

敦煌 323 窟與道宣

巫鴻

美國芝加哥大學

這篇文章的目的是通過對一個歷史實例的分析提倡一種研究佛教藝術的方法。

這種方法可概括為對“建築和圖像程式”(architectural and pictorial program)的研究。我曾對這種方法的目的和手段進行過說明。¹簡而言之，其基本前提是以特定的宗教、禮儀建築實體為研究單位，目的是解釋這個建築空間的構成以及所裝飾的繪畫和雕塑的內在邏輯。雖然“圖像程式”與單獨圖像不可分割，“程式”解讀的是畫面間的聯繫而非孤立的畫面。根據這種方法，研究者希望發現的不是孤立的藝術語彙，而是一件具有歷史意義的完整作品。

大部分裝飾有繪畫和雕塑的敦煌石窟都可以看作這樣的“作品”(work)。每一個石窟均經過統一設計：哪個牆面畫什麼題材，作什麼雕塑，肯定在建造時都是有所考慮的。這種內在而具體的“考慮”是這些石窟的“歷史性”(historicity)的所在。但是如果把石窟的建築空間打亂，以單獨圖像為基本單位作研究的話，石窟的這種歷史性就消失了。說的具體一點，我們自然可以繼續寫文章專論敦煌藝術中某種特殊形象或經變的發展。但我們應該意識到這種研究有其特殊學術意義和局限，其意義主要在於幫助美術史家整理出一部部圖像譜系；其局限在於這種譜系基本是我們現代人對歷史材料重新分類綜合的結果，對理解石窟設計者和贊助人的原有意圖，以及圖像的原有宗教功能和政治隱喻則幫助不大。

由於中外學者已對敦煌藝術中差不多所有重要題材進行了細緻的研究，積累了大量圖像學資料和成果，我感到我們可以轉而鼓勵和從事更多對完整石窟的研究和解釋。雖然以往不是沒有這種解釋，我們需要把這類工作做的更系統和深入，在解釋方法上下功夫。我曾把這類研究稱作“中層研究”。相對於考釋單獨圖像的“低層研究”和宏觀藝術與社會、宗教、意識形態一般性關係的“高層分析”來說，“中層研究”的目的是揭示一個石窟寺（或墓葬、享堂、以及其他禮儀建築）及所飾畫象和雕塑的象徵結構、敘事模式、設計意圖，及“主顧”(patron)的文化背景和動機。隨著這種研究的發展，學術界可以逐漸積累一批經過仔細分析處理的“作品”。每一“作品”具有特定的時代、地域、和社會思想特徵。這些處理過的資料就可以為進一步的、更高層的比較研究和綜合研究打下一個新的基礎。

但是具體說來，歷史遺跡浩如煙海，僅敦煌莫高窟一地就有 490 多個帶有繪畫和雕塑的石窟，在對它們逐一研究以前必然需要經過篩選，挑出一批具有“原創性”(originality)的石窟作為首要研究物件。所謂“原創性”，是指這些石窟的設計和裝飾引進了以往不見的新樣式。這些樣式有的是曇花一現，未能推廣；有的則成為廣泛類比的物件。一旦把這類石窟大體挑選出來，我

們就可以進而確定所體現的特殊建築和圖像程式（或稱“樣式”）的特點和內涵，並思考這種樣式？生的原因或傳入敦煌的社會、政治、宗教背景。

敦煌 323 窟無可置疑的是這樣一個“原創性”石窟。實際上，正是由於它具有在敦煌藝術中非常特殊的壁畫內容，才使得一些學者對這些繪畫及其榜題進行了詳盡的研究。這些學者中，金維諾先生在 1958 首先對照文獻對此窟中的“佛教史跡畫”進行了探討。²馬世長先生對整窟的壁畫和榜題進行了細緻調查，在此基礎上於 1982 年發表了《莫高窟第 323 窟佛教感應故事畫》，文中對金文不載的東壁“戒律畫”作了詳細的著錄和考證。³以後，史葦湘、孫修身等先生也在其對“瑞像”題材的研究中不斷提到此窟，往往有新的見解。⁴這些研究為本文所討論的 323 窟圖像程式打下了一個不可或缺的基礎。

