敦煌莫高窟第三二一窟壁畫初探

李玉珉*

【摘要】莫高窟第三二一窟是武則天時期的一座代表窟。其中，南壁的寶雨經變和東壁的十一面觀音都是敦煌新出的壁畫題材，皆與武則天關係密切；特別是寶雨經變，不但繪有武則天聖諱「曌」字的圖解，更將武則天乃「授記神皇」的政治意圖表露無遺。北壁西方淨土變的圖像雜揉《阿彌陀經》和《觀經》兩經的圖像特徵，很可能又受到中原善導大師所作淨土變相的影響。此外，莫高窟第三二一窟的壁畫無論在暈染或是線描上，也都和文獻所述譽滿兩京的尉遲乙僧畫風特徵相近。由於此窟的壁畫題材、人物造型、經變構圖等，可能皆與兩京的佛寺壁畫不分軒輊，足見在武則天移民實邊的政策下，來自內地的屯田士兵所帶來豐富多彩的中原文化，爲敦煌壁畫注入了新的活力。

關鍵詞：唐代　敦煌　壁畫　武則天　寶雨經變　西方淨土變　十一面觀音　尉遲乙僧

前　言

莫高窟開鑿於敦煌縣東南鳴沙山東麓的斷崖上，現存窟龕七百三十五座，① 自前秦建元二年(366)② 至元末③的一千餘年間，莫高窟的修建就未曾間斷。

＊ 國立故宮博物院書畫處研究員

① 莫高窟的窟龕編號原為四百九十二個，一九八八年，敦煌研究院開始進行莫高窟北區洞窟的清理與發掘工作後，二○○○年正式公佈北區崖面現存石窟總數二四八個，其中，除了第四六一至四六五窟在《敦煌莫高窟內容總錄》(北京：文物出版社，1996)上已有記錄外，其他均未編號(參見彭金章、王建軍、敦煌研究院編，《敦煌莫高窟北區石窟．第一卷》〔北京：文物出版社，2000〕，頁10)，故莫高窟現存窟龕計七三五個。

② 武周聖曆元年(698)〈李君莫高窟佛龕碑〉云：「莫高窟者，厥初，秦建元二年，有沙門樂僔戒行清虛，執行恬靜，嘗杖錫林野，行至此山，忽見金光，狀有千佛，遂架空鑿岩，造窟一龕。」據此，學界大多視建元二年為莫高窟創始年代。

③ 莫高窟第三窟西壁龕帳門北側觀音像下有「甘州史小玉筆」的墨書題記，據賀世哲先生的考證，史小玉在敦煌一帶活動的年代為至正十七年(1357)前後，故第三窟當開鑿於元代末年。(參見賀世哲，〈從供養人題記看莫高窟部分洞窟的營建年代〉，收錄於敦煌研究院編，《敦煌莫高窟供養人題記》〔北京：文物出版社，1986〕，頁233。)

臺灣大學學術期刊資料庫

敦煌莫高窟是我國現存規模最大、年代延續最長、內容最為豐富的佛教藝術與文化寶庫。

武周聖曆元年(698)〈李君莫高窟佛龕碑〉云：「爰自秦建元之日，迄大周聖曆之辰，樂僔、法良發其宗，建平、東陽弘其[illegible]，推甲子四百他歲，計窟室一千餘龕。」④縱使文中所說武周時期莫高窟的窟龕總數計「一千餘龕」恐有誇大之嫌，⑤但七世紀末莫高窟的窟龕數量已十分可觀，當為一不爭的事實。莫高窟現存的唐代洞窟多達兩百二十八個，初唐窟計四十四個，⑥大體可以分為三期：(一)唐代立國至貞觀十四年唐太宗平定高昌之時(618-640)，(二)平定高昌以後至高宗掌權期間(640-684)，和(三)武則天執政時期(684-704)。⑦山崎淑子曾經指出，盛唐時期是莫高窟壁畫的極盛期，而武則天時期又是盛唐藝術發展重要的奠基階段。⑧武則天時期在敦煌石窟的發展史上，的確非常重要，可惜目前武則天時期敦煌石窟研究的成果並不豐碩，在武則天時期敦煌石窟的藝術成就與其在中國繪畫史研究的重要性等問題上，論述頗為不足。

莫高窟第三二一、三二三、三三二和三三五窟均位於莫高窟南區北段的第一層。因為第三二三窟可能完成於載初(689)前後，⑨第三三二窟前庭的南側

---

④ 宿白，《中國石窟寺研究》(北京：文物出版社，1996)，頁 266；馬德，《敦煌莫高窟史研究》(蘭州：甘肅教育出版社，1997)，頁 277。

⑤ 宿白，同上註，頁 202；馬德，同上註，頁 46。

⑥ 敦煌研究院的學者對唐代莫高窟的數目統計不一，或云 223 窟(參見史葦湘，〈敦煌莫高窟的《實雨經變》〉，收錄於敦煌文物研究所編，《1983 年全國敦煌學術討論會文集(石窟・藝術編)》〔蘭州：甘肅人民出版社，1985〕，上冊，頁 80)；或說 230 餘窟(樊錦詩、劉玉權，〈敦煌莫高窟唐前期洞窟的分期與研究〉，收錄於敦煌研究院編，《敦煌研究文集・敦煌石窟考古篇》〔蘭州：甘肅民族出版社，2000〕，頁 143)；馬德又言：「唐代前期約 140 座；吐蕃時期 50 多個；張氏歸義軍時期約 80 個，……」(參見馬德，前引書，頁 46)，依馬德之見，莫高窟的唐代洞窟應多達 270 餘座。本文採取敦煌研究院前院長段文傑先生的說法，見段文傑，〈創新以代雄—敦煌石窟初唐壁畫概觀〉，收錄於段文傑主編，《中國壁畫全集・敦煌・5 初唐》(瀋陽：遼寧美術出版社，1989)，頁 3。

⑦ 段文傑稱這三期為武德、貞觀和武周時期(同上註)。

⑧ 參見〔日〕山崎淑子，〈初唐敦煌莫高窟大幅淨土變之建築圖—試論貞觀時期和武則天時期莫高窟的某些特點〉，《西北民族研究》，2001：1，頁 67。

⑨ 金維諾與賀世哲根據第三二三窟南壁佛教感應故事畫「吳淞迎佛圖」的榜題，推斷此窟可

臺灣大學學術期刊資料庫

原本立著聖曆元年〈李君莫高窟佛龕碑〉,⑩在第三三五窟裡又發現武周垂拱二年(686)、聖曆(698-700)和長安二年(702)的題記,⑪故而推斷,同屬這一區段的第三二一窟應該也是武則天時期所開鑿的一個洞窟。敦煌研究院即稱該窟是敦煌石窟中武則天時期的代表洞窟之一。⑫

第三二一窟是一中小型的殿堂窟,前室殘毀,目前僅存西壁,主室平面近正方形,覆斗頂,西壁開一平頂敞口龕,內有初唐塑趺坐佛一身,左右各有一尊清代重塑的弟子和菩薩,以及一尊清代重粧的力士像。除了坐佛以外,其他諸像無甚可觀。不過該窟主室的壁畫大抵保持武則天時期的原貌,西壁龕龕頂畫三鋪赴會佛和飛天、鸚鵡、天花等,窟頂的四披繪千佛,南北兩壁各畫大鋪經變一鋪,南壁是《寶雨經變》,北壁則為《西方淨土變》,東壁門上繪《說法圖》三鋪,門北作《十一面觀音》,門南畫立佛一鋪。其中,《寶雨經變》和《十一面觀音》在敦煌初唐的第一、二期窟中均不曾發現,是武則天時期莫高窟新出現的壁畫題材;而北壁《西方淨土變》的描繪又與第二二〇窟南壁貞觀十六年(642)的《西方淨土變》有別。同時,全窟的壁畫與第二期相比,無論在用色、繪畫技法、人物造型、或經變構圖等方面都不盡相同。凡此種種在在顯示,武則天時期敦煌壁畫無論在題材、布局或繪畫風格上都有了改變。本文除了探究莫高窟第三二一窟的壁畫題材和圖像內容產生的歷史背景,並擬以該窟的壁畫為例,考察武則天時期佛教壁畫的特色。

壁畫題材與信仰內容

在第三二一窟的壁畫中,最引人注意的當屬南壁的經變圖(圖1),這鋪經變由上、下兩部分組合而成。上方為十組說法圖,其下有一條藍色的雲帶,雲帶的中段繪兩隻巨手,一手擎日,一手托月。下方為這幅經變的主體,佔全作的五分之四。中央畫群山之中有一坐佛,雙手結轉法輪印,結跏趺坐於蓮台之上,身旁有菩薩、比丘、天龍諸部等聆聽妙法,是一幅典型的說法圖。在說法圖的

能完成於載初前後。參見金維諾,〈敦煌壁畫中的中國佛教故事〉,《美術研究》,1958:1,頁73;賀世哲,前引文,頁202。

⑩ 宿白,前引書,頁262。

⑪ 敦煌研究院編,《敦煌莫高窟供養人題記》,頁137。

⑫ 參見季羨林主編,《敦煌學大辭典》(上海:上海辭書出版社,1998),頁52。

臺灣大學學術期刊資料庫

兩旁和下方分繪各種救諸有情的情節。這鋪壁畫的畫面奇異，形式特殊，是敦煌壁畫的孤例，原來題寫的榜題如今又多漫漶模糊，不能識讀，因此這鋪經變的定名眾說紛紜。過去有的學者認為這是一鋪《觀無量壽佛經變》，[13]或稱其為《法華經變》，[14]不過仔細觀察，卻又發現這鋪經變描繪的許多情節都和上述二經不符。一九八三年史葦湘先生在「全國敦煌學術討論會」中發表了〈敦煌莫高窟的《寶雨經變》〉[15]一文，依經解圖，釋讀了這鋪壁畫大部分的畫面，這個困擾學界已久的謎團始得豁然開朗。這鋪經變不但是敦煌壁畫中唯一的一鋪《寶雨經變》，同時也是我國碩果僅存的一幅，極為珍貴。

在〈敦煌莫高窟的《寶雨經變》〉一文裡，史葦湘先生指出，第三二一窟南壁的經變是根據武周長壽二年(693)南天竺僧菩提流支(又名達摩流支)翻譯的《佛說寶雨經》所繪製的。壁畫中央畫《佛說寶雨經》的〈序品〉，描繪佛陀在伽耶山說法的景象。兩側分別畫與會聽法的比丘、菩薩、阿修羅、迦樓羅、摩睺羅伽等。佛座的右下方身著綠色華服，雙手合什的女子，是前來禮佛的日月光天子，身後跟著男女侍從和文武隨扈等。佛座正下方畫止蓋菩薩，仰首合什，虔敬地請佛開示。佛陀頭頂的華蓋由花枝交織而成，上飾珠串、垂鈴，與經文中「以無量百千綺妙繒綵、寶鈴、寶網、寶蓋莊嚴」[16]的記載吻合。四周眾寶紛降，天花亂墜，樂器齊舞，正是「妙香寶蓋、諸天音樂如雲而下」[17]和「雨天妙蓮花、雜花、妙果，或雨天花鬘、好香、末香、袈裟、衣服、珠蓋、幢幡，現如是等種種供具之時」[18]的具體寫照。

