

敦煌莫高窟第285窟西壁壁画中的 星宿图像与石窟整体的构想

(日) 桧山智美/著 蔺君茹/译

【摘要】西魏时期营建的敦煌莫高窟第285窟西壁,描绘有各种各样的印度系神格像,西壁上部带状区域描绘的日天和月天之间的星宿图像,有学者认为是北斗七星和南斗六星,但问题是具有同样图像特征的北斗七星和南斗六星像在东亚并不存在,与占据西壁大部分的印度系神格像的关系也不明确。第285窟壁画中,将伏羲、女娲纳入佛教伪经《须弥四域经》的世界观来表现顶部壁画,将印度系的各种神灵纳入佛教的《大集经》“日藏分”来表现西壁壁画,从这一点来看,两者共有基本框架。东阳王元荣通过在佛教框架下营造明显吸收异教信仰、将多宗教的要素混杂在一起的礼拜空间,试图将居住在当时敦煌的持有不同宗教观的人们融合在佛教的名义之下。

【关键词】莫高窟第285窟;西魏;东阳王元荣;星宿图像;昴宿;占术大集成;大方等大集经;呗哒

【作者简介】桧山智美(1985-),女,日本茨城县人,京都大学白眉中心/人文科学研究所特定助教(京都 左京 606-8265)。

【译者简介】蔺君茹(1969-),女,甘肃省酒泉市人,敦煌研究院陈列中心馆员,从事博物馆公共教育及日语翻译(甘肃 敦煌 736200)。

【原文出处】《敦煌研究》(兰州),2022.4.51~65

【基金项目】日本学术振兴会特别研究员奖励经费“西域北道的佛教石窟寺院中可见的印度伊朗样式壁画的超域语境的研究”2016-2019(16J02828)。

前言

西魏时期营建的敦煌莫高窟第285窟,其独特的石窟构造及壁画内容、保存有当地最早的纪年铭文等引起研究者的关注,从考古学、美术史、佛教学、自然科学等各领域都不断进行了先行研究。但是,本窟正壁即西壁上部,关于星宿图像的解释还有探讨的余地。本文就这些星宿图像尚未被先前的研究者注意到的以及对同时代的各种相关文献提出新的解释的基础上,重新考虑本窟整体的构想意图。

一、敦煌莫高窟第285窟

敦煌莫高窟第285窟,坐西向东,覆斗顶(宽6.4

米,进深5.9米,高4.3米),侧壁设计有8个小禅室(下页图1)。从入口看正面即西壁设有三个佛龕,中心的圆券形大龕内有本尊如来坐像,左右略小型龕内有裹着粪扫衣的结跏趺坐的禅定比丘像。一般情况下,有这样小禅室的窟称为僧房窟,但关于僧房窟内拥有庄严壁画的本窟来说,有人指出其并非是以禅定修行和居住为目的的洞窟,而是具有作为礼仪空间发挥作用的可能性^①。目前,石窟中央佛床残存每边两米左右的方形坛,是11-12世纪的遗存,但也不排除在此之前已经设立了方形坛的可能性^{①②}。

本窟壁画的特征是,每堵墙面上壁画的主题和

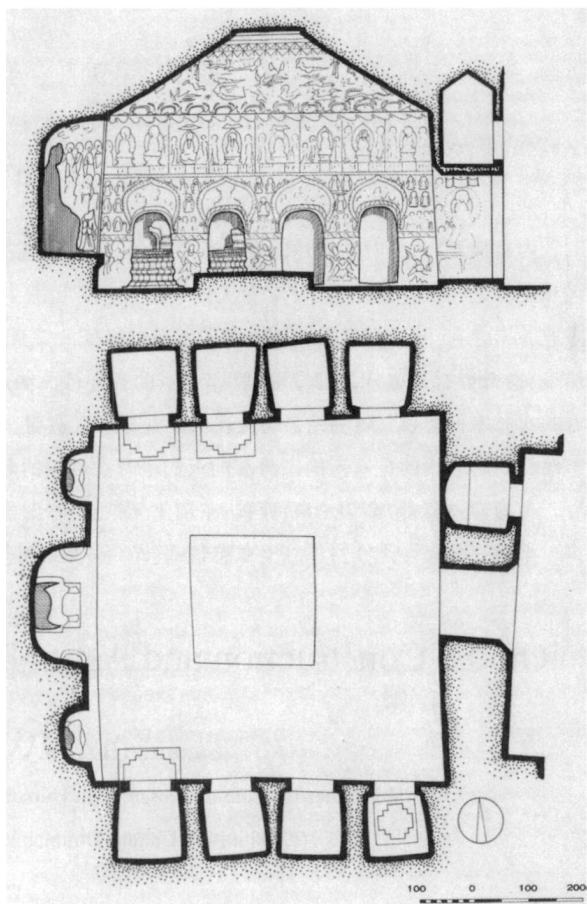


图1 敦煌莫高窟第285窟平、剖面图

风格都完全不同。西壁的壁画和顶部周围部分,采用了与西域北道的印度、伊朗风格的佛教石窟壁画相近似的绘画风格描绘(图2)。在西壁上部以包括中央大型圆券形龕的印度系众神为中心,描绘出各种各样的天部相。背景是赭石色,只有最上部的带状



图2 莫高窟第285窟

区域涂成深蓝色。除西壁以外的壁面绘以中原风格庄严的壁画,背景都是白色。北壁和东壁的佛说法图上有题记(图3),除南壁绘有“五百强盗成佛因缘”等因缘故事、说法图外,北、东、南壁下段都被只有腰部缠布的夜叉像所占据。覆斗顶的中央描绘有华盖,周围描绘的是以伏羲和女娲、凤凰、雷神等汉民族信仰为基础的神仙,以及佛教主题的宝珠和飞天共同飞翔的天上世界^{[3-4][2]}(图4)。洞窟顶部四周边缘,排列着在山中石窟内坐在莲台上努力禅定修行的有头光和身光的僧侣。关于洞窟壁画的制作,可以确认的是至少有两个系统的工作室参与,而且各壁面绘画的年代存在差异^{[3][5-6]},内容也不同,因而所有壁画是否都是在统一的规划下绘制,目前尚未得出准确的结论。

北壁七幅说法图的下部,描绘了汉族和多个胡族组成僧俗混合的供养人集团^{[4][7]}。在第一区、第四区和第六区的说法图中,可以看到莫高窟最古老的纪年铭文“大代大魏大统四年(538)”以及“大代大魏大统五年(539)”(见图3)。本窟营建时,直至北魏的孝



图3 莫高窟第285窟 说法图及墨书题记



图4 敦煌莫高窟第285窟覆斗顶东披壁画

昌元年(525)以前,作为瓜州刺史从洛阳派遣来,到530年末或540年初,掌握敦煌地区政权的北魏明元帝的玄孙东阳王元荣极有可能参与其中,这一点先前的研究者们多次论及^{⑤[2]241-248,260[5]209-211[6]53-54[7]66-68}。

