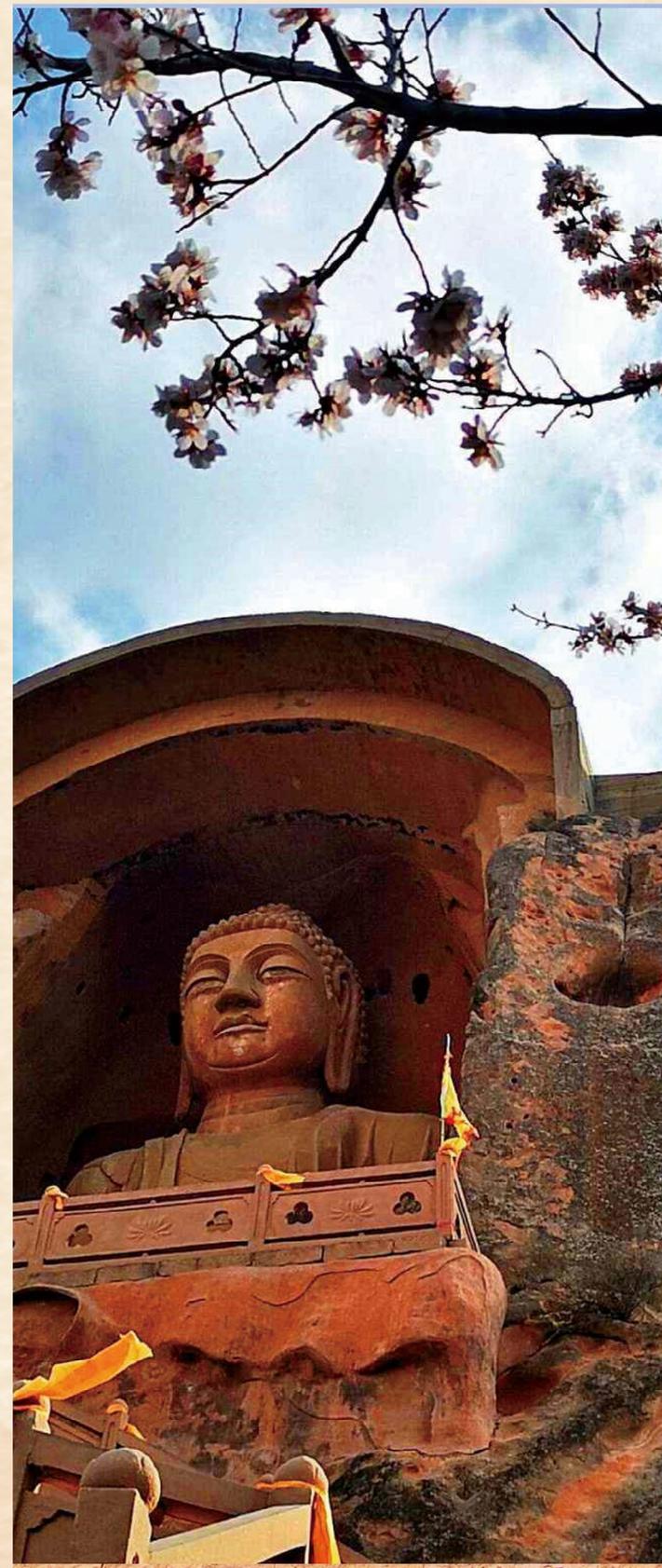
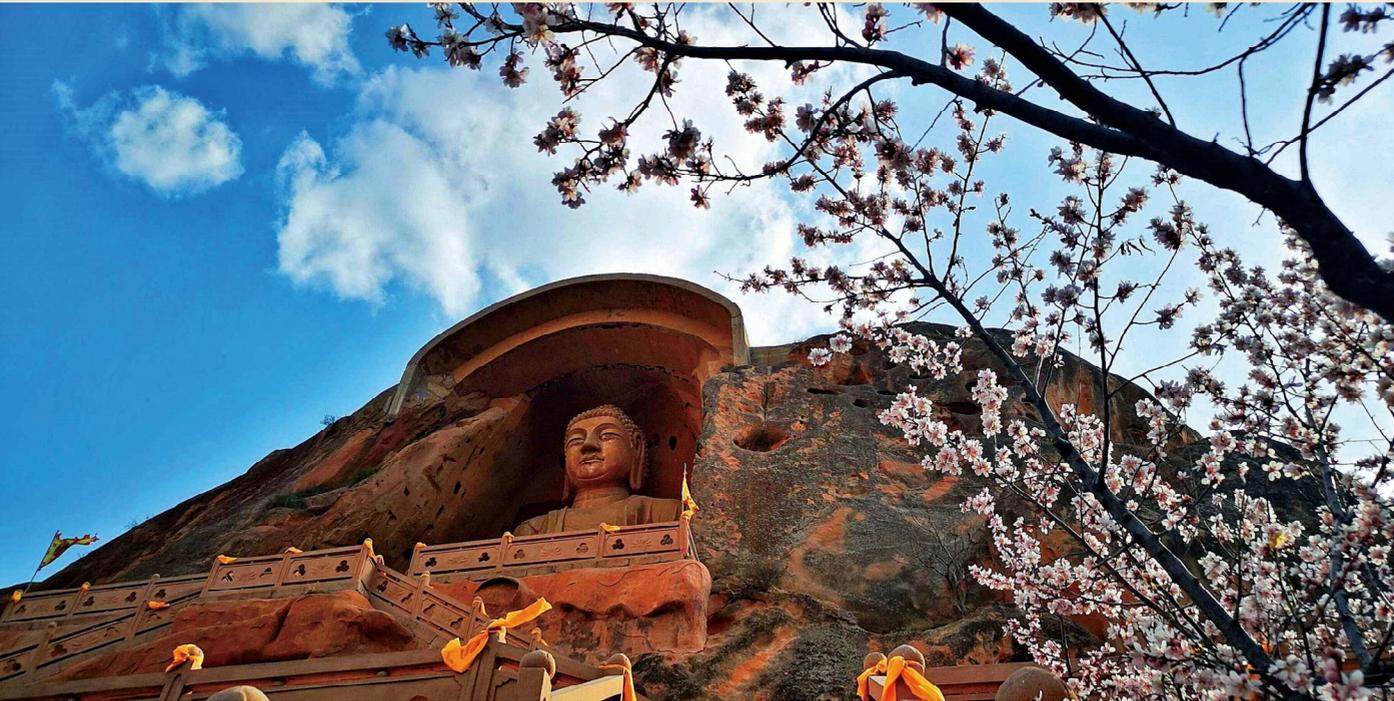


责任编辑：孙凤琼

封面设计：黄 乐



中国古代石窟与石窟营建研究

云志霞 孙勇 著

VITU ACADEMIC
PUBLISHING PTE.LTD

VITU ACADEMIC
PUBLISHING PTE.LTD

中国古代石窟 与石窟营建研究

ZHONG GUO GU DAI
SHI KU YU SHI KU
YING JIAN YAN JIU

云志霞 孙勇 著

ISBN 978-981-18-2310-7



9 789811 823107 >

定价：S\$39.80

中国古代石窟与石窟营 建研究

云志霞 孙 勇 著



VITU ACADEMIC
PUBLISHING PTE. LTD
维图学术出版社

图书在版编目(CIP) 数据

中国古代石窟与石窟营建研究 / 云志霞 孙 勇 著. -新加坡 : 维图学术出版社,
2021.09

ISBN: 978-981-18-2310-7

I. ①中… II. ①云…②孙… III. ①文化遗珠②中国佛教石窟造像艺术研究③北周
石窟造像研究 IV. ①917.2256--dc23

图书馆 CIP 数据核字(2021)第 1274116287 号

书 名: 中国古代石窟与石窟营建研究

ZHONG GUO GU DAI SHI KU YU SHI KU YING JIAN YAN JIU

主 编: 云志霞 孙 勇

责任编辑: 孙凤琼

封面设计: 黄 乐

社 址: 73 UPPER PAYA LEBAR ROAD #07-02B CENTRO BIANCO SINGAPORE

出版发行: 维图学术出版社 (VITU ACADEMIC PUBLISHING PTE.LTD)

联系电话: (65) 83319978

网 址: www.vitupub.com

电子邮箱: books@vitupub.com 邮编: 534818

开 本: 787mm×1092mm 1/16 印张: 19.3 字数: 200 千字

版 次: 2021 年 9 月第一版

印 次: 2021 年 9 月第一次印刷

书 号: ISBN 978-981-18-2310-7

定 价: S\$39.80 元

本书如有破损、缺页、装订错误, 请与本社联系更换。服务热线: (65) 6598633408

版权所有 侵权必究

编者及工作单位

云志霞 宁夏回族自治区固原市原州区须弥山石窟文物管理所

孙 勇 宁夏回族自治区固原市原州区须弥山石窟文物管理所

作者简介

第一主编

云志霞，女，汉族，中共党员，1976年生于宁夏固原，1996年参加工作，就职于原州区须弥山文物管理所，大专学历，现为文博馆员，从事须弥山文物保护管理与研究工作。

第二主编

孙勇，男，汉族，中共党员，1980年生于宁夏固原，大专学历，现为文博馆员。1997年12月至1999年12月在中国人民解放军84884部队服役，2000年1月至今在宁夏回族自治区固原市原州区须弥山文物管理所工作，从事文物研究保护与管理。

内容简介

中国的石窟艺术是中国传统文化与外来的佛教文化相互交融的结果，也是古代雕塑、绘画和书法艺术的结合，其体量之大，内容之丰富，堪称奇观。这些绵亘千余年的石窟艺术，凝结着古代艺人的智慧，具有鲜明的民族风格，在世界艺术之林中独具一格。本书介绍了中国石窟的历史渊源、建筑特色和造型风貌，同时配有大量珍贵、精美的图片，让读者多方面、多侧面地对石窟有一个深入浅出的了解，感受其独特的魅力。

前 言

中华民族创造了一个历史悠久、文化灿烂的文明古国，在原始时代至今的一百多万年历史中，无数的历史遗物和遗迹像天上的繁星，散落在我国广阔无垠的土地上。这些遗物和遗迹是我们中华民族劳动人民智慧的结晶，它向世界显示了我们中华民族辉煌的民族文化和为全人类社会的文明做出的不朽贡献。

在中华民族有文字可考的五千年历史中，有许多引以为骄傲的发明创造；有许多中华民族自身形成的文化传统；还有许多吸收外来文化并融合进我们民族传统的文化现象。正是这些，使中华民族的自身得到发展壮大，成为举世闻名的文明古国，同时，也极大地推动了人类社会文明历史的进程，使中华民族在世界范围内有着难以替代、无与伦比的历史地位。

石窟作为一种艺术，是佛教艺术的重要组成部分，因而也是一种宗教艺术。它的发展与佛教在我国的发展有着十分密切的联系，不仅具有明显的时代特征，同时也受到社会发展的局限。然而，由于它被赋予了中华民族劳动人民的聪明才智和无限的创造力，成为中华大地上一支艺术的奇葩，光彩夺目，气壮山河。

目 录

第一章 文化遗珠——石窟	1
第一节 石窟艺术的源头.....	1
第二节 探寻东方瑰宝.....	9
第二章 艺术中的奇葩——石窟造像	27
第一节 千姿百态的石窟造像.....	27
第二节 石窟造像的时代特征.....	34
第三章 北周石窟造像研究	38
第一节 北周石窟寺类型分析.....	38
第二节 北周各石窟寺比较.....	65
第三节 北周单体造像研究.....	120
第四节 南朝造像对北周石窟及单体造像的影响.....	125
第四章 中国佛教石窟造像艺术探究	127
第一节 中国佛教石窟造像的概述.....	127
第二节 中国古代各时期佛教石窟造像之流变.....	139
第三节 中国佛教石窟造像艺术的美学意蕴.....	147
第五章 石窟的形制与营建	153
第一节 石窟形制.....	153
第二节 供养人、工匠与工程.....	175
第三节 画稿与榜题底稿.....	194
第六章 敦煌石窟的首创	197
第一节 竺法护与敦煌早期佛教.....	197
第二节 北凉石塔与早期三窟.....	203

第三节 早期三窟的佛教造像题材.....	215
第七章 北朝敦煌石窟的营建.....	231
第一节 北魏时期敦煌石窟的营建.....	231
第二节 西魏时期敦煌石窟的营建.....	247
第三节 北周时期敦煌石窟的营建.....	260
结语.....	272
参考文献.....	273

第一章 文化遗珠——石窟

第一节 石窟艺术的源头

一、佛教的诞生与基本思想

石窟又称石窟寺，指在河畔山崖间开凿出来的佛教寺庙。对于一些石窟寺洞窟比较密集的地方，人们又习惯称之为“千佛洞”。石窟既属于佛寺的性质，它们自然而然也是为宣扬佛教的教义服务的。

世界三大宗教之一的佛教是从印度起源的。其创始人乔达摩悉达多，佛教徒尊称他为释迦牟尼，意思是“释迦族的圣人”。相传他是释迦族净饭王的太子，出生于今尼泊尔境内的迦毗罗卫（今尼、印交界之罗泊提河东北部）。关于他的生卒年代，一般认为是公元前 565-前 486 年，与我们中国的孔子处于同一时代。他 29 岁出家，35 岁时独立完成了自己的学说体系，创立了佛教，此后一直在印度恒河流域进行传教活动，在历经漫长的 45 年之后，逐渐得到了，上层统治者的支持，也拥有越来越多的信徒。

佛教理论的核心内容是宣扬世界是“苦”的，只有信仰佛教才能找到摆脱“苦”的道路。佛教认为，现实世界就是个痛苦的过程，即所谓“苦海无边”。人生的痛苦是由无明（即愚昧无知）引起的，只有消除了无明，才能获得解脱；只有信仰佛教去修行，才能消除无明。

佛教还主张“因果报应”“生死轮回”和过去、现在、未来的“三世”说，宣称一切生物包括人类在内都在不断地轮回中生活。轮回有六条道路：

天、人、阿修罗（魔鬼）、地狱、饿鬼、畜生。一个人如果在生时多行善事，遵照佛教制定的行为规范办事，来世就可以转升天界。相反，如果在生时常做坏事，下辈子就要变成饿鬼、畜生，甚或堕入地狱。

佛教为了把人们的思想行动纳入自己的轨道，还指出了种种解脱轮回之苦的道路。它认为世界上一切现象都不是永恒的，而是生灭变化的，就如同人离不开生老病死一样。“涅槃”是人们生活追求的最终目的，也是佛教全部修习所要达到的最高理想，它是摆脱了生死轮回后获得的一种绝对安静、神秘的精神境界，在这个与现实世界相对立的涅槃世界里，既摆脱了外在事物，也摆脱了一切人世间的痛苦与烦恼。只要累世不断地按照佛教的教义去修行，就可以在这个彼岸世界中找到最终的归宿，获得极大的快乐。这就是佛教的基本思想。数不清的善男信女们，为了追求这个虚幻之中的彼岸世界，忍辱负重，施舍行善，甚至将自己的一生寄托在青灯古佛旁，去身体力行佛教规定的种种清规戒律。千百年来，寺院一直是信徒们认为可以实现佛教最高理想、到达彼岸世界的基地。在寺院中，出家人可以拜佛修行，在家的信徒可以来这里领悟佛法的真谛，为自己和亲人们祈福消灾。佛寺里的偶像，即佛、菩萨等已被赋予佛教全部思想和灵光，在这里，通过僧侣们的引导，人们就可以同佛或菩萨进行精神上的接触。

石窟寺就是提供给僧侣们修行，以达到人与佛之间进行灵魂交流的重要所在。

石窟是佛教的产物，所以，先有佛教，后有石窟。

晚于佛教产生的石窟是在河畔山崖开凿的佛教庙，是僧侣的住处，据说，在释迦牟尼在世时就已经存在。印度大规模的开凿石窟大约在公元前3世纪的孔雀王朝时期。一般的石窟寺开凿岩石成一长方形，在入口处做门窗。石窟中间是僧侣集会的场所，两边是僧侣的住房。石窟内都有佛像或舍利塔（埋藏佛骨的塔），石窟四壁雕刻或绘画有关释迦牟尼的壁画。石窟是随着佛教的发展而发展的，在千余年的发展过程中，经历了两大发展时期，一般人们将印度在公元前3-公元3世纪建造的石窟称为早期佛教

石窟，将公元 4-7 世纪建造的石窟称为复多王朝时期石窟。佛教石窟在经历了它的发展和兴盛时期后，逐渐趋于衰落，最后作为一种文化遗存，向后人昭示着它当年的光彩和前人的艺术造诣，在人类文明史上写下了永不磨灭的一页。

印度-石窟的源头

佛教刚刚兴起的时候，佛寺的建筑都是木构的茅棚，十分简陋，所以，最早的石窟建造都是仿木构形制的。现在，在印度能见到的最早的石窟是比哈尔邦格雅城北的巴拉巴尔石窟群。这一石窟群开凿的年代大约在公元前 3 世纪的孔雀王朝时代，最主要者是洛马沙梨西石窟。这一石窟就是一穴一门结构，窟高仅 4 米，是椭圆形，实际上就是一个人的修隐之处。这个石窟的门面凿刻得和当时木构的僧舍一样，在拱形门楣上茅棚式的顶，把柱、梁、椽等全都雕刻上，还刻有一道装饰浮雕，是以群像礼拜佛作为题材的。洛马沙梨石窟的凿石技术和修饰是印度石窟艺术传统开端的代表，并直接影响着日后的佛教石窟。

此后，石窟建筑的规模越来越大，逐渐形成了两类主要的形制。

一种是佛殿或经堂式的石窟，是僧徒拜佛的圣所。石窟的主体是一个长方形拱顶的殿堂，殿内正中设有佛塔，内藏佛骨。

另一种是佛寺或僧房式的石窟，是僧徒的住所。石窟的中心是一方形大厅，大厅周围凿出供居住的石室，大厅中央正对大门处设一佛堂。但是，从现存的石窟看，多数重要的石窟都兼有佛殿和僧房两种形制。

在印度早期佛教石窟中，最早的佛殿式石窟代表是现存的位于孟买东南的巴查石窟。巴查石窟大约开凿于公元前 2 世纪初，既有佛殿也有僧房，它的结构仍然沿袭木构寺庙。

到公元 1 世纪前后，石窟的建制逐渐抛弃了仿木结构而自成一体，位于孟买东南的卡尔利石窟的大佛殿，就是这一时期的杰出代表。全殿由中

堂和两侧堂组成，中堂是主要部分，两边用列柱与侧堂间隔。中堂的终端正中立一宰堵婆，上竖一木制伞盖。门面为石刻结构。门前立双石柱。大门与殿堂之间为门廊，三面遍布浮雕，富丽堂皇，十分精美。

在印度的笈多王朝时期，佛教石窟的兴建更有所发展。在笈多王朝时期佛教石窟属于大乘佛教，形制上基本还为佛殿和僧房两大类，但雕刻得更为精美，装饰华丽，而且多数施以彩色壁画，这是其与早期佛教石窟的不同之处。在孟买市东北的阿旃陀石窟，大约开凿于公元前 2 世纪，它的早期石窟属小乘佛教。到了笈多王朝时期开凿的石窟，则是这一时期的主要代表。阿旃陀石窟中的第 19 号窟的佛殿是笈多王朝石窟建筑中最为卓越的。它的中堂两边列柱上都是图案、花草纹样和人物的浮雕，堂内正中的佛塔和门面的窗、门两边及周围的墙面都遍设大小神龛，内刻佛像或菩萨像，这些千姿百态的佛像雕刻标志着笈多王朝时期佛教艺术的发达。

阿旃陀 1 号石窟可以算作是僧房石窟的代表。它的中央大厅每边各宽 21 米，正门列 6 根石柱，厅内三边有 16 间石室和 1 座佛堂，连同门外石室共达 22 间，石窟内各处都绘有精美的壁画。

印度现存的宗教洞窟总数有 1200 多个，其中有 3/4 为佛教石窟。石窟按开凿年代分为早、晚两期。早期石窟大都是佛教的，晚期石窟除佛教外，还有印度教和耆那教的。石窟大多集中在西印度德于高原山中。

二、佛教的传播

佛教起源于古代印度。在公元前 6 世纪末，释迦牟尼创建了佛教，并和他的弟子们致力于佛教的传播，组建僧团和建造寺院。到公元前 4 世纪止，佛教传播的规模和范围都比较小，主要在印度北方的恒河中游一带。

公元前 3 世纪中叶，孔雀王朝阿育王大力推广佛教，佛教传播到全国各地，这种稳定的传播一直延续到公元 1 世纪中叶。而在此时，佛教的教

义和戒律有所演进和发展，结果导致佛教分裂成为许多大小不一的部派。

公元1世纪中叶，贵霜王朝在印度西北部兴起，疆域逐渐扩大到印度河的上游及恒河流域的大部分地区。佛教传播到了民间各个阶层，并开始制作、礼拜佛像，大乘学说在此时兴起。

公元4世纪初笈多王朝建立，逐渐统一了印度中部和北部的广大地区。佛教在国家的支持下进一步传播，佛教传统文化进一步得到发扬。大乘学说成为佛教思想的主流。

公元8世纪中叶在恒河中下游建立了波罗王朝。密教作为佛教的主流在这里流传。12世纪中叶色纳王朝攻占了这个地区，佛教走向衰落。13世纪初伊斯兰教民族侵入本地区，佛教完全溃灭。

佛教在公元前3世纪中叶，即孔雀王朝第三代王阿育王时期，就开始向境外传播。主要包括：北传佛教指阿育王派人到今天的克什米尔、巴基斯坦北部和阿富汗东南部推广佛教。当地的大月氏人不仅自己信奉佛教，还积极向周围国家传播。向西和向北传入巴克里特里亚，就是现在阿富汗北部和乌兹别克斯坦的南部。向东传入我国新疆及中原地区。这种早期传入中亚和新疆的佛教属于上座部，后来传入我国内地的佛典除了上座部外还有大众部，但它们分别演变为小乘和大乘，我国内地流传的是大乘佛教。

公元4世纪，佛教从我国传入朝鲜，公元6世纪又传到日本。还从我国南方传入越南、柬埔寨东部。然而，传入各地的佛教，都因受到当地政治、经济、文化、宗教和伦理观的影响，变得与在印度时面貌不同。

公元3世纪中叶，阿育王派人到斯里兰卡传播佛教，约在5世纪时传到了缅甸和泰国及印度尼西亚。这种南传佛教既混杂有印度教的因素，也受到当地宗教的影响，并和政治有密切关系。

在公元7世纪，佛教传入西藏，称藏传佛教，传入的是小乘佛教，但没有流传。9世纪，佛教再次传入的则是密教，藏传佛教也被称为喇嘛教。

公元 13 世纪，西藏喇嘛教又传入蒙古。

印度佛教和石窟艺术也随着佛教的传播而向四外影响。但只有在阿富汗和中国，石窟艺术的传统才得以继承和发扬。阿富汗巴米扬等地的石窟汇集了印度石窟建筑和犍陀罗艺术的成果，将石窟和巨型造像结合起来，形成了中亚地区独特的巴米扬艺术流派。

三、佛像的诞生

佛像的产生，大都认为是在贵霜帝国时期的公元 1 世纪末，最初产生于犍陀罗。犍陀罗地区是南亚次大陆西北地区（今巴基斯坦北部及阿富汗东北边境一带）的古代十六列国之一，孔雀王朝时传入佛教。佛教在公元前 6 世纪末兴起后，数百年间无佛像之刻画，凡遇到需要刻佛本人形象的地方，皆以脚印、宝座、菩提树、佛塔等象征。公元 1 世纪后，随大乘佛教的流行，信徒崇拜佛像渐成风气，于是有佛像的创作，最初佛像是从印度民间的鬼神雕像转化而来的。犍陀罗地区在 1 世纪时成为贵霜帝国的中心地区，文化艺术很兴盛，此间形成的佛教艺术—犍陀罗艺术，主要的贡献在于佛像的创造。犍陀罗艺术兼有印度和希腊风格，故又有“希腊式佛教艺术”之称，对次大陆本土及周边地区的佛教艺术发展均有重大影响。

犍陀罗佛像首先出现在佛传浮雕中，佛的形象沿袭希腊罗马风格的众神，天人的容貌和服装，也都是希腊式的，佛与天人形体大小相同，都具有凡人的相貌和姿态。

犍陀罗的佛像脸型长方，眉与眼距离近，额高，眼眶微深，眉间有白毫，眼半睁或常态，视前下方，鼻梁高直，嘴唇轮廓显著，嘴小，嘴角深陷，常有胡须。表情娴静祥和，微有笑意，都是凡人情态。额中部发际前伸，两鬓有发，发由前向后梳，发缕清晰。晚期有螺发和其他发型。整个面型像欧罗巴人种。

佛像流传渐广后，才具有特别的神人像，就是佛典中所说的“三十二相，八十种好”。至于佛成道前的形象，则仍然是俗人样子，上半身披裹着大块布料，衣纹线深而平行，下半身围着长裙，全身佩戴着许多装饰品。

1.佛像

佛像有立像、坐像和倚像三种姿势。立像，头微前俯，两脚分立，重心靠近左脚，右脚似正在移动，向左腿并拢。坐像，两腿盘在膝部，用外衣遮盖，左右腿上下位置不分明，晚期有露出双脚的。手势常见的有说法、轮法轮转和禅定印。坐像中还包括佛苦行像，表现成道前的6年苦行生活，这是犍陀罗特有的佛像，在其他地区很少见。

倚像，普通倚像两腿相并，交脚倚像两腿交叉。

佛像的台座通常为方座，两侧转角有浮雕狮子的称狮子座，有的台座正面有3个洞口，各伸出一个狮头。有的刻礼佛图，晚期有莲花座。

佛的象征物大都是浮雕，有佛座，佛座上有莲花、佛足迹、法轮、覆钵塔等。在佛足迹中往往附有法轮和莲花。

2.菩萨像

犍陀罗的菩萨像数量相当多，通常有两种形象，一种是持净水瓶的弥勒菩萨，一种是泛指의菩萨。菩萨面部庄严，有胡须，高鼻梁，发式复杂多样，头后两侧有发垂肩，上身未着衣，下身着裙。发间有装饰品，胸部和颈部也有多重链饰，上臂和腕有钏，手腕戴镯，脚穿凉鞋，有坐像和立像两种姿势。

3.本生故事浮雕

犍陀罗本生浮雕多是强调布施和舍身的题材，如六牙象本生、尸毗王本生、睽子本生和须大拿本生，这类题材与基督教赎罪救世思想类似。

“燃灯佛授记本生”浮雕在犍陀罗很多，讲的是释迦牟尼曾经给燃灯佛献莲花供养，燃灯佛预言释尊将来也要成佛。佛典还记载了在犍陀罗境

内发生的4个本生故事：尸毗王割肉救鸽、月光王舍眼本生、月光王割己头施人本生和萨埵王子舍身饲虎本生。

4.佛传浮雕

犍陀罗的佛传浮雕远多于本生浮雕，所表现的故事情节有许多。从诞生前后的托胎灵梦树下诞生起，接着是幼年和青年时期，其间有他的宫廷生活、访贫问苦。在他出家之后，描绘了他的苦行生活和求师问道。关于他的成道，有相当多的表现。初转法轮是佛传中重点表达的情节，此后45年间，他在恒河流域巡回游化说法，内容十分丰富，包括他回乡说法，亲属族人皈依佛教，诸如此类。游化说法图场面比较多，可以单独分为一类题材。

犍陀罗佛传还十分重视佛的涅槃，浮雕中表现涅槃的场面有多种、涅槃，遗体火化，争夺舍利，分舍利，守护舍利，运回舍利等。画面构图和情节也有许多变化，表达佛信士弟子哀悼的形象特别生动，人物形象各不相同。

犍陀罗的佛传浮雕，绝大多数是一幅一个情节，表达的主题十分清楚。图幅背景或两侧常常配有道具、建筑、动物或风景，以表明缘故。佛传浮雕都是镶嵌在佛塔台基侧面的，依照时间顺序排列。一套佛传的组合幅数在各地并不相同。

犍陀罗的故事浮雕也有其他题材，如过去七佛与弥勒菩萨、弥勒说法等。

犍陀罗的故事浮雕，在艺术方面主要是引入了希腊罗马的构图、布局、人物形象和创作技法。在思想立意方面，也受到希腊罗马的影响，同时，它也受到了印度本土传统雕刻技法的影响。

5.佛龕像的出现

大约在3世纪初出现了早期的佛龕像。

佛龕像的特点是，佛坐于中，龕外有礼拜或供奉的人物，人物形体远小于佛像，此后的佛龕像，龕形逐渐规范，有梯形、拱楣形的窟形。龕中仅有坐佛像，形体远大于龕外的供奉者和礼拜者。

佛龕像在供奉礼拜的意义上与以前的佛像有所区别，这时龕中的佛像相对于龕外人物来说，已成为超人的、具有巨大神威的形象。龕像不表现具体的时间、环境和情节，是专门用来供奉的，并成为寺院首要的礼拜对象，成了多地佛堂至尊佛像的通用形式。

第二节 探寻东方瑰宝

一、宝窟里的魔影

在探访中国的石窟寺之前，先来追忆一下中国最后一个封建王朝即将灭亡之际，发生在石窟里的故事，也许能更加引起我们对中国古代文明的深思，以及对佛教艺术的兴趣。

中国的甘肃西部和新疆地区，是古代贯通欧亚的丝绸之路的必经之地，也是东西方文明和印度佛教文化的交汇之地，千百年的历史岁月，在这里积淀下了深厚的古代文化根基。自从工业革命发生后，过去繁忙的内陆交通，渐渐被海上的运输所替代，以至于这条古老的道路湮没荒废、无人问津了。到 19 世纪末至 20 世纪初期，西方发达国家在文化领域里掀起了一股去遥远东方探险的热潮，他们认为在这寂寞荒凉、查无人迹的沙漠之中，蕴藏着巨大的古代文化财富。于是，探险者们沿着古老的丝绸之路，纷纷踏上东方这片神秘的国土。

1895 年 12 月，一个名叫斯文·赫定的瑞典探险家，完成了一次穿越塔克拉玛干沙漠的危险旅行。1899 年 9 月，在瑞典国王奥斯卡和百万富翁诺贝尔的支持下，赫定再次进入塔克拉玛干，发现了久已湮废的楼兰古

城，震惊了西方世界。在 1900 年 5 月，英国的斯坦因开始在塔克拉玛干沙漠南沿发掘古代佛寺遗址。1902 年，德国和日本的探险队也出现在新疆的古道上。最后相继有 7 个国家的探险者加入了这场竞争的行列，然后带着他们的考察成果凯旋而归。于是西方著名的大学、研究所、博物馆，就成了他们去宣讲中国古代文明，研究、收藏获取文物的重要领地。一时间，在物质发达的西方国家涌现出“东方文明”这个热门话题。从历史发展的角度来看，这对弘扬中国的古代文明无疑是有好处的。然而不幸的是，这些被西方冠以英雄称号的人物，也把中国的石窟寺当成了他们探险掠夺的重要对象，给这些保存了 1000 多年的佛教艺术品造成了破坏与灾难。

1902 年，德国柏林人类文化博物馆的三位工作人员—格林韦德尔教授、休斯博士和巴塔思，由军火大王克虏伯资助，前往吐鲁番市工作了近 5 个月，满载着 46 箱佛教壁画、手写文书和雕塑回到柏林。他们的行动，引起了德国皇帝威廉二世的注意，因此而特别组织了一个委员会，克虏伯和威廉二世以个人的名义捐助了一笔巨大的经费，计划进行一次更大的远征行动。由于休斯中途死亡和格林韦德尔的健康状况不佳，就势必要物色一个新的领导人选。于是，他们选定的一位意志坚强、卓越超群的人物—勒科克登场了。

勒科克，1860 年 9 月 8 日出生于柏林，曾经学习过阿拉伯语、突厥语和波斯语，以及印度古代的梵文。1902 年，在他 42 岁时参加了柏林人类文化博物馆印度分馆的工作。1904 年 9 月，勒科克和巴塔思组成的远征队从柏林出发。11 月 18 日到达吐鲁番以后，他们先在高昌故城发掘了一段时间，然后转移到了位于吐鲁番东北约 50 公里处的柏孜克里克石窟，把他们的总部设立在石窟南端的一所旧庙里。勒科克在《中国土耳其斯坦被埋藏的宝藏》一书中写道：“在石窟的前面，勒科克沿着高高的沙堆往上爬，他的脚蹬下了一堆沙土，犹如耍魔术一样，我蓦然看见我的左

右两边的墙壁上有用各种颜色绘画的光彩夺目的壁画。画是那样的鲜明，好像艺术家们刚刚完成似的。既然我们能得到这些壁画，我们的胜利就有保证了。”他们开始挖掘清理沙土，发现的壁画越来越多，还有不少彩塑佛像。勒科克后来写道：“凭借长时间和艰苦的工作，我们成功地把这些壁画都割切下来。经过 20 个月时间的运输，最后安全地把它们全部运到柏林。在那里，它们整整填满了博物馆的一个房间。”他接着说：“这是一个佛堂中的全部壁画，能把一个佛堂的全部壁画运到柏林的还为数不多。”

1905 年 12 月，勒科克和格林韦德尔领导的第三次“德国探险队”合并，把目标指向了塔克拉玛干沙漠北沿的库车与拜城一带。当他们赶到拜城县东南 60 余公里处的克孜尔地区时，一个当地的仆人告诉他们，在山的近旁隐藏着一个石窟群。过去几个日本人曾经到过那里，并在那里干了 3 个月。勒科克和巴塔思立即骑马前去察看，发现在“河边一座山岭的峭壁上有数百石窟组成了一个奇异的村落。”勒科克租了一个当地农民的两间简陋的茅屋，就开始对这里的石窟进行一系列勘探与发掘。勒科克自己在描写一所洞窟中的壁画时说：“这里的壁画是我们在土耳其斯坦任何地方都找不到的最优美的壁画。它包括传说中佛陀的种种形态和他所处着的种种场面，而且又几乎都具有纯粹的古希腊的特征。”勒科克主张把洞窟里的所有东西都一股脑儿搬走，尤其是壁画，他甚至打算把一座小佛堂画有图画的整个圆屋顶运回柏林去。但格林韦德尔却不同意，他认为应该把遗址作为一个整体来测量画图研究。这一次勒科克妥协了，但在接下来由他所领导的又一次远征中，还是把一个壁画圆屋顶运走了。令人遗憾的是，格林韦德尔和勒科克历次从新疆带回柏林的佛教艺术品，约有 1/3 在第二次世界大战中被毁坏了。

德国人的探险收获并不是一个孤例，早在 1903 年，日本人渡边哲信

和崛贤雄就曾经在克孜尔石窟切割走了一批壁画，并发掘了不少文物。1923年，美国哈佛大学福格艺术博物馆东方部主任华尔纳，在敦煌莫高窟用胶布粘去与毁损了壁画共26方，共有32006平方厘米，并搬走了优美的半跪式观音菩萨彩塑一尊。这批珍贵的艺术品现藏在美国哈佛大学福格博物馆。所有外国人拿走的中国西部古代文物，如今散布在欧洲、美国、俄罗斯、印度、日本的30处以上的博物馆和文化机构之中。

1956年，英国旅行家戴维森也沿着丝绸之路来到了新疆，看到了柏孜克里克石窟中被割成空白的墙壁，便在他的《活着的土耳其斯坦》一书中写道：“这是令人感到悲哀和厌恶的景象。许多壁画已经经历了千年以上的时间。如果它们能够再存在哪怕是半个世纪，今天它们也会安然无恙地留存在那里。”这些探险队员们的所谓壮举，引起了外国古董商们的极大兴趣。

1934年间，洛阳市南郊的龙门石窟前，白天是车水马龙的交通要道，过往的行人可随时进石窟观赏佛像。可到了晚上，这里仍不是太平之地。有偃师县的王姓石匠三人，常常借着微弱的星月之光，从南岸渡河进入著名的宾阳中洞，去盗凿前壁精美的《帝后礼佛图》浮雕。原来，这是一起早有预谋的盗窃行径。这是北京古玩奸商岳彬和美国人普爱伦先签订了秘密合同，再由洛阳的古玩奸商马龙图出面，勾结偃师县的伪保长与土匪，持枪胁迫这三个石匠秘密进行的。如今，这两幅无与伦比的皇帝与皇后礼佛图，分别保存在美国纽约大都会博物馆和堪萨斯州纳尔逊博物馆。据调查，类似这种有目的的盗凿留下的痕迹在龙门石窟有720处之多，且这些被盗凿的都是雕刻中的精品。

无独有偶，同时期在大同云冈石窟，被盗劫和破坏的佛像达1400余躯；在太原天龙山石窟，有150多件精美雕刻品被日、美等国的一些人劫往国外；邯郸的响堂山石窟也遭到严重破坏，佛像头部大都被盗凿失去，

不少雕刻精品散失在日本和欧美各国。

曾在敦煌临摹过壁画的中国美术大师张大千，一次去欧洲拜访毕加索。毕加索却奇怪地对他说：“你们东方的艺术远比西方人高明得多，你来欧洲学习什么呢？”听了这样的话，不禁让我们感慨颇多。

二、石窟寺的起源

公元 399-412 年间，东晋的大旅行家法显游历了印度和斯里兰卡，回国之后写了一本《佛国记》，上面记载了很多当年释迦牟尼和弟子们坐禅修行用的石窟。公元 628-645 年间，唐代的高僧玄奘前往西天取经求法，也见到了一些相传是释迦牟尼时代的石窟，记录在他的《大唐西域记》中。在释迦牟尼最初传播佛教时，是否真有石窟寺存在，我们不得而知。不过印度确实存在着很多提供给僧人起居修行用的石窟，叫作“毗诃罗”，意思就是僧房，一般是一个平面方形的大厅，周围环绕着许多小型的石窟。但这种石窟目前在印度发现最早的，也是在佛祖涅槃三四百年以后开凿出来的。

印度现存最早的石窟寺，是比哈尔邦加雅城北部的巴拉巴尔石窟群，大约是在公元前 3 世纪的孔雀王朝时代开凿出来的，著名的洛马斯里什窟和苏达马窟就是其中的代表作。这些石窟的平面一般是长方形的，窟的最里端有的是椭圆形，这里一般是安置一个覆钵形塔。窟室虽然是在岩石中刻凿出来的，但它的外形却仿照木构小屋，其中的柱、梁、檩、椽等象征性的建筑部件清晰可见。也许最早的出家修行者住的就是这种木构小屋。巴拉巴尔的这些石窟都不是佛教徒的，而是被佛教贬称为“邪命外道”的生活派教徒修行窟。时隔不久，这种石窟的基本构想就被佛教徒接受了。

德干高原西部的孟买附近，分布着巴雅、贝德萨、卡尔拉、纳西克、阿旃陀等著名的石窟寺。每个石窟群在组合搭配上都是有规律的，一般是

若干僧房窟围绕着一个塔堂窟。所谓塔堂窟，也就是佛教徒们进行礼拜、讲经说法的佛殿，是进行集体佛事活动的场所。塔堂窟的平面是长方形的，最里端凿成半圆形，并安置一个覆钵形的佛塔，环绕着佛塔和大厅的两侧布置列柱，在列柱与窟室墙壁之间就形成了一个礼拜道。石窟的顶部也是仿木构建筑的纵券形，空间与规模虽然越来越大，但仍然可以看出对“邪命外道”修行窟的继承与发展。塔堂窟是我们从形状与用途上给它们起的名字，而传统的名称则是“支提窟”。因为“塔”在古代印度是坟墓的意思，释迦牟尼涅槃以后，弟子们把他的遗骨（舍利）也按照印度古老的习惯葬在了塔下，于是塔就成了佛祖涅槃的象征了。佛教认为，如果能经常性地围绕佛塔做礼拜，就可以在来世获取无上的功德和福报。所以，环绕着佛塔作右旋礼拜，也就成为僧侣们每日必做的功课了。石窟里的塔是用石头雕出来的，它的里面没有舍利，只是象征性的，这种塔在佛教文献里称作“支提”，也就是传统“支提窟”名称的命名依据。

我们知道，中国的石窟寺里主要供奉佛像，而印度的这些早期石窟里却没有佛像，在其他类型的佛教雕刻中也是这样的。这是因为小乘佛教只崇拜释迦牟尼佛，认为他是超人间的特殊存在，是不能用普通凡人的形象来表现的。公元1世纪大乘佛教在印度兴起之后，佛在人们的心目中，就不再像以前那样神秘而令人不可接近了。人人都能够成佛的思想，要求在佛教艺术界变佛的抽象为具象，于是佛像便应运而生了。

印度现存最早的佛像，是公元1世纪于西北部的犍陀罗地区兴起的。这一带原来是希腊人统治的地区，保留了很多希腊雕刻艺术传统。有趣的是，这些最早的石雕佛像，在脸型和衣衫的刻画方面直接借用了希腊艺术的特色，很像希腊固有的救世主阿波罗神，只是在佛的头后刻出圆形光轮以显示神圣，双目俯视、嘴含微笑表现了佛祖特有的慈悲情感。这种希腊式的佛像艺术，就是被艺术家们命名的所谓“犍陀罗艺术”。

在犍陀罗地区刚刚出现佛像不久，印度的秣菟罗地区又产生了一种风格迥异的佛像，被人们称为“秣菟罗艺术”。这种佛像有着圆圆的面庞、厚厚的嘴唇，与以前印度人所雕刻的神灵形象是相同的，因此它应该是在印度传统的雕刻艺术基础上产生的佛祖形象。

一个是外来的，一个是土生土长的，那么究竟哪一种才能代表佛祖的真容呢？佛教，既是一种宗教，也可以看成是一种文化现象。这种宗教和文化是在印度产生的，那么在表现形式上是可以借鉴一些外来的东西，但归根结底是要印度的佛教徒能接受它们。以后发展的事实表明，犍陀罗艺术虽然也流行了数百年，而信徒们最终选择的是印度本民族的秣菟罗艺术。所以，当佛的形象出现在印度石窟里的时候，信徒们顶礼膜拜的正是秣菟罗式的佛像。

石窟寺在印度诞生，佛祖的象征像和真容像被陆续请进了这些神圣的石凿殿堂。印度僧侣们所选择的这种修行场所和礼拜供奉方式，随着佛教沿北、南两线的向外传播，在中亚、东亚、南亚以及东南亚开放出绚丽多姿的艺术之花。而东亚佛教艺术发展的中心，就是中国大陆。

三、中国石窟的类型与开凿

中国石窟寺的开凿，是向印度学习的。石窟寺分布的地理位置，一般是在既远离尘世间的干扰、环境优美、便于僧侣们静心修行，又接近交通要道、生活方便、便于香客们虔心朝拜的地区。

中国石窟寺的类型颇多，概括起来可归纳为以下几类。

1.窟内立着中心塔柱的塔庙窟。此类石窟是供僧侣做礼拜的，盛行于十六国与北朝时期。

2.没有中心塔柱的佛殿窟。此类石窟顶部一般为覆斗形，是礼拜与讲经的地方，盛行于北朝晚期与隋唐时期。

3.主要为僧人生活起居和坐禅用的僧房窟。此类石窟一般是一个大室带几间小室，多见于十六国与北朝时期。

4.塔庙窟和佛殿窟中雕塑大型佛像的大像窟。自十六国至隋唐时期都有发现。

5.佛殿窟内设坛放置佛像的佛坛窟。此类石窟一般见于盛唐至明代。

6.专为僧人坐禅修行用的小型禅窟（罗汉窟）以及由小型禅窟组成的禅窟群。

7.没有特定洞窟形制的石窟寺。此类石窟有的是利用天然洞穴；有的开凿成露天摩崖龛的形式；有的根据崖面走向进行统一布局与特殊处理，以达到与自然山体的有机结合。后一种多见于唐代以后。

中国石窟寺的开凿多为就地选材、因地制宜。例如，洛阳龙门石窟建在质地坚硬的寒武、奥陶纪石灰岩上，在它的表面雕刻出很精细的纹饰与形象；大同云冈石窟建在较为松散的侏罗纪砂岩上，雕凿起来较石灰岩省力得多，因此比较容易开出一系列宏伟的大型洞窟，但对于具体的形象却无法像龙门那样精雕细刻；敦煌莫高窟所在的鸣沙山，是由第四纪初期的沉积物酒泉砾石层组成的大小不等的鹅卵石和沙土的混凝物，石子虽然坚硬，但彼此间的粘力不大，虽可凿窟，但在上面雕刻就难以进行，于是莫高窟只能在砾岩上抹泥层，再制作泥塑像与绘壁画。各种各样的石窟寺，在最先设计的时候，一般都修建有木结构的窟檐以保护石窟，有的在窟前还加盖了木结构的佛殿，石窟是木结构佛寺的重要组成部分。随着岁月的流逝，木质的建筑早已不存在了，今天人们所能看到的，就只有裸露在断崖间的一个个洞窟了。

如今，保存在中国大地上数不清的石窟寺，留给人们的已不仅仅是佛家思想的启迪，更重要的是，它们已成为一份珍贵的文化遗产。石窟艺术来自现实生活，在众多的石窟寺中，包含着许多中国古代珍贵的建筑、雕

塑、绘画的珍品，包含着取之不尽的研究古代宗教、哲学、艺术及风俗的资料；同时，不少石窟寺今天已开发成为风景与名胜区，游览石窟，可以使人们的心灵得到净化，将自己与宁静而辽阔的大自然融为一体。

四、石窟绘画与雕塑

石窟艺术保存了将近千年的壁西与造像。从这些作品中，完全可以证实：画人物，由“面如恨刻，削为容仪”，到“丰厚为体、大髻宽衣”的地主阶级的人物形象；画狗、马，由“螭颈龙体，喙尖腹细”，到曹霸、韩幹“画肉不画骨”的风格；画山水，由“人大于山，水不容泛”，到“乔林嘉树，碧潭素濑，笔格遒劲，淌濑潺潺”，以至发展到“一摆之波，三折之浪”，“主峰最宜高耸，客峰须是奔趋”的格调；画树林，由“伸臂布指，刷脉镂叶”，到“栖梧菀柳”，以至“屈节皴皮，纽裂多端”；等等，所有这些记载，在石窟壁画中，几乎都能一予以证实。

石窟中各种各样的雕、塑像，基本上都是佛教造像，而佛教是从印度犍陀罗传过来的，因而这些形象开始是以犍陀罗佛教为题材的。表现艺术形象的技法，在汉代雕塑用阴线条表现作品细部的基础上，吸收犍陀罗的艺术风格，发展成为凸起的圆线条或扁平的线条。石窟的雕塑像，在南北朝早中期时，从题材上，以反映中国玄学化大乘学各种故事为主，偶有大幅的佛本生故事浮雕。在面相或衣纹上，又根据汉民族的生活习俗，有了较大发展。如晚唐重庆市大足区的石窟造像，就是一例，这是我国雕塑史上的一大进步。过去一些学者认为，石窟造像就是犍陀罗雕塑艺术的东传，它违背了文艺作品是一定社会生活在人类头脑中反映的产物这一原理，其说法的荒谬，已为事实所证实。

由此可见，中国的石窟艺术，它是研究中国社会史、佛教史、艺术史的珍贵资料，是我国最重要的文化遗产之一，因此，必须妥善地加以保护。

我们研究石窟，不能只在美术考古、美术史、作品的美与不美这些方面着眼，而要进行全面的研究。如果只局限在美术一方面，忽略了作品的内容和思想性，那就是一种片面化、简单化的研究方法。

20 世纪初，一些外国人根据明清地方志和游记中的中国各地的石窟遗迹，调查了一部分重要的石窟。像日本人伊东忠太在 1902 年，调查了山西大同的云冈石窟。可是，还有不少外国人，在调查石窟的同时，也对石窟的宝贵财富进行掠夺和破坏。

新中国成立以后，石窟遗迹得到了应有的重视。全国各地对现存石窟都开展了调查和记录工作，重新发现了许多湮没已久的重要窟龕。

在我国广袤的土地上，石窟数量之多，分布之广，都居世界首位。新疆的克孜尔石窟编号洞窟有 236 个；库木土拉石窟编号洞窟有 112 个；龟兹石窟群造像有 8 处；甘肃的敦煌石窟保存有彩塑达 3000 余身；山西大同云冈石窟有 53 个洞窟，1100 多小龕，造佛像 51000 多尊；辽宁义县万佛堂石窟现存雕像 400 多尊；河南洛阳的龙门石窟窟龕有 2100 多个，造像 10 万余躯，题记碑碣 3600 多块；山西太原的天龙山石窟共 8 龕，雕像 40 余尊；河北邯郸响堂山石窟有 7 窟，北响堂山石窟分南、北、中三部分；山东济南的千佛崖皆为隋唐雕刻；南京栖霞山千佛岩 290 龕中造像 515 尊；浙江杭州飞来峰现存 4 窟及不少佛龕，保存较完整造像 280 多尊；重庆市大足区石窟，现存石刻造像 5 万多尊，分布 40 余处。尚有一连串石窟分布于各地名胜地区，成为中外闻名的艺术瑰宝。

五、中国石窟艺术的发展过程

石窟艺术是佛教艺术的一个组成部分，开始是由西方传来的。从今天遗存的窟群来看，新疆拜城克孜尔的窟群，库车的库木土拉、森木塞姆、克子喀拉罕等窟群，是把佛本生故事变相，画在窟顶的菱形方格内，四周

则画出所供养的佛、菩萨等像。敦煌的莫高窟，根据现存最早的窟，如第二百七十五窟的窟形，是在汉民族形式居室建筑的基础上，创造了纵长孟顶式，与新疆早期石窟的形制大致相同；两壁横幅画出汉画像石式的本生故事画，在题材上，与新疆石窟的壁画大致相同。这种早期作品，还保存着新疆地方（古代西域）石窟艺术与中原艺术相结合的艺术风格。

甘肃地区（十六国时五凉），由敦煌莫高窟到永靖炳灵寺，再南到天水麦积崖。其早期造像、壁画的题材与风格，完全是相同的。北魏太武帝拓跋焘太延五年（439年）统一河西以后，僧侣与信徒们多东迁平城。云冈早期的第十六至第二十窟，以及第七、八窟，造像的题材和风格，与河西、天水等地区早期造像的风格是相同的。这充分说明了石窟艺术是沿着由西而东的路线发展的。

北魏太和年中（486-499年），鲜卑统治集团为了加速北魏政权的封建化过程，加强镇压中原人民，实行了汉化政策。反映到石窟艺术上，以云冈、龙门为中心，无论何种形象，都采取了汉族形式的衣饰。由北魏首都平城、洛阳向外发展，西至秦陇、河西各石窟，南至巴蜀，东北至营州（义县万佛堂），东南至青、徐（云门山与驼山）都受到了影响。这是中国石窟艺术发展历程中的一大变化。根据这样的发展道路，全国最大的石窟群，如莫高窟、麦积崖、炳灵寺、寺沟等北朝中期后的石窟造像，完全可以说受到云冈、龙门造像的影响。北朝末期，四川广元千佛崖第七十二窟的佛、菩萨等造像，与甘肃天水麦积崖中晚期的造像风格是完全相同的，因此可以说，四川地区早期的石窟造像是受到麦积崖、炳灵寺石窟造像影响的。

隋唐时代，生产关系有某些改进，生产力有了发展。佛教是当时各阶级信仰的主要宗教之一，东西两京是全国的佛教中心。大寺院，如西京的大慈恩寺、大兴善寺、弘福寺，东京的福先寺等，都设有翻经院。而两京

的大寺院，又都有当时著名画家所画的各种经变图。张彦远、段成式等人的著作，不仅记录了许多寺院壁画的题材，而且还记录了这些壁画风格上如何优美。这样就便于把这种艺术风格推广到全国各地。莫高窟中唐代各期所画的壁画，尤其初、盛唐时期的壁画，虽不能与文献中所记两京寺院的壁画相媲美，但可以肯定地说，许多画风是与画史所记各大家的风格相一致的。

五代和宋朝以来，石窟艺术不像以前那样发达了，开凿的石窟也比较少，因而渐趋衰落了。不过像大足龙岗山、佛湾的造像，如《父母恩重经》的浮雕，却更接近人间气息，这是以前各代石窟造像所不能比拟的。

六、中国石窟的分布

据有关方面考察而知，我国的石窟寺及摩崖造像十分普及，它们分布在新疆、青海、甘肃、陕西、辽宁、内蒙古、宁夏、山西、河南、河北、山东、江苏、浙江、福建、江西、湖北、广西、云南、四川、西藏等多个省区，在世界上可谓分布面最广、数量最多，延续时间也最长。

中国的石窟可分七类：1.窟内立中心塔柱的塔庙窟；2.无中心塔柱的佛殿窟；3.主要为僧人生活起居和禅行的僧房窟；4.塔庙窟和佛殿窟中雕塑大佛像的大像窟；5.佛殿窟内设坛置像的佛坛窟；6.僧房窟中专为禅行的小型禅窟（罗汉窟）；7.小型禅窟成组的禅窟群。根据洞窟形制和主要造像的差异，可分为新疆地区、中原北方地区、南方地区和西藏地区四个大地区。

1.新疆地区石窟

新疆地区分布在自喀什向东的塔里木盆地北沿路线上，集中的地点有

（1）古龟兹区，在今库下、拜城一带。主要石窟有拜城境内的克孜尔石窟、库车境内的克孜尔朵哈石窟、库木吐拉石窟和森木塞姆石窟。其

中克孜尔石窟规模最大，开凿最早，大约开凿于3世纪，4世纪至5世纪是其繁盛期，最晚的洞窟大约属于8世纪。其他三处，开凿的时间都比克孜尔晚，衰落的时间可能在11世纪。

(2) 古焉耆区，在今焉耆回族自治县七格星一带，开凿时间约在5世纪以后。

(3) 古高昌区，在今吐鲁番附近。主要石窟有吐峪沟石窟和柏孜克里克石窟。吐峪沟早期石窟约开凿在5世纪，柏孜克里克主要石窟是9世纪以后回鹘高昌时期的遗迹，最晚的洞窟有可能在13世纪。

新疆石窟多塔庙窟、大像窟、僧房窟、禅窟以及不同形制洞窟组成的洞窟组合，也有少量的禅窟群。5世纪以后，方形佛殿窟数量增多，出现了佛坛窟。焉耆、吐鲁番一带还有洞窟前面接砌土坯前堂和运用土坯砌建的洞窟。这些不同形制的洞窟，除一般僧房窟外，窟内都绘壁画，绝大部分原来还置有塑像。绘塑内容，6世纪以前，主要有释迦、交脚弥勒和表现释迦的本生、佛传、因缘等图像。6世纪出现了千佛。8世纪以来，中原北方地区盛行的阿弥陀和阿弥陀净土以及其他净土，还有一些密教形象，都逐渐传播到这里，壁画布局和绘画技法也较显著地受到中原北方石窟的影响。

2. 中原北方地区石窟

指新疆以东、淮河流域以北，以及长城内外的广大地区。这个地区石窟数量多，内容复杂，是中国石窟遗迹中的主要部分，可细分为四区：

(1) 河西区。甘肃黄河以西各县沿南山的地段，大都分布有数量不等的石窟。其中敦煌莫高窟延续时间长、洞窟数量多。莫高窟是现存最早的洞窟，开凿于5世纪，陆续兴建到14世纪。莫高窟以东的重要石窟有安西榆林窟、玉门昌马石窟、酒泉文殊山石窟、金塔寺石窟和武威天梯山石窟等。这几处石窟除榆林窟外，都还保存5世纪至6世纪的遗迹。武威

天梯山石窟有可能是历史上有名的凉州石窟的遗迹。

(2) 甘宁黄河以东区。主要石窟有永靖炳灵寺石窟、天水麦积山石窟、固原须弥山石窟、庆阳平定川石窟、庆阳南北石窟寺。固原、庆阳石窟始凿于 6 世纪；永靖、天水石窟始凿于 5 世纪，其中，炳灵寺石窟第 169 窟无量寿佛龕有公元 420 年题记，是中国现存窟龕有明确纪年的最早一处。

(3) 陕西区。少数窟龕开凿于 6 世纪，主要石窟都开凿于 6 世纪以后，如 7 世纪开凿的彬县大佛寺石窟、耀州区药王山石窟，8 世纪开凿的富县石泓寺石窟，11 世纪至 12 世纪开凿的黄陵万佛寺石窟、延安万佛洞石窟和志丹城台石窟等。陕西区石窟是中原北方地区晚期石窟较集中的一处。

(4) 晋豫及其以东区。以 5 世纪至 6 世纪北魏皇室显要开凿的大同云冈石窟和洛阳龙门石窟、巩义市石窟为主流，延续此主流的重要石窟有 6 世纪中期开凿的邯郸响堂山石窟和 6 世纪分至 7 世纪开凿的太原天龙山石窟。此外，5 世纪至 6 世纪开凿的义县万佛堂石窟、滏池鸿庆寺石窟、济南黄花岩石窟和 7 世纪初开凿的安阳宝山石窟，也都与上述这批主流石窟有密切关系。晋豫及其以东地区石窟的承袭关系比较清楚，充分表现了佛教石窟逐步东方化的具体过程，因此，这个地区石窟在全国石窟中占有重要地位。此区开凿较晚的石窟，还有 6 世纪至 8 世纪开凿的益都云门山石窟、驼山石窟，11 世纪开凿的内蒙古巴林左旗洞山石窟，13 世纪至 14 世纪开凿的内蒙古鄂托克旗百眼窟石窟和 15 世纪至 16 世纪开凿的平顺宝岩寺石窟。

3. 南方地区石窟

南方地区石窟数量较少，大致上有以下这些石窟：开凿于 5-6 世纪的南京栖霞山和浙江新昌剡溪大佛；开凿于 8-12 世纪的四川石窟，如大足

大佛等；开凿于 9-13 世纪的云南大理剑川石钟山石窟。其中南京栖霞山石窟是中国江南地区最早建造的佛教石窟，由千佛岩和舍利塔构成。千佛岩开凿于 484 年南朝萧齐永明二年，完成与梁天监十年（511 年），舍利塔建于隋朝。四川地区广元石窟是最早开凿的石窟，时间约为北魏延昌三年（514 年）前后，后有北周、隋唐、元明清各朝陆续修建。此处石窟造像和麦积山石窟造像相近，可见此时南北佛教艺术已经开始交流。四川晚期石窟的代表则是大足石刻，始凿于唐永徽年间即公元 650 年。