* * *

323 窟（伯希和編號 104 窟；張大千編號 128 窟）是一個位於莫高窟北段下層唐代窟群中的中型洞窟，歷來定為初唐或盛唐早期開鑿。⁵窟分前後兩室，中以甬道相接（圖 20.1）。前室平頂，室中及兩室間甬道壁畫為西夏時期重繪。後室平面呈方形，覆門頂，四披繪千佛。正壁（西壁）方形龕中的佛像為後世改塑，但其他三壁上的壁畫尚多為初唐原作，包括（一）南北兩壁下部各畫等身高菩薩立像七身，⁶（二）南北兩壁上所畫佛教歷史故事、傳說，（三）東壁窟門南北兩側所畫有關戒律的圖畫（圖 20.2）。西夏時期加繪的佛像分佈在西壁龕沿下方，及東壁上下部。

學者一般把南北兩壁上層的壁畫稱為“佛教史跡畫”或“感應故事畫”，這兩個不同名稱實際上反映了壁畫中的兩個平行發展，此起彼伏的主題。一方面，這組繪畫的整個敘事結構明顯是以朝代史為藍本，所繪人物也多为史傳中有記載的真實歷史人物。另一方面，壁畫中的八個故事又多表現感應和靈跡，帶有強烈的宗教神秘主義的意味。這種對“歷史”和“超歷史”事跡的混合陳述應是體現了當時的一種特殊的觀念和敘事模式。由於以往學者已經對壁畫中每個故事情節及相關榜題作了詳細考證，在此從略。以下分析的物件是整套壁畫觀念、敘事模式的內涵，首先是八幅情節畫的關係和程式結構，然後是這一系列繪畫與正壁主尊佛像以及東壁“戒律畫”的關係。

從建築設計上看，這個石窟寺是一個沿中軸線的對稱結構。但南北壁上的繪畫並沒有受到這個對稱結構的約束。八幅情節畫組成一個篇幅浩大的全景圖，在一個統一的山水背景上逐漸展開，從北壁西部發展到東部，再接著從南壁西部發展到東部。這組壁畫因此可以看成是一幅分成兩段的巨大橫卷（圖 20.3）。繪畫設計者顯然非常重視整組繪畫的歷史連貫性和階段性，為此選擇了特定題材並往往在榜題中著明所繪事件的時代。八幅中六幅與中國直接有關，從漢代開始，經後趙、吳、西晉、東晉至隋，所繪人物和事件恰恰涵蓋了從佛教傳入中國到唐代之前近一千年的歷史階段（圖

20. 4)。因此，雖然這些情節畫各有其不同的時代和主角，也各有不同的歷史文獻依據，但在這個石窟寺中它們被用作建構一個新的“圖像敘事” (pictorial narrative) 的素材。整個“圖像敘事”的主題則是八幅情節畫主題的綜合與昇華，包括以下因素：

(一) 高僧顯聖：八幅中的三幅描繪了著名高僧的聖跡，包括後趙佛圖澄洗腸、停鈴聲斷吉凶、以酒變雨滅火等應驗，東吳康僧會獲舍利、造建初寺等事跡，以及隋代曇延法師祈雨及為皇帝講經，感舍利塔放光等神跡。