二、敦煌莫高窟第285窟的西壁壁画

各种各样的印度系神格像,围绕着如来像和禅定比丘的独特构图组成的西壁壁画,很早就引起研究者的关注^{⑥[8-11]}。中央主佛龕的左右,描绘了一

对很大的表现三头六臂的神格,而坐在右手边牛背上的神格是摩醯首罗天(大自在天)^⑦,左手边的神格被解释为那罗延天(图5)。摩醯首罗天的下方坐着二身神格像,都是摩醯首罗天的儿子,象头的毗那耶迦天和童子形象以及坐在孔雀背上的鸠摩罗天。那罗延天下方坐着的二尊神格像,虽然缺乏明确的图像特征,但张先生指出有可能是梵天和帝释天^⑧。在这些神的下部,四天王立像以武人的形象在主佛龕的



图5 敦煌莫高窟第285窟西壁的壁画

左右各配置二人。围绕主佛龕的这些神格群像的左右,分别配置有:坐在挂有几何纹样的染织品台座上的禅定比丘像;被安置在小佛龕里^⑨,左右小佛龕的外侧各有三尊竖着排列的天部像。其中比较明确的是向左的小佛龕的左下部,表现的是婆薮仙。另外,主佛龕的内侧壁上赞欢如来像的天人,左右小佛龕的内侧壁里,分别描绘了赞欢禅定僧的僧侣们。在只有主佛龕的龕楣中伴有莲花化生童子,左右小佛龕的龕楣是庄严肃穆的半莨苳叶天马蔓草纹。

主佛龕的左右上部,即这些印度系神格群像的头上,描绘了左右六尊共计十二尊的天部像。这些天部像,除了向左的六尊肌肤比较亮,向右的六尊肌肤比较暗以外,其他看起来几乎一样。在天部像的头上,配置着深蓝色的带状区域画,左侧排列着七个、右侧排列着八个白色的圆(或者椭圆)形,中间描绘着一个一个的人物像。

本文将聚焦于该带状区域描绘的人物群像(图6-7)。带状区域画的左端描绘的是乘坐四匹马



图6 敦煌莫高窟第285窟西壁南部 日天和星宿天(昴宿)



图7 敦煌莫高窟第285窟西壁北部 月天和星宿天(北斗七星和阿尔恩达提)

拉车的日天^⑩,右端画的是乘坐至少二只白鹅拉车的月天^⑪,因此,日月间描绘的被圆光包围的人物群像也代表某种天体,在这一点上,先行研究的见解一致。

日天的右邻排列着六个结发髻的菩萨坐像(见上页图6)。菩萨像都被圆光包围着,外表几乎没有差异。月天的左邻描绘了七位婆罗门立像,还有第四和第五个婆罗门像之间插入了身着汉族风格服装、戴冠的女性立像(见上页图7)。七个婆罗门全身被圆光包围,女性像只有头光。婆罗门挥舞手臂、弯曲膝盖等做不同的剧烈动作。女性像合掌朝向第四个婆罗门的背部。

关于这些被圆光包围的人物群像,被最广泛接受的解释是贺世哲先生和佐佐木律子提出的,七婆罗门像是北斗七星的表现,六菩萨像是南斗六星的表现^⑫。一方面,贺先生认为追随七婆罗门像的女人是计都星;另一方面,先生的解释为代表了后世之星曼陀罗中与北斗七星一起描绘的辅星。

配置在日天和月天之间,分别由六人和七人表现的天体,被解释为中国自古以来掌管生与死的星辰南斗六星和北斗七星,这样的结论是一种很有趣的说法。结合本窟顶部壁画中表现的神仙世界,具有一定的说服力。

但是,这个解释包含着几个重要的图像学问题。第一,正如佐佐木自己指出的那样,目前在东亚还没有找到能证明这种解释的图像例子。根据有贺匠先生的研究,东亚的佛教美术中有北斗七星的形象,共存在四种类型:1.天部和菩萨形象,2.唐服的执笏板戴冠的男性,3.垂发的女人形象,4.夜叉形象^[12]。北斗七星用婆罗门形象表现,且仅以辅星为女人形象的图像的例子,据本人浅见并不为人所知。另外,在佛教和道教美术中,也没有将南斗六星表现为六个菩萨形象的例子。还有,为什么用坐像表示南斗六星,而北斗七星则为具有激烈动作的立像,这一点也无法解释。

其次,这些人物群像,明显与西壁的印度系神格形成了某种万神殿。但是,北斗七星和南斗六星这个星宿组合,据本人浅见,在印度并不为人所知。

另一方面,佐佐木先生也指出,对北斗七星的信仰,不仅在中国文化圈,在古代印度也存在。上述一系列的图像学问题,可以通过参照本窟营建时期,印度及西域已知的文献来解释。

三、敦煌莫高窟第285窟西壁星宿图像的新解析

印度的往世书文献中,北斗七星被称为七贤者(saptarsi),而辅星则是跟随七贤者中地位最高的贤者婆私吒(极裕仙人,Vasistha)的贞洁妻子阿尔恩达提(无碍,Arundhati)^⑬,6世纪印度中部阿万提国(Avanti)在宫廷服务的占星师伐罗诃密希罗(颡日,Varāhamihira)的百科全书著作《占术大成》,对解释第285窟的图像学的问题,提供了特别重要的线索。以下摘录北斗七星的相关记述:

第十三章 北斗七星的行为举止

1.北方的方向,好似戴着一条珍珠项链一样,白莲花花环愉快地闪烁着,仿佛被七位圣人保护。

2.北方的方向,好似,根据北极星导师的命令旋转的那些七圣人,在激烈地跳舞。

3.按照弗里达加尔加(音译——译者)的教导说明其行为吧。

4.尤迪西·尤蒂拉国王统治大地的时候。七圣人在摩伽宿,王(的年)加二千五百二十六年,就是塞迦历年。

5.那些(七圣人)在每个星宿停留百年。与朝着东方、引导着正确上升的“星宿”联系在一起(注:科隆的书中解释到“它们与贞洁的女性一起向东方升起”)。

6.5-6、东边是摩利支,西边是婆私吒,鸯耆罗再加上阿低利、附近有补罗私底耶和补罗诃和迦罗都,圣人们从东到西彼此靠近。贞洁的阿尔恩达提依偎着最高圣人婆私吒^⑭。

参照《占术大集成》的记述,本窟西壁月神的左邻描绘的是七位婆罗门像,是围绕北极星“仿佛激烈跳动似的”的七贤者被拟人化了的北斗七星,追随婆罗门的女性像,可以解释为代表着作为七贤者中最高的圣人婆私吒的妻子阿尔恩达提被拟人化的辅星。只有阿尔恩达提没有身光只有头光的样子来表现,是表示辅星比北斗七星更暗的星吧。由于在印度的造型美术中,贤者用婆罗门形象表示,所以在西壁看到的婆罗门形象,并不是基于中国传统的形象,而是明确沿袭了印度系的图像传统。另一方面,只有阿尔恩达提身穿汉服,这一点很有意思。有人指出北朝时期,西域各民族中,高贵的男性着中亚传统的土耳其式长衫、高贵的女性着汉服的服饰文化很流行,实际上,本窟北壁的供养人群像中可以看到这种情况^{⑤[7]55-59}。印度式的七贤者和着汉服的阿尔恩达提的图像,可以解释为来自印度的星宿图像,用反映当时敦煌习俗的形式表现图像化的例子吧。