4. 西藏地区石窟

西藏吐蕃时期的石窟十分罕见，现在所能见到的主要是 10 世纪后修建的。主要代表石窟有拉萨药王山等处。药王山石窟群中最重要的是查拉路普石窟。据明代《贤者喜宴》记载得知这座石窟是由松赞干布的藏妃茹雍主持开凿的，是当前考古发现的西藏最早的石窟。此外阿里地区还有一些石窟，大致修建于 11-16 世纪，是我们研究晚期藏传佛教艺术的实物史料。中国境内的上述这四个地区的石窟并不是孤立存在的，它们相互影响借鉴，逐渐形成各自的独特艺术风貌。

七、石窟与建筑

石窟本身石窟外的建筑处理和石窟中的艺术品，所表现的古代建筑都是中国历史上各时代建筑艺术面貌的反映。

1. 石窟寺的窟室形制

早期包括北朝的窟形以中心塔柱式为典型，类似于印度的支提窟。此外还有覆斗式方窟、平顶方窟和毗诃罗窟及穹隆式窟。

支提是塔的一种称呼，塔是信徒们尊崇的对象，认为绕塔回行是对佛的无上恭敬。印度的支提窟平面纵长，前部凿筒拱顶，后部平面半圆，圆心处凿刻支提。中国的中心塔柱式窟保留了绕塔回行的礼仪，但形制已向

着民族化的方向发生变化，而且由西向东，变化的趋势越发加强。早期克孜尔石窟前部也是简拱顶，后部平面为方形，中心为一方墩代表塔，绕墩三面凿通道。

敦煌的前部为横长方形，上凿仿中国木结构建筑的双坡顶，后部中心方墩凿成 1 层或 2 层的中国佛塔形状，但只是大致模仿。云冈的为方形平面，中心塔忠实模仿木结构楼阁式佛塔，有的可达 5 层。这个时期的佛寺，出于同样的宗教礼仪概念，也广泛采用中心塔式布局，所以中心塔石窟也是对于此式佛寺的模仿。云冈第 6 窟于此尤其明显，窟内绕中心塔柱在左、右、前三壁下部都浮雕出圈廊房，后壁为佛龕，是佛寺周廊和塔后佛殿的表征。

覆斗式方窟和平顶方窟平面都是方形，3 壁或仅正面 1 壁开龕，前者在莫高窟、麦积山石窟、天龙山石窟等都有，其覆斗顶是对于用于尊贵场所的“斗帐”的模仿；后者主要见于云冈石窟、南北响堂山石窟等。它们的总体是当时不建中心塔的佛寺的表征。

毗诃罗窟也源自印度，其典型者是在一较大的方窟左右壁凿一排小龕室供僧人静修，后壁凿佛龕。在中国典型的毗诃罗窟很少，仅见于莫高窟，顶仍为覆斗形。

穹窿式窟平面椭圆，穹窿顶，内雕大佛，是对于僧徒山野静修的草庐的模仿，典型者可见于云冈最早开凿的昙曜五窟。

隋唐的洞窟以莫高窟最多，其典型者是北朝已出现的覆斗窟。大都只在正壁开一龕，隋及初、盛唐为梯型龕，可认为全窟仍是对于整座佛寺的象征。佛帐一般是放在佛殿内部的，所以可认为全窟只是一座佛殿的象征。覆斗窟中心高起，没有平顶的压抑感，各壁都没有中心柱的遮挡，适应了大型经变画大量出现的要求。唐代莫高窟还有个别的大佛窟和涅槃窟，前者内造高达 30 米的弥勒佛，大佛窟窟内下大上小，强调了仰视时的透视

错觉，窟的上部前面开设明窗，加强了大佛头部的采光。后者平面横长，安置佛涅槃卧像。隋唐时在莫高窟和炳灵寺、天龙山等石窟还有个别的中心塔柱式窟，是这一时期中心塔式寺院仍有建造的反映。中心塔柱式窟在宋代也还极个别地出现过，如大足石窟毗卢道场窟。

五代和北宋的代表窟形是莫高窟广泛凿建的背屏式窟。覆斗顶，四壁不再开龕而在窟内中心靠后凿大佛坛，坛四周为通道，坛后留出直通至顶的背屏石壁，应是佛殿扇面墙的仿造。塑像置于坛上，和人处于同一空间。

2.石窟寺的窟檐

早期包括北朝的石窟在石质稍好的地方，窟外都凿有许多石质窟檐，如云冈、麦积山、天龙山和南北响堂山等。一般都是前沿敞开，3间4柱，平面横长，凿入岩内，后壁正中开甬道与主室相连。窟檐都模仿木结构建筑，刻出柱、枋、斗拱、檐口、瓦垅和屋脊及鸱尾，是研究建筑史的重要资料，也表明了中国石窟民族化的过程。麦积山上七佛阁窟檐最大，面阔7间，通长达31.5米，列柱高可达9米，上部就岩壁凿出庑殿屋顶形。在石质不宜雕刻的地方，如克孜尔和莫高窟则建造木构窟檐，岩面上留下了许多木构件插入岩壁的孔眼。窟檐是从外部空间进入到窟内佛的空间之间的必要过渡，同时也大大改善了石窟正立面的形象。

莫高窟还保存有5座唐末宋初的木结构窟檐实物，其中4座北宋窟檐仍相当完好。斗拱雄大，出檐深远，通过定量比较研究，可以证明它们都保留有很强的唐代风格。它们都没有角翘，和当时敦煌壁画里的建筑形象一致。在中国唐代木构建筑实例非常罕见的情况下，是研究建筑史的重要资料。

3.石窟中的壁画和石刻表现的建筑

在石窟中，宗教题材的壁画和浮雕中保存的建筑形象资料非常丰富，时代从十六国晚期下迄于宋和西夏，延续800年之久，建筑类型包括有城

市、宫殿、宫阙、佛寺、佛塔、住宅、坟墓等许多建筑组群和亭、台、楼、殿、廊、墙以及桥梁等许多单体，还表现了如台基、栏杆、梁、枋、门窗、斗拱、屋顶和脊饰等各种部件、装饰及色彩。它们和窟形、窟檐一起，在许多方面都填补了建筑艺术史研究的空白，尤其对于从魏晋到盛唐之间建筑实例十分稀少的约 400 年，具有更重要的意义。石窟中的建筑资料以敦煌壁画为最重要，它的延续时代最长，资料最多，类型最丰富。此外，在云冈、麦积山、炳灵寺、龙门、大足和其他一些石窟的壁画或石刻中也都有所表现。

建筑的院落式群体组合方式是中国古代建筑艺术的重要特征。现存建筑只有辽金时代才有一些院落不完整地保存下来，但在敦煌壁画里从隋代开始就已画出了成组群的建筑，唐宋画出了大型院落的壁画数以百计，表现了丰富的组合方式和高度的建筑艺术水平。其中盛唐以前以凹字形平面组合为中心，前有水池，池中建平台的构图方式在日本古代建筑中还有许多实例。大足和四川的其他石窟也有唐宋时期的大型组群石刻浮雕。

敦煌石窟从十六国晚期至唐的许多阙形龕和宫阙，明确地反映了从汉代到隋唐以后又延至明清阙的发展过程。敦煌壁画和云冈石刻中有几百座塔，表明了在实际中十分罕见的楼阁式木塔实际是古代佛塔的主流，反映了印度的宰堵波塔和中国阁楼融合过程中的中间状态，还提供了在南北朝时中国已建造过金刚宝座式塔的例证。敦煌壁画里的几百座城垣对古代城形、城墙、城门、城楼、角楼、马面以及里坊制和古代新疆地区的城垣情况提供了丰富的形象资料。敦煌壁画还画出了多座唐宋住宅，其典型者分前后两院，与北京现存的明清四合院住宅相当一致。

建筑部件和装饰、色彩资料也以敦煌壁画最丰富，其中斗拱可达万朵，细致地反映了由北朝至西夏斗拱的发展史。壁画里的建筑绝大多数都没有角翘，结合也没有角翘的窟檐，可以为研究中国建筑重要的形象特征一角翘的形成和发展历史提供直接的材料。

第二章 艺术中的奇葩——石窟造像

第一节 千姿百态的石窟造像

一、认识石窟造像

石窟造像指雕凿和塑绘于石山窟龕中的造像，一般为佛教题材。中国的石窟造像数量相当多，形式有石雕和彩塑两种，由于石窟造像在中国有着较长的历史，其风格随着时代的发展而变化、演进，其中不少作品具有很高的艺术价值。

佛教造像包括四个部类：

1.佛部像

就是指教祖释迦牟尼和由其行生出的三世佛、阿弥陀佛、卢舍那佛以及弥勒佛等佛的造像。佛像的一般特征是头上有肉髻和螺发，眉间有白毫（圆点），身着袈裟，身后有头光和身光。但弥勒佛的形象比较特殊，他是未来佛，在早期被表现为交脚倚坐的菩萨形象。宋代以后变为大腹笑颜的世俗人形象。

2.菩萨部像

菩萨是在佛经中指修行到了很高的程度，具有了一定佛性但尚未成佛者。在印度的佛教艺术中把他表现为在家修行的贵族形象，穿着华丽，无性别；而中国的造像则把其表现为身着飘逸衣裙的女性形象。

3.声闻部像

就是指闻佛之声而觉悟者，也就是佛的弟子、罗汉等形象的塑像。形

象特征近似于和尚的形象，光头，着袈裟。

4.护法部像

指保护佛法的天王、力士等角色的造像。天王的形象为武士装束，力士（金刚）则为上身裸体、肌肉突起的健壮大汉的形象。

二、石窟造像的题材

石窟寺造像艺术是佛教艺术的重要门类之一，其艺术手段主要是以窟龕、造像、壁画浮雕等作为载体。石窟寺是佛教僧侣的住处，佛教提倡遁世隐修，因此僧侣们常常选择崇山峻岭的幽僻之地开凿石窟，以便修行之用。石窟寺是佛教思想和建筑、雕塑、绘画艺术的融合。一般石窟寺的开凿大都是在岩石之上。石窟一般呈长方形，在入口的地方有门窗。石窟中间是僧侣集会的地方，两边是住房和餐房。后来发展成为两种形式：一种叫作“礼拜窟”，一种叫作“禅窟”。礼拜窟佛像大部分利用当地的石头作为雕凿的材料。依山傍水雕凿佛教人物，供人瞻仰礼拜；禅窟主要是供比丘修禅居住的。礼拜窟有前后两室的，也有单独一室的。其入口处有门，上面开窗采光，设计巧妙，光线可以照射在佛像脸庞上。入口两侧墙壁有绘画作品，其平面有马蹄形的、方形的等等。内部装饰有在石壁上雕凿佛像，也有在中心石柱雕凿佛龕、佛塔的，或者在石窟四周制作壁画和浮雕，古代大都是着色的，如今多数颜色已脱落。

佛是佛陀的简称，意为智者、觉者，是佛教神灵中的至尊，他的地位最高。其显著特征是高肉髻、螺髻或露顶髻（发髻中露出一块头皮），面相庄严，大耳垂肩，身姿多为结跏趺坐、半结跏趺坐，略呈行走状的站立像、双腿朝下的倚坐像（多为弥勒佛）。根据其所处方位不同称东方阿閼佛、南方宝生佛、中央毗卢遮那佛、北方不空成就佛、西方阿弥陀佛；还有四面佛、千佛、七佛等。以三世佛、三身佛、释迦佛最为常见。根据其

功德积聚和使用场合的不同分为法身佛、应身佛、报身佛；根据其所处时代先后顺序称过去世燃灯佛、现在世释迦佛、未来世弥勒佛；菩萨是“菩提萨埵”的简称，佛成道前的称号，其他位仅次于佛。他们的显著特征是：头戴花蔓冠或化佛冠（多为观音）、宝瓶冠（多为大势至），多男身女相，面相妩媚，胸佩璎珞，戴手钏、足钏、身着披帛飘带，身材曲线优美、婀娜多姿。著名的菩萨有：常与释迦佛为一个组合的文殊（骑狮）、普贤（骑象）菩萨，同称华夏三圣；常与阿弥陀佛为一个组合的观音、大势至菩萨，同称西方三圣；常与药师琉璃光佛为一个组合的日光、月光菩萨，同称东方三圣。以上三个组合雕塑在一起的，称纵三世佛。此外，还有地藏王菩萨（他着僧装持禅杖或披袈裟戴风帽或手持幡幢宝珠莲花）、佛教密宗的千手千眼观音、宋金流行的自在观音、化身各种人物形象的十一面观音、南北朝流行的做沉思状的思维菩萨等。

罗汉即阿罗汉，是佛弟子中的得道人物，其他位在菩萨之下，众佛弟子之上。其显著特征是光头，着僧装。至于具体形象，因经典仪轨中无具体规定，多随艺术家的艺术想象而发挥创作，所以高矮胖瘦各异，形状各式各样。其中最常见的是年轻的阿难、年老的迦叶，他们常侍奉在佛的左右。此外，还有唐代多用的十六罗汉；晚唐五代至宋代流行的十八罗汉、二十四罗汉、五百罗汉等。它们有的雕塑绘制在佛的周围，有的自立门户聚为一堂，称罗汉堂。八部护法又叫天龙八部，指：一、诸天（侍卫系统）；二、龙；三、夜叉（勇健或暴恶者）；四、乾闥罗（伎乐天）；五、阿修罗（双手托日、月的天神）；六、迦楼罗（金翅鸟神）；七、紧那罗（歌神）；八、摩睺罗迦（大蟒神）。

石窟造像除了这些人物及动物形象外，还有以各种花草、几何纹样作为装饰，如有背光图案、藻井图案等，其特点是早期（北朝）各窟内装饰以忍冬、莲花、火焰、几何等纹样，有的缀以飞天，总体风格较简练；到

隋代，图案的结构形式、装饰内容、绘制手法开始变得丰富多彩；到唐代则更为华丽，达到鼎盛时期；五代、宋以后趋向简单和呆板。

还有将佛经中的各种故事和内容，以雕塑或壁画的形式表现出来，其中有反映佛未出世之前为菩萨时所做的各种事迹如施舍、止恶得善、忍辱付出等本生故事和释迦牟尼一生中所行的重要事迹等等，即为上面说到的佛本生故事。石窟遗像中比较常见的本生故事为：“萨埵那太子舍生饲虎本生”“尸毗王本生”“月光王本生”“快目王本生”“九色鹿王本生”“须达那太子本生”“善事太子入海品”“须阁提太子本生”“啖子本生”等。

还有以某一部佛经为主要内容反映其庄严世界的经变画，如“弥勒经变”“西方净土变”“华严经变”“维摩经变”“涅槃经变”“法华经变”“阿弥陀经变”“无量寿经变”“药师经变”等。这些经变画的构图，一般都富丽堂皇，尽显人间帝王宫殿的富贵气息，借以吸引人们往生佛国世界。

也有开窟造像的功德主将自己的形象塑造在窟龕内或绘于壁画中，到后期也成了石窟艺术的重要内容之一。他们的服饰、神态、车马随行等，都是展现当时社会生活的生动画卷。

三、石窟造像的基本姿态

区分不同的佛、菩萨，主要靠他们的“印相”。所谓印，就是指不同的手势动作，也叫手印；所谓相，是指他们的各种姿势与所持器具以及服饰装扮。合起来说，印相显示的是一种定式的、模式化的造型，印相表示佛或菩萨的体貌特征、心理状态和性格特征。俗话说得好，看佛先看手，看菩萨先看头。这是两个基本要点。看印相一般得结合手势、身姿、衣着等具体地看，有时还要结合四周的典型环境来看。但是好的雕塑家会在精

神实质上对不同的佛和菩萨有独特的表达，会让人联想起他们独特的特质，以便让人容易辨认。观察全身姿势，不外乎坐、立、卧及飞天伎乐的飞舞姿态。

1. 坐姿

南北朝时的高级佛、菩萨常采用当时贵族的典型坐法——交足式坐姿。隋唐以后则多为盘腿打坐式，即结跏趺坐。先把右脚心朝上压在左大腿上，再把左脚如法压在右大腿上，名为全结跏趺坐或降魔坐。反之，先左脚后右脚的盘腿坐法则为吉祥坐。全跏趺坐是佛的常见坐式，弥勒佛有时也为双腿下垂的倚坐式和盘一腿垂一腿的半跏趺坐。菩萨的坐式比佛要随便一些。一足压于股下，另一只脚心朝上的称为半跏趺式或善跏趺式；右足加在左大腿上，左足下垂的，称半结跏趺吉祥坐；反之，则为半结跏趺降魔坐。跪坐、箕坐多为供养人。

2. 立姿

佛与有名号的菩萨一般为端正双足并拢式，个别立佛略呈行走状，表示到处行走，宣扬佛法。还有一种双脚并立于莲台上，双手作接引状，大多为阿弥勒佛像。天王、金刚则多取两足分开的姿态。

3. 卧姿

主要是释迦佛的卧像。

再说服饰。佛一般为肉髻，上身内着僧祇支（背心）、外披大衣。大衣有通肩式、袒右肩式，有的大衣上还披袈裟。大衣的衣领有交叉式，北朝以后多为双领下垂式，呈“U”形。下衣则是没有襻带的裙衣，一般用帛带束成打褶状，覆盖于佛座之上。菩萨的衣饰一般多呈贵妇人妆，头戴花冠、化佛冠或宝瓶冠，上身披天衣，下穿贴体羊肠裙或罗裙，项部和手臂上有各种金银珠宝、璎珞、臂钏、腕钏等，身披帛带，眉如翠黛，双目修长，乌发垂肩，婀娜多姿。罗汉一般为光头，着长袍，与僧人无异。

四、常见的手印与姿势

佛教造像的手印很多，密宗的手印多达数百种。各种手印都有其特定的含义，这是识别各尊佛像的重要依据。一般说来，佛的手印比较呆板僵硬、程式化。菩萨的手印则艺术化，优美一些。看手印还要结合造像的姿势，一般手和身体动态基本保持和谐，不会看上去别扭和不合理。

1.禅定印

又称法界定印。一种是结跏趺坐，左手横放在左脚上，名为定印，表示禅定，右手垂直下垂，名为触地印，表示佛成道前所做的牺牲，唯有大地能够证明，这种造像名为“成道像”。另一种是双手仰放下腹前，右手置于左手之上，两拇指顶端相接。据说为释迦佛在菩提树下禅思入定，修行成道时采取的姿势。密宗的大日如来所用，则称为法界定印。

2.施无畏印

右手上举于胸前，手指自然舒展，掌心朝外。据说能使众生心安，无所畏惧，故名施无畏印。

3.法印

又称转法轮印。一种是结跏趺坐，右手上举至胸前，掌心朝前，拇指与食指相捻呈环状，左手横放在左脚上，掌心朝上；另一种是两手置于胸前，右掌与左掌相向，左右诸手指轻触；还有一种右手上举、拇指食指呈环状，左手握半拳朝内。这几种虽手势稍有差异，但总是作讲演状，表示佛的说法相。

4.与愿印

左手自然下垂，手掌朝外，表示佛能满足众生愿望，故曰与愿。施无畏印和与愿印，往往互相配合使用，称施无畏与愿印；还有一种“旗檀佛像”，多为站姿，也取施无畏与愿印，表示能够解除众生苦难，满足众生

愿望。

5.降魔印

又称触地印。以右手掌心朝内覆于右膝，指头触地，表示降伏魔众。相传释迦修行成道时，有魔王前来扰乱。于是他以右手触地，请大地作证。地神出来证明释迦已成佛，终使魔王惧伏，因之称降魔印。又因以手触地故名触地印。

6.接引印

又称来迎印、九品莲台印，是西方极乐世界教主阿弥陀佛的专用印相，在造像中大体分为两种：一种是阿弥陀佛右手垂下，作与愿印，左手当胸，掌中有金莲台，作接引众生状；另一种是阿弥陀佛两手交叉于腹部，食指与大拇指呈环状对顶。他给予众信徒的永远是这种表示最高席位的上品上生印，所以九品莲台印的其他形式，人们极少看到。

另外，还有安慰印、智慧印、金刚合掌印、内缚拳印、外缚拳印等也比较常见，多用于菩萨、罗汉、金刚。以上这些印象，用在菩萨像上，则显得造型柔媚，充满美感。

五、石窟造像手中的持物

药师佛：手持药丸、药钵。两个胁侍菩萨分别捧日、月，称为日光、月光菩萨。

阿弥陀佛：有时手捧金莲台。

观音菩萨：一手持如意或柳枝，一手提净瓶，头上有化佛冠。

大悲观音、千手千眼观音：手持各种法宝、兵器。

大势至菩萨：一般手持莲苞，头冠上有宝瓶。

地藏菩萨：一般手持摩尼珠、锡杖，僧装。有的为戴风帽的坐像。

文殊菩萨：一般骑青狮。有的左手持青莲，莲上放经匣，也有的仅持

经匣。

普贤菩萨：一般骑六牙白象。有的戴五佛冠，有的手持如意。密宗的普贤则手持金刚杵、金刚铃、戴五佛冠。

龙女：一般手持炉，作菩萨状。

金刚力士：均手持戟、弓、剑、金刚杵，还有的手持蟒蛇、髅骨等。

大黑天：双手抓日、月，或头上项日、月，手提髅骨、头颅。

第二节 石窟造像的时代特征

一、北魏前期：规模宏大

北魏前期的石窟造像，是在北朝这一时代佛寺经济极发达的条件下产生的；它是帝王贵族的礼拜对象，具有首要的政治意义；它又是佛寺的最新形式。它就是这三者综合下的产物，因此它在造型上便具备以下几个特点：在艺术上含有大量的犍陀罗及鞠多的艺术成分；在形式上接近印度及中亚的佛像，不论服饰、发髻、动态；在气魄上雄伟而浑厚；石窟规模广大，壁饰及藻井多刻飞天及佛传故事；在雕塑上非常精细，如大同云冈石窟及下花园石窟。

大同石窟造像规模非常宏大。日本人松本文三郎等把这些造像分为三种形式：第一是完全属于犍陀罗式或鞠多式；第二是印度文化及中国文化初步结合的新形式；第三是汉化了的形式。第一、二种的时间皆属于北魏迁都以前，第三种是在迁都以后。第一及第二实际上是一种，都是印度及中亚佛寺造像艺术初期传入中国的产物，仍具有印度及中亚造像艺术的成分。但实际上也已具有了新的风格，唐人释道宣称它是：“唇厚，鼻隆，颐丰，挺然丈夫相”，就这面形上来说，已经不是印度人的相貌，也不是中亚诸人种的相貌，而是中国北方人的面相了。这“挺然丈夫相”，正反

映着统治中国大封建主拓跋氏的气概。这就说明了石窟造像艺术虽受犍陀罗艺术的影响，但大同云冈石佛确是一种出自拓跋皇朝的新产物、新的艺术形式。

二、北魏后期：造型秀丽

北魏后期石窟造像的时代，主要是在孝文帝汉化这政治运动及佛寺经济极发达的条件下产生的。其主要特征有：第一，是汉化，首先是使佛、菩萨、力士等像都穿上了宽袍大袖，态度文雅风流；第二，藻井及壁饰浮雕不再是佛传故事，代替它的是成幅的帝后礼佛图；第三，飞天由肥胖都变作修长而轻灵，有些中国故事也成为石窟壁饰的题材。在雕塑技术上较进了一步，显得熟练。这一时期造像的形象，面轮稍长，眼纤月状，眉昂，鼻大面短，口唇上翻，含微笑姿态，耳平板无孔，毛发波卷，衣纹道劲，衣端褶纹呈重合状。这种秀丽的造型，不只是洛阳龙门的形象，也是北魏迁都之后，直至东西魏这一阶段石窟造像的共有特点。

三、北齐北周：文弱轻灵

北齐北周都是继承着北魏造像艺术向前发展的，所以在艺术上比较成熟、形象生动活泼。但北齐北周的国势都较北魏为弱，佛寺经济也受着局势动荡的影响，远不如前朝。因此，石窟规模都比较小。造像在轮廓上虽然与北魏晚期相接近，但已失去了云冈造像的雄伟气概，也失去了龙门石窟的文雅风流气质。如天龙山石窟造像及驼山石窟造像的造型；头部稍大，面轮稍长，颈部较短，衣纹雕刻较简单。胁侍菩萨亦头部稍大，一手举壶，一手执衣带，面相与本尊相似。南响堂山石窟亦北齐遗物，造像面形极文弱。其他与天龙山、驼山等同时的石窟造像，大致相似，飞天“轻灵飘逸”，

令人有“羽化登仙”之感，周围所刻之供养人行列，一般为二三人，手持香炉或莲花，或跪或立。

四、隋唐时期：丰满圆润

隋唐时期，造像风格总体感觉逐步丰满圆润，曲线优美。隋至唐初处于过渡阶段，风格与南北朝中晚期基本一致，并出现一些新的因素。面相方面，不论佛或菩萨，面相不仅丰圆，而且方颐更为突出，与盛唐和北朝晚期造像有别。服饰方面，佛的衣着变化不大，菩萨装束变化明显，花蔓冠更低一些，宝缙依然下垂至肩，璎珞更为精细复杂，甚至代替披帛下垂至腿部，然后上卷。有的披帛由两肩下垂，横于胸前呈上下两道，比较宽。罗汉的外衣下摆比北朝中晚期要窄一些。天王上身着甲，下束战裙。力士下着战裙，脚穿长靴。衣纹表现技法方面，仍有前期的阶梯式衣纹，但线条更柔和，又发展出凸起的线条。这种新型线条为唐以后所常用。

五、唐中晚期：雍容华贵

唐中晚期，盛唐风格成熟，各方面变化明显。面相方面，虽然颊丰颐满，但不像前期那样方颐，脸形轮廓和鼻目的高深，都更为适宜和谐。佛像多是螺发，少有高肉髻和右旋发髻。服饰方面，佛的服饰变化不大，但佛座由过去的方座发展为束腰六角座、细束腰圆莲座，座上另铺一幅幛布，一改过去外衣或裙下垂覆盖佛座的做法。菩萨的头上少有冠带，只做极整齐如花的高发髻。上身袒露，用复杂的璎珞充当项圈，也有较长的璎珞下垂至腿部再上卷，但长度不及隋代。还有披帛由两肩垂下，作两道横于胸腰之间。下裙紧贴双腿，有出水之势。全身轮廓极富美感，上腰有曲线，欹斜玉立，典型的美女神韵。罗汉的外衣下摆更窄。天王有的戴披帽，或

作拳形髻，上身着甲，腰束战裙，腿部也套甲，脚踏魔鬼。力士头部不戴帽，下着裙赤足，肌肉隆起，表现出武士雄姿。飞天的姿态极为优美，头部是当时流行的双股髻或其他形式髻。下裙有的裹在腿上，有的宽大一些，但裙下都露脚。衣带飞扬，姿态活泼轻倩，好像红绸舞中的天女。衣纹样式上没有太大变化，但表现的技法更加成熟，根据现实衣纹的样子着力刻画，线条流畅优美。总之，唐代的造像，佛像更加富态庄严，菩萨则雍容华贵，美若贵妇，天王力士是典型的战将武士，飞天是最美丽的侍女。

六、宋金以后：入世化俗

宋金时期，造像艺术继承了唐代造像技法的所有优点，但佛和菩萨的面容、身姿不像前代那样丰满圆润，显得胖瘦适度，苗条玉立。菩萨更加世俗化、人性化。佛和菩萨座流行束腰须弥座，甚至有假山座或假山背景。佛座的装饰更加复杂，不厌其烦，狮子也由南北朝以来的在座之上移至座下，流行须弥莲座，莲座下有力士夜叉撑托。

元代的造像显得粗糙，有些造像面容更接近俗人。明代造像头冠较大，上身略长，下身显短，比例失调。清代造像受藏传佛教影响较大，菩萨腰部极细。

第三章 北周石窟造像研究

第一节 北周石窟寺类型分析

一、敦煌北周石窟

敦煌石窟包括莫高窟、东千佛洞、西千佛洞、榆林窟、肃北五个庙、一个庙、昌马石窟等。莫高窟位于敦煌市东南 25 公里的鸣沙山东麓的断崖上，洞窟分为南北两区，南区保存了大部分洞窟与造像，是莫高窟精华所在。北区主要为禅窟、僧房窟等与僧人生活相关的区域。北周洞窟主要分布在南区二、三层崖面上。

西千佛洞，因位于莫高窟及敦煌西，故名西千佛洞。现存北魏-元代洞窟 19 个。其洞窟形制与莫高窟同期的洞窟相近，壁画及造像内容也较为重要。许多题材与莫高窟联系紧密，对研究莫高窟壁画有一定的补充作用。其他各石窟开凿时代较晚，多为唐、五代、西夏等时期开凿。

前人研究成果：

藏经洞发现百年来，国内外学界对敦煌莫高窟造像、壁画、出土文献等的介绍与研究较多，取得了丰硕的成果。在石窟寺考古方面，北京大学及敦煌研究院的学者们做出了较大的贡献。1956 年宿白先生发表了《参观莫高窟第 285 窟札记》，以 285 窟西魏大统十四、十五年的题记为准，首次以考古类型学的方法对北周以前的洞窟进行了分期研究。尔后，80 年代，樊锦诗等先生对北朝洞窟进行了分期，将莫高窟的北朝洞窟分为四期，并对各期洞窟特点进行了归纳分析。莫高窟隋代洞窟数量多，内容丰

富，与中原、东部地区同时期石窟寺不同，为了莫高窟隋代洞窟的面貌，樊锦诗等先生又对 80 余个隋代洞窟进行了分期，并发表了其研究成果。1989 年李崇峰在其硕士论文中对北朝第四期洞窟又做了进一步的分期，将西魏晚期至北周洞窟分为三期。同年，赵青兰对敦煌中心柱窟进行了分期研究。进入二十一世纪，关于莫高窟的研究还在继续，李裕群在其博士论文中对莫高窟北朝晚期洞窟再次进行了分期，并与麦积山、须弥山等同时期洞窟进行对比，同时还与中原东部地区的东魏、北齐石窟进行了区域性对比研究。陈悦新的博士论文中对敦煌地区北朝的石窟也进行了分析研究，同时也比较了敦煌、秦州、原州等地石窟的异同及其原因’。这些研究成果为我们进一步认识研究莫高窟北朝石窟奠定了坚实基础。

除了上述的分期研究外，敦煌研究院的学者还致力于莫高窟北朝图像学及题材的研究，其中的代表人物为贺世哲先生，他综合多年研究成果，出版了《敦煌图像研究一十六国北朝卷》，对十六国至北朝的敦煌图像及其来源进行了细致的分析，较为全面地把握了敦煌此阶段图像及思想内涵，读后使人受益匪浅。另外，台湾的赖鹏举先生在其大作《丝路佛教的图像与禅法》一书中，涉及莫高窟早期三窟的弥勒净土思想、北魏窟中涅槃信仰、北周窟中卢舍那佛等内容，其观点令人耳目一新，启发我们多角度、多视野的分析研究莫高窟。

洞窟类型：

莫高窟洞窟保存较为完整，塑像与壁画保存完好，对于其分期排队十分有利。作为分期研究的基础，洞窟形制、造像组合、壁画题材、技法特点等是必不可少的因素，以下从这几个方面进行分析。

窟龕形制：

1. 窟形

依平面、顶部特征及四壁开龕情况分为三型。

A 型平面方形，前部人字披顶，后部平棋顶，正壁开一龕。430、439 窟。

B 型平面方形覆斗顶窟，分二式。

I 式正壁开一龕，438、294、296、297、299、301、440、441 窟。

II 式四壁不开龕，461 窟。

C 型中心柱窟，平面长方形，前部人字披顶，后部平棋顶，窟中央设方形塔柱，塔柱四面各开一龕，壁面多贴影塑，只 428 窟中心柱壁面无影塑。洞窟四壁不开龕，绘制大量故事画、说法图、千佛图、供养人等。442、428、290、432 窟。

2. 龕形

无论塑绘均为圆拱尖楣龕，依龕楣、龕柱的不同分二型。

A 型圆形龕柱，龕楣上绘睽子本生、花纹等，柱身素面，柱头上束裹帛巾，之上为忍冬装饰。461 壁画、438 西壁、290 中心柱南面龕、432 中心柱北向龕。

B 型圆形龕柱，柱头覆莲瓣。依柱身装饰纹样及龕梁尾部情况分二式。

I 式龕楣塑绘结合，塑交龙托珠及羽人，柱身彩绘花纹，龕梁尾部绘出忍冬。

II 式龕柱上装饰有莲叶、莲蓬等，龕梁尾部塑出穿过火焰宝珠而回首的龙头。如 290 窟中心柱东向面、439 窟西壁、428 窟中心柱东向面、296 窟西壁、432 中心柱东向龕、297 窟西壁等。

题材内容：

1. 造像部分

造像组合大都为单铺组合，整铺组合仅见影塑千佛。

(1) 单铺组合，分二型。

A 型一铺三身，据内容不同分二式。

I 式一佛二弟子，如 442 窟中心柱南西北向面龕内。

II 式一佛二菩萨，如 438 窟。

B 型一铺五身，据内容不同分二式。

I 式一佛二菩萨二弟子。如 439 西壁、428 中心柱四面龕内、290 窟中心柱东南北向面龕内、297 窟西壁、296 窟西壁、299 窟西壁、294 窟西壁、301 窟西壁（残）、430 窟西壁、440 窟西壁。

II 式一交脚菩萨四胁侍菩萨，如 290 窟中心柱西向面龕内。

（2）整铺组合影塑千佛主要在中心柱窟中，如 432 窟。

2. 壁画部分

（1）壁画布局

壁画保存较好，中心柱窟四壁均绘壁画，方形覆斗顶窟在左右壁及前壁绘制壁画。另外，窟顶也存有大量壁画。位置不同内容也不同，现据壁画位置描述。

侧壁分栏绘制，依分栏布局情况及内容分为二型。

A 型分上中下三栏，据洞窟结构、壁画分布状况、内容等分三式。

I 式侧壁上栏绘天宫栏墙、伎乐天，中栏绘千佛，下栏绘供养人、药叉等。如 430、290、442 窟。

II 式上栏绘千佛、中栏绘故事画，下栏画药叉等，如 296 窟。

I 式洞窟前部为人字披项，人字披处绘说法图，下边壁面分上中下三栏，上栏绘千佛，中栏画说法图、经变画（隆魔变）等，下栏绘供养人、三角形垂帐纹等，如 428 窟。

B 型分上下二栏，壁面大部绘千佛，千佛中间绘一铺说法图，下栏供养人、药叉、伎乐天、力士、三角形垂帐纹等。如 294、297、299、301、438、439、461 窟。窟项据顶部结构不同，分为二型。

A 型前部人字披项，后部平棋顶。前部人字披上绘佛传、莲花等，平

棋上多为飞天、供养天。如 290、428、430、439、440、441.442 等。

B 型覆斗顶窟，斗四莲花类井心，垂幔、千佛绕井心一周，四披佛传、经变画、本生故事、摩尼宝珠、伎乐天、栏墙等。如 294、296、297、299、301.438、461 窟。

（2）壁画内容

壁画内容较为丰富，但各题材彼此间无明确的组合关系，只归纳其内容如下：

二佛并坐、千佛、说法图、本生故事、佛传图、因缘故事、经变画、卢舍那佛、鹿头梵志、婆薮仙、装饰图案等。其中说法图、装饰图案在各窟中均存在。卢舍那佛绘于 428 窟南壁。

本生故事有萨埵太子舍身饲虎（428 东壁，301 窟顶南、东披，299 窟顶南、西披）、须达李太子本生（428 东壁、294 窟顶）、睺子本生（461 西壁，438 窟顶北披，299 窟顶北、东披，301 窟顶北披）、善事太子本生（296 窟顶东披）、须阁提太子本生（296 北壁）、独角仙人本生（428 窟东壁）。

经变画存有涅槃经变（428 窟西壁）、法华经变的见宝塔品（428 窟西壁，461 窟西壁）、福田经变（296 窟东壁）。

佛传画有 290 窟顶、428 窟西壁金刚宝座塔中的降生图。

另外，前期出现的鹿头梵志、婆薮仙，帝释天（东王宫）、帝释天妃（西王母）这两对形象继续出现。较为特殊的是卢舍那佛的出现，428 窟南壁的卢舍那佛在莫高窟是最早的一尊，是此时新出现的内容。

造像特点：

依莫高窟塑像、壁画均保存较好的特点在叙述造像特点时还是分塑像与壁画两部分。

1. 造像部分

将对佛、菩萨、弟子等进行分类排比。

佛按身姿分二种，结跏坐佛与倚坐佛。

结脚坐佛或禅定坐佛按佛袈裟不同，分为二型。

A 型佛着通肩袈裟，面相方圆，身躯健壮，袈裟自右肩搭向左肩，并于左肩头外侈，袈裟下摆较短，仅覆盖住腿部。

B 型佛着褒衣博带样式袈裟，面相方圆，头较大，肉髻略显低平，袈裟双领下垂，内着僧祇支，右边袈裟角覆搭于左臂上，袈裟宽大，衣纹为阶梯式，袈裟边缘垂覆于佛座上，露足。

倚坐佛大部分窟龕内主尊为倚坐佛像。据袈裟样式可分为二型。

A 型通肩袈裟，面相丰圆，颈短，肉髻路为高大。通肩袈裟领口有高低之分，领口高者，不见内衣。另一种，袈裟领口呈 u 形下垂于腹部，露出僧祇支等，衣领略竖起，衣纹为阶梯式，露足，体态壮硕。

B 型褒衣博带样式袈裟，面相丰圆，颈短，肉髻低平。僧祇支于胸前结带，或内着交领衣。外双领下垂袈裟，右边袈裟角覆搭于左臂上，袈裟宽大，衣纹或为阶梯式，或贴泥条式。上身長，下身短。

2. 壁画部分

按佛、菩萨、供养人、飞天等进行分类排比。

(1) 佛像按姿式分为立式、坐式两种。

立式面相圆短，身材粗壮。着通肩袈裟，袈裟上绘六界内容。

坐式依面相、服饰等分为三型。

A 型着偏右肩式袈裟，面相方圆，肉髻略高大，大耳垂肩，内着僧祇支，外着偏袒右肩式袈裟。

B 型着通肩袈裟，面相清秀，肉髻高大。如 461 窟西壁二佛并坐像。另外千佛壁画中的佛像，均着圆领通肩袈裟，施禅定印。

C 型着双领下垂式袈裟，面相同 B 型，内着僧祇支，外披双领下垂袈

袈。如 461 窟西壁二佛并坐像。

(2) 菩萨与塑像中菩萨形象颇为不同，按面相、服饰分六型。

A 型面相长圆，头戴三株冠或花蔓冠，短颈，身材粗短。上身袒露，下着裙，裙边外翻，披帛绕肩并于腹前交叉后搭于两臂上。如 461 窟西壁法华变中供养菩萨。

B 型面相、身着同 A 型。身着对襟式衣，脚穿云头鞋。披帛于胸前打结。如 461 窟西壁法华变中供养菩萨。

C 型圆脸，短颈，头戴花蔓冠。上袒，下若裙。披帛绕肩、臂外扬。身躯已露“S”形。如 428 窟北、南壁，296 窟西壁。

D 型面相、身姿同 C 型。上着僧祇支，下着裙，束带下垂。披帛绕肩、臂外扬。如 428 窟北、南壁。

E 型面相、身姿同 A 型。上袒，下着裙。披帛绕肩后横于腹膝前二道，身姿略扭曲。如 301 窟南壁。

F 型面相、身姿同 C 型。披帛宽大，覆搭于肩及胸前，下着短裙/裤，披帛绕肩臂外扬。如 428 窟金刚宝座塔外菩萨。

分期及年代：

1. 分期

A 组洞窟形制主要为方形覆斗顶，西壁开龕造像或四壁均不开龕造像。佛龕均为圆拱尖棚式，圆形龕柱，龕楣上绘睽子本生、花纹等，柱身素面，柱头上束裹帛巾，之上为忍冬装饰。壁画布局方面，在前壁及左右壁绘制壁画，另外窟顶也存有大量壁画。左右壁壁画分上下二栏，壁面大部绘千佛，千佛中间绘一铺说法图，下栏绘供养人、药叉、伎乐天、力士、三角形垂帐纹等。窟项绘斗四莲花并心，垂幔、花鸟绕井心一周，四披上绘摩尼宝珠、本生故事、伎乐天、栏墙等。造像组合一佛二菩萨。造像特点，塑像虽仍保留有一定的西魏清秀风格，但已呈现出壮硕感，佛像面部

圆润，身躯已露健壮形。着通肩袈裟，袈裟领下垂至上腹，露出结带的僧祇支，衣纹呈“U”形。菩萨面相圆润，身材略修长，腹部微凸，披帛裙披式，穿臂垂于体侧。壁画方面，佛像面部长圆，肉髻高大，着通肩或双领下垂袈裟。菩萨披帛裙披式，披帛于腹前交叉或打结，飞天出现披帛对襟样式。菩萨、飞天面部晕染为中原色块式和西域凹凸法并存，色彩上沿用西魏习用的石青色。装饰纹样仍以忍冬、垂帐、三角纹为主。

B组中心柱窟、人字披顶西壁一龕窟、前部人字披，后部平棋顶西壁一龕窟三种形式共存。中心柱窟塔柱四面开单层龕，是此组出现的新形式。平面方形西壁一龕的因素承袭了A组的特点。前部人字披，后部平棋的特点似与中心柱窟结构有关。龕形仍为圆拱尖楣，圆形龕柱，柱身素面或彩绘花纹或装饰有莲叶、莲蓬等，柱头上束裹帛巾，再以忍冬装饰。或柱头覆莲瓣。龕楣上绘睽子本生、花纹，或塑绘结合，塑交龙托珠及羽人，或龕柱上龕梁尾部塑出穿过火焰宝珠而回首的龙头等。造像组合中出现了二弟子的形象，构成了一铺五身的新形式，具有分期意义。壁画布局上，侧壁分三栏，上栏绘天宫栏墙、伎乐天，中栏绘千佛，下栏绘供养人、药叉等，或上栏绘千佛，中栏画说法图、经变画（降魔变）等，下栏绘供养人、三角形垂帐纹等。A组中千佛的形象逐渐由壁面中央显著位置，转移到接近窟项的上栏，而说法图、故事画、经变画等占据了侧壁的主要位置。窟顶前部人字披上绘佛传、莲花等，平棋上多为飞天、供养天。壁画以施舍、牺牲等本生内容为主，另外佛传也很重要。造像特点上，结跏坐佛与倚坐佛共存，以倚坐佛为主，无论结聊坐佛或倚坐佛，均以双领下垂的褒衣博带式占主流，菩萨除了290窟中心柱西向龕内主尊为交脚形外，其余均为胁侍菩萨，披帛有裙披式，披帛绕臂下垂、腹前交叉或打结两种样式，均仍为前期样式的延续。弟子袒右式袈裟与双领下垂式袈裟共存，袒右式袈裟右肩上束带的形式，为新出现样式，相似的形式在水帘洞石窟千佛洞

北周造像中出现过佛、菩萨造像上以身材短粗，头大，颈短、腹部凸出为特征，与须弥山、麦积山、响堂山等北周、齐造像相同。弟子身材还保留有一定的修长感。壁画中佛像以偏袒右肩式与通肩式袈裟为主。菩萨上袒或者僧祇支，新出现了宽大披帛覆搭于肩部和胸前的样式。男供养人面相长圆，束发或头裹折檐巾帻，着圆领窄袖衣、紧口裤，腰束带。女供养人面相长圆，头束高环髻，内着襦裙，外穿披帛或圆领大衣，或上穿交领窄袖衫，下着长裙，外披披帛。飞天全袒或上袒，下着裙，披帛绕臂外扬，并于身后形成环状飘扬，裙裾裹腿、露足。或着对襟式大裙，头束鬢髻，披帛于身后呈数排平行飞扬，不见足。

壁画中佛、菩萨、弟子、飞天等均为圆形脸，晕染以西域的凹凸法为主，且在双眼、双眉、鼻梁、嘴、下颌等处涂白。面故事画中的人物及供养人面部为中原式块状晕染法。

C组洞窟形制以方形覆斗顶为主，西壁开一龕，龕形仍为尖椭圆拱龕，圆形龕柱，柱头覆莲瓣，龕楣塑绘结合，塑交龙托珠及羽人，柱身彩绘花纹，龕梁尾部绘出忍冬。或盘柱上装饰有莲叶、莲蓬等，龕梁尾部塑出穿过火焰宝珠而回首的龙头。造像组合依然是一铺五身。壁画布局上继承B组的特点，侧壁分上下二栏，壁面大部绘千佛，下栏供养人、药叉、伎乐天、力士、三角形垂帐纹等。

窟顶斗四莲花类井心，垂幔、千佛绕井心一周，四披佛传、经变画、本生故事、摩尼宝珠、伎乐天、栏墙等。本生故事有萨埵太子舍身饲虎、须达拏太子本生、睽子本生、善事太子本生、须阁提太子本生等。因缘类见得眼林故事、微妙比丘尼因缘。经变画存有福田经变。造像特点，塑像中佛均为倚坐，面相丰圆，颈短，肉髻低平，内著僧祇支，并于胸前结带，着双领下垂褒衣博带样式袈裟。菩萨面相长圆，细颈，腹凸，或胸前饰璎珞，伎帛绕肩后，横于腹膝前二道，或披帛于腹前打结等。弟子面相方圆，

头大身短，着双领下垂袈裟。壁画中佛均为千佛形象，面圆短，着通肩大衣。菩萨上袒，下着裙，披帛绕肩下垂或横于腹膝前二道，身姿已呈现出一定的扭曲状。男女供养人以世俗人物形象及服饰为主。飞天裙披式、对襟式、袒右式均存在，其中裙披式的披帛绕臂外扬，并于身后形成环状飘扬，裙裾裹腿、露足。人物晕染西域式与中原式共存。

在分组及各组特征分析的基础上，进行各组相对年代的讨论。A组与B组之间有一定的差异，A组窟形为方形覆斗顶、西壁开一大龕；造像仍延续西魏的一佛二菩萨形式；菩萨身躯出现粗壮倾向，但仍比B组428窟等较为修长。整体表现出保留西魏余风的特点。B组虽然仍存在方形覆斗顶、西壁开一大龕窟和中心柱窟，但中心柱窟出现了塔柱四面开单层龕的新形式；造像组合上出现了一铺五身的新样式，二弟子的出现是具有一定的划时代意义。总体看，造像特点上A组还略显清秀，具有北魏、西魏以来的秀骨清像的特征，B组造像头大，身短粗，与须弥山、麦积山北周，响堂山北齐造像形同。B组428窟菩萨像的“S”形身姿，在A组不见，更接近于隋代洞窟中菩萨像。故年代上A组比B组早。B组间各洞窟有很大的差异，有早晚之分。如439窟出现弟子形象，造像组合为一铺五身，其中的菩萨与弟子尚保持身材修长的特点，与前期造像相近，主尊佛像已出现了肉髻低平、身姿壮硕的特点，故439窟属于B组较早的洞窟。

C组与B组比较，C组仅见方形覆斗顶窟，中心柱窟消失，而这种方形覆斗顶窟在随后的隋代成为主要的洞窟形制。B组覆斗顶窟中西壁开龕的形式被C组洞窟继承。C组造像组合仍为B组的一铺五身像，壁画中千佛、故事画、经变画都存在。从C组造像特点上看，菩萨身姿呈现出扭曲样式，与隋代造像风格相近。C组时代上与隋代接近，故C组晚于B组。

由此可判定 A、B、C 三组的相对年代，即呈现出从 A 组发展到 B 组，再到 C 组的过程，故将上述 15 个洞窟分为三期：

第一期：A 组

第二期：B 组

第三期：C 组

2. 年代

三期洞窟均无明确的纪年资料，只有一些供养人题记，这些题记虽然没有提供直接的年代信息，但从中也可窥见一些历史状况，对洞窟年代的判定有一定的帮助，现汇集如下：

428 窟东壁门南侧第二身供养人题名“晋昌郡沙门比丘庆仙供养”。第三身题记“晋昌郡沙门比丘庆仙供养”。第五身“晋昌郡沙门比丘道宾供养”。

442 窟北壁西侧东起第六身供养人题记“弟子口州主簿鸣沙县丞张总供养佛时”。第七身“弟子武将军帅都督敦煌郡主簿张口”。

428 窟题记为我们提供了“晋昌郡”这一信息，而史籍中关于“晋昌郡”的记载，见于《元和郡县图志》及《太平寰宇记》，现分别摘录如下：

《元和郡县图志》卷四十瓜州条晋惠帝又分二郡置晋昌郡，周武帝改为永兴郡。隋开皇三年罢郡，置瓜州。

《太平寰宇记》卷一百五十三瓜州条晋惠帝始分二郡，北置晋昌郡……至凉武昭王，遂以南人置会稽郡，以中州人置广夏郡。至后周初，并之复为晋昌郡。至武帝，改晋昌为永兴郡。隋初罢郡，立瓜州。炀帝初废之，以其他并入敦煌。至唐武德五年，复立瓜州，按其他出美瓜故……天宝元年改为晋昌郡，乾元元年复为瓜州。

由上述文献记载可知，唐宋以前的历史上，敦煌共有三次被称为晋昌郡，一西晋惠帝时期，二是后（北）周初年，三是唐天宝元年。从莫高窟

创建的历史看，西晋时期莫高窟尚未创建（注：虽然有学者称西晋时期已创建，但学界广泛接受现存最早的洞窟为北凉或北魏），故西晋晋昌郡与洞窟开凿无关。这样就只可能在北周与唐间作出判断。428窟东壁门南侧第二身供养人题名中的比丘庆仙之名，在敦煌遗书 S.2935 号《大比丘尼摩羯经一卷》尾题中亦有记载：“天和四年岁次己丑六月八日写竟，永暉（暉）寺尼智宝受持供养，比丘庆仙抄讫”。施萍婷先生认为此二庆仙为同一人，如若此推断成立的话，那么结合晋昌郡的设立时间就可以确定428窟开凿于北周年间无疑，而北周武帝统治时期改晋昌为永兴郡。文献记载北周晋昌郡设立于北周初年，则应为武帝统治初期，最晚到天和年间（566-571）。

另外，442窟供养人题记中提到的鸣沙县是北周保定年间并省敦煌、效谷、龙勒、平康、东乡、阳关诸县置，隶敦煌郡，隋开皇三年并郡入县。《隋书地理志》敦煌郡载：“敦煌旧置敦煌郡，后周并效谷、寿皇二郡入焉。又并敦煌、鸣沙、平康、效谷、东乡、龙勒六县为鸣沙县。开皇初郡废。大业置敦煌郡，改鸣沙为敦煌”。《元和郡县图志》四十卷又记：“敦煌县，本汉旧县，属敦煌郡。周武帝改为鸣沙县，以界有鸣沙山，因以为名。”隋大业二年，复为敦煌。《太平寰宇记》一百五十三卷中也有相关的记载：“敦煌县十二乡，本汉旧县，属敦煌郡。后周保定三年，改敦煌为鸣沙，以县界鸣沙山为名，隋帝初复为敦煌县”。

以上三条记载都确切说明鸣沙县的设置是在北周保定三年，敦煌郡的废除在隋开皇初年。这样从现有资料看，442窟供养人题名应在保定三年—隋开皇初年，既563-581年。故第二期的年代在561至北周末。

534、535年东西魏分裂，河西属西魏版图，元荣继任西魏的瓜州刺史，继续统治敦煌十余年，直到大统十年（544年）。元荣统治期间，敦煌境内安定，他团结豪右，并出资写经十余部。元荣卒后，其子元康任瓜

州刺史，元荣女婿邓彦杀元康，自立为刺史，迫使西魏承认。大统十一年（545年）西魏河西大使申徽在敦煌大族令狐整等人协助下，抓获邓彦，并送至京师治罪。546年申徽任瓜州刺史，任职五年，节俭从事，百姓安居。后任者王子直、韦项都如前任保持了敦煌的安定发展。从文献记载和实物看，西魏时期瓜州刺史对敦煌的政治、经济的发展做出了积极贡献，但对于佛教文化及艺术，似只见元荣的作为，其余人并无特别的业绩。莫高窟西魏时期开窟数量不多，早期洞窟内容上也无创新，只是继承了北魏特点，晚期出现了秀骨清像、褒衣博带的风格，并对之后的北周洞窟产生了一定的影响。

从洞窟在崖面的分布情况看，438窟北面为西魏的437、435窟等，南面为439、441、442窟。438窟紧靠西魏洞窟，且洞窟内容及造像特征也保留了西魏的因素，年代上早于439窟等，为西魏末年。故第一期的年代大致为西魏末年—北周保定年间（551-560）。

第三期294、296、297、299，301窟与北侧的隋代302窟相连，而302窟中心柱北面发愿文记“开皇四年六月十一日”，305窟有开皇五年的题记。这样第三期洞窟不仅在位置上与302、305窟靠近，年代上也应有一定的联系性。三期洞窟中仅见四壁一龕窟，而无三壁三龕、倒须弥山形中心柱窟等形式，而三期方形覆斗顶窟在隋进一步完善。三期菩萨披帛于腹前横二道的样式、身姿扭曲的形式在隋代均大为流行。故三期的下限年代为隋初的584年前。

二、麦积山北周石窟

麦积山石窟位于甘肃省天水市东南45公里处的小陇山中，山体由红色砂砾岩构成，因山体酷似农家所积的麦垛，故名麦积山。麦积山自然环境优美，“为秦地林泉之冠”。石窟开凿在麦积山的陡峭崖壁上，现存的

194 个洞窟分布在东西两个出面上。因岩体不易雕凿造像，麦积山以泥塑闻名，素有“东方雕塑馆”的美称。

麦积山北朝洞窟及造像具有完整的系列，是北朝石窟寺的重要组成部分，对研究北朝石窟寺的发展演变极为重要。

前人研究成果：

麦积山石窟是我国北朝时期较为重要的石窟寺，对它的调查、研究起步较早，取得的成果也较多。最早的调查始于 40 年代，1941、1946 年冯国瑞先生先后两次对洞窟进行了调查、编号、记录，共编号 121 个，并发表了《麦积山石窟志》《天水麦积山石窟介绍》等文章，向世人介绍了麦积山石窟精美的雕塑与壁画艺术，引起政府及学者的高度重视，引发了对麦积山石窟的全面调查工作。1952 年西北文化和旅游部组织了以常书鸿先生为主的一批专家学者，对麦积山石窟进行了为期一个月的勘察工作，调查、测绘、临摹了洞窟内的塑像、壁画，并发表了勘察成果，一年后中央文化和旅游部又组织了麦积山石窟考察团，以吴作人先生为团长，对所有洞窟进行了编号，并对所能到达的洞窟进行了测量，此次共编号 194 个洞窟，沿用至今，同时发表了考察报告。1956、1957 年日本人名取洋之助拍摄出版了《麦积山石窟》图录。

七八十年代甘肃本地及麦积山的学者、工作人员在对洞窟进行保护管理、修筑栈道的基础上，发表了他们对麦积山石窟调查、研究的成果。他们主要对石窟创建年代、洞窟分期、造像壁画内容、风格特点及其源流等方面做了大量工作，为以后的研究打下了基础。另外史岩、黄文昆先生又对麦积山的历史、分期、雕塑风格问题提出了自己的看法。傅熹年先生从麦积山石窟的建筑入手，探讨了北朝时期麦积山的建筑特点。1984 年阎文儒先生主持编写了《麦积山石窟》一书，它是 80 年代麦积山石窟研究的集大成。90 年代末，文物出版社出版发行了《中国石窟天水麦积山》，

其中收录了一批有关麦积山石窟研究的重要论文，同时附录了麦积山石窟内容总录，是至今为止较为全面记录麦积山石窟各洞窟资料的专著。90年代以后，一批青年学者加强了对麦积山石窟的关注，纷纷撰文，从分期、排年到造像特点、源流及其与其他石窟对比研究中得出了一些新的结论，开辟了新视野，推动了麦积山石窟研究水平地提高。为了更好地提高麦积山石窟的研究水平，近年兰州大学敦煌学研究所的师生们也付出了自己的努力，由郑炳林教授、魏文斌博士等主编出版了《天水麦积山石窟研究文集》，集中了历年发表的麦积山研究的论文，极大地方便了研究的进行。

长期以来麦积山石窟的分期问题一直是其研究中未曾解决的基础性问题，近年来，麦积山石窟研究所聘请北京大学马世长教授对其洞窟分期进行指导。魏文斌博士也对北朝早期的洞窟进行了考古类型学研究，试图搞清此批洞窟的年代等问题*。北周是麦积山石窟中极为重要的阶段，不仅洞窟数量多，形制、造像内容等均较为特殊，是上承北魏、西魏，下启隋唐的过渡阶段。麦积山的学者对北周洞窟进行了研究，提出了自己的观点。

年代判定：

A组洞窟形制以方形覆斗顶窟为主，是北魏、西魏以来流行的方形平顶窟的改进，顶心覆斗，为四角攒尖顶的过渡样式。麦积山覆斗顶窟最早出现在西魏的127窟，窟顶雕出仿帐形结构或绘制帐形的例子，这种覆斗顶形式在其东边的云冈、龙门石窟中均不见，只见于西部的敦煌石窟，如272窟，而这种形制与河西地区魏晋墓葬有一定的渊源关系。麦积山127窟覆斗顶窟进一步演变就成了北周早期141窟的藻井形式，顶部缩小为藻井，内绘莲花，藻井四角绘镜，但窟内四角还没出现立柱。直到26、27等窟中成熟的帐形结构才普遍出现。