(二) 明主皈依佛：八幅中四幅描繪了國君皈依佛法，為民造福事。八幅中的第一幅繪漢武帝獲匈奴金人，置之于幹泉宮拜竭時情景，開宗明義地表現了整套繪畫中的這個主題。其他三幅也都包括君王聽法，觀看高僧顯聖等情景。特別值得注意的是這些圖畫中所表現的君王與高僧的關係：吳主孫皓與隋文帝分別跪在康僧會和曇延面前，明顯的表達出神權高於君權的思想。考慮到中國佛教史上“沙門是否拜王者”的爭論，這些繪畫明顯地反映了佛教僧侶的立場。另一值得注意的現象是這些繪畫中所表現的高僧勸服君主信佛的事跡，以及君主信佛後給國家帶來的好處。如一條榜題特別說明吳主孫皓和孫皓原“疑神佛法”，經康僧會顯示靈跡後“乃立佛信之”，為造建初寺。另一榜題載隋文帝受戒後天降大雨，因此結束了持續數年的乾旱，使“天下並足”。

(三) 佛國弘法。八幅情節畫的內容並不以中國為限，而包括了西方佛國如印度和大夏，反映的地理概念因此超越政治疆域。對壁畫設計者說來，宗教的普遍性比國界更重要；這些繪畫因此特別重視佛教的超逾國界的傳佈。以傳佈機制而論，壁畫描繪的並非是現實中生活中的“取經求法”，而是具有特殊靈驗的“瑞像”的神秘東來，這就聯繫到這組繪畫中的下一個突出主題。

(四) 瑞像東來。在傳統中國佛教史中，佛教進入中國的首要標誌並不是佛教經典的輸入，而是佛像的傳入，史書所載的“漢武帝獲金人”、“明帝感夢”等事跡都是明證。⁷323窟繪畫的設計者明顯的跟隨了這一傳統，不但把“漢武帝獲匈奴金人”作為首幅情節畫主題，而且在南壁上以巨大篇幅描繪“石佛浮江”和“金像出渚”這兩個歷史故事。前者所表現的是西晉末，吳淞江口魚人見到兩個石像浮至江口。他們先延請了當地的巫祝和道教徒禱祝設醮，但風浪隨即大作，不得而返。最後，當地奉佛居士朱應設素齋，請僧尼及其他佛教徒一起到江口迎接。於是風浪調靜，石像浮江而至，背後的銘文說明他們是維衛佛和迦葉佛。隨後的“金像出渚”畫像描繪東晉鹹和年間，丹陽的地方官高悝于張侯橋下得一金像。上邊的梵文銘文說此像為阿育王第四女所造（或阿育王為其四女所造）。悝載像至長幹巷口，拉車的牛拒絕前行。因此就在當地造了長幹寺。一年後，一個魚人發現金像失落的蓮花座漂浮在海面上，隨後一個交州的采珠人又在海底發現了金像失落的背光。這些情節都在323窟壁畫中非常詳盡的表現出來。

由於後代的重塑和重繪，學者在討論323窟時一般忽省略西壁的龕像。但史葦湘先生在1983年提出了一個重要見解，即龕中影塑的山巒與南、北、東三壁上的繪畫應該是一個一氣呵成的整體。

⁸受此建議引導，我在敦煌對這些影塑山巒進行了仔細觀察並將其與其他唐代雕塑和繪畫中的山形進行了對比，證實史先生的看法是正確的（這些研究將在另文中討論）。這一結論的重要性在於 323 窟中的影塑山巒為推測原來龕中的佛像提供了重要線索。參照敦煌同期或稍早的其他石窟，唯一以雕塑山巒為背景的佛像是所謂的“涼州瑞像”。如在初唐的 203 窟中，這一瑞像也是西壁龕中的主尊，身光周圍充滿了上部影塑、下部彩繪的山巒（圖 20.5）。同樣的構圖也見於 300 窟（圖 20.6）。史葦湘也注意到 323 窟與其他這兩個石窟在主龕設計上的相似之處，但他謹慎的認為：由於 323 窟現存主尊為倚坐像，“看來既非‘涼州瑞像’又非‘彌勒’，究為何種‘瑞像’尚待考證”。⁹但我經過觀察 323 窟的現存龕像，仍然希望提出原來的主尊甚有可能是“涼州瑞像”。原因有三：一是如上所說，在初唐至盛唐初期的石窟中，這是唯一以影塑山巒環繞的佛像。二是 323 窟現存倚坐像比例失調，頭大腿細，上體過長；身光下部突然截止，有可能原來是通身背光。這些情形都說明現存主尊離原狀甚遠，可能在早期就已作了相當大的改動。主尊兩旁的菩薩弟子則全部為清代重塑。三是由於南、北兩壁繪畫中明顯的“瑞像”主題，在西壁主龕中塑造涼州瑞像不但可能，而且極其合理。但為了說明這一點，我們就需要對這個瑞像的歷史和它在初唐時期的意義有所瞭解。