另外,靠近赤道的印度,北斗七星并不常见,因此,表现北斗七星的造型的图例,与其他星辰的图像相比要少得多。11-12世纪帕拉王朝时期的美术中,有一件雕刻作品,表现跪着合掌的阿尔恩达提的婆罗门形象的北斗七星(图8),值得注意的是,在印度本

土几乎没有有这样造型的北斗七星,6世纪上半叶的敦煌壁画中被如此详细地描绘出来,这一事实值得关注,这是展示6世纪在西域,印度系星宿知识和复杂图像的传播过程的珍贵资料。

那么,在太阳神旁边漂浮的六位菩萨形坐像(见图6),展示的是什么天体呢?很遗憾,《占术大集成》中没有找到相应天体的记述。另一方面,与6世纪左右的西域有很深关系的《大方等大集经》中的“日藏分”和“月藏分”中,包含了值得关注的天文记述。《大方等大集经》是60卷的大乘经典,原本存在多部独立的单行本经典,包括最初北凉的昙无讖翻译的《大集经》29卷,公元586年由隋代的僧侣那连提耶那翻译的“月藏分”12卷、“日藏分”15卷等在内而集结成现在形式^⑥。在《大集经》中,最集中的天文记述包括公元585年翻译的“日藏分”和公元556年翻译的“月藏分”。有人指出,“日藏分”的第八“星宿品”之后的章节和“月藏分”的全部可能在喀什或和田完成,或者还有被改写的可能性^⑦。“日藏分”和“月藏分”的5-6世纪左右的梵语写本也在新疆被发现^⑧。它揭示了本经和西域的关联之深,也可以说明西魏时期敦煌的图像与本经相关联的可能性较大。另外,据说参与了敦煌第285窟捐赠的东阳王元荣,在大代大魏永



图8 帕拉王朝(11-12世纪)七贤者的雕刻

熙二年(533)五月七日的藏书《大方等大集经》卷第二《陀罗尼自在王菩萨品》中进行了抄写^{⑩[2]246-248}。但在公元530年的时候,“日藏分”和“月藏分”还没有翻译出来,如果说与本窟的壁画图像有关的话,应该是作为梵语的单行本经典而存在于西域的“日藏分”和“月藏分”吧。由于都没有留下完整的梵本,以下参照那连提耶舍的汉译版本^⑪。

在“日藏分”的《星宿品第八之二》中,记述了可以表示为“漂浮在天空中的六个男人”的天体。那是被称为,27至28星宿之一的昴宿。关于星宿的数量和顺序,“日藏分”中混杂着多种说法,关于佉卢虱吒仙人征求众天人的同意以将昴定为星宿之首一事,以下这部分值得关注:

尔时,殊致阿罗婆仙人告诸天……佉卢虱吒似释身已,是天人众皆悉欢悦,一心合掌作如是言:“今大圣人为我等说往昔之事,何者星宿行最在前?食何等食作何事业?行于虚空复几许时?”如是问已,仙人答言:“汝等一切至心听受,我以慈力还得端正,今复怜悯安稳众生,说一年内事之终始,今于汝曹如盲得目。初日星宿乃至月满,诸星所在皆悉具说,为欲利益诸众生故,安置昴星在众星前,汝等诸天以为是不?”一切天言:“善哉,善哉!我等经历星宿,知昴最尊大威德天之外甥也,其有六子运行虚空,是故昴星可为先首。”佉卢虱吒仙人言:“月合诸星起昴终胃,月行宿訖一月将满,八月黑初月合在胃,如是次第轮转不息……”^{⑫[3]}

也就是说,将昴星设定为星宿第一位符合众生利益,其次的理由是,昴是最尊贵的大威德天的外甥,他们以六名男子的姿态在虚空中运行。关于这一点,虽然不清楚昴自身是“在虚空中运行”,还是昴有六个儿子的意思,但无论如何,确实给昴宿赋予了“六子在虚空中运行”的视觉形象。另外,同样在“日藏分”的《星宿品第八之一》中,日天亲自讲述了昴宿的利益。

尔时,日天而作是言:“次昴宿者常行虚空历四天下,恒作善事饶益我等,我知彼宿属于火天。”是时,众中有一圣人名大威德,复作是言:“彼昴宿者我妹之子,其星有六形如剃刀,一日一夜历四天下行三十时,属于火天姓鞞耶尼,属彼宿者祭之用酪。”^{⑬[4]20}

一方面说昴“常在虚空中运行,游历四大洲,行善造福”,大威德天还指出,昴是自己妹妹的孩子,其形象是“像剃刀般形状的六颗星”。参照这些“日藏分”的记述,本窟西壁上描绘的漂浮在日天旁边的六位菩萨形坐像,很可能是全星宿的龙头,也很可能是给地上生物带来善恩的昴宿^⑭。

另外,关于西壁壁画图像中昴宿和北斗七星组合的理由,现阶段笔者还没有明确的解释。《大方等大集经》中的“月藏分”,虽然没有明确提到北斗七星,但多处提到了“过去诸天仙安排诸星宿保卫国土滋养众生”的内容^⑮。本窟西壁的北斗七星,作为“月藏分”中所说的星宿的指挥者天仙,昴宿被描绘成“日藏分”中所述的星宿之首吗?在这两个星宿的选择上,除《大集经》外,还可能与当地的社会和历史条件有关,要弄清其背景,还需要进一步的研究。

还有,“月藏分”中,还包含了关于日天和月天的有趣的记述。在“月藏分”第十二《提头赖吒天王护持品第十一》中。可以看到佛陀在佉罗山召开大集会时,日天子和月天子、疾行坚固天子给佛陀留言的场面:

尔是,于此世界四天下中,有日天子、月天子,告彼疾行坚固天子言:“世尊今在佉罗帝山牟尼诸仙所依住处作大集会,佛及弟子为令佛法得久住故,绍三宝种不断绝故,三种精气不损灭故,令恶众生得敬信故,使三恶道德休息故,令三善道得增长故,汝等速往彼大集所说欲随喜,我及眷属于佛正法护持养育。”

时彼疾行坚固天子往诣佛所。到已,头面礼足,而白佛言:“世尊!彼日天子、月天子,遥礼佛

足,作如是言,‘我等既是乘车疾行,不得往诣彼大集所。我及眷属说欲随喜,于佛正法我当护持,安置养育令三宝种而得炽然,亦令五星二十八宿皆得正行,三种精气悉令增长,遮障一切不善终生,令善法朋皆得充盛,人天善道具足盈满’。”^[15]

日天和月天,已经坐在车里在天空巡视,所以不能直接参加集会。于是,他们从遥远的地方向佛朝拜,派遣疾行坚固天子到佛陀身边,转达日天和月天及眷属守护佛的正法,使五星二十八宿正确运行,从而使三种精气全部增长等主旨。本窟西壁壁画中,日天和月天分别乘坐马车和白鹅车,但奇怪的是,其下部还分别描绘了两名力士乘坐三风车和三虎车。后方的力士,举起被圆光包围的日天和月天,每辆车都气势磅礴地迎风向西壁的中心疾驰。这个奇妙的图像可能是表现日天和月天各自“乘车疾行”。此时,北斗七星和昴宿的下部漂浮着头戴三面日月冠的菩萨形的十二位天人,可能是表现被日天和月天派遣的疾行坚固天子^③。