造像组合七佛、一铺五身为主。造像特点佛像面相长圆，细颈，肩部

还带有一定的下削感，造像头部还有脱离壁面前倾的现象。袈裟仍显厚重，悬裳。体现了较多的北魏、西魏风格。但佛肉髻低平，出现了北周佛像的特征。菩萨披帛以裙披式为主，披帛搭肩下垂于腹前交叉穿环，披帛下端外飘贴壁，具有早期特征。或披帛覆搭双肩下垂于胸前，之后绕臂于膝前相交或横一道，再下垂体侧。在保留早期造像特点的同时，也出现了披帛横于膝前的北周新样式。弟子面相长圆，细颈，身材修长，袒右或双领下垂袈裟，其中僧祇支于肩部打结的样式是首次出现，同样的形式在水帘洞石窟群北周早段千佛洞第9窟中即见。141、22、62窟佛袈裟下摆垂于座前，且下缘繁复，延续了北魏、西魏的特点。141窟侧壁佛袈裟下摆较短，覆盖于佛座上，且衣纹简洁，表现出了一种新风。可以看出此时麦积山佛像袈裟两种风格并存。此组中109窟外有大魏的题记，但洞窟型制、造像组合、造像特点均已表现出北周的特点，故将其归为此组。总体上看，此组洞窟的西魏遗风较浓，但又出现北周新风，故年代为西魏末年至北周初期。

B组洞窟以四角攒尖顶窟为主，三壁均开龕或三壁开一龕，窟内出现仿木结构佛帐。同时崖阁窟也是此期特有的窗龕形式、龕形以圆拱形为主、造像组合七佛、三佛为代表，另出现十佛内容。单铺组合中一铺三身、一铺五身均有。佛像面相长圆，肉髻低平，肩平齐，腹部凸出，身体较壮硕袈裟以双领下垂与通肩为多，悬裳仍旧存在，但较前期缩短。另出现袈裟轻薄贴体的样式，下摆简洁，呈两瓣下垂，且较短。菩萨身材瘦长、短粗形共存，面部均圆短，颈粗。披帛裙披式、覆肩式都存在，披帛于腹膝前横过一或二道，有的菩萨身上斜挂玉米棒式璎珞，有的璎珞为联珠式。菩萨身姿较端直，是较为成熟的北周特点。此组的第4窟，即上七佛阁，为北周大都督李允信为亡父敬造。庾信《泰州天水郡麦积崖佛龕铭并序》有如下记载：“大都督李允信者，籍于宿植，深悟法门。乃于壁之南崖，梯

云凿道，奉为亡父造七佛龕”。对于上七佛阁究竟是谁建造的问题，学界讨论较多，一种意见认为为李允信所开¹。另一种意见认为4号窟非李允信所开，只有宇文广才具有开凿4号窟的实力。笔者同意第一种说法，正如李裕群先生所言：宇文广虽贵为秦州刺史，但其畅行简朴的生活，文献中也不见其信佛的记载，其开凿如此大规模的洞窟实属不可能。李允信为宇文广旧吏，阎文儒先生考订其接任宇文广任开府仪同三司都督秦州刺史，而宇文广曾三次刺史秦州，最后一次为570年，推测，李允信建造第4窟年代当在570年以后。又建德三年（574年）周武帝灭法，虽然麦积山没受到严重的摧毁，但此时也不可能有大规模的开窟造像活动，故此窟的年代应在570年前后至灭佛前。B组造像与4窟相似，年代应相仿，此期是北周成熟期。

C组窟形为四角攒尖顶，正壁开一龕。组合七佛、三佛。佛像面短而艳，颈粗短，肩部丰圆。袈裟还显厚重。菩萨面相同佛，戴冠。身材较长，腹部凸出，身体重心集中于一弯曲的腿上，上袒或穿僧祇支，裙边外翻，披帛横于膝前二道，挂联珠式长璎珞。腰部呈现一定的扭曲，身姿动感明显。此种形象与敦煌北周晚段301、隋302、开皇四年303窟、开皇五年305窟壁画上菩萨相近。宣政元年（578年）宣帝复法，佛教石窟寺的开凿得到了恢复，此时造像不仅保留北周成熟期的特点，同时已显露了隋代造像的风格，故C组年代宣政元年的北周末至隋初（578-581年）。

三、须弥山北周石窟

须弥山石窟位于宁夏回族自治区南部固原县城西北55公里处。石窟开凿在六盘山余脉的山体上，山石为红色砂岩，岩石疏松，不宜雕刻和保存。在南起寺口子河、北迄黑石沟、东始和尚坟、西至青山梁的广大范围内，洞窟由南自北分成八个区域，分别为大佛楼区、子孙官区、圆光

寺区、相国寺区、桃花洞区、松树洼区、三个窑区、黑石沟区，共计 132 个洞窟。它们始凿于北魏，北周、唐代兴盛。尤以北周洞窟造像保存较好，时代特点明显，是须弥山的代表之作。

前人研究成果：

须弥山石窟的调查研究一直以来主要受地理位置、自然条件等因素的限制，纵观目前的研究状况，以 20 世纪中后期为主，可以分为三个阶段：二十世纪五六十年代；二十世纪八十年代；二十世纪九十年代至今。

二十世纪五六十年代为初步的考察与报道，主要成果有刘敏的《甘肃固原的石窟造像》、朱希元著《宁夏须弥山圆光寺石窟》等。通过这些简要的介绍，使得须弥山石窟首次为世人所知，并引起相关部门的重视，1962 年宁夏回族自治区文管会曾组织人员对须弥山石窟进行了调查、编号，但未公布资料。

二十世纪八十年代进入须弥山石窟调查的实质性阶段。1982 年宁夏回族自治区文管会与中央美术学院美术史系联合对须弥山石窟进行了新的调查工作，此次调查对洞窟重新进行了编号。1988 年出版了《须弥山石窟》一书，书中较为全面地介绍了须弥山石窟的开凿历史、分期、造像特征等。另外，书中还附有简单的《内容总录》，是了解须弥山各洞窟的重要资料。1986 年北京大学考古系与宁夏回族自治区文化厅文物处合作，由马世长先生带领北京大学考古系佛教考古专业的部分研究生及须弥山石窟的工作人员，对石窟进行了新的全面的调查，包括洞窟实地测绘、文字记录、影像记录等，作出了详实的考古报告，并以内容总录的形式出版。此书图文并茂，每一个洞窟都配有实测图及洞窟位置、方向、形制、内容等基础资料的介绍，较为准确、详细，为以后的研究工作打下了基础。

二十世纪九十年代进入须弥山石窟的研究阶段，1990 年陈悦新发表了其硕士学位论文《须弥山早期洞窟的分期研究》，文中运用考古学方法，对

北朝及隋代洞窟进行了洞窟形制分类、造像组合关系、造像特点等的分析，并依据上述分析，结合史料等对北朝及隋代洞窟做出了分期排年研究，是目前关于须弥山石窟早期洞窟分期的重要文章。随后结合其他石窟的材料，陈悦新博士又对须弥山石窟中的龟兹风格等问题进行了探索性的研究¹。进入二十一世纪，随着石窟寺研究的发展，较多的学者开始关注须弥山石窟，研究工作进入了崭新阶段，学者们不仅重视对基础材料的介绍分析，更加注意同一时段，不同地区、不同风格石窟的对比研究。如李裕群、陈悦新等在各自的博士论文中均对须弥山石窟北朝晚期洞窟进行了分期、排年等基础研究，并与同时期的相关石窟做了比较研究。

分期年代：

下面通过总结 A、B 两组的特征，对其进行年代判断。

A 组洞窟形制为平面方形覆斗顶中心柱窟，四壁上部设横枋，窟项四披有斜枋，四角无立柱。须弥山中心柱窟自北魏就已出现，但北魏中心柱每面分层开龕，与云冈等地的早期中心柱相同。北魏晚期开始，中心柱形式发生了变化，趋向于简化，层数减少至二层或只开一层龕，如巩义市第 4 窟中心柱分上下两层，而 1、3 窟中心柱每面单层龕，渑池鸿庆寺 1 窟亦为单层中心柱。这种变化在敦煌北魏窟内显得更为有趣，在同一中心柱上表现出单双层结合的样式，同时因为地域与文化的差异性，这种情况一直延续到西魏。莫高窟北周 428、290 等窟中心柱开始出现单层龕，西千佛洞 8 窟出现正面开一龕的类型。北齐姑姑洞下洞中心柱单层四面开帐形龕，南响堂 1、2 窟单层方柱体，三面或一面开龕，龕基上雕刻神王。北响堂北洞、中洞亦三面或一面开龕。从上述可知，中心柱单层开龕是北周、齐时期的特征，故须弥山 A 组洞窟与上述北周、齐洞窟时代接近。

须弥山 A 组部分洞窟只在洞窟项部构成仿木式垂帐结构，这种形式在麦积山西魏晚期洞窟中就已出现，须弥山形式与其相近，年代也应接近。

同时 45、46、51 窟中心柱四面单层开龕，又具有了北周中心柱的特征。

造像题材上三佛、七佛等为主，是北周常见的内容。造像组合以一铺三身、一铺五身为主，其中一铺五身是此时新出现的组合形式。同时 45、46 窟中心柱基座上的伎乐与麦积山 26、27 窟相近，而神王题材与南北响堂山、水浴寺等题材一致。

佛像肉髻低平，面相方圆，身材壮硕，菩萨特征同佛，改变了北魏、西魏清秀的特点，出现新的典型的北周造像风格。倚坐及交脚菩萨的出现也是北周造像的特色。

从以上分析知，A 组洞窟虽然已具备了北周洞窟的许多特点，但其中也反映出一定的早期风格，如洞窟形制中，四角无立柱，仿木结构只出现在窟顶：造像组合中一铺三身，它们均非成熟完备的北周特点，还保留着西魏晚期的风格。另外，45 窟中心柱基座四个转角处雕刻象头，象头与须弥山东边的庆阳北石窟寺、王母宫大佛窟北魏风格相同，或受其影响。故 A 组洞窟的时代为西魏末至北周初年。

B 组洞窟平面方形覆斗顶窟，四壁上部设横枋，窟顶四披有斜枋，四隅立角柱，下有柱础，柱头莲花雕饰。整个洞窟内部构成仿木式垂帐结构。与麦积山成熟的北周洞窟形式相同，其年代应接近。造像组合一铺三身、一铺五身、六佛等。

造像仍保持 A 组的面相方圆，头大身短，比例失调的特点，反映了北周成熟期的风格。B 组中 37、47、48 等窟均未完工，当与灭佛有关。故 B 组的年代在北周盛期至建德年间灭佛期。

四、水帘洞石窟群北周洞窟

武山水帘洞石窟群位于甘肃省武山县城东北 25 公里钟楼湾鲁班峡内的群山之中，这里山势突兀，高岭横天，环境幽雅而神秘。石窟群由水帘

洞、拉梢寺、千佛洞及显圣池等四个单元组成据文献记载及考察知，鲁班峡中方圆五公里内，曾有不少佛教遗迹，号称七寺五台，七寺为千佛寺、拉梢寺、峰团寺、砖瓦寺、金瓦寺、显圣寺、观台寺等；五台包括莲花台、说法台、清净台、钟楼台、鸣鼓台。这七寺五台主要分布于峡谷内响河沟上游两岸的山崖之间，现大部分已不存在，仅存水帘洞、拉梢寺、千佛洞及显圣池四处遗迹。水帘洞、拉梢寺与千佛洞的分布呈三足鼎立之势，相互之间的距离不足一华里，显圣池位于沟口，距上述三窟约一公里左右。

1. 前人研究状况与成果：

关于水帘洞石窟群文献中的记载十分有限，在清康熙四十八年（1709年）冯同宪辑的《宁远县志》“古迹”条内记“大佛，县东北五十里石山幽深，上有大佛三尊，传云鸠摩罗什建”。“千佛洞，县东北五十里”。“山川”条云：水帘洞县东北四十里，祈雨有灵。除此之外，再无其他的内容。虽在当地有拉梢寺始建于后秦白雀时期（384-385年）的传说，但无明确的文献记载，故后秦时创建水帘洞石窟群的说法不可靠。

水帘洞石窟群地理位置较为偏僻，外界对其了解甚少。1957年甘肃省文物管理委员会组织人员对全省的文物进行全面普查的过程中，首次发现，后以《武山县发现古代石窟》的报导形式，将勘察结果公布于众。不久甘肃省博物馆乔今同发表了《武山洛门镇的古代石窟》一文，因当时各方面的客观条件所限，两则调查报导过于简单，只是进行了一些简单地客观描述，没有引起社会与学界的足够重视。

近年来，有较多的学者逐渐认识到水帘洞石窟的重要性，将其纳入渭河流域石窟寺研究范围内，现有的研究成果有美国学者罗杰伟撰写的《北周拉梢寺艺术中的中亚主题》、魏文斌和吴荭合作撰写的《甘肃武山水帘洞石窟北周供养题记反映的历史与民族问题》、杨森《拉梢寺大佛题记考跋》、杜斗城《尉迟迥与拉梢寺大佛》等。罗杰伟先生根据中亚及我国新

疆一带所出土的一些有关动物形象的文物与拉梢寺大佛座上浮雕的狮、鹿、象等动物形象进行了比较研究，并提出拉梢寺造像中含有中亚波斯的某些艺术因素。同时，罗杰伟在他的研究中认为“拉梢寺大佛不仅发挥着宗教的，而且也发挥着政治的功能等”。魏文斌和吴荭主要根据水帘洞、千佛洞和拉梢寺中一些崖面上所留存的供养人的题名，结合有关历史文献记载对这些题名中的焦、梁、权、莫折等姓氏和当时的历史背景做了较为详尽的考证，认为焦、权、梁、姚等姓氏为当地大姓，多出自当时活跃于秦州一带的羌、氐等少数民族，他们参与了当时一些佛教活动。这些都为水帘洞石窟群的深入研究开了一个好头，是水帘洞石窟研究中的可喜收获。

2. 年代判定

(1) 第一期

关于功德主（蜀）国公尉迟迥，《周书》有传，尉迟迥为北周贵戚，通敏有干能，虽任兼文武，颇允时望。太祖以此深委仗焉，拜大将军。后因阆蜀有功，诏为大都督、益潼等十八州诸军事、益州刺史。明帝二年镇陇右，三年任秦州总管，依题记可知在尉迟迥任职秦州的当年他就开凿了拉梢寺大像，这跟北周统治者大力提倡佛教，及皇室贵族大肆崇佛有关。

《辩正论》卷四称尉迟迥“勋高效重，所在难方，崇善慕福，久而弥著，造妙象寺，四事无阙，法轮恒转，三学倍增”。可见其对佛教的推崇。综合上述文献及题记内容，推测北周明帝武成元年（559年）是拉梢寺造像的年代下限，始凿年代应早于此年。根据第一期的整个造像特征分析，造像的面部长圆，有的造像肩部还带有一定的下削感，具有西魏遗风，故第一期的上限应到西魏末，所以我们将第一期的年代定在西魏末至北周初的武成元年（559年）。

(2) 第二期

从这一组的窟龕形制看，小（浅）龕是其主要形式，且以平面长方形圆拱龕较普遍，据龕楣、龕柱的不同，分无龕楣龕柱龕、圆形龕楣龕、尖形龕楣无龕柱龕、尖形龕楣有龕柱龕等，这些是北朝晚期洞窟常见的龕形，敦煌、须弥山、麦积山北周时期均见，也是水帘洞石窟的特点。而麦积山、敦煌、须弥山北周洞窟，均以大型洞窟为主，中心柱窟、三壁三龕窟、大型仿木构建筑窟是其主要洞窟形制，水帘洞石窟群中不见这些窟形，可能因水帘洞石窟地理条件及开窟者地位、实力等原因造成。

造像题材方面以一佛二菩萨、一佛二弟子二菩萨等为主，而一佛二菩萨龕内壁面，在佛与菩萨之间常绘制出弟子的形象，我们可以将这种形式看成一铺五身塑像的前奏与过渡形式。故此期主要内容为一铺五身像。而一铺五身像是麦积山、固原、敦煌北周洞窟及同时的北齐洞窟中的主要组合形式。另外，此期菩萨为主尊的现象较多见，但因无一尊保存下来，故对具体内容无法作出明确的判断。

造像特点，佛像大部肉髻低平，面相方圆、腹部突出，身体呈现一种健壮感，表现出一种新样式，与北魏、西魏以来的秀骨清像为主流的造像风格不同，以壮硕为特点。麦积山须弥山、莫高窟石窟的北周造像及同时期的北齐南北响堂山、天龙山等石窟造像中也呈现出相同的样态。另外陕西、甘肃等地出土的有明确纪年的北周单体圆雕石造像及造像碑也表现出近似的特点，尤其是王令猥碑、宇文建崇碑等都为北周建德年间凿出，且均出土于天水地区，在造像风格上与水帘洞石窟相同。菩萨面形圆润，头大，上袒，下着长裙，裙边于腰际外翻，披帛宽大，覆肩意胸，一端从左（右）胸下垂横于膝前一道，之后再覆搭于右（左）臂外扬于体侧。一端于左（右）臂外侧下垂。菩萨披帛横于腹（膝）前为北周一隋代的典型样式。麦积山、敦煌等地的北周菩萨多有披帛横一、二道的特征，菩萨有塑（绘）出胡须的形象，或许有一定的外来影响。

弟子秀骨清像型与丰圆壮硕型并存，以丰圆壮硕型为主，秀骨清像型也已显示出丰壮的趋势。弟子所著袈裟略显厚重。这些特点均与麦积山等地北周弟子风格相同。

女供养人高发髻，外披圆领式长袍，领前结带垂至胸际，下着长裙。或上着“V”形领宽袖高束腰长袍，下着长裙，双手拢于胸前。再现了北周贵族妇女的形象。男供养人，面相长圆，头戴笼冠或不戴冠，均身着圆领窄袖胡服，腰系带，下穿宽裤，足穿圆口鞋，也与麦积山、敦煌北周供养人形象相似。

水帘洞壁画供养人中有许多家族题名，如有梁、权、焦、姚等姓氏，这些姓氏在秦州历史上都是有名的大族，他们对当时当地政治、文化均产生了较大影响。

1.另根据敦煌文书 S.2052《新集天下姓望氏族谱一卷并序》记载唐十道诸郡所出姓望氏族，其中秦州天水郡出二十姓，其中就有权姓。北周时名将权景宜，便出秦州。现能够见到古秦州一带出土的许多权氏造像，其中北周保定三年（563年）权道奴造像碑既有明确纪年又有功德主题名。

从上述分析中可以看出，二期题材内容、造像特点与一期略有差别，但仍属典型的北周样式；同时它与成熟的隋代造像、壁画又有一定差别，这点从女供养人造像上可见一斑，故二期的年代应断在武成元年后至北周建德三年灭佛前。

关于二期的年代下限似有讨论的必要。据文献记载，建德三年（574年）周武帝宇文邕命僧人、道士辩论二教的优劣，同年五月即下令禁断佛教与道教，展开了大规模的灭佛运动，导致大量的寺院、经像被焚毁，涉及范围应包括当时北周控制的北方大部地区及四川、湖南等地。地处北周政治中心的长安首当其冲，这从近年西安地区出土的大量佛教造像中可以得到印证：多以窖藏的形式出土，且破坏严重，残断较多，身首分离、无

头、断臂等现象普遍。

然而奇怪的是，与拉梢寺同处秦州的麦积山石窟，北周时期开凿和重修的洞窟多达 44 座，而且都比较完整地保存了下来。如果把如此数量的北周石窟都看作是周静帝恢复佛法后三四年内，重新开凿或修缮的，似难以令人置信；或许还当坚持，麦积山的绝大多数北周洞窟应是武宗灭佛前开凿重修的，灭佛令并没有对秦州地区造成严重后果，即它只是让开窟造像的热潮冷却下来，却没有引起对既有石窟寺及造像的破坏。这一点在天水地区出土的造像碑上似也有体现。张宝玺先生《甘肃佛教石刻造像》搜集了北周纪年像 7 座，均为灭佛前所造，而且保存状况较好，如权早良、王令猥等碑。

上述情况似都表明，灭佛令对秦州地区的佛教事业没有造成特别严重的后果，只可能延缓了造像的高涨趋势。

（3）第三期

遗存均为摩崖壁画，壁画内容多为佛说法图或菩萨说法图。其中交脚菩萨为主尊的说法图业已出现，说明在隋代水帘洞石窟中弥勒上生信仰也存在，而这在敦煌莫高窟隋代壁画中也是主体内容。此期人物形象已从前期的壮硕形向更加丰滴柔美形发展，身体曲线逐渐展露。菩萨披帛呈细条状，横于胸腹前一或二道，身姿略扭曲，此种形象的菩萨在莫高窟隋代壁画中常见。女供养人整个形象成倒 V 字形，衣着特殊，内着高腰裙，外披大氅，与敦煌莫高窟隋代供养人形象相近。人物晕染以中国传统方式为主。南北朝时，北方分裂混战，文人多避难南方，将北方先进的文化等带到南方，与南方文化结合，形成了南朝辉煌灿烂的文化艺术。隋文帝在平陈统一天下后，曾于东都筑“妙楷”“宝迹”二台，珍藏从南朝陈所获八百余卷书画作品。这些对统一后的北方绘画艺术产生了极大的影响。

隋平陈时俘获了大量陈的皇室贵族，并将他们发配边州，给田业为生，

岁赐衣服。《资治通鉴》卷一百七十七、赵翼《十二史札记》卷十五，曾记将其皆配往陇右及河西诸州。随着这些皇室贵族的西迁，势必将南朝先进文化带到陇右及河西，影响这些地区文化艺术的发展。麦积山、炳灵寺、敦煌壁画中大量中国传统线描、晕染技法的出现，供养人形象、服饰特点上的南朝风格，都是证明。如上所述这种风格在水帘洞石窟壁画中也有明显的表现。故推测第三期年代为北周复法至隋初。

五、其他地区

北周时期除了文化中心区长安、次中心区的敦煌、麦积山、须弥山等地存有大量的较为完整的石窟寺及造像外，其他地区也保存了一定数量的北周洞窟，虽然石窟数量较少，且保存较差，但对于全面认识北周石窟还是具有一定的意义。

炳灵寺石窟：

1. 炳灵寺石窟地理位置及其内容特点

炳灵寺石窟位于甘肃省永靖县西南 40 公里黄河北岸的小积石山中。石窟分布在上下寺及其间的洞沟处，现存窟龕 196 个。石窟始凿于十六国西秦时期，后历经北魏、西魏、北周、隋、唐、元、明各代续建。因炳灵寺 169 窟中发现国内现存最早的西秦建弘元年（420 年）造像题记，使得其成为西秦造像排年的标尺，故而显得极为重要。同时 169 窟中造像题材及壁画内容十分丰富，许多都是我国石窟中年代最早的，如无量寿佛三尊像、释迦多宝并坐图、维摩诘图等，为我们认识早期石窟面貌提供了极其宝贵的资料。北魏时期的炳灵寺，集中了一批经统一规划、布局而开凿的洞窟，如 126、128、132 等窟。题材以三世佛为主，造像为典型的秀骨清像风格。北周、隋时的炳灵寺也开凿了部分窟龕，造像表现出由北魏向唐过渡的特征。唐代是炳灵寺造像的高峰期，现存大量的小龕像，内容以阿

弥陀佛、观音菩萨等居多，反映了自北朝晚期开始盛行的弥陀净土思想在唐代的发展及延续情况，唐以后的炳灵寺主要保存了元代密宗内容的壁画，明代炳灵寺曾进行过三次重修。总之，炳灵寺保留了上至西秦下迄元明不同时期的造像、壁画，反映了各自的时代风貌，为我们提供了一幅佛教艺术的瑰丽画卷。

2. 前人研究成果

最早对炳灵寺进行考察的是西北大学救援冯国瑞先生，他于1951年考察了炳灵寺，之后冯先生写成《炳灵寺石窟勘查记》，这是关于炳灵寺的最早的报告。

1952年，中央文化和旅游部与西北文化和旅游部组织各方面专家成立了“炳灵寺石窟勘察团”，对炳灵寺进行了较为详细地调查，专家们克服各种艰难险阻，绘制临摹了大量的资料，并于1953年出版了《炳灵寺石窟》。1963年阎文儒先生及甘肃省文物工作队对炳灵寺进行了勘察，并登临了169窟，发现了建弘元年（420年）题记，确定了169窟最早的壁画造像创建于西秦时期，这是一次重要的收获。1967年因刘家峡水库的兴建，为保护好这份珍贵的艺术奇施，对其进行了保护性搬迁，许多专家参与了搬迁前的调查保护工作，登临了以前未曾到过的洞窟，并对洞窟进行了重新编号，此次调查成果集中在1982年出版的《炳灵寺石窟》一书中，书中对炳灵寺石窟的开凿历史、洞窟分期、造像题材、造像特点等进行了科学地研究，代表了当时的最高水平。1989年甘肃省文物工作队、炳灵寺文物保管所再次编写了《中国石窟永靖炳灵寺》，书中除了综合介绍炳灵寺石窟各时期典型洞窟及其特点等外，还对西秦石窟、东西文化交流等内容进行了专题研究，同时附录了炳灵寺石窟内容总录，并配发了大量精美的图片，为学界提供了一手资料，使得炳灵寺的研究迈上了一个新台阶。

进入二十世纪九十年代，对炳灵寺石窟的更加详细的研究展开了，研究的重点集中在 169 窟。1993 年甘肃人民出版社出版了由陶文儒、王万青主编的《炳灵寺石窟》一书，1994 年甘肃省文物考古研究所、炳灵寺文管所联合出版了《炳灵寺一六九窟》，这是关于 169 窟专题研究的首次成果，书中详细地介绍了 169 窟的内容，并对其进行了分期研究，北京大学佛教考古专业硕士研究生常青先生也先后发表了其对 169 窟分期、造像题材考释的论文。他运用考古学的理论与方法对 169 窟造像壁画进行了分期，并通过研读佛经，考释出了部分壁画内容等，这是对 169 窟较为深入的研究成果，受到学界的瞩目，近年来，兰州大学敦煌学研究所致力于甘肃佛教石窟寺的考察研究，出版了《炳灵寺石窟研究论文集》。张宝玺先生出版了《昔日炳灵寺》，为我们展示了搬迁前炳灵寺的风貌。除此之外，还有大量相关论文发表。

上述的成果多集中于资料的刊布及对 169 窟的研究，对其他洞窟，如北周等洞窟的关注不够，为了更加准确地揭示炳灵寺石窟的全貌，有必要对处于转折期的北周洞窟进行研究。炳灵寺北周隋代洞窟在题材内容、造像风格上有相当的联系，不宜将其分割开，故一并讨论。炳灵寺北周隋代洞窟虽然数量不多，但很重要，其造像风格来自北魏西魏，但又出现新的特征，这种新特征一直延续到唐代，是唐风的直接来源。对这些处于承上启下时期洞窟的深入研究，会使我们对炳灵寺石窟系统化的认识及研究带来极大的便利。

第二节 北周各石窟寺比较

一、敦煌地区

敦煌地区的北周石窟寺及造像，包括莫高窟、东千佛洞、西千佛洞、

榆林窟、肃北五个庙、一个庙、昌马石窟等。

背景：

敦煌地处河西走廊西端，西通葱岭，东接走廊。自元鼎六年（前 111 年）汉武帝在敦煌设郡以来，就成为东西交通的枢纽，同时成为中原通往西域的门户和边防重镇。“华戎所交，一都会也”。自新莽末年，中原大乱以来，敦煌成为中原人士避乱的地区。东汉元初七年（120 年）在敦煌置护西域副校尉，承担起“西抚诸国，总护南北道”的责任。魏晋时期几任太守也大力发展敦煌的经济文化。十六国时，中原大乱，敦煌为五凉政权所统治，处于相对较为安定的局面，“中州避难来者，日月相继”。北魏灭北凉统一河西后，控制敦煌，并在敦煌设镇，作为经营西域的基地。太平真君六年（445 年）、九年（448 年）万度归两次进军西域，使得西域诸国纷纷降服，丝绸之路通畅。随着柔然的强大，北魏献文帝时，柔然控制了西域，敦煌成为北魏抵御柔然的前沿。在北魏与高车的夹击下，柔然衰退，敦煌得以安定，东西交通顺畅，交流频繁，北魏末年关陇大起义，东西交通受阻。西魏时突厥、吐谷浑兴起，并控制了西域，丝绸之路再次被阻隔，敦煌的门户作用受到了削弱。直到西魏大统十二年（546 年）遣使献方物起，与西域的交往才得以恢复。北周在“安三边”“定四表”的同时，加强同南朝的联系，并与西域诸国通好往来，相互间遣使赠方物。北周武帝时这种交往最为频繁。在这样的大背景下，敦煌地区与中原及西域的联系畅通，贸易往来频繁，经济发展，文化交流又得到恢复。

敦煌的繁荣、衰落，经济文化的发达、停顿，与丝绸之路的畅通与否密切相连汉魏时期中原人士避难敦煌，带来大量的汉文化，使得中原传统文化在敦煌根植，儒家经典在此地传播。从考古资料看，中原艺术也在魏晋时影响了河西敦煌等地’。与此同时，外来的佛教文化也通过丝绸之路传到敦煌。据《高僧传》记载：约 244 年前后，竺法护在敦煌被外国僧人

竺高座收为徒，并于晋武之时随师游历西域诸国，后回到敦煌等地传教译经，成为译经大师。十六国时，东来传教，西去求法的僧人常常往来于敦煌，促进了佛教在敦煌的发展。凉州自张轨后，世信佛教。敦煌地接西域，道俗交得其旧式，村坞相属，多有塔寺。就是对河西、敦煌此时佛教发展状况的最好诠释。乐傅、法良先后在鸣沙山开凿洞窟，创洞窟开凿的先河。北朝时期，敦煌佛教仍继续发展，时任敦煌地方长官的许多人都来自中原，并崇奉佛教，如穆亮、元荣、于义等，他们不仅崇佛，同时也大力开窟造像，使得“合州黎庶，造作相仍”。但佛教的发展并不是一帆风顺的，北魏晚期正光五年至建明元年（524-530年）关陇大起义，使得丝绸之路断阻，西魏初期敦煌与中原、西域的联系都受到一定的影响。普泰二年（532年）东阳王元荣敬造《律藏初分》第一四卷尾题：“大代普泰二年岁次壬子三月乙丑朔二十五己丑，弟子使持节散骑常侍都督岭西诸军事车骑大将军开府仪同三司瓜州刺史东阳王元荣，“惟天地妖荒，王路否塞，君臣失礼，于滋多载。天子中兴，是得遣息叔和，早得回还”。“……惟天地妖荒，王路否塞。君臣失礼，于慈（兹）多载。天子中兴，是以遣息叔和诣阙修复。弟子年老疹患，冀望叔和早得还回敬造无量寿经一百部供养。”《上海图书馆藏敦煌遗书目录》中《维摩经疏》卷一中也有相似记载。从上述文献可知，因关陇大起义的影响，丝绸之路中断，敦煌自北魏晚期开始与中原的交通贸易等受阻，文化交流也一度停顿，佛教艺术受此影响，也表现出一定的滞后性。西魏晚期、北周时期，东西交往又开始密切，丝绸之路重新畅通，与西城政治上通使、经济上互市、文化上交流的加强，使得佛教及其艺术又开始受到新的因素的影响。西域胡商不仅经商做贸易，也参与洞窟的开凿，如北周 294 窟中供养人题名中大量的胡商榜题就是极好的例证。与此同时，随着与中原联系的通畅，来自中原京兆的皇亲国戚等执政敦煌，北周时期刺史敦煌的韦填、段永、李贤、于义等多出自

长安或皇族，将北周文化中心长安的新样式带到敦煌，并在此获得传播与发展'。韦填字世珍，京兆杜陵人也。世为三辅着姓。“魏恭帝二年，赐姓宇文氏。三年，除瓜州诸军事、瓜州刺史。李贤，大统八年，授原州……保定二年，诏复贤官爵，仍授瓜州刺史响。有关于义及其在敦煌的开窟造像活动，宿白先生已有精辟论述。至于段永，文献记其于北周明帝武成二二年（560年）武帝保定三年（563年）刺史瓜州。《北史》卷六十七《段永传》记：“段永字永宾，其先辽西石城人，晋幽州刺史之后也”。因复弘农，破沙苑，并有战功，进爵为公。河桥之役，永力战先登，授南汾州刺史。累迁骠骑大将军，开府仪同三司，赐姓尔绵氏……周孝闵帝践阼，进爵广城郡公。历文、瓜州刺史，户部中大夫。《周书段永传》中记载与北史相近，但无刺史瓜州的内容。《周柱国大将军大都督同州刺史尔绵永神道碑》载：“国家以玉门西据，久劳亭障；阳关北牧多事风尘。武成二年，有诏进公都督瓜州诸军事瓜州刺史是以名驰梓岭，声振榆关，无雷畏威，负霜还惠。保定三年还朝……据载段永，曾建尔绵寺，推测他或许信佛。李崇峰据敦煌遗书 S.2732 号卷子尾题保定二年岁次壬午于尔绵公斋上榆树下大听僧稚讲维摩经一遍私记”考证，卷尾“尔绵公”即段永。虽然我们现只能找到于义在敦煌开窟造像的事例，其他人的造像活动不见记载，也无实物留存，但他们来自崇佛的长安，带来长安等地的新风是极有可能的。这样使得大量中原文化，融入敦煌佛教石窟中，逐渐形成中国化的佛教艺术形式及体系。为隋唐中国佛教的繁盛打下了基础。由于敦煌历史文化背景的特殊性，其他佛教思想及石窟造像也表现出与众不同的面貌，各时期的特点明显，这与不同时期所受到的不同方面的文化影响紧密相关。归纳起来对其产生影响的主要是西域和中原两方面，而这两地是中国佛教发生、发展的重要基地，分别代表了外来文化及中国传统文化，这样的文化条件就决定了敦煌地区图像构成的双重性，具有一种东西合璧的

特点。东西两种风格对敦煌的影响大小，是与丝绸之路的畅通及东西交往顺利与否息息相关的。当然佛教逐渐中国化的过程，对石窟造像也产生着极大地影响。

洞窟形制、造像壁画内容及特点：

任何一种文化在吸收外来文化时模仿都是其初期的主要形式，佛教石窟及其造像也如此。西域佛教对敦煌的影响主要表现在早期的洞窟中，敦煌早期石窟不论洞窟形制、造像内容、表现技法等都较多地吸收了中亚、西域、新疆的特点，佛教造像及壁画的面貌上更多的量现出域外风格。北魏以后，中原佛教文化的影响逐渐增多，东西两方面的影响在窟中均有明显的表现。北周更是如此，且两种风格由并存逐渐呈现融合的趋势。

1.洞窟形制

敦煌早期的北凉洞窟有禅窟、佛殿窟，形制并不统一。其用于修禅、观像礼拜的目的十分明显。北魏期始莫高窟开始接受了中原文化的影响。洞窟形制上中心柱窟逐渐出现，中心柱位于洞窟后部，与新疆龟兹中心柱窟布局相同，但中心柱本身的形制又与龟兹不同，龟兹中心柱仅在正面开一龕，其余三面不开龕造像。而莫高窟北魏、西魏窟中心柱正面单层开龕造像，其他三面分层开龕。这种样式的中心柱窟最早出现在洛阳的巩义市石窟 1、3 窟中，故莫高窟的这种正面单层开龕造像，其他三面分层开龕的中心柱样式应来自中原。同样北周莫高窟中心柱四面均单层开龕的样式也首见于中原的巩义市石窟，之后在固原的须弥山西魏 121 窟中出现单层开龕的中心柱。须弥山北周 45、46、51 窟延续西魏的中心柱形制，均单层开龕造像。敦煌因时空上的差距，北魏、西魏时的中心柱窟仍延续中原北魏中心柱正面单层开龕，其余三面仍是分层开龕的样式。到北周时期中心柱才演变成为四面均单层开龕的形式，所以说来自中原洛阳地区的中心柱单层开龕形式，经由原州的须弥山传播到敦煌，体现了中原文化对敦煌

的影响。敦煌北周时期中心柱窟中前期的人字披顶的浮塑仿木结构消失，代之以绘制的椽檩，人字披结构出现逐渐简化的趋势。且中心柱窟窟形也越发方正，与方形佛殿窟极为接近。中心柱本身较前期也变得低矮，每面均单层开龕。窟四壁也较少开龕，多绘制佛教故事画、说法图、千佛图、供养人等。除了中心柱窟外，方形佛殿窟也是北周莫高窟较常见的窟形，其正壁开一龕或不开龕，其余三壁均不开龕，而是分栏绘制壁画，壁画内容与中心柱窟同。龕形以尖楣圆拱为主，龕柱顶部饰摩尼宝珠，柱身缠绕莲茎等。从上述分析知，北周莫高窟河窟形制以中心柱窟、方形佛殿窟为主，前者继承了早期洞窟的形制，并在此时产生了逐渐简化的趋势。同时中心柱窟四壁壁面结构及壁画内容与方形佛殿窟接近。方形佛殿窟在此时大量出现，并成为之后隋窟的主要形制。从洞窟形制上也可以看出，北周处于过渡时期。

2. 造像组合、壁画内容、造像特征

北凉洞窟造像主要为单尊无组合的形式，即便出现胁侍，也常以壁画的形式表现。单尊像主要有交脚菩萨、交脚佛像等。北朝时期造像组合逐渐增多，出现一佛二菩萨，一佛二弟子二菩萨等一铺三身、一铺五身的样式，但一佛二弟子四菩萨、一佛四弟子二菩萨、一佛二弟子二菩萨二力士（天王）等一铺七身、一铺九身这样复杂组合要到隋窟中才能看到。而此种组合的造像在秦州的麦积山、拉梢寺北周时期就已出现，成都地区南朝造像上更是常见，这也说明了莫高窟在文化上的滞后性。麦积山石窟北朝前期的造像存在一定的特性，而这种特性其实也表现出一种过渡样态，麦积山北魏造像多为一铺三身、一铺五身组合，而二力士二天王像的出现十分特殊，在洞窟中它们并不仅仅是某一主尊胁侍，也是作为整个洞窟的胁侍，或是两龕共享这些胁侍，且其位置常位于窟门两侧。这种特点的形成可能与洞窟大小有关。麦积山北朝洞窟均不大，造像组合与配置会受到洞

窟大小的限制。再者一个地区在开始接受新的造像形式时，并不会全部地接受，需要一个过程，新旧形式有个共存时期，而共存时期就会产生一种过渡态的形式。武山水帘洞石窟群水帘洞 2 号壁画中一佛二菩萨塑绘结合而成，且体量较大，而胁侍的弟子、力士、供养菩萨等均绘制较小，明显具有一种过渡性质。又如水帘洞石窟群千佛洞造像中，有塑出弟子像的，也有绘出弟子像的。原州的须弥山北周时期弟子像也极少见，仅 46 窟窟门上方小龕中、51 窟南壁前龕中存有弟子像，之后到隋代洞窟（70 窟）中才出现弟子像，与莫高窟一样具有滞后性。在部派佛教中，罗汉是成佛的不二法门，随着大乘菩萨行思想的兴起，菩萨取代罗汉成为佛法的传承人，这是菩萨在造像中取得主尊胁侍地位的义理根据，菩萨取代罗汉不仅说明佛与罗汉、菩萨传承关系的转变，也是小乘佛教美术向大乘转变的标志¹。故莫高窟早期洞窟中从单尊像到一佛二菩萨一铺三身或一佛二菩萨二弟子一铺五身像的转变，是大乘菩萨行思想的反映。当然《法华经》三乘归一思想的影响也不容忽视。到北朝晚期的北周、齐时，一佛二菩萨二弟子、一佛二菩萨二弟子二辟支佛组合的出现，就很好地说明了《法华经》在提倡大乘菩萨行的同时，也使小乘的声闻乘、缘觉乘受到重视。北朝洞窟中主尊造像有释迦多宝、倚坐佛像、交脚菩萨像，佛四相等。其中倚坐佛像大量出现是北朝莫高窟造像的一大特点，北周尤为明显。

北凉洞窟的壁画为大量的源于中亚、新疆地区的代表小乘佛教的佛传、本生、因缘等佛教故事图，同时千佛与弥勒菩萨也是重要题材。这些内容常处于洞窟四壁的中间位置，表明了其受重视程度，北魏继承北凉壁画内容，故事画、千佛图仍盛行，新出现了大量说法图。西魏时中原传统汉文化中的一些因素，与佛教神祇共处一室，故事画继续存在。虽然此阶段因与西城联系受阻，在题材内容上不似之前，并没有太多新出现的西域因素，只是继承前一阶段的西城特点，但在西魏 285 窟西壁中还是出现了

带有一定杂密性质的壁画。而此时中原传统文化的影响却表现得较为明显，如壁画中伏羲、女娲及东王公、西王母等内容的出现，云冈石窟二期所见的日天、月天、摩醯首罗天、鸠摩罗天等题材在莫高窟的出现，都表现出其大量吸收中原文化的样态。虽然上述护法天神等原本是希腊、印度等地非佛教的神祇，是经外来民族带入中土，但其首先在云冈二期出现，之后才在敦煌北朝晚期的洞窟中有所表现，说明敦煌的这些内容还是受到中土的影响而产生的，对此学界有较多的论述。这些中原因素的产生，与期间刺史河西的官吏，多为来自洛阳的宗师王侯等密切相关，如安乐王诩、元少、元和、元荣等均由洛阳来，任职敦煌，西魏晚期壁画中无量寿佛说法图像的出现，格外引人注目，说明佛教信仰多元化逐渐在洞窟中有所反映。北周时期故事画内容丰富，新出现了经变画，北周时期故事画虽然很丰富，但其位置已由洞窟四壁中间逐渐移至洞窟顶部，说明其他位的下降，说法图取代了故事画占居了洞窟四壁中间位置。卢舍那佛等的出现，表明了多种佛教思想融合的情况在北周窟中继续发展。敦煌北凉洞窟中单尊造像、佛传、本生、因缘等内容多代表了小乘思想，与早期佛教思想相符合。同时三世佛思想也出现，代表是北凉石塔，其中七佛一菩萨造像表现了佛教传承的意图。佛传、本生、因缘及代表佛法传承的弥勒菩萨在莫高窟早期洞窟中的大量出现可看作西域、新疆佛教美术的余绪对敦煌的影响，之后的北魏、西魏洞窟延续此类题材，到了北朝晚期的北周，佛传、本生、因缘等小乘题材又再次复兴，许多之前不见的故事画、经变画出现在洞窟壁画中，且与大乘佛教尊像组合出现，表明北朝晚期小乘佛教题材的逐渐大乘化。另外，形成于西北印度的《观佛三昧海经》，既提倡戒定慧三学，成就阿罗汉，又倡导修行六波罗蛮的菩萨行，以便成就佛道，也反映了大小乘融合的情况。莫高窟早期洞窟壁画中大量说法图、千佛图及其与佛教故事画的共同出现也是对此的说明。

北凉造像身躯雄伟，肩宽腰细。服饰方面，佛袈裟见偏袒右肩式，菩萨上袒，下着裙。飞天服饰同菩萨，完全是西域样式的再现。北魏时造像、壁画中人物均已出现汉化倾向，外来的造像为适应本土文化而发生了变化。西魏时受到中原文化的强烈影响，秀骨清像、褒衣博带成为主流，且这种样式流行时间较长，一直到有明确纪年的西魏大统四年（538年）、五年（539年）285窟，甚至更晚的546年都见，却几乎不见中原地区自西魏中晚期出现的身材短粗壮硕的造像，说明敦煌与中原东部地区、长安、天水等地西魏晚期的造像不同，具有一定的滞后性，同时有其自身的发展序列。无论佛、菩萨，莫高窟北周造像才出现丰圆壮硕、头大身短的特征。佛装上身圆领通肩式，下摆演变为褒衣博带类的多层繁褶样，这是中西合璧的特征在服饰上的体现，同时北周时期壁画中的五白式又是取法西域技法。

题材：

敦煌北凉洞窟中题材主要是用于禅观的佛、弥勒菩萨、千佛等像。北魏时以释迦多宝、佛传四相、交脚菩萨、千佛等为主，同时说法图出现。西魏延续前期的内容，新出现了七佛、无量寿佛说法图等。北朝晚期，随着佛教进一步中国化、世俗化，《华严经》《法华经》《涅槃经》等多种经典流行，不仅在佛教面貌上出现禅理兼弘的局面，这些宣扬大乘思想的经典对石窟寺造像内容也产生了极大的影响。石窟寺内不仅雕凿佛像，以便于人们禅观、礼拜，同时也成了宣扬佛教义理的场所，北齐石窟中大量刻经现象就是最好的证明，北周石窟寺因在佛教发展中具有不同步及滞后性，佛教义学不如北齐发达，洞窟中不见刻经内容，但依两种或多种经典而雕塑造像的情况却较为普遍，同时新出现的经变画也成为佛教义学的一种表达方式。

莫高窟北周洞窟，无论中心柱四面还是洞窟四壁壁面，塑像主要的内

容虽还是以禅观为主的佛像、佛传各相、交脚菩萨、思维菩萨等，壁画也以佛教故事、说法图、千佛等为常见内容，但新出现了卢舍那佛像及大量的本生故事图，体现了法华、涅槃、华严等佛教思想的相互融合，428窟是这种融合的典型代表。敦煌北周造像中还有一突出特点，那就是倚坐佛像数量较多，学界对其尊格的说法不一，这也成为今后莫高窟北朝造像研究中的一大课题。

北周428窟为平面方形中心柱窟，中心柱四面单层开龕，洞窟四壁不开龕，仅绘制壁画中心柱四面龕内均塑坐佛，与龕内外的弟子菩萨组成北周时期一铺五身的典型组合。洞窟四壁上部均绘千佛，下部为供养人及垂帐等纹样。四壁中部内容丰富，表现了428窟的佛教思想。西壁中间坐佛，两侧分别为涅槃图、释迦多宝及佛塔、坐佛。其中佛塔内绘制出释迦诞生场面。南壁由西往东分绘立佛两身、坐佛一身降魔图、坐佛等。北壁由西往东分绘坐佛、立佛、坐佛、卢舍那佛、坐佛等。东壁窟门北侧绘须达拏太子本生，南侧绘萨埵太子本生。对于此窟的内容，学界有不同的认识，施萍婷、贺世哲先生据四壁绘制佛诞生、涅槃等佛传场景，东壁出现本生图像，将中心柱四面龕内的造像解释为佛传四相，故而认为整个洞窟图像是组画形式的佛传内容。李静杰先生分别分析了中心柱及四壁的内容后认为，428窟主要反映了法华思想，并以华严经思想为补充，同时考虑到中心柱的禅观功能和窟内的千佛，推测出由法身观到十方佛观的整体构思。另外，宿白、李玉珉等先生也对428窟进行了讨论。以上学者的见解对于我们认识428窟的图像构成、图像来源等具有极大的指导意义。

第一涅槃经与法华经的融合

敦煌北周时期的写经较少，有明确纪年的经文有19件，另外，还有学者将几件高昌写经及高弼题名的经文也并入其中，计为32件。从以上学者的研究中可知，北周时期敦煌写经的内容以《大般涅槃经》《法华经》

《华严经》为主，与造像所反映的情况基本相符。诸经中《大般涅槃经》数量最多，可见其流行程度，也说明北周敦煌地区仍然延续前期的佛教涅槃思想。

涅槃经是敦煌地区自开窟造像以来就十分流行的典籍，其主要阐述佛身常住不灭，涅槃常乐我净，一切众生悉有佛性，一阐提和声闻、辟支佛均得成佛等大乘佛教思想。其理论与部派佛教中的大众部义理颇有契合之处，与《般若经》《妙法莲华经》的重要思想也有一致的地方。此经还常常引用《华严经》的某些义理，两者思想相通。

十六国、南北朝时期石窟中多见简单的涅槃图像，其大致分为两种情况，一是包含在佛传故事中，属于佛传的一个情节；二是独立于佛传之外，与其他图像结合表现更加丰富的佛教内涵。北朝晚期至隋唐，随着经变画的发展，涅槃经变盛行于石窟寺及单体造像上。实际上它是南北朝时期佛传涅槃相的扩充。我国新疆地区是较早出现涅槃内容的地区。克孜尔石窟 53 个洞窟中存在涅槃图，说明其盛行状况。克孜尔单幅的涅槃图，保存在 17、38、98、171、172 等窟中，且多将其绘制在后室后壁上，同时后甬道各壁及左右甬道两壁均绘舍利塔，塔中坐佛。除此之外，克孜尔还存在许多后室后壁设置涅槃台，上塑佛涅槃像的洞窟。

克孜尔上述诸窟的年代，大约在 4 世纪末 5 世纪。虽然表现形式不同，但说明此时克孜尔涅槃思想的流行程度，克孜尔石窟中的这类涅槃图像大都与前室窟门上方的弥勒菩萨构成组合，表现佛法传承的意图。另外，克孜尔 189 窟天井中央绘制降伏火龙图，周围绕以 5 圈千佛，天井西侧与门道交接处绘涅槃图，此窟年代宿白先生认为为六、七世纪，它构成了涅槃+千佛的图像，符合大乘禅观思想。敦煌的涅槃内容应来自新疆地区，但又有自身的特点。敦煌涅槃图像始自北周，如莫高窟北周 428 窟、西千佛洞北周 8 窟涅槃图等。莫高窟与西千佛洞涅槃图均是与其他尊像、壁画组

合，表现了多种信仰融合的情况。另外，莫高窟的涅槃思想已不局限于涅槃图的表现，一些非佛传类的故事图像就是在涅槃思想影响下产生的，如莫高窟西魏 285 窟、北周 296 窟中五百强盗成佛图，就是《涅槃经》一切众生悉有佛性，只要常念佛法就能成佛思想的表现。

对于莫高窟涅槃图的来源，有学者据莫高窟 428 窟西壁涅槃图像中释迦的卧姿分析，认为是受到中原表现形式的影响而产生的，但从 428 窟西壁与克孜尔早期洞窟涅槃图的位置情况看，也有受西域、新疆影响的成份。428 窟西壁绘有金刚宝座塔，塔身内绘坐佛等内容，塔旁绘制涅槃图，这幅涅槃图明显已脱离了佛传的内容，成为独立的图像，与新疆涅槃图画的性质相似；同壁金刚宝座塔也与克孜尔绘制涅槃图窟内的众多佛塔有渊源，应是表现佛法永固的含义。西千佛洞 8 窟涅槃图中释迦佛右胁而卧，卧姿与西域、新疆佛涅槃姿势相同，从而还是可以看出新疆石窟的影子，这样从上述比较中可以看出，东西两方面的因素对敦煌的影响。

五百强盗因缘典出县无谿译《大般涅槃经梵行品》。同时代的北齐石窟中相关的刻经及造像也十分流行，反映了时代共性。如小南海中窟外刻《大般涅槃经圣行品》《大般涅槃经梵行品》南响堂 6 窟外亦刻《大般涅槃经圣行品》。四十卷本的《涅槃经》专门讲述大乘佛性，它宣扬“一切众生，悉求声闻者，求辟支佛者，求佛道者，如是等类，咸于佛前，闻妙《法华经》一偈一句，乃至一念随喜者，我皆与有佛性”。与《法华经》所提倡的一切众生“授记，当得阿鞞多罗三藐三菩提……诸人等于未来世必得成佛”本质相同。《涅槃经》之《梵行品》《圣行品》更是说明即使是罪大恶极的人，只要皈依佛法，也能发菩提心，走上成佛之路。同样《法华经》之《提婆达多品》《七宝塔品》也表达了恶人成佛的思想，这从一个侧面反映了北朝晚期多元信仰融合的情况。

自西魏的 285 窟南壁五百强盗因缘、北周 296 窟五百强盗因缘、285

窟五百强盗因缘与释迦多宝二佛图共出，到北周的 428 窟西壁出现涅槃图与释迦多宝并坐的组合，西千佛洞 8 窟同样内容的出现，均反映了《涅槃经》与《法华经》的相关联性。涅槃图具有解脱生死，达成永久法身的意义，与释迦多宝佛法相承的含义具有异曲同工之妙。而五百强盗因缘与释迦多宝二佛并坐反映了众生皆有佛性的思想，李静杰、张元林先生都曾对此进行过讨论。李静杰认为两者结合在于说明法华经方便说法的意图，受到云冈 38 窟、麦积山 10 号造像碑等中原因素的影响。张元林指出是法华经众生皆有佛性及舍身供养法思想的体现^①。最近张元林又提出了新的认识，认为敦煌地区的这些内容是受判教思想影响而产生的。

第二华严经与法华经

敦煌地区北朝晚期洞窟中的另一突出特点还表现在华严经与法华经图像的结合上。早期北方佛教重视禅观实践，不像南方重义理，到北魏冯太后统治时期，重视释教，孝文帝受其影响，重视佛教义行，从此北魏佛教讲论《成实》《涅槃》《法华》《维摩》之风逐渐兴盛。《法华经》是北朝时期十分流行的经典，依《法华经》组织的图像从云冈二期开始大量涌现，并成为北朝石窟寺及造像中占主导地位的内容，且贯穿始终。同时，辐射影响北方地区，法华经成为主导北方石窟造像的重要经典。

我国的卢舍那佛像，文献中记载出现在五世纪初，而佛教石窟寺及单体造像中出现的时间从四世纪延续到唐。西域的于阗是较早出现此类佛像的地区，之后在龟兹、敦煌、中原、山东等地均有发现，年代多集中在北朝晚期至唐。因各地的图像所依据的经典不同，图像特征也各异。彭杰、李瑞哲对龟兹地区的卢舍那佛像做了研究，敦煌卢舍那佛像的发展状况殷光明先生有详尽的考察。中原地区出土的此类造像李静杰、林保尧先生都做过精辟、详细的论证。

经李静杰先生研究，我国的卢舍那佛像有两种情况，一是在袈裟上绘

制出须弥山、菩萨行等内容的特殊佛像，它是基于华严经的法界观与菩萨行思想而创制的图像，称为卢舍那法界佛像。除此之外，还有一种与普通佛像无异的形式，只有通过文献、题记等内容才能够判断其身份。对于前者的尊格，学术界有很大的争议，主要分歧是它代表的究竟是宇宙主的释迦佛，还是华严世界的教主卢舍那佛。产生分歧的主要原因是学者们所据经典不同，加之北朝晚期，大乘诸经典在义理上表现出一定的相互交融性、共同性，如各经都将佛陀神格化，强调菩萨行，以众生皆能成佛为旨，这样同一造像可以在不同经典中找到依据，使得对图像的确定存在分歧。

敦煌北朝洞窟中明确为卢舍那佛像的仅见于北周 428 窟、428 窟南壁中央绘说法图，图像由一佛六菩萨组成，佛立于中间，着圆领通肩袈裟，右手上举施无畏印，左手抓握袈裟一角。佛袈裟上绘制以须弥山为中心的六道图。依袈裟上的六道图，学界认定此像为卢舍那佛像。这铺卢舍那佛像是莫高窟最早的此类图像，也是莫高窟北周时期新出现的内容。隋 427 窟主室南壁后部，亦绘制一佛四菩萨立像说法图，佛着圆领通肩袈裟，袈裟上绘制须弥山、阿修罗、宫殿、日月、人间、地狱等内容。经贺世哲先生研究北朝敦煌地区《华严经》流行，仅有纪年的《华严经》就有九种，时间主要集中在北魏延昌二年（513 年），另有正光三年（522 年）写经等。北周及隋代敦煌《华严经》流布情况可参看股光明先生文章。

除了石窟寺外，北周、隋的单体造像碑中也存在个别的卢舍那法界像，如现藏美国弗利尔美术馆的佛立像。同时代的北齐较北周更为盛行卢舍那佛像，北齐大住圣石窟是典型代表，其北（正）壁龕内雕卢舍那佛像，并附榜题，明确标明为“卢舍那佛像”。北齐造像碑中也见卢舍那佛像，著名的如河南高寒寺北齐佛像。近年山东青州出土的大量佛教造像，其中存有一定比例的立佛像，其袈裟上绘制须弥山为中心的六道图。

《华严经》全名《大方广华严经》，现存量个版本，一为东晋末、刘

宋年间由佛驮跋陀罗翻译的六十卷本，一为唐代实叉难陀所译的八十卷本。实际上《华严经》在四世纪就流传于西域，并在于阗编纂而成，其汉译也经历了漫长的过程，它吸收了早期形成的其他经典的部分内容，是多种经典的集合体。其中包括了东汉支娄迦谶译的《兜沙经》、三国吴支谦翻译的《菩萨本业经》、西秦圣坚译《罗摩伽经》、鸠摩罗什译《十住经》等等，最后的集成时间较晚。贯穿《华严经》全经的是菩萨行思想，经过从“地前”到“入地”，再到“佛界”的菩萨诸行。且《华严经》强调对卢舍那佛的崇拜，虽然卢舍那佛并非《华严经》先提出，早在《阿含经》中就已出现过，但用它取代释迦牟尼的地位，作为“法身”佛的形象出现，却是在《华严经》中。佛教“法身”原本是一种永恒而普遍的抽象存在，它无形无像，不可名状，不可思议。《华严经》却将这种抽象的“法身”具体化到卢舍那佛身上，使得具像的卢舍那佛成了释迦牟尼佛的“法身”代表，它具有一切智慧和最高觉悟，接受大众的顶礼膜拜；并给予它的信仰者以智慧、觉悟及诸种神通。《华严经》提倡的最高境界及终极目标是观想卢舍那佛所象征的清静法身。

北朝晚期华严思想及地论思想兴起，代表华严教主的卢舍那佛像逐渐流行，卢舍那佛代替释迦佛成为法身代表，使得佛教教义神格化，法身永恒不灭。卢舍那大佛的这种神格刚好又与末法时代人们期盼佛法永恒的心理理想符合。而北朝晚期在继承北凉末法思想的同时，又受到北魏太武帝、北周武帝灭佛事件的影响，末法思想再次流行。末法思潮的出现，不仅对佛教思想及宗派产生影响，对刻经造像等佛教艺术活动及表现形式也产生了不小的影响。末法时期，宣传护法思想和佛法永存就成为当务之急。出于此目的，佛教造像的内容也产生了相应的变化，北朝晚期作为释迦法身的卢舍那佛大量出现并流行，就是末法时期人们渴望佛法永存的表现之一。而三身佛概念在6世纪出现，也与末法思想及卢舍那佛相关连。同时