根據唐初道宣所撰《集神州三寶感應錄》和其他文獻，高僧劉薩柯（慧達）在北魏太延元年路經涼州西北番禾縣禦谷山，向山遙拜，預言一尊瑞像將會在山崖上出現：“靈相具者則世樂時平，如其有缺則世亂人苦”。這尊佛像果然在 87 年後出現了，但時值北魏末年，國道陵遲，佛像有身無首。佛頭的發現是在北周立國的第一年，似乎新朝代的建立有可能帶來平安樂。但隨後的歷史進程卻並非如此，因此佛頭又屢屢失落。這尊佛像如此靈驗，名氣越來越大。隋代統一中國後，弘揚佛法，重修當地瑞像寺。隋煬帝於大業五年親往觀看行禮。佛像至此身首合一，到初唐時更為有名，“依圖擬者非一”。¹⁰

我們現代人自然可以把這些記載看成神話傳說，但即便是神話傳說也有它的邏輯和象徵性。涼州瑞像的象徵性可以概括為兩方面。一方面，這是一尊具有極強烈政治意義的佛像，它的形象的完整和受尊崇就意味著國家的統一和人民的安居樂業，因此與三代時期的“九鼎”很有相同之處，成為統一國家中央政權的象徵。另一方面，與吳淞江上的石佛和楊都水中出現的金像不同，涼州瑞像不是外來的，而是一尊“北方”本地的瑞像，預言它將出現的劉薩柯也是北方人；這尊瑞像的出現因此象徵了一個強大政治力量在中國北方的崛起。基於這兩方面意義，我們完全可以理解為什麼這尊像在隋和初唐時期受到如此崇奉，因為它所代表的正是隋、唐的中央政權和統一國家。反思 323 窟的設計，也許現在更可以理解為什麼我說在西壁主龕中塑造這尊瑞像是極其合理的。上文說到南北兩壁上的“圖像敘事”具有明確的歷史結構，從漢代開始到隋代終止。對生活在七世紀的唐人來說，這些畫面所描繪的是“過去”和“歷史”；而中央的涼州瑞像則是象徵著統一唐帝國的現實。

*

*

*

敦煌 323 窟為初唐至盛唐早期開鑿，其內容應與當時佛教信仰有關。但初唐佛教宗派繁多，是不是有可能從這個窟的繪畫和雕塑中找到和某一特殊宗派甚至個人的關係呢？我的結論是肯定的：雖然窟中沒有留下有關造窟者的題記，壁畫和雕塑中大量證據表明這個窟與道宣的寫作以及他創立的“律宗”有深厚關係。

道宣生於 596，死於 667 年，是初唐時期影響極大的僧人。他的影響是通過三個途徑實現的。首先，他在高宗顯慶三年（657）成為權利極大的西明寺上座。西明寺為皇帝所建，“樓臺廊廡四千間，莊嚴之盛為梁之同泰、魏之永寧所不及均”，該寺之上座以及寺主、維那由皇帝親自任命。居於這樣的位置，道宣得以直接參與最高級的宗教事務決策。如高宗在 662 年下令僧道必須致敬父母，為了維護僧侶的獨立地位，道宣率二百余人至宮中爭辯，並著《白朝宰群公啟》向朝廷權貴求助。又于同年五月在皇帝召開的大會上代表僧侶方面論爭，至使高宗於六月下詔廢除要求僧侶致敬父母的原案。