在伽耶山佛說法圖的兩側描繪《佛說寶雨經》十卷的內容，[19]可以辨識的

---

[13] 河原由雄，〈敦煌淨土變相の成立と展開〉，《佛教藝術》，第 68 號(1968 年 8 月)，頁 89、92。

[14] 敦煌文物研究所編，《中國石窟—敦煌莫高窟》，第 3 冊(北京：文物出版社，1987)，圖版 53、頁 226。

[15] 史葦湘，前引文，頁 71-83。

[16] 〔唐〕達摩流支譯，《佛說寶雨經》卷一，收錄於《大正新脩大藏經》(以下簡稱《大正藏》)(台北：新文豐出版份有限公司，1983)，第 16 冊，頁 284 上。

[17] 同上註，頁 285 中。

[18] 同上註，頁 285 下。

[19] 這鋪經變圖像與經文的對應請參見史葦湘，〈敦煌莫高窟的《寶雨經變》〉；梁尉英，《敦煌石窟藝術‧莫高窟第三二一窟、第三二九窟、第三三五窟》(南京：江蘇美術出版社，1996)，

臺灣大學學術期刊資料庫

有：卷一〈序品〉所說參與伽耶山法會的彌勒菩薩、摩醯首羅天王、四大天王、阿修羅王、魔王等人物，止蓋菩薩放光，三惡道蒙光觸身，離苦得樂的畫面，和供養佛、法、僧三寶的景象；圖寫卷二「菩薩所成就十種法得圓滿」中「無恚忍圓滿」的情節；表現卷三菩薩為利益眾生，方便調伏，或現怖畏而為說法，或現愛語而為說法，以及為眾生示現繫縛、殺害、打罵的畫面；描繪卷四菩薩成就十種法中「等之於火」和「等之於水」的譬喻；圖寫卷五「農夫起所作業」的情節；繪製卷六「云何得淨辯才」辯論的場面；為卷七「菩薩為大商主」和「如來能與法樂」的寫照；表現卷八「菩薩成就十種法得阿蘭若」中的一段譬喻；描繪卷九「菩薩成就十種法」中第六法「能承事供養父母」等情節。上方通欄橫列的十幅佛說法圖，表現佛陀向止蓋菩薩說一千零十個法門，也可能代表《佛說寶雨經》有十卷之意。

第三二一窟的《寶雨經變》裡，最引人注意的當是寶雨網蓋上方橫貫壁面的彩雲，應該就是在描繪《寶雨經》經文一再提起的「大法雲雨」。[20]不過雲中尚繪兩隻巨手，分托日月，圖像特殊。史葦湘先生對這一圖像提出了精闢的解釋，言道：

> 歷來統治階級都把日、月、海天等圖像，認為是帝王「唯我獨尊」的象徵。……這條畫除了表現《寶雨經》的宗教含義之外，一定還有它的政治含義。果然，這幅為日月光天子作宣傳的橫條上，海天為「空」，上有日月，正是武則天的聖諱「曌」字的圖解。《寶雨經變》上這一條特殊的飾帶應視為武周王朝的紋章。[21]

這鋪經變上方雲天之中常懸日月的表現，既然可以視為武則天的聖諱「曌」字的圖解，又寓有武則天乃普照天下的聖神皇帝之意，《寶雨經變》的繪製與武則天的關係當然極為密切。實際上，學者的考證指出，菩提流支再譯《寶雨經》一事就與武后受命符讖息息相關。[22]

頁 222-228。

[20] 參見〔唐〕達摩流支譯，《佛說寶雨經》卷一，收錄於《大正藏》，第 16 冊，頁 296 下、297 上、298 下、299 上-中、303 上。

[21] 史葦湘，前引文，頁 64。

[22] 矢吹慶輝，《三階教之研究》（東京：岩波書店，1927），頁 748-760；滋野井恬，〈寶雨經をめぐる若干の考〉，《印度學佛教學研究》，20：1（1971 年 12 月），頁 41-51；Antonino

臺灣大學學術期刊資料庫

《寶雨經》前後有三譯：第一譯為天監年間(502-519)三藏曼陀羅等在楊都所譯，名《寶雲經》，七卷。第二譯是陳代(557-589)扶南國沙門須菩提在楊都城內至敬寺譯出，名《大乘寶雲經》，八卷。第三譯是武周長壽二年(693)三藏菩提流支在洛陽佛授記寺譯出，名《佛說寶雨經》，十卷。[23]雖然這三個譯本的內容大同小異，可是值得注意的是，在菩提流支的譯本中卻增加了以下這段文字：

> 爾時東方有一天子名日月光，乘五身雲來詣佛所。……佛告天曰：……我涅槃後最後時分，第四五百年中法欲滅時，汝於此贍部洲東北方摩訶支那國，位居阿鞞跋致，實是菩薩故現女身為自在主。經於多歲，正法治化，養育眾生，猶如赤子。[24]

文中，日月光天子得佛授記，未來將現女身，為摩訶支那國(中國)的轉輪聖王，愛民如子，以正法治世。這個故事與載初元年(690)七月薛懷義與法明等造《大雲經疏》，[25]陳符命，稱武則天乃「彌勒佛下生，代唐為閻浮提主」[26]有著異曲同工之妙，也呼應了《大雲經疏》中淨光天女蒙佛授記將成轉輪王，為聖母神皇的記載，[27]都可以作為武則天代唐稱帝的符讖。

載初元年，武后在受呈《大雲經疏》短短兩個月後，便自稱「聖神皇帝」，

Forte, *Political Propaganda and Ideology in China at the End of the Seventh Century* (Napoli: Istituto Universitario Orientale, 1976), pp. 125-177；史葦湘，前引文；榮新江，〈吐魯番出土「武周康居士寫經功德記碑」〉，《民大史學》，總第 1 期(1996)，收錄於《中古中國與外來文明》(北京：生活・讀書・新知三聯書店，2001)，頁 204-221。

[23] 〔武周〕明佺等，《大周刊定眾經目錄》卷四，收錄於《大正藏》，第 55 冊，頁 396 中-下。

[24] 〔唐〕達摩流支譯，《佛說寶雨經》卷一，收錄於《大正藏》，第 16 冊，頁 284 中。

[25] 雖然古籍皆載薛懷義等上呈的為《大雲經》，然經學者考證，當為《大雲經疏》。參見陳寅恪，〈武曌與佛教〉，《中國佛教史論集—隋唐五代篇》(現代佛教學術叢刊 6)(台北：大乘文化出版社，1977)，頁 131-147；Antonino Forte，前引書，p. 51。

[26] 〔後晉〕劉昫等，《舊唐書》卷一八三〈薛懷義傳〉(北京：中華書局，1974)，頁 4742。

[27] 敦煌遺書 S. 6502《大雲經疏》云：「爾時是菩薩常於無量阿僧祇劫，為眾生故現受女身，當知乃是方便之身非實女身。……天女請說大王之事。佛即先讚淨光慚愧之美，次彰天女授記之徵，即以女身當王國土者，所謂聖母神皇是也。」(Antonino Forte，前引書，Plate II.)

臺灣大學學術期刊資料庫

國號曰周，同時取「天授《大雲經》」之意，改元天授。㉘次年，她又將洛陽的敬愛寺改名為「佛授記寺」。㉙萬歲通天元年(696)武則天所作的〈大周新譯大方廣佛華嚴經序〉裡，更明白地說道「朕曩劫植因，叨承佛記」。㉚凡此種種在在顯示，武則天利用佛教，稱自己得佛授記，當取李唐而代之，為閻浮提主的用心。在這種氛圍裡，《寶雨經》的再譯當然並非偶然，經中增添日月光天子的這段文字，應該也與武則天皇權神授的觀念有關，具有濃厚的政治目的。

菩提流支，南印度人，於長壽二年(693)始達都邑，同年他即完成了《佛說寶雨經》十卷本的翻譯工作。㉛由此看來，上述這段為武則天篡政奪國製造輿論經文的竄入，實在不太可能出自於初到中土的外國僧人菩提流支之手。S. 2278《佛說寶雨經卷九》的〈譯場列位〉記載著當時參與《佛說寶雨經》翻譯工作的人員名單：

> 大周長壽二年歲次癸巳九月丁亥朔三日己丑佛授記寺譯。大白馬寺大德沙門懷義監譯。南印度沙門達摩流支宣釋梵本，中印度王使沙門梵摩兼宣梵本。京濟法寺沙門戰□譯語。佛授記寺沙門慧智證譯語，佛授記寺沙門道昌證梵文，天宮寺沙門達摩難□證梵文。大周東寺都維那清源縣開國公沙門處一筆受，佛授記寺都維那昌平縣開國公沙門德感筆受。佛授記寺沙門思玄綴文，長壽寺寺主沙門知澈綴文。佛授記寺都維那贊皇縣開國公沙門知靜證義，大周東寺都維那豫章縣開國公沙門惠儼證義，天宮寺上座沙門知道證義，大周東寺上座江陵縣開國公沙門法明證義，長壽寺上座沙門知機證義，大奉先寺上座當陽縣開國公沙門慧稜證義，佛授記寺沙門神英證義，佛授記寺寺主渤海縣開國公沙門行感證義，京西明寺沙門圓測證義。 ㉜

由此看來，《佛說寶雨經》不但在洛陽的佛授記寺譯出，而參與譯場工作的多為

㉘ 見〔清〕俞正燮，《癸巳存稿》卷十二〈僧家偽書〉條，收錄於《國學基本叢書》(台北：台灣商務印書館，1968)，第68冊，頁346-347。

㉙ 〔宋〕王溥，《唐會要》(成於建隆二年〔961〕)卷四十八(上海：上海古籍出版社，1991)，上冊，頁993。亦參見〔後晉〕劉昫等，《舊唐書》卷一八三〈薛懷義傳〉，頁4741。