四、关于敦煌莫高窟第285窟西壁的主题

基于以上对星宿图像的新解释,笔者想就西壁壁画整体的构图意图进行研究。关于西壁壁画整体的构图,贺先生和佐佐木先生分别引用了《佛说灌顶经》和《大方等陀罗经》等初期密教经典,同时,解释了西壁壁画,主尊释迦如来为了守护比丘等的禅定修行而召唤各种护法神^{[18]350-382[10]121-138}。另一方面,饶先生根据《摩登伽经》,将佛教护法神吠陀神分配在曼陀罗图的不同位置^⑤。根据田林先生的介绍,西壁的图像是用中国传统的墓葬美术,以更容易礼拜的形式,表现兜率天上生的顶部壁画的世界观,摩醯首罗天和那罗延天等的多面多臂,举日月的护法神、须弥山,乃至相互关联的兜率天的弥勒信仰^{[4]229-245}。稻本先生着眼于元荣愿经中的梵天、帝释天、毘沙门天的信仰,研究了元荣愿经中包含的《大智度论》卷13和《提谓波利经》中所记述的:斋日,四天王等下降到地上,观察人们是否在努力进行布施、持戒等正确的

行为,并报告了忉利天上的帝释天,摩醯首罗天等诸神与朝拜者善行相呼应而显现的诸神^⑥。

虽然每一种解释都有说服力,但是每个星宿图像和印度系神格的关联性没有被充分肯定,这一点还有待重新考虑。

所有包含星宿和印度系诸神、如来和禅定比丘的情景描写,作为经典备受瞩目,还有上述的《大方等大集经》“日藏分”和“月藏分”。在这些文本中梵天、帝释天、四天王、那罗延天、摩醯首罗天、日天、月天、星宿神作为佛法的守护神多次被提及。其中包括“日藏分”的“佛现神通品第七”的记述值得关注:

时诸菩萨摩訶萨等化作佛身说此偈已。各与无量无边恒河沙数得神通力一切众生俱来诣此,见释迦牟尼佛,见已右绕三匝。绕已各持贡来种种宝物、种种宝衣、种种音声、种种歌舞以用供养释迦如来。供养毕已,悉发阿耨多罗三菩提心。或有众生于辟支佛乘而发愿者,如是悉得不退转道。彼诸众生又皆各各得种种忍、种种陀罗尼、种种善根,得已各还本刹。或有菩萨化作辟支佛身,或复化作阿罗汉身,或复化作梵天王身,或复化作帝释天身,或复化作四天王身,或复化作那罗延身,或复化作摩醯首罗,或复化作自在天身,或复化作星宿天身,或复化作阿修罗身,或复化作转轮圣王,如是种种龙身鬼神,随所在处佛刹之中。

若有众生乐见阿罗汉身,见罗汉已欢喜受法。彼诸菩萨摩訶萨等,为欲教化诸众生故,即欲彼中作罗汉身,为彼众生说种种法。彼诸众生见大光明及释迦佛,得见佛已心中爱敬生大欢喜,具足六根满一切愿,恶业皆尽悉乐受生。^[16]

化作佛身的诸菩萨,和得到神通力的一切众生共同礼拜释迦如来,用宝物、宝衣、歌舞等供奉。此后,众生中辟支佛获得不退转道的申请,又获得了陀罗尼,回到了各自的本刹。菩萨们曾化作辟支佛、阿

罗汉、梵天王、帝释天、四天王、那罗延、摩醯首罗天、自在天、星宿天、阿修罗、转轮圣王、龙、鬼等,众生希望看到阿罗汉的身姿,见到阿罗汉后欢喜接受佛法。因此,诸菩萨为了教化众生,扮成罗汉的样子,讲述各种各样的佛法。据说,看到发出更大光明的释迦牟尼佛的身姿时,众生非常高兴,六根具足,一切愿望都实现了,坏事也不做了。

《日藏分·佛现神通品第七》中描绘的情景,不正是和莫高窟第285窟西壁的构图一致吗?西壁中心的主佛龕里,坐着被巨大光明的火焰背光包围的如来像,周围围绕着许多供养菩萨。左右小佛龕里放置的比丘像,是为了教化众生而化身成阿罗汉的菩萨们,围绕主佛龕的是湿婆、婆薮仙、梵天、帝释天、四天王、星宿等,如果都考虑是菩萨们幻化的,那么这个奇妙组合的尊像群,也就能合理地解释了。

五、关于敦煌莫高窟第285窟庄严的整体主题

最后,在对本文提出的第285窟西壁壁画图像新解析的基础上,再研究一下本窟整体的庄严意图。

虽然本窟的壁画主题,各壁面不同,但到底有没有贯穿其整体的构想呢?特别是西壁中央主佛龕的龕楣延伸至顶部,也直接影响顶部壁画的构图。但是以印度系的神像和固定在星宿像上的如来像为中心的西壁大构图,以及顶部壁画上飞舞的中国神仙世界是如何连接起来的呢?

西壁和顶部的壁画,虽然各自基于完全不同的世界观构成,但实际上共同拥有某种基本的框架。

以顶部东披描绘的伏羲和女娲的图像为线索(见图4),贺世哲先生解释说,顶部壁画表现的是6世纪左右中国流行的伪经《须弥四域经》^②。虽然本经已经丢失,但其正文被各佛典引用,可以推测其内容^③。根据这些引文:《须弥四域经》是反映6世纪洛阳流行的所谓“三教合一”的思想,也就是说,这是一部反映了儒家、道教和佛教本质上相同的教义,借用彼此的词,解释各自教义的哲学潮流的经

典。以下是道绰(562-645)的《安乐集》引用的《须弥四域经》:

故《须弥四域经》云:“天地初开之时,未有日、月、星辰,纵有天、人来下,但用项光照用。尔时人民多生苦恼,于是阿弥陀佛遣二菩萨——一名宝应声,二名宝吉祥——即伏羲、女娲是。此二菩萨共相筹议,向第七梵天上取其七宝,来至此界造日、月、星辰、二十八宿,以照天下,定其四时,春、秋、冬、夏。时二菩萨共相谓言:‘所以日、月、星辰、二十八宿西行者,一切诸天、人民尽共稽首阿弥陀佛,是以日月星辰,皆悉倾心向彼,故西流也。’”^{①7}

本经中,伏羲和女娲被描绘为开天辟地之际阿弥陀佛派来的宝应声菩萨和宝吉祥菩萨。两菩萨共同去第七梵天上取七宝运到这个世界,在七宝那里建造了太阳、月亮以及二十八星宿。这些光照亮了地面,产生了四季。据说菩萨日,这些天体都向西去,是因为和众生一起礼拜了阿弥陀佛。在顶部东披的确描绘了伏羲和女娲一起走向莲花上的摩尼宝珠。而顶部的其他三披描绘了神仙和神兽的大半部分,向西壁中央乘着云飞去(见图4、6),可以说贺先生的解释非常具有说服力。