道宣發揮影響的第二個途徑是通過創立“律宗”。佛教史學者同意中國佛教在道宣以前只有“律學”而無“律宗”。這是因為道宣以大乘解釋《四分律》，並對傳、受戒法作出各種規定，使以後研究律藏的佛徒都要以他的解釋和規定為依據。

但道宣對後世最大的影響還是通過第三個途徑，即他的寫作。在整個中國佛教史中，道宣可能是著述最富的一位。他的作品中的一大部分是關於律學的，包括《四分律刪繁補闕行事鈔》等。另一大部分是屬於佛教史傳類的，包括《廣弘明集》和《續高僧傳》等。第三個部分記述歷史上的各種“感應”事跡以及他自己與天人交往的神秘經驗，包括《集神州三寶感應錄》與《道宣律師感通錄》等。宋代贊寧為他所寫的傳記中因此評道：“宣之持律，聲振乾坤；宣之編修，美流天下”。可說是總結了他對中國佛教的主要貢獻。

對照道宣的生平和著作，我們不難在敦煌 323 窟中發現很多共同點。尤其值得注意的是，雖然其他敦煌洞窟中有時也表現了類似內容，如史跡、神異、瑞像、守律、及僧侶與帝王的關係等，但卻沒有一個洞窟表現所有這些方面。由於這些方面是道宣思想體系中的要素，我們因此可以認為他的思想體系為設計 323 窟的壁畫和雕塑提供了一個完整的理論基礎。現解釋如下：

首先從大的方面說，窟中繪畫特別強調帝王對佛教的支援，也特別突出僧侶的崇高位置。畫中對佛圖澄與石虎、康僧會與孫權和孫皓，曇延與隋文帝的關係的描繪都反映了這個立場。我在上面提到，這也是道宣一生身體力行為之奮鬥的目的。他一方面竭力爭取皇室和權貴對佛教教團的支援，另一方面也堅決地保護佛教教團的獨立地位，這種二重努力在關於“僧道致敬父母”的論爭中得到明確的表現。323 窟壁畫中對數代高僧與皇帝關係的表現也可以看成是道宣等唐代僧侶對皇室

的勸諭。實際上，與不少歷史上的皇帝一樣，唐代開國君王也經過一個從懷疑和反對佛教到支援佛教的過程，如唐高祖李淵下有《沙汰僧道詔》，但唐太宗李世民就已自稱佛門弟子，以護教者的身份出現。道宣自己的國君唐高宗更為“媚佛”。323 窟壁畫中所繪的前代帝王一方面為現實提供了歷史依據，一方面也是佛教徒心目中理想君主的具體實現。

上文介紹道宣是一個佛教史籍編纂大家，但他的這種編纂工作並非是純技術性的，而是具有強烈的宗教目的。他的《廣弘明集》收集了歷史上一百三十余位作者的寫作，其目的如他在序言中所說是“博訪前敘，廣綜弘明”。為了“廣綜弘明”，他為每篇收入的文章都作了序，“敘述及辯論列代王臣對佛法興廢等事”。¹¹所編《續高僧傳》中包括自梁迄唐貞觀十九年 492 位僧人的“正傳”及《附見》215 人。¹²值得注意的是，道宣對這些僧人的分類反映了他自己的思想。如全書所分的十大類中的《感應》就不見於慧皎《高僧傳》的分類，但這一部分竟包括了 117 人的“正傳”，幾乎占到全書的四分之一。再看 323 窟，其兩壁繪畫同樣採取了這種“編纂”方法，選擇歷史上的事例編成一個“圖像敘事”以闡述編輯者自己的觀點。這種方法在中國美術史中也有先例，如漢代《武梁祠》畫像就博采各種“典故”，編出一部武梁眼中的中國歷史。¹³與《續高僧傳》和道宣其他作品中的側重點相同，323 窟壁畫和雕塑也以“感應”為重要主題，“感”，“感應”，“感通”和“感聖”等詞語在壁畫榜題中屢屢出現。