佛法永存的涵义也以三世佛、二佛并坐及弥勒造像等来表现。北周、齐时一铺七身的一佛二菩萨二弟子二力士（天王）组合中力士、天王这些护法像固定出现，各种护法神王像的大量涌现都与末法时期人们护卫佛法的思想有关。

北周、北齐不仅流行卢舍那佛像，禅观思想也颇受重视，这些现象除了与北朝晚期华严经及末法思想盛行有关外，禅师僧稠、僧实也起到极大的作用。僧稠为跋陀禅师的二大弟子之一，《续高僧传僧稠传》记其俗姓孙，年幼便“勤学世典，备通经史”。年二十八于钜鹿出家，初从“跋陀之神足”，后备受北齐皇室的器重与礼遇，天宝二年（551年），高洋迎请其至邺城，并受禅道与菩萨戒。天宝三年（552年）为其建云门寺。其禅法强调禁欲，以“四念处”为指导，并指明一切苦痛不由外因，全属自招。僧实魏太和末年至洛阳，从勒那摩提受禅法，后受到北周的礼敬。僧稠、僧实所倡导的禅定，与《华严经》所要求的向内的自省在某种程度上是一致的。

《法华经》的讲习与翻译较早，西晋时期就已开始。其汉译本现存三种，即西晋竺法护译的《正法华经》、后秦鸠摩罗什译的《妙法莲华经》、隋阁那崛多所译《添品妙法莲华经》，其中前两者对后世的影响较大，隋代创立了天台宗，或直称“法华宗”。《法华经》强调三乘归一，不仅重视菩萨行，对弟子乘、辟支佛乘也十分重视，北朝佛教图像中弟子像、辟支佛像的出现应与此相关。同时，为了加强对广大民众的吸引力，宣传对佛的信仰，《法华经》号召各种偶像崇拜与供养，故石窟造像中释迦、释迦多宝、弥勒、无量寿佛、三世十方佛、七佛等佛像崇拜十分兴盛。莫高窟的造像也明显地体现了这一点。

莫高窟 428 窟西、南、北三壁中层以坐佛为主，中心柱四面龕内也表现为坐佛，这些处于洞窟中心位置的造像或壁画，应是此窟的主要内容，

而它们均是表现释迦，这正符合法华经永恒释迦佛思想。同时在西壁又绘制了法华经象征的释迦多宝并坐图，更进一步阐明了此窟是以法华经为主导而布局的。法华经是南北朝时期流行的主要经典，在莫高窟从第二期的 259 窟塑出释迦多宝并坐像、三期 285 窟北壁绘制释迦多宝并坐图，到四期 461 窟中正壁释迦多宝并坐图都作为主要内容来表现。428 窟释迦为主，同时出现卢舍那佛。

第三佛教故事画

佛教故事在莫高窟的出现始于北京洞窟，之后北魏、西魏窟中均沿袭此内容，且都位于洞窟四壁中层极其显著的位置上，充分说明了其受重视程度及流行状况。这种题材及布局均受到新疆地区早期石窟小乘佛教内容的影响。北周佛教故事绘制位置已由前期的四壁中部移置于天井上或窟]两侧，洞窟四壁中间位置已被大量的说法图等代替，佛教故事在洞窟中的位置变化反映了此类题材已日渐衰落。虽然如此，北周时，许多之前不见的本生、因缘、佛传故事画又大量出现，如萨埵太子本生、须达拏太子本生、须阁提太子本生等都首次出现在莫高窟壁画中。北周 301 窟主室窟顶南坡、东坡绘萨埵太子本生、北坡绘睽子本生。428 窟东壁门南侧萨埵太子本生、东壁门北侧须达拏太子本生成对出现 461、438、299、301 窟及西千佛洞 12 窟均绘制萨埵太子本生图、296 窟表现了须阁提太子本生、善事太子本生。因缘图有 296 窟五百强盗因缘（得眼林因缘）、微妙比丘尼因缘、428 窟梵志夫妇摘花坠命因缘等。

佛传图在莫高窟早期的洞窟中，多出现简单的内容，如北凉 275 窟的出游四门，北魏 431 窟乘象入胎、逾城出家，北魏 254、260、263 窟降魔、成道等，到北周 290 窟出现了完整的佛传故事画，并成为莫高窟最重要的佛传图，它情节众多，内容完整丰富，连续绘制 80 余个场面。关于其画面及所依佛典，学者已做过详尽的论述，需要强调的是 290 窟的佛传图突

出了鹿野苑初转法轮、降魔等内容，强调成佛的思想。290窟的佛传故事，反映了生身观内容。

北周新出现了萨埵太子、须达拏太子、善事太子、须阁提太子、睺睺太子本生等故事画，且都是佛教忍辱、布施及自我牺牲精神的表现。莫高窟自北凉、北魏窟起，表现布施及自我牺牲精神的本生故事就十分普遍，如275窟的毗楞竭梨王本生、虔阇尼婆梨王本生，北魏254窟萨埵太子本生、尸毗王本生，257窟的九色鹿本生，西魏285窟婆罗门舍身闻倡本生。这些莫高窟早期的本生故事深受西域小乘佛教的影响，但到了北周，这些小乘佛教的内容已与表现大乘的法华、华严等经典，千佛等大乘图像组合出现，具有了大乘化的性质。同时求法布施等思想也是《法华经》《华严经》等大乘经典极力推崇的至高无上的内容。其中须达拏太子本生、萨埵太子本生故事是布施与自我牺牲精神的典型代表，为了修行成佛，可以将自身的一切所有布施出去，甚至自身性命，它表现了佛教中自我布施与所有物布施的两种形式。萨埵太子本生、须达拏太子本生故事在428窟窟门两侧成对出现，这一形式最早见于龙门宾阳中洞内，不仅如此，宾阳中洞中的须达拏太子本生、萨埵太子本生图还与维摩诘故事结合出现。另外，在甘肃东部的石窟中也有相似的内容，庆阳北石窟寺165窟项前坡雕巨型萨埵太子本生图，天水麦积山127窟顶部也绘制萨埵太子本生故事画。虽然在北石窟寺165窟中，不见须达拏太子本生图，但出现了尸毗王割肉贸鸽等内容，同样也是宣扬自我牺牲精神的佛本生故事。可见在北魏中晚期中原、秦陇地区，此类本生故事较为流行。莫高窟461窟西壁绘出释迦多宝并坐像，龕楣上绘睺睺太子本生。将法华经的代表释迦多宝佛与忍辱牺牲的典型睺睺太子组合在一起，表明该窟在法华经支配下绘制的。

除了石窟寺外，雕刻或表现此类题材的造像碑也较多，如北魏太安元年（455年）张永像碑阴刻萨埵太子本生、睺睺太子本生故事、北魏延兴二年

(472年)弥勒像碑,碑阴浮雕有佛传与睽子本生、萨埵太子本生故事等2。陕西碑林博物馆藏北魏永平二年(509年)造像碑阴雕佛传故事、河南新乡博物馆藏东魏武定元年(543年)道俗九十人造像、美国宾夕法尼亚大学博物馆藏北齐天保二年(551年)碑两侧均雕须达拏太子本生故事。

虽然本生故事画在造像碑与石窟寺中的形式不同,但这些早期石窟中表现小乘佛教信仰的内容,在敦煌北魏中期(254窟)、北周时期的洞窟(428、299、301窟),甚至之后的隋代洞窟中集中出现(莫高窟423.419,427),并与大量的大乘尊像结合,反映了北朝末期小乘题材大乘化这一特点。这些原本产生于西域的内容,在经过中原地区的吸收借鉴后,影响了北朝末期的敦煌地区。同时这些本生内容与其他图像结合,也表现了禅观的主题。

微妙比丘尼因缘表现了因果报应的主题,表明要想洗清前世的罪过,并得以解脱,只有皈依佛法,进行修行。梵志夫妇捕花坠命因缘出自西晋法炬、法立译《法句譬喻经生死品》,该经系为策励学众精进向道,富有感化激发力量的偈颂集。内容为教示佛教真理观、社会观的根本义理。《生死品》讲述生命的无常。万物无常,不可久保。生则有死,罪福相追。

296窟福田经变是北周时期为数较少的经变画之一。福田经变出自西晋法立、法炬译《佛说诸德福田经》,此经认为修行成佛的途径之一就是做各种善事或佛教公益事业。莫高窟北周福田经变也是末法思想影响的产物。

以上诸经均为大乘经典,它们在敦煌的出现正值北朝末期佛教末法思想流行之时,同时代的中原东部地区石窟中,因末法思想的盛行,刻经十分普遍,小南海中窟外即刻有《大般涅槃经:圣行品》,且此窟正壁浮雕有舍身闻偈的故事。莫高窟的这些内容,是在中原影响下产生的。

第四倚坐佛

敦煌北周洞窟中倚坐佛像十分流行，15个洞窟中，主尊为倚坐佛的有11个。其中平面方形覆斗顶窟中，正壁开一龕，内均雕倚坐佛，两侧壁及前壁不开龕，绘制大量千佛、说法图、本生故事、经变画等，如438、439、297、296等窟。

另外，中心柱窟在中心柱上也常见倚坐佛像，如442窟中心柱四面龕内全为倚坐佛，290窟中心柱三面龕内雕倚坐佛，一面龕为交脚菩萨。这样几乎每一个北周洞窟内都有简坐佛像，形成了敦煌北周洞窟的一大特色。平面方形覆斗顶窟中，正壁开一龕，内均雕倚坐佛的窟形及造像内容，与一期的272窟同。另外在莫高窟二期洞窟中，无论是中心柱正壁还是洞窟正壁龕内，除了254窟主尊为交脚菩萨、259窟主尊释迦多宝外，其余主尊均为倚坐佛。三期窟形上还继承二期的某些特点，方形窟正壁开一龕，内塑倚坐佛像，如249、285窟。中心柱窟柱正面龕雕倚坐佛，如288、432窟。北周的倚坐佛形式还是延续前期的特点。究竟莫高窟北朝洞窟中的倚坐佛其尊格为何？前辈学者们提出了各自的看法，大家关注的重点在北凉三窟。对于一期272窟中主尊倚坐佛的认识有释迦与弥勒两种说法，持释迦说的有贺世哲、袁德领¹，另一部分学者认为是弥勒。日本学者东山健吾认为窟内三壁塑绘结合，表现了三世的主题，因在现存的石窟寺及造像中没有过去佛定光佛为倚坐的实例，故东山健吾认为西壁主尊倚坐佛像只能是释迦佛或弥勒佛中的一身。从上述研究及现存实物中，我们知早期倚坐佛既有释迦也有弥勒。除了有明确纪年者外，笔者认为对其尊格的认定，应从当时流行的佛教义理、洞窟内造像题材、塑像与壁画的结合等整体方面进行分析，才能揭示其真实面貌。当然这是一个较有难度的课题，需要学界共同努力解决。

北京佛教在中国早期佛教中占有极其重要的地位，“涅槃学”是其佛教的至高成就。虽然其内涵主要是汇集僧肇《涅槃无名论》、印度传来的

《大般涅槃经》及慧远和道生的“法性涅槃”思想，但也依上述涅槃思想推导出“十方三世及“弥勒净土”等独特的佛学思想。这些佛学思想与现存的北凉石窟寺造像及石塔的联系十分紧密。与宿白先生总结的凉州模式的造像以释迦、交脚弥勒，次有佛装弥勒、思维菩萨、十方佛等为主的情况相呼应。其中弥勒是较为重要的内容之一。

从 14 件北凉石塔看，除了田弘塔外，其余的均刻有七佛一交脚弥勒的形象，不仅说明了三世的传承关系，也强调了弥勒的重要性。莫高窟北凉三窟中 275、268 窟明确地表现出弥勒上下生的思想。两窟主尊均为交脚形象，268 窟主尊着佛装，275 窟着菩萨装，戴宝冠。无论着佛装或是菩萨装，交脚形象在佛教造像中基本认定为弥勒。历来对于弥勒佛的信仰，可分成两大类。其一系依《弥勒上生兜率天经》所说，追求死后往生兜率天净土，以亲聆弥勒菩萨说法；另一系依《弥勒下生经》所说，致力于累积善根，以等待弥勒菩萨降生、成道，在龙华三会之中，蒙受弥勒法益。弥勒下生经的翻译早于上生经¹，上生经是弥勒三经中成立最晚的作品。

起源于犍陀罗、秣菟罗造像中的弥勒菩萨形象，有结跏坐与立式两种。到犍陀罗晚期阶段，在阿富汗迦毕试地方出现了交脚形象。巴米扬、新疆克孜尔石窟继承了交脚的特点，将弥勒绘制在窟顶或窟前壁上方半圆形部位，并与涅槃图相结合或对应，表现佛法传承的意图。同巴米扬、克孜尔相比较，交脚菩萨与涅槃图相结合表现佛法传承的含义，在莫高窟得到了简化，只以表现未来的交脚菩萨代替，涅槃图像消失。同时交脚菩萨像作为主尊出现，更加强调了传承佛法的弥勒的重要性。窟内本生故事又反映了与新疆地区早期洞窟的联系。虽然代表过去世的涅槃图不见，但 275 窟中的本生图，也能够反映出过去世的含义。这样整窟本生、佛传、交脚菩萨相结合同样构成了三世传承的内容。加之大量的千佛图像，共同组成三世十方内涵。从整窟的壁画与造像组合看，275 窟交脚菩萨应是表现了弥

勒下生的内容。李静杰先生在其文章中也认为与弥勒下生相关联。弥勒下生经强调善根的积累，本窟北壁中大量的强调流血牺牲的本生故事或许就表现了积累善根的修行内容，与本生故事所代表的《观佛三昧》之“法身观”相契合，表现佛为菩萨时的善行。同时洞窟南北两壁上部还出现了居于龕中的交脚菩萨，他们明显是表现居于兜率天宫的弥勒上生内容。虽然主尊以交脚菩萨的形象出现，但其所代表的已是成就佛道的弥勒佛。这样主尊与南北壁龕中的交脚菩萨分别代表了下生、上生内容。

268窟主尊为交脚佛装像，两侧壁为小禅窟，顶部及侧壁等处均绘制大量壁画，顶部绘制莲花、化生、飞天等，正壁龕外绘莲池，莲池、莲花化生等表现了净土世界，这样两侧壁与主尊交脚佛装像共同组成了弥勒下生的内容。

272窟西壁大龕内塑倚坐佛像。两侧壁不开龕，绘制小型说法图，外绕以千佛像。在西壁倚坐佛像头光中有一圈化佛，其像旁绘制了两身较大的立菩萨像。整窟的内容以大乘题材为主，如佛像头光中化佛、二胁侍菩萨、两侧壁面的千佛等均代表了大乘的因素。所以，从整窟的情况看，三壁共同组成三世佛的说法十分正确。东山健吾先生认为西壁主尊倚坐佛像是释迦佛或弥勒佛中的一身的观点也很有道理。从西壁龕外大量的供养菩萨坐于长方形蓬池及窟顶的伎乐天人等所渲染出的祥和、美好的佛国世界看，西壁或反映了弥勒净土的庄严美好，这样西壁主尊就可能是弥勒佛。

莫高窟北凉三窟中强调弥勒净土的内容，与此时佛教末法思想流行，人们危机意识增强，渴望弥勒这样的救世主尽早出现相关联。

莫高窟二、三期洞窟中倚坐佛也较多，二期以中心柱窟为主，除了个别窟主尊为二佛并坐（259窟）、交脚弥勒佛（254窟）外，其余的洞窟中心柱正面龕主尊皆为倚坐佛像（257、251、260、263）。三期437、435、431、288为中心柱窟，中心柱正面开一龕，内塑倚坐佛像，继承二期窟

的特点。249、285窟为方形窟，正壁开龕，内也塑倚坐佛像。莫高窟二、三期的这些倚坐佛像，多数学者研究认为是释迦。他们从洞窟造像、壁画组合上进行考察，如贺世哲先生将与婆薮仙、鹿头梵志组合的倚坐佛像归为释迦，斋藤理惠子研究北魏窟后提出，这些洞窟两侧壁中部的佛教故事都与释迦相关，故判定主尊为释迦佛。上述学者的研究结果对于认识上述主尊的尊格有十分重要的意义。

最早的倚坐释迦形象见于炳灵寺 169 窟中的壁画，其中的释迦牟尼与多宝佛，倚坐相对而坐，且有榜题。这是我们能够见到的不仅是最早的，同时也是有明确题记的倚坐释迦佛像。之后在云冈一期的 19 窟前室东西两侧室内各雕一倚坐佛像。云冈二期的 9 窟中倚坐佛像成为主尊。10 窟前室北壁东西两侧二层龕内雕倚坐佛像，并与三层的释迦多宝成对出现。因 9、10 窟为一组双窟，参照 9 窟相同位置为交脚菩萨与释迦多宝成对的配置，可以确定 10 窟前室北壁东西两侧二层龕内雕倚坐佛像为弥勒佛。可见在云冈二期时，存在交脚菩萨与倚坐佛像组合表现弥勒上下生的情况，这种组合中的倚坐佛像可以断定为弥勒佛。6 窟中心柱四面下层龕内，北面为释迦多宝对坐，南面龕坐佛一身，东西面龕内分别为交脚菩萨、倚坐佛像，南北壁的释迦、释迦多宝体现了法华的含义，东西龕内交脚菩萨、倚坐佛像，均应表现弥勒，代表弥勒上下生的意图。整个洞窟主轴线上的内容均与《法华经》相关，表现了法华经指导下的主题¹，这样云冈二、三期中交脚菩萨与倚坐佛成对出现，交脚菩萨与倚坐佛分别代表了弥勒上下生的内容。云冈 38 窟是云冈三期一个较为典型的洞窟，其造像内容、雕刻技艺均十分有特点。38 窟正壁龕内释迦多宝对坐。西壁龕内主尊倚坐佛，龕楣中的千佛也以倚坐的形式表现。与之相对的东壁上部龕主尊为交脚菩萨，龕外两侧壁上层各一倚坐佛像，下层各一坐佛，表现了以弥勒为主的三世思想；东壁下部龕主尊为半跏坐的佛像，龕楣七佛，龕外二胁

侍菩萨。两侧壁分别为立佛，其中一身为定光佛，也是三世内容。整个东壁主龕交脚弥勒+七佛+释迦的组合，同样体现了三世的思想。南壁以佛传故事为主，附加个别的因缘故事画。总体来看，云冈 38 窟整个洞窟以二佛并坐代表的法华经为正壁主尊，说明了其重视法华三昧观，同时又兼有三世的内容。其中西壁的倚坐佛像应为释迦，东壁上层的交脚菩萨代表未来，正壁释迦多宝对坐含有过去的意味，这样大的组合也构成了三世的内容，与东壁交脚弥勒+七佛+释迦的三世组合具有相同的意义。再加上此窟吴天恩造像题记“长辞苦海，腾胜净土”的字句，可以看出 38 窟既重视法华，也流行净土信仰，结合造像内容，流行的净土应为弥勒净土。从云冈北魏窟看，倚坐佛像的身份较复杂，既有释迦佛，也有弥勒佛，需要根据具体情况进行分析。不光石窟寺中如此，单体造像碑中，倚坐佛像的身份也较复杂。如北魏正光元年（520 年）王仁兴父母造释迦倚坐像、正光四年（523 年）邸拔延造弥勒像。王仁兴造像，头缺失，背屏部分残毁，佛倚坐状，着褒衣博带式袈裟，手施无畏与愿印。邸拔延造弥勒像为简坐佛式，手施无畏印。普通六年（525 年）公孙伯成夫妻造倚坐弥勒像、孝昌三年（527 年）林晨达造倚坐弥勒铜像一躯、大统十七年（551 年）艾殷造四面像碑，一龕中为倚坐弥勒佛。

二、长安地区

背景：

以长安为中心的关中地区是中国佛教发展的肇始之地，自西晋十六国以来，其他便是佛教译经中心，大量的僧人来此译经讲学，弘扬佛法，竺法护、释道安、竺佛念、鸠摩罗什是其代表。加之，前秦、后秦统治者的重视与提倡，长安佛教极度兴盛，成为中国早期佛教发展的重要地域，这些高僧大德所译经典成为中国佛教宗派的重要典籍，对南北朝中国佛教各

流派的形成影响深远。在译经授道的同时，创建寺塔之风也十分盛行。《佛祖统记》卷三七记西晋太康七年（186年）在长安青门外，为竺法护建敦煌寺。这是见于记载的长安第一个佛寺。之后鸠摩罗什为姚兴所敬，于长安草堂寺集义学八百人，重译经本。《长安志》卷五载：姚兴起浮图于永贵里，立波若台……，由此可见长安佛寺在当时的兴盛，佛寺的繁盛也带来佛教造像的供奉热潮。但由于十六国战火迭起，加以赫连氏对佛教的破坏，长安佛敏衰落。北魏统一北方后，佛教中心移至平城、洛阳，中国佛教进入了一个新的发展阶段。迄北魏分裂，东西魏分别以邺城、长安为中心，佛教及其造像艺术，也在两地逐渐繁荣。

西魏、北周建都长安，立国虽然不长，但在中国佛教发展史上却留下重要的印迹，长安佛教此时又逐渐恢复了其前的兴盛状况。北周前期，因统治者的大力提倡，佛教兴盛，长安城内佛寺林立，僧侣众多，造像成风。《辩证论》卷三曾记西魏文皇帝常行信舍，每运慈悲。大统元年，造般若寺。拯济孤老，供给病僧。口诵法花，身持净戒。起七觉殿，为四禅室。时西魏文帝大统中，丞相宇文黑泰，兴隆释教，崇重大乘。虽摄总万机而恒扬三宝。第内常供百法师，寻讨经论讲摩诃衍。又令沙门县显等依大乘经，撰菩萨藏众经要及百二十法门，始从佛性终尽融门，每日开讲，即恒宜述以代先旧。至周文帝二年，有波头摩国律师攘那跋陀罗（周言智贤），共耶舍崛多等，译五明论，谓声医工术及符印等，并沙门智僵笔受。建武帝天和年，有摩勒国沙门达摩流支（周言法希），奉赖为大家宰晋阳公宇文护，译婆罗门天文二十卷。又令摩伽陀国禅师阁那耶舍（周言藏称），共弟子阁那崛多等，于长安故城四天王寺，译定意天子问经六部，沙门圆明道辩，及城阳公萧吉等笔受。以上文献记载，很好地说明了西魏、北周统治者对佛教的重视程度及佛教发展状况。虽然北周武帝于建德三年至六年推行了灭佛的法难，毁破前代官山西东数百年来，官私所造一切佛塔，

扫地悉尽。融刮圣容，焚烧经典，但北周佛教曾经的辉煌还是不容抹煞的。武帝灭佛，除了政治上的考虑外，与其重视道教不无干系。北周明帝时佛道二教的争执就已剧烈，至武帝时，佛道之争愈演愈烈，加之，武帝后期对道教的崇信，道教的地位得到了极大的提升，曾主张佛道二教并重。这或许是北周佛道混杂像碑大量涌现的原因吧。

东、西魏晚期军事冲突停止，东西两地的交流加强，互派使者，僧人往来较前增多，东魏、北齐较为先进的文化及佛教艺术对西魏、北周产生了一定的影响。西魏平巴蜀兼江陵，客观上也促进了与以益州为中心的南朝文化的交流，《续高僧传》记载了两地间僧侣的往来，通过僧侣的交往，北方禅观与南方义学逐渐融合。益州地区的南朝佛教造像艺术风格也影响了长安。在这样的历史背景下，长安北周佛教造像出现了繁盛的局面。

造像特点：

地处北周文化中心的长安，因地理条件的限制，不易开凿石窟寺，故不存在北周石窟寺。但长安建造塔庙风行一时，虽然佛教遗迹因遭受战争的创伤及毁仍的影响，多已荡然无存，使我们无以得见当时长安佛寺的辉煌。但近年长安地区出土了大量佛教窖藏，其中保留了较多的北周单体造像（碑）等，它们成为认识北周佛教艺术的珍贵资料。

从目前出土或传世的北周时期长安单体造像（碑）看，分为四面（或两面）造像碑、背屏式造像、圆雕单体像、四面龕像、造像塔等几种形式。其中圆雕单体造像最为突出，是北周造像的一大特点。

从造像碑中知，造像内容有释迦、释迦多宝二佛并坐像、维摩文殊、观音蒋萨、交脚弥勒菩萨、倚坐弥勒佛、思维菩萨、降魔变、阿弥陀经变等。这些内容与北周长安大乘佛教经典流行的状况相符。另外，佛道混杂像碑也较多，体现了长安宗教信仰的多面性，长安地区自北魏以来就出现了较多的佛道混杂的造像碑，北周承魏的特点，佛道混杂像碑依然十分流

行，释迦与天尊并行于像碑中，使得其佛教文化的面貌与其他地区不同，形成了一定的地域特色。

北周单体造像颇具特点，被日本学者松原三郎命名为“陕西派”，造像特点为：以孩童面相为主，头大身短，与画史上所称的“张家样”关系密切。

单体圆雕像中以佛像、菩萨像为主。着通肩式袈裟的释迦佛立像、装饰繁复的观音菩萨立像、倚坐菩萨像是其典型代表。这些单体造像，对于我们认识北周文化中心长安的佛教及其造像面貌有着极其重要的意义。须弥山 45、46 窟中立佛样式、莫高窟隋代 280、282、292、392、427 等窟中的大立佛都是通肩式，皆与北周长安地区佛造像十分相近。

三、须弥山石窟

背景：

须弥山石窟位于宁夏固原县，固原处于陕、甘宁三省交界的黄土高原，陇山六盘山之巅。这里山势险峻，地理位置极其重要。

从近年的考古发现看，距今约 2.7-3.2 万年前的旧石器时代，固原所在的宁夏南部地区就有人类活动。新石器时期文化属半山、齐家文化体系，西周时期沦为荒蛮之地。但 1981 年在固原发掘了西周成、康王时期的墓葬及车马坑，出土了大量的青铜礼器等，说明西周时期的统治区域已到达固原地区。春秋时期大量流行北方草原系青铜器，这些早期人类活动遗迹及遗物的发现，表明固原地区的历史十分久远。《禹贡》中记固原属雍州，自秦汉设置郡县后，固原先属北地郡，汉武帝元鼎三年（前 114 年）置安定郡，辖二十一县，郡治高平（今固原）。王莽新政，改安定郡高平为铺髓。东汉沿西汉制，称安定郡，治所高平。至东汉安帝永初五年（111 年）为防御少数民族的侵扰，“徙郡县以避寇难……安定徙美阳（今陕西武功）”。

二十年后的顺帝永建四年（129年），安定那回迁，治所为临泾（今甘肃镇原）。“高平自移郡入户稍小，至曹魏废。直到北魏太延二年（436年）置高平镇，成为军事重镇，魏孝明帝正光五年（524年）改置原州。北周时在原州设总管府。隋大业三年（607年）罢州为平原郡”。唐代原州与平凉郡有多次互改，大历年间被吐蕃占领。北宋时成为北宋与西夏的战场。元代成为蒙古汗国的军事大本营，复称原州，管辖陕蜀两地及西域。明景泰年间筑固原城，始称固原，成化十年（1474年）总领陕西三边军务。纵观固原历史，它始终与军事战争相伴，是北方重要的军事阵地。与此同时，它的历史也是民族战争与民族融合的历史。

如前所述，春秋战国时期发达的青铜文化，就反映了固原地区文化面貌的多样性，据专家研究，此批青铜器既受到了鄂尔多斯系青铜文化的影响，又与中原文化、秦文化等互为联系，属西戎文化，是由义渠戎创造的。西汉设置的管理归顺少数民族的属国—安定属国即包括固原地区。东汉在安定郡设三水属国，用以安置内徙的羌民。三国魏时，匈奴别部休屠胡被安置在高平一带。西晋时，鲜卑鹿结部、乞伏部迁徙固原。十六国时固原属于前赵、后赵、前秦、后秦、西秦、大夏等少数民族政权的控制范围。北魏灭大夏后，统治了固原地区。为抵御漠北的柔然等族，北魏于太延二年（436年）在高平设镇，安置降服的柔然、敕勒等人，并从内地迁徙汉人屯驻高平，使得此地的民族融合不断进行。固原发现的一些北魏、北周墓葬，其中出土了大量的具有中亚、波斯风格的文物，揭示了中西文化在此地的交流情况。近年发现的隋唐时期粟特史家墓葬，又为我们了解粟特人在固原的生存、发展状况提供了珍贵的资料。

固原因其他地理位置的重要，使得其在很早的时期就是中外交流的必经之地。汉武帝曾多次巡查安定郡。在居延出土的汉简上，记载了出长安西行的驿站及相互间的里程等内容，从简文中可知自长安，经茂林、泾阳、

平林、高平、张掖等西去河西的路线，而这条路线是汉代通往西域诸国的“第一号国道”。途经高平西行的道路之所以重要，除了它是东距长安最近的道路外，还在于这条占已有之的西行之路，避开了大量的高山险阻，又有长城、黄河等屏障的护卫，筑全性相对较高。北朝时期原州更是成为丝绸之路东段北道的要地，是连接平城与凉州的孔道，日本学者前田正名在其《平城历史地理学的研究》中指出北魏迁都前，平城与高平间的道路主要依赖于鄂尔多斯南缘之路，通过此路往来的使臣、商旅、僧人不计其数，中西文化在此地碰撞、交流，使得原州的文化面貌不同于其他地区，有其自身的特点。

造像特点：

固原特殊的地理位置、多民族杂居的状况、多元文化的融合，决定了其特殊的文化面貌。具体到石窟寺及其造像上，也呈现出一种与众不同的样态。

之前的研究多将须弥山与地缘相近的麦积山相联系，认为它们属于一个大的文化圈中，又因须弥山地近长安，同时受到长安中心文化圈的影响，并对此做出了较多的讨论，这一认识有一定的道理。但我们还应注意到从洞窟形制、造像题材上，须弥山与麦积山并不完全相近，两地因所处位置不同，受到的文化影响存在差异。丝路东段南道的麦积山早期石窟更多地受到“京州模式”的影响，北魏前期间接地受到云冈的影响，北魏晚期主要接受洛阳地区佛教风格特点。而地处丝路东段北道的须弥山，因自古就有通往平城的道路，两地间的交往应较频繁。

须弥山早期洞窟中中心柱窟的大量出现就是接受平城影响的结果。随着原州与平城间的古道逐渐衰落，原州与东部地区的联系多经丝路东段南道进行。北朝晚期丝路的畅通及洛阳、长安佛教的兴盛，又对须弥山开窟造像产生了促进作用。须弥山西魏、北周的造像就较多的吸收了长安造像

的特点。当然因须弥山地近麦积山，在一定程度上受到其影响也是合理的。地处丝路要塞的原州，不仅受到上述东方的影响，西面的西域、新疆等地也对其产生了一定的作用。因为受到东西两个方面的影响，须弥山石窟表现出一定特殊性。以下从洞窟形制、造像组合、造像服饰等方面进行讨论。

1. 洞窟形制

须弥山石窟北朝洞窟形制上中心柱窟较多，共 7 窟。其中北周时期就有 5 个，是北周主要的洞窟形制。与其处于同一文化圈的麦积山石窟从早到晚均不见中心柱窟，而与须弥山共处陇东高原的庆阳北石窟北魏时就有中心柱窟。陇东的泾川是从长安去往固原、景泰间渡黄河抵武威进入河西走廊的重镇。考虑到地缘与交通等因素，笔者认为须弥山中心柱窟也可能更多的继承了陇东地区北魏窟的形制。陇东北依萧关，是长安的重要门户，在军事及交通上位置十分重要。刺史泾州的又多是北魏重臣，如狄子玉、抱嶷、奚康生等。他们多崇信佛教，抱嶷虽为宦臣，但深得高祖及文明冯皇后的宠信，并赐以高官。“嶷老疾，请乞外禄。乃以为镇西将军、泾州刺史，特加右光禄大夫”。文明太后冯氏崇佛屡见籍载，曾立思燕浮图于龙城啊其兄冯熙更佞佛法，史载“熙为政不能仁厚，而信佛法，自出家财，在诸州镇建佛图精舍，合七十二处，写一十六部一切经。延致名德沙门，日与讲论，精勤不倦，所费亦不费”。可见冯氏家族信佛的程度。抱嶷是文明太后宠监，曾任大长秋卿，主管后宫，耳濡目染，当与佛教有缘。故学者们推论泾川的王母宫石窟就是抱嶷晚年刺史泾州时所建¹。永平二年（509 年），在今泾川县城南 2 公里的高峰山山顶，北魏泾州刺史高乘信修建嵩显寺，并由宣武帝赐以“嵩显禅寺”之名，嵩显寺与化政寺石窟（即王母宫石窟）遥相呼应。据《赦赐嵩显禅寺碑记》尾书：大魏永平二年岁在己丑，四月戊申朔，八日乙卯，使持节都督……（下残）。知奚康生于永平二年（509 年）带头开凿了北石窟 165 窟，永平三年（510 年）

又主持开凿南石窟。永平二年（509年），泾州沙门刘慧汪聚众造反，北魏派华州刺史奚康生平乱。《魏书》卷七十三《奚康生传》记载：“出为平西将军、华州刺史，颇有声绩。转泾州刺史，仍本将军。以辄用官炭瓦，为御史所劾，削除官爵，寻目覆之”。史传又称奚康生“久为将，及临州尹，多所杀戮。而乃信向佛道，数舍其居宅以立寺塔。凡历四州，均有建置”。而《南行窟之碑》题称：大魏永平三年（510年）岁在庚寅，四月壬寅朔十四日乙卯，使持节都督泾州诸军事、平西将军、口华、泾二州刺史、安国县开国男奚康生造。“宜武灵皇后胡氏，安定临泾人，司徒国珍女也……太后性聪悟，多才艺，姑既为尼，幼相依托，略得佛经大义……（后）寻幸永宁寺，亲建刹于九级之基，僧尼士女赴者数万人叹。灵太后在洛阳城内所立的永宁寺中有九层浮图一所，架木为之：举高九十丈。上有金刹，复高十丈，合去地一千尺，去京师百里已遥见之……”神龟元年（518年），灵太后更派遣沙门慧生出使西域，采求佛经。胡太后崇佛的态度使得政府官员竞相攀比，于洛阳城郭大肆兴造佛寺。胡太后崇佛不仅促进了洛阳佛寺的兴建，也催生了泾州地区佛教的发展。胡太后临朝听政时期，宗室亲王齐郡王元佑、外戚胡宁、皇甫集、胡虔等相继出任泾州刺史，他们在京都崇佛的环境下耳濡目染，自然会将洛阳地区流行的佛教艺术新模式带到泾州。从上述文献可以看出，泾州及泾州石窟寺的开凿与创建都与云冈、洛阳地区有着极其紧密地联系。

陇东早期石窟中的北石窟娄底1号窟、泾川王母宫石窟均为中心柱窟，中心柱分层开龕造像，洞窟南、北壁各分上下两层开龕造像。中心柱分上下两层，上层平面为八角形，每面开一龕造像；下层方形，四面各开一龕，四角上端各雕一象头。这种形式我们在须弥山北魏洞窟中也能够看到。须弥山北魏时期的14、24、32号窟为中心柱窟，中心柱分三层，每层四面均开龕造像。14窟中心柱由方形塔座及柱身构成，方座残毁严重。

柱身三层开龕造像，每层四面均开一龕，内雕像。洞窟北壁开一龕，东西壁各开二龕，窟门上方开明窗。24窟在洞窟形制上同14窟，中心柱分上下三层开龕造像，洞窟四壁素面无饰。须弥山早期的这些石窟残损较为严重，窟中造像内容不易辨识。在24号窟中心柱上层北面龕内雕一骑象菩萨，东面龕内雕一乘马菩萨，似表现了乘象入胎、逾城出家的佛传内容。乘象入胎、逾城出家对应出现，最早见于云冈38窟北壁释迦多宝龕下部、31窟后室南壁明窗东西，庆阳娄底1号窟也能见到。娄底1号窟中心柱正面下层龕楣两侧分别浮雕思维菩萨牵象与思维菩萨牵马，且此窟南壁出现了释迦多宝对坐内容。王母宫石窟、娄底1号中心柱形制相同，内容大体一致，且此类上部八角形，下部方形的样式，不见于其他地区，表明它们之间有一定的关联性，同时又代表了地域特点，它们的年代大约为北魏晚期^①。其中的思维菩萨牵象与思维菩萨牵马图应来自云冈38、31窟。须弥山北魏中心柱窟及其某些题材内容都继承了陇东北魏石窟的衣钵，而陇东石窟的源头又在云冈、洛阳。如前所述，陇东、固原地区在汉至北朝时期因地域的相邻，文化上也同源。须弥山一期（北魏）洞窟的形制来自陇东，而陇东地区一期中心柱窟又是受到云冈二、三期及巩义市的影响。云冈二期的6窟中心柱分二层，三期的1、2、39窟中心柱为多层塔柱式。分层开龕的中心柱窟形制，从云冈辐射到周围的地区，巩义市石窟首先受到影响，巩义市2号窟中心柱分上下三层，4号窟中心柱分，上下二层开龕。除此之外，我们在陕北安塞云山品寺石窟中也见到了类似的中心柱窟，云山品寺5窟中心柱为楼阁式，柱身四面分三层开龕造像，洞窟四壁各分三层开龕造像。由此看来云冈二、三期的中心柱窟形制通过平城与凉州间的通道，在北魏晚期由平城传至陕北、陇东，并通过陕北与陇东，向西影响到须弥山北魏晚期石窟。再沿着这条通道向西到达媯围（今甘肃景泰），在现甘肃景泰、靖远存有一些寺庙及石窟寺，虽然石窟寺残毁，但从遗迹

看，较早的造像可能早到北魏时期，其中有中心柱窟。由此推断，从平城到凉州的这条丝绸之路，沿线佛教石窟寺众多，造像兴盛，这条道路不仅是一条贸易之路，同时也是佛教传播之路。

须弥山西魏石窟分为前后两期，前期石窟较多地继承了北魏特点，中心柱多层开龕造像，洞窟四壁不开龕或每壁开三龕。而到西魏晚期的 36、121 窟，中心柱柱身不再分层，单层开龕造像。中心柱不分层的形式，最早在巩义市石窟 1、3 号窟中出现。巩义市石窟在北魏晚期晚段开始繁荣，并辐射影响到长安、陇右地区。须弥山 36、121 窟与巩义市石窟 1、3 号窟中心柱相近，说明西魏晚期须弥石窟又受到洛阳地区的影响。同时须弥山 36 窟内出现仿木结构，四角雕立柱、柱础，四壁顶端设横枋，与四披斜枋相连。这种仿木结构又与麦积山石窟相同。麦积山仿木结构虽然在北周时期才大量流行，但自西魏起就已出现，年代上略早于须弥山，须弥山西魏洞窟，吸收借鉴了麦积山西魏仿木结构的特点。

须弥山北周 45、46 窟结构同巩义市 1 窟十分相似，中心柱窟，三壁各开三或四龕，且三壁内容以三佛为主，或三壁共同构成三佛组合。而庆阳娄底 1 号窟，除了中心柱外，窟内正壁塑像，两侧壁分层开龕，上层三龕，中层二龕，下层药叉一排。这不仅影响了须弥山早期洞窟，在北周时期的洞窟中还能见到其影子。麦积山北魏、西魏窟以三壁三龕的形式居多，不见中心柱窟，同时也较少见到三壁每壁均开三龕的形式，虽然到了北周时期出现了三壁七龕窟的样式，但它是为了配合七佛题材而建造的，与三佛窟无关。故须弥山、麦积山两地在洞窟形制上不同，这种差异应与其来源不同有关。须弥山洞窟形制与云冈二期相同，云冈二期的样式经陕北、陇东地区传播到须弥山，对须弥山早期的北魏洞窟产生了极大影响。迁都洛阳后，龙门与巩义市成了佛教造像的中心，须弥山 45、46 窟前壁窟门两侧开龕造像的样式（一坐佛二菩萨）与洛阳地区一些石窟相似，如巩义

市5窟前壁窟门两侧各一身立佛，龙门皇甫公窟窟门两侧也各雕一身立佛。须弥山北周洞窟继承了西魏的特点，皆为单室窟，窟内雕仿木结构，中心柱均为单层开龕遗像，中心柱柱身四角雕立柱，下有莲花柱础，上雕斜枋，支撑梁架与窟顶，同时在基座四面雕刻神王、伎乐等题材，基座四角都雕饰有象头。综上所述，灏弥山北周洞窟中心柱单层开龕的形制延续了西魏洞窟的特点，同时又盛行来自麦积山的仿木结构形式。在雕刻内容上出现了巩义市石窟的神王、伎乐等题本。中心柱基座四周象头的雕饰可以见到陇东北魏石窟的影子。可见北周时期的须弥山受到不同地区的影响。

除了中心柱窟外，须弥山还有穹隆顶窟、僧房窟、禅窟、影窟等，且洞窟出现组合样式，经陈悦新研究穹隆顶窟是继承西域特点，表明其受到西面的影响。须弥山北魏时期中心柱窟应是受到陇东、陕北、云冈石窟影响，麦积山西魏石窟的仿木构形式也被须弥山西魏洞窟借鉴。北周时期陇东石窟中不见中心柱窟，以小型窟龕为主，从洞窟形制上来说对须弥山的影响似乎较小，而来自巩义市单层开龕中心柱样式及麦积山西魏以来仿木构洞窟形制对其影响较深，两者结合，形成了须弥山北周独特的洞窟形式。往西我们在莫高窟北周洞窟发现了相同结构的中心柱。莫高窟北魏时期中心柱窟，是受到中原云冈及新疆石窟的共同影响。莫高窟北魏中心柱窟正壁多开一大龕，其余三壁分上下两层开龕造像。正壁开一大龕的做法受到了克孜尔石窟的影响，而其余三壁分层开龕造像的做法又与云冈相同，这正体现了敦煌特殊的地理位置使其石窟面貌多元的特点。西魏的莫高窟中心柱窟中，中心柱多为四面分层开龕，中原因素占主流。到北周时期，中心柱均为单层开龕，与须弥山相同，表现出了时代的共性。

2. 题材内容

须弥山北周时期洞窟以三佛、七佛题材为主。从下表所示，可以看出

45、46窟北、东、西三壁均为三佛组合，无论是以交脚菩萨、倚坐菩萨、倚坐佛形式与二佛并列，都代表三世佛内涵。

较为特别的是东西两壁中南侧的一龕内分别为倚坐菩萨、交脚菩萨与倚坐佛像的组合，两像相对，说明他们是一对具有相同尊格的造像。这里需要指出的是46窟东西壁的交脚菩萨和倚坐佛像这一对尊格表现了弥勒上下生题材，这是自云冈二期以来的旧有题材。在云冈二、三期洞窟中存在较多的倚坐佛像、交脚菩萨像成对出现的情况，他们共同构成了弥勒上下生的内容。北魏时期的陇东石窟、陕北石窟中交脚的或类似交脚的菩萨像、佛像数量也不少，如陇东合水保金寺3、4、7窟中类似交脚的菩萨像、佛像，合水的类似交脚的倚坐佛像，有菩提树，应是弥勒龙华三会的表现。虽然它们还没有变为真正的倚坐样式，似乎还介于交脚与倚坐间的模糊状态，但正是这种过渡样式，反映了交脚菩萨、倚坐菩萨在北周的共存。北石窟165窟、南石窟1窟中也出现类似交脚的菩萨像与交脚菩萨红合出现的状况。可见在陇东地区此类图像较为盛行，且多与交脚菩萨成对出现。北魏、西魏时期的造像碑上也有较多的此类内容。其形式有单尊的菩萨像及与其他尊像结合等两种形式。单尊的菩萨像以北周天和七年（572年）、成都万佛出土天和二年铭倚坐菩萨像为代表，另见甘肃西峰博物馆藏北周倚坐菩萨像，临潼县博物馆藏北周倚坐菩萨像等。与其他尊像结合出现的例证较多，如甘肅秦安出土的西魏造像塔，中层也有倚坐佛、倚坐菩萨，同时又与其他尊像结合，大家熟悉的北周王令猥碑正面释迦为主尊，侧面雕交脚菩萨，背面为倚坐菩萨续等^①。须弥山北周45窟的倚坐菩萨已从陇东北魏类似交脚的倚坐菩萨像转变为真正的倚坐菩萨，与倚坐佛相对出现，表现了弥勒上、下生内容。北周、齐时，倚坐弥勒菩萨逐渐代替交脚弥勒菩萨而流行，期间有两种弥勒菩萨造型并存的现象。或许是受倚坐弥勒菩萨造型影响，倚坐弥勒佛也流行开来，并在附唐时期获得大发展。正

如王静芬所说 6 世纪中期出现的倚坐弥勒、倚坐佛是弥勒造像的一种新形式。北周时期的须弥山交脚的弥勒菩萨与倚坐的弥勒菩萨共存，说明在北周的须弥山新旧两种样式同时存在，具有一定的过渡性质。隋唐之后倚坐就成为弥勒的固定坐式。

三佛内容外，七佛题材在须弥山也有一定的表现，除了未完工的 51 窟整体布局为七佛外，其余均不作为主要题材，仅在窟龕的龕楣上表现，如 46 窟北壁东西两龕的龕楣上，46 窟中心柱南面龕龕楣之上雕七个小龕，数量少，且也不作为主要内容。这与麦积山北周洞窟以七佛为主的情况不同，但与洛阳地区北魏、西魏时期洞窟一样。在龙门洞窟中，七佛多数雕刻在造像头身光或龕楣上，装饰意义较强。从一期的古阳洞、莲花洞，到二期孝昌三年（527 年）的皇甫公窟，窟门门楣上均浮雕七身坐佛，窟内北壁龕楣也装饰七佛。而甘肃境内北魏时期只在陇东的庆阳南北石窟中见到过大型的七佛题材，之后七佛题材消失，直至麦积山北周洞窟中再度流行。北周的须弥山在造像内容上，并没受到同期麦积山的强烈影响，仍以魏窟中的三佛为主要题材。

须弥山北周的三佛、七佛题材仍然延续了北朝前期的禅观思想，反映了法华信仰的流行，相对来说内容较为单一，不似东部北齐石窟中出现了表现净土、华严等新信仰的造像，发展上落后于东部地区。须弥山北周洞窟中心柱基座上出现的神王、伎乐内容是其题材的一大特点。

神王题材自北凉石塔上出现以来，历经北魏晚期、东西魏、北齐周，到隋以后的石窟中逐渐消失，关于其来源及发展，学者做过较为详细的讨论。但从各地神王的内容及造像特征看，还是存在一定的差异。北凉石塔神王像是中国现存年代最早的此类作品，14 座石塔中，6 座出现神王像，其中索阿后塔还有明确的“天神王”题记，北凉石塔中神王以菩萨装或菩萨、天王装组合出现，立像居多。宾阳中洞神王着祖右肩大衣，饰项圈，

腰束带，下穿长裙。到龙门的路洞中神王已着菩萨装，上祖，戴项圈，披帛绕肩，这种样式一直延续到巩义市石窟中神王，且有进一步的发展，披帛在肩部表现为三角形，并于腹前交叉。神王一腿盘坐，一腿弯曲。东魏武定元年（543年）像碑座有神王像。同年的骆子宽造像，因有明确的神王记铭，历来颇受重视，其神王样式继承了巩义市的特点，但体态已趋于丰满。同时东魏的无纪年像座上也见神王像。西魏时期的神王现还不确定，莫高窟北魏中期开始出现的大量药叉像，与龙门路洞、巩义市神王同样上祖，披披帛，双臂上举，做托举状，如435窟中心柱基座上药叉；251窟南壁下部药叉头上绘出狮头，或许也代表某种神王。西魏249北壁下部药叉中出现了牛首人身的形象，这种形象汉代画像石墓中就存在，魏晋时期河西地区的画像砖墓照墙及墓门两侧壁画中也常见，两者间应有一定的联系。北齐时期的安阳宝山灵泉寺大留圣窟、南北响堂山、安阳小南海中窟神王衣着与北魏、东魏时期完全不同，着圆领紫身衣，戴宝冠，有的还着铠甲，长靴，与天王着装类似。另外，北齐天宝二年（552年）赵氏造像基座的兽首人身神王像、太宁二年（562年）袁景珍敬造弥勒像座上河神王、象神王等。北周明确神王内容出现在须弥山46窟，中心柱基座壶门内雕上祖，戴项圈，披帛披肩，呈菩萨样的神王像，与路洞、巩义市、骆子宽等造像特点一致，反映了须弥山受到洛阳地区的影响，而这种影响是经长安传播的。我们在北周长安地区造像碑座上也见神王像，西安东郊出土的编号为BL04-05立佛佛座正面刻博山炉比丘并一道士，其他三面均为兽首人身状神王像，左侧刻3身神王，分别为象、风、火；右侧刻珠、树、山3身神王；背面刻雷、电、牛神王。这种兽首人身状神王，形象较为夸张，不易辨识。与北魏、西魏、北周常见的菩萨装神王造型不同，亦不同于东魏、北齐着铠甲的形式。长安兽首人身神王像，在甘肃地区北周造像上也有所反映。甘肃崇信县博物馆藏一方形佛座，周边均雕神王。这些神

王均祖上身，下着裙，肩披披帛。其中的牛、象神王为牛首人身、象首人身。另还有一些形象，因无能够明确其身份的附属物，不好判定其身份。他们有的似力士，不知是否为山神王；有的双手上举，托举圆图状物；一身双手捧于腹前，手中托物，不明身份。一身身边各一人，两人低头向神王，头发抓于神王手中。从造像特征看，此碑座中着菩萨装的神王形式与须弥山 46 窟中心柱基座上的雕刻相近，如中央博山炉，披帛绕肩上飘，时代应为北周。崇信神王像中兽首人身的形象，除了在莫高窟西魏洞窟中出现外，我们目前仅在上述西安东郊出土的编号为 BL04-05 立佛佛座上发现，分析西安东郊立佛座上神王像应与汉以来的画像石墓有一定的联系，同莫高窟夜叉一样受到了墓室雕刻及壁画艺术的影响。崇信县出土的神王内容较为特殊，有神王中普遍存在的形象，也有一些新出现的形象，极大地丰富了神王内容。其上袒、披披帛的样式与洛阳、须弥山等地相同，而兽首人身的样式又延续长安特点。从以上分析可知，北周时期神王与北齐神王在造像形态上差别较大，北周神王装束与菩萨相近，同洛阳北魏晚期以来的神王像，而北齐神王则出现了一些新因素，更多的吸收了天王的着衣特点。

作为护法的神王像，最早出现于北凉石塔上，之后在北魏晚期偶见，到了北朝晚期的北周、齐时大规模出现，是与当时的佛教思想紧密相关的。北凉及北朝晚期佛数末法思想盛行，信徒们祈望佛法永存，佛理常在，故要想尽办法护卫佛法，雕刻神王像就是护法的一种方式。

须弥山伎乐形象与麦积山相近，应受其影响。

3. 造像特点

佛像分坐、立二种姿态，坐佛除了结跏坐式外，还有倚坐样式。佛像肉髻低平，面相丰圆，肩圆胸厚。立佛腹部突出，着圆领通肩袈裟，圆领开口较低，左手提握袈裟角，右手于胸前上举，这种样式的佛像在长安出

土的单体佛造像上十分常见，而在麦积山北周洞窟中很少见到立佛像。这也从一个侧面说明北周时期的须弥山与长安造像的关系紧密。

随着东西魏的分裂，西魏的文化中心迁移到长安，长安也成为佛教中心，隶属于长安的原州此时文化上受到长安的影响较大。西魏北周时期原州与长安的关系紧密。宇文泰在孝昌二年（526年）平定万俟丑奴，定陇右后，行原州事后以原州为根据地，进军长安。北周建立后，宇文泰两次巡幸原州。（大统十四年）“夏五月，进授太祖太师。太祖奉魏太子巡抚西境，自新平出安定，登陇，刻石纪事。下安阳，至原州，历北长城，大狩”。“十六年，（贤）迁骠骑大将军、开府仪同三司。太祖之奉魏太子西巡也，至原州，遂幸贤第，让齿而坐，行乡饮酒礼焉。其后，太祖又至原州，令贤乘辂，备仪服，以诸侯会遇礼相见，然后幸贤第，欢宴终日。凡是亲族，颁赐有差”。高祖宇文邕保定三年，崇从高祖幸原州，高祖夜还京师，窃怪其故吧。可见最高统治者与原州渊源及对其重视程度。

李氏家族因与皇室关系密切，成为原州的豪族，并统治原州。李贤家族是陇西成纪人，三代定居高平，自曾祖起有功于朝廷，并为秦陇等地的地方官。李贤、李远、李穆兄弟均刺史原州。李氏家族“声彰内外，位高望重，先国荣家……冠冕之盛，当时莫比焉。自周迄隋，郁为西京望族”。除了李贤外，蔡佑、田弘等也是世居高平的地方豪族，都曾任原州刺史。除了地方豪族与长安关系密切外，刺史原州的官吏也有来自长安，如宇文导、宇文宵、窦炽等，有的为随尔朱天光、贺拔岳等入关的将士，或北魏旧臣，如王盟、王德。他们的到来一定带来了长安中心文化圈的影响。李贤曾刺史瓜、原两州，且然我们找不到李贤在两地开窟造像的记载，但他与北周皇室关系密切，受北周诸帝崇佛的影响，李贤不会反对佛教。须弥山45、46等窟中的立佛，表现出与长安北周单体圆雕造像十分相近的特点，一方面体现了北周的时代共性，另一方面与这些来自长安的人物不无

联系。

须弥山 51 窟佛像呈现面短而艳的典型北周特点，与麦积山北周 62 窟等相似。菩萨与佛像相同，都呈现出一种丰壮的体态，身躯呈柱状，腹部凸出，头大身短，比例不甚协调。表明两地间有一定的联系。

造像服饰须弥山佛像多着圆领通肩袈裟，衣领较低，露出僧祇支，还有双领下垂及交领等样式。圆领通肩、双领下垂袈裟与北周麦积山相同，而交领样式是须弥山特有的。通肩袈裟下摆呈现出繁缛多层的南朝样式，这种西域与汉地袈裟结合的样式在须弥山的出现，应是通过麦积山传播而来的。西魏末年攻蜀平江陵后，荆益并入西魏版图，北周沿袭。益州与秦陇的交流加强，使得两地佛教造像相互吸收借鉴。而同属西魏北周领地的原州与秦陇在此时的交流互动较北魏时期明显增多。益州南朝造像的某些因素，就是通过秦州传播到原州须弥山的。交领样式的服饰在麦积山北魏 114、139 窟正壁主尊上见到，但其不是在袈裟上表现出交领样，而是中衣为交领。另外，部分菩萨像上也出现交领衫。但须弥山北周佛像袈裟上的交领式在其他地区不见。

须弥山菩萨像披帛交叉穿环与横于腹前两道的样式均有，且以后者为多，而麦积山此时已很少见到交叉穿环样的披帛了，须弥山吸收新因素要晚于麦积山。因地理位置、历史背景等原因，从洞窟形制到题材内容上，须弥山北魏时期更多的继承了中原云冈、洛阳地区的特点，到了北周时期，这种影响还在延续，神王像的出现就是代表。北周中心文化区长安立佛的造像特点也向西影响到须弥山，同时在服饰上须弥山又通过麦积山接受了南朝的影响，形成了多元文化交互作用的局面。

四、麦积山石窟

背景:

麦积山所处的天水地区是丝绸之路东段南道的重要驿站,各朝中央政权一直都十分重视对其的经营。同时自先秦起它就是各民族聚居的地方,西戎、匈奴、羯、氐、羌鲜卑、大夏等先后在此建立政权。这样的历史背景使得天水地区文化悠久、民族融合频繁,多元文化碰撞汇集的基础较为发达。这为石窟艺术在此的发展提供了基础,它融汇中原、南朝、西域佛教艺术,形成了自身的独特面貌,不仅有自北魏、西魏、北周直至隋唐的完整序列,又集东西南北方石窟特色于一身,加上自身的地区特点,呈现出一种与众不同的面貌。

麦积山所在的秦州地区,地近长安,西魏、北周均加强对秦州的控制,尤其北周时期秦州与长安的关系密切,极易受到长安的影响。同时历任秦州刺史的人中,多为皇族重臣。这些人对加强两地的联系起到了极大的推动作用。

洞窟形制:

麦积山石窟洞窟形制与题材有着紧密的联系。其北周时期洞窟形制与题材内容的结合就是一大特色。按常理洞窟形制对造像内容有一定的限制作用,但反过来,题材内容也会决定洞窟形制的变化。麦积山北周时期七佛是主要的题材内容,而此时麦积山洞窟中出现的新形制就是配合七佛题材而制定设计的。

麦积山北魏、西魏时期洞窟以方形无龕窟、三壁三龕窟为主,这样的洞窟形制与麦积山西魏以前三佛题材相统一,可见在麦积山洞窟形制与造像题材配合从较早阶段就开始了。北周时期这种情况变得更为突出。麦积山北周洞窟中,虽然三壁三龕形式仍存在,如 62 窟,但主要形制为三壁

一龕、三壁七龕、崖阁式等。三壁一龕窟，平面多为方形，正壁开一龕，两侧壁设低坛，坛上各塑三身佛像，正壁与两侧壁组成七佛内容，如 7、12、26、32、35、36、39、65、109 窟等。三壁七龕窟，正壁开一龕，两侧壁各开三龕，七龕内塑七身佛像，如 27、141 窟。崖阁式窟，4 窟等。这些洞窟形制虽有一定的差异，但均与七佛题材相配合而成，表明了形制与题材内容的结合。发积山还有部分北周洞窟，窟内面积较小，仅能容纳一人，以常规判断可能是禅窟，但窟内仍造像，且七佛题材较多，形成了禅窟内塑七佛的形式。禅观是西部地区北朝石窟的主要内容，麦积山小型禅窟的出现，反映了北周继承前期的特点，而七佛窟等又代表了北周的新内容，使我们看到了麦积山北周洞窟既保留旧有洞窟形制，又体现时代特性的一面。