㉚ 〔武周〕天冊金輪聖神皇帝，〈大方廣佛華嚴經序〉，收錄於《大正藏》，第10冊，頁1上。

㉛ 〔唐〕智昇，《續古今譯經圖紀》，《大正藏》，收錄於第55冊，頁371上。

㉜ 池田溫編，《中國古代寫本識語集錄》(東京：東京大學東洋文化研究所，1990)，頁240。

臺灣大學學術期刊資料庫

大周東寺、佛授記寺、長壽寺、大奉先寺的僧人，這些寺院都與武后或上呈《大雲經疏》的薛懷義關係匪淺。[33]義大利學者 Antonino Forte 的研究進一步發現，其中薛懷義、處一、德感、知靜、行感、惠儼、法明和惠(慧)稜不但都曾在武周的內道場活動，同時又都參與了《大雲經疏》的撰寫工作，就是他們這批人捏造了武則天是「彌勒下生，代唐為閻浮提主」的符讖。據此推斷，在《寶雨經》妄添日月光天子得佛授記，將來為中國的女轉輪聖王，應該也就是撰寫《大雲經疏》的這群人所為。[34]

武氏在菩提流支譯出《佛說寶雨經》的第二年(694)，即自稱「越古金輪聖神皇帝」。天冊萬歲元年(695)又先後加「慈氏越古金輪聖神皇帝」和「天冊金輪聖神皇帝」兩個尊號。從這些名號看來，武則天很可能就是受到《佛說寶雨經》日月光天子得佛授記故事的啟發，以現世最為尊貴的金輪轉輪王自居。可想而知，為了鞏固奪取不久的武周政權，武則天宣揚《佛說寶雨經》的態度一定十分積極。

武則天的〈大周新譯大方廣佛華嚴經序〉提到：「金山降旨，大雲之偈先彰；玉扆披祥，寶雨之文後及。」[35]可見武則天對《大雲經疏》與《佛說寶雨經》這兩部著作極為重視。在上位者的積極鼓吹下，這兩部經當然很快地便在全國流傳開來，河南河內的〈大雲寺碑〉(701)有言：「大雲發其遐慶，寶雨兆其殊禎。」[36]敦煌武周聖曆元年〈李君莫高窟佛龕碑〉中又發現了「更紹真乘，初隆正法，大雲遍布，寶雨滂流」[37]之語，可見即使在地處西部邊陲的敦煌，對《大雲經疏》和《佛說寶雨經》這兩部著作也不陌生。

目前傳世的《佛說寶雨經》寫本計六件，四件為敦煌遺書，分別為北圖 8521 和 8522 號，是卷一殘卷；S. 7418 號為卷三殘卷；S. 2278 號是卷九的寫本。在 S. 2278 號卷後還有長壽二年譯場列位及證聖元年(695)四月八日功德僧道利的檢校勘記。[38]另外，德國印度藝術博物館收藏著《佛說寶雨經・卷二》的寫

---

[33] 滋野井恬，前引文，頁 50。

[34] Antonino Forte，前引書，pp. 72-79, 134-136.

[35] 〔武周〕天冊金輪聖神皇帝，〈大方廣佛華嚴經序〉，收錄於《大正藏》，第 10 冊，頁 1 上。

[36] 〔清〕王昶，《金石萃編》卷六十四〈河南大雲寺碑〉(台北：國聯圖書出版有限公司，1963)，第 2 冊，頁 1127。

[37] 宿白，前引書，頁 265；馬德，前引書，頁 276。

[38] 池田溫編，前引書，頁 240-241。

臺灣大學學術期刊資料庫

本(MIK III-113 號)，出土於新疆吐魯番與烏魯木齊間的一個遺址；日本東大寺聖語藏的日本傳世寫經裡，也發現了書有長壽二年譯場列位的《佛說寶雨經・卷二》寫本。榮新江的研究指出，武周時，具有受命符讖色彩的新譯《佛說寶雨經》，極可能和《大雲經疏》一樣，敕令頒行到全國各地的寺院，並要各寺高僧升座宣講。書有長壽二年的譯場列位的 S.2278 號《佛說寶雨經・卷九》，應該就是朝廷頒行到沙州的宮廷寫經。[39]由於敦煌地區有《佛說寶雨經》的流傳，莫高窟第三二一窟南壁出現畫面特殊的《寶雨經變》自然就不足為怪了，而此鋪壁畫特別描繪將來當為摩訶支那國轉輪聖王的日月光天子禮佛的場面，更暗喻武則天實乃「授記神皇」。這種政治寓意濃厚，構圖成熟的經變圖，在敦煌舊有的壁畫傳統中無□可尋，當非敦煌匠師所創，應是敦煌匠師根據中原傳來的稿樣所繪製的。

菩提流支於長壽二年才完成《佛說寶雨經》的翻譯工作，所以第三二一窟《寶雨經變》的繪製年代不可能早於該年。武則天晚年醉心道術，聖曆三年(700)，甚至取《道德經》「長生久視」之語，改元「久視」，且廢止了「天冊金輪聖神皇帝」的稱號。以當時敦煌對中原情勢亦步亦趨的狀況[40]來看，這鋪《寶雨經變》的下限也不可能晚於西元七〇〇年。史葦湘先生認為第三二一窟應建於武周證聖到聖曆之間(695-699)，[41]雖然並未說明理由，但根據〈李君莫高窟佛龕碑〉，得知鄰近的第三二三窟完成於載初前後，而第三三二窟又於聖曆元年建成，故史葦湘先生的推測應該與事實相去不遠。

與《寶雨經變》相對的北壁，通壁繪阿彌陀佛的極樂世界(圖 2)，規模宏偉，內容豐富。全作分為上、中、下三段。中段畫地鋪華磚的三座平台，象徵七寶雜廁的寶地，彼此以橋相連。西方三聖坐在中央平台之上，主尊阿彌陀佛雙手在胸前作轉法輪印，結跏趺坐於大蓮花座上，觀音和大勢至兩位□侍菩薩皆採

---

[39] 參見榮新江，〈吐魯番出土「武周康居士寫經功德記碑」〉，《民大史學》，總第 1 期(1996)，收錄於《中古中國與外來文明》(北京：生活・讀書・新知三聯書店，2001)，頁 213-214。

[40] 根據敦煌寫本 P.2005《沙州都督府圖經》中，「祥瑞」一項下，屬唐代的計十五條，是屬於武則天干政與當政時期的名目就有十條之多(參見上海古籍出版社、法國國家圖書館，《法藏敦煌西域文獻(一)》〔上海：上海古籍出版社，1995〕，頁 58-64)，這些祥瑞成為唐朝武則天政治的重要表徵，也是敦煌對全國風從的形勢跟得很緊的表徵。(參見史葦湘，前引文，頁 76-77。)

[41] 史葦湘，前引文，頁 75。

臺灣大學學術期刊資料庫

遊戲坐姿，隨侍於阿彌陀佛的左右兩側，四周尚有許多菩薩圍繞，或捧物供佛，或神情專注地聆聽佛法。兩側平台各畫一款步而來的立佛，並有十位菩薩隨行，代表來參與阿彌陀佛說法盛會的諸佛和菩薩。下方的台地上二人翩翩起舞，兩側伎樂吹奏各式樂器，表現了盛大的歌舞場面。身後尚有菩薩持幡而立。上方為藍色的天空，雲端化現樓閣、幢柱，華麗異常。四組化佛乘雲而來，飛天和不鼓自鳴的樂器飛舞其間，飛天飄揚的天衣和優美的姿勢與空中流動的雲彩相映生輝。中段與下段之間的寶池，綠波蕩漾，象徵著八功德水，池裡孔雀、伽陵頻伽、鴛鴦等瑞鳥悠游其上。兩側聳立著兩座朱柱綠簾的水榭，屋內天人倩影幢幢。全作將西方淨土的歡愉和殊勝景象一表無遺。

武周時期，我國流傳與西方淨土信仰有關的經典，共計六部，分為《無量壽經》（又稱《大阿彌陀經》）、《阿彌陀經》（又稱《小阿彌陀經》）和《觀經》三個系統。《無量壽經》系包括了支婁迦讖翻譯的《佛說無量清淨平等覺經》（建和至中平年間〔147-189〕譯出）、支謙翻譯的《佛說阿彌陀三耶三佛薩樓佛檀過度人道經》（黃武年間〔222-229〕譯出）和康僧鎧所譯的《佛說無量壽經》（嘉平年間〔249-254〕譯出）三部。《阿彌陀經》系包括鳩摩羅什翻譯的《佛說阿彌陀經》（402 譯出）和玄奘所譯的《稱讚淨土佛攝受經》（永徽年間〔650-656〕譯出）兩部。《觀經》系僅有一部，即畺良耶舍翻譯的《佛說觀無量壽佛經》（簡稱《觀經》，元嘉年間〔424-452〕譯出）。三〇年代，松本榮一即指出，《阿彌陀淨土變》是根據《無量壽經》或《阿彌陀經》，描繪莊嚴的西方極樂淨土的作品，而《觀經變》則是依據《觀經》，圖寫太子阿闍世對頻婆娑羅王和韋提希夫人的惡逆，以及往生極樂世界的十六種觀想的變相。二者雖然都以阿彌陀信仰為中心，但出發點卻明顯有別。[42]

第三二一窟北壁經變的許多母題，如西方三聖、七寶樓觀、八功德水、蓮花化生、樂器不鼓自鳴等，都與大、小《阿彌陀經》的記載相符，因此許多人稱這鋪變相為《阿彌陀經變》。李白(701-762)〈金銀泥畫淨土變相讚〉言道：「圖金創端，繪銀設像。八法功德波動青蓮之池，七寶香華光映黃金之地。清風所拂，如生五音。百千妙樂，咸疑動作。」[43]這段描述又與第三二一窟的《阿彌陀經變》相同，所以這鋪經變又可以稱作《淨土變》。可是仔細觀察這鋪壁畫，卻發現了一些不見於大、小《阿彌陀經》系各部經典的因素。譬如，在阿彌陀

[42] 松本榮一，《燉煌畫の研究・圖像篇》（東京：東方文化學院東京研究所，1937），頁 1。

[43] 文見〔宋〕宗曉編，《樂邦文類》卷二，收錄於《大正藏》，第 47 冊，頁 179 下。

臺灣大學學術期刊資料庫

佛正前方的寶池中有三朵盛開的蓮花，花中各畫一位有頭光的人物，從這三朵蓮花化生的位置來看，當代表上品上生、中生和下生的往生者無疑。在中央寶台兩側的寶渠前端，分別發現三朵蓮花，有的蓮花中還畫一嬰孩，象徵著中品三生和下品三生的往生者。這九朵蓮花的旁邊原來都有榜書，可惜如今已經漫漶不可識讀。九品往生的描述不見於大、小《阿彌陀經》系的經典記載，卻是《觀經》所述觀想的重要內容。《觀經》提到，釋迦牟尼佛說往生西方淨土有十六種觀想方法，其中，第十四至十六觀分別為上、中、下三輩往生觀，各輩中又分上、中、下三品，故稱九品往生。

除了九品往生外，在第三二一窟這鋪淨土變中央兩側平台上的立佛兩旁各有一樹，樹的上方化現一座大寶幢，分為五層，每層皆懸無數的珠串和珍寶，幢內尚繪有許多殿宇。這個表現在大、小《阿彌陀經》系的經典裡，也找不到相近的描述，不過在《觀經》中卻發現：