那么,西壁中央佛龕里安置如来像和阿弥陀如来的意图相符和吗?实际上,佛龕里描绘的莲花化生童子的形象,让人联想到西方阿弥陀净土。但是,如果采用《大方等大集经》“日藏分”的解释,则如来像应是释迦如来,因此会与这种解释产生矛盾。关于这一点,考虑到6世纪在中国阿弥陀佛信仰尚未体系化,与弥勒菩萨信仰等共存,也有考虑释迦如来和阿弥陀如来的两个形象都反映在中央主佛龕的如来像上的可能性。实际上,本窟顶部周边描绘的禅定比丘除了与兜率天上的弥勒菩萨信仰有关^{②[3]254-256},北壁的佛说法图中还描绘了过去佛和无量寿佛,反映在本窟壁画上的信仰世界呈现出多元的面貌。

贺先生根据这一解释,论证了莫高窟第285窟的顶部壁画,反映的是东阳王元荣的出生地洛阳在6世纪上半叶流行的三教合一。贺先生这个解释现在仍被广泛接受,但迄今为止忽视了这个解释与西壁的壁画图像的主题也是有关联的。

西壁和顶部壁画主题的共同点是,包含多种宗教元素的佛教经典的可视化。《须弥四域经》一方面主张将神仙思想中的创造神纳入佛教语境的教义,另一方面《大方等大集经》“日藏分”“月藏分”则将印度的神格和星宿神纳入佛教的万神殿。乍一看,完全不同样式和构图的西壁及顶部壁画,共同拥有着将不同宗教文化的神灵纳入佛教框架进行重构,并成为将多元文化和平共处的世界观图示化的根本范例。像这样,在儒教、道教、佛教中进一步吸收了来自印度的神格像,也就是敦煌版的“四教合一”的思想,在石窟空间内的表现,才是莫高窟第285窟最终的庄严意图吧。

本窟开凿的6世纪上半叶的敦煌,东阳王元荣统一了当地强大的氏族,稳定了当时作为犯人流放地的这片土地的治安,并且主持了数量巨大的写经事业等,引进佛教奉行内政。莫高窟第285窟的营建事宜,涉及多个具有不同文化背景的民族,这一点,正如本窟北壁的七幅说法图中所描绘的供养者群像及附带的发愿文所示。其中,值得注意的是,北壁第一区和第四区的说法图中的发愿文包含了“滑”姓,即包含有唃廝囉姓氏的家族集团^⑩(见图3)。唃廝囉在6世纪上半叶,将其势力范围从印度北部扩展到整个中亚。除了西壁的壁画中被指出还描绘有与唃廝囉关联的三面三日月冠外^⑪,与西壁一连串的星宿图像相关的《大集经》“日藏分”“月藏分”都是唃廝囉统治下的乌仗那国出身的那连提耶舍翻译成汉语的^⑫,本窟的庄严包含着不少暗示与唃廝囉历史关系的要素。另外,在印度本土,表示系统性星宿图像的最早期的图像例子是中印度的中央邦州Eran的筏罗诃的像,该像是唃廝囉王头罗曼(Toramana)在统治第一年(500-505

年之间)建立的^⑬。《梁职贡图》滑国传中记载了“其王坐金床、随太岁转、与妻并坐、接宾客”,也就是说,唃廝囉的王侯夫妇,十二年内根据回到原位的木星的位置,或者已经改变了王的居所^{[18][2]}。对于将统治扩大到中亚广阔领域,掌握着6世纪上半叶丝绸之路贸易的唃廝囉来说,天文知识对于掌握地理和季节是不可或缺的,这一点不难想象。本窟西壁图像的成立过程中,中亚的唃廝囉统治时期的历史背景,乃至与以唃廝囉为媒介的星宿知识传播之间的关系,今后还需进一步探讨。

东阳王元荣通过开展文化事业,邀请包括“滑”姓氏族在内的,具有不同民族、宗教背景的强大氏族,作为共同出资的供养人,在佛教框架中营造明显的吸纳异教信仰的习俗、礼拜空间,尝试将当时居住在敦煌的持有不同宗教观的人融合到佛教的名义中——在这样的思想背景下,我想根据莫高窟第285窟营建时的见解,代替本文的结尾。

另外,由于篇幅的关系,本文的讨论不得不集中在西壁和顶部壁画的图像上,但为了弄清这个结构复杂和图像内容的石窟的整体情况,也必须包括所有壁面和窟室的问题进行讨论。虽然笔者想在今后的研究中致力于这些问题,但希望本文能成为围绕西壁图像的新的讨论的诱因。

后记:

本研究是日本学术振兴会特别研究员奖励经费“西域北道的佛教石窟寺院中可见的印度伊朗样式壁画的超域语境的研究”(2016-2019年度,研究课题番号16J02828)成果之一。另外,还包括2017年8月在多伦多大学召开的国际佛教学会,同年8月在哈佛大学美术、建筑史专业召开的特别演讲会,同年12月在高野山大学召开的密教图像学会第37届学术大会,2018年4月在柏林马克斯·布兰克科学史研究所召开的国际研讨会,2019年5月在加州大学伯克利分校召开的国际研讨会上,也提供了发表本

研究内容的机会,国内外众多研究者提出了宝贵的意见。还有,收到了京都大学舟山彻教授和稻本泰生教授关于史料解释的很多指导,在这里表示衷心感谢。

译者按:

本研究2021年获得日本第三十三届“国华奖励赏”(令和3年度)。国华奖是日本美术史杂志的学术奖,由国华社与朝日出版社主持。

注释:

①另外,也讨论了这个方形坛作为戒坛发挥作用的可能性,见[2]117。

②莫高窟第249窟可以看到具有相似图像内容的天花板壁画。关于第249窟和第285窟的天花板壁画,八木先生就北朝各地520年左右结合汉民族传统的墓葬美术的流行情况进行了论述[3]258)。田林先生根据八木先生的解释指出,当时墓葬美术的图像与兜率天上生信仰相结合[4]229-245)。

③早期很多的研究者都有同感,认为西壁是最早制作的,其他壁画稍晚。宿白《参观敦煌第285窟窟札记》,载《文物参考资料》第2卷,文物出版社,1956年(亦见[5]210)。秋山光和《敦煌绘画的编年资料(一)》,载《东京大学文学部文化交流研究纪要》第1卷,东京大学文学部文化交流研究机构,1976年,第19页。还见[6]52-53。但是,八木先生论述了所有壁画都可能是同一时期制作的[3]258)。

④石松日奈子对北壁的供养人像的图像及铭文进行了详细的研究,见[7]43-87。

⑤宿白《东阳王与建平公(二稿)》(《敦煌吐鲁番文献研究》第4卷,兰州大学出版社,1988年;《中国石窟寺研究》,文物出版社,1996年第244-259页);Rong, Xin-jiang, *Eighteen Lectures on Dunhuang*. Leiden/Brill, 2013年,第29-30页;田林启《关于敦煌莫高窟第285窟开凿的背景》,载《美术史历参·百桥明穗先生退职纪念献呈论文集》,中央公论美术出版,2013年,第501-518页;石松先生除了“大代大魏大统”这一特殊年号记载与东阳王元荣有关外,北壁第七区的佛说法图下部描绘的高贵的男女供养人像可能是元荣的关系者的论述[7]66-68)。王惠民提出第七区的供养人像中可能包含元荣及其配