麦积山大型崖阁式窟有 1、4、5、9、28、30、43、49 等，都位于东崖中上层。4、28、30、43、49 窟为庀殿顶，其他窟顶部残。5 窟还见斗拱等建筑形式。这些窟前部多存有廊柱，后部三间或七间窟室。与之前的洞窟形制完全不同，是纯中国式的建筑形式。其年代从北魏延续到隋，其中明确的北周窟为 4 窟，其外观为面阔七间单檐庀殿顶的大型佛殿形式，前檐原有七柱，后壁雕七座帐形佛龕，此窟如实反映了南北朝后期已经中国化了的佛殿外部、内部面貌，在中国石窟发展史上具有重要意义。4 窟大型庀殿，前檐列柱形式，在云冈二期洞窟中就已出现，如云冈 9、10 双窟，11、12、13 组窟等，均为前后室，前室前方列柱，崖面上雕仿木构窟檐。殿堂龕面，帷帐流苏等特点，让我们感受到汉风充盈于整个洞窟中。加之同期的造像内容、服饰等都表现出汉式特点，如此使得云冈二期成为西来的佛教中国化的关键时期。这一重大变革的发生，除与北魏孝文帝改制等因素有关外，青齐入魏，南北交聘局面形成，都使得包括佛教建置在内的众多方面进一步汉化。云冈二期汉化了建筑形式在随后的龙门石窟

中显现，龙门北魏宾阳中洞、皇甫公窟、唐字洞外壁上部均采用四阿式屋顶形式，有的还雕出石刻的屋檐。不仅这些大型洞窟，龙门北朝小龕中也出现一定的屋形龕，如古阳洞安定王元燮造释迦像龕，刘智明造像龕等。东西魏分裂后，龙门魏窟中承袭云冈的仿木结构形式被东西魏石窟延续，我们在东魏北响堂山 7 窟（北洞）、4 窟（中洞）、2 窟（南洞），西魏时期麦积山 43、49、28、30 等崖阁窟中再次见到了此类结构。只是东西魏在继承这种样式的同时，又吸收了新的因素，形成了具有各自的地域特点的式样。如东魏、北齐以屋形仿木结构与覆钵塔结合的形式表现洞窟、龕的外立面，东魏的北响堂山第七窟（北窟）的塔形龕，塔周围饰以摩尼宝珠等。麦积山西魏崖阁式窟，崖壁上部及前部采用来自云冈及龙门的列柱、仿木结构大型屋殿项等形式，后部各龕为圆拱形。发展到北周的 4 窟，又出现了新的因素，将列柱、仿木结构大型屋殿项等形式与帐形龕结合，形成了北周麦积山独特的崖阁式窟龕。大型仿木结构是西魏就已有的因素，帐形龕中出现了一些新内容，如顶部成覆斗形，周围饰以摩尼宝珠、山花、蕉叶等，龕两侧多誓悬各种样式的流苏、龙首、象头、凤鸟等装饰物。麦积山 4 窟帐形龕上部覆斗形是东魏覆钵塔的简化形式，摩尼宝珠此时也变得简洁，这些形制似是受到东魏影响后的变体。帐形龕是仿自中原的日常用品帐构，这种源于中原战国、汉代的室内起居设施，在北朝中晚期以帐形龕的形式在石窟寺中盛行¹。麦积山北周帐形龕继承了中原遗风，但又有了进步。龙门魏窟中的帐形龕只表现了其外立面，而麦积山帐形龕在注重外部表现的同时，对内部的结构也给予了充分的重视。自西魏起麦积山洞窟中就出现的仿帐构形式，到北周越发流行，大多数洞窟中都采用仿帐结构，并且还影响到须弥山北周 45、46 等洞窟中。

从上述分析知，麦积山北周 4 窟帐形龕及仿木结构崖阁在继承了中原北魏、东魏等洞窟结构的同时，又加进了中国传统的仿帐构等新元素，形

成了自身的特点，并向外影响了须弥山石窟。

题材内容：

麦积山北周时期造像内容上并没继承前期的三佛题材，而是大量流行七佛。而北周之前的洞窟中极少能够见到七佛题材，只在北魏的 89、128 窟前壁窟门上部小盒中出现过七佛影塑像、西魏 127 窟前壁门上绘制了七铺说法图。麦积山魏窟以三佛为主，反映了北朝前期法华信仰主导洞窟图像构成的特点。

众所周知，秦陇地区的南北石窟寺北魏 509-515 年间出现大型的七佛窟，以七佛与弥勒为主要组合。这种组合，是北魏中原地区常见的造像内容。《魏书释老志》记载：释迦前有六佛，释迦继六佛而成道，处今贤劫。文言将来有弥勒佛，方继释迦而降世，是谓七佛与弥勒佛。我国最早的七佛形象出现在新疆克孜尔石窟中，它们多与佛降伏六师外道组合而成。七佛与交脚弥勒菩萨组合，首先出现于北凉石塔上。北魏灭北凉后七佛题材出现在云冈二期的 10、11、13 窟中，他们以七身立佛的组合表现。北魏迁都洛阳以后，七佛与弥勒菩萨组合做主尊的形式，在龙门石窟基本上销声匿迹了，七佛仅仅出现在某些龕楣上，装饰意味较浓。不仅石窟寺中如此，单体造像碑中此种情况也较为普遍。而在地处陇东的泾州、豳州地区，七佛与弥勒组合成为造像的主流，它们更多地强调了两者间的传承关系。麦积山石窟北周造像中七佛题材流行，与庆阳南、北石窟寺北魏七佛窟应有一定的联系，都是继承云冈题材，发展形成的一种全新的内容。西魏末北周时期，秦陇地区七佛与交脚弥勒菩萨造像再次出现，应理解为宇文泰关陇集团的佛教信仰，实际上是根植于北魏胡太后执政以前的佛教信仰。同时七佛题材的回归，也体现了北周复古改制的核心思想，就是否定北魏胡太后执政以来的一切文化政策（包括提倡的佛教内容），力图建立一种全新的关中本位文化体系¹。从佛教发展的角度看，七佛在北周的再现，

还与北朝晚期末法思想相关，人们期望佛法长久，永世流传。再有北朝以来一直流行的禅观思想此时仍发挥着重要的作用，七佛题材的出现就是重禅观的表现。

麦积山地处中原通往西域的交通要道上，距中原佛教中心洛阳、长安较近，便于吸收中原文化，同时又受到西来的影响，虽然在图像内容上也表现出了一定的双重性，但这种双重性毕竟不同于敦煌，其佛教面貌更多的还是继承中原特色。另外，多种信仰的融合趋势自西魏窟中就已出现，到北周时更加明显。西魏的 127、135 窟中就已出现了涅槃变、维摩诘变、西方净土变等内容。北周 26、27 窟以双窟的形式更加突出地表现了这种趋势。

127、135 窟均位于麦积山西崖上部，两窟都是三壁三金的形式，三佛是洞窟的主要内容，洞窟四壁及窟项满绘壁画，壁画内容丰富，是麦积山现存为数不多的壁画，显得极为重要。正壁龕外绘制涅槃变，与其对应的前壁门上部画七佛图，两侧壁面分别绘制维摩诘变、西方净土变，窟顶左右披绘萨埵太子本生，前披画睺子本生。135 窟正壁龕外绘大型的涅槃变，左壁龕外绘维摩诘变、说法图等，右壁龕外说法图，前壁门上亦绘说法图。

从 127、135 窟三壁的造像组合看，仍是北魏以来的三佛内容，整窟的构图是受法华思想支配的。127 窟前壁与正壁上部的七佛图、涅槃变又具有佛法相承的意图。与新疆克孜尔石窟中后壁涅槃图像与前壁门上方的交脚弥勒菩萨所构成的图像所代表的含义相同。只是西魏晚期交脚弥勒菩萨渐渐减少，127 窟中以七佛来代替弥勒菩萨，虽然无代表未来的弥勒菩萨，但七佛也是佛法相传的表现。135 窟前壁绘说法图，正壁画涅槃变，也表现了佛法相承的意图。所以 127 窟中主像三佛+涅槃变像+七佛图的构图形式，135 窟主像三佛+涅槃变像+说法图都表现了法华佛法相继的思想。涅

槃图是西域新疆地区早期石窟中流行的内容，虽然有学者据佛卧姿的不同，将其表现形式分为中原与西域两种来源，但涅槃这种早期佛教题材，应是自西向东传播的。西魏麦积山出现的涅槃内容，首先以经变画的形式表现，不同于涅槃图，它表现了相对完整的涅槃内容，与随后流行的经变画关系密切。西域新疆的涅槃图像，只是脱离开传统的佛传图的内容，并与千佛、弥勒、佛像等形成组合，用以表现佛法传承的概念，与完整的经变不同。它已脱离了佛经的原始记述，有了自身的发展变化。麦积山的涅槃经变对这一古老的题材从内容到形式都进行了一定的改变，融入了新的因素，可看作是北朝晚期佛教思想发生变化的新状况，表现出适应于中国自身的发展样态。

127窟两侧壁面上的维摩诘变、西方净土变也是新出现的内容。维摩诘造像在麦积山石窟中出现的较多。这种题材的绘画作品最早出现在东晋名画家顾恺之手下，南朝诸多的画家都绘制过维摩图像。五世纪初期的炳灵寺169窟中的维摩、文殊对坐图是石窟寺中出现最早的此内容。且炳灵寺169窟中维摩诘图均与法华经关联。第一组维摩诘作为释迦侍者出现，这组图像中上层仅存“释迦牟尼”及“维摩诘”，下层存“释迦文佛”及“文殊师利”榜题，虽然两层图像均残，不得全貌，但榜题明确，推测二图原皆为释迦与维摩诘及文殊的组合。第二组维摩诘及侍者像与法华经象征的释迦多宝图像共出。这是否说明维摩诘经是统摄于法华经下呢？虽然此图中只出现了维摩诘的形象，没有维摩文殊成对出现的图像，但明确显示了维摩与释迦多宝代表的法华经的密切联系。总之，炳灵寺169窟中早期维摩诸（文殊）与释迦、释迦多宝组合出现的图像，代表了大乘佛法的重要性。炳灵寺169窟中维摩诘内容与罗什在长安大寺重译《维摩诘所说经》有关。佛经中讲：释迦派遣诸菩萨、弟子去维摩诘处问疾，目的是在弘扬“菩萨与一切众生悉皆平等”的大乘思想，学法重在心神，并非身形。

维摩诘“通达方便，久于佛道，决定大乘”。《维摩诘经》讲心、佛、众生，三无差别之不二法门，体现了大乘佛教的精髓，是决定大乘法之纲要。在弥勒佛及阿弥陀佛在北方流行以前，罗什所译的《法华经》与《维摩经》同受欢迎，两经的故事往往同时出现。炳灵寺 169 窟之后，维摩文殊在云冈、龙门北魏窟中流行。宾阳中洞是很明显的一个例证，此窟传为宜武帝（500-515）所造。据说 509 年宣武帝在洛阳宫中曾为僧人及其他朝臣亲说《维摩经》。魏宣武帝的行为从一个侧面说明维摩诘经的流行。北朝中期以后的云冈、龙门维摩、文殊像多与释迦、释迦多宝对坐等图像组合出现，应受到炳灵寺 169 窟的影响。不仅石窟寺中流行维摩诘图像，北朝的造像碑上也常见此内容。麦积山 10 号造像碑中维摩文殊也与释迦共出。麦积山西魏 102、123 窟中，主尊坐佛与维摩文殊共处一窟，虽然主尊无榜题表明一定是释迦佛，但是从 102 窟主尊胁侍一弟子一菩萨的组合看释迦佛的可能性极大，以上的维摩文殊造像说明维摩诘经在北魏、西魏时期的麦积山较为常见，是一种较为重要的题材。北周的维摩诘变就是延续此内容，只是表现形式发生了变化。西魏麦积山三佛与维摩诘同处一窟的情况与北朝中晚期维摩请经多从属或包含在法华经中的情况相关联。同期的南朝造像中也出现维摩诘与三佛的组合，体现出法华与维摩经的相互结合。由此看来这种以两经结合的组合，似乎在南北都很普遍。维摩诘这一源于南朝的佛教图像，在北朝得到了极大的发展。《维摩诘经》的流行与此时佛教大乘化及世俗化相关。“出家”“在家”的界限被抹杀，在家甚至高于出家。维摩诘所代表的菩萨道思想在北魏、西魏的麦积山十分受重视。另外，127 窟项所画萨埵太子本生、睽子本生又都是表现自我牺牲、自我布施的内容，也属于法华经、维摩请经中提倡的布施、牺牲精神。《法华经法师品》云：“是人，一切世间，所应瞻养，应以如来供养。而供养之，当知此人是大菩萨，成就舞多罗三藐三菩提”。而维摩诘经认为维摩

诸能够具有超常的智慧，是他“曾供养无量诸佛，深植善本”的结果，因此也大力提倡供养、布施思想。《维摩请经不思议品》也描述了自我布施与所有物布施的思想，与两本生故事反映了相同的内涵。

西方净土变这一题材与维摩诘变一样是来自南朝的内容，西方三圣的造像最早也出现在炳灵寺 169 窟中，它与弥勒净土一同组成了净土信仰。之后南朝大量流行西方净土思想及造像，同时期，北魏晚期龙门小龕中也开始流行雕凿无量寿佛像。直至北朝晚期的石窟寺中大量流行，如麦积山 127 窟、敦煌 285 窟都见，之后北齐、周大为盛行，北齐小南海中窟、东窟，南响堂石窟中大量出现，使得北朝晚期中国佛教石窟中的信仰及图像具有了多元性，打破了一直以来法华占主导地位的状况，佛教中国化进程加剧。

西魏麦积山 127、135 窟内的经变画，发展到北周时期的 26、27 窟中，又有了新的变化。26、27 两窟虽然洞窟形制上有一定的差别，26 窟为三壁一龕窟，27 为三壁七龕窟，但都是为七佛内容而设计的，似为“双窟”，故洞窟中的主要造像从之前的三佛变为七佛，而一直以来的主题—法华经内容以经变画的形式出现在窟顶，不似早期以小龕泥塑二佛并坐的简单形式出现涅槃经变延续西魏的内容也位于窟顶。双窟构成了七佛+法华+涅槃的内容，七佛塑像承袭北朝重视禅观的特点，而法华、涅槃变壁画具有重视大乘义理的义涵，故双窟体现了定慧双弘之思想，与莫高窟隋代洞窟的性质相同。

麦积山北周造像西域式与汉式袈裟共存，同时两者还有相互交叉结合的样式。纯西域式通肩袈裟以 141 窟左右壁后部造像为代表，圆领相对较高，不见僧祇支，袈裟边搭于左肩上，并形成一下垂衣角，下摆短而简洁，仅遮住双腿。汉式袈裟仍延续西魏的双领下垂，下摆悬裳样。62 窟等呈现出交叉样式，即西域上身圆领通肩式，下摆汉式悬裳式。22 窟佛像也

体现出两者的结合性，圆领开口较低，露出僧祇支，下摆呈多层两瓣繁复样。

秦州特殊的地理位置使得其能够吸纳不同文化，不论造像内容、造像样式还是服饰上均有一定的表现。

五、水帘洞石窟

背景：

秦州是丝绸之路东段南道上的重镇，东西、南北交往的通道，又“处势迫近羌胡”，地理位置十分重要。《读史方輿纪要》说“当关陇之会，介雍梁之间，屹为重镇”。《直隶秦州新志》卷十一上李冲《谏遣戍南郑表》认为“秦州险扼，地接羌夷”。因而秦州一直受到中原王朝的特别经营。西魏、北周王朝亦颇重视，宇文氏多次巡幸秦州，皇室宇文导、宇文广父子等均镇守过秦州。同时还派重臣刺史秦州，如西魏文帝之子武都王元戊，北周尉迟迥、独孤信、尉迟运等大臣。渭州为北魏时设立的新州，其他原为秦州所辖，军事上仍属秦州治理范围，与秦州关系甚为密切。北周设立的秦州总管，滑州同属其辖。位于滑州的拉梢寺石窟在这样的历史背景下开凿，不仅成了秦州地区规模上仅次于麦积山的中型石窟寺，同时造像内容上也有诸多相似之处，自身特点也很明显。

题材内容及相关问题：

拉梢寺石窟群因地质条件所限，以摩崖悬塑及壁画为主，其中水帘洞、显圣池二单元以摩崖壁画为主；拉梢寺、千佛洞二单元存有摩崖雕塑及壁画，拉梢寺1号摩崖释迦三尊像最为著名，它绘塑结合，是国内现存的北朝大佛之一。千佛洞以摩崖悬塑与中小窟龕为主。壁画方面四个单元均是利用天然崖面绘制，且内容多为说佛图、千佛图等。整体看，题材内容较为单一，但水帘洞北周至隋代的造像壁画从题材内容，造像组合到特征上

都有一定的自身特点，且与周边的长安、麦积山石窟、成都地区南朝造像等有着十分紧密的联系，本文试图通过对其部分题材、组合特点等的分析，来探讨其源头。

1. 十方佛、七佛、菩萨

除了说法图、千佛外，十方佛也是水帘洞石窟的一个重要内容，拉梢寺，12号造像位于1号造像的右上方，摩崖悬塑出十身立佛。造像原作于北周，后经宋代重修。十方佛是十六国北朝时期石窟寺中常见的题材，十方是指空间，四维四方及上下。

拉梢寺12号十方佛像因无榜题，它们是依据那部经典塑出不得而知。若联系崖面的整体布局，或许对此问题的理解会有一些的帮助。

拉梢寺1号造像为石胎泥塑的摩崖三像，位于拉梢寺崖面中部，座北向南，利用凹进去的崖面雕凿而成，造像两侧绘制壁面。它是时任秦州刺史尉迟迥于北周明帝武成元年（559年）主持雕凿的。造像题记中明确记载了此三尊像为释迦牟尼及二胁侍菩萨。1号摩崖三尊像是崖面主体造像，其余的造像都是围绕其布局雕凿，我们现只能够见到右侧崖面的遗迹，左侧崖面无存。11、12号就是位于右侧围绕主题造像的悬塑，虽然经过宋代重修，但从残迹看初创于北周。

1号造像主尊为释迦牟尼，学界一般将释迦看作是法华世界的教主。

《妙法莲华经》中与十方佛相关的经文记“尔时佛放白毫一光，即见东方五百万亿那由他恒河沙等国土诸佛。彼诸国土，皆以颇梨为地，宝树宝衣以为庄严，无数千万亿菩萨，充满其中，彼国诸佛以大妙音而说诸法，及见无量千万亿菩萨，遍满诸国为众说法。南西北方四维上下，白毫相光所照之处，亦复如是”。虽然在佛教美术中依《见宝塔品》创作的二佛并坐像已成为法华的象征，但法华世界教主释迦也是法华永恒的代表。拉梢寺1号造像主尊虽非释迦、多宝二佛，但其“释迦牟尼佛”的题名，又使得

其必依法华而制。

赖鹏举先生在其大作《麦积山石窟造像由“涅槃”到“卢舍那”的转变》中认为拉梢寺 1 号摩崖造像与其佛座及周围的壁画共同构成了“华严海会”的场景。虽然北朝晚期华严经典流行，与此适应，华严系佛教美术也大量出现，如北齐、周、隋出现的卢舍那法界图像就是其代表，但同时北朝晚期出现了华严经美术与其他经典关联美术并存的现象，如敦煌莫高窟北周 428 窟是华严经与法华经图像共出，安阳小南海、邯郸响堂山表现了华严经与西方净土信仰融合的情况。拉梢寺 1 号造像周围的壁画为后代重绘，原作内容无从得知。且华严世界的教主为卢舍那佛，与题记中所记的主尊释迦牟尼不符。虽然卢舍那佛常作为释迦牟尼的法身佛出现，但此种情况下均称卢舍那佛而非释迦牟尼。故拉梢寺 1 号造像壁画与华严经的联系在目前情况下似乎缺乏证据。虽然华严类经典是具体记载十方佛的主要经典之一，12 号摩崖造像是否与华严类经典有关，还有待探讨。

从上表中知，除了华严经外，十佛与观经类佛典紧密相关。观经类经典是由西域出身的僧人于 5 世纪上半叶译成汉文的一类以“观”字为首的经典，以观想佛陀和净土为中心内容，与西域佛教美术中的禅定、禅观造像等关系密切。这些观经类经典对十六国北朝佛教造像与壁画产生了重要影响。禅观思想与佛教同步传入我国，东汉末，安士高传入“安般”和“十二门”等小乘禅法，支娄迦讖介绍“般舟”“首楞严”等大乘三昧，二者从此在中土就没中断过¹。念佛是禅观中最为重要的内容，除了观想佛陀外，过去七佛、弥勒、十方佛、佛传、因缘、本生等都与禅观有关，禅观自始至终是北朝佛教信仰的重要组成部分，而十方佛是禅观的主要内容。

十六国北朝早期石窟寺中塑造或绘制十方佛的现象就已出现，如炳灵寺 169 窟建弘龕十方佛壁画及题记、酒泉文殊山前山千佛洞十方佛壁画、张掖马蹄寺千佛洞 2 号窟中心柱南面近窟顶处绘制的十方佛、麦积山 78

窟仇池镇供养人题记“仇池镇供养十方佛时”等了。其中较为完整的为炳灵寺 169 窟造像及题记，经张宝玺先生考证此组十方佛是依据晋译《华严经》而绘制。虽然炳灵寺 169 窟十方佛名与华严经记载相符，但壁画位于无量寿佛像上方，似与无量寿佛相关。作为西方净土世界教主的无量寿佛威神光明最尊第一，诸佛光明所不能及。或有佛光照百佛世界，或千佛世界。《佛说阿弥陀经》中记载了：东方世界有阿转佛、南方世界有日月灯佛、西方世界有无量寿佛、北方世界有焰肩佛、上方世界有梵音佛。张掖马蹄寺千佛洞 2 号窟中残存的题记有“东南方无优德佛”“西北方华德佛”“西南方宝施佛”“下方明德佛”。这些佛名与《观佛三昧海经念十方佛品》《十住毗婆沙论》相关，并与《观佛三昧海经念十方佛品》记载完全相同。从上述佛经及石窟遗存所反映的情况分析，十六国北朝早期的佛教造像中十方佛多是据观经类和华严类经典而绘制雕凿的。北朝晚期到隋初，北方禅法亦十分流行，代表人物为北齐僧稠、北周僧实。僧实“大和末从原至洛，因遇勒那三藏，授以禅法。”。在北周禅观信仰流行状况下，与此相关的造像也大量存在。如北周时期的麦积山 31 窟 3.敦煌西千佛洞 12 窟、隋代莫高窟 419 窟中可见到十方佛及其题记，贺世哲先生考察辨识出敦煌西千佛洞 12 窟中有“无量明佛”“南方宝相佛”题记。核对经文，“无量明佛”出现在《观佛三昧海经念十方佛品》中，为西方佛，而“南方宝相佛”在十方佛经中似乎不存在，它是四方佛中的南方佛。如《金光明经》卷一记“如是经典，常为四方，四佛世尊，之所护持。东方阿闍，南方宝相，西无量寿，北微妙声”。《佛说观佛三昧海经》卷九当文殊上即变化成四柱宝台，于其台内有四世尊，放身光明俨然而坐。东方阿闍、南方宝相、西方无量寿、北方微妙声。以此观察，北朝时期十方佛有与四方佛相互混同的现象，而四方佛也是禅观的内容之一。

对于拉梢寺十方佛，在目前无任何文字记载的情况下，我们只能做一

些推测，拉梢寺 1 号摩崖造像主尊佛足上刻有法轮印迹，法轮表现佛三十二相之一，《中阿含》卷十一、《大智度论》卷四中均有记载：足心现一千辐轮宝之肉纹相，此相能摧伏怨敌、恶魔，表照破愚痴与无明之德。观佛三十二相是禅观的基础“若初习行人，将至佛像所，或教令自往，谛观佛像相好”。加之 1 号摩崖大佛体量高大，给人以威严感，应是观念的极好对象。12 号十方佛及其下方壁面的大量千佛图，就构成了三世十方佛观的禅观内容。故拉梢寺 1、12 号摩崖造像及其周围的壁画，是依观经类经典而雕凿绘制。符合北朝佛教图像中，禅观实践与大乘佛教义理交互作用的情况。

七佛是秦州地区北周时期流行的题材，麦积山北周以七佛为主要题材，拉梢寺虽然七佛题材数量不是很多，但千佛洞 20 号巨大的悬塑七佛像，虽仅存一佛头，却居于较为显要的位置，且造像的体量在千佛洞石窟中是最大的一组，仅佛头长便 1.2 米，说明了其重要性，同时千佛洞俗名“七佛沟”，都表明了七佛在当时的盛行程度。

千佛洞还存在一定的菩萨尊像，如 2、4、6、9、12、13、16、32 号都是以菩萨为主尊，因保存较差，仅残留披帛、宝缯等，使我们无法判定菩萨具体的尊号，但以菩萨为主尊却是不争的事实。四川地区南朝造像中存在大量的单体、双身菩萨像，北齐时期单尊、双身菩萨像也较多见，且以观音菩萨为主。北周政治中心的长安出土了较多单体观音菩萨像，而陇右地区北周单体菩萨像也常见。虽然不能确定千佛洞的主尊菩萨像为观音或弥勒，但大量菩萨像的出现，还是反映了时代的共性。

2. 造像组合

拉梢寺石窟群造像中一佛二弟子或二菩萨的一铺三身、一佛二弟子二菩萨的五身组合、一佛二弟子二菩萨二力士的七身组合是北周时期定型的组合，体现了时代特点。而此时出现的多身主尊、单身主尊多胁侍的群像

组合形式，在北周时期的敦煌、麦积山、须弥山等处石窟造像中不见，是一种新风，具有一定的特殊性。北周时期的固定组合受到长安、麦积山造像的影响，而群像组合却与成都南朝造像相同。

3.水帘洞石窟题记及其所反映的石窟性质

佛教本为印度传入的外来宗教，传入中国后，亦很快被一些少数民族所接受并崇奉，如统治甘肃的十六国北京沮渠氏、西秦乞伏氏、前秦苻氏、后秦姚氏等少数民族政权的统治者均极推崇佛教，北魏拓跋氏政权几乎将佛教作为国教，西魏、北周佛教亦极兴盛。故汤用彤论魏晋佛法兴盛之原因时总结道“中原异族错居时，佛教本来自外域，信仰皈依，应早已被中国内地之戎狄”。佛教在魏晋南北朝时逐渐兴盛，关中陇右在十六国后，亦为佛法兴盛之地，用于礼佛建功德的石窟寺也不断开凿，如麦积山石窟为陇右兴起的大型石窟寺。在如此的历史背景下，羌族可能已经逐渐淡化了其本身的原始信仰，而以佛教为主要的宗教信仰了。佛教传入前火葬和信仰巫术是西羌特殊而古老的习俗。但后秦姚兴的大力崇佛，对秦州等地的羌人信仰不无影响。北魏亦不遗余力地提倡佛教，而关中第一个造寺立像的就是冯翊李润羌堡的钳耳羌豪王遇。北周至隋唐，碑铭所见羌人造像礼佛之事层出不穷。水帘洞石窟莫折氏题名说明北周时期莫折一族仍然活动于这一地域，和汉族人一道信奉佛教并作功德。

日本佐野美术馆藏王清造铜佛坐像有莫折念生天建元年（524年）题记：“天建元年十二月十七日弟子王清造像一区”。此尊造像为释迦坐像，秀骨清像，褒衣博带，完全为中原风格。说明此时莫折氏统治的地区不仅与中原一样，信仰佛教，且造像样式也照搬仿照汉风。

梁氏是陇西羌的大姓，前秦时苻生的皇后为梁氏。另外见记载的还有梁楞、梁安（苻生岳父）、梁平老等。苻生要杀梁安、梁楞，废梁氏后，惹起众羌的叛乱。可见梁氏势力之大。西秦有南安人安南将军焦遗及其子

尚书民部郎焦华。梁《高僧传》卷七记载有“下定林寺僧镜，陇西焦氏”，陈垣《释氏疑年录》卷一考为“宋元徽中卒，年六十七”从以上几条文献记载中，我们知道西晋十六国时期，梁、焦、姚等姓氏为陇西、天水、南安等地的军政要员。

前秦残余势力苻登东进陇东时，原据仇池的氐酋杨定取陇右翼城、略阳等地，自称秦州牧、陇西王。休官首领权干城据秦州显亲（今天水西北），称秦州牧。太初六年（393年），权干城为苻登所逼，投降西秦，乞伏干归以其为东秦州刺史、休官大都统、显亲公。后秦皇初四年（397年）苻登败亡后，包括略阳休官（杂虏）豪族权干城在内的秦陇各族地方势力，先后归降或为后秦所击降。可见权干城既为氏族豪门望族，又受前、后秦统治者的重视，其家族渊源及势力可见一斑。根据敦煌文书 S.2052《新集天下姓望氏族谱一卷并序》记载唐+道诸郡所出姓望氏族，其中秦州天水郡出二十姓，其中就有权姓。北周时又有名将权景宣、唐有名臣权德輿等，俱出秦州。这些秦州的世族大家，与莫折氏同样接受了佛教信仰，参与佛教石窟寺的开凿与兴建，以胁侍或供养人身份出现在石窟中，同时出资建造了许多造像碑，秦州一带出土了许多西魏北周时期权氏造像碑，如西魏大统十二年（546年）权旱良像碑、北周保定三年（563年）权道奴像碑等。

从以上可知姚、焦、权、梁氏不仅为当地大姓，且这些世家大姓多出自氐羌等少数民族，北朝时期在秦州的地位还很重要。他们参与了当时一些佛教活动，如开凿石窟等，水帘洞石窟北周壁画中出现的焦氏等家族的供养题名和画像就是一个证明。同时这种供养带有一种世家望族供养的性质。焦氏等世族握有当地的政治、经济大权，有足够的实力从物质上开凿石窟绘制壁画，加之北朝从统治者到普通百姓的崇佛热潮这一大的历史背景，秦州、渭州的世族开窟造像就成为必然，这样，使得水帘洞石窟部分

壁画造像具有世族石窟的性质。

第三节 北周单体造像研究

对于中国佛教造像的研究，外国学者的起步较早，日本东方美术史学家大村西崖著有《中国美术史雕塑篇》，书中收录了大量的造像纪及图片，以佛教美术为主体，介绍了五代以前的中国美术。瑞典学者喜龙仁搜集了大量包括佛教造像在内的石刻作品，出版了《Chinese Sculpture from the Fifth to the Fourteenth Centuries》，并按省份编排，较早的注意到区域研究的重要性。

目前国内学界对单体造像的研究较为薄弱，大多限于对某一地区某一时段的个体造像的研究，且以公布资料为主，综合性的研究较少。李静杰先生所著的《石佛选粹》是目前所见唯一的对全国范围内的单体造像进行综合论述的著作，书中不仅将造像形式进行了分类，同时从不同区域造像的特点进行了分区论证，对造像碑在全国的分布及特点有一个全面地把握。但因当时条件所限，文中收录的造像数量较少，对深入研究有一定的限制。1998年李静杰又发表了《早期单体石佛区域性分析》一文，进一步阐述了对各地域造像的认识。金申先生在《中国历代纪年佛像图典》，收录了大量的造像，其中大部为流失海外的中国佛教造像，使我们得以看到更多的资料，利于学术研究。王景荃发表《试论北朝佛教造像碑》，对北朝造像碑做出了综合分析¹。这些成果为进一步研究南北朝造像打下了坚实基础。

目前具体到各个时段、地域造像的研究，成果较少。随着成都、青州大量单体造像的出现，学者将注意力集中在对南朝及青州北齐造像的考查上，发表了大量的论文，探讨其来源与特征。而对于西部地区单体造像的研究、关注较少，李淞的《陕西古代佛教美术》、罗宏才《中国佛道造像

碑研究-以关中地区为考察中心》、台南艺术大学马羽娴的硕士论文《陝西北朝单体石造像考》是其中较新的研究成果。但对北周单体造像，目前研究成果极少。

5世纪下半叶，平城地区开始流行各类单体造像（碑）等，并辐射影响周围地区。迁洛后，佛教造像中心转移到洛阳及其周围的中原地区。随着北魏分裂，佛教造像艺术与政治文化中心相应，形成了邺城与长安两个中心。单体佛教造像自北魏正光以来，进入了大发展的繁荣时期，到北周、齐时期，达到了顶峰。但随着寺院经济的无限膨胀及佛道之争，导致了北周武帝灭佛，佛教造像受到灭顶之灾，单体造像的高潮从此落幕。

北周单体造像的分布地域是以长安为中心的陕、甘、宁、晋、豫、成都等地。其中陕西关中区为北周文化的中心地带，出土的造像数量较多，反映的时代特点也最为明显。甘、宁属于北周辖境，受北周中心文化的影响，除了存有大量的北周时期的佛教石窟寺及造像外，也存在一定数量的北周单体造像碑等。其分布地区为地近陕西的陇东、宁夏南部的固原一带，造像特点与长安相近，但也有一定的地方特色。6世纪中叶，山西、河南属于北周、齐交汇点，同时外来文化对两地也有过一定的没染，其文化面貌具有一定的多样性。虽然山西、河南境内出土的北周造像碑等数量有限，但其风格特点却与以长安为中心的其他地区不同，形成了自己独特风格。成都地区不仅出土了大量的南朝造像，同时也出土了相当数量的北周造像等，成都南朝造像以其与众不同的风格引起了学界的重视，对于成都南朝造像面貌及其源流的讨论是近年来学界十分热门的话题。成都南朝造像中存在一定的单体圆雕造像，时代从南朝到北周，且成都北周的圆雕造像又继承了南朝的特点，故在认识成都北周造像时必须考虑到南朝造像的因素。如上所述北周单体造像碑，从形式到特色都存在一定的地域差异。以下试进行分析研究。

目前学界对于造像、造像碑等名词有各种不同的理解，概念较为混乱。本文所说的单体造像是指存在于佛教石窟寺以外的，可移动的佛教造像这一特定的遗物，包括单体的造像、造像碑等。从材质上又可分为石质、金铜质、玉质、木质等主要类型。目前所见大都为石质、金铜质，玉质、木质少见。

我国的单体石造像从形式上可以分为碑式、圆雕式、背屏式、塔式、龕式等几种。各个历史时期所流行的造像样式有一定的差别，如北魏单体的造像碑较为常见，背屏式也很普遍，而圆雕式造像基本不见。东、西魏像碑基本沿袭北魏的特征，没有大的发展。到了北齐、周单体圆雕石造像数量猛增，且形式独特，反映了此时佛教造像的特点。

1.概述

造像碑是中国独有的一种佛教造像艺术形式，它是将传统的刻石纪事与佛教雕刻结合，像文并茂，成为中国独特的佛教艺术表现形式。

北周造像碑形制有长方形平顶、长方形圆拱顶、长方形蟠螭纹碑额、梯形平顶等几种类型。各种像碑分布区域不同，加之各地区文化背景的差异，在像碑面貌上表现出一定的地域性特征。

长方形平顶碑在各区都见，陕西区最常见。造像碑碑身长方形，顶部平齐，碑身单面、两面或四面开龕造像，并出现了开龕造像与龕外阴线刻形式结合的特点。龕内雕刻尊像，龕外线刻骑马、乘牛车供养人等。同时碑身还刊刻大量发愿文及邑子姓名，表明佛教社邑组织的发达。另外，从邑子名中所反映的情况看，少数民族较多。

长方形圆拱顶像碑是一种较为常见的像碑形式。自中国佛教像碑开始制造，此类像碑就已出现。其结构同长方形平顶类，只是碑顶部为圆拱形。北朝各地都存在大量的此类碑像，山西安邑出土的北周保定二年（562年）陈海龙像是其中的精品。

长方形蟠螭纹碑额是长方形圆拱顶形式的一种变形，它结合了中国传统的碑石纪事的功能，常在碑额部分雕刻蟠螭纹及刊刻寺名，说明这类碑像与寺院关系密切。此类碑额部分饰有并行或相互缠绕的蟠龙，蟠龙中间开小龕，龕内造像或刊刻寺名。碑身上部开龕造像，下部刻造像铭记或浅浮雕骑马及乘牛车出行的供养人等内容。较早的此类碑为北魏正光元年（519年）像碑，碑顶圆拱形，碑首正面雕刻两相交的蟠龙，造像雕刻精美。神龟三年（520年）交脚菩萨像碑碑首也出现蛟龙装饰。永安二年（529年）五十人等造像碑，就已十分成熟，碑额直接为蟠龙相交。而永安三年（530年）像碑为方形平顶，碑身上部一坐佛，顶饰华盖，华盖两侧雕刻倒垂的祥龙，与蟠龙作碑首的样式不同。到东西魏时仍沿袭北魏特点，如东魏武定年间像、西魏大统年间像碑上蟠龙雕饰碑额的现象较多见，造像制作也越发精美。尤其值得注意的是大统十三年铭四面像碑，蟠龙碑额部分宽出碑身，这一点在北周蟠龙碑中常见。北周时期蟠龙碑额类碑数量较多，是最具特色的像碑，且以甘肃陇东地区多见，河南、陕西也有北周蟠龙碑身只开一层龕，用以雕刻造像，碑身其他部分刊刻供养人出行图及题名，一改西魏大统年间碑身多层开龕的样式。王令獬、王文超碑是北周此类像碑的代表。山西地区的造像碑，碑身多高大窄长，分层开龕造像，与西北地区北周像碑多单层开龕造像的形式不同。

西安文物保护研究所藏的北周长安造像中，存在一批汉白玉造像，有方形碑像、单体圆雕造像。这种材质的造像在北周其他地区不见。此类材质，是定州系白石造像特有的。定州系白石造像以其细腻光洁的材质，固定的造像内容及特点而闻名于世造像主要分布在以定州为中心的河北中南部与山东西北部的华北平原北部地区，涉及河北、山东、山西等省，其他地区发现较少。从定州系造像的发展及各时段的数量来看，东魏—隋是主要发展阶段，造像数量占整个造像的88.27%，而东魏后期—北齐又是

鼎盛期。北周长安出土的这批白石造像从材质上看与定州造像相同，应来自定州区域。北周曾于 577-580 年间短暂的控制定州，在其造像上采用定州系白石材质应是可能的。同时我们在曲阳出土北齐天保二年（551 年）的白石造像铭记中发现了雍州供养人题名，这说明两地间有一定的交往。虽然北周白石造像与定州系材质相同，但北周白石造像与定州系造像的形式及题材内容上存在较大的差异，定州系造像以背屏式为主，题材有弥勒菩萨、弥勒佛、释迦多宝、释迦、无量寿佛（阿弥陀佛）观音菩萨、思维菩萨等。而北周白石造像多为方形碑像，还有部分圆雕像。造像内容有一佛二胁侍、二佛并坐、单体菩萨等，内容远不如北齐造像丰富。所以北周白石佛像只是采用了定州系白石造像的材质，造像形式及内容仍保持北周特点，并不属于定州造像系统。

2. 造像碑的内容

造像内容有佛教、道教、佛道混合等。佛教像碑的造像内容，从铭文看有释迦、弥勒、观音、千佛等。佛道混杂碑有释迦、天尊等。道教碑主要表现天尊像。

佛道混杂及道教像碑均吸收了佛教像碑的特点，陕西地区自北魏以来佛道混合就成为其造像内容的一大特点。从北魏的魏文朗造像开始，到北周时期的绛阿鲁佛道碑、辅兰德道教碑和马洛子玉老君碑、李县信佛道碑、许三谨、李要贵、雷小豹道像碑、刘男俗像碑等均为佛道混合或道教内容。这种佛道混杂的像碑，是北朝时期长安及其周边地区佛教造像的一大特点，并从长安向外辐射，影响到其他地区，向东影响到山西地区，如山西芮城出土的北周建德元年（572 年）李元海兄弟天尊像碑。陕西区佛道混杂像的出现是对本地区自北魏早期以来宗教信仰与造像传统的继承，同时与北周陕西道教的发展背景密切相关。

第四节 南朝造像对北周石窟及单体造像的影响

北周石窟寺及造像除了在各自的背景下发展外，相互间也出现了一定的影响，主要的影响当然是中心文化区对周围地区产生的，但次文化中心也会对周边地区产生影响，甚至还会有反向的影响。

南北朝时期，南北不仅存在地域上的距离，政治上相互敌对、分裂，经济、文化上也均有一定的差异，但同时也出现了一些互动。以传统文化自居的南朝对北朝的影响较为明显，反映在佛教造像上，南朝造像对北朝晚期石窟及单体造像产生了较大的影响，尤其成都地区的南朝造像对长安、麦积山、敦煌等西北地区西魏、北周石窟及单体造像的影响十分显著。

从目前的考古发现来看，我国最早的佛教遗物出现在汉晋时期，且多发现于南方地区，如四川乐山麻浩崖墓、柿子湾崖墓、彭山崖墓中的浮雕坐佛及冥器，长江下游地区大量存在的堆塑瓶，铜镜，摇钱树，近年南昌火车站出土的东晋带有坐佛像的戒指等¹。这种情况与南方佛教发展的状况相关联。阎文儒先生认为：佛教徒自摄摩腾、竺法兰，于后汉明帝时入中国后，继有安息国王太子安世高于恒帝之初入中夏……教传入中国后，其盛行似不在中原而在东南一带。时吴地初染大法。风化未全。僧会欲使道振江左，兴立图寺。乃杖锡东游，以吴赤乌十年，初达建邺，营立茅茨，设像行道。时吴国以初见沙门。康僧会初入吴，设像行道，时曹不兴见西国佛画仪范写之，故天下盛传曹也。西晋时屡有外国佛像送达，“天竺沙门十二人送像至郡下，听留吴郡”。及至南朝时期，南方佛教注重义理，并与魏晋玄学融为一体，倡佛之风大盛，南朝各代均大肆建造寺塔，为满足寺庙的供奉需求，佛教偶像的制作也趋于成熟、兴盛，只是此类遗物较难保存，今日所见为数不多。

南朝石窟及造像的数量不多，分布地域主要为长江流域的南京、成都

两地，以南京为中心的长江下游地区存在个别的南朝龕像，既南京栖霞山千佛岩龕像、浙江新昌宝相寺龕像等。另还有零星的佛教造像及遗物，如宋元嘉十四年（437年）韩谦造铜像、宋元嘉二十八年（451年）刘国之铜像、齐永明六年（488年）维卫佛、梁普通六年（525年）公孙伯城造弥勒像、大同四年（538年）造弥勒像、梁大同七年（541年）张兴尊造像、中大同元年（546年）慧影造释迦像等。长江上游的四川地区，不仅出土了大量的东汉时期的佛教遗迹，从二十世纪三十年代起，在成都及其附近也陆续出土了一批精美的南朝造像，茂县永明年像碑及成都万佛寺出土造像是其代表了。近年更是出土了大量的佛教像碑，这些造像再次引起学界对南朝佛教及其造像的兴趣及关注，因南朝文化中心建康地区至今为止发现的南朝龕像数量极少，又少见单体的碑像，所以目前四川地区出土的南朝造像，对于我们认识南朝造像特点源流等显得极为重要。虽然南朝石窟及单体造像的数量无法与北朝石窟造像相比，但这些资料的出土刊布，对认识南朝造像特点、南北造像的关系等是十分重要的。近年学者们从不同的角度对南朝造像进行了分析研究，成果斐然，学界对南朝造像的特点、来源等有一较为明确的认识，使得南朝造像研究进入了一个新阶段。

第四章 中国佛教石窟造像艺术探究

第一节 中国佛教石窟造像的概述

一、中国佛教石窟造像概念辨析及研究范畴

研究石窟造像艺术首先要对其研究的范畴做一个界定，通过对石窟艺术、佛教造像艺术，以及雕塑艺术的范畴加以梳理，才能得以辨析。中国古代佛教艺术遗产包含的内容十分丰富，寺塔、石窟、版刻、佛画、藏经、佛曲、金石文物等等，种类繁多。

佛教造像主要有两大类，一类供奉在寺庙、宫廷和民居内，一类雕塑在石窟寺中。前一类多为彩绘泥塑、彩绘木雕、铜塑和鎏金铜塑，后一类多为石雕和彩绘泥塑（后简称彩塑）就佛教造像而言，从材质上看，佛像的门类就有金银像、铸像、雕像、塑像、夹纻像、瓷像、绣像、陶泥像等。

由此，可以辨析出本文所要研究石窟造像，是雕刻、塑造在石窟（寺）之中的佛教石雕彩塑形象。本文研究的重点也就落于此，而作为建筑形式存在的造像载体“石窟寺”，它与窟里的造像相辅相成、相映成辉。也成了本文分析的一个对象。

佛教石窟造像艺术的载体—石窟（寺）所谓“石窟寺”，就是凿建于河畔山崖间，供僧侣和信徒礼拜修行的佛教寺庙。与之同时产生的“石窟（寺）艺术”是融石窟的建筑形式、雕塑和壁画为一体的综合性艺术，是一个完整的而且特殊的文化形式。石窟艺术具体表现在：洞窟的形制、壁画、泥塑、石胎泥塑、石雕、摩崖大像，以及窟前的木构建筑（不过木构

建筑不应包含在石窟文化中)。石窟造像既有洞窟内的造像,也有洞窟外的造像。它模拟的又是整个世界,洞窟中的艺术形象包含宇宙,总揽群生,千姿百态,变幻无穷。其视觉的传达的意义都是在于宣传佛教、弘扬佛教,借以挖掘观者的想像力,诱发人们去观想佛土的明净、地狱的惨烈:去追念舍身的伟大、欲望的烦恼,从而达到引导人们弃恶扬善、皈依佛门的目的。

综上所述,所谓“佛教石窟造像艺术”,顾名思义就是以石窟(寺)建筑为载体的,雕凿和塑绘于石山窟龕中的,以佛教人物形象为题材的,有特定仪轨(量度)的造像艺术。佛教石窟造像艺术是融合了佛教造像艺术、石窟艺术、雕塑艺术,以及绘画艺术和华夏艺术、美学、佛学等多方面的综合艺术文化形式。

二、中国石窟造像的起源与发展

1. 无像与有像—佛教石窟造像的由来

(1) 石窟寺中的无像至有像

佛教诞生于公元前六至七世纪的古印度,创始人乔达摩·悉达多(公元前562-480年)在公元前525年左右觉悟成佛,开始宣传佛教,尊称释迦牟尼。由于释迦牟尼在世的时候,极力反对个人崇拜,不主张涂画佛像,所以最初的佛教是不允许塑造偶像的。而日后的佛教徒又由于对佛祖太崇敬的缘故,认为释迦牟尼崇高神圣,塑造释迦牟尼的法身,是对佛的不恭敬。内心潜存着一种不可动摇的“敬畏意识”,惟恐任何一种有形的凡俗具象都无法描绘出释迦牟尼佛的无比美妙与无比庄严,所以佛教的早期经典《阿含经》中就有了“佛形不可量,佛容不可测”的训告。所以,当初的石窟开凿只是用来容纳修行者修行的处所。

信徒们对于佛的颂扬,也只能用与佛有关的事物来象征,而不能用释

迦牟尼佛的具象表现。比如用菩提树来代替或象征释迦牟尼曾经在树下悟道成佛，是以物代人。用佛的脚印来表示释迦牟尼佛的来到和存在，是以身体的局部代替身体全部。此外，一头白象从半空中下来表示“投胎”，一朵莲花表示佛“诞生”，一匹马表示“出家”等等。这些分别寓意佛的“托胎”“诞生”“出家”“成道”“说法”的马、象、狮子、莲花、菩提树等形象的刻画，是一种重要的佛教石窟艺术的历史现象和美学现象。

我们将这种用一些特征性或特指性的物象，来代替或象征释迦牟尼佛的独特“艺术空白”现象，称之为“别物假代”或“物化象征”。而这种“别物假代”或“物化象征”情况的改变，是在释迦牟尼逝世 600 年之后。

孔雀王朝的统治者阿育王（约公元前 272-231 年在位）大力提倡佛教，佛教成为印度国教后，佛教僧徒们在“观禅”的指导下，石窟中前所未有的雕刻出了佛教系列形象，真正意义上的佛教石窟造像才开始出现。公元一世纪时，佛教内部出现了以普渡众生为最高理想的大乘佛教。大乘学说流行后，佛教石窟造像开始在印度各地广为流传，进而向邻国传播。

由此可见，由于佛教的兴起，“石窟”这种人工建造的洞穴式建筑，人为建筑（与一般的建筑不同）被打上了文化的烙印，从而成为一种文明的形式。如果说，最原始的单纯作为禅修的石窟是“人类本质力量的对象化”（马克思语）结晶而具有人类文化创造的诗意光辉，那么稍后发展出来的被赋予了更多的装饰性内容，添加了佛教崇拜对象一佛、菩萨的石窟，则更多的是以艺术的审美方式来把握世界的一种高度结晶。而石窟也因为有了这些造像的出现而更加的具有审美价值。这便形成了一门独特的艺术——佛教石窟造像艺术。

（2）石窟造像的出现成因

佛教石窟造像的出现，是历史发展的必然。这种流变主要有三个方面契机：一个是：自公元前 4 世纪（公元前 327 年）古希腊马其顿帝国国王

亚历山大远征抵达犍陀罗。在侵入印度河流域的同时，也带去了希腊人“神人同性同形”的观念，以及雕刻石像的技艺。希腊艺术风格从此留下了痕迹，这些都为佛教石窟雕刻艺术做了观念和技术上的积累与准备。

另一个是：公元一世纪，佛教内部出现了以拯救众生为最高理想的大乘佛教，大乘佛教神化佛陀、美化佛陀的思想广为盛行。佛教为利益一切众生的教义，催生了释迦牟尼佛“分形化体”，并允许僧徒广设供养，礼拜佛陀，以此算作积功累德之举。

再一个是：佛教徒在自己宗教修持的具体实践中有了“观禅”需要。观禅也就是观佛像，这是一种宗教必修功课。“观禅”的方法是先从佛像的肉髻开始观察静识，然后沿中线下移至眉间白毫、双眼、鼻子、嘴……直到脚。然后再从脚向上观，直至头顶上的肉髻。如此反复，闭目凝神，一心想着方才见到的佛像，直到佛的美妙形象已深深浮现在修行者的脑海之中为止。

此外，东西方意识形态的差异也使得佛教石窟造像的出现成为必然。东方与西方相比，最根本的特征之一是东方注重直观的认识，而西方则侧重于抽象的思辨。东方人以直观感觉来判断事物，空洞的抽象教义似乎总不如实在的、具体的造像那么直观，那么易于使人领会和感觉到伊斯兰教徒只要能够朝圣到麦加城的黑石头，便能感觉到真主的存在，并不需要别的附加条件。佛教徒亦然，他们需要佛时时在其身旁，这样，他们的苦苦修行与虔诚之心才会得到佛的承认，才能得到佛的保佑，才能在涅槃以后，进入极乐世界，脱离苦海。因此，佛教造像在印度的出现，只存在时间早晚的问题，而不需论证其有无问题，它是印度（或者称东方）文化的产物，是历史发展的必然。

总而言之，无像与有像，是佛教石窟艺术发展的一个重要阶段和重要特征，应该说，这也是利用与创新的结果。我们知道，任何艺术，都是在

利用、继承和学习前人所创造艺术的基础上创新与发展的。佛教石窟造像艺术亦是如此。先前是只有洞窟没有形象，后来是有了别的形象但没有释迦牟尼佛的形象，最后才有了释迦牟尼佛说法、游行以及传记故事中的种种佛陀形象。对于前者来说，它是美术发展的正常状态，人们总是要在自己生活的空间美化自己，美化生命，追寻理想，不管是世俗艺术，还是宗教艺术均是如此。而后者则是佛教发展的结果。了解这个特征有助于我们对佛教艺术发展的认识和把握。

（3）石窟寺的基本形制

“石窟”一词，本源于古印度。东晋天竺僧人译《管佛三昧海经观四威仪品》中有“尔时世尊，还摄神足，以石窟书。”由于佛教源于印度，与此相应，石窟（寺）同样传自印度，这是它最初的运行轨迹。一般来说，印度石窟共有七种不同的建筑类型，即中心塔柱式窟、毗诃罗式窟（僧房式禅窟）、覆斗式殿堂窟、大佛窟、涅槃窟、背屏式（覆斗式中心佛坛窟）等。

我国的石窟最早在新疆，始建于公元三世纪。传到中国后，中印文化交流的过程中，受自身主体性因素的主导作用，“中国的石窟一开始就未出现与印度的两种主要窟形——毗诃罗式（在一个大的方型石窟的西壁，开凿许多仅能容一榻之地的方形石窟）和支提式（马蹄形窟，门前列石柱，门内左右也各列一排石柱，后面有覆形的舍利塔）完全相同的形式”。而是与汉代的崖墓及中国传统木构建筑混合成了一种特殊的佛寺，又称石窟寺。而后一步步地向中国宫殿建筑形式演化。

2. 释迦东行——佛教石窟造像的传入

阿育王时代（公元前 273-前 232 年），佛教盛行，教义远播中亚和西亚。阿育王以后，佛教造像逐渐兴起并系统化。公元一至六世纪，希腊化的犍陀罗雕刻艺术成熟定型，基本特征是追求风格化和程式化的写实效

果，犍陀罗艺术进入了鼎盛时期。大约在两汉之际，汉明帝永平年（67年）佛教传入我国。魏晋之际，犍陀罗式、笈多式的石窟佛教造像模式开始在中国流行。开凿在4、5世纪的石窟寺，至6、7世纪达到顶峰，窟龕造像多得不可计数。北方佛教重修持，故多石窟和依山雕琢。南方则重义理，故多雕塑成像。中国佛教石窟造像艺术实际上是一个佛像从“梵式”到汉式的华化过程，审美特征也呈现由印度装饰性为主朝着中国写意性为主的转化趋势。

（1）佛教石窟造像引入中国的社会背景

佛教艺术是中世纪东方传播最广的宗教艺术。在研究中国佛教石窟造像艺术的同时，有必要先说一下，为什么佛教能够在中国普遍为人们所信仰，因而有这一艺术的创造。

佛教和其他宗教一样，是超自然的荒诞的虚幻的歪曲地反映。在这反映中，世间的力量采取了超世间力量的形式。在历史的初期，被反映的首先是自然界的力量，在往后的演变中，自然界的力量在各国人民中获得各种不同的复杂的人格化。可是在自然界的力量之外，很快地又出现了使劳动者遭受灾难和痛苦的力量，其程度比起自然界力量，是有过之而无不及的。对于一辈子勤劳和贫困的人，宗教教给他在人世生活中要温顺和忍耐，用博得上天恩赏的希望来安慰他。对于专靠别人劳动而生活的人们，宗教则教给他们在人世生活中要乐善好施，非常廉价地替他们辩护所过着的剥削者的生活，并以贱价，出售升入天堂享乐的门票。

佛教的创造在当时的印度是为了稳定社会的根基，是反映印度刹帝利及富有的吠舍的意图，在宗教斗争的轨迹上进行反种姓的运动。佛教鼓吹宗教面前各种姓平等，对压迫者表示温柔、顺良、服从、宽容。劝告大家放弃一切欲求，来缓和阶级斗争。而其中的大乘佛教，是要求一切众生对逆来不做任何反抗，放弃斗争，就是企图压制对剥削者的憎恨，也就是放

弃阶级的憎恨。这些教义完全符合了刹帝利王种和富有的吠奢两阶层的阶级剥削目的。把被剥削阶级导向了只要笃信于佛陀或往生于极乐世界，便可以获得美好生活的虚幻安慰。

在中国，自汉末以来，豪门世族占绝对地位，统治阶级已不能再用“上天之子”“符瑞”之说以欺骗人民。人民呢，在悲惨的境遇中，看不到有什么出路。他们期望得到超自然的上天的力量的帮助。恰值佛教不提倡战斗，缓和阶级矛盾，大乘佛教中关于解救众生、彼岸世界的宣言正迎合了当时人民的心理。在这样阶级矛盾尖锐的情况下，劳动人民在忍辱负耻、愤懑绝望之中就转而寄希望于不可知的上天，希望往生于兜率天，以至于有弥勒菩萨的降世，希望有极乐的净土，阿弥陀佛的世界。“魏晋南北朝是我国封建社会第一次大分裂时期，昔日的繁华与辉煌，自尊与自傲，一去不复返，西晋末年，特别是进入东晋十六国时期后，战争连绵不断，灾难重重，人民生活困苦，生命也受到威胁，动荡与迷惘，为当时社会真实描绘。代之而起的，是一种消极厌世的悲观情绪。正统的儒家思想由于解决不了社会现实问题而受到冷落，于是寻求精神解放”。中国人这种具有实用倾向的宗教观，顺应社会的需要，不仅让统治阶级把佛教作为新的统治工具，而且也作为填补他们在胜败无常的野蛮战争中精神空虚的良药而大加扶持，因而，佛教找到了它得以滋长兴盛的社会土壤，迅速普及到社会的各个阶层。佛教由此登上了中国的历史舞台。

中国古代把开凿石窟、绘塑佛像看作是实现祈愿的功德和福报，并称为种“福田”，是可以超脱三界的善举，因此代代造窟成风，佛教信仰也成为世俗生活中的重要活动之一。从社会心理来看，这种信仰里包含着一种审美意识，它也是按照审美的原则描述着理想的境界，按照理想的观念寻找负载的物化体，对佛、菩萨、净土的信仰，也包含着对被信仰形象真、善、美的理解与想象，这一过程恰与审美相连通。佛教艺术是要使信仰者

从抽象的教义中获得信仰的具体化。而艺术审美也离不开物象和意象，艺术要把宗教的观念变为形象，把宗教的恐惧变为崇高和美、神圣的中间环节就是信仰。而这种信仰的具体化催生了中国佛教石窟造像艺术的引进与发展。北魏是中国佛教的极盛时期，佛教造像艺术也随之勃然而兴。凿窟造像蔚然成风，大小窟龕数不胜数。

（2）佛教石窟造像东渐路线

佛教及其佛教石窟造像艺术东渐的路线大致有三条：

一条是西北路，即沿丝绸之路而输入内地；一条是海路，即从锡兰（斯里兰卡）到青岛和广州的东南沿海地区；一条是西南路，即从尼泊尔到西藏，从缅甸到云南（即南方丝绸之路）的川滇地区。