> 觀寶樹者。一一觀之作七重行樹想，一一樹高八千由旬，其諸寶樹七寶花葉無不具足，一一華葉作異寶色，……珊瑚、琥珀一切眾寶以為映飾，妙真珠網彌覆樹上，一一樹上有七重網，一一網間有五百億妙華宮殿，如梵王宮。[44]

顯然第三二一窟樹上寶幢的表現應該就是十六觀中「寶樹觀」的寫照。[45]

由此看來，第三二一窟《西方淨土變》的圖像不僅以《阿彌陀經》作為根據，同時也擷取了部分《觀經》的圖像特色。松本榮一稱這類作品為「似」《觀經變》的《阿彌陀經變》，[46]或「淨土變形式的觀經變相」，[47]王惠民則直接稱之為《觀經變》。[48]究竟在武周時這類作品究竟應該如何稱呼？這是一個饒富趣味的問題。

人稱「彌陀化身」的善導大師(613-681)，[49]對初唐《淨土變》的流行貢獻

---

[44] 〔劉宋〕畺良耶舍譯，《佛說觀無量壽佛經》，收錄於《大正藏》，第12冊，頁342中。

[45] 參見黃幸惠，《唐代初期敦煌莫高窟的西方淨土變》(台北：中國文化大學藝術研究所美術組碩士論文，1992)，頁123-124。

[46] 松本榮一，前引書，頁32。

[47] 同上註，頁2。

[48] 王惠民，〈敦煌隋至唐前期的《觀經》圖像考察〉，未刊稿，頁12。

[49] 〔宋〕志磐，《佛祖統紀》卷二十六〈蓮社七祖〉，收錄於《大正藏》，第49冊，頁260下。

臺灣大學學術期刊資料庫

匪淺。善導是中國淨土學說與行儀的集大成者，他自幼出家，受戒後，與妙開律師一起讀《觀經》，對此經讚賞有加，覺得修習此經所說的十六種觀想法門，一定能夠得到最後的解脫。貞觀十五年(641)，善導赴石壁玄中寺，拜在道綽法師(562-645)的門下研習淨土教法，道綽授以《觀經》奧義。道綽入寂以後，善導即赴長安弘傳淨土法門，長達三十餘年。善導的著述現存五部九卷，即《觀無量壽佛經疏》四卷、《觀念阿彌陀佛相海三昧功德法門》一卷、《轉經行道願往生淨土法事讚》二卷、《往生禮讚偈》一卷和《依觀經等明般舟三昧行道往生讚》。[50]其中，除了《觀無量壽佛經疏》和《依觀經等明般舟三昧行道往生讚》兩部論著，從書名即知與《觀經》關係密切外，《觀念阿彌陀佛相海三昧功德法門》所提的四大修行法門中，「依《觀經》明觀佛三昧法」名列四者之首；《往生禮讚偈》又明確指出「沙門善導《願往生禮讚偈》，謹依十六觀作」。[51]這些都清楚說明，《觀經》是善導淨土思想的核心經典。

善導不但是淨土信仰的推動者，也是淨土藝術的愛好者。日本留學僧日延於天德二年(958)傳寫的《往生西方淨土瑞應傳》提到，善導大師少年出家，「時見《西方變相》，嘆曰：何當託質蓮臺，棲神淨土？」[52]他一生畫「《淨土變相》二百鋪」。[53]不過文中所提的《西方變相》或《淨土變相》究竟是什麼模樣，卻無明確記載。但是從善導所作的《觀念阿彌陀佛相海三昧功德法門》或可以管窺一二，此書說道：

> 又若有人，依《觀經》等畫造《淨土莊嚴變》，日夜觀想寶地者，現生念念除滅八十億劫生死之罪。又依經畫變，觀想寶樹、寶池、寶樓莊嚴者，現生除滅無量億阿僧祇劫生死之罪。又依華座莊嚴觀，日夜觀想者，現生念念除滅五十億劫生死之罪。又依經觀想像觀、真身觀、觀音、勢至等觀，現生於念念中除滅無量億劫生死之罪。[54]

---

[50] 這些著作分別見於《大正藏》，第 37 冊，頁 245 下-278 下；第 47 冊，頁 22 中-30 中、424 中-438 中、438 中-448 上、448 上-456 上。

[51] 〔唐〕善導，《往生禮讚偈》，收錄於《大正藏》，第 47 冊，頁 445 中-下。

[52] 〔日〕日延傳寫，《往生西方淨土瑞應傳》〈善導傳〉，收錄於《大正藏》，第 51 冊，頁 105 中。

[53] 同上註，頁 105 下。不過《佛祖統紀》言其「畫淨土變相三百壁」。(參見〔宋〕志磐，《佛祖統紀》卷二十六〈善導傳〉，收錄於《大正藏》，第 49 冊，頁 263 中。)

[54] 〔唐〕善導，《觀念阿彌陀佛相海三昧功德法門》，收錄於《大正藏》，第 47 冊，頁 25 上。

臺灣大學學術期刊資料庫

可見，善導十分重視根據《觀經》所作的《淨土莊嚴變》，認為淨土修行者依憑這種經變修習十六觀的法門，可以消除累世的生死罪業。同時，從文中「依《觀經》等畫造《淨土莊嚴變》」這句話來看，即使是根據《觀經》所繪製的經變，善導仍視之為《淨土莊嚴變》。因此推測，史傳所載善導所畫的《淨土變相》，很可能是根據《觀經》繪製而成。縱使不是完全依據《觀經》所作，其中也必然摻入了不少《觀經》的成分。

經查閱唐、宋文獻，並未發現《觀經變》的記載，唐張彥遠的《歷代名畫記》(大中元年〔847〕序)言及，東都洛陽敬愛寺大殿的西壁有趙武端描的「西方佛會十六觀」，[55]段成式的《寺塔記》(大中七年〔853〕序)又言，都城長安常樂坊趙景公寺的三階院西廊下，有范長壽畫的「西方變及十六對事、寶池，池尤妙絕，諦視之，覺水入深。」[56]顯然直到中唐，即使是畫了十六觀的經變，人們還是稱之為《西方變》，那麼如莫高窟第三二一窟僅採取《觀經》部分因素的作品，當時更被視作《西方變》或《淨土變》無疑。

雜採《觀經》成分的《淨土變》並非善導的創意，因為莫高窟第二二〇窟貞觀十六年的《西方淨土變》(圖3)裡，就有九品往生的發現。貞觀十六年，善導尚在玄中寺道綽的門下研習淨土法門，還沒有太大的影響力，所以第二二〇窟的《西方淨土變》極可能是根據善導以前的淨土思想所繪製的。[57]雖然早在善導繪製《淨土變》以前，已有依《觀經》所作《西方淨土變》的出現，可是不可諱言的是，善導的積極參與和鼓吹更促進了這種《西方淨土變》的流行。王惠民曾經指出，依據《敦煌莫高窟內容總錄》，初唐僅有兩鋪《觀經變》，卻有十六鋪《阿彌陀經變》。經過詳細檢視，他進一步發現，其中十餘鋪《阿彌陀經變》或多或少地都加入了一些《觀經》的成分，[58]此即初唐參照《觀經》所

---

[55]〔唐〕張彥遠，《歷代名畫記》卷三〈東都寺觀畫壁〉，收錄於《畫史叢書》(台北：文史哲出版社，1974)，第1冊，頁54。

[56]〔唐〕段成式，《寺塔記》卷上，收錄於《大正藏》，第51冊，頁1023上。

[57]勝木言一郎也提出，貞觀十六年善導二十九歲，他的代表作《觀經四帖》尚未寫成，故第二二〇窟《阿彌陀淨土變相》必定是依善導以前的淨土思想，即可能是依淨影寺慧遠或嘉祥大師吉藏為中心的觀想念佛的淨土教思想所作。(勝木言一郎，〈敦煌莫高窟第二二〇窟阿彌陀淨土變相圖考〉，《佛教藝術》，第202號〔1992年5月〕，頁85。)

[58]王惠民指出，在十六鋪的《阿彌陀經變》中，有十四鋪為未畫未生怨和十六觀的《觀經變》，分別為第七十一窟、七十八窟、一二三窟、一二四窟、二〇五窟北壁、二一一窟北壁、二

臺灣大學學術期刊資料庫

作《西方淨土變》盛行的明證。

值得注意的是，目前莫高窟現存初唐的《阿彌陀經變》計十二鋪，[59]其中一半繪製於武周時期，[60]這或許與武則天的熱衷參與有關。日僧三善清行的《天台宗延曆寺座主圓珍傳》(902)載：

> 清和天皇貞觀九年(867)，唐溫州內道場供奉德圓座主付婺州人詹景全向國之便，贈則天皇后縫繡四百幅之內《極樂淨土變》一鋪，長二丈四尺，廣一丈五尺。[61]

由此看來，武則天在皇后期間曾作四百幅《西方淨土變》。[62]〈龍門奉先寺大盧舍那像龕記〉[63]提到，咸亨三年(672)，皇后武氏便曾以脂粉錢二萬貫，贊助奉先寺大盧舍那像龕的營造，而這個工程的檢校僧又正是善導大師，當時武則天與專弘淨土教的善導大師必有往來。武則天在皇后期間繡製數量可觀的《西方淨土變》，很可能也是受到了善導大師積極推動《淨土變》的影響。若然，武后所繡製的《西方淨土變》或許也和莫高窟第三二一窟的《西方淨土變》一樣，雜糅了一些《觀經》的因素。

第三二一窟東壁的上方畫三幅《說法圖》，每幅主尊下方皆有一則榜題，但全部漫漶不能識讀。門上為一幅倚坐佛說法圖(圖4)，主佛的左右各有兩尊菩薩作為侍。南、北兩側各有一趺坐佛說法圖，北側說法圖的侍為二比丘和二

二〇窟、三二一窟；三二二窟、三二九窟、三三五窟、三三八窟、三四一窟和三九二窟。(王惠民，前引文，頁 9-15。)不過根據《莫高窟內容總錄》和樊錦詩與劉玉權撰著的〈敦煌莫高窟唐前期洞窟的分期與研究〉，第一二三、一二四窟皆屬盛唐窟，故初唐的《阿彌陀經變》應只有十二鋪。

[59] 同前註。

[60] 這些石窟分別為莫高窟第三二一、三二九、三三五、三三八、三四一、和三七二窟。

[61] 〔日〕三善清行，《天台宗延曆寺座主圓珍傳》，《大日本佛教全書》(京都：佛書刊行會，1918)，頁 1372。

[62] 文中「贈則天皇后縫繡四百幅之內《極樂淨土變》一鋪」之句語意含糊，另一種解釋為贈送則天皇后所作四百幅刺繡中的一幅，其名為《極樂淨土變》。無論是那種解釋，這則資料都可視為武則天在皇后期間都曾繡製過《極樂淨土變》的證據。