道宣對“感應”的興趣在他的《集神州歷代三寶感應錄》中得到最集中的表現。他所記錄的各種“感應”中的一大類是“瑞像”，共五十例，道宣稱之為“本像”，與以後類比之作相區別。其中三十二例為非人工所造的佛像。¹⁴我們在上文已經討論過，323 窟的壁畫和雕塑也反映出對神秘“瑞像”的強烈興趣。特別值得重視的是，窟中繪塑的“瑞像”均可在道宣的編著中找到根據。¹⁵除《集神州歷代三寶感應錄》和《廣弘明集》中有對“漢武帝獲金人”、“石佛浮江”和“金佛出渚”諸事的詳細記載以外，道宣可說是對“涼州瑞像”最不遺餘力的宣傳者，他對此像的記錄既頻繁又詳細，在《集神州歷代三寶感應錄》、《廣弘明集》、《續高僧傳》中都可以看到。¹⁶這種態度與他的自身經歷有關，在《續高僧傳·慧達傳》中，道宣特別記載了他自己對此像的實地調查：“余以貞觀之初，曆遊關表，故竭達之本廟。圖像嚴肅，日有隆敬。自石、隰、慈、丹、延、綏、威、嵐等州，並圖寫其型，所在供養，號為劉師佛焉。”¹⁷在《道宣律師感通錄》中，他又記述了自己與天人討論此像的神秘經驗。當他問道為什麼涼州番禾縣山裂像出以及此像為何代所作，天人告訴他此像為伽葉佛時利賓菩薩和大梵天王造，以神力“令此像如真佛不異，遊步說法教化”，以救世人。瞭解道宣對涼州瑞像的這種不同尋常的重視，我們不難想象他的追隨者也會在敦煌“圖寫其形，所在供養”，將其奉為 323 窟中的主尊。

但是，最能支援道宣學派和 323 窟關係的還不是以上這些方面，而是窟中東壁上畫的多幅“戒律畫”（圖 20.7）。每幅畫面均配有榜題。雖然題記文字多已漫漶不清，經馬世長先生仔細觀

察，反復揣摩，所抄錄的部分基本可以解釋畫像的內容。經過比對，這些文字均出於北梁曇無讖譯的《大般涅槃經》和宋慧觀等譯的《大般涅槃經》。¹⁸如一幅畫面表現的是“寧以利刀割裂其舌，不以染心貪著美味”。又一幅描繪了“寧臥此身大熱鐵上，終不敢以破戒之身受于信心檀越床敷臥具”。其他榜題包括“寧以熱鐵條其兩目，不以染心視他好色”，“菩薩甯身投大火海中，終不破戒受女”等等。在整個敦煌藝術中，以如此篇幅詳盡描繪“戒律”的壁畫只此一見，一定有特殊的原因。我的解釋是這個窟是由道宣派的“律宗”僧侶設計和建造的，因此它的繪畫內容不但表現了道宣對僧統、感應及瑞像的重視，而且集中表現了對戒律的強調。

據記載，道宣生前“受法傳教弟子可千百人”。¹⁹他於乾封二年（667）去世，死前在終南山建靈感戒壇，舉行傳戒法會，天下明德皆至。去世後，高宗下詔追悼，並且命令全國寺院圖形塑像，以為模範。以後在玄宗天寶（742—755）、代宗大曆（766—778）、武宗會昌（841—846）、懿宗鹹通（860—873）年間，唐代的皇帝大臣仍對道宣不斷頌揚紀念。²⁰敦煌遺書中有多項“律宗”文獻，說明河西一帶肯定有他的跟隨者。²¹考慮到這種種歷史條件，不難設想他在河西的追隨者會根據道宣的學說和教導在他死後二、三十年內在敦煌建造石窟，以發揚本派學說。