这三条路线中主要的还是西北线。这条线上在传播中由西向东，循序渐进，步步为营，成了石窟造像艺术东渐的，上承古代印度，下连新疆甘肃等地，源源输入整个中国。在这条线上的新疆克孜尔千佛洞、敦煌莫高窟、甘肃炳灵寺、麦积山、山西云冈石窟、河南龙门和四川广元石窟造像艺术，就像一串美丽的珍珠点缀在中国古老的土地上。而后两条路线则因为交通及其他缘故没有形成持续发展的势头，规模不大且时断时续。

丝绸之路是一条横贯欧亚的文化运河，石窟造像艺术是一个艺术过程，自公元3世纪至16世纪，前后绵延雕凿了一千三百余年。就中国本土而言，愈向西，外来成分愈浓，愈向东南，造像愈加中国化，愈益被中原文化融会贯通后被接受下来，溶化并改造成为能够充分表达汉民族特性的汉族文化，然后再通过原来的路线，向西方传播，又在很大程度上影响西城文化。龟兹石窟娑婆飞舞，云冈石雕的粗犷彪悍，龙门石刻雍容宏大，敦煌彩塑的细腻艳丽，麦积山的秀丽生动，大足石到世俗化与人情味，藏密雕塑的光怪陆离……

3.石窟寺分布的特征

(1) 北方多于南方

如果以长江为南北为分界线，我们可以发现，北方的石窟造像明显多于南方。在中国三大石窟群分布区域中，北方占据西北和中原两大主要区域，南方只有西南地区，独居一隅。敦煌莫高窟、大同云冈石窟、洛阳龙门石窟、天水麦积山石窟、这四大石窟都被北方包揽。就连仅次于这四大石窟以外的大型石窟，除大足石窟在四川以外，如永靖炳灵寺石窟、庆阳北石窟寺、巩义市石窟寺、天龙山石窟、南北响堂山石窟等，也都集中在北方。若以数量而言，则南北差异更大。仅云冈石窟一处，就有造像5万余躯，西北地区 and 中原地区石窟之多，排列之密，令人叹为观止。

(2) 以一条主线为中心，向四周扩展

这条主线的一端，来自古代印度，中经两域诸国，沿河西走廊向西安、洛阳进发，再由西安、洛阳，通过蜀道，进入四川境内。这条造像的主线，是由许多石窟造像点组成的，这些点在新疆有拜城、库车附近的克孜尔、库木吐拉石窟，吐鲁番周围的柏孜克里克石窟，在甘肃河西走廊地区有敦煌莫高窟、安西榆林窟、天水麦积山、永靖炳灵寺等，在山西有云冈石窟，在洛阳有龙门石窟，并由此深入蜀地，传至重庆市大足区等地。这些石窟，犹如一颗颗珍珠，镶嵌在祖国大地上，使古代丝绸之路，闪闪发光，耀人眼目。这些石窟承担着向内地传播、输送的历史使命，并在传播过程中逐渐成了几个重心。这些重心有敦煌莫高窟、天水麦积山石窟、云冈石窟、龙门石窟和大足石窟，它们不仅纵深向中原腹地发展，而且横向四周扩展，最终形成一个点、线、面结合网络。如敦煌莫高窟向内地延伸至天水麦积山，再由麦积山

传至云冈、龙门等地。而横向它又影响西千佛洞、安西榆林窟等。天水麦积山与水靖炳灵寺、庆阳北百窟寺、泾川南石窟寺等既受到敦煌莫高窟的影响，同时也互相影响，形成一个石窟群体。洛阳龙门石窟更是如此，

其受西北影响而建，建成以后自己便成为母窟，在其周围繁衍出巩义市石窟、渑池鸿庆寺石窟、陕县温塘石窟等。

中国的佛教石窟造像，大多建造在丝绸之路及其两侧。在这条路线之上，不仅诞生了全国最有名的三大石窟，而且中小型石窟群体群星捧月，陪衬左右，使之形成几大网络。在几大造像集中的区域，实际上就是这种风格的反映。

（3）散存的石窟遍及全国

石窟寺造像虽以西北、中原、西南三大区域为重点，造像最多，但并不意味着只有这些地区才有石窟寺造像，而其他地区就是空白，事实上几乎全国各地都有石窟造像存在。内蒙古有辽代后召庙石窟和赤峰洞山石窟，北京房山万佛堂有隋唐时期的作品，辽宁义县有万佛窟，山东有佛峪寺摩崖造像、千佛崖石窟、黄石崖与千佛山石窟、益都云门山与驼山石窟，江苏连云港有孔望山摩崖造像，南京栖霞寺千佛岩石窟，徐州云龙山石窟，浙江有杭州飞来峰、烟霞洞等处石窟，江西通天岩宋代造像，湖北来凤土家族自治区仙佛寺石窟，福州南乌石唐代造像等等。这些石窟造像，分布比较零散，也不似大石窟群体那么显赫，但其相对而言，独特的造像艺术（主要是受本地区文化影响）十分突出，引人注目，也是研究佛教石窟造像艺术不可忽视的珍贵资料。

4.石窟造像分布的相互关系

佛教石窟造像是中国佛教造像艺术的主流。探讨佛教石窟分布的相互关系，实际上是讲中国佛教石窟造像各主要区域之间的关系。

（1）早期石窟造像，西北影响内地

西北地区是我国佛教造像最兴盛地区之一。它西连西域，是印度佛教及其造像艺术东传的主要通道。如拜城克孜尔石窟，从其洞窟的形制和残存下来的壁画风格来看，其极可能产生于东汉末年，至迟不会晚于十六国早

期。此外，库木吐拉与森木塞姆石窟，其开凿年代也与克孜尔石窟相近。这些石窟不仅在时间上早于敦煌莫高窟，而且在题材与表现手法上，也都对其有一定的影响。十六国后期，敦煌莫高窟、永靖炳灵寺、天水麦积山等石窟迅速发展起来，这些石窟在规模形制、题材内容及造像的艺术手法上，比起新疆地区的早期石窟都有了长足的进步，它更加系统、完备。完成了由边疆向内地传送的第一站任务。处于河西走廊地区的敦煌、天水、永靖、庆阳诸地，更接近于中原，其大规模的兴建土木，修窟造寺，又直接影响到云冈石窟的开凿。云冈石窟的开凿，标志着传送已完成了第二站任务，也标志着由十六国至北魏早期雕像风格的成熟。昙曜五窟是其中最杰出的代表，这种风格是印度佛教造像在西北地区长期发展的结果。云冈石窟开凿不久便传至洛阳，龙门石窟早期洞窟（古阳洞、宾阳中洞、莲花洞等）实际上是与云冈石窟北魏风格一脉相传的。龙门石窟的开凿，完成了由西北向中原输入的第三站，也是最后一站的任务。将早期佛教造像依照考古学类型学的方法进行排列与组合，我们就可以更清晰地看出由西北向中原、由西域文化逐渐向本民族文化转化这一过程，这些都证明，十六国至北魏早期，佛教石窟造像艺术是由西北向中原施加影响的。当然，此一时期也有中原向西北影响的特殊现象，但其并不占据主流。

（2）北魏太和年间，中原与西北的石窟造像双向交流，互相影响，中原地区逐渐占据优势。

从石窟造像出现到北魏早期，在我国北方，受传播路线的影响，中原地区一直受西北地区风格左右，但到了北魏太和年间，这种情况开始发生了变化。首先是北魏太和十八年（494年）迁都洛阳，使得北方政治、经济、文化的重心也随之南移。政策上推行汉化改革，学习汉族先进的科学文化。昔日的都城平城失掉了往日优越的位置，影响到石窟造像上，就是大规模开窟凿龕逐渐南移，昙曜五窟的辉煌成了历史，代之而起的是龙门

石窟的兴旺发达。龙门石窟的开凿，虽早于孝文帝迁都洛阳之前，但规模很小，到了北魏太和十九年，伴随政治文化中心的迁文化中心的迁移，这里才开始了大规模的开窟造像运动，由于汉化的结果，造像上出现了受南方文化影响的“褒衣博带”式风格，并深受人们喜爱，成为当时时髦样式。其次，北魏皇亲国戚、王公贵族多在此造像，使其规模和形式日益受到人们的推崇，龙门石窟成为各个地区竞相仿效使其规模和形式日益受到人们的推崇，成为各个地区竞相仿效的粉本。以龙门为代表的北魏晚期风格，开始向西北回溯，影响到了云冈和敦煌等地的石窟造像。如云冈石窟 20 窟以西的窟龕造像，人物形象清羸削瘦，衣饰多为中原传来的汉装，下部重叠日趋繁密，与龙门北魏期的魏字洞、火烧洞诸窟有相似之处，敦煌莫高窟第 249 窟、285 高等也染有中原地区的习尚。

这一时期，西北地区的造像虽然已不再是时代的主流，但其依据自己雄厚的力量，仍不断向中原等地施加影响。龙门石窟北魏晚期新风格的确立，也有赖于此地区北魏早期风格的吸收与借鉴。因此，双方是在平等的基础之上进行交流的。但龙门石窟借助天时、地利、人和的有利条件，逐渐占据了优势，开始领导造像的时代潮流。

（3）隋唐时期，以龙门石窟为中心，影响四周

北魏后期，都城由平城迁到洛阳，洛阳成为中国北方政治、经济、文化的中心。洛阳位居中原，西北可连接山西、甘肃诸省，向南可接触长江以南的南方文化，处于南北交流中心地带。

隋唐时期，中国重归一统，大一统的局面进一步促进了洛阳的繁荣。龙门石窟继北魏后期不断开凿后，重新兴盛起来，许多皇亲贵族，富绅豪门纷纷涌向龙门，大兴土木。宾阳北洞、奉先寺、万佛洞等，皆是此一时期开凿或建成的。

第二节 中国古代各时期佛教石窟造像之流变

中国是世界上石窟造像最发达的国家，时间之长，规模之大，数量之多，分布之广，举世罕见。“中国的石窟开凿约始于3世纪，盛行于5-8世纪，到16世纪基本结束”。“由于有较长的历史，石窟造像数量相当多，形式有石雕和彩塑两种”。

从地理位置分布上看，石窟主要分布在西北地区、中原地区、西南地区。

“西北地区包括今天的新疆、宁夏、甘肃三省区，相当于古代西域一部分和河西走廊地区。这有中国最早得石窟一拜城克孜尔石窟、七格星石窟、柏孜克里克石窟等，敦煌莫高窟是中国规模最大、持续时间最长得石窟。中原地区最有代表性的石窟寺有山西大同云冈石窟、太原龙山石窟、天龙山石窟、洛阳龙门石窟、巩义市石窟、河北南北响堂山石窟等。西南地区主要是四川地区的千佛崖石窟、大足石窟、云南大理的剑川石窟、浙江杭州的飞来峰石窟以及广西桂林的北山石窟等”。就年代而言，对于北魏和唐代这两个开窟造像的高潮来说，敦煌、云冈和龙门毫无疑问是有代表性的。但对于这两个高潮中国的重要石窟各具时代特征，新疆石窟代表着早期石窟的风貌；响堂山石窟和山东隋代石窟表现了北魏到唐代风格的过渡；对唐代以后石窟的了解，更要借助于四川石窟、延安石窟和飞来峰等石窟。

佛教石窟造像作为“舶来品”，虽然在制作上有着仪轨量度的限制。但是，他更受到时代审美趣味的影晌，不断为各时代艺术匠师所丰富，进而呈现出吸收和借鉴的一个转化过程。从马克思主义的观点来看，艺术创作的演变发展最终是由社会经济基础决定的，而艺术创作的繁盛衰落与社会经济的发展、时代的盛衰又存在不平衡的情况。故此，在研究中国佛教

石窟造像艺术的艺术特征时，我们只要抓住时代这一主脉络，就能找到它的发展规律。

汉末以及魏晋、南北朝是中国政治上最混乱，社会上最苦痛，社会形态变化巨大的时期。豪强地主在镇压东汉末年爆发的黄巾起义的过程中，加强了自身的力量，酿成封建割据混战的局面。此后经历三国（220-280）、西晋（265-316）、东晋（317-420）、南北朝（386-589）。其间，三国时魏、蜀、吴鼎足天下，东晋时十六国纷争不断，南北朝时南朝与北朝长期对峙。在这一时期，中国南方经济有了较大发展。西、北各少数民族陆续内迁，各民族之间的迁徙和杂处促进了融合。因此，无论是政治、经济、军事、文化和哲学艺术领域，此时期都在经历转折。就是这样的一个时代，由于各种因素的共同作用，使得追求名利、成功、门弟的两汉开始变化，讲究精细考证，详细解释的两汉经学开始崩溃，哲学上重新解放，思想非常活跃，成为精神上极自由，极解放，富于智慧和热情的时代。

纵观当时的文化领域，有三个特征：一是，独尊儒术转向信仰多元化；二是，政局变动导致士人与政权关系的变化；三是，士大夫的自我意识的觉醒。士人们自塑了一套人格理论，可以近与朝廷合作，施展“修、齐、治、平”，也可以退而独善其身，寻求一种任自然的生活情趣，即所谓的“越名教而任自然”的“玄学”思想。与玄学的思辨内容和析理方式有很多默契之处的佛教理论很快地在士人中传播。在士人与朝廷保持距离、朝廷的审美情趣大受士人影响的年代，巩固王朝和社会整合都需要一种统一各阶层的思想，而佛教的超越单个阶层和普渡众生的趣旨，特别适合王朝统治者和士人的口味。尤其是东晋以后北方少数民族入主中原，更要乞求一种神的庇护，于是大江南北佛教风靡。

三国以下，历史常演的是乱篡征伐，受害最深的就是广大民众。面对生死无常、祸福交替的困境，最能给大家以精神安慰的就是佛教编织的生

老病死，人生苦海，舍欲修行，超脱轮回的一串串凄厉神圣的故事了。而佛法无边又契合了广大乡村宗族巫风传统。在这个征伐乱篡、南北分裂的时代，佛教恰好成为贯通社会各阶层、各方面的整合力量。五胡十六国以来的北朝统治者更需要佛教，其寺庙数量一直多于南朝。虽然出现过北魏武帝和北周武帝两次灭佛，但其后继者又很快以更大的规模兴佛。北方略逊南朝人士的情趣，统治者的审美欲求更多的像佛教倾斜，北方民众有更多更大的苦难，滋生了更深更强的宗教情愫。印度石窟沿丝绸之路，穿新疆而达中土之时，北朝统治者需要神话自己，而民众苦心则需要宗教安慰，由此对西来宗教产生了最强烈的回应，激发出巨大的石窟创作热情。

这就是为什么佛教风于汉代流入我国并广为传播，但只是到了魏晋南北朝才显出了自己的独特风貌，而北朝的石窟造像又比南朝多的原因所在。因此佛教在中国的彰显以一种新的艺术形式在中国滚动。佛教石窟造像艺术的繁盛亦是这股巨大潮流的产物，并永远光照后人。

中国佛教石窟造像尽管题材是从印度、犍陀罗传过来的。因为任何一种外文化进入到本土文化的时候，都不可能完全的依照自身本来的面貌存在，而是在与本土文化相互接洽的过程中，做出相应的妥协与转化，艺术也不例外。故中国佛教石窟造像艺术无论是从石窟窟形上，还是造像题材上、雕刻手法上，衣着服饰上，中国的匠人们都不可能“生吞活剥”的抄袭。而是集合当时国人的审美情趣和汉代的雕刻手法，兼收并进，逐步华化的态势。所以在中国早期的佛教石窟造像中，我们可以看到梵相临摹华梵融合中原魏晋风度的艺术演变过程。

1.第一期：十六国-北魏前期（366-486年）太和十年以前

（1）具有代表性的佛教造像窟龕

东晋十六国时期，先是河西四郡（今甘肃）出现了敦煌莫高窟、西千佛洞、安西榆林窟、天水麦积山、永靖炳灵寺等 20 多处石窟。莫高窟是

其中的明珠。

紧接着北魏都城平城（今山西大同）创造了云冈石窟，第二颗明珠。魏孝文帝迁都洛阳，灿然而生了石窟造像艺术的又一颗明珠——洛阳龙门石窟。围绕着这三颗明珠，荡开一朵朵的石窟造像艺术浪花：河南巩义市石窟寺，渑池鸿庆寺石窟和汤阴石窟，山东济南黄石崖和龙洞石窟，辽宁义县万佛洞，河北邯郸响堂山石窟，山西太原天龙山石窟等等。

因此，在炳灵寺石窟、麦积山石窟、敦煌莫高窟、云冈石窟的一些窟龕上最能体现这一时期的石窟造像特征。

（2）石窟造像的主要题材

石窟造像的主要题材有：佛像有三世佛、四方佛、七佛；菩萨像有交脚弥勒菩萨、思维菩萨、夹侍菩萨；夹协弟子像以及天龙八部像等。

（3）石窟造像的主要造型特征

十六国至北魏前期的石窟造像，是三种不同文化汇聚的结果。其一是外来文化，主要为印度诸地佛教文化。其二是汉民族传统文化，主要指中原地区文化。其三是西北少数民族文化。三种文化在交织、融合中，以印度佛教文化色彩最为浓厚。

石窟造像沿河西走廊传入中国之始，在造型上含有大量的犍陀罗及笈多（抹菟罗）的艺术成分，造像形式上也接近印度及中亚的佛像，且不论服饰、发髻和动态。这不足为怪，佛本西来，粉本只此一家，西域、河西走廊等地兴起的石窟造像，自然要攀仿它们。

这种带有浓厚印度及中亚风格的石窟造像样式主要分布在新疆库车、拜城一带。该样式多是眼圆目深、鼻梁细高、小鼻翼、颌骨宽大，服装多见右袒式或通肩式袈裟，衣纹厚重作平行排列，通肩袈裟为中亚犍陀罗佛像的常服，而右袒式与高原民族服饰有关。肉髻高起，菩萨一般以璎珞华绳束发并带高冠，宽肩厚胸主要是受笈式和犍陀罗式造像的影响。

如新疆地区的克孜尔石窟凿于3世纪末至4世纪初，石窟形制以中心塔柱窟（支提式）为主，窟中原有雕塑造像均遭毁坏，遗存无几，仅可1971年从沙砾中清理出的新一窟涅槃像，为我们留下了唯一较为完整的塑像实例。这尊长6.7米的涅槃像，除面部遭受自然毁损外，全身保存尚完好，佛侧身右卧，以右手支颐。衣纹却保持直立时的形状，是在塑好形体后加泥条而就，似衣服湿贴在身上。从造像的外形兼有犍陀罗和抹菟罗两种风格，前者以厚重袈裟的立面表现为长，后者以轻薄贴体见胜。此尊造像的衣纹表现兼具两者，显然是受了融较强希腊文化特色的犍陀罗艺术和以中印本土文化为基础的抹菟罗艺术为一体的岷多艺术因素的影响而发展起来的。

2. 第二期：北魏后期（486-558）

如果说十六国北魏前期石窟造像的总体风貌在于三种不同文化的交织，并以印度文化为主的话，那么，到了北魏后期，华夏本土文化则占据了主导地位。特别是迁都洛阳以后，充满异域风情的石窟造像，变而为具有中国传统风尚的神灵造像。

北魏后期石窟造像主要有敦煌莫高窟、麦积山石窟、庆阳北石窟寺、巩义市石窟、渑池鸿庆寺石窟、炳灵寺石窟、云冈石窟、龙门石窟等。

主要的造像题材有：三世佛（即过去佛、现在佛、未来佛）及其胁侍菩萨、一佛二菩萨、交脚弥勒菩萨、七佛及胁侍菩萨、思维菩萨、四方佛、千佛、声闻弟子（罗汉）、力士及反映释迦牟尼生平的佛传和本生故事。

这时佛像体态扁平修长，面目清癯秀美，眉目疏朗，额尖唇薄，脖颈细长，两肩削窄，胸平；在服饰上，内着僧祇支，胸前束宽大下垂的带子，或向旁甩到手臂上，外穿褒衣博带式袈裟，下部密褶较多，衣服褶纹为直平阶梯式。菩萨身躯修长，面貌清瘦，两肩削窄，胸平脖细，披巾交叉于胸前，大多穿一圆环，然后上卷，下着长裙，下裙向外敞开。飞天修长飘

逸，上着短襦，下着长裙曳地，窈窕轻倩之姿，洋溢于形象之外。

魏孝文帝进行汉化，服饰上也在考虑如何保存佛教特色，有符合中土的新运动要求。这时，造像的衣服和装饰和第一期相比，绝大多数都穿上了新装。由袈裟式的偏衫，发展为方领下垂、宽衣博带式的外衣，里面仍然式神祇和裙，裙带作结，有的一条下垂，一条甩在右腕上。菩萨雕像，绝大多数披上当时汉代妇女流行的搭在肩上的披帛，由两肩下垂交叉于两腿间，然后上卷肘部，再驱向外面。晚一些的菩萨在披帛交叉的地方多穿过一环，然后上卷。

在技法上，发展出以直平刀法，刻出衣纹，尤以造像向前倾斜的姿势，使瞻仰佛像的人，充分觉得自己与佛有感情上的结合。这样的面相、衣饰，是在前期的基础上，把印度粉本的题材，进一步民族形式化的表现。而直平刀法的发生，向前倾斜的姿势，这是这一时期创作中的成功表现。

例如：洛阳庆阳北石窟寺，佛均作磨光高肉髻，面相方圆，细眉大眼，高鼻薄唇，大耳宽肩，显得十分威严而又古朴敦厚。胁侍菩萨则别具风格，一般均在方形发髻上束小花瓣冠，面形清秀，长颈窄肩，身材修长。早期佛的那种高鼻深目的雅利安人面型，已被改变为更近乎我国北方民族的面形，袒胸露臂也逐步地为褒衣博带所代替。从北石窟寺北魏时期的各个窟龕造像看，佛的服饰，更多的不是轻薄的袒右肩的袈裟，而是质地厚重的宽博袈裟，这是吸收了中原服饰特色所致，使人更觉其亲切。菩萨的形象清俊秀丽，更具有有一种温顺含蓄的特点，其服饰也以宽大的披巾遮肩，不露肌肤。而楼底村 1 窟、237、250 窟的飞天面目则已十分清秀，长颈窄肩，长裙飘逸，具有有一种轻盈潇洒的特色。

宾阳洞是龙门石窟中按周密设计方案进行开凿的最大洞窟，宾阳中洞完成于正光四年（公元 523 年）是北魏后期石窟造像艺术成就的精华所在。洞窟的平面作马蹄形，穹窿顶，窟内正壁及左、右两壁均雕佛像。洞窟门

外两侧，各雕一高大威猛有力的高浮雕金刚力士像，它怒目暴凸，额蹙眉张，筋骨坚劲，气势威猛，是迄今所见年代较早的夸张手法创造的力士形象之一；门洞的两侧壁上方各三躯供养人，下部各有一躯护法天神。进入洞窟，迎面正壁离一佛二弟二菩萨，正壁主尊为释迦牟尼结跏趺坐于方台上的说法像，左右两侧分立迦叶、阿难两弟子及两菩萨像。南北两壁又各有一佛二菩萨，整体组合仍为“三世佛”。因为造像数量增多，组合格局有所不同，这十一躯造像，依据各自形象的身份和所在部位，姿态神情、形体大小各有不同，它们左右对称，高低起伏，构成了一个有节奏韵律的以本尊佛像为中心的一个完整的雕像组群。这是造像类型和组合的一个重要发展。

立像主尊佛像作阴刻旋涡纹高肉髻，面形清俊秀美，细眉高挑，双眼大面长，鼻梁高而直，额头较大，双唇薄，嘴角微上翘，露出一丝神秘的微笑。佛之装束，上身内着僧祇支，胸前束带打结，外着敷搭双肩的褒衣博带式袈裟，佛半跏趺坐，双手作施无畏印。神情安详，含蓄大方，给人以慈祥温和的亲切感。二菩萨面形与佛基本相同，高髻宝冠，上身袒，戴项圈、手环，披巾自双肩搭下穿肘后于膝际交叉。下着大裙，腰束带于腹前打结，长缨络自胸前挂下，垂于膝际，立于半圆形复莲台上。

这些形象，与《世说新语》诸书中所记载的“言为士则，行为世范”的士大夫形象，同出一辙，所不同的是，文字所描述的“褒衣博带”“风姿特秀”“爽朗清举”“潇潇洒洒”“身躯修长”“两肩削窄”被古代优秀工匠，具体而物化，作为一种具体而实在的形象，出现在人们面前。要而言之，二者在本质上是相同的，即追求一种理想化的形象。一种来自士大夫阶层审美情趣的形象。

这一时期的士人们追求的是一种以外在风貌表现内在人格、内在精神的魏晋风度，就是说，要通过无限的、形象化的手段，传达表现出某种无

限的、不可穷尽的“圣人”品质，也就是要通过常人的五情哀乐来表现超乎常人的精神境界。当这种理想、渴望和期盼被雕塑家凝聚在石窟造像上就代表了中国雕塑理想美（和唐代理想现实结合美，送时现实美相对应）高峰的“秀骨清像”风格。石窟造像中无论是佛、菩萨、弟子、力士诸形象，都特别注意神韵的塑造。表达出一种士大夫审美风尚，即清俊风雅，超世拔俗的神韵美。袖大衣宽、褒衣博带无非是人们表现时尚的道具，其真正目的仍在于突出人物形象的内在价值。

3.第三期：北齐北周时期（公元 559-589 年）

北魏以后，石窟造像的另一个发展高峰是北齐石窟，代表作品集中于河北邯郸响堂山和山西太原天龙山。以高欢、高洋家族为首的北齐统治者，在当权的二十几年中，把佛教奉为国教，尊名僧为国师，不但皇帝亲自筑坛礼佛，还让所有后妃和重臣都受菩萨戒，以佛教规则约束自己。他们倾其国力开凿的响堂山和天龙山石窟，堂皇富丽，史载“雕刻骇动人鬼”。这些造像既不似云冈石窟那样气势逼人，又不同于龙门石窟北魏晚期的清癯俊逸，整体风貌又为之一变，呈现出饱满、洗练的特色。在刻法上不但注意比例接近现实，而且细部起伏变化也较自然、柔和，仿佛当时雍容华贵的贵族男女。连作局部装饰的忍冬、覆莲等植物，叶瓣宽大，肥硕丰腴，刀法圆润自如，充满成熟的石雕艺术之美。北齐、北周的造像，还不能称其为一种风格，只是一种类型，一种由魏向盛唐风格过渡的类型。它是特定客观环境下形成的。这一特定客观环境包括：其一，时间短促。北齐从公元 550 年高洋废东魏孝静帝起至公元 577 年幼主高恒被北周武帝所灭止，共 28 年的时间。北周自公元 557 年，宇文觉废西魏恭帝起至公元 581 年隋文帝杨坚灭静帝宇文阐止，共 25 年时间。在短短的 20 余年间形成一种新风格，是不可能的。其二，是人为的因素。人为的因素，主要是指北周武帝宇文邕毁法灭佛事件。北周享国 25 年，而武帝宇文邕自己在位统

治了18年之久，其禁令之严，毁佛之烈，无疑对佛教造像艺术的发展，是一种严重地打击。其三，向内地的迁移受到了阻挠，新文化的吸收遇到了困难，使得佛教造像艺术很难有新的突破和长足的进展。其四，是社会的动荡不安。北方自西晋末年以来，就没有停止过战争的洗礼，穷兵黩武的统治者们不间断的争战、讨伐，使得经济凋敝，民不聊生，造像尚不能兴盛，创造出新的风格，就更为奢侈之谈了。

第三节 中国佛教石窟造像艺术的美学意蕴

中国的造型艺术源远流长，有着长久而具丰富意蕴的发展体系。在过去的历程中发展孕育的文化，继承和传递方面不绝如缕。造型艺术作为整体文化的组成部分，在主要创作方面及创作原则与审美主流意识方面形成了自身独特的个性。中国的造型艺术和审美文化保持了独有的艺术个性。这种独特性的保持与确立，充分地证明了这个民族对自己所创造的艺术以及在创作过程中所积累的经验与充分自信是分不开的。传统的经验在漫长的历史过程中起到承前启后的作用，不管佛教石窟造像的艺术形式及其他因素的影响怎样变化，表意性的创作原则不变。正因为历代石窟造像艺术所坚持的，在中国的佛教石窟造像中充满了文化的审美意趣，从而影响着、滋润着人们的心灵，提升了整体的人文精神的品位。这就是我们民族具有独创艺术的魅力所在。

1. 和谐——中和之美

“中和”在中国古代具有形而上的高度。儒家经典著作《中庸》说：“中也者，天下之大本也。和也者，天下之达道也。致中和，天地位焉，万物育焉。”中和之美是中国古代艺术创作的终极追求，体现了中国古代艺术的根本精神。

“中和说”早在先秦就已产生，要早于魏晋时产生的“气韵说”和唐

宋产生的“意境说”。在一定意义上可以讲，“气韵说”和“意境说”是对“中和说”的继承和发展，而“中和说”贯穿了整个古代艺术审美范畴。

“中”的基本含义是“正”，不偏不倚，是以孔子为代表的儒家思想强调的审美尺度。在佛教中指脱离两边（或两个极端）不偏不倚的道路、观点和方法，它被奉为佛教的最高真理。“和”是“中”的引申、发展，亦是“中”的补充、提高。“和”是各种不同因素的统一，其中也包括对立的统一。孔子提出的“温柔敦厚而不愚”“广博易良而不奢”是儒家提倡的思想品质和艺术品质，其核心就是中和之美。所谓“温柔敦厚”并不是一味的柔美，毫无阳刚之气。那种消磨意志的“艺术”是不会有地位的。中和之美，要求艺术做到刚柔并济，刚中有柔，柔中有刚。而刚柔并济的艺术要求与我国古代“阴阳说”相联系。要求崇尚“中和之美”是中国美学的传统，不仅儒家讲，道家也讲。如《庄子天运》里就有“奏之以阴阳之和”之说。《周易》中也强调“中”与“和”，讲求“阴”与“阳”调和、“刚”与“柔”并济，以“象”得“意”“变”中求“通”。如果刚而无柔，或者柔而无刚，那么，“刚不足位刚，柔不足为柔者，皆不可以言文”。刚和柔，无论缺了对立的那一面，都不能产生艺术美。

这些美学思想表现在佛教造石窟像中，即在阴与阳相对的两性形象之间选择了兼取男女两性之美的人物形象。佛像的中性化的塑造，体现了中国传统文化对“中和”的审美追求。纵观中国佛教思想的脉络，虽然各个历史时期、各宗派之间的学说各不相同。但其中还是隐藏着一脉相承的哲学思想，“中和”观便是我国佛家文化的一个明显特征，这成为影响佛像中性化造型形成的隐性因素。

此外，佛像的中性化造型也是言意之和的表现之一。艺术家运用了代表刚的方和代表柔的圆组成了丰满的造型样式，又附于线形以不同的美感取向，以含蓄的、丰满的造型样式和艺术语言传达着阴柔与阳刚中和的至

美境界。佛像那神秘的微笑让人产生无限的遐想，这位普度众生的神灵所想为何，所笑又为何。在中国美学系统中，越是模糊的、中和的“言”越能更贴近无尽的“意”，佛家以“言”求“意”的思想影响了中国传统造型艺术对“写意”“传神”的重视。从艺术理念上讲，艺术创作主体对对象的体悟与把握不再是模拟的、象形的，而是超以象外的、畅神写意的，成为中国审美文化独特的艺术把握方式和审美鉴赏理念。

2. 传神——神形兼备

中华美学非常看重境界，也就是对“言外之意”“形外之神”的追求。先秦诸子都注重“意”的领会，中国传统文化可以说是以“意”为中心的文化建构。而“形”“神”关系是中国画论，乃至一切造型艺术的重要问题。“形”为造型手段，“神”乃美学理念，“以形写神”与“传神写照”是魏晋南北朝以来的重要命题。表现在造型艺术上便是强调“以形写神”，重表现以及情感因素。通过造型手段，佛的庄严肃穆以及温文安详的气质被艺术家们刻画得栩栩如生。

传神是中国艺术的最高审美要求。中国佛教石窟造像艺术无不承袭了传统“以形写神”的优良传统，在表现人物思想感情和性情特征时无不透过其形象生动的画面和线条传达出入物的个性特征。在遵循“三十二相”“八十种好”的佛像仪轨下，却是每一尊佛、菩萨都充溢出自由的灵感发挥和独具匠心的意境创造。俗话说：面随心生，面部表情是最能表现人的思想感情的，重表现、轻再现的“传神”理论在此时进一步创化为艺术真实的创造性体验，佛的庄严、观音的慈祥、愤怒的天王、彪悍的力士都要通过人的眼神、嘴唇的微妙变化传达出来，当然，眼睛离不开五官的谐和，神态也离不开身姿手势的表征。如菩萨手指的“随情而造”等技巧表现等等，都是传统“以形写神”的创造性发展和灵活运用，除个体形象本身的传神之外，传神还表现在人物关系之间及巨幅造像的整体意境中。这些都

为中国艺术的审美创造树立了典范。

石窟艺术中那些最为美丽的人体雕塑，盛唐的飞天、菩萨、供养人往往衣着华美而富有表现力。中国的人体雕塑很注意在服装刻画上下功夫，表现了非凡的艺术创造力。不仅雕像衣服质地的轻薄、厚重之感能真切地刻画出来，人们更常常通过衣纹的走向折变表现人体的动态、身段，甚至巧妙地利用衣纹的特征烘托人物的精神气质和内在性格。而西方雕塑多为裸体人像，没有用衣饰来充当表现人物情感的工具，一切都通过裸露于外的筋肉及面部表情、外在动态姿式表达出来。这也构成中国雕塑的一大特色。

3.气韵——境生像外

韵是东方美学的特殊范畴。中国佛教石窟造像艺术正是以气韵生动的造型和形象，在有限的形色中，表现无限的情意；以气之运旋来描绘一切有生命对象的生动之状。可以说，气韵是造型艺术的最基本，也是最高标志。中国佛教雕塑中，常常借助一种线的艺术的节奏韵律，用中国艺术中最常见的太极双鱼图式的圆形曲线，表现人体各部分的和谐以及它们各种关系的构成。这种圆形曲线，既是同一的，又是千变万化的。因此，雕塑家们装饰雕像的衣纹、飘带，装饰雕像的容貌、身体，是同一曲线的千变万化，具有一种富有韵律的形式美，正如我们看到的那些大佛，无论如何也看不到内在欲火的燃烧，也看不到极度地恐惧，而是安闲、从容、造谐，与处理它衣饰和表情的线条表现出一个和谐的理想化的“人体”美。

季羨林先生把“神韵”列为中印美学的共同点，提出要以暗示性和含蓄性来解释神韵说中的“韵”的范畴。韵不论在何种艺术中都是一种生命力的呈现，生命的律动。韵的最主要特征就是有序的动态感。如同音乐一般，是有规律的声音运动。

中国绘画重线条的表现力也影响到中国雕塑的风格。造像以体积为主

要表现手段，并辅之以既有表现力，又有形式美的线条，这就使中国传统雕塑在世界雕塑中具有鲜明的东方民族风格。中国佛教雕塑中，常常借助一种线的艺术的节奏韵律，用中国艺术中最常见的太极双鱼图式的圆形曲线，表现人体各部分的和谐以及它们各种关系的构成。这种圆形曲线，既是同一的，又是千变万化的。因此，雕塑家们装饰雕像的衣纹、飘带，装饰雕像的容貌、身体，是同一曲线的千变万化，具有一种富有韵律的形式美。正如我们看到的那些大佛，无论如何也看不到内在欲火的燃烧，也看不到极度地恐惧，而是安闲、从容、造谐，与处理它衣饰和表情的线条表现出一个和谐的理想化的“人体”美。

与突出团块、光影效果的雕塑造型方法相比，突出线条作用是一种概括性极强的造型方法。李泽厚先生说，中国的艺术是线的艺术，强调表情，讲究节奏、韵律、味道。中国雕塑运用抽象于万事万物的形式和线条概括物象的形态神情，能获得圆满的立体效果。这个效果不在雕塑实在的形态上，而超乎于形表之外，它产生于观赏者的意念中，是一种由主体精神补充上去的立体空间感。

例如，在佛教石窟造像中，常用粗硬的线条刻画出迦叶的“瘦”与天王的“猛”，用细柔的阴刻线刻画菩萨颈下横纹，表现其肌肤的丰腴细腻。造像的美感和生气亦通过线条的韵律和节奏得到充分展露。在人物衣纹的处理方面更见出线条的功夫与魅力。如麦积山 16 号造像碑上的佛龕造像，线条的表现达到出神入化的境界。龕内三世佛的宽大衣裙因坐势而簇集垂聚成皱褶层迭的状态，坚硬的石头竟被刻成轻盈柔软的织物，像绸缎又像丝绒，石质竟然产生纺织品的光泽。这些线条常常表现得如毛笔般得心应手，衣裙层迭的线条宛转自如，衣内人体的动势巧妙地表现出来，且线条本身的美感和生气也通过这线条的韵律和节奏感得到充分流露。中国雕塑线条作用而造成的不拘泥于形体形表的空灵的空间感中，有着一种与西方

团块雕塑的实在空间感大异其趣的美感。

4.崇高——乐舞精神

中国文化传统是趋同于审美精神追求的，它以“乐舞精神”为标志，从广度、深度和高度等方面都达到了一个相当的程度。结合中国艺术的总体特征看，石窟雕塑艺术与绘画的关系颇类似于中国艺术中的音乐于舞蹈的情形：“乐”主“舞”辅。

中国传统艺术在外形上追求舞的境界，首先是在造型上追求鸟兽的动势。即“以飞通神”的表现形式上。不论中国传统艺术把神灵和道意作为灵魂是何等玄妙，一旦要把神灵和道意的形态诉之感性形式，一旦这种感性形式要反映出美的抽象，他就不能不求助于自然界的感性形象。而体现这种上古时期最不具有人间性，而又最神秘超脱的形象就是鸟兽的形象了。这在石窟造像中体现在佛像服饰的装饰上，如云冈第11窟左胁侍菩萨；云冈第11窟；云冈第27窟，造像衣服的下部做尖错形。有的很像伸展开的鸟翅，喻有佛自天飞降而下之意（附图）。而石窟龕壁上的飞天形象也是通过人物本身轻盈如飞的动势和迎风飘扬的披帛裙裾，处空中飞舞翱翔，这种伎乐天、飞天的形象，越是到后来越是升降随意，如鸢飞于天，鱼跃于渊那样的舒适自然。菩萨的飘逸之美也不是靠双翼，而是靠两根极具动势的飘带体现出来。

每一种艺术都有自己独特的再现外部现实的形象，然而这些形象都是为了将内在现实即主观经验和情感的对象化而服务，石窟造像艺术的美学追求与中华艺术的“乐舞精神”一脉相承。佛教石窟造像中展现出来的艺术风格构成了我们探索华夏艺术中的乐舞精神的寻根。

第五章 石窟的形制与营建

第一节 石窟形制

一、禅观与禅窟

古代印度的佛教和其他宗教都有坐禅修行的传统，通过静坐来冥思人生现实与心灵理想，提升自己的世界观，类似我们熟悉的瑜伽。鸠摩罗什译《大智度论》卷一七论及禅定时说：“问曰：‘菩萨法以度一切众生为事，何以故闲坐林泽，静默山间，独善其身，弃舍众生？’答曰：‘菩萨身虽远离众生，心常不舍，静处求定，得实智慧，以度一切……复次，若求世间近事，不能专心，则事业不成，何况甚深佛道而不用禅定！禅定名摄诸乱心。乱心轻飘，甚于鸿毛，驰散不停，驶过疾风，不可制止，剧于猕猴，暂现转灭，甚于掣电。心相如是，不可禁止，若欲制之，非禅不定。’”

《大唐西域记》卷五有一则著名的故事，说一位仙人禅定久了，甚至鸟还在他的头上筑巢呢。早期佛教造像有一种苦修像，瘦骨嶙峋，唯余骨架和血管状，这是表示释迦牟尼出家后拜师苦修。最后释迦牟尼还是放弃了这种极端自虐的修行方式，成道后主要是说法布道为主，禅修为辅。

佛教的第一所寺院是竹园精舍。印度古代信仰各类神，如鸟神、象神、河神、风神、水神、树神等等，祠庙遍地林立。树王祠，想必是一个小神庙，由此可见释迦在此地区是借住他处，还没有自己的生活与修行场所。富翁迦兰陀决定为他建立一所佛教寺院，竟然将已经施舍给裸形外道的竹园收回，建立迦兰陀竹园精舍。将已经捐给别人的地产重新要回来捐给释

迦，这件事即使今日看来，也是很过分的。

到了阿育王（?-前 232）时代，佛教凿石窟居住、修行才开始流行。印度炎热，而石窟却有悦意的清凉，早在吠陀时期就成为隐士和仙人的居所。僧人们为了不受外界干扰，需要在远离尘嚣的地方居住，但佛教开始并不重视在石窟修行，释迦曾告诉弟子，应当居住在树下，而房屋、精舍、洞窟等仅是额外栖居之所。由于印度多雨和酷暑，石窟逐渐成为僧人居住与修行的主要场所，阿旃陀石窟现存 29 个洞窟，是印度规模最大的一处石窟。文献记载阿育王给外道建造两座石窟，考虑到阿育王对佛教的发展起到很大的促进作用，在他的大力支持下，佛教传播广泛，所以推测可能也给佛教徒建造过同样的修行场所。

石窟本为僧人修行和居住之所，但不同时代开凿的石窟从形制、内容到总体布局都贯穿着那个时代的佛教思想与佛教信仰。南北朝时期，南方文化发达，佛教徒重视对义理的探讨，所以石窟、禅僧很少。北朝佛教则注重宗教实践，流行禅观，石窟遍及北方各地，早期洞窟的绘塑题材多与禅观有关。佛陀跋陀罗译的《观佛三昧海经》是最重要的一部禅观经典，敦煌石窟许多题材与该经有关，如西千佛洞 H12（C9、D10，H 表示现在推荐使用的霍熙亮编号，C 表示张大千编号，D 表示敦煌研究院旧有编号）为北周窟，坐北向南，西壁千佛围绕说法图的主尊佛榜题“西方无量明佛”，南壁门上说法图主尊榜题“南方宝相佛”，见于《观佛三昧海经》卷九。莫高窟隋代 419 窟北壁千佛围绕说法图的主尊榜题“口口相德佛”，隋代 305 窟北壁发愿文中也有“相德佛”。

作为六度之一的禅定是佛教僧人最主要的修行方式，通过苦思冥想，寻找解脱人生苦难的方法。禅定含有两方面的意思：一方面要求坐禅时灭绝一切尘世杂念，把思想高度集中在对佛全身各细部的思念中，通过苦思冥想将佛无限美化，进而禅僧的思想要进入虚幻的佛国，是为观佛。另一

方面，则通过对自身的苦思冥想，无限丑化自己，悲观厌世，乞求佛祖的拯救，是为不净观。敦煌文献中的《目连救母变文》叙述目连在父母去世后出家禅修：“目连剃除须发了，将身便即入深山。幽深地净无人处，便即观空而坐禅。坐禅观空知善恶，降心住心无所著。对镜澄澄不动摇，左脚还须押右脚。端身坐槃石，以舌着上颚。白骨尽皆空，气息无交错。”这里的“白骨观”也是不净观的一种。禅定往往出现偏差，也就是走火入魔，所以还有专门治疗禅病的佛经，如（刘宋）沮渠京声译《治禅病秘要法》。《法显传》记载摩揭陀国：“有大方黑石，昔有比丘在上经行，思惟是身无常、苦、空，得不净观，厌患是身，即捉刀欲自杀。复念世尊制戒，不得自杀。又念：‘虽尔，我今但欲杀三毒贼。’便以刀自刎。”《大唐西域记》卷九对此事也有记载：“昔有比丘，勤励心身，屏居修定，岁月逾远，不证圣果”，因而选择自杀。

禅观在印度很流行，为了有一个安静的环境，一般选择在深山老林中开凿禅窟，进行修行，5世纪初法显西行到耆阇崛山，见到释迦禅窟、阿难禅窟以及数百个其他弟子禅窟。一个显著区别是，中国的僧人多数在寺院的禅房坐禅，石窟中的禅窟不是很多。《高僧传》中提到的禅僧县无毗、玄高、县曜分别在炳灵寺、麦积山、云冈等石窟修行。《续高僧传·佛陀传》记载孝文帝曾为西域胡僧佛陀“别设禅林，凿石为龕，结徒念定”。在早期的佛教造像中，禅定佛像占了很大的比例，如敦煌博物馆藏一件北魏五层四方石塔，每层四面开一龕，均雕刻一身禅定佛，共20身禅定佛。莫高窟285窟建造于6世纪30年代，窟顶四披下方四周画许多禅僧在森林禅窟内禅修，周围有野兽出没。在中国，禅室主要安置在寺院中，如北魏洛阳景林寺，《洛阳伽蓝记》卷一记载：“景林寺。在开阳门内御道东。讲殿叠起，房庑连属，丹槛炫日，绣桷迎风，实为胜地。寺西有园，多饶奇果，春鸟秋蝉，鸣声相续。中有禅房一所，内置祇洹精舍，形制虽小，

巧构难加，以禅阁虚静，隐室凝邃，嘉树夹牖，芳杜匝阶。虽云朝市，想同岩谷。静行之僧，绳坐其内。飡风服道，结跏数息。”

禅僧所观想的佛有释迦佛、多宝佛、七世佛、十方诸佛、弥勒佛等，主要是观释迦佛，观其立像、坐像、卧像等，观其一生乃至前生事迹等，观其身体各个部位等，其中释迦身体有异于常人，有“三十二相、八十种好”。三十二相是身体的主要特征，八十种好则主要是对这些特征进行描绘，通过对佛的观想体会到佛的伟大。三十二相是：1.足下安平立相；2.足下二轮相；3.长指相；4.足跟广平相；5.手足指缦网相；6.手足柔软相；7.足趺高满相；8.脑如鹿王相；9.正立手摩膝相；10.阴藏相；11.身广长等相；12.毛上向相；13.一空一毛生相；14.金色相；15.丈光相；16.细薄皮相；17.七处隆满相；18.两腋下隆满相；19.上身如师子相；20.大直身相；21.肩圆好相；22.四十齿相；23.齿齐相；24.牙白相；25.师子颊相；26.味中得上味相；27.大舌相；28.梵声相；29.真青眼相；30.牛眼睫相；31.顶髻相；32.眉间白毫相。敦煌早期壁画中所画的一些佛的脚板画有法轮（第二相）、手指间带蹼（第五相）等等，说明这些佛像可以用来观像。

牙齿整齐、皮肤细嫩等体貌特征是古今中外人们普遍的一种审美观。而平板脚（第四相）、脚背高凸（第七相）、四十齿（第二十二相）、大舌（第二十七相）并非人类生理优点。再如阴藏相是指释迦的阴茎不外露，隐藏在腹中，县无谿译《大般涅槃经》卷五提到：“善男子，如世间人以男女根丑陋鄙恶，以衣覆蔽，故名为藏。如来不尔，永断此根，以无根故，无所覆藏。”阴茎不外露居然也列入三十二相。佛陀跋陀罗译《观佛三昧海经》卷八“观马王藏品”主要就讲此事：“佛告阿难，未来众生云何当观如来阴马藏相？阴马藏相者，我在家时，耶输陀罗及五百侍女咸作是念：‘太子生世，多诸奇特，唯有一事，于我有疑。’彩女众中，有一女子名修曼那，即白妃言：‘太子者，神人也。毗陀经说，若有神人，质性清静，

以梵行故，身根平满。太子今者，似梵行人，纳妃多载，其诸彩女，奉事历年，不见身根，况有世事？’时诸女各各异说，皆谓太子是不能男。太子昼寝，皆闻诸女欲见太子阴马藏相，是时太子誓愿力故，应诸女人，安徐转身，内衣被发，见金色身，光明晃耀，双膝暂开。咸睹圣体，平如满月。有金色光，犹如日轮，诸女欢喜，如此神人，实可敬爱，但于我等，世情望绝。作是语已，悲泣雨泪。尔时太子，于其根处，出白莲花。是时花中忽有身根，如童子形。诸女见已，更相谓言：‘太子今者现奇特事，忽有身根。’如是渐渐，如丈夫形，诸女见此，满已情愿，不胜悦喜。”

释迦出家后，人们还认为他不具男根，释迦只好向这些女人展示自己的男根，同经叙述到：“诸女见已，皆言瞿县是无根人。佛闻此语，如马王法，渐渐出现。初出之时，犹如八岁童子身根。渐渐长大，如少年形。诸女见已，皆悉欢喜。时阴马藏渐渐长大，如莲花幢。”释迦涅槃后，大弟子阿难曾揭开释迦的袈裟，让女人看释迦的阴藏相。《出三藏记集》卷一记迦叶列数阿难罪过，其中有“（迦叶）又言：‘佛阴藏相，涅槃后以示女人，是何可耻，是汝之罪。’阿难言：‘我尔时思：若诸女人见佛阴藏相者，便自羞耻女人之形，愿求男子之身，修行佛相，种佛德业，故我示之，不为无耻故破戒也。’”《阿育王传》卷四也记载此事：“（迦叶）又复告言：‘汝更有过。汝以如来阴马之藏示诸女人，亦是汝罪。’阿难答言：‘我不无惭愧故示诸女人，所以示者，欲使女人厌患女身求男子身。’”

佛教最极端的色情描写大约是《观佛三昧海经》卷八中的一个故事，一次，释迦决定化度一名妓女，便变化成十五岁少年：“面貌端正，胜诸世间一切人类。此女见已，身心欢喜，为化年少，五体投地，敬礼年少，白言：‘丈夫，我今此舍如功德天，福力自在，众宝庄严。我今以身及与奴婢，奉上丈夫，可备洒扫，若能顾纳，随我所愿，一切供给，无所爱惜。’作是语已，化人坐床，未及食顷，女前亲近，白言：‘丈夫，愿遂我意。’

化人不违。随己所欲，即附近己。一日一夜，心不疲厌。至二日时，爱心渐息。至三日时，白言：‘丈夫，可起饮食。’化人即起，缠绵不已。女生厌悔，白言：“丈夫，异人乃尔？”化人告言：‘我先世法，凡与女通，经十二日尔乃休息。’女闻此语，如人食噎，既不得吐，又不得咽。身体苦痛，如被杵捣。至四日时，如被车辄。至五日时，如铁丸人体。至六日时，支节悉痛，如箭入心。佛为咒愿，梵音流畅。女闻咒愿，心大欢喜，应时即得须陀洹道，五百侍女闻佛音声，皆发无上菩提道心，无量梵众见佛神变得无生忍。帝释所将诸天子等有发菩提心者，有得阿那含者。”

敦煌早期洞窟中有一个显著的特点是几乎所有洞窟都画有大面积的千佛，而唐宋洞窟主要壁面主要画经变画。千佛图像也与禅观有关。佛教认为有许多佛分布在过去庄严劫、现在贤劫、未来星宿劫三世的时间和上下八方组成的十方空间之中，所以有庄严劫千佛、贤劫千佛、星宿劫千佛、十方佛等称谓。观想的方法是：坐观东方，廓然明静，无诸山河石壁，唯见一佛，结跏趺坐举手说法，既见之后，更增百千，乃至无有边际，但见诸佛，光光相接云云。敦煌早期洞窟多数是用大量的壁面来画无数小佛像，如北魏 254 窟四壁有千佛 1200 多身，保存有部分榜题文字，与塑像结合起来表示三世三千佛。经文说，如果听闻、书写、为他人说千佛名号，图画千佛形象，来世就可以随侍诸佛，往生净土。晚唐以后的千佛图像则多有金瓶掣签故事，如晚唐 9 窟的千佛图中有一瓶，瓶内有签。竺法护译《大宝积经》卷九记载转轮圣王勇郡有千子，国王以金瓶掣签的方式决定千子成佛前后，这就是贤劫千佛的来历。经云：“取是七宝瓶，在中宫夫人彩女诸太子众前，举著紫金案上，使人举瓶，令诸太子各各探筹。有太子名日净意，得第一筹……则拘留孙如来是也。从次太子名离名闻兵，则拘那含牟尼佛是也。次有太子名寂根，则迦叶如来是也。次有太子名一切苦利，则吾身是也。次有太子名雨室，则弥勒如来是也。……有太子名意无量，

得最后筹，是王太子当在最后成行觉道....名曰楼由如来至真等正觉。”

凉州在晋末为禅法特盛之地，敦煌东临凉州，自汉代以来就是中西文化交流的中转站，可以推想敦煌早期佛教也是重禅法的。据佛教文献记载，两晋南北朝时期，敦煌名僧辈出，如竺法护、竺法乘、于道邃、竺县猷、单道开、道韶、道法、法颖、超辩、慧远等，多数专精禅业。敦煌早期洞窟的题材和内容多数与禅观有关，是当时佛教思潮下的产物。

直到 10 世纪，敦煌僧尼仍进行禅修，P.3556 双面书写，有五代时期文书多件，背面最后有一件记录了几十名比丘尼禅修结果：多数没有在禅定中见到任何人与物，而有的则见到一些乱七八糟的景物：“戒信：于道场内思惟，见二回鹘入道场来，又不见”；“祥妙：一物不见。又见白狗人道场”；“宝如：于道场思惟，次见二和尚唱经，床上见两个佛。二和尚遣宝如北拜，又则不见。”出家人不打诳语，所以坐禅后逐一做了记录，这些坐禅结果显然与佛经所要求的大相径庭。

禅窟属于毗诃罗窟，毗诃罗是梵文 Vihara 的音译，意为僧房、精舍，既是生活居住之处，也是禅修之所，即可分为居住用的僧房窟和修行用的禅窟，有时两者是合一的。印度暑热，石窟犹如我国北方的窑洞，冬暖夏凉，适宜僧人居住与修行。禅窟分单室禅窟和多室禅窟，单室禅窟就是独立的禅室，供一人使用，而多室禅窟则是一个洞窟内开凿多个禅室，若干僧人聚集在一起共同修行，相当于僧团活动。坐禅是佛教僧人的基本修行活动，现代僧人都是在寺院的禅房内坐禅，而古代僧人除了在寺院禅房修行外，还在石窟中开凿禅室，这是源自印度的制度。古代寺院的禅房我们现在已经看不到，而石窟中的禅窟为我们了解古代僧人的修行提供了真实资料。莫高窟南区早期 30 多个洞窟中，只有 3 个禅窟：268 窟、285 窟、487 窟，都是多室禅窟。北区 200 多个洞窟中，禅窟有 82 个，其中多室禅窟 12 个。

268窟与相邻的272、275窟年代接近，大致可视为一组洞窟，一般认为是敦煌现存最早的一批洞窟。268窟平面为3米多长、宽不足1米的纵长方形，高18米，勉强容身，南北两侧壁各开2禅室，禅室平面方形，约1米见方，高约1.6米，初为素壁，古代僧人就在里面禅修，看来古代有4个僧人在这里坐禅。272窟平面方形、275窟平面纵长方形，两窟四壁绘佛教壁画，属于殿堂窟，供僧人观像用，通过观看佛像，进一步理会佛教教理。禅观属于心理领悟，观像则是视觉领悟，相辅相成，所以从功能上看，这三个洞窟也可能属于一组相关的洞窟。

487窟位于268窟下方不远，距离现在的地表下方约3米，20世纪60年代加固崖面时才被发现，没有任何画塑，平面也是纵长方形，南北各开4禅室。窟顶前部为人字披顶、后部为平顶，由于这样的窟顶在敦煌北魏洞窟中很流行，所以一般把此窟定为北魏洞窟。由于洞窟面积有40多平方米，所以禅室比268窟略大，约宽1.1米、进深13米、高1.6米。

285窟是敦煌最著名的洞窟之一，北壁有西魏大统四年（538）、五年题记，由于正值东阳王元荣任瓜州刺史时期，一般推测此即敦煌文献所记载的元荣所开“一大窟”。平面方形，长宽约6.5米，南北壁各开4龕，大小1米见方。洞窟中央有长宽2.3米、高0.3米的方坛，487窟也有这样建筑，有学者认为是戒坛，是出家时受戒的庄严场地。

在南区近500个洞窟中，只有上述3个禅窟，而且属于早期，在北区248个洞窟中有禅窟82个，说明南区主要是僧俗信徒供养洞窟，北区主要是僧人的生活修行区。北区多室禅窟有12个，其余是单室禅窟。北区禅窟多数空间较大，并设有禅床，可以躺下休息，由此看来，有可能南区禅窟是象征性的，而北区禅窟是僧人们日常起居与禅修之所。印度最大的佛教石窟阿旃陀石窟全部29个洞窟中，三分之二是多室禅窟，主室面积很大，可以作为结集布道之用，说明一个洞窟就是一组僧团的修行场地。

而中国佛教徒更多的修行场地是在寺院里，寺院遍布各地，唐代杜牧诗《江南春绝句》云“南朝四百八十寺，多少楼台风雨中”。《洛阳伽蓝记》将北魏时期洛阳的寺院记载得栩栩如生，形象展示寺院既是宗教场所，也是社会活动场所。古代中国有“天下名山尽僧占”之说，这也是指寺院而言，所以真正在石窟内修行的是少数僧人。众多僧人集聚在寺庙，过着一种有组织的社团生活，民众是否承认、香火是否兴盛成为衡量寺院名声的一种标准。古代印度僧人脱离社会，中国僧人则融入社会，从禅窟的流行情况也可窥见一斑。

二、绕塔观像与中心柱窟

中心柱窟也叫塔庙窟、塔柱窟、中心塔柱窟，其祖型来自印度的支提窟，支提是梵文 *Caitya* 的音译。但印度的支提窟是在窟中凿建一座佛塔，与窟顶不相连接，表示舍利安置在中间，绕塔供养就是对佛的尊重和怀念，当初是作为一种纪念性建筑。一般来说，有一定身份的人才可以死后建立纪念塔。《五分律》卷二六云：“四种人应起塔：如来、圣弟子、辟支佛、转轮圣王。”规格自然不低，但到后来是所有僧人可以在死后建塔，墓地成为塔林，如嵩山下少林寺塔林、终南山下百塔寺等。