[63] 該龕造像記的全文參見劉景龍、李玉昆、龍門石窟研究所主編，《龍門石窟碑刻題記彙錄》(北京：中國大百科全書出版社，1998)，下卷，頁 381。

臺灣大學學術期刊資料庫

菩薩(圖5)，故可視為現在佛釋迦說法圖。中央說法圖的主尊為倚坐佛，當為未來佛彌勒說法圖。南側的說法圖(圖6)以二菩薩為脇侍，很可能代表過去佛說法圖。換言之，這三幅說法圖即含蘊著三世佛說法的意念。這種以彌勒佛居中的三世佛說法圖的布局方式，早在莫高窟初唐第二期代表窟—第二二〇窟的東門入口上方即有發現，[64]只是第三二一窟彌勒佛臂戴寶釧，為一尊裝飾佛，極為特殊；而祂的金剛座增加了背屏，顯得更加華麗。

東壁入口北側畫一幅菩薩三尊像(圖7)，主尊十一面觀音冠住阿彌陀佛，六臂，上二臂彎屈向上，手結印契；中右手屈於胸前，作安慰印，中左手下垂；下右手執柳枝，下左手持淨瓶。目前莫高窟所存初唐的十一面觀音壁畫計五例，除了第三二一窟之例外，第三三四窟的門上畫一尊十一面觀音坐像，二臂，右手施安慰印，左手置於膝上作與願印，左右各有一胡跪的供養菩薩。第三四〇窟的門上發現一幅十一面觀音七尊像，主尊為十一面觀音立像，二臂，右手似施安慰印，左手下垂，持一澡瓶，口插蓮花。第三四一窟的門上畫一結跏坐佛，左右各有一尊十一面八臂的觀音像為脇侍。[65]由於第三二一、三三四、三四〇和三四一窟皆為武周時所開鑿的洞窟，顯然十一面觀音是武周時期莫高窟重要的壁畫題材之一。

早在北周武帝時(560-578)，耶舍崛多和闍那崛多就合譯了《十一面觀世音神咒經》一卷；初唐時，玄奘(600-664)也曾譯《十一面神咒心經》一卷，不過根據史傳，十一面觀音信仰的流行則與武則天的關係密切。《唐大薦福寺故寺主翻經大德法藏和尚傳》言：

> 神功元年(697)契丹拒命，出師討之，特詔(法)藏依經教遏寇虐。乃奏曰：若令摧伏怨敵，請約左道諸法。詔從之。法師盥浴更衣，建立十一面道場，置光音像行道。始數日羯虜睹王師無數神王之眾，或矚觀音之像浮空而至，犬羊之群相次逗撓，月捷以聞。天后優詔勞之曰：蒭城之外兵士聞天鼓之聲。良鄉縣中賊眾睹觀音之像，醴酒流甘於陳塞，仙駕引纛於軍前，此神兵之掃除，蓋慈力之加被。[66]

---

[64] 敦煌文物研究所編，《中國石窟—敦煌莫高窟》，第3冊，圖版30。

[65] 以上諸十一面觀音像參見段文傑主編，前引書，圖版165、196、197。

[66] 〔新羅〕崔致遠，《唐大薦福寺故寺主翻經大德法藏和尚傳》，收錄於《大正藏》，第50冊，頁283下。

臺灣大學學術期刊資料庫

法藏奉詔建立十一面觀音道場，行道數日後，觀音顯靈，契丹遂敗。武則天認為這次得以退兵，實是十一面觀音大顯神功的結果，所以九月便大赦天下，改元「神功」。[67]自此，十一面觀音就具有了護國的性格。曾參與《大雲經疏》和《佛說寶雨經》撰寫與翻譯工作的德感，於長安三年(703)檢造光宅寺七寶台時，曾造十一面觀音像一軀，此像的造像記就提到：「奉為[illegible]敬造十一面觀音像一區，伏願皇基永固，聖壽遐長。」[68]這就是十一面觀音具有護國性格的明證。武周時期莫高窟的十一面觀音像，全部出現在東壁入口的上方或旁邊，也為十一面觀音的護衛特質作了清楚的註腳。[69]

日本正倉院藏《造菩薩願文》卷八後的題記云：「垂拱二年(686)十二月四日，大唐皇太后奉為高宗大帝，敬造繡《十一面觀世音菩薩》一千鋪、願文一首。奉為先王、先妃，造十一面觀世音菩薩、願文一首。奉為(後闕)。」[70]此外，光宅寺內武則天所立的七寶台上，也鑿刻了八尊十一面觀音菩薩立像(今存七尊)。[71]由此可見，武氏不但篤信十一面觀音，同時又大規模地製作《十一面觀音像》，可見對十一面觀音圖像也十分重視。前文已述，第三二一窟的《寶雨經變》與武則天的關係密切，故該窟出現武氏重視的十一面觀音圖像，也就不令人意外了。

東壁入口南側畫一尊立佛(圖 8)，右手下垂，左手於胸前結安慰印，頂上懸有華蓋，足踏蓮花，作行走狀，左右各有一位菩薩隨行。佛身後的雙樹葉似銀杏，作扇形。自初唐的第二期起，在東壁入口的兩側時常會發現一鋪立佛，或為立佛三尊或立佛五尊像，有的立佛手持錫杖或藥[illegible]，[72]當為藥師佛，但第三二一窟東壁佛三尊像的具體意義為何？待考。

---

[67] 《舊唐書》卷六〈萬歲通天二年〉條下記：「九月，以契丹李盡滅等平，大赦天下，改元為神功。」(〔後晉〕劉昫等，《舊唐書》卷六〈則天武后傳〉，頁 126。)

[68] 引自顏娟英，〈武則天與唐長安七寶台石雕佛相〉，《藝術學》，第 1 期(1987)，頁 58。

[69] 參見 Chuan-yin Yen, *The Sculpture from the Tower of Seven Jewels: the Style, Patronage and Iconography of the Monument*, Ph.D. Dissertation (Cambridge: Harvard University, 1986), p. 72；王惠民，〈武則天時期的密教造像〉，《藝術史研究》，第 1 輯(1999)，頁 258。

[70] 池田溫編，前引書，頁 235。

[71] 參見顏娟英，前引文，頁 57、圖 5-11。

[72] 參見段文傑主編，前引書，圖版 30；梁尉英，前引書，圖版 181。

臺灣大學學術期刊資料庫

壁畫的風格

從第三二一窟的壁畫觀之，武周時期莫高窟出現了不少新的繪畫題材。不僅於此，此窟的壁畫風格也與前期有別。在顏色方面，與初唐的第一、二期窟洞相比，第三二一窟的壁畫顏色種類更為繁多，顏色的色度變化也越來越豐富。尤值注意的是，壁畫裡大幅度地使用石青，除了佛和菩薩的頭光、身光、蓮座、衣裙外，《西方淨土變》上段以及西壁龕龕頂的虛空，都以石青塗染，在冷暖兩種色系的對比下，使得全窟的色彩愈加絢麗斑斕。

由於第三二一窟南、北兩壁經變的人物變色嚴重，無法探究畫作原來的面貌，不過東壁上方兩側的佛說法圖，保存狀況良好，藉此可以討論武周時期敦煌人物畫的一些重要特徵。第三二一窟東壁的《釋迦佛說法圖》(圖5)設色妍麗，主尊坐佛面如滿月，眼大而長，兩肩渾圓厚實。與敦煌第二期代表窟莫高窟第二二〇窟《西方淨土變》的主尊阿彌陀佛(圖9)相比，祂的兩肩更為寬厚，身軀更加飽滿結實。侍菩薩上身袒露，斜披絡腋，下著薄紗透明長裙，上飾團花，曲線畢露。這種受到印度影響的中原作風雖然在第二二〇窟中就已發現，可是第三二一窟的菩薩姿勢更顯生動靈活，或一腿微彎，將身體的重心放於另一腿上；或扭腰擺臀(圖4)，作S狀的三折扭，體態婀娜。第三二一窟飛天的造型(圖10)卓絕，祂們的身形修長，姿勢優美，變化多端，在碧空中舒捲飛揚的天衣襯托下，凌空翱翔的飛天顯得更加飄逸瀟灑，同時他們輕盈迅捷的動勢也盡表無遺。相形之下，初唐第二期窟的飛天(圖11)就沒有這麼靈動活潑了。

在人物的描繪方面，有別於初唐第二期窟染高不染低的中原傳統暈染方式，第三二一窟採取了染低不染高的西域式暈染手法，在眼眶、鼻側、法令、兩塊胸肌之間等處暈染，來表現五官的起伏和人體的立體感。這種暈染方式史稱「凹凸法」，雖源於西域，且早在北朝的莫高窟壁畫裡已廣泛地被運用。但是第三二一窟暈染的層次繁多，由濃而淡漸次變化，比西域和北朝諸窟的表現更為細膩，更能體現人物肌骨起伏的立體變化。除了凹凸法以外，畫家更運用了流水般繁密的平行曲線來表現衣紋，這些線條大抵粗細均勻，緊勁有力，為典型的鐵線描。第三二一窟這種西域式暈染與鐵線描兼備的表現手法，在莫高窟裡前所未見，不太可能是敦煌壁畫內部自律發展的結果。由於從第三二一窟的壁畫題材來看，中原的影響不容小覷，那麼該窟繪畫風格的改變是否也與中原畫風的傳入有關呢？

初唐時兩京地區的繪畫名家輩出，大體可以分為中原傳統和西域影響兩大流派，前者以閻立本(673卒)為代表，後者則以尉遲乙僧(約活動於639-711)為

臺灣大學學術期刊資料庫

宗師。[73]雖然二人的真蹟目前無一倖存，但從文獻的記載和早期的摹本、墨拓等，尚可約略地鉤勒他們畫風的輪廓。

閻立本上承六朝「簡意淡而雅正」的中原畫派傳統，特別擅長畫貴族人物。貞觀十七年(643)奉詔所畫的《凌煙閣功臣二十四人圖》，是他人物肖像畫的代表作之一。從宋元祐五年(1090)游師雄摹勒刻石的拓本(圖 12)來看，他用高度概括的線條來塑造人物形象，造型準確，輪廓與五官描繪細緻，性格特徵明顯。衣紋簡潔，以中鋒畫成，線條勻整有力，沒有太多粗細的變化，是典型的鐵線描。另外從傳為閻立本的《步輦圖》[74]來看，他的設色沉著，但較乏變化。鈴木敬稱，閻氏之作是屬初唐的保守畫系。[75]出自唐代匠作監右校署工匠之手初唐皇室家族的墓室壁畫，[76]以及出自隸屬於甄官署工匠之手的石棺和石槨的線刻，[77]大抵呈現類似的作風。