偶本身[2]260)。

⑥关于各尊像的图像内容,参考以下文献:敦煌文物研究所《中国石窟·敦煌莫高窟》第1卷,平凡社,1980年,第244-245页;Jao, Tsung-I, "The Vedas and the Murals of Dunhuang," *Oriental Art* vol. 20. 3, 1989, pp. 71-76;张文玲《古代中亚丝路艺术探微》,紫禁城出版社,1998年,第124-153页;张文玲《敦煌莫高窟第285窟印度教图像之初探》,载《一九九四年敦煌学国际研讨会文集——纪念敦煌研究院成立五十周年·石窟艺术卷》,甘肃民族出版社,2000年第124-159页;段文杰《中西艺术的交汇点——莫高窟第285窟》,载《一九九四年敦煌学国际研讨会文集——纪念敦煌研究院成立五十周年·石窟艺术卷》,甘肃民族出版社,2000年第54-58页;张元林《论莫高窟第285窟日天图像的粟特艺术源流》,载《敦煌学辑刊》2007年第3期第161-168页;稻本泰生《敦煌第249窟·285窟中众神图像的意义》,载《美术史历参·百桥明穗先生退职纪念献呈论文集》,中央公论美术出版,2013年,第361-378页。

⑦本窟壁画的摩醯首罗天的头发中用风神的特殊图案表现。关于这个图像特征的解释,参照[8]364-365;[10]128-130;张元林《粟特人与莫高窟第285窟的营建——粟特人及其艺术对敦煌艺术的贡献》,载《2005年云冈国际学术研讨会论文集·研究卷》,文物出版社,2006年,第397-400页;[11]251-256。

⑧张文玲先生《古代中亚丝路艺术探微》,紫禁城出版社,1998年,131-135页及《敦煌莫高窟第285窟印度教图像之初探》,载《一九九四年敦煌学国际研讨会文集——纪念敦煌研究院成立五十周年·石窟艺术卷》,甘肃民族出版社,2000年,第151-152页,以《占术大集成》[平凡社(东洋文库)]的记述为线索,论述了可以将这一对男性神像解释为梵天、帝释天。

⑨同样的带有几何图案的染织品的表现是:莫高窟塑像背部描绘的例子,表现佛像的袈裟的例子等,除了可以集中在北朝时期的石窟中看到外,克孜尔石窟第207窟和巴米扬第111窟的壁画中也有描绘,这可能是5世纪—6世纪前半叶,在丝绸之路东部流通的《丘慈(龟兹)锦》的写实表现。Hiyama, Satomi, "Untangling the Textiles in the Murals: A Study on the Monks' Robes depicted in the First Indo-Iranian Style Paintings of Kucha" *Journal of World Buddhist Cultures* 1, 2018, pp. 59-94.

⑩另外,本窟描绘的苏利耶(日天)车前方只画了一个车轮,这是沿袭了印度苏利耶图像的表现形式(Cf. Markel, Stephen, *Origins of the Indian planetary deities*, New York: Edwin Mellen Pr, 1995, pp. 20-23.)。月天的车也有同样的特征,应该是和苏利耶图像相符合的吧。

⑪虽然月天乘着白鹅牵引车的图像,在早期印度佛教美术中不为人所知,但是在中亚各地的佛教美术作品中能看到这样的形象。在后来的西北印度和尼泊爾也可以看到表现乘坐白鹅拉车的图像(Cf. Mevissen, Gerd J. R, "Figuration of time and protection: Sun, moon, planets and other astral phenomena in South Asian art," in *Figurations of Time in Asia*, eds. by Dietrich Boschung and Corinna Wessels- Mevissen. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 2012, pp. 87),继承了中亚图像的传统吧。

⑫[8]360-363, [10]126-127。稻本先生支持佐佐木先生的解释(稻本泰生《敦煌第249窟·285窟中众神图像的意义》,见《美术史论参·百桥明穗先生退职纪念献呈论文集》,中央公论美术出版,2013年,第369页)。

⑬七贤者是吠陀里第一次看到(Rgveda IV.42.8),然而七贤者与北斗七星有明确关联的是百道梵书以后的描述。七贤者常常被视为是婆罗门教的创始人。CF. Mani, Vettam, *Puranic Encyclopaedia: A comprehensive work with special reference to the epic and puranic literature*, Delhi: Motilal Banarsidass, 1964年, p. 691; Shastri, Ajay Mitra, *India as seen in the Brhatsamhita of Varahamihira*, Delhi/Patna/Varanasi: Motilal Banarsidass, 1969, pp. 168-169。

⑭瓦拉·哈密希拉著,矢野道雄、衫田瑞枝译文注释《占术大成古代印度的先兆占卜》第1卷,平凡社(东洋文库),1995年,第83-84页以及摘录自注释,第150页。

⑮石松日奈子《中国古代服饰“汉”和“胡”》(石松日奈子、影山悦子《关于古代中国及胡汉各民族服饰的调查研究》,文部科学省委托服饰文化共同研究据点事业报告、2012年第43-44页)。有趣的是,本窟供养人群像中,汉族的男性贵人也以穿着中亚风格的土耳其式长衫的形象描绘出来。石松先生将这种现象解释为在中亚各民族和汉族、鲜卑族频繁通婚的敦煌地区发生的文化混合。

⑯昙无讖(385-433年)出生于中印度,游历了罽宾、龟兹、敦煌等地,412年进入姑臧,翻译出《大集经》等数部典籍。那连提耶舍(490-589年)出生于北印度乌仗那,556年进入叶城

从事翻译工作,589年迁入西安。

⑰关于《大集经》中包含的天文报道,善波周《大集经的天文纪事——关于成立问题》,载《日本佛学会年报》,日本佛教学会西部实物所,第22号,1957年,第101-116页;参照Mak, Bill M, "The Transmission of Buddhist Astral Science from India Asia: The Central Asian Connection," *HISTORIA SCIENTIARUM* Vol. 第24-2页,2015年,第59-75页。这些经典都是以佉罗帝山为说法地,但佉罗帝山被认定为Kharotthi>Kharosthi>Kharostri=佉路数恒勒(Kharostria),即被认定为疏勒(喀什)。另外,在这些经典中,强调了西域各国是与佛教有缘的圣地,也暗示了本经的由来。羽溪了谛《大集经与佉罗帝的关系》,载《宗教研究》,宗教研究会,新11卷第5号,1934年,第1-14页。

⑱这些作品除了包括在大英博物馆馆藏的赫尔恩莱收藏外,还有俄罗斯科学院东洋写本研究收藏的彼得罗夫斯基的收藏,可能与“月藏分”属于同一写本的写本片段。这些作品都是用早期突厥斯坦·婆罗米文字b型书写的,据推测出土于西域南道和田附近。Hoernle, August Friedrich Rudolf, *Manuscript Remains of Buddhist Literature Found in Eastern Turkestan: Facsimiles with transcripts, translations, and notes*, Oxford: Clarendon Press, 1916年,第103-108页, No. 143a;堀伸一郎《关于俄罗斯科学院东洋写本研究收藏亚洲出土梵文写本断片》,载《佛教学》,佛教思想学会,第53号,2011年,第1-24页;Mak, Bill M, "The Transmission of Buddhist Astral Science from India Asia: The Central Asian Connection," *HISTORIA SCIENTIARUM* Vol. 24-2, 2015, pp. 64-65。萨尔吉《〈大方等大集经〉研究》,中西书局,2019年,第11页。