支提窟传到中国各地之后，其形制在不同地域产生了不同的特点，随之中心柱窟的形制也出现了许多地域特色。敦煌及中原地区的中心柱窟，已将窟中的佛塔演化成方形的楼阁式，塔顶与窟顶连接，并变化为方形的柱体，柱体四面开龕，龕内安置佛教造像。中心柱既具备支撑洞窟的力学需要，又可以安置更多佛教造像。敦煌的中心柱窟是在窟后部中央设一方柱，四面开龕，龕内安置佛像。前部顶部多作前、后两面坡式样，即俗称的“人字披”或“人字坡”。两面坡的斜面上，浮塑出半圆形的椽子，以表现其空间是两面坡形的木构建筑。屋檐下方有的还塑出挑檐枋，并有木

制斗拱承托，凡此种种细部特征完全是对木构建筑“人字坡”形式的模仿。

莫高窟有 28 个中心柱窟，出现在北魏，随后的几个朝代都很流行。早期 36 个洞窟中，有 17 个是中心柱窟，占了半数，但流行程度因时代不同而有所区别。如北魏 8 个洞窟中，除 487 窟为禅窟外，其余 7 窟（251、254、257、259、260、263.265 窟）均为中心柱窟，颇为统一，254 窟可为代表。254 窟前部人字披顶，后部平棋顶，设方形中心柱，塔柱东向面开一龕，南西北三面上、下层各开一龕，南北壁上层各开 5 列龕。门上开一明窗，用于采光。西魏仍流行中心柱窟，现存 10 个洞窟中，除 2 个窟属于小龕（247、286 窟）、1 个禅窟（285 窟）、1 个殿堂窟（249 窟）外，其余 6 窟（246、248、288、431、435、437 窟）均是中心柱窟。而到北周时期，中心柱窟骤减，只有 4 个（290、428、432、442 窟），而殿堂窟增至 12 个。北周以后，中心柱窟不多，殿堂窟占了绝大多数。隋代以后的中心柱窟虽少，但窟形都很大，内容也丰富，合计有 11 个：隋代 302、303.427、292 窟，初唐 332、448 窟，盛唐 39、44 窟，晚唐 9、14 窟，五代 22 窟。从视觉角度上说，中心柱占据洞窟的主要位置，视野不够开阔，空间较小，因此北周以后渐渐式微，殿堂窟成为敦煌最主要的洞窟形制。隋以后的中心柱窟的造像主题多与涅槃有关，如 332 窟南壁画涅槃经变、西壁龕内塑涅槃像，39 窟西壁龕内塑涅槃像，东千佛洞 2、5、7 窟的窟形类似中心柱窟，中心柱背面均画涅槃变。

中心柱窟的主要作用是观像，也就是“借像标真”，视佛像为佛之真容。佛陀跋陀罗译《观佛三昧海经》是禅观的重要经典，多处提到“入塔观像”，如卷二云入塔观佛像的眉间白毫，可除灭罪恶：“若比丘，犯不如罪，观白毫光暗黑不现。应当入塔，观像眉间，一日至三日，合掌啼泣，一心谛观，然后入僧，说前罪事，此名灭罪。”卷七云观佛像就是观真佛：“佛灭度后，如我所说观佛影者，是名真观如来坐。观如来坐者，如见佛

身，等无有异，除百千劫生死之罪。若不能见，当入塔观一切坐像，见坐像已，忏悔障罪。此人观像因缘功德，弥勒出世，见弥勒佛初始坐于龙华树下结加（跏）趺坐，见已欢喜，三种菩提随愿觉了。”入塔观像具有灭罪兴福之作用。

（唐）实叉难陀翻译的《右绕佛塔功德经》，专讲绕塔的好处，云居士绕塔可得到鬼神保护、远离八难等，出家人绕塔可得四谛、证得菩提等：“一切诸天龙，夜叉鬼神等，皆亲近供养，斯由右绕塔。在在所生处，远离于八难，常生无难处，斯由右绕塔。于一切生处，念慧常无失，具足妙色相，斯由右绕塔。往来天人中，福命悉长远，常获大名称，斯由右绕塔。在于阎浮提，常生最尊胜，清净种姓中，斯由右绕塔。仪貌常端正，富贵多财宝，恒食大封邑，斯由右绕塔。”产生于北魏时期的疑伪经《提谓波利经》云：“长者提谓白佛言：散花、烧香、燃灯、礼拜，是为供养。旋塔得何等福？佛言：旋塔有五福德：一后世得端正好色，二得声音好，三得生天上，四得生王侯家，五得泥洹道。”

中心柱礼拜的方法是右绕，就是从礼拜者的右手一侧绕塔，北周 428 窟的图像次序就是从北壁经西壁而到南壁的。431 窟北、西、南三壁下部是初唐画的观无量寿佛经变，内容展开的次序是从北壁经西壁而后至南壁东侧。唐代 130 窟甬道北壁画男供养人“朝议大夫使持节都督晋昌郡诸军事守晋昌郡太守兼墨离军使赐紫金鱼袋上柱国乐庭瓌”，南壁画女供养人都督夫人太原王氏，也说明北壁位置较尊贵。隋代 292、427 窟是中心柱窟，中心柱的南、西、北壁画有绕塔比丘 20 多身（传法高僧），北壁一列比丘的都是面向西面、西壁比丘面向南面、南壁比丘面相东面，最能说明右绕是从礼拜者右手一侧开始的。佛教的胡跪也是右腿单腿下跪，即以右为先。佛教也有绕佛右绕、绕坛左绕之说，即左绕和右绕都有理由。敦煌石窟对左绕、右绕似乎没有严格的规定，如北魏 257 窟是中心柱窟，北

壁须摩提女请佛故事中的人物向西飞去，南壁沙弥守戒自杀故事也从东向西展开，是以正壁为中心展开的。五代后期建造的 61 窟是背屏式佛坛窟，南壁、西壁、北壁下部有佛传屏风画，读画次序从南壁开始，经西壁至北壁结束。

中心柱窟本意为礼佛的庄严场所，核心是佛的舍利塔，而到了中国则布满壁画与塑像，俨然是佛像展示和思想宣传的场所，成为艺术的殿堂。《历代名画记》卷九记载唐代名画家吴道子“初名道子，玄宗召入禁中，改名道玄，因授内教博士，非有诏不得画”。但古代艺术家不借助寺院就无法获取更大名声，吴道子常潜出宫外画寺观壁画，《寺塔记》卷下记载长安“崇仁坊资圣寺净土院门外，相传吴生一夕秉烛醉画。”当属于晚上干私活吧。吴道子的画在当时就为大众所知所赞，朱景玄《唐朝名画录》记载吴道子名声时说：“寺观之中，图画墙壁，凡三百余间。变相人物，奇踪异状，无有同者。……吴生画兴善寺中门内神圆光时，长安市肆老幼士庶竞至，观者如堵。其圆光立笔挥扫，势若风旋，人皆谓之神助。”同书又记载周昉画章敬寺时，“昉乃下手落笔之际，都人竞观，寺抵园门，贤愚毕至。或有言其妙者，或有指其瑕者，随意改定，经月有余，是非语绝，无不叹其精妙，为当时第一”。《独异志》记载吴道子画东都天宫寺，“观者数千百人。”虽有点夸张，但反映出古代寺院绘画成为大众文化的一部分。当时的寺院俨然成为民众的一个活动中心。敦煌石窟也是这样，它的艺术价值远远超越了宗教本身，绵延 1680 米的崖面成为人类文化的长廊。敦煌石窟的形式是宗教的，而内容却是世俗的，艺术的，体现着人类文明的精华。可以设想一下，每年几十万的游客是来莫高窟“烧香拜佛”的吗？当然不是，他们远道而来的目的很单一，就是来领略精湛的艺术。

三、讲经说法与殿堂窟

殿堂窟平面多作方形，故也称为方形窟。因其使用功能与寺院佛殿相似，也被称为佛殿窟。这是中国石窟中最具典型性的窟形，与中心柱窟相比，空间宽敞，视野开阔，全窟的画塑一目了然，壁绘佛画，地铺莲砖，当时就是将一个洞窟设计成一个佛国。这类窟形北周开始取代中心柱窟而成为最流行的窟形，遍布各地石窟，其流行使用的时间也最长。

殿堂窟是敦煌一直在使用的一类典型洞窟，最早的“北京三窟”中的272窟、275窟均是殿堂窟。但有局部的区别，如272窟正壁（西壁）开龕，而275窟则正壁不开龕，而是在正壁前塑像，两侧壁上方各依次开凿3个龕。西魏249窟平面方形、正壁开一大龕、覆斗顶形式，从此这种窟形成方形殿堂窟的典型式样，唯龕的形制上有所差别，有圆拱龕、双层龕、单层龕、盃顶龕等。

多数殿堂窟在正壁开一龕，龕的形状因时代的变迁而有所不同。北朝时期，由于佛龕容纳的佛像较少，故而佛龕进深较浅，多使用圆拱形龕，佛龕的龕底距地面较近，龕形高大，仅容一佛，故而龕内佛像突出醒目，如西魏249窟。隋代佛龕的龕口渐趋方圆，并出现双层龕口大龕，佛龕龕底与地面距离升高。由于出现双层龕口，龕内可以容纳更多的佛像，如隋代401窟。这种佛龕的出现，与佛像组合的扩大密切相关。早期的龕仅有一佛，其余佛像都在龕外，后来随着龕形的变化，龕内佛像越来越多，如著名的盛唐45窟龕内塑像有一佛二弟子二菩萨二天王。唐前期（初唐、盛唐），佛龕多为敞口龕，佛龕顶部上口上仰，两侧龕口外敞。这种式样，便于展示龕内塑像。唐后期（蕃占或称中唐、晚唐），佛龕形制规整，平面多为横长方形，龕顶作盈形顶。龕内安置倒凹字形佛坛，佛像皆安放在佛坛上，如中唐231窟。此后龕形变化不大。

莫高窟多数洞窟坐西向东，殿堂窟正壁就是西壁，龕内塑主尊，壁画次序有许多不同，有的是从东向西，就是向佛的方向展开，如西魏 285 窟北壁 8 佛从题名看是从东向西的，南壁的五百强盗成佛故事的各情节也是从东向西展开。但多数壁画似乎是从西向东展开的，如 7 世纪，后期建造的 323 窟北壁和南壁的佛教史迹画都是从西向东展开的。8 世纪初建造的 217 窟南壁通壁绘佛顶尊胜陀罗尼经变，中间是佛说法图，西侧是佛陀波利前往西域取经的故事，东侧是佛经内容，而北壁观无量寿佛经变也是中间是佛说法图，西侧是序品未生怨，东侧是正文十六观。撰写于 839 年的 231 窟《建窟发愿文》（阴处士碑）在叙述该窟南北壁壁画时也是从西往东进行叙述的，沙州回鹘时期开凿的 97 窟十六罗汉图也是如此分布，这与中心柱右绕礼拜不同。敦煌唐宋时期的壁画主要是经变画，有 30 多种 1200 多铺主要是净土类经变和菩萨类经变。净土类经变有观无量寿佛经变、阿弥陀经变、无量寿经变、弥勒经变、药师经变等；菩萨类经变主要是以观音为主尊的经变，有依据《法华经》绘制的观音经变、十一面观音经变、如意轮观音经变、不空绢索观音经变、千手千眼观音经变、千手千钵文殊菩萨经变等。其余经变有：法华经变、华严经变、金光明经变、楞伽经变、天请问经变、思益梵天问经变、密严经变、金刚经变、涅槃经变、梵网经变、贤愚经变、维摩诘经变、福田经变、报恩经变、父母恩重经变、十轮经变、牢度叉斗圣变、佛顶尊胜陀罗尼经变、孔雀明王经变、炽盛光佛经变等。从敦煌经变画品种看，凡是有经变的佛经都是当时流行的佛经。

经变画的布局讲究对称，如 98 窟北壁西起画天请问经变、药师经变、华严经变、思益梵天问经变，南壁西起画弥勒经变、西方净土经变、法华经变、报恩经变，就是东方净土（药师经变）对应西方净土（西方净土变），兜率天宫（弥勒经变）对应天神（天请问经变），华严经变对应法华经变等。

殿堂窟最大的特点就是视觉空间大，一进洞窟就可以看到四壁，可以容纳更多的人。正壁设龕，无论洞窟大小，龕的位置都高于观众，佛像高高在上，观众自然仰视，起到敬仰的效果。四壁与窟顶的壁画则内容繁复，诠释着更多的佛教思想。如晚唐 85 窟主室西壁画牢度叉斗圣变，南壁画阿弥陀经变、金刚经变、报恩经变，北壁画药师经变、密严经变、思益梵天问经变，东壁画维摩诘经变、金光明经变，窟顶画弥勒经变、华严经变、法华经变、楞伽经变，加上南、西、北壁下方以屏风画形式画出的贤愚经变，共画有 14 铺经变，其中窟顶东披的楞伽经变有榜题 70 多条，说明当时设计时安排了 70 多个画面，全窟壁画内容之丰富可想而知。

晚唐开始，一些大型殿堂窟在窟内不再开龕，而是在洞窟中央设高 1 米左右的方形佛坛，上塑佛像，可以称为佛坛窟，特点是窟形大，是为了适应大型洞窟安置塑像需要而产生，这类洞窟是殿堂窟的一种发展，初见于西魏 285 窟，但到晚唐才作为主流窟形。可细分为方坛式和背屏式两类。有龕的殿堂窟由于龕的空间有限，塑像就小，而佛坛的面积宽大，所以塑像很大，这是佛坛窟的最大的特点，高大的立体塑像与满壁的佛画的铺列相结合，增加了佛像的庄严感。

晚唐之前，方坛窟时有出现，但数量不多。早在西魏 285 窟就开始在窟内设方坛，该窟主室东西进深 6.4 米、南北 6.5 米（西侧 6.3 米），但此方坛低矮，长宽均为 2.3 米，高 0.3 米，如此低矮的建筑上似乎不适合安置塑像，所以有学者认为是戒坛，即僧人受戒的庄严场所。隋代 305 窟开始在窟内设安置塑像的中心方坛，此窟方坛位置较高，应该就是安置塑像的，南、西、北壁各开一龕，在这样小的洞窟内安置如此多塑像，显得有些拥挤。初唐 205 窟窟形较大，主室平面梯形，东西进深 6.7 米，东壁宽 6 米、西壁宽 6.8 米，产生渐深渐广的视觉效果。窟内不开龕，设中心佛坛，当时塑像一铺十一身。马蹄形佛坛，东西 4 米、南北 3.8 米，佛坛

从后向前分三层，后部高 0.7 米，塑一佛二弟子二半跏坐胁侍菩萨；中部高 0.5 米，蕃占期间塑二天王，前部高 0.4 米，塑二供养菩萨、二力士（或二天王，今失），多数保存至今，十分精美，尤其是阶梯状佛坛，将佛教诸神的等级区别开来，更有视觉上的层次感。蕃占期间开凿的 161 窟也是方坛窟，主室东西进深 3.9 米、南北宽 4.1 米，窟形不大，中心佛坛东西 1.5 米、南北宽 2.2 米、高 0.6 米，坛上尚存两身天王塑像。

晚唐开始，一些大型洞窟均为佛坛窟，成为节度使、都僧统的功德窟主流窟形，著名的有晚唐 16、85、94、196 窟，五代 98、108、256、454、61 窟，宋代 55 窟等。有的佛坛后部增设一座通联窟顶的背屏，是方坛窟的另一形式，我们称之为背屏式佛坛窟。背屏起到了分割洞窟空间的作用，更加衬托出佛像的庄严，一般都是大窟才设背屏，如晚唐 16、94、196 窟，五代 4、61、98 窟，宋代 55 窟等。

佛坛位于洞窟中心，四周可以绕行，起到礼拜的作用，有些类似早期的中心塔柱窟，只是洞窟更大，壁画内容更丰富。佛坛窟的塑像由于距地面较近，所以毁坏较多，61 窟主室东西进深 14.3 米、南北宽 13.1 米（此为东侧一方，西侧 13.6 米），马蹄形佛坛，东西 7 米、南北 8.6 米、高 1.4 米，佛坛上原本是由多尊塑像组成的五台山骑狮文殊并侍从，现仅存狮尾、狮爪。55 窟东西进深 12.2 米、南北宽 11.1 米，中心佛坛原有塑像 17 身，现存塑像 10 身，表现的是弥勒三会，最为完整，造型准确写实，是宋初塑像艺术的代表作。

四、其他几种窟形

1. 大像窟

是指窟内雕凿或塑造高大佛像的佛殿窟。阿富汗中部的巴米扬石窟距首都喀布尔以西 120 公里，有石窟 700 多个，建于 3 世纪的东、西两大佛

最著名。东大佛（155窟）为佛立像，高40米。西大佛（620窟）也是立像，高55米。可惜的是，20世纪末遭到塔利班武装的严重破坏。太原的西山大佛高66米，建于北齐，现在残损严重。现存最著名最完整的大佛当推龙门石窟奉先寺卢舍那佛大像，唐高宗所建，675年完工，工程到最后几年，武则天也“助脂粉钱二万贯”，佛座北侧开元十二年（722）刻的《河洛上都龙门山之阳大卢舍那像龕记》记载：“大唐高宗天皇大帝之所建也，佛身通光座高八十五尺，二菩萨七十尺，迦叶、阿难、金刚、神王各高五十尺。粤以咸亨三年壬申之岁（672）四月一日，皇后武氏助脂粉钱二万贯。奉敕捡校僧西京实际寺善道禅师、法海寺主惠暎法师、大使司农寺卿韦机、副使东面监上柱国樊元则、支料匠李君瓚、成仁威、姚师积等。至上元二年（675）乙亥十二月册日毕功。”主尊高17米，主尊与胁侍保存完好，体现了当时中国佛教造像的最高水平。

敦煌莫高窟的大像窟，出现的年代较晚。北大像为倚坐弥勒像，高35米，开凿于武则天时期；南大像（130窟）也是倚坐弥勒像，高26米，始凿于唐开元间，与高71米的四川乐山大佛同时。大像窟窟前多附设多层木构楼阁，莫高窟的大像窟窟前木构建筑，历史上经过多次改建。

还有一种大像窟是为安置主尊涅槃像而开凿的，所以也称“涅槃窟”。洞窟平面为横长方形，窟顶有盘顶、梯形顶等不同式样，涅槃像安置在正面壁的涅槃台上。莫高窟盛唐148窟涅槃像长14米，蕃占期间开凿的158窟涅槃像长16米，最为著名。建造大像除了体现信徒的虔诚外，更是财富与身份的象征，有时也是政治活动的场所，莫高窟96窟开凿于武则天时期，当时在全国各州敕建大云寺一所，《资治通鉴》卷二〇四记载天授元年（690）：“东魏国寺僧法明等撰《大云经》四卷，表上之，言太后乃弥勒佛下生，制颁于天下。牧两京诸州各置大云寺一区，藏《大云经》，使僧升高座讲解。其撰《疏》僧云宣等九人皆赐爵县公，仍赐紫袈裟、银

龟袋。”按：法明所撰的《大云经》四卷实是云宣、法明等9人所撰的《大云经疏》。

2.影窟与瘞窟

影窟是指用于纪念去世的有一定身份的僧尼的窟龕，此类洞窟的性质与寺院中的影堂相似，类似于现在的纪念堂，影堂或影窟设有僧尼的塑像或画像，统称影像。唐代与影堂有关的诗文很多，如盛唐诗人卢纶《题嘉祥殿南溪印禅师壁画影堂》：“双屐参差锡杖斜，衲衣交膝对天花。瞻容悟问修持劫，似指前溪无数沙。”

莫高窟的影窟一般位于某一大窟甬道的北面或前室北壁，这是因为右为上之故（洞窟坐西朝东，北为右），如16窟甬道北壁（17窟）是河西都僧统洪誓的影窟，其他还有136窟前室北壁（137窟）、138窟前室北壁（139窟）、444窟前室北壁（443窟）等，相对位置较为固定。一般影窟内放置被纪念者的塑像（影像），并绘制布袋（挎包）、净瓶等一些与其生活有关的壁画，或放置其他纪念性物品。17窟洪吾影窟最著名。

17窟俗称藏经洞，位于16窟甬道北壁，坐北朝南，此窟平面近于方形，覆斗形窟顶，地面至窟顶高3米，壁高约2.5米，壁边长约3米，靠近北壁地面上有一长方形禅床式低坛，前侧面和两侧面画有壶门，内绘衔灵芝的鹿、狮子及茶花边饰和云头僧履，这表明此低坛是僧人习禅的禅床。但我们不知道这里就是洪誓生前修禅之所，还是死后模仿生前生活而新建的影窟。P.4660《故吴和尚赞》歌颂洪誓是：“一坐披削，守戒坐禅。久坐林窟，世莫能牵。”在西壁嵌有洪誓告身碑一通，其碑文从上而下分为三段，上段刻唐敕河西都僧统洪晋及沙州释门义学都法师悟真告身；中段刻唐宣宗诏书；下段刻唐宣宗所赐的信物名牒。

影窟禅床上端坐洪誓高僧像，这身塑像是敦煌彩塑代表作之一。塑像写实，身着水田袈裟，通肩裹体，结跏趺坐，作禅定状。头部颅顶丰隆，

面部饱满，额角和颧骨轮廓豁朗，额部和眼角有皱纹，目光含蓄有神，眉头略蹙，若有所思。眉脊、眼角、鼻梁、嘴角表现出了中年高僧庄重矜持的神情和气派。塑像后背开一小口，内放置洪誓的骨灰袋，保存至今。高僧背后壁上画菩提树二棵，树干苍劲，枝叶繁茂，树枝上悬挂着僧人们日常用的净水瓶和布袋。东侧菩提树下画一持对风扇的比丘尼，西侧菩提树下画一执杖、持巾近事女，头绾双髻，着圆领长衫，腰系软带，是唐代流行的女扮男装潮流。这身近事女眉目清秀，容貌端正，20世纪40年代画家张大千十分欣赏，在西壁空白处题写：“此莫高窟壁画之白眉也，是士大夫，笔，后来马和之得其一二爪，遂名家。辛巳九月蜀郡张爱大千来观，赞叹题之。”

瘞窟即瘞埋普通僧尼和世俗信徒骨灰及尸骨的窟龕，一般有安置尸体的棺床。敦煌、麦积山、龙门、响堂山、须弥山等石窟都有发现，龙门石窟瘞窟最多，有40多个，而麦积山乙弗氏瘞窟最著名。540年，西魏文帝废后乙弗氏，乙弗氏自杀，在麦积山凿岩而葬，号寂陵，一般认为就是麦积山现在的43窟。莫高窟的瘞窟都在北区洞窟中，有25个。古代印度除火葬、土葬外，还流行露尸葬，露尸葬可分为林葬、天葬、水葬等，林葬就是弃尸于树林，供膳食；天葬则弃尸于山顶，供鸟食；水葬则弃尸于湖海，供鱼食。《大唐西域记》卷二“印度总述”提到“送终殡葬，其仪有三：一日火葬，积薪焚燎；二日水葬，沈流漂散；三日野葬，弃林饲兽。”实际上应还有土葬，《续高僧传》卷二七记载：“西域本葬，其流四焉：火葬，焚以蒸薪；水葬，沈于深淀；土葬，埋于崖旁；林葬，弃之中野。”道宣《四分律删繁补阙行事抄》卷下记载：“二明葬法。中国四葬：水葬，投之江流；火葬，焚之以火；土葬，埋之岸旁；林葬，弃之中野，为雕虎所食。”按：文中的“中国”是指印度，广义的林葬包括天葬。石窟瘞葬是中国僧人对曝尸林野的一种调和方式，有些类似土葬。《弥勒

下生经》描写弥勒下生时，阎浮提世界人寿八万四千岁，到时自诣坟墓，等待死亡。《宋高僧传·鸿莒传》记载鸿莒晚年在山中修行，死后安置在窟龕中：“长兴癸巳岁（933）中恬然无疾，跏趺俨然长逝。至三更，手敲龕门者三。弟子哭泣启开。云：‘吾告汝等，与吾换新衣裳，缘佛土诸上善人嫌吾服章不净。’易毕便终。”后来随着火葬的流行，瘞窟逐渐减少，突出纪念功能的塔林增多，即建一塔，下埋骨灰，塔体刻亡者名，少林寺塔林很有名。

3. 僧房窟与仓储窟

僧房窟即供僧尼生活起居之用的洞窟，性质同于寺院中的僧房，属于毗诃罗窟的一种。克孜尔石窟的僧房窟有 80 多个，约占全部 236 个洞窟的三分之一，莫高窟的僧房窟集中在北区，有 50 个。在窟内凿出壁炉式灶坑和低矮的禅床，还另凿出小室，供存放物品之用。僧房窟是不画壁画的，墙面仅作粉刷或装饰简单的彩色线条。南区 488、489 窟可能是僧房窟。489 窟在早期三窟（北凉三窟）正下方，距离现在地面下方约 6 米处，主室平顶，东西进深 2.6 米、南北宽 3.3 米、高 2.3 米，全窟无画塑，只有北壁西侧近窟顶处开一宽 0.6 米、高 0.4 米、深 0.4 米的小龕，此龕距离地面约 2 米，最有可能用于放置油灯诸物品，故应该是僧房窟，也许与早期三窟有关。488 窟当初与 487 窟并列，现在与 487 窟北壁东起第一龕相通，两窟之间仅 0.3 米。东壁毁，人字披顶，南北 4.2 米，人字披顶至西壁 2.2 米，地面距人字披最高处约 2.4 米，北壁东侧距地面 1.6 米处开一敞口龕，龕口高 0.5 米，龕后部高 0.45 米、进深 0.5 米、宽 1 米。487 窟属于禅窟、488 窟属于僧房窟，是一组洞窟。487、488、489 窟由于大量开窟，地面堆积增高而埋没废弃。仓储窟则是僧尼用来存储粮食、生活用品和用水等物的场所，仓储窟的存在说明当时确实有一部分僧尼是生活在石窟中的僧房窟内，敦煌北区有两个这样的洞窟。

4.佛龕

佛教石窟除了满壁刻绘佛像外，还设龕安置佛像。皇帝坐龙床，佛则有莲花座。寺院里的佛像可以安置在佛殿中央、四壁前，而石窟造像中的佛像多数安置在佛龕中，一般正壁开龕，如西魏 249 窟，隋唐多数洞窟也如此；有的则正壁、两侧壁都开龕，如隋代 420 窟、唐代 384 窟等；有中心柱的则柱体四壁开龕，如北魏 257 窟中心柱正面开一龕，三侧面各开上下两层龕。开凿佛龕可以大大增加洞窟的使用面积，使洞窟可以容纳更多题材，254 窟中心柱及南北壁共开 17 个龕，是敦煌开龕最多的一个洞窟。

圆券龕。这是最常见的龕形，外形的上部是略呈半圆、下部略呈方形，龕的深浅与塑像大小有关。龕外两侧绘或塑出龕柱，龕外上方绘或塑出龕梁，龕梁上绘或塑出类似火焰纹的龕楣，这是仿照建筑构件的形式，起着装饰作用，没有实际的承重功能，所以到隋唐时期龕外周边只画团花图案。龕柱的柱头有的作“T”字形，有的则有布帛包束，是为束帛龕柱，如西魏 248 窟中心柱东向面所塑龕柱。有的是塑一朵莲花，就叫莲花龕柱，如北周 428 窟中心柱东向面所塑龕柱。莫高窟最早的 268 窟正龕龕柱呈 T 字形，而柱首两侧有卷涡，这就是希腊爱奥尼式柱头，是巧合还是来自希腊风格，目前还没有更多资料来说明。龕梁的两端与龕柱接近，饰有龙、凤等，所以有龙首龕梁、凤首龕梁等名称。龕楣一般画些莲花、忍冬纹、化生等，用作装饰，北周 297 窟的龕楣浮塑出双龙和两身羽人，是个例外，最为特别。

双树龕。龕形与圆券龕相同，但龕柱是树身，龕梁是树枝，因为有此特征而单独称双树龕，双树的树枝在佛龕顶上交汇。莫高窟有双树龕 8 个，275 窟南北壁上层各开三龕，最东侧一龕均为双树龕，龕内均塑交脚菩萨，可能是表示弥勒在兜率天宫的形象。251、254 窟中心柱正面各开一龕，余三面各开上下层龕，其中中心柱西向面上层双树龕内均塑禅定佛，身份

可能是释迦。其余 4 个双树龕的龕内塑释迦苦修像，见于 248、257、260、437 窟。

阙形龕。这是敦煌最有特点的龕形，其他石窟少见，有 25 个，流行于北凉、北魏、西魏，而北周以后不再见到。阙是一种中国古老的建筑形式，可分为宫阙、城阙、宅阙、墓阙、庙阙等形式，除了实用性外，更是一种礼制性建筑。敦煌阙形龕为方形，正面上方是屋顶，两侧各有一高一低的阙，龕内安置一身交脚菩萨像或思维菩萨像。较为特殊的是 257 窟中心柱南向面上层的阙形龕，除了上述建筑形式外，还在屋内塑出带帐钩的帟幔，犹如现代的舞台。敦煌阙形龕都位于洞窟的较高部分，所表现的主尊是在兜率天宫的弥勒菩萨。

盪顶龕。龕顶形状是上小下大的立体梯形，龕外上部绘帷帐图案，所以又称盪顶帐形龕，这种龕最大特点是增加龕内壁面面积。正壁和两侧壁前是塑像，背后的壁面绘屏风画，内容有佛像、故事等，顶与四披绘图案或佛像，有的是佛教事迹画，流行于唐代，如 72、79、231、237 窟。

上述洞窟形制是以现存状态出发的，实际上，由于人为和自然原因的毁损，许多洞窟已经失去原有的面貌，或部分改变，要恢复洞窟的原有面貌，要从现存遗迹中尽可能地寻找更多的线索和迹象，也就是石窟的附属设施，主要有：

窟前建筑。即附属于洞窟的木构建筑的实物或遗迹，主要有窟前殿堂和窟檐两大类。窟前殿堂建筑附属于石窟的下层洞窟前，20 世纪 60 年代，莫高窟进行洞窟加固时，曾进行大规模的窟前考古发掘清理工作，清理出许多窟前殿堂遗迹，其中 130 窟的窟前建筑规模最为宏大，东西进深 16.6 米、南北宽 21.6 米。而窟檐建筑则起着防护风雨侵蚀的作用，古代莫高窟许多洞窟都存在，但现存晚唐至宋代窟檐建筑只有晚唐 196 窟，宋代 427 窟、431 窟、437 窟、444 窟等 5 座。

连接设施。石窟的通道主要有木构栈道和石质梯道两类，凡是具有多层洞窟的石窟群，同层洞窟和上下层洞窟之间的通连，多是通过木构栈道或石质梯道来解决。《大唐陇西李氏莫高窟修功德记》（《大历碑》）描写莫高窟是“凿为窟龕，上下云耸。构以飞阁，南北遐连”。“前流长河，波映重阁。”历经千年沧桑，许多木构栈道早已毁损无存，但栈道的梁孔等遗迹都保存在山体崖面上，它们是了解和复原古代石窟栈道的重要依据。可惜的是，20世纪60年代的加固工程对崖面原貌改变很大。

排水设施。排水设施是在洞窟窟门（或窟檐）上方加凿人字形排水沟，将雨水通过排水沟引至其他地方，濒河石窟往往还会有防洪用的堤坝。排水沟的规模与洞窟规模成正比，洞窟越大，排水沟也相应增大。龙门奉先寺的大像龕的上方与两侧，凿有巨大的排水沟渠，堪称中国石窟之最。莫高窟窟前的大泉（古称宕泉），平时是涓涓细流，到夏季洪水期，河水突然暴涨，流量猛增。目前大泉河道已远离窟区，但历史上河水曾将大量沙石带入洞窟，导致洞窟废弃。487窟曾堆积沙石高近两米，有明显的水渍。洞窟壁画因水浸泡而脱落。北区崖面下部，河水冲刷的痕迹更加明显。古时的大泉河道，可能距莫高窟窟区较近，因而才会出现“波映重阁”的壮观景象。莫高窟古代的防水堤坝已无从查考。

第二节 供养人、工匠与工程

敦煌石窟多数洞窟画有开窟者及其相关人物的形象，少数是“真容”像，多数只是象征性的人像，旁边题有供养人的名字。石窟之外，造像碑上也刻有供养人形象与题名。一些石窟和造像碑通常用于民众的共同信仰，加上需要很大的财力，所以往往是通过结社（社邑）的方式完成，是研究中国社会、佛教信仰、艺术与服饰等的重要资料。

一、供养人

除了写经，古代敦煌人把开凿石窟、绘塑佛像同样看作是一种可以实现祈愿的功德，是可以光昭六亲、道济先亡的善举，也是个人品行善良的表现，因此，世世代代造窟成风，佛教成为敦煌人们世俗生活中的重要活动之一。P.3608《大历碑》记载 148 窟开凿情况是：“千金贸工，百堵兴役，奋锤聳壑，揭石聒山”；“傍开虚洞，横敞危楼，将以翼大化，将以福先烈，休庇一郡，光照六亲。” P.2991《报恩吉祥之窟记》是僧镇国建窟发愿文：“父母生我劬劳，欲报之恩，唯仗景福。是以捐资身之具，罄竭库储，委命三尊，仰求济拔。遂于莫高胜景，接飞檐而凿岭，架云阁而开岩。其龕化成，粉壁斯就。止资七代，下益五枝，卓识成形，皆获斯庆。”僧镇国，吐蕃统治时期文献 P.3301 和 P.T.1261+S.10746 有记载，或以为即今 361 窟。P.4638 阴嘉政建 231 窟发愿文《大番故敦煌郡莫高窟阴处士公修功德记》（同一内容见 P.4640，标题是《阴处士碑》）云：“将就莫高山为当今圣主及七代凿窟一所，永垂不朽，用记将来。又有弟嘉珍及弟僧法律等，进思悌恭，将顺其美。” 231 窟的建窟目的更多的是世俗目的，与宗教修行关系远远没有早期那么密切。

窟主，顾名思义，就是洞窟的修建者，也就是供养人。有的是一人，有的是一家，有的是某一寺庙，有的是若干民众结社而建（社团窟，如 96 窟）。北魏和西魏时期任敦煌（当时叫瓜州）刺史的东阳王元荣修建过一大窟，一般推测就是现在的 285 窟。北周瓜州刺史于义也修一大窟，学者考证出是现在的 428 窟。而 290 窟可能是北周另一刺史李贤开凿的。98 窟主是曹议金，当时叫“大王窟”，因为他称过“托西大王”。相邻的 100 窟主是曹议金从甘州回鹘娶来的夫人，史书记载回鹘可汗常楼居，妻号“天公主”，所以叫“天公主窟”。夫妻本为一家人，却各开一窟，

很有意思，大约表示对甘州回鹘的尊重。也有可能是古代的一种制度，如《两京新记》卷三记载西京永阳坊“半以东，大庄严寺……半已西，大总持寺。”记二寺来历是：602年文献皇后卒，603年隋文帝为之立禅定寺，618年改名庄严寺；604年隋文帝卒，605年隋炀帝为之立寺，也名禅定寺，618年改名总持寺，“制度与庄严寺同”。从两寺相邻看，古代存在夫妻各一寺之制度。一家一窟的有“翟家窟”（220窟）、阴家窟（231窟）、李家窟（148窟）等等。

广义上的供养人还包括相关人员的亡者、当地权势官员，他们并没有出资建窟，但依然“榜上有名”。由于一些洞窟具有家庙性质，遂画有全家存、亡者像。如著名的231窟东壁门上男、女供养人像一组，中央为牌位，南侧为胡跪（左膝跪地、右腿半蹲）、穿汉装、持长柄香炉的男供养人，牌位上题名“亡考君唐丹州长松府左果毅都尉改”，身后站一捧供盘男供养人，榜题漫漶（可能是侍从）。牌位北侧为胡跪女供养人，手持手香炉，牌位上题名“亡慈妣唐敦煌录事孙索氏同心供养”，身后站一捧供盘女供养人，榜题漫漶（可能是侍从）。亡者是不可能开窟和“同心供养”的，这组题记类似纪念性的“牌位”。61窟供养人像现存题名中带“故”字的多达16人，全窟供养人实是家族存亡人的“合影”。另一方面，一些洞窟还把当时地方统治者也画在首要位置，如196窟甬道北壁西起第一身（也是供养人位置身份最贵的一身）画像高1.6米，题记：“敕归义军节度沙瓜伊西等州管内观察处置押番落营田等使守定远将军检校吏部尚书兼御史大夫巨鹿郡开国公食邑贰仟户实封二百户赐紫金鱼袋上柱国索勋一心供养”。此窟真正的窟主是俗姓何的一位僧人，他的画像在主室东壁门南的最北侧，高0.54米，题记：“窟主管内释门都法口（律）京城内外临坛供奉大德阐扬三教大法师沙门口（戒）智一心供养”。在供养人题名中，凡是带有“窟主”字样的供养人才是真正的出资人。

有的洞窟完成后，要请当地文人或名人写一篇《功德记》，叙述开窟的缘由、洞窟内容等，有的甚至还加上家族的历史。《功德记》一般立在洞窟前室，多数已经不存，最完整的一块《功德记碑》是修建今 148 窟的《大唐陇西李氏莫高窟修功德记》碑（底稿见 P.3608、P.4640-2、S.6203，现常略称作《大历碑》），立于大历十一年（776），至今仍在 148 窟前室。藏经洞文献中还保存一些《功德碑》的抄本，是研究石窟营建、敦煌历史的重要资料。再如晚唐僧人义誓，俗姓索，今 12 窟即为他的功德窟，《功德记》称“刻石于堂”，但原石碑已不存，幸敦煌文献中保存 3 份抄本（S.530、P.4640-6、P.2021），个别字句略有不同，择善整理如下：

沙州释门索法律窟铭 唐和尚 作

盖乾运三光，罗太虚如著象；坤维八极，陶川岳以为形。若乃至道幽玄，理出轮回之表；性相无相，叵凡圣而能观。然则拯拔樊笼，如来以乘时出现；随机诱迪，降法雨于大千。是以能、寂之应西旋，腾、兰之风东扇。故使邪山匿曜，佛日舒光，人天莫不归依，率土咸知戒定。则玉塞敦煌，镇神沙而白净；三危黑秀，刺石壁而泉飞。一带长河，泛惊波而派润；渥洼小海，献天骥之龙媒。瑞草秀七净之莲台，庆云呈五色之佳气。人驯俭约，风俗儒流，信恶工商，好生去煞，耽修十善，笃信三乘。

惟忠孝而两全，兼文武而双美。多闻龙象，继迹繁兴，得道高僧，传灯相次。总斯具善美者，其惟巨鹿法律和尚欤。和尚俗姓索，香号义誓。其先商王帝甲之后，封子丹于京索间，因而氏焉。远祖前汉太中大夫抚，直谏飞龙，既犯逆鳞之势，赵周下狱，抚恐被诛，以元鼎六年自巨鹿南和徙居于流沙，子孙因家焉，遂为敦煌人也。

皇祖，左金吾卫、会州黄石府折中都尉，讳奉珍。属天宝之末，逆胡内侵，吐蕃乘危，敢犯边境，旋泊大历，以渐猖狂，积日相持，连营不散。公誓雄心而御捍，铁石之志不移，全孤垒于三危，解重围于百战。荣功茂

实，赐信牒而光荣；好爵自縻，上帝闻其雅誉。

皇考，顿悟大乘贤者，讳定国。英旄偶念，早慕幽贞，悟世荣之非坚，了浮生而走电。耕田凿井，业南亩而投簪；鼓腹逍过，力东皋而守分。诂谓白驹落西山之隙，青龙浩东注之波。悬蛇之疾俄侵，风树之悲奄及。山庄林野，无复径行之踪；淡水亲交，永阻平生之会。春秋五十有六，以元和七年岁次千辰三月十八日终于释教坊之私第也，其月廿五日葬于洪润乡圆佛图渠东老师峰南塬之礼也。

亡兄，前沙洲坊城使，讳清宁。高直进节，毓著功名，权职暮时，升荣曩日，克勤忠烈，管辖有方，警侯烽烟，严更威宿，故得边方晏晏，郭郭恹恹，玉塞旁连，人称缓带。何图哺西萱草，拒豁沦悲，异亩嘉禾，伤歧碎穗。美角先折，今夜即亡，春秋六十有三矣。

故弟，清政，礼乐名家，温恭素质，一城领袖，六郡提纲。锵锵契君子之仪，济济有江泉之誉。共被之慈播美，同餐之惠驰芳。在原之德未申，陟岗之望俄轸。

对其桃李，悲手足之长辞；念怀揉之年，痛连被而莫返。和尚天伦有三，和尚即当中子也，前沙州释门都法律。应法披缁，智不亏于七觉；弱冠进具，精五百之修持。行孤峻而竹风清寒，戒月明而雪山皎净。神闲心寂，言简气和。云乘百川之阴，日照千江之水。白理无玷，心印密传。穷七祖之幽宗，示三乘之淳粹。趋庭则半城缁众，近训乃数百俗徒。竟寸阴以滂笼，热三明于暗室。设无遮之数供，味列八珍；惠难舍之资身，殷勤三宝。写《大集》之教藏，法施无穷；建宝刹于家隅，庄成紫磨。增修不倦，行善无遗。更凿仙岩，镌龕一所，召良工而朴琢，凭郢匠以崇成；竭房资而赏劳，罄三衣而务就。内龕素某佛，并小龕等，塑画周遍。于是无上慈尊，拟兜率而下降；多闻欢喜，对金色以无怡；大士凌虚，排彩云而务集；神通护世，威振熠于邪魔；千佛分身，莲花捧足；恩报则报四恩之

至德；法華贊一乘之正真；十二觀門，對十二之上願；淨天啟問，調御答以除疑；無垢巧便，現白衣而助揚真化。雲樓架回，聳闕崢嶸；蹬道連綿，勢侵雲漢；朱閣赫奕，環棋雕楹，紺窗映焜煌之寶扉，綉柱鏤盤龍而霞錯；溪芳忍草，林秀覺花，貞松垂萬歲之藤蘿，桂樹吐千春之媚色。多功既就，慶贊未容，示疾數旬，醫明無術，春秋七十有六，咸通十年歲次某年某月日坐終于金光明寺本居禪院。門人蹙踊，一郡綴春，宗親悲哀，痛丁酷罰。其日葬于莫高窟之禮也。

其前亡兄子有三，次子，押衙兼侍御史忠頓，勇冠三軍，射穿七札，助修六郡，毗贊司空。為前矛之爪牙，作後殿之耳目。飄風烏陣，決勝先行，虎擲盤蛇，死無旋踵。誓腸絹于綠草，而不顧于生還。許國之稱已彰，攻五涼而克服。駐軍神烏，鎮守涼城，積祀累齡，長沖白刃。俄然構疾，租殞武威。嗚呼！少年不永其壽，小子有功將士。三子，前河西節度押牙忠信，天資秀異，神假英靈，孝悌于家，忠盡于國。登鋒履刃，猛氣超群，鐵壁鑽槍，先沖八陣。提戈從事，每立殊勛，葵心向陽，兢兢使主。奉元戎而歸闕，臣子之禮無虧。回駕朔方被羈，孤而日久，願捉桑梓，未遂本情。嘆四鳥之分飛，嗟手足而長帳。長子，僧常振，天資爽悟，道鏡逾明，欽念三乘，凝心四諦。上交下接，解營構而多方；倜儻出群，孝敬之懷罔極。助叔僧而修建，自始及終；愴失履而孤莛，早虧恃怙。嗣隆故叔之願，誓畢殘功。克意崇成，忻然果就。求蒙彩筆，願勒碑銘。誠罕免于固辭，粗云云而記述。其詞曰：乾運三光，坤維八荒。含隆萬象，覆載無疆。生死擾擾，九土茫茫。能仁出現，拔濟獐獍。教興西域，流化東方。率土歸依，宇宙禎祥。竟重修兮浩浩，注法水兮滂滂。地善人純，厥土敦煌。將星文昌，越跨五涼。碩德高僧，接踵聯行。有巨鹿兮貴族，則法兮當陽。宗枝濟濟，花尊昌昌。三空在念，四攝恢張。欲渡愛河，預設浮囊。密傳心印，定慧戒香。遍修諸善，引導明強。鑿龕造窟，福佑皇王。功成果就，

寝疾宇床，医明穷术，迁神坐亡。门人酷罚，宗族凄伤。厥有侄僧，能柔能刚，超隆残誓，孝道名彰。继成福祚，庆赞逾扬。志永珠缀，刻石于堂。既铭踪兮糟粕，寔地久兮天长。

此《窟铭》用主要篇幅叙述索氏家族的来历、家庭成员的简历，真正涉及洞窟营建的内容很短，甚至没有交代始建时间等，实是一种家谱式的记叙，这是当时《窟铭》写作的一个特点。

敦煌石窟与敦煌文献中也有一些普通群众的佛教供养资料，如董文员、索章三。

董文员。五代至宋初人，中国历史博物馆藏有董文员为亡父母画《观世音菩萨、毗沙门天王像并题记》，图见上海教育出版社2001年出版的《中国历史博物馆藏法书大观》第12卷。观音、毗沙门天王并列像均为立像，纸画，高43厘米、宽29厘米。观音站在莲花上，左手托花瓶、右手持莲茎；毗沙门天王站在岩石上，左手托塔、右手持戟。下层中央为发愿文，左侧一女子合十而跪，榜题：“慈母修行顿悟大乘优婆夷觉惠一心供养。”右侧一比丘持香炉而跪，题记：“兄释门临坛律师兼使内道场门僧比丘议全供养。”发愿文完整：“清信佛弟子董文员先奉为死亡父母神生净土，勿落三途；次为长兄僧议渊染患，未蒙抽减，凭佛加威，乞祈救援。敬画大慈大悲救苦观世音菩萨及北方大圣毗沙门天王供养。时庚寅年七月十五日题。董。”从行文看，似乎议全即议渊。

索章三。宋初人，鞋匠，曾画地藏、观音、多宝佛等像。P.4518(35)纸画比丘形地藏，结跏趺坐，左手托宝珠，右手锡杖，右上角题“南无地藏菩萨”，左下角题“清信佛弟子缝鞋靴匠索章三一心供养”。S.P.30为纸画禅定化佛冠观音菩萨坐像，右上角题“南无观世音菩萨”，左侧题“清信佛弟子缝鞋靴匠索章三一心供养”。应理解为同一组供养像，显示观音、地藏的对应关系。法藏E.O.1398为索章三供养的纸画多宝如来像，左侧

题：“南无多宝如来佛”，右侧题：“施主清信佛弟子皮匠缝靴录事索章三一心供养”。似乎他还有“录事”一职。S.6452《壬午年便物历》提到皮匠索章三，此壬午年一般认为是982年，则索章三为宋初人。

敦煌供养人像多数为千人一面的人物像，而不是肖像画。少数供养人像绘制细腻，有肖像画的意味，如盛唐130窟甬道南壁都督夫人供养像、五代98窟于阗国王像、沙州回鹘409窟回鹘国王与王妃像等。初唐329窟东壁门南下方有一身女供养像，双臂修长、丰胸半露，《旧唐书》卷四五记载：“永徽（650-655）之后，皆用帷帽，拖裙到颈，渐为浅露。”这种帷帽类似现代有沿帽，四周垂下“拖裙”即轻纱，面容隐约可见，初唐217窟南壁西侧佛陀波利事迹画中可见戴帷帽的行人。从敦煌壁画看，浅露的身体除了头部、颈脖外，胸部也大胆半露，反映了唐代开放的社会风气。

二、工匠

敦煌开凿一个洞窟所需要的具体工数没有流传下来，洞窟位于悬崖上面，开凿实属不易，所以往往有结社而开者，也有半途而废者，莫高窟就有这样的洞窟，如201窟西壁龕下《清河张氏造窟功德记》中提到“谨就莫高山岩第三层旧窟，开凿有人，图素未就，创修檐宇，素绘复终。”《功德记》又记“妣父前唐壮武将军左金吾卫大将军”，是知该窟补画在吐蕃统治时期。

工匠是洞窟的建造者，他们在窟主的雇佣下进行洞窟的挖掘、修饰，最后完成画塑和窟外建筑。藏经洞出土的一些古代寺院收支账单显示工匠分工很细，有打窟人、石匠、泥匠、木匠、塑匠、画匠等等，如“支打窟人。上番胡饼二十枚”“麦贰斗，买胡饼，屈（意为请）石匠用”“粟壹硕肆斗，付泥匠令狐友德用”“粟壹斗，付塑匠赵僧子”“支画匠面三斗”

等等。工匠内部有一定等级的分工，都料、都画匠等带“都”字的属于师傅或领导，唐代柳宗元《梓人传》说，都料匠自己是不参加劳作的，只负责设计、现场指挥施工和管理工作。敦煌文献上的董保德大约就属于这样的“都料匠”，《戊辰年四月十六日都料董保德麦历》载：“戊辰年（968）四月十六日，都料董保德恺湿麦两车，胡淘麦两车。”在“胡淘麦”旁还有一行小字：“干麦十石，粟十石”。可知董保德相当于现在的“包工头”。技术好的可以独立操作的称“博士”或“师”，如敦煌文献记载“粟一斗，造塔座博士用”“粟一斗，塑师陈押衙用”等等。一般劳作人员统称“工匠”，最为辛苦。大约有技术的工匠可以得到押衙的名誉称号，如为曹元忠刻佛像、刻佛经的雷延美就是，曹元忠刻施的印本《金刚经》（P.4514），后面题记是“弟子归义军节度使特进检校太傅兼御史大夫谯郡开国侯曹元忠普施受持。天福十五年己酉岁五月十五日记。雕版押衙雷延美”。按：己酉岁为天福十四年（949），有时敦煌本土历日的干支比中原差一年。

工匠建窟时居住在北区的小窟内，残留至今的调色盘，可以帮助我们回忆当年他们的艰苦生活。工匠的待遇不高，一旦因天冷或其他原因停工，就饥寒交迫，敦煌文献中有一份著名的《乙末年（935）塑匠都料赵僧子典儿契》（P.3964），文字完整，塑匠赵僧子将自己儿子以“麦贰拾硕、粟贰拾硕”典给他人6年，催人泪下。令当开元天宝年间，民间生活也不像史书记载那么歌舞升平，《新唐书·食货志》记天宝初年“海内富实，米斗之价钱十三，青、齐间斗才三钱，绢一匹钱二百。道路列肆，具酒食以待行人。店有驿驴，行千里不持尺兵”。而敦煌研究院藏D0639+D0640号（发表号为297+298号）《唐天宝年间奴婢买卖市券副本》则记载奴主行客（丝绸之路上的商人）王修智将13岁的胡奴多宝以大生绢21匹的可怜价格卖给敦煌人惠温，当时有5位保人在场见证，市券由市令秀昂发出，这份市券说明当时奴隶买卖的合法性。由此可见，敦煌当时民众的现实生

活，远没有壁画所描绘的那么美好，苦难的生活与净土佛国形成如此巨大的反差。

唐代的绘画、塑像以及唐三彩等工艺达到很高水平，艺术家的地位也比较高，如《历代名画记》卷九记载吴道子属于宫廷画家，“玄宗召人禁中，改名道玄，因授内教博士，非有诏不得画”。又记载唐太宗一次游春，“池中有奇鸟，随波容与，上爱玩不已，召侍从之臣歌咏之，急召立本写貌，阁内传呼画师阎立本。立本时已为主爵郎中，奔走流汗，俯伏池侧，手挥丹素，目瞻坐宾，不胜愧赧。退戒其子曰：‘吾少好读书属词，今独以丹青见知，躬厮役之务，辱莫大焉。尔宜深戒，勿习此艺。’然性之所好，终不能舍。及为右相，与左相姜恪对掌枢务。恪曾立边功，立本唯善丹青，时人谓千字文语曰：‘左相宣威沙漠，右相驰誉丹青’。”尽管如此，有些画家还追求自由的艺术创作，杜甫《戏题王宰画山水图歌》：“十日画一水，五日画一石。能事不受相促迫，王宰始肯留真迹。”但对于多数工匠而言，他们的艺术活动只是谋生手段而已，身份地位也低，留下姓名的画工很少。129窟原为盛唐窟，五代时有人在窟内画供养人像，多数人姓安，南壁西起第10身题名：“口男节度押衙知左右厢绘画手银青光禄大夫检校国……（子祭酒）兼监察御史上柱国安存立永充一心供养”、第12身题名：“子辩衙前正兵使兼绘画手银青光禄大夫检校太子宾客试口（殿）中监张弘恩口口（永充）一心供养”。

少数洞窟有一些画工的字迹，如：

北周430窟南壁天宫栏墙上有“从六月十一日”字样，该窟天宫栏墙上装饰纹样中还画一兽头、二佛头。

隋代292窟、隋代421窟等有“青”“绿”等画工上色标志（色标）。

隋代278窟北壁东侧说法图中，佛左肩（画面东侧）附近写有一“佛”字，右肩附近写两个“南”字。

初唐 386 窟南壁西侧蕃占期间画的西方净土变的壁画因时代久远而大面积脱落，露出底层素壁，上面有“上元二年七月十一七绘记”，唐代有两个上元年号，此上元当为初唐之上元，上元二年即 675 年，其中“十一七”应是“十一日”之误。

初唐 322 窟龕内有安姓画工或塑匠的题记，文字笔画怪异，几无法释读，似乎是初通汉字的昭武九姓人写的。

早期敦煌工匠的组织结构还不清楚，敦煌文献中有不少五代宋时期的画院资料。中国绘画史中，画院之设始见于五代时期的南唐和前后蜀，到宋代时画院制度就十分完善。敦煌文献中有一份 939 年净土寺账目（P.2032），记载“面三胜（升），粟三斗，沽酒，看院生画窟门用”。宋初开凿的榆林窟 35 窟有一身供养人题名是“施主沙州工匠都勾当画院使归义军节度押衙银青光禄大夫检校太子宾客竺保一心供养”，说明敦煌存在着沙州画院。

S.3937、S.3929 是被撕裂的一件《法华经》，可以完整拼合（S.3937 在前），到宋初，背面被用作它用，写有《节度押衙董保德重修普净塔功德记》，叙述了工匠董保德的才能与佛事活动，并描绘了莫高窟的胜景，是敦煌石窟营建史上一篇著名文献：

盖闻三身化现，化周三界之仪；四智圆明，乃救四生之苦。迦毗示迹，梦瑞诞于危峦；震旦垂风，灵祥生于宕谷。爰自乐傅遥礼，法良起崇，君臣缔构而兴隆，道俗镌妆而信仰。石壁刀削，虫书记仙岩之文；铁岭锥穿，像迹有维摩之室。金容宝相，晃耀不啻于千龕；月面星仪，挺特有侔于万窟。仙葩圣果，遍林麓以馨鲜；异兽祥禽，满溪峦而遨跃。三贤道者，进道隘塞于茅庵；十地圣人，证圣骈填于草屋。矧以修行张老，寂住其中，食苦参子以充斋，著麻莎裳而蔽体。乃有往来瞻礼，见灯炎于黄昏；去返巡游，睹香云于白日。疑是观音菩萨易体经行，萨诃圣人改形化现。由是

山头谷地，佛刹之精丽难名；窟宇途间，梵室之殊严莫喻。

厥有节度押衙知画行都料董保德等，谦和作志，温雅为怀；守君子之清风，蕴淑人之励节。故得丹青巧妙，粉墨希奇；手迹及于僧瑶（县），笔势邻于曹氏。画蝇如活，佛铺妙越于前贤；邈影如生，圣会雅超于后哲。而又经文粗晓，礼乐兼精；实佐代之良工，乃明时之膺世。时遇曹王累代，道俗兴平；营善事而无停，修福因而莫绝。或奉上命驱策，或承信士招携。每广受于缠盘，亦厚沾于赏赐。衣资丰足，粮食有余。乃与上下商宜，行侣评薄：“君王之恩隆须报，信心之敬重要酬。共修功德，众意如何？”寻即大之与小，尊之与卑，异口齐欢，同音共办。

保德自己先依当府子城内北街西横巷东口弊居，联壁形胜之地，创建兰若一所。刹心四廊，图塑诸妙佛铺；结脊四角，垂曳铁索鸣铃，宛然具足。新疑（拟）弥勒之官，创似育王之塔。其斯积善之家，长幼归依敬信。又于窟宇讲堂后，建此普净之塔（四壁图绘云云）。是以五土分平，迴开灵刹；三危特秀，势接隆基。辉浮孟敏之津，影辉神农之水；门开慧日，窗豁慈云。清风鸣金铎之音，白鹤沐玉毫之舞。果唇凝笑，演花句于花台；莲脸将然，披叶文于叶座。威灵罕测，谅瞻仰之难思；色相可求，因归依而有属。功德既毕，心愿斯圆。

文中提到“曹王累代”，而曹氏归义军中称王并累代的是曹元忠（944-974 在位），《戊辰年四月十六日都料董保德麦历》有董保德之名：“戊辰年（968）四月十六日，都料董保德恺湿麦两车，胡淘麦两车。”此戊辰年当即 968 年。P.3721《己卯年十一月廿六日冬至目断》中有“……押衙：杨通信、王富员、董保德、宋保定……”据考证，此己卯年为 979 年。于是我们知道董保德生活在宋初。