尉遲乙僧是于闐王族的一員，貞觀(627-649)初，因丹青奇妙薦入朝廷，以善畫外國人物及佛、菩薩、鬼神等像著名於時。《寺塔記》指出，尉遲乙僧在長安光宅寺普賢堂中所畫的《降魔變》，「變形三魔女，身若出壁」。[78]可見，這鋪經變中的三魔女，立體感十足。元代湯垕在《畫鑑》中分析尉遲乙僧的繪畫特點為「用色沉著，堆起絹素，而不隱指。」[79]也就是說，他的畫是重彩設色，看上去似凸起，但用手一摸則是平的。這種異國色彩濃厚，富有凹凸變化的渲染方法，與他在于闐國所接受西域繪畫訓練必然息息相關。不過在強調色彩暈染的同時，他又精妙地運用了熟練的筆描技法。《歷代名畫記》提到，尉遲乙僧「畫外國及菩薩，小則用筆緊勁，如屈鐵盤絲，大則瀟落有氣慨。」[80]文中的

---

[73] 金維諾，〈閻立本與尉遲乙僧〉，收錄於《中國美術史論集》(台北：明文書局，1984)，頁 125；段文傑，前引文，頁 17。

[74] 中國美術全集編輯委員會，《中國美術全集．繪畫編 2 隋唐五代繪畫》(台北：錦繡出版社，1989)，圖版 2、3。

[75] 參見鈴木敬著．魏美月譯，《中國繪畫史(上)》(台北：國立故宮博物院，1987)，頁 60。

[76] 黃苗子，〈唐壁畫瑣談〉，《文物》，1978：6，頁 72；王仁波，《隋唐文化》(上海：學林出版社，1990)，頁 86。

[77] 王仁波，同上註，頁 90。

[78] 〔唐〕段成式，《寺塔記》卷上，收錄於《大正藏》，第 51 冊，頁 1023 下。

[79] 〔元〕湯垕，《畫鑑》(文淵閣四庫全書本)，收錄於《景印文淵閣四庫全書》(台北：台灣商務印書館，1983-1986)，第 814 冊，頁 424 上。

臺灣大學學術期刊資料庫

「屈鐵盤絲」的含意豐富，不但形容尉遲乙僧中鋒運筆，筆描線條粗細均勻、挺勁有力，強韌如鐵、如絲；同時又在形容這種勻稱有力的線條有著繁緊圓轉的變化，又具有連綿不斷的效果，顯然與中原畫派簡練概括的表現大異其趣。就是這種色彩斑斕、線染兼備的畫風，使得尉遲乙僧在當時名家如林的長安城內贏得了神品的評價，倍受推崇。

根據朱景玄《唐朝名畫錄》、《歷代名畫記》、《寺塔記》和宋敏求(1019-1079)《長安志》等唐朝或北宋的文獻著錄，並未發現任何閻立本繪製佛寺壁畫的記載，可是尉遲乙僧的作品卻數量可觀，有長安大慈恩寺的《千手千眼大悲》[81]和《千[illegible]文殊》，[82]光宅寺七寶台後的《降魔變》、普[83]賢堂的《降魔變》以及東菩提院《降魔變》等，[84]同時安國寺東廊大法院塔內也發現尉遲乙僧的畫作。此[85]外，他也在洛陽大雲寺畫《淨土經變》、《婆叟仙》和鬼神、菩薩等。[86]尉遲乙僧無疑是七世紀下半葉最具影響力的佛教壁畫大家。更值得注意的是，上述的這些寺院無一不與皇室有關。其中，大慈恩寺是貞觀二十二年(648)，高宗為太子時，為文德皇后所立。光宅寺的七寶台乃武則天所置，普賢堂原來又是武則天的梳洗堂。安國寺本是睿宗在藩的舊宅，景雲元年(710)稱帝時，才捨宅為寺。洛陽大雲寺又是東都的官寺。顯然尉遲乙僧是唐代皇室御用的佛寺壁畫大家之一，他在當時兩京的佛教壁畫界一定獨領風騷。上行下效，尉遲系的畫風在中原想必也風靡流行。

今觀莫高窟第三二一窟東壁的《佛說法圖》(圖5、6)，設色穠麗凝重，畫家採用西域式的凹凸法，經過多次的暈染，在色彩濃淡和明暗的對比下，將人物的五官和肌理的起伏一表無遺，真有「用色沉著、堆起絹素」和「身若出壁」的效果。佛袈裟上的衣紋正以勻稱的鐵線描畫成，行筆流暢，線條繁密，不但

---

[80] 〔唐〕張彥遠，《歷代名畫記》卷九，收錄於《畫史叢書》，第1冊，頁110。

[81] 〔唐〕朱景玄，《唐朝名畫錄》，收錄於楊家駱主編，《南朝唐五代人畫學論著》(中國學術名著第五輯：藝術叢編第一集第八冊)(台北：世界書局，1962)，頁20。

[82] 〔唐〕張彥遠，《歷代名畫記》卷三，收錄於《畫史叢書》，第1冊，頁43。

[83] 同上註，頁44。

[84] 語出《唐畫斷》，引文見〔宋〕李昉，《太平廣記》卷二一一〈尉遲乙僧〉條，收錄於《筆記小說大觀．第27編》(台北：新興書局，1969)，第3冊，頁1544。

[85] 〔唐〕張彥遠，《歷代名畫記》卷三，收錄於《畫史叢書》，第1冊，頁47。

[86] 同上註，頁55。

臺灣大學學術期刊資料庫

圓潤綿長，又挺勁有力，猶如富有彈性的絲縷一般。它們不但表現了衣服質地的柔軟，同時這些線條的轉折變化和疏密的布排都與身體的動作與肌體的結構互相呼應，充分地展現「屈鐵盤絲」的特色。誠如金維諾所說，「屈鐵盤絲」在線條的運用上，源於西域的繪畫傳統，更注重肌骨起伏和體面的細緻變化。[87]

可是與新疆壁畫的人物線描(圖 13)仔細比較時，則發現第三二一窟的筆描線條和西域純寫實的表現手法不盡相同，其更富韻律感，流動性更強，其中筆的趣味更濃厚，顯然畫家受過長期的中國書法訓練。換言之，這種線條融合中原與西域兩種線描傳統。由此看來，無論在暈染或是線描上，此窟的壁畫都與文獻所述尉遲乙僧的畫風特徵相近。不過，史料中並沒有發現尉遲乙僧遠赴敦煌的記載，莫高窟第三二一窟的壁畫當然不可能出自譽滿京城的佛畫大家尉遲乙僧之手。可是隨著東西交通的通暢，大批中原移民遷入敦煌，在中原，特別是兩京所流傳的西域色彩濃厚的尉遲畫派風格也被帶到了敦煌，對武則天時期的莫高窟壁畫產生相當大的影響。所以雖然尉遲乙僧的作品已經蕩然無存，他屈鐵盤絲和堆起絹素的表現技巧究竟是什麼模樣，如今缺乏明確的實物印證，可是從第三二一窟的壁畫中，我們或許可以管窺尉遲乙僧繪畫面貌的一二。

除了繪畫技法以外，武則天時期的敦煌石窟在壁畫構圖上也產生了重大的突破。早在初唐的第二期，即出現以全壁繪製規模宏大的《西方淨土變》。例如，莫高窟第二二〇窟《西方淨土變》(圖 3)佔據石窟南壁的全部，作品結構分成三段，上段為天空，中段為寶池，下段為寶地。其中天空所占的幅面最小，僅出現於南壁的上緣，中段與下段描繪的細節繁多，經變的畫面密實，令人有目不暇給之感。第七十一窟的《西方淨土變》(圖 14)位於該窟的北壁，下部殘毀，但天空的比例仍然有限。反觀初唐第三期的第三二一窟，《西方淨土變》(圖 2)上段的天際幾乎占了全畫面的三分之一，畫面疏朗，與中段和下段細節繁多的畫面互相輝映，形成了疏密有致的構圖。類似的表現手法亦見於同期的第三三五窟(圖 15)、第三四一窟[88]等，這種《西方淨土變》的構圖方式始見於武周時期，一直到盛唐時仍然延用不絕，開鑿於盛唐中期的莫高窟第四四五窟《西方淨土變》[89]即為一例。

另外，《寶雨經變》的主畫面以釋迦佛在迦耶山說法圖為中心，將各卷經文

---

[87] 金維諾，前引文，頁 138-139。

[88] 施萍婷主編，《敦煌石窟全集 5：阿彌陀經畫卷》(香港：商務印書館，2002)，圖版 28。

[89] 敦煌文物研究所編，《中國石窟—敦煌莫高窟》，第 3 冊，圖版 171。

臺灣大學學術期刊資料庫

所述的場景繪於說法圖四周，並以青綠山水統合起來，形成了一幅山水和人物交織的畫作。全作細節繁多，主次分明，錯落有致。這種構圖方式在初唐第一和第二期的壁畫裡從未見過，即使在初唐的武周期壁畫裡也屬孤例，可是到了盛唐這種構圖便逐漸普遍地推展開來，例如莫高窟第二一七窟的《法華經變》(圖16)、第四十五窟的《觀音經變》、[90]第二十三窟的《法華經變．靈鷲會》和《法華經變．虛空會》[91]等都以說法圖為中心，兩側或四周繪青綠山水和經變情節，布局手法與第三二一窟的《寶雨經變》近似，所以初唐的《寶雨經變》構圖應該可說是開盛唐以山水來統合經變諸景構圖方式的先河。由於盛唐時期《法華經變》最常採取這種的構圖模式，無怪乎早期人們會將第三二一窟的這鋪《寶雨經變》誤以為是《法華經變》。

小　結

莫高窟第三二一窟是武周時期的一個代表洞窟，而武則天時期又是敦煌經濟蓬勃發展的關鍵時期。初唐重臣褚遂良曾說：「河西者，中國之心腹。」[92]因此，俟關中稍定，唐軍便揮戈西進。武德初年，先後平定蘭州薛舉和涼州李軌的割據勢力，武德二年(619)，敦煌始正式納入唐朝的版圖。但不久又發生了賀拔行威和張護、李通等人的武力反叛，直到武德六年(623)以後，敦煌才漸趨於穩定。貞觀十四年(640)，侯君集平定高昌和安西四鎮，唐朝始實際有效地控制敦煌。高宗時期，突厥、吐蕃屢屢犯邊，百姓不勝其擾，因此加強河西的防戍便成了勢在必行的政策。朝廷在西北邊防設置軍鎮，展開了軍事屯田，位居絲綢之路東端、戰略地位重要的敦煌，當然也不例外。[93]武后時期，朝廷更接受陳子昂的建議，增加了河西屯防的軍隊，擴大屯田的規模，[94]有效地促進了河西農業的開發。在武則天移民實邊的政策下，朝廷調集了大批人力、物力的支