⑲《大方等大集经》卷第2的元荣愿经由五岛美术馆收藏。关于《大方等大集经》的敦煌写本,参照萨尔吉《〈大方等大集经〉研究》,中西书局,2019年,第46-48页。

⑳另外, Mak, Bill M, "The Transmission of Buddhist Astral Science from India Asia: The Central Asian Connection,"中指出,日藏分的梵语原本和汉译本的内容存在差异。此外,藤善先生还指出,包括“日藏分”“月藏分”在内,那连提耶舍的一系列翻译经典中,基于耶舍自身的末法观和政治危机意识,有意图地进行了改变(藤善真澄《作为末法家的那连提耶舍:周隋革命和德护长者》,载《东洋史研究》,政经书院,第46号,1987年,29-56页)。“日藏分”“月藏分”翻译出来以前的530年营建的莫高窟第285窟的壁画图像中可以看到与这些

经典对应的体现,在围绕本经成立过程的讨论中可以成为新的资料。

②矢野先生把昴宿的形状比作剃刀形,昴宿的梵语(基栗底柯 Kṛtikā),是因为汉译者的不同,将梵语的动词词根 kṛ(切断)相结合的结果(矢野道雄《增补改定 密教占星术——宿曜道和印度占星术》,东洋书院,2013年,第88页)。

③有趣的是,梵语的昴宿(Kṛtikā)是女性名词,实际上,在普拉纳文献中除了作为七贤者的妻子和女神出现之外,后来还流传着成为(Kārttikeya=Kṛtikā 儿子的意思)六人的母亲的传说(Cf. Mani, 瓦拉·哈米希拉《占术大集成古代印度的先兆占卜》第1卷,平凡社(东洋文库),1995年,第432页; Mann, Richard, D. The Rise of Mahāsena: The Transformation of Skanda-Kārttikeya in North India from the Kuṣāna to Gupta Empires. Leiden/Boston: Brill, 2012, pp. 21-22, 67, 79-81)。另一方面,在“日藏分”汉译版中,昴明显被视为六个男性,遗憾的是,虽然没有找到“日藏分”相关的梵语原版书,但是关于昴宿的性别的变化,可能与西域各语言有关联。例如,在粟特语中,昴被称为 prwy,其性别不明确,但至少没有看到女性名词中的典型词尾(cf. Henning, W. B. "An Astronomical Chapter of the Bundahishn," Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, vols. 3-4, 1942, pp. 242-246; MacKenzie, D. N., "Constellations," Encyclopaedia Iranica, vol. IV/2, London/Boston: Routledge & Kegan Paul, 1982, pp. 147-150;最新修正报道添加网址: <http://www.iranicaonline.org/articles/constellations>)。得到有关昴宿相关宝贵建议,向京都大学的士吉田丰名誉教授、横地优子教授、天野恭子教授表示衷心感谢。

④特别是“月藏分第十二·星宿摄受品”中,提及很多关于诸星宿的配置的天仙,以下引用本品结尾的词汇:“尔时世尊。欲重明次意。而说偈言:‘或熟众生故 我问诸天王 云何昔天仙 配宿摄诸国 梵天答我言 过去天仙等 安置诸宿曜 护如法众生 今付汝国土 应当加养育 亦付鬼神等 而令作护持 及彼宿曜辰 各令摄国土 护持养育故 炽然正法眼 护不畜田宅 清静声闻众 遮诸恶众生 及息诸浊恶 不绝三宝种 增长三精气 汝告宿曜等 令彼作护持 我告诸声闻 令住正法眼 应当舍骄慢 精勤住兰若 背舍于生死 趣向于涅槃 乐住禅境界 成熟亿众生。’”《大正藏》,第13册,大藏出版社,1924-1934年,第373页。

⑤佐佐木律子认为,根据日天旁边的六天人肤色明亮、月

天旁边的七天人肤色暗淡这一点来看,将前者解释为日天或昼和阳,后者解释为月天或夜和阴的影像投影。天人的十二人这个数字,在后记吠陀文献和普拉纳文献中认为是一年十二个月的神格,让人想起与太阳有密切关联的阿底提耶神群 Ādityas。本窟的图像和阿底提耶神群相结合的文献和图像学的根据找不到。阿底提耶神群,在印度笈多王朝以后,大量地造型化,那个造像是十二位身着璎珞的年轻男性的形象,用双手捧莲花的姿态来表现(见[10]127)。

⑥参照饶先生[9]415-461。虽然饶先生的本窟壁画图像与印度传统文献相关联的先行研究值得关注,但是《摩登伽经》和壁画中描绘的个别尊格的关联性并未得到充分调查。

⑦参照稻本泰生《敦煌第249窟·285窟中众神图像的意义》(《美术史历参·百桥明穗先生退職纪念献呈论文集》,中央公论美术出版,2013年,第361-378页)。

⑧贺世哲《关于285窟之宝应声菩萨与宝吉祥菩萨》(《敦煌研究》1985年第3期第37-40页);贺世哲《莫高窟第285窟窟顶天象图考论》(《敦煌研究》1987年第2期第1-13页)。本窟壁画描绘的伏羲和女娲,不是半人半蛇的普通图像,而是上半身是人、下半身是爬虫类、胸前伴有日月的特殊形象。这是中国墓葬美术中的图像。田林启指出本窟天井的构造、图像主题都采用了当时洛阳流行的墓葬美术样式,见[4]133-241。

⑨关于《须弥四域经》,参照贺世哲《关于285窟之宝应声菩萨与宝吉祥菩萨》(《敦煌研究》1985年第3期第38-39页)。

⑩须藤弘敏《禅定比丘图像和敦煌第285窟》(《佛教艺术》1998年第183号,第20-25页);宫治昭(《涅槃和弥勒的图像学》吉川弘文馆,1992年,第448-453页;)田林先生论述说,本窟的顶部壁画中,神仙思想对升仙的渴望和兜率天往生的不成熟相混淆,组成不成熟的升天思想,见[4]238-242。

⑪关于滑国的史料,参照田林启《关于敦煌莫高窟第285窟开凿的背景》(《美术史历参·百桥明穗先生退職纪念献呈论文集》,中央公论美术出版,2013年,第513-514页)。𪛗𪛖在北朝时期被称为“𪛗𪛖”,在南朝时期被称为“滑国”,所以第285窟北壁的𪛗𪛖供养人使用滑姓,是通过连接南朝与西域的吐谷浑进入敦煌的。本窟的壁画是柔和和吐谷浑,在西魏保持

