涅槃圖（圖30）。老師們對於這三鋪壁畫的安排仔細端詳，並考量其可能的象徵意義，認為這與繞行中心柱而搭配的念佛思惟應該有密切聯繫；而對於佛說法圖兩側的脇侍身分，基本上屏棄菩薩和力士神王的可能，暫時議定為帝釋和梵天；而涅槃佛右脇而臥的姿勢，與同時期莫高窟428窟的雙手平垂式樣很



圖29 肅北五個廟石窟第1窟門上菩薩說法圖 西夏 (圖片由五個廟石窟提供)

不相同，說明了分別來自西域和中原粉本的影響。這裡的壁畫看不到莫高窟那樣豐富的佛傳和本生，但是卻留有年代最早的睺子故事畫和勞度叉鬥聖變！

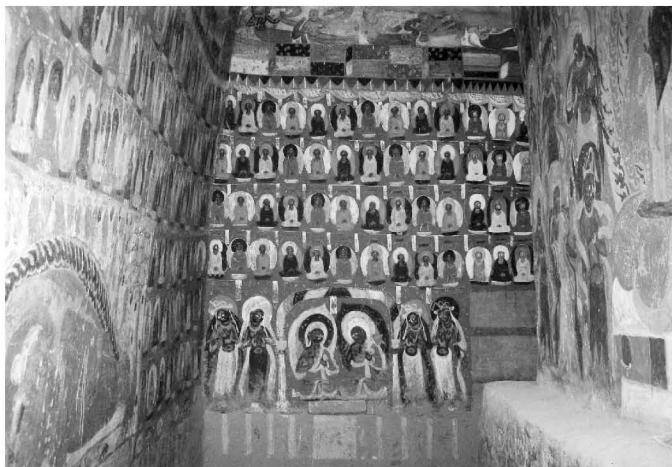


圖30 西千佛洞6窟內景 北周

第7窟的龕楣引起了團員們的注意，這是一鋪西魏風格的華麗彩繪，看來是在表現天宮說法的補處菩薩吧。中心柱和環壁穿插著許多回鶻壁畫，諸如：寶冠佛(可能是盧舍那佛)、藥師佛、涅槃佛、三身佛、七佛等等；感覺到當時回鶻佛教圖像的零散感，但並非所有情況都這樣。最後，團員們考察了中唐洞窟和羅漢洞，尤其對羅漢洞的討論十分精采，得到不少啟發，也想起南石窟寺第4窟的例子，可資比對研究。我們在西千佛洞的時間超過五個小時，仔細考察每一窟的細節部份，發現這兒有許多獨特的內容，在其他地方沒有看到的，都是未來再予以關注之處；也因為停留時間長，大家都體會到沙漠中的河水綠蔭是何等清涼啊。

9/03下午舉行考察總結報和檢討會議後，為此次的行程劃下句點，雖不敢強說是圓滿，總之大家都盡力了！整體來看，這次考察的收穫很豐富，不論是知性與感性，都帶給團員們無限的喜悅與回憶！

謝 辭

此次的石窟考察與學術交流期間，本人雖忝列團長，然而未能讓事事盡如人意，對此深感慚愧；對於行程中所遭遇的困境，願誠摯地懺悔，也該確實檢討問題所在，以為來者之參考！在此，要特別感恩圓光大家長如悟長老的慈悲厚望，和研所教務長性一法師的信任交付，感謝蘭大敦研所長鄭炳林先生、敦煌研究院文獻所長馬德先生的不吝指導，各石窟研究管理所的長官和講解員的熱情接待，賀世哲先生與施萍亭先生的關心與鼓勵，與辛苦居中協調各項行政事務的屈直敏、魏文彬、王來全、魏迎春、項一峰、張元林等諸位先生，以及參與籌備、教學的沙武田、于向東、賴文英、黃韻如等諸位先生，還有提報交流論文的所有師生，是他們的無私奉獻，帶給參加者無限的喜悅和難忘的回憶！最後還要特別感恩贊助此次活動的單位：圓光寺護法居士、台灣佛教圖像學研究室、鑫玉堂，以及陳宏平居士等，其關注佛法延續的清淨發心，默默為佛教事業贊助布施，始終是功不唐捐的！我們在此虔誠地頂禮致謝，期盼芬陀利花的妙香與光明普入一切眾生的心靈，共臻生命莊嚴之淨域。