---

[90] 同上註，圖版131。

[91] 賀世哲，《敦煌石窟全集7：法華經畫卷》(香港：商務印書館，1999)，圖版64-69。

[92] 〔宋〕司馬光，《資治通鑑》(文淵閣四庫全書本)卷一九六，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，第308冊，頁375下。

[93] 程喜霖，〈漢唐敦煌軍防〉，收錄於敦煌研究院編，《1990 敦煌學國際研討會文集．史地語文編》(瀋陽：遼寧美術出版社，1995)，頁37。

[94] 參見吳廷楨、郭厚安，《河西開發史研究》(蘭州：甘肅教育出版社，1996)，頁194-205。

臺灣大學學術期刊資料庫

援，敦煌的政局安定，商業繁榮，為莫高窟的營建提供了厚實的經濟基礎。而當時屯田的士兵不少來自內地，這些人不但帶來了先進的生產技術，同時也帶來了豐富多彩的中原文化，不僅為敦煌文化注入了新的養分，也為敦煌藝術開創新局。

莫高窟第三二一窟的壁畫中的菩薩薄衣透體，腰枝扭動，體態婀娜，特別強調人體的曲線美，仍見印度人物造型的餘韻，可是其娟秀婉麗的五官特徵，豐腴的體態，具有陰柔的女性特質，又充分展現了唐代菩薩的特徵。這種融天竺的人物造型於中國傳統，令人耳目一新的面貌，正是武周時期兩京地區所流行的菩薩典型。[95]此外，第三二一窟的畫家又巧妙地將西域的凹凸畫法與鐵線描結合在一起，很可能是受到武周時期活躍於兩京的尉遲乙僧畫派的影響。同時，《寶雨經變》以說法圖為中心，四周配以青綠山水、經變情節的結構，與早期的作品截然不同，在敦煌又屬首見。這樣的配置結構不可能是初唐第一、二期經變演變發展的自然結果，必定受到了中土傳來新畫稿的啟發，才會有如此大的變革。

在壁畫的題材方面，第三二一窟不但出現了武則天熱衷的《西方淨土變》和《十一面觀音》兩個題材，又有含蘊著王權神授、政治色彩濃厚的《寶雨經變》。此外，在這鋪《寶雨經變》裡，畫家不但畫了得佛授記，將現女身為摩訶支那國轉輪聖王的日月光天子，同時又以具象的方式，將武則天的聖諱「曌」表現出來，武則天的企圖心在這鋪經變裡昭然若揭。前文已述，第三二一窟約開鑿於西元六九五至六九九年之間；換言之，在長壽二年菩提流支重譯《佛說寶雨經》後不久，就完成了這鋪《寶雨經變》的繪製工作。由此看來，敦煌壁畫的發展幾乎與中原同步。

敦煌遺書 P. 2005 號卷是武周時期敦煌刺史李無虧上呈的《沙州都督府圖經》，[96]該圖經中的「祥瑞」項下，屬唐代者計十五條，其中就有十條是武則天干政與當政時期的條目。同時，從時間上來看，越到後期祥瑞就越多。天授二年(691)就有「五色鳥」、「蒲昌海五色」、「日揚光」和「白狼」四條，顯然是

[95] 雖然武則天時期兩京地區的畫作不存，可是在傳世的許多武則天時期的佛教雕刻中，都可以發現類似的造型特徵，例如現藏於國立東京博物館的長安七寶台的石雕、洛陽龍門石窟的擂鼓台中洞的造像等。

[96] 上海古籍出版社、法國國家圖書館，《法藏敦煌西域文獻(一)》(上海：上海古籍出版社，1995)，頁 43-64。

臺灣大學學術期刊資料庫

專為武則天正式登基所呈報的祥瑞。[97]不但如此，十條武則天時期的祥瑞資料裡，也唯有天授二年的這四條提到，沙州刺史李無虧不但上報祥瑞，並檢呈《瑞應圖》。同時，「五色鳥」的條目下又載，李無虧又奏云：「代樂鳥者天下有則見也，止於武孝通園內，又陰嗣鑒得之。臣以為陰者母道，鑒者明也。天顯。」文中，以陰氏譬喻為母道，又有意讓鳥進入武氏之園，並稱這隻五色鳥的出現乃「天顯」，都是曲意附會、讚頌武則天易世革命而的言詞。另外，李無虧又稱「蒲昌海五色」和「白狼」皆為「天應」，也就是說這些祥瑞都是為「嘉大周之應寶命」而出現的，說明武則天改唐建周並非叛國，實乃是天命所趨，不得不然。最後此圖經的文末尚抄錄載初元年(690)沙州地區流行的錄歌謠一首，其中對聖母神皇的武則天更是推崇備至。總之，從《沙州都督府圖經》的內容看來，沙州刺史李無虧真可謂竭盡阿諛奉承武則天之能事。由於這部圖經所錄最晚的祥瑞為天授二年，所以推測這部圖經完成的年代應該與之相去不遠。換句話說，在天授元年薛懷義等陳符命後的不久，沙州刺史李無虧就上呈《沙州都督府圖經》，呈報沙州的祥瑞，曲意附會，以讚頌武則天易世革命、改唐為周的「偉業」。也由此可見，武則天時期，地處西陲的敦煌與中原的政治情勢、文化發展，真可以說是亦步亦趨。

綜上所述，武則天時期，敦煌與中原的關係密切，因此武周時期敦煌壁畫中的人物造型、經變構圖、繪畫方式，或是壁畫題材等，幾乎都與兩京的佛寺壁畫不分軒輊。如今長安和洛陽的唐代佛寺已破壞殆盡，壁畫也蕩然無存，從第三二一窟這座武周晚期代表窟的壁畫裡，我們或許可以約略瞭解武周時期兩京佛寺壁畫的梗概，以補唐代兩京佛寺壁畫資料之不足。此外，盛唐的敦煌畫師在第三二一窟壁畫所展現的武周藝術基礎上，吸收了中原傳來新的思潮和繪畫技法的養分，繼續發展，開創新局，綻放出更璀燦的光芒。因此，無論是在我國的繪畫史或敦煌藝術發展史上，敦煌武周期壁畫的研究都是不可忽視的一個課題。

(責任編輯：蘇玲怡)

[97] 史葦湘，前引文，頁76-77。

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版來源

圖 1　寶雨經變　莫高窟第 321 窟主室南壁
《中國石窟—敦煌莫高窟》，第 3 冊，圖版 53

圖 2　西方淨土變　莫高窟第 321 窟主室北壁
《敦煌石窟藝術・莫高窟第三二一窟、第三二九窟、第三三五窟》，圖版 60

圖 3　西方淨土變　貞觀十六年(642)　莫高窟第 220 窟主室南壁
《中國石窟—敦煌莫高窟》，第 3 冊，圖版 24

圖 4　彌勒佛說法圖　莫高窟第 321 窟主室東壁
《敦煌石窟藝術・莫高窟第三二一窟、第三二九窟、第三三五窟》，圖版 53

圖 5　釋迦佛說法圖　莫高窟第 321 窟主室東壁
《敦煌石窟藝術・莫高窟第三二一窟、第三二九窟、第三三五窟》，圖版 50

圖 6　過去佛說法圖　莫高窟第 321 窟主室東壁
《敦煌石窟藝術・莫高窟第三二一窟、第三二九窟、第三三五窟》，圖版 55

圖 7　十一面觀音三尊像　莫高窟第 321 窟主室東壁北側
《敦煌石窟藝術・莫高窟第三二一窟、第三二九窟、第三三五窟》，圖版 59

圖 8　立佛三尊像　莫高窟第 321 窟主室東壁南側
《敦煌石窟藝術・莫高窟第三二一窟、第三二九窟、第三三五窟》，圖版 58

圖 9　西方淨土變(局部)　貞觀十六年(642)　莫高窟第 220 窟主室南壁
《中國石窟—敦煌莫高窟》，第 3 冊，圖版 26

圖 10　飛天　莫高窟第 321 窟主室西壁龕龕頂
《敦煌石窟藝術・莫高窟第三二一窟、第三二九窟、第三三五窟》，圖版 7

圖 11　飛天　莫高窟第 322 窟主室西壁龕龕頂
《中國壁畫全集・敦煌 5 初唐》，圖版 32

圖 12　凌煙閣功臣二十四人圖(拓本)　宋元祐五年(1090)游師雄摹勒刻石
《中國美術全集・繪畫編 19・石刻[illegible]畫》，圖版 58

圖 13　如來坐像殘件　七世紀　新疆克孜爾出土　The Museum of Indian Art, Berlin 藏
《ドイツ・ドゥルファン探險隊西域美術展》，圖版 44