短暂和平时期的产物。另外,“滑”姓在莫高窟的题记上仅本窟可见,见[7]54页。

③ H' yasov, Jangar Ya, "The Hephthalite Terracotta," Silk Road Art and Archaeology 7, 2001, pp. 187-200; 影山悦子《中国新出的粟特人葬具上所见鸟翼冠和三面三日月冠——𐰘哒统治中亚的影响》(《东方》,日本东方学会。第50卷2号,2007年,第120-140页)。另外,悬挂在西壁左右小佛龛里的禅定比丘所坐的倒三角形靠背上的几何图形纹样的染织品,在克孜尔石窟第207窟主室左右侧壁的佛说法图中也有描绘(参照 Hiyama, Satomi, "Untangling the Textiles in the Murals: A Study on the Monks' Robes depicted in the First Indo-Iranian Style Paintings of Kucha" Journal of World Buddhist Cultures 1, 2018, pp. 59-94)。第207窟包含许多中亚𐰘哒占领时期相关的主题(松山智美《龟兹的第一印度伊朗样式壁画中所见的𐰘哒时期的主题》,载宫治昭《犍陀罗和龟兹的佛教美术:丝绸之路的佛教文化——犍陀罗·龟兹·吐鲁番》第一部,龙谷大学,2013年,第143-163页); Hiya, Satomi, The Wall Paintings of the "Painters' Cave (Kizil Cave 207)" (Ph. D Diss, Freie Universität Berlin, 2014年), Ketsch (microfilm publication), 2016年, Chapter III。

④ 关于那连提耶舍的经历及其翻译工作,参照藤善真澄《作为末法家的那连提黎耶舍:周隋革命和德护长者》(《东洋史研究》第46号1987年第29-56页)。另外,大月氏因那连提耶舍译《莲华面经》中反映的形象等,给人一种佛教文化被野蛮破坏的印象,但近年的研究表明,𐰘哒并不是一块岩石,其中自称阿尔汗的集团,反而积极地庇护着佛教。桑山正进《迦毕试与犍陀罗史研究》(京都大学人文科学研究所,1990年,第13-140页); 吉田丰《粟特人和粟特的历史(曾布川宽、吉田丰《粟特人的美术和语言》,临川书店,2011年,第22-25页)。吉田丰先生提出,𐰘哒的广域统治,中亚的交通和物流畅通,5世纪末—6世纪前半叶的历史状况,称为“𐰘哒的和平”(吉田先生上述论文,第25页)。

⑤ Cf Markel, 上述书,第87页。Bakker, Hans, Monuments of Hope, Gloom, and Glory in the Age of the Hunnic Wars. 50 years that changed India(484-534), Amsterdam: J. Gonda Fund Foundation of the KNAW, 2017, pp. 9-12; 汉斯·帕茨卡著,宫本亮一翻译《希望、失意、荣光的纪念碑——改变印度长达50年的匈奴之战(484-534)》,载宫治昭、福山泰子《亚洲佛教美术论

集南亚 I 孔雀王朝——笈多王朝》,中央公论美术出版,2020年,第420-422页。

参考文献:

[1]山部能宣.“禅定窟”再考:インド・中央アジアから敦煌にいたる"ヴィハール"窟の展開——[G]//宫治昭.アジア仏教美術論集・中央アジア I ガンダーラ:東西トルキスタン.東京:中央公論美术出版,2017:475-480.

[2]王惠民.敦煌佛教与石窟营建[M].兰州:甘肃教育出版社,2017:117.

[3]八木春生.中国仏教美術と漢民族化[M]京都:法蔵館,2004:258.

[4]田林啓.敦煌莫高窟第二八五窟の仏教世界について:天井壁画を中心として[J].美術史,2011(第170号):229-245.

[5]宿白.中国石窟寺研究[M].北京:文物出版社,1996:210.

[6]田口荣一.壁画について[M]//敦煌石窟学术调查(第一次)报告书.東京:東京芸術大学美術学部敦煌学術調査団,1985:52-53.

[7]石松日柰子.敦煌莫高窟第二八五窟北壁の供養者像と供養者題記[J].龍谷史壇,2010(第131号):43-87.

[8]贺世哲.敦煌莫高窟第285窟西壁内容考释[C]//敦煌石窟研究国际讨论会论文集:石窟考古编.沈阳:辽宁美术出版社,1990:350-382.

[9]饶宗颐.围陀与敦煌壁画[G]//饶宗颐.选堂集林:敦煌学.香港:中华书局,2016:415-461.

[10]佐々木律子.敦煌莫高第二八五窟西壁内容解釈試論[J].美術史,1997(第142号):121-138.

[11]张元林.观念与图像的交融:莫高窟第285窟摩醯首罗天图像研究[J].敦煌学辑刊,2007(4):251-256.

[12]有賀匠.星曼陀羅と妙見菩薩の図像学的研究[J].密教文化,2000(第204号):38-40

[13]佚名.大方等大集经:卷42:日藏分:星宿品第八之二[M]//那连提耶舍,译.大正藏:第13册.東京:大藏出版社,1924:276.

[14]佚名.大方等大集经:卷42:日藏分:星宿品第八之一[M]//那连提耶舍,译.大正藏:第13册.東京:大藏出版社,1924:274.

[15]佚名.大方等大集经:卷42:月藏分:第十二提头赖吒天王护持品第十一[M]//那连提耶舍,译.大正藏:第13册.东京:大藏出版社,1924:346.

[16]佚名.大方等大集经:卷42:日藏分:佛现神通品第七[M]//那连提耶舍,译.大正藏:第13册.东京:大藏出版社,

1924:270.

[17]道绰.安乐集[M]//大正藏:第47册.东京:大藏出版社,1927:18.

[18]榎一雄.滑国に關する梁職貢図の記事について[J].東方学,1964(第27辑):12-21.

On the Construction and Astral Deity Depictions of Mogao Cave 285

Satomi Hiyama

Abstract: This paper investigates the iconographical content of the décor in Mogao Cave 285 based on a new interpretation of astral figures depicted in the upper register of the western (main) wall of the cave. The image of seven Brahmins depicted next to the moon god Chandra matches closely with a description of the *saptarṣi* (the Seven Sages) in the *Bṛhatsamhitā* by Varāhamihira, while the six Bodhisattva-like male figures seated next to the sun god Sūrya can be identified as the *Kṛttikā*, the first lunar mansion among the *nakṣatras*, described in the *Sūryagarbha-parivarta* of the *Mahāsāṃnipāta-sūtra* (T397). The painting on the western wall containing several Indian gods and astral deities can best be explained by the "Chapter of the Buddha's Miraculous Performance" from the *Sūryagarbha-parivarta*. The décor of the western wall seems to share a fundamental design concept with the paintings on the ceiling, which depict cosmological images described in the apocryphal Buddhist text *Sūtra of the Four Regions of Sumeru* (Xumi-siyu-jing). Despite having been painted in completely different styles, both paintings exhibit the common feature of incorporating deities of different religious origins into one visual system that is based on a Buddhist framework. This cave can thus be understood as an attempt to create a syncretistic ritual space, which reflects the multiethnic and multicultural milieu of Dunhuang in the Western Wei period.

Key words: Mogao Cave 285; Western Wei; Yuan Rong, "Prince of Dongyang"; Astral Deities; North Star; *Kṛttikā*; *Bṛhatsamhitā*; *Mahāsāṃnipāta-sūtra* (T 397); Hephthalites