*

*

*

323 窟是一個極為重要的敦煌石窟，其壁畫和雕塑對研究中國美術史和佛教史都有重要意義。本文的目的是在以往學者研究的基礎上對它的意義作進一步探索，同時也提出一些尚需調查和解決的問題，作為下一步研究的課題。這些問題中的一個是關於主尊佛像及背光，需要從考古、藝術史和科學化驗等各個角度加以分析，以確定其年代或重修的過程。另一個問題關係到西壁主龕中的影塑山巒，是唐代一種重要藝術形式的珍貴例證，對它的進一步研究可以導致對這種藝術形式的更詳盡認識。第三個問題牽涉到南、北壁下部所畫的 14 尊菩薩像的宗教學意義和功能。這些菩薩像繪製精製、規模宏大，是窟中壁畫的重要組成部分，應與此窟的特殊意義和功能有關。一個可能性是這個窟即為律宗授“菩薩戒”的戒壇。但證實這種可能性尚需進一步的研究。

註釋

¹ 如：Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: Ideology of Early Chinese Pictorial Art*. Stanford: Stanford University Press, 1995), 68-70 頁;《漢畫讀法》，《文化的饋贈—漢學研究國際會議論文集》。北京大學出版社，2000，188—91 頁。

- 2 金維諾,《敦煌壁畫中的中國佛教故事》,《美術研究》,1958年1期。
- 3 馬世長,《莫高窟第323窟佛教感應故事畫》,《敦煌研究》試刊第1期,1982。
- 4 這些文章和書籍包括:史葦湘,《劉薩訶與敦煌莫高窟》,《文物》1983年6期,5—13頁;孫修身,《莫高窟佛教史跡故事畫介紹》,《敦煌研究》,1982:2,第101-105頁;《劉薩訶和尚事跡考》,敦煌研究院,《1983年全國敦煌學術討論會文集》,蘭州:甘肅人民出版社,1985,第272-309頁;《佛教東傳故事畫卷》,《敦煌石窟全集.12》,(香港:商務印書館,1999)
- 5 《敦煌莫高窟》五卷本定為初唐。史葦湘認為此窟時代為盛唐早期,中宗神龍與景龍之間(705—709年)。見《劉薩訶與敦煌莫高窟》,8頁。
- 6 《敦煌莫高窟內容總錄》載“畫菩薩八身”,誤。北京:文物出版社,1982。119頁。
- 7 《魏書.釋老志》將漢武帝獲金人作為稱為“此則佛道流通之漸也”。
- 8 史葦湘,《劉薩訶與敦煌莫高窟》,8頁。
- 9 見上文。
- 10 道宣,《集神州三寶感應錄》。
- 11 陳垣,《中國佛教史籍概論》,北京中華書局,1962。53頁。
- 12 此數目與陳垣所說不同,見郭朋,《隋唐佛教》。山東:齊魯書社,1981。637—638頁。
- 13 詳論見 Wu Hung, The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art, 142-232 頁。中英文總結見《漢畫讀法》以及 Wu Hung, Monumentality in Early Chinese Art and Architecture (Stanford: Stanford University Press, 1995), 224-238 頁。
- 14 此項統計為我的研究生王玉冬所作,特此表示感謝。
- 15 窟中其他一些繪畫內容也可以在道宣的著作中找到根據,如康僧會事跡見于《集古今佛道論衡》卷甲與《集神州歷代三寶感應錄》;曇延事跡見《續高僧傳》卷八。
- 16 《集神州歷代三寶感應錄》卷中、《廣弘明集》卷十五、《續高僧傳》卷十四。
- 17 《續高僧傳》,卷十四。
- 18 本文中無法展開對這些經典與道宣派律學的研究,擬另文討論。
- 19 贊寧,《宋高僧傳》,北京:中華書局,1987。上,329頁。
- 20 上書,330頁。參見范文瀾,《唐代佛教》,北京:人民出版社,1971。147頁。
- 21 討論見土橋秀高,《戒律的研究》,京都:文昌堂,1980。