圖 14　西方淨土變　莫高窟第 71 窟主室北壁
《中國壁畫全集・敦煌 5 初唐》，圖版 174

圖 15　西方淨土變　莫高窟第 335 窟主室南壁
《敦煌石窟藝術・莫高窟第三二一窟、第三二九窟、第三三五窟》，圖版 165

圖 16　法華經變　莫高窟第 217 窟主室南壁
《中國石窟—敦煌莫高窟》，第 3 冊，圖版 100

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 1　寶雨經變　莫高窟第 321 窟主室南壁

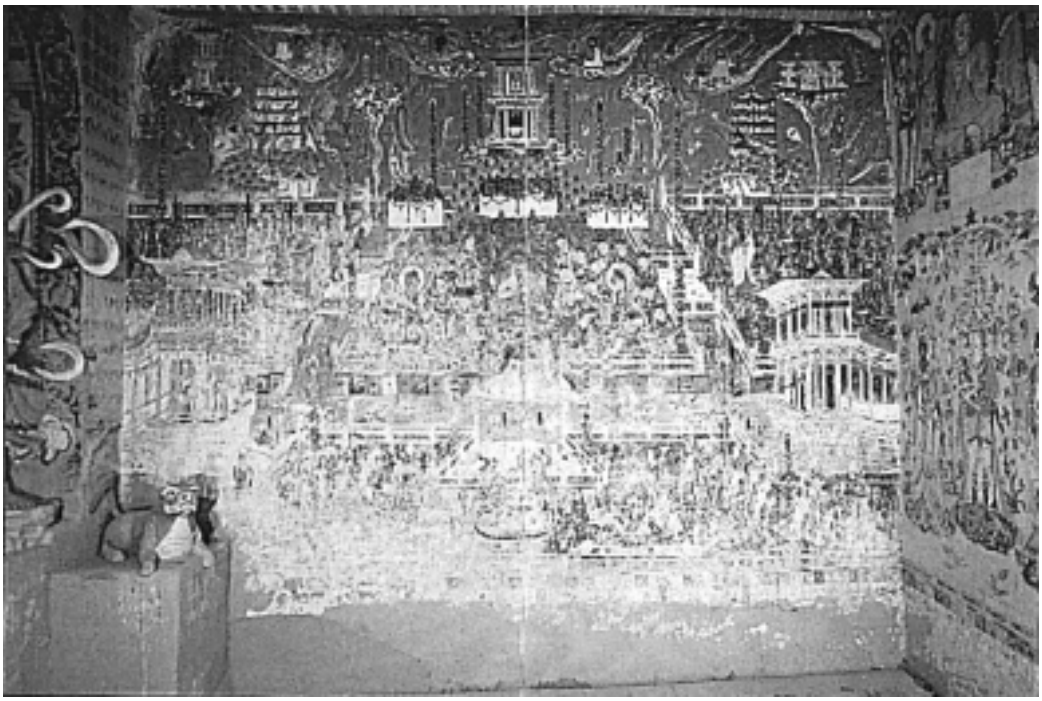


圖 2　西方淨土變　莫高窟第 321 窟主室北壁

臺灣大學學術期刊資料庫

圖 3　西方淨土變　貞觀十六年(642)　莫高窟第 220 窟主室南壁

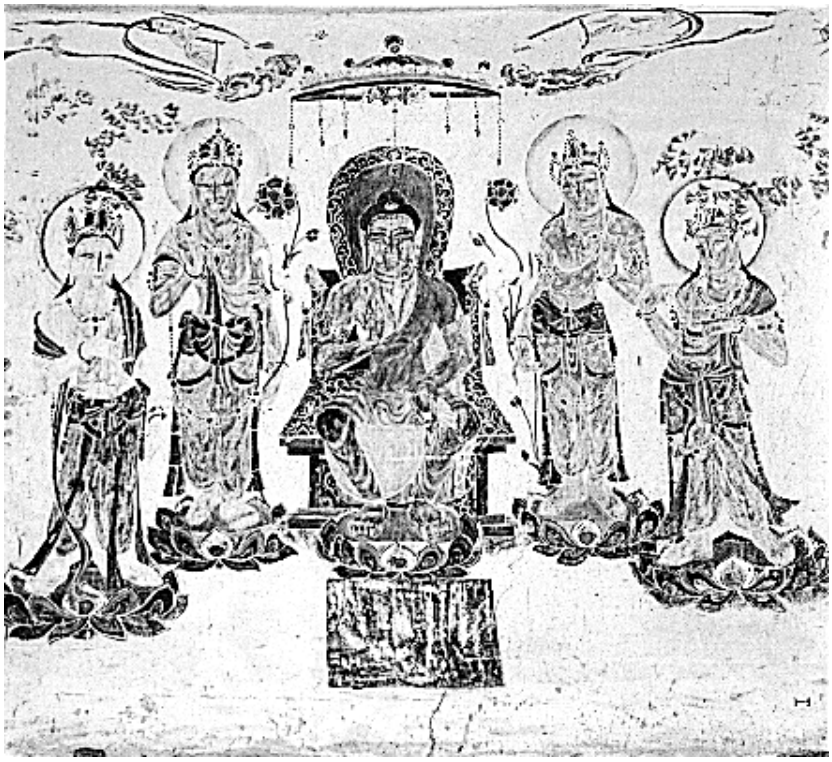


圖 4　彌勒佛說法圖　莫高窟第 321 窟主室東壁

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 5　釋迦佛說法圖　莫高窟第 321 窟主室東壁
《敦煌石窟藝術・莫高窟第三二一窟、第三二九窟、第三三五窟》，圖版 50



圖 6　過去佛說法圖　莫高窟第 321 窟主室東壁
《敦煌石窟藝術・莫高窟第三二一窟、第三二九窟、第三三五窟》，圖版 55

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 7　十一面觀音三尊像　莫高窟第 321 窟主室東壁北側
《敦煌石窟藝術・莫高窟第三二一窟、第三二九窟、第三三五窟》，圖版 59



圖 8　立佛三尊像　莫高窟第 321 窟主室東壁南側
《敦煌石窟藝術・莫高窟第三二一窟、第三二九窟、第三三五窟》，圖版 58

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 9　西方淨土變(局部)　貞觀十六年(642)　莫高窟第 220 窟主室南壁
《中國石窟—敦煌莫高窟》，第 3 冊，圖版 26



圖 10　飛天　莫高窟第 321 窟主室西壁龕龕頂
《敦煌石窟藝術・莫高窟第三二一窟、第三二九窟、第三三五窟》，圖版 7

臺灣大學學術期刊資料庫

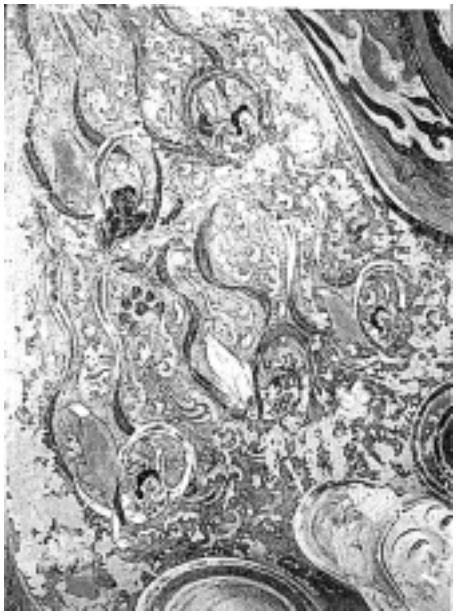


圖 11　飛天　莫高窟第 322 窟主室西壁龕龕頂
《中國壁畫全集・敦煌 5 初唐》，圖版 32



圖 12　凌煙閣功臣二十四人圖(拓本)　宋元祐五年(1090)游師雄摹勒刻石
《中國美術全集・繪畫編 19・石刻畫》，圖版 58

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 13　如來坐像殘件　七世紀　新疆克孜爾出土　The Museum of Indian Art, Berlin 藏
《ドイツ・ドゥルファン探險隊西域美術展》，圖版 44



圖 14　西方淨土變　莫高窟第 71 窟主室北壁
《中國壁畫全集・敦煌・5 初唐》，圖版 174

臺灣大學學術期刊資料庫

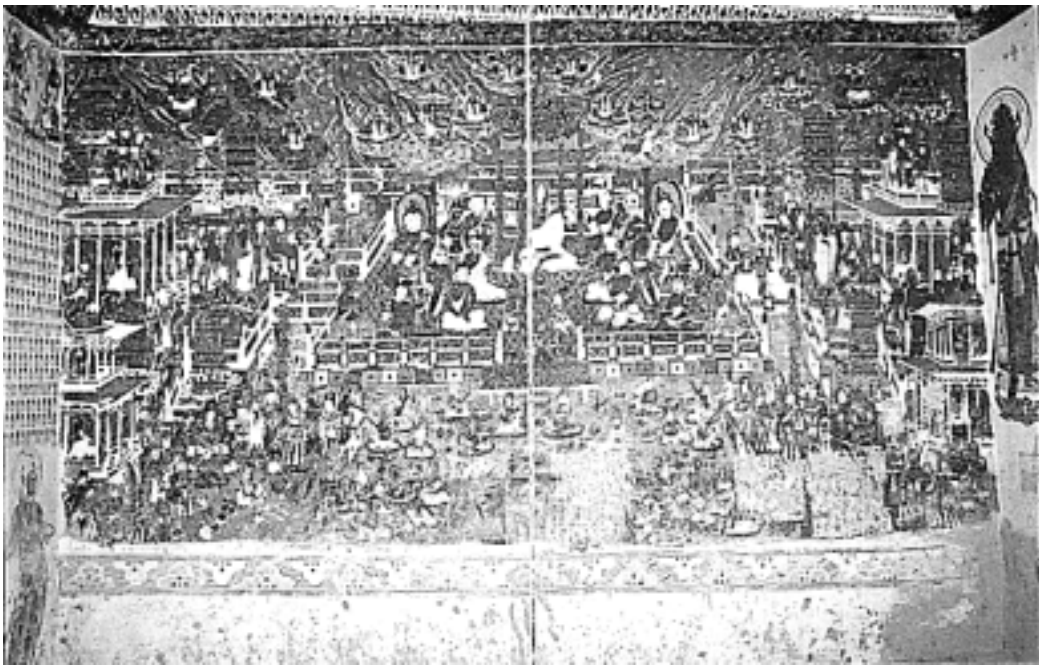


圖 15　西方淨土變　莫高窟第 335 窟主室南壁



圖 16　法華經變　莫高窟第 217 窟主室南壁

臺灣大學學術期刊資料庫

A Preliminary Study of the Mural Paintings in Cave 321 at Mogao, Dunhuang

Lee Yu-min
Department of Painting and Calligraphy
National Palace Museum

Since the mural painting in the main room of Cave 321 at Mogao, Dunhuang--dating from the era of Wu Zetian (684-705)--are largely intact, it serves as a representative example of Dunhuang cave art from this period. Among the various subject matter in the mural paintings found in this cave, the *Baoyu Sūtra* illustration on the south wall and Eleven-headed Guanyin on the east wall are unprecedented at Dunhuang. Both subjects, in fact, are closely connected with Wu Zetian. In addition, the arrangement of the three elements--sun, moon and *kong*--in the *Baoyu Sūtra* illustration can be found in the character for Wu Zetian's given name (Zhao 曌). Thus, this illustration was intended to glorify Empress Wu's receiving of the Mandate of Heaven. The northern wall bears a grand illustration of the paradise of the Amitābha Buddha, of which various iconographic characteristics draw upon both the *Sukhāvatī-vyūha* and the *Amitāyus-dhyāna* sūtras. Although the *Amitāyus-dhyāna Sūtra* was used as a source for Western Paradise illustrations before the monk Shandao (613-681), it was his influence that cemented the popularity of these illustrations.

During the early Tang dynasty, the famous painter Yuchi Yiseng (act. ca. 650-710) was active in Chang'an and Luoyang. The brushwork, shading and the use of color in the mural paintings at Cave 321 resemble the description of Yuchi Yiseng's Buddhist mural painting recorded in various accounts.

In sum, Dunhuang mural paintings of the late Wu Zetian era were, in figural form, composition, technique, and subject, closely related to Buddhist painting found in the monasteries of the Chang'an and Luoyang metropolitan region. It is quite evident that the artistic mode of the Wu Zetian era expressed in the murals of Cave 321 was nourished by the arrival of new intellectual trends and painting techniques from the Chinese heartland.

Keywords: Tang Dynasty, Dunhuang, mural painting, Empress Wu, Wu Zetian, *Baoyu Sūtra* Illustration, Paradise of the Amitābha Buddha, Eleven-headed Guanyin, Yuchi Yiseng

臺灣大學學術期刊資料庫