乾德四年（966），归义军节度使曹元忠夫妇来到莫高窟，做了抄经、维修北大像窟等工程，Ch.00207《宋乾德四年（966）归义军节度使曹元

忠夫妇修莫高窟北大像功德记》记录了这次佛事活动：

大宋乾德四年岁次丙寅五月九日，敕归义军节度使特进检校太师兼中书令托西大王曹元忠与敕授凉国夫人浚阳翟氏，因为斋月，届此仙岩，避炎天宰煞之恶因，趣幽静祯祥之善处。莫不洗心忏涤，心池之慧水澄清。炼意虔诚，意地之道芽郁茂。拔烦喧于一月，系想念于千尊。龕龕而每燃银灯，光明彻于空界。窟窟而常焚宝馥，香气遍于天衢。夜奏萧韶，乐音与法音竞韵。昼鸣铃钹，幽暗之罪停酸。所欠《佛名》，誓愿写毕。善事既乐，转增贪向之心，恶业渐除，不暇修崇之志。遂睹北大像弥勒，建立年深，下接两层柱木损折，大王夫人见斯颓毁，便乃虔告焚香，诱谕都僧统大师兼及僧俗官吏，心意一决，更无二三，不经旬时，缔构已毕。梁栋则谷中采取，总是早岁枯干。椽杆则从城斫来，并仗信心檀越。工人供备，实是丰盈，饭似积山，酒谓江海。可为（谓）时平道泰，俗富人安，尽因明主以陶熔，皆因人君而造化。不唯此际功德，而今福田，遍谷而施力施勤，处处而舍财舍宝。将斯胜善，资益群生。伏愿世界清平，人民乐业。道余开泰，一方无烽燧之灾。路径通流，七部有苏舒之喜。大王禄位，年齐龟鹤之年。福祚长隆，岁等赤松之岁。夫人仙颜转茂，芝官之宠日爵日新。玉貌恒荣，兰掖之荫麻盖厚。次愿城隍晏谧，兵甲休行，无闻斗之声，永罢鼓鞞之响。春蚕善熟，夏麦丰登，东皋广积于千箱，南亩倍收于万斛。社稷康泰，疠疾蠲除，贤圣加威，龙神呵护。然后空飞陆走之类，一切带性之徒，赖此胜因，俱成佛果。故题记耳。

凉国夫人翟氏自手造食，供备工人。其月廿一、廿二两日，檁柱材木损失较多，不堪安置。至廿三日下手拆口，大王夫人于南谷住。至廿四日拆了，夜间大王夫人从南谷回来。至廿五日便缚绷阁，上材木缔构，至六月二日功毕，四日入城。

助修勾当：应管内外都僧统辩正大师赐紫钢惠、释门僧正愿启、释门

僧正信力、都头知子弟虞候索幸思。

一十二寺每寺二十人，木匠五十六人，泥匠十人。其工匠官家供俸饭食，师僧三日供食，已后当寺供给。

从敦煌文献以及敦煌大量壁画、纸绢画、粉本等看，五代宋初时期敦煌佛教艺术颇为兴盛，敦煌艺术一千年的发展史也是由许多无名工匠创造的，他们为人类文明留下了宝贵财富。

三、石窟建设工程

开凿洞窟、画塑和窟前建筑都需要多日方得完工，其中凝聚着无数工匠的心血。《魏书·释老志》记载，河南龙门石窟中的宾阳三洞为6世纪初北魏皇帝所开，费时20余年，到了正光间（520-525）因内乱而中途停工，至此已经用工“八十万二千三百六十六”。根据河南安阳大住圣窟的题记，此窟乃地论学派高僧灵裕于588年建成，《造窟记》记录了造窟所费工和主要内容：“大住圣窟。大隋开皇九年己酉岁敬造。窟用功一千六百廿四，像、世尊用功九百。卢舍那世尊一龕，阿弥陀世尊一龕，弥勒世尊一龕，三十五佛世尊三十五龕，七佛世尊七龕，传法圣大法师廿四人。”龙门石窟奉先寺卢舍那大佛为唐高宗所建，高17米，始建时间不详，学者一般认为在龙朔二年（662）之前，根据窟内《大卢舍那像龕记》记载，咸亨三年（672）武则天还捐2万贯“脂粉钱”助建，完工时间在上元二年（675）。寺院造像也有耗时长久者，元开《唐大和尚东征传》记鉴真东渡，于天宝十二载（753）“至广州，卢都督率诸道俗出迎城外，恭敬承事，其事无量。引入大云寺，四事供养，登坛受戒。此寺有呵梨勒树二株，子如大枣。又开元寺有胡人造白檀华严经九会，率工匠六十人，三十年造毕，用物三十万贯钱。欲将往天竺，采访使刘臣邻奏状，敕留开元寺供养，七宝庄严，不可思议”。

在敦煌，开凿一座洞窟所需要的时间，则要视情况而定，有的功德主或财大气粗或政治地位高，一个洞窟可以很快建成，有的则是断断续续费几十年才建成。有些家庙窟则建成后的数百年间一直由该家族管理、维修，最著名的就是贞观年间建造的 220 窟（翟家窟），窟内北壁、东壁有贞观十六年（642）纪年，说明此时东壁、北壁壁画已经完工。1963 年在洞窟附近发现此窟的《建窟功德碑》，立碑时间是 754 年。蕃占期间又在甬道南壁开一小龕，新绘壁画（塑像今不存），特别是龕内西壁有穿吐蕃服饰的 2 身供养人、汉装女供养人 1 身，显示吐蕃统治敦煌时期的时代特点。甬道南壁龕外下方有晚唐画的一身立佛、比丘 3 身、男女供养人 5 身，题记中有“大中十一年（857）六月三日信士男力一心供养”等。五代同光三年翟奉达在甬道北壁新绘“新样文殊”一铺并画许多供养人像。宋初流行佛教即将于 1052 年灭亡的传说，所以当时又在初唐壁画外面抹上一层泥，画了其他壁画，对祖先壁画进行覆盖保护。可见，翟氏家族在建窟后的 400 多年间一直精心维护着。据《莫高窟记》，96 窟（北大像）是禅师灵隐和居士阴祖建造的。像高 35 米，是敦煌第一大佛。昙无讖译《大方等无想经》（《大云经》）中提到有一天女，“舍是天形，即以女身当王国土，得转轮王所统领处四分之一，得大自在，受持五戒，作优婆夷，教化所属城邑、聚落、男子、女人、大小，受持五戒，守护正法，摧伏外道诸邪异见。汝于尔时实是菩萨，为化众生现受女身。”载初元年（690）七月，薛怀义与僧法明等十个和尚造《大云经疏》（新旧《唐书》《资治通鉴》均误作《大云经》，实是《大云经疏》）来讨好武则天。《大云经疏》中附会说，武则天就是天女下世，理应做阎浮提主，当代李唐，人主天下。武则天非常高兴，下令全国建造大云寺，同年十月“壬申，敕两京诸州各置大云寺一区，藏《大云经》，使僧升高座讲解，其撰《疏》僧云宣等九人皆赐爵县公，仍赐紫袈裟、银龟袋。”敦煌石窟中就发现有《大

云经疏》残卷（S.2658、S.6502）。

据《莫高窟记》：“又至延载二年（695），禅师灵隐共居士阴祖等造北大像”，北大像当始建于敕各州建大云寺之年即 690 年顷，经五六年的建造，而于 695 年完工（如甘肃泾川县 1964 年出土的延载元年大云寺塔基，说明泾川大云寺 694 年已经完工）。据《吐蕃瓜州节度使上悉砌夕亡，五七建福文》，大云寺在敦煌城东，96 窟的建造，大云寺应起重要作用。全国各地的大云寺有的是新建，有的则改名而已，如武威博物馆藏景云二年（711）《凉州大云寺古刹功德碑》云：“大云寺者，晋凉州牧张天赐升平之年所置也，本名宏藏寺，后改为大云。因则天大圣皇妃临朝之日，敕诸州各置大云，遂改号。”《莫高窟记》所提到的禅师灵隐或即大云寺主（能主持建造北大像，一定有相当的名望与经济实力），但灵隐禅师之名不见敦煌其他文献。敦煌大云寺名首见于 788 年，即 S.2729《辰年牌子历》。而阴祖乃敦煌名人，名字又见敦煌文献《敦煌名族志》（P.2625，编于 8 世纪初），云其有八十四岁。当时李无亏任沙州刺史（690-694），可能参与这项工程，但奇怪的是，与北大像相关的文献没有提到这位刺史。

335 窟有垂拱二年（686）、长安二年（702）题记，于是我们知道此窟修建于武则天时期。主室东壁门上壁画阿弥陀佛一铺五身像旁的发愿

文有垂拱二年纪年，主室西壁龕外北侧观音像下有长安二年题记，可见

335 窟修建时间前后至少长达 17 年。

365 窟窟主是洪晋（？-862），在吐蕃统治时期就是著名的僧人，地位就很高，归义军初期出任首任河西都僧统，是管理河西地区佛教事务的最高职位。窟内有藏文题记，云此窟于水鼠之年兴建，木虎之年开光，就是 832-834 年，只用了三年。

85窟是第二任河西都僧统翟法荣(?-869)的功德窟,敦煌文献中保留着造窟功德记的碑文(P.4640《翟家碑》),云兴功自敦群之岁,毕功于大渊之年,敦群为午年,大渊为亥年,也就是862-867年,则为“六载功毕”。始建之年正是他接任洪吾为河西都僧统之年,建造此窟明显是为了纪念自己的荣升。碑文最后的颂词是:“我僧统兮德弥天,戒月明兮定慧圆。导群生兮示真诠,播芳名兮振大千。敕赐紫兮日下传,镌龕窟兮福无边。五彩庄严兮模圣贤,聿修厥德兮光考先。刻石铭兮宝刹前,劫将坏兮斯迹全。”

94窟因为是归义军节度使张淮深的功德窟,人力物力自然不成问题,所以很快就建成了,中和二年(882)《敕河西节度兵部尚书张公德政之碑》(《张淮深碑》)记载是“宏开虚洞,三载功毕”(S.3329+S.11564+P.2762+S.6161+S.6973),碑全名见国家图书馆BD06091(新8506号)。

莫高窟在营建过程中在窟前积累了大量土方,使窟前地面位置大大提高,489、487、488窟位于早期三窟下方,是莫高窟位置最低的3个洞窟,大致在一个水平面上,距离现在地面约6米,往下约8米是河床的卵石层,考虑到当时可能有河道、河岸等因素,估计距离现在地面6-8米的位置就是莫高窟开窟初期的地表位置。489窟可能是僧人的居住窟,此窟在481窟下方,距离现在地面下方约6米处,主室平顶,东西进深2.6米、南北宽3.3米、高2.3米,全窟无画塑,只有北壁西侧近窟顶处开一宽0.6米、高0.4米、深0.4米的小龕,此龕距离地面约2米,最有可能用于放置油灯。而487窟则南北壁各开4禅室,适合修行。乐傅、法良都是禅僧,而一个禅僧的日常生活应该是由居住窟、禅窟、礼拜窟组成的一组窟龕。早期三窟中的268窟是禅窟,下方的489窟是居住窟、487窟也是禅窟,虽然我们无法判定这就是乐傅、法良使用的一组窟龕,但可以确定古代禅僧

就是围绕这样一组窟龕而生活的。

四、敦煌石窟知多少

S.4654 为莫高窟纪游诗 5 篇，其中晚唐范瑋彦五言诗云：“宝阁下云崖，灵龕万户开。润深流水急，林回叶风吹。香露凝空下，祥花雪际来。诸公燃圣烛，荐福益三台。”敦煌石窟包括莫高窟、榆林窟、东千佛洞、西千佛洞、五个庙石窟、一个庙石窟、旱峡口石窟等。各石窟因编号方法不同而数量各异，一般的说法是，莫高窟 492 个、榆林窟 42 个、东千佛洞 8 个、西千佛洞 22 个、五个庙 5 个等。实际上的数量有所出入，如莫高窟北区还有 200 多个没有画塑的洞窟，东千佛洞还有若干瘿窟，五个庙石窟还有若干残破洞窟没有编号等等。敦煌石窟群的洞窟总数 800 多个，壁画约 5 万平方米，塑像 2000 多尊。在佛教石窟中延续时间最长，壁画最多。

莫高窟编号最复杂，有多家编号。

1908 年，法国人伯希和将洞窟自南向北编得 182 号（有的一号下有許多附号，所以共有 328 个窟）。

1922 年，敦煌官厅编《敦煌千佛洞、安西万佛峡、安西千佛洞官厅调查表》中，莫高窟编得 352 号。

1935 年，国民党官员邵元冲到西北一带巡视，随员高良佐编得 207 号，见 1936 年出版的《西北随轺记》中的《千佛洞调查表》。

1943 年，何正璜在《说文月刊》上发表《敦煌莫高窟现存佛洞概况之调查》，编为 305 号。

1941-1943 年间，张大千编得 309 号，史岩、谢稚柳据此编号对莫高窟内容进行了记录。此后学者多在此基础上拾遗补缺，不断完善，如 1944 年，李浴编得 437 号。

1982年出版的《敦煌莫高窟内容总录》列出492号，成为目前流行的编号，但使用时会发现里面存在着一些问题，如268窟内有4禅龕，连主室一共编为5个号（267-271），而形制类似的285窟中的禅窟就没有编号。35窟的前室另外编为36窟等等。北区有少数洞窟因为有壁画，所以也编号（461-465窟）。

20世纪末对北区的居住窟、瘞窟等进行编号，新编243窟，加上原先编的461-465窟，得248个窟，用B表示，B1就是北区第1窟。一般称南北区石窟735个。

西千佛洞的编号主要有3家：张大千编号（C），共编21窟，此后谢稚柳《敦煌艺术叙录》使用此编号，影响较大。敦煌研究院早年编号（D），共19窟，未刊布，使用于现在洞窟外窟号牌。霍熙亮编号（H），共22窟，发表在《中国石窟·安西榆林窟》一书中，学者建议使用霍熙亮编号。

敦煌石窟所经历的朝代按照敦煌历史来分，大致有：

十六国：317-442年

北魏：442-535年

西魏：535-557年

北周：557-581年

隋：581-618年

唐：618-786年

吐蕃：786-848年

张氏归义军：848-910年

西汉金山国：910-914年

曹氏归义军：914-1035年

西夏：1036-1227年

蒙古、元：1227-1372年

唐代敦煌石窟还可细分为初唐（618-710）、盛唐（710-786）、中唐（吐蕃）、晚唐（张氏归义军）等4个时期。在曹氏归义军时期和西夏之间，还存在着沙洲回鹘政权，409窟就有回鹘国王及王后像，对于这段历史，目前还在探索中。

第三节 画稿与榜题底稿

一幅画的制作需要有画稿（粉本）、榜题底稿等，在敦煌遗书中有所保存，与经变画有关的有十多种，还有一些其他壁画榜题，如说法图等。这些资料的发现与研究主要开始在20世纪八90年代，通过对这些文字底稿和画面底稿的研究，有助于了解当时的创作过程，是敦煌画题材研究的重要突破。

一、敦煌的画稿

画稿即绘画之前的小样，有时也称粉本，因为有的小样，上的线条有小孔，洒粉于上，下面的绢素、纸张等就落有粉，依粉而画线描，称“粉本”，也就是今日之蓝本。现在还把画工随意练习的白描画等草稿也归纳到画稿范围进行讨论，因此广义上的敦煌画稿的数量很多。例如：美国堪萨斯纳尔逊美术馆藏有一件敦煌写经，高26厘米、长141厘米，馆藏号是51-78号，正面为县无讖译《大般涅槃经》写经，背面为画稿。背面画稿内容有：1.一戴幞头的男供养人头像。2.一菩萨立像。3.说法图。画一楼台，一佛结跏趺坐说法，身后二侧各画一宫殿；二菩萨结跏趺坐于佛的前方二侧。佛前有一乐伎，正在挥舞长巾，两侧为乐队，右侧二乐师，一吹竖笛一弹琵琶，左侧三乐师，一弹箜篌一吹横笛一弹箏。4.二菩萨头像、一俗人头像、两只手、两只眼睛。5.一佛（药师佛）一菩萨。佛结跏趺坐，

左手上举作说法印，右手托钵。菩萨略呈交脚坐，为常见胁侍菩萨坐姿。第三组图像较有可能是西方净土变，第五组图像则是表示药师佛说法。这件画稿位于佛经的背面，显然是画工利用废弃的佛经画了这些图像。一些图像没有完工，只画头像、一只手等，甚至有的人物只画了五官，没有画头部轮廓。所以我们推测这份画稿应该是画工随意练习之作，不是壁画的正式粉本。

敦煌画稿大致分为经变画底稿、说法图底稿、尊像画底稿、其他（头光、花草等图案，鸟兽等动物、手印等等）。研究者有秋山光和、饶宗颐、胡素馨、沙武田等，综合性论文有胡素馨《敦煌的粉本和壁画之间的关系》，专著有沙武田《敦煌画稿研究》。

经变画底稿主要有：

西方净土经变，5份，S.P.76、S.4644、P.2671、P.4514（10）、P.4514（16）。

弥勒经变，2份，S.259、P.2869。

药师经变，1份，P.2868。

牢度叉斗圣变，2份，P.4524、P.T.1293。

金光明经变，2份，S.P.83.P.3998。

维摩诘经变，1份，S.P.76。

一般来说，粉本是绘画的范本，应该线描精致、结构严谨、布局合理，但敦煌资料中很少看到这样规范的样式，更多的是非常随意、粗略的白描画，也就是草稿，所以称画稿比称粉本更合适一些。

二、敦煌文献中的榜题底稿

敦煌画中有一些尊像画、经变画等有提示性文字，一般称为榜题。敦煌文献中保存了一些榜题底稿，其中属于经变榜题底稿的有：

牢度叉斗圣变，2份，P.3304、S.4257。

弥勒经变，1份，P.4966。

贤愚经变，2份，BD00462（北8670，洪62号）、S.192。

观无量寿佛经变，4份，P.3304、P.3352、S.2544、BD09092。

千手千眼观音经变，1份，P.3352。

如意轮观音经变，1份，P.3364。

华严经变，1份，S.2113。

天请问经变，3份，P.3352、S.1397、BD02379（北5408，余79号）。

思益经变，1份，BD02379（北5408，余79号）。

梵网经变，1份，BD02379（北5408，余79号）。

药师经变，3份，S.2544、P.3304（1）、P.3304（2）。

佛本行集经变，1份，P.3317。

另外，还有说法图：P.2971、S.2646、P.4968。十六罗汉图：P.3504、S.1589、BD07650背（北838，皇50号）、BD08227背（北839，服27号），此4件适用于97窟；S.2937。十大弟子：P.2971、P.3355、BD14546。佛教事迹画：P.3033、P.3352、S.2113、S.2659、S.5659。十王经变：P.3304。天帝释劫阿修罗女：S.2702等。

榜题底稿的特点：1.在一句的结尾往往有“时”，如P.4966弥勒经变榜题底稿中就有“弥勒第二会说法，度九十四亿人时”等，有别于佛经原典；2.有的底稿上有“○”“V”等标示符号，往往不是完整的一句，而是标示书写位置的分行；3.内容是佛经的摘抄，而不是连篇的佛经；4.内容次序与经文往往不一致，而是按壁面次序设计，便于书写。

第六章 敦煌石窟的首创

第一节 竺法护与敦煌早期佛教

僧佑《出三藏记集·法护传》（稍后完成的慧皎《高僧传·竺县摩罗刹传》同）记载：“竺法护，其先月支人也，世居敦煌郡。年八岁出家，事外国沙门高座为师。诵经日万言，过目则能。天性纯懿，操行精苦，笃志好学，万里寻师。是以博览六经，涉猎百家之言。虽世务毁誉，未常介于视听也。是时晋武帝之世，寺庙图像虽崇京邑，而方等深经蕴在西域。护乃慨然发愤，志弘大道，遂随师至西域，游历诸国。外国异言三十有六，书亦如之，护皆遍学，贯综古训，音义字体，无不备晓。遂大赍胡本，还归中夏，自敦煌至长安，沿路传译，写以晋文。所获大小乘经，《贤劫》《大哀》《法华》《普耀》等，凡一百四十九部。孜孜所务，唯以弘通为业，终身译写，劳不告倦。经法所以广流中华者，护之力也。护以晋武之末，隐居深山。山间有清涧，恒取澡漱，后有采薪者，秽慢其侧，水俄顷而腐。护乃徘徊叹曰：‘水若永竭，真无以自给。’正当移去耳，言终而泉流出满涧，其幽诚所感皆此类也。后立寺于长安青门外，精勤行道。于是德化四布，声盖远近，僧徒千数，咸来宗奉。……宣隆佛化二十余年，后值惠帝西幸长安，关中萧条，百姓流移。护与门徒避地东下，至昆池遘疾卒，春秋七十有八。”

关于“敦煌菩萨”的来历。《出三藏记集》对法护的称呼并不固定，称“竺法护”者凡 24 次，称“支法护”者凡 6 次，另有“天竺菩萨”（《须真天子经记》）、“月支菩萨”《圣法印经记》《贤劫经记》等）、“敦煌

月支菩萨”等多种，如卷八《正法华经》出经后记提到“太康七年（286）八月十日，敦煌月支菩萨沙门法护，手执胡经，口宣出《正法华经》二十七品，授优婆塞聂承远。张仕明、张仲政共笔受。竺德成、竺文盛、严威伯、续文承、赵叔初、张文龙、陈长玄等共劝助欢喜，九月二日讫。天竺沙门竺力、龟兹居士帛元信共参校。”可见古代佛教文献主要称“竺法护”，而“敦煌菩萨”只是偶或称之，今人提到竺法护则加“敦煌菩萨”之名，或非历史事实。

《出三藏记集》《高僧传》等文献记载法护是“世居敦煌”的月支人，8岁随外国沙门高座出家（按：高座可能是人名，也可能是指德高望重的高僧），日诵万言，过目不忘，而后随师前往西域取经。如此说来，竺高座在3世纪30年代就在敦煌弘法，恐非事实，如果这时就有竺高座、法护等僧人，为何后来竺法乘在敦煌“立寺延学……使夫豺狼革心，戎狄知礼，大化西行”呢？令当竺法护过目不忘，如果出生在敦煌，即使长期留学西域，也难通晓西域36国语言，何况他所翻译的佛经一般都署名“月支国三藏法护译”，而不是“晋三藏法护译”。由此看来，竺法护是否是敦煌人，是要打一问号的。《历代三宝记》卷六记载较为可信：“月支国沙门县摩罗察，晋言法护，本姓支，历游西域，解三十六国语及书。从天竺国大赉梵本婆罗门经，来达玉门，因居敦煌，遂称竺氏。”他翻译的佛经多数是口授佛经，别人记录，而不是笔译，可能与他刚来中国，汉语还不流畅有关。首先，从佛教发展的背景上看，法护出家之年为236年，时年8岁。假设世居敦煌，这样的年龄出家后不可能马上西域取经，则应当在敦煌受到良好的汉语训练。既然在敦煌出家，胡僧竺高座应在敦煌弘法，他能培养出法护这样的高徒，敦煌地区就应有汉、胡僧团的存在，敦煌佛教有一定的教学与传法规模。但《高僧传》卷四却云“乘后西到敦煌，立寺延学，忘身为道，诲而不倦。使夫豺狼革心，戎狄知礼，大化西行，乘

之力也，后终于所住”，说明4世纪初的敦煌仍大化未西行，佛教不发达。

敦煌是个汉族为主的居住区域，而“法护”是梵文“昙摩罗刹（Dharmaraksa）”之意译，如果世居敦煌，为何只有西域名字，而没有汉文名字？似乎流寓中国的月支人没有梵文名字，如生活在3世纪前半叶的支谦就有按中国习惯取的字，《出三藏记集·支谦传》记载：“支谦，字恭明，一名越，大月支人也。祖父法度，以汉灵帝世（168-189），率国人数百归化，拜率善中郎将。”从法护有梵文名字看，他“世居敦煌”之说也是存在疑点的。

从翻译的过程看，法护汉语能力可能有问题，译经多出弟子之手，说明他是西域胡僧。依据《出三藏记集》卷七，法护译经生涯中，早年所译有《须真天子经》，“太始二年（266）十一月八日，于长安青门内白马寺中，天竺菩萨县摩罗察口授出之。时传言者，安文惠、帛元信。手受者，聂承远、张玄泊、孙休达，十二月三十日未时讫”。从姓氏上看，传言者安文惠应是西域昭武九姓人，而帛（《历代三宝记》作白）元信应是龟兹人，因通晓汉语却逊于文采而担任传语，中国人聂承远、张玄泊（《历代三宝记》作伯）、孙休达则进行记录（笔受）。特别是文中的“时传言者”一句最能说明问题，如果是世居敦煌，还需要有人来“传言”吗？晚年所译《普曜经》仍是这样：“永嘉二年（308）太岁在戊辰五月，本斋菩萨沙门法护在天水寺手执胡本，口宣晋言。时笔受者，沙门康殊、帛（《历代三宝记》作白）法巨。”康殊、帛法巨也当是西域胡僧。虽然译经道场常有“手执胡本、口宣晋言”的惯例，但《高僧传》卷一提到法护翻译《超日明经》时，“颇多烦重，（聂）承远删正，得今行二卷，其所详定，类皆如此”。需要汉人来删正、详定，说明法护未必精通汉语。

我们注意到，隋代一些文献是不提竺法护是敦煌人的，如《隋书经籍志》提到：“太始中，有月支沙门竺法护，西游诸国，大得佛经，至洛翻

译，部数甚多，佛教东流，自此而盛。”成书于开皇十七（597）的《历代三宝记》卷六、初唐靖迈《古今译经图纪》卷二等文献也都没有说法护是敦煌人。《历代三宝记》卷六记载：“月支国沙门县摩罗察，晋言法护，本姓支。历游西域，解三十六国语及书。从天竺国大赉梵本婆罗门经，来达玉门，因居敦煌，遂称竺氏。后到洛阳及往江左，起武帝世太始元年（265），至怀帝世永嘉二年（308），其间在所遇缘便译经，信士聂承远执笔助翻，卷轴最多。”《古今译经图纪》卷二云：“沙门竺县摩罗察，此言法护，本姓支，后改姓竺，月支国人。八岁出家，甚有识量，天性纯懿，操行精苦，笃志好学，万里寻师，屈兹未久，而博览六经，游心七籍，解三十六种书。诂训音义，无不备识，日诵万言，过目咸记，妙闲三藏，奉经游方，先居敦煌，后诣京洛。自晋武帝太始元年岁次丙戌讫于敏帝建兴元年（313）爰暨江左，所在翻译。”而文中所记载：“从天竺国大赉梵本婆罗门经，来达玉门，因居敦煌，遂称竺氏”；“妙闲三藏，奉经游方，先居敦煌，后诣京洛”，显示法护是从西域来到敦煌，然后到中原的。上述资料都提到法护与敦煌的关系，“世居敦煌”（《出三藏记集》）、“因居敦煌”（《历代三宝记》）、“先居敦煌”（《古今译经图纪》），都只有一字之差。后两条资料说明法护是西域月支人，从西域来，曾居敦煌，这较“世居敦煌”更为可信。

较为接近实际情况的是，法护自西域（有学者说是于阗人）来到敦煌，居住一段时间后（“来达玉门，因居敦煌”），于3世纪60年代到中原，但他在此之前在敦煌活动的情况，我们一无所知。他翻译了一些佛经后，决定返回西域，“是时晋武帝之世，寺庙图像虽崇京邑，而方等深经蕴在西域。护乃慨然发愤，志弘大道，遂随师至西域，游历诸国”。时间就在271-283年间，因为这13年没有译经记录。3世纪80年代初，他经敦煌返回中原。284年在敦煌期间得到并翻译《不退转法轮经》等，这是中断

译经 13 年后翻译的第一部经，《出三藏记集》卷七所收“《阿维越遮致经》记”记载：“太康五年（284）十月十四日，菩萨沙门法护于敦煌从龟兹副使羌子侯得此梵书《不退转法轮经》。口敷晋言，授沙门法乘，使流布，一切咸悉闻知。”此年起至 291 年译经记录没有中断，估计他就是在 284 年从西域到达敦煌，《出三藏记集》记载的“遂大赉胡本，还归中夏，自敦煌至长安，沿路传译，写以晋文”，应该是指 284 年前后的事。

竺法护从 293 年开始至 300 年，只有两部经有译经时间记录，《历代法宝记》卷六记载竺法护 294 年在酒泉翻译《圣法印经》，似乎竺法护在 20 世纪 90 年代再次回到河西地区，但有学者认为 290 年以后的所谓竺法护译本多数是弟子翻译而假托竺法护翻译的。

因为竺法护在敦煌翻译过佛经，所以人们称他为“敦煌菩萨”，菩萨意为觉有情，能“用诸佛道，成就众生”，竺法护译经之多，信徒之多，自佛教传入中国属第一人，所以获得“菩萨”的名声。至于是“敦煌菩萨”，还是“月氏菩萨”？通过上面分析，竺法护是西域胡僧的可能性更大些。

法护众多弟子中，最有名的弟子要数竺法乘，《高僧传》卷四记：“乘后西到敦煌，立寺延学，忘身为道，诲而不倦，使夫豺狼革心，戎狄知礼，大化西行，乘之力也，后终于所住。”竺法乘很可能是随着竺法护到敦煌，然后可能因身体原因或遵照竺法护嘱托而没有返回中原，他一直在敦煌弘扬佛教，最终老死在敦煌。竺法护大化中原，竺法乘则大化河西，师徒对佛教在中国的发展做出了很大贡献。竺法护、竺法乘虽然是西域胡僧，但精通汉文，敦煌当时主要居民是汉族人，他们的传教当是汉化了的中国佛教。后来创建莫高窟的乐傅、法良二禅师都来自东方，所以可能都是汉僧（现在也有学者提出法良可能是胡僧，但他久居中原，应当受到中原佛教的影响）。一般认为，敦煌早期佛教更多地受到中原佛教的影响，以后的佛教发展可以佐证这一点。

从汉代到宋代，前往西域取经的汉地僧人和携带佛经到中国来的胡僧都很多，他们多数都经过敦煌，如法显于 399 年从长安出发，于 400 年到达敦煌，停留一个多月，敦煌太守李嵩给了许多物资，帮助他西行。法显一行历经艰辛，最后从海路回国，于 412 年从青岛崂山登陆，带回大量佛经，并撰写一部游记《佛国记》（现在一般称之为《法显传》，这是现存第一部由中国人撰写的关于西城、印度的实际记录，是中国佛教史的名篇，也是中外文化交流史的重要著作。唐代玄奘取经，来回都经过敦煌，而当他回国时，唐政府要求敦煌官员在很远的流沙地方隆重迎接。除了来往僧人把敦煌当歇脚点外，还有一些僧人曾在敦煌居住，《高僧传》卷三记载县摩蜜多（法秀，356-442）精通禅学，有“大禅师”之称，由于他双眉相连，世号“连眉禅师”。曾从龟兹来到敦煌，建立寺庙，种果树千株，房阁严净，后来到凉州（武威）、四川等地传授禅法，最后顺长江而到建康（南京），受到皇后、皇子的重视。他一生禅业甚盛，学徒济济，爱自西域，至于南土，兴建不少佛教石窟和寺院，并译出一些重要的佛经。

县无讖（385-433），中天竺人，六岁丧父，跟着母亲做织工过活。他母亲看到沙门达摩耶舍受人崇拜，得到丰富的供养，很为羡慕，就叫他去做达摩耶舍的弟子。长大后遇到白头禅师，主要学习、弘扬《涅槃经》。后来因事触犯了国王，逃到龟兹，但那里的人都学小乘，不信《涅槃》，他就来到敦煌，停留了几年，译出《菩萨戒本》等。北京玄始十年（421），河西王沮渠蒙逊占领了敦煌，迎接他到首都姑臧（武威），翻译《涅槃经》。县无讖所传的涅槃学说，在中国佛学上曾发生过重大影响，《高僧传》说他译经当时道俗几百人，疑难交加，讖随机释滞，清辩若流。但县无讖到凉州的另一个说法是逃难，《魏书·沮渠蒙逊传》记载：“厠宾沙门曰县无讖，东人鄙善，自云能使鬼治病，令富人多子，与鄙善王妹曼头陀林私通发觉，亡奔凉州。蒙逊宠之，号曰圣人。县无讖以男女交接之术教授妇

人，蒙逊诸女、子妇皆往受法。”

北魏 439 年灭北凉，442 年占领敦煌，《魏书·释老志》对占领前也就是 5 世纪初的敦煌佛教发展曾有精炼描写：“敦煌地接西域，道俗交得，其旧式村坞相属，多有塔寺。”看来，竺法乘之后敦煌佛教有较大的发展，敦煌成为当时河西地区佛教的一个中心，所以就有了莫高窟的开凿。

竺法护、竺法乘在敦煌的具体活动情况我们知道得不多，在他们之前的敦煌佛教发展状况只有悬泉置遗址发现的一件汉简。敦煌地区发现的魏晋古墓壁画和镇墓罐文字显示敦煌地区流行着仙道，并无佛教遗痕。竺法护、竺法乘之后约 50 年，莫高窟开始建造洞窟，佛教成为敦煌人民的主流信仰，记载与实物甚多。

第二节 北凉石塔与早期三窟

一、《莫高窟记》

敦煌有两座望山，一是鸣沙山，一是三危山。鸣沙山是沙山，传说起风时会发出声响而得名，山下有月牙泉，泉呈弯月状而得名。沙山围绕而泉不枯，最为神奇。三危山则是危石耸立的荒山，寸草不长，山有三险峰，因而名之。两山之间是潺潺小河，自南向北流，古称宕泉，有跌宕起伏之意，现在当地人常误称之为大泉。莫高窟就位于鸣沙山东麓的崖面上，下临宕泉。古代的泉水或许较大，文献描绘是“波映重阁”。为了保护文物，现在的河水已经改道到较远处，平日只有滑滑细流，只有山洪暴发时才从峡谷中冲出滔滔河水。

莫高窟之名的来历，没有明确的记载，目前所知道的最早记载见于隋代 423 窟，该窟西壁龕下有墨书《莫高窟记》，首行就是“莫高窟记”4 字。敦煌文献又常把莫高窟写成“漠高窟”，推测“莫高”是沙漠高处之

意，因为莫高窟在敦煌盆地南边，海拔 1300 米，敦煌城海拔 1100 米。关于莫高窟的创建年代，有两种说法，时间大致相近。

353 年说。P.2691《沙州城土镜》写于五代时期的乾祐二年（949），云莫高窟开凿于 353 年：“今时窟宇，并已矗新。永和八年癸丑（353）创建窟，至今大汉乾祐二年己酉岁（949），算得五百玖拾陆年记。”949 年上推 596 年就是 353 年。

366 年说。初唐 332 窟前室南侧原有建窟时立的《李君莫高窟佛，龕碑》，两面镌字，1921 年被流窜来的白俄折断，残碑现存敦煌研究院陈列中心，馆藏号 Z1101 号。幸此前有金石学家徐松等做了拓片，碑文又见 P.2551。据碑文知，此碑乃武周圣历元年（698）立，故又称《圣历碑》。碑主李义，字克让，碑先叙述此窟创建年代及武周时敦煌佛教的盛况，次叙陇右李氏源流及李克让修今 332 窟之功德。碑云：“莫高窟者，厥初秦建元二年（366），有沙门乐傅，戒行清虚，执心恬静。尝杖锡林野，行至此山，忽见金光，状有千佛，遂架空凿岩，造窟一龕。次有法良禅师从东届此，又于傅师窟侧，更即营建，伽蓝之起，滥觞于二僧。复有刺史建平公、东阳王等各修一大窟。而后合州黎庶，造作相仍。实神秀之幽岩、灵奇之净域也”；“爰自秦建元之日，迄大周圣历之辰，乐傅、法良发其宗，建平、东阳弘其迹，推甲子四百他岁，计窟室一千余龕，今见置僧徒，即为崇教寺也。”明确提到莫高窟开凿于 366 年，这是我们见到的最早记录。

P.3720 以及晚唐 156 窟前室墙壁上书有著名的《莫高窟记》，全文是：
莫高窟记

右在州东南廿五里三危山上。秦建元之世，有沙门乐傅仗锡西游至此，巡礼其山，见金光如千佛之状，遂架空镌岩，大造龕像。次有法良禅师东来，多诸神异，复于傅师龕侧又造一龕，伽蓝之建，肇于二僧。晋司空索

靖题壁，号“仙岩寺”。自兹以后，镌造不绝，可有五百余龕。又至延载二年（695），禅师灵隐共居士阴祖等造北大像，高一百册尺。又开元年中，僧处谚与乡人马思忠等造南大像，高一百廿尺。开皇年中，僧善喜造讲堂。从初量窟至大历三年戊申（768），即四百四年。又至今大唐庚午（850），即四百九十六年。时咸通六年（865）正月十五日记。

一般认为所提到的“四百九十六年”是“四百八十六年”之误，因为公元850年上推496年不是建元年号，而上推486年刚好是建元元年（365年）。这样，《莫高窟记》的建元之世即建元元年（与《圣历碑》所记差一年），由于《圣历碑》年代较早，“建元之世”有建元期间之意，所以学术界一般取《圣历碑》提到的建元二年建窟说。

还有一种观点认为，366年敦煌属于前凉统治时期，而前凉从361年开始使用东晋升平年号，366年是升平十年。376年前秦灭前凉，前凉不可能使用前秦年号，而有可能在前凉境内存在私下使用东晋年号，东晋建元二年是344年，所以莫高窟开凿于东晋建元二年。

乐傅俗姓乐，读作“岳”，如P.2605《敦煌郡羌戎不杂德政序》中有“岳遵禅师，起创仙岩”句。乐傅所见到的“金光”，有人推测是一种自然景观，但学者们一般认为是禅僧们修行时出现的一种心境，《观佛三昧海经》说观想（思念）佛像的各个部位即“三十二相、八十种好”就会出现莲花盛开、光芒四射等等景象，如观想佛的舌头，“舌出五光，五色分明，绕佛七匝，还从顶入。佛出舌时，如莲花叶，上至发际，遍覆佛面。舌下亦有众杂色脉，如此上味，流入脉中。其味力故，变成众光，有十四色”。观佛足时就会出现这样的奇异幻境：“佛足跟出围绕诸光，满足十匝，花花相次，一一花中有五化佛，一一化佛五十菩萨以为侍者，一一菩萨其顶上生摩尼珠光。”这样的禅境凡人自然难以看到，乐傅所见金光中有千佛，说明他是个禅师而已。

实际情况是，在莫高窟开凿洞窟与这里的地理位置分不开。古代佛教石窟都是开凿在临山傍水的地方，鸣沙山的东麓是断崖，高二三十米，南北长 1680 米，崖下有宕泉。晴朗的时候，从敦煌可以看到南面终年积雪的祁连山余脉，宕河就源自南边的山沟，绵延几十里，最后消失在莫高窟以北不远的戈壁中。宕河水经过崖下，绿树葱葱，形成一块绿洲。有山，有水，安静，正适合僧人修行和维持生活，而坚硬的崖面适合开凿石窟，于是乐傅选择这里，安顿下来。莫高窟的开凿是佛教发展的产物，传奇故事只是增加一层神秘的光环，吸引更多的佛教徒而已。

由于乐傅、法良都是禅僧，所开洞窟可能是禅窟，莫高窟现在最早的一批洞窟是 268、272、275 窟，而 268 窟内有 4 个素壁小禅室，仅可容身，可能是他们与弟子们修行的洞窟。中国石窟的禅窟很少，莫高窟 492 个洞窟中，仅 268、285、487 窟等少数几个是禅窟。印度石窟中，禅窟很多，几十名僧人在一起修行，叫“凿仙窟以居禅”，所以阿旃陀石窟共 29 个洞窟中，禅窟有 25 个，而殿堂窟只有 4 个。中国僧人更多地喜欢对佛教义理的探讨，最后形成多宗多派，至于独自在深山老林里，禅坐苦修者则少之又少。佛教文献记载了大量禅僧，但这些禅僧又都游走各地，切磋佛教思想，发展佛教徒，不同西域僧人的自修，也是具有中国特色的现象。名僧道安（312--385）有一句名言：“不依人主，法事难成”，所以许多僧人依靠结交王公贵族而得名，没有多少人愿意老死在山林禅房，唐僧玄奘也不例外。玄奘从西天取经，所获经论六百五十七部，不谓不多，但其译经有限，总七十五部，一千三百三十五卷，其中重译的不少，如《维摩诘经》《阿弥陀经》《药师经》《十轮经》等，都是当时流行的佛经。从他放着百分之八十五以上的新带回佛经不译而乐于重译旧经一事看，他的译经有为时所好的特点，玄奘身上有许多人世思想，多少让人遗憾。

乐傅仗锡西游、法良从东届此，可知他们是从中原来的汉僧。有学者

推测法良是西域僧人，因为《高僧传》和炳灵寺石窟中有著名高僧昙摩毗题名，昙摩毗有时翻译为法善，而善与良之意同，法善或即法良，可备一说。

虽然东汉的汉简中已经有佛教的资料，但从文献记载看，竺法乘在敦煌的时候，敦煌佛教还不发达。由于竺法乘的努力，才“大化西行”，大约开始有一些庙宇建筑。越半个世纪，随着佛教的发展，莫高窟也成为僧人修行之所，实在是水到渠成的事，所谓“金光显现”不过是一个传说而已。

莫高窟最早的寺院可能就是《莫高窟记》中记载的索靖题壁之“仙岩寺”，但索靖（239-303）生活的时代与竺法护相当，是否竺法护、竺法乘时代就在这里建造寺院，而后才有乐傅、法良开凿洞窟呢？现在已经无从稽考了。可能乐傅、法良的名气很大，他们选中莫高窟之后，这里就逐渐成为风水宝地，僧人增多，代代开凿洞窟，甚至北魏广阳王所供养的刺绣佛像也在莫高窟窟前发现，隋代敦煌的官寺崇教寺就在莫高窟。敦煌石窟的营建一直延续了整整一千年，其间几乎没有太长时间的中断，这种持续性发展在佛教石窟中没有第二例。

二、北凉佛教与北凉石塔

十六国时期（304-439），敦煌经历了前凉（313-376）、前秦（351-394）、后凉（386-403）、西凉（400-420）、北凉（397-442，北魏439年统一北方后，敦煌实际在442年才纳入北魏版图）等5个王朝，442年北魏占领敦煌。其中张轨建立的前凉统治时间最长，河西一方相对平安，《晋书张轨传》记载：“天下方乱，避难之国，唯凉土耳”；“中外避难来者，日月相继。”太元二十二年（345）前凉设立沙州，领三郡三营（敦煌郡、晋昌郡、高昌郡，西域都护、戊己校尉、玉门大护军），当时前凉还统治

着吐鲁番地区，要越流沙而治，敦煌自然成为前凉经营西域的坚强后盾。

汉代以来，陆续有中原人迁徙敦煌，十六国时期，迁移者更多，《晋书·李暠传》记载前秦在建元末年（385）“徙江汉之人万余户于敦煌，中州之人有田畴不辟者，亦徙七千余户。”《晋书·李玄盛传》记载，麟嘉七年（395）后凉内乱，“武威、张掖已东人西奔敦煌、晋昌者数千户”。成书于武则天时期的P.2005《沙州都督府图经》卷三多处提到十六国时期的史事，如前凉沙州刺史杨宣修建的水渠至唐还在使用：“阳（杨）开渠，长一十五里。右，源在州南十里，引甘泉水，旧名中（平）渠。据《西（前）凉录》，刺史杨宣移向上流，造五石斗门，堰水溉田，人赖其利，因以为号。”

佛教在十六国时期已经十分发达，炳灵寺第169窟就有西秦“建弘元年岁在玄枵三月廿四日造”的墨书纪年（按：玄枵为建弘五年，424年，当系书写手将“五年”笔误成“元年”），而北凉佛教及其艺术在中国佛教艺术史上占有重要地位，武威天梯山石窟、酒泉文殊山石窟、北凉石塔是研究北凉佛教艺术的重要资料。

天梯山石窟，又称凉州石窟，位于武威市城南50公里处天梯山脉下的中路乡灯山村大坡山南崖绝壁间，窟下有寺，也称大佛寺、广善寺。天梯山因山道崎岖，峰峦叠嶂，形如悬梯，故名。山顶白雪皑皑，常年不化，“天梯积雪”为凉州八景之一。初唐道世《法苑珠林》卷一三记载：“凉州石崖塑瑞像者。昔沮渠蒙逊以晋安帝隆安元年（397），据有凉土三十余载，陇西五凉，斯最久盛。专崇福业，以国城寺塔终非久固，古来帝宫终逢煨烬，若依立之，效尤斯及。又用金宝，终被毁盗。乃顾盼山宇，可以终天。于州南百里，连崖绵亘，东西不测，就而凿窟，安设尊仪，或石或塑，千变万化，有礼敬者，惊眩心目。”据此一般认为天梯山石窟开凿于这一时期，现存大小洞窟19个，壁画数百平方米，佛像100多尊，其

中第 13 窟为唐代建造的弥勒倚坐像，高 23 米，胸腹部以下淹没在水下。20 世纪 50 年代，因建黄羊河水库，1959-1960 年将石窟进行搬迁，40 余身塑像、200 多平方米壁画搬迁到甘肃省博物馆，在“十年动乱”中遭受严重损失。属于北凉时期的洞窟大约 5 个：1，4，16-18 窟，其中 16、17 窟为大像窟，其余 3 窟为中心柱窟。1、4、17、18 窟都残存有壁画，其中的菩萨像细目长眉，高鼻厚唇，具有西域风格，是北京洞窟的特征之一。

文殊山石窟位于甘肃省肃南裕固族自治县祈丰镇，距离酒泉市南 15 公里，是一处规模较大的佛教石窟群，始建于十六国时期。洞窟依山势开凿于文殊山前山和后山的崖壁上，分布于南北 1.5 公里、东西 2.5 公里的范围内。现存窟龕 100 多个，其中有早期中心柱窟 8 座，禅窟 1 座，窟前寺院遗址 28 处。前山的千佛洞、万佛洞，后山的古佛洞和千佛洞等，均为穹隆顶、平面近方形的中心柱窟，残存千佛、飞天等早期壁画若干。从窟形和残存绘塑看，可能开凿于十六国时期。

目前所知的北京石塔共有 14 座，其中 7 座有纪年，发现于今酒泉（6 座）、敦煌（5 座）、吐鲁番（2 座）、武威（1 座），北凉石塔因在北凉境内而得名，时代也比较集中，内容基本一致，显示了北凉佛教的统一性。这 14 座北凉石塔基本情况是：

426 年，酒泉马德惠塔，残高 34 厘米，甘肃省博物馆藏。塔肩八龕，七龕各有禅定佛一身，一龕为交脚菩萨。中部刻《增一阿含经》的“结集品”，下部刻八神王与八卦。纪年文字完整：“承阳二年岁次丙寅次于鹑火十月五日”。

428 年，酒泉高善穆塔，保存完整，高 44 厘米，甘肃省博物馆藏。塔肩八龕，七龕各有禅定佛一身，一龕为交脚菩萨。交脚菩萨化佛冠，宝座有靠背，与 275 窟主尊塑像有类似之处。中部刻《增一阿含经》的“结集品”，下部刻八神王与八卦。纪年文字完整：“承玄元年岁在戊辰四月

十四日辛亥丙申”。

429年，酒泉田弘塔，残高41厘米，甘肃省博物馆藏。塔肩存三龕，内禅定佛各一身。刻《增一阿含经》的“结集品”。

434年，酒泉白双口塔，残高46厘米，中国历史博物馆藏。塔肩八龕，七龕各有禅定佛一身，一龕交脚菩萨。塔身八龕，六龕各有禅定佛一身，一龕为半跏思维菩萨（释迦），一龕为交脚菩萨，二菩萨的宝座均有靠背。刻《增一阿含经》的“结集品”。纪年文字完整：“凉故大沮渠缘禾三年岁次甲戌七月上旬”。

435年，敦煌索阿俊塔，残高17厘米，美国克林富兰艺术博物馆藏。塔肩八龕，七龕各有禅定佛一身，一龕为交脚菩萨，交脚菩萨宝冠。刻《增一阿含经》的“结集品”。纪年文字完整：“凉皇大沮渠缘禾四年岁在（乙）亥三月廿九日”。

436年，酒泉程段儿塔，残高43厘米，酒泉肃州博物馆藏。塔肩八龕，七龕各有禅定佛一身，一龕为交脚菩萨。交脚菩萨披发，做说法状，宝座有靠背。刻《增一阿含经》的“结集品”。纪年文字完整：“凉大缘二年岁在丙子六月中旬”。

酒泉无纪年残塔，残高14厘米，甘肃省博物馆藏。存五龕，四龕各有禅定佛一身。一龕为交脚菩萨，宝座有靠背。刻经情况不明。

敦煌沙山塔，残高60厘米，敦煌市博物馆藏。塔藏肩八龕，七龕各有禅定佛一身，一龕为结跏趺坐菩萨，菩萨化佛冠。中部刻《增一阿含经》的“结集品”，共23行，文字完整。下部刻八神王与八卦。

敦煌王口坚塔，残高36厘米，敦煌市博物馆藏。存七龕，六龕各有禅定佛一身，一龕为交脚菩萨。刻《增一阿含经》的“结集品”。敦煌岷州庙塔，残高96厘米，敦煌研究院藏，馆藏号Z1111号。存五龕，四龕各有禅定佛一身，一龕为禅定印之交脚菩萨。刻汉文、婆罗谜文《增一阿

舍经》的“结集品”吐鲁番宋庆塔，残高 66 厘米，德国柏林国立博物馆藏。塔肩八龕，七龕各有禅定佛一身，一龕为禅定印之交脚菩萨。刻《佛说十二因缘经》。

吐鲁番小石塔，残高 28 厘米，德国柏林国立博物馆藏。塔肩八龕，七龕各有禅定佛一身，一龕为交脚菩萨，菩萨三珠冠。刻《佛说十二因缘经》。

武威塔，残高 77 厘米，武威市博物馆藏。塔身三层，上层八龕，各有禅定佛一身。中层八龕，七龕各有禅定佛一身，一龕为交脚菩萨。下层八龕，七龕各有禅定佛一身，一龕为思维菩萨，此思维菩萨可证一些思维菩萨的身份为弥勒。无刻经。

14 座塔中，除田弘塔造像残毁较多而不明外，其余 13 座均有弥勒菩萨，共 15 身（酒泉白双口塔、武威塔各有二组龕），除敦煌口吉德塔弥勒为菩萨立像、敦煌沙山塔弥勒为结跏趺坐菩萨像、武威塔下层龕为思维菩萨外，余 12 身均为交脚坐菩萨，而七佛也均为禅定佛，颇为统一。多数石塔存有刻经，内容主要是《增一阿含经》的“结集品”，敦煌岷州庙塔上的“结集品”是汉文、婆罗谜文对照，吐鲁番二座石塔刻的经文是《十二因缘经》。许多石塔的塔基上还刻有神王和八卦符号，体现了中国传统文化与印度佛教文化的融合。由于石塔比较小，可能安置在家门前或交通要道中，《法显传》记载他 401 年至于阐时的情景：“其国丰乐，人民殷盛，尽皆奉法，以法乐相娱。众僧乃数万人，多大乘学，皆有众食。彼国人民星居，家家门前皆起小塔，最小者可高二丈许。”《太平御览》卷一二四记载：“初，茂虔为酒泉太守，起浮图于中街，有石像在焉。”按：沮渠茂虔是北京第二个皇帝（433-439 年在位）。7 件纪年石塔中，有 6 件石塔有月份，均不同（分别是 2 月、3 月、4 月、6 月、7 月、10 月），可见北凉石塔制作时间与佛教节日无关。石塔均有残缺，但从相对完整的

高善穆塔、武威塔看，一件完整的石塔高度约 50-80 厘米，这与《法显传》所记载于阗“家家门前皆起小塔，最小者可高二丈许”仍有距离，所以这些石塔的功能还需要进一步研究。

印度多雨，为防治踩到虫子等生命，僧人一般在四月十六日至七月十五日居住在寺庙中修行学习，称安居或夏安居（四月十六日为人安居，七月十五日为出安居），安居毕，方可游行教化。《法显传》记载法显就是在公元 400 年张掖安居后才前往敦煌的：“度养楼山，至张掖镇。张掖大乱，道路不通，张掖王段业遂留为檀越（施主）。于是与智严、慧简、僧绍、宝云、僧景等相遇，欣于同志，便共夏坐。夏坐迄，复进到敦煌。有塞，东西可八十里，南北四十里。共停一月余日。法显等五人随使先发，复与宝云等别。敦煌太守李暑供给度沙河。”李景既然资助法显西行，当也是信仰佛教的。看来，十六国时期，敦煌佛教已经相当发达。

佛教艺术从新疆向东传播，首及河西地区。河西的政治、经济、文化中心，魏晋以来在今武威，即凉州。现存的北凉佛教信仰的文献资料和遗迹颇多，凉州佛教和佛教艺术大多来源于今新疆地区。其时，龟兹盛小乘，于阗习大乘；龟兹多凿石窟，于阗盛建塔寺。这两个系统的佛教及其艺术，于新疆以东首先融汇凉州地区，形成自成一体的北凉佛教艺术系统，是为我国新疆以东现存最早的佛教石窟模式—凉州模式。宿白通过对河西走廊地区佛教石窟、北凉石塔的考察，提出凉州模式的一些特征，他指出：

综合武威天梯山 1.4 两窟、酒泉、敦煌、吐鲁番所出北凉石塔和肃南金塔寺、酒泉文殊山前山这三座石窟的资料，我们初步考虑在我国新疆以东现存最早的佛教石窟模式—凉州模式，其内容大体可包括为以下几项：

- 1.有设置大像的佛殿窟，较多的是方形或长方形平面的塔庙窟。塔庙窟窟内的中心塔柱，每层上宽下窄，有的方形塔庙窟还设有前室，如酒泉文殊山前山千佛洞之例。

2.主要佛像有释迦、交脚菩萨装的弥勒。其次有佛装弥勒、思维菩萨和酒泉文殊山前山千佛洞出现的成组的十方佛。以上诸像，除成组的十方佛为立像外，皆是坐像。

3.窟壁主要画千佛。酒泉文殊山前山千佛洞千佛中现说法图，壁下部出现了供养人行列。

4.边饰花纹有两方连续性的化生忍冬。

5.佛和菩萨的面相浑圆，眼多细长型，深目高鼻，身躯健壮。菩萨、飞天姿态多样，造型生动。飞天形体较大。

三、早期三窟的时代问题

关于十六国时期敦煌佛教的记载不多，甘肃博物馆藏敦煌文献 001 号《法句经》卷下有“升平十二年（368）沙弥净明”“咸安三年（373）十月二十日沙弥净明诵习《法句》起”题记，P.2381《法句经》的书法与甘博 001 号《法句经》类似，学界认为也是此顷写本。上述写经是当时敦煌佛教徒书写，还是写于外地后来流传到敦煌尚不清楚。日本书道博物馆藏前秦甘露元年（359）《法句经》，题记：“甘露元年三月十七日，于酒泉城内斋聚中写讫。此月上旬汉人及杂类被诛，向二百人，愿蒙解脱，生生敬信三宝，无有退转。”写本及题记的真伪有待考证。最早明确记载写于敦煌的写经是 S.797《十诵比丘戒本》，题记：“建初元年岁在乙巳（405）十二月五日戌时，比丘德佑于敦煌城南受具戒。和上僧法性，戒师宝惠，教师惠颖。时同戒场者，道辅、惠御等十二人。手拙用愧，见者但念其义，莫笑其字也。故记之。”他这次受戒包括自己在内的僧人已经有 16 位之众，说明当时敦煌已经有完整的僧团组织与生活。更多的佛教资料还是早期三窟（北凉三窟）。

莫高窟最早的 268、272、275 窟即早期三窟，经考证，可能建造于北

京时期，学术界常称“北凉三窟”。但学者的观点有许多分歧，有的认为268窟可能就是乐傅开凿的，有的认为275窟可能是北魏早期洞窟等，但都一致认为是现存最早的一批洞窟。从所处位置看，在这一组洞窟上下为唐代洞窟，左右为北魏、隋代洞窟，这一组洞窟属于现存最早一组洞窟是没有问题的。由于没有具体年代，也缺乏足够的比对资料，要确定这一组洞窟的具体年代，还存在许多困难。1978年，宿白发表《敦煌莫高窟早期洞窟杂考》，认为这组洞窟“不会早于云冈第一期，而是接近第二期之初，即太和初年（476年）前后”。1986年宿白再次表示莫高窟这一组洞窟属于北魏时期：“敦煌莫高窟现存早期洞窟的年代，我个人认为仍以维持北魏时期的旧说为妥。”赵秀荣认为275窟北壁本生故事画的排列次序与《贤愚经》颇为一致，而《贤愚经》译于445年，时值北魏，所以275窟可能是北魏窟。

敦煌地接西域，272、275窟是否不据汉译本绘制呢？或可资参考的是，1987年，贾应逸在“敦煌石窟研究国际讨论会”上宣读了《吐峪沟第44窟与莫高窟北京洞窟比较研究》一文，多方面论证“吐峪沟第44窟与敦煌莫高窟第268、272、275（窟）三个北凉时期的洞窟，尤其是第272和275窟，无论洞窟的形制、壁画布局和内容、人物造型、绘画技艺，还是所反映的佛教信仰等方面，都有许多共同之处”。而吐峪沟44窟21幅本生故事画的榜题为汉文，当系据汉文本绘制。按：275窟南壁佛传中有“丑子”二字，估计是画工题名，由此可以推测275窟画工可能是汉人。

佛教和佛像都起源于印度，印度、中亚的佛教艺术风格主要有犍陀罗、马图拉两大流派，但很少直接传播到中国，造像题材的选择也有许多不同，我们还无法清晰地从早期三窟中整理出犍陀罗风格、马图拉风格。275窟南北壁上方的阙形龕采用了汉阙的造型，具有宫殿的表现效果，很好表现了兜率天宫。275窟一些菩萨、本生故事中的一些国王胸上有一对蛇纹装

饰品，我们在犍陀罗造像中可以见到，而后在 254 窟、云冈石窟中也可以看到，这些具有强烈异域色彩的对兽纹（龙王纓）也是来自中亚艺术。北魏以后不见对兽纹，另一种中亚风格的“仰月冠”自北魏出现后，一直到唐代都流行。在一些菩萨的宝冠中有弯月装饰，有的是正面一个，有的除正面外，侧面各有一个，初唐壁画中极多，这些“仰月冠”不见印度艺术，常见于波斯王冠，也是来自波斯艺术。早期三窟在艺术上弥足称道的是“凹凸法”，在画人物脸部、身体时，层层晕染，厚薄不一，从而产生立体感，这就是西域的“凹凸法”，272、275 窟的菩萨、飞天等人物众多，保存完好，是考察“凹凸法”的很好对象。275 窟前室和主室东壁一部分在宋代已经崩塌，宋代在主室前部修一堵墙，20 世纪 90 年代初将宋墙拆除，露出早期壁画，色彩基本没有变化，深浅不同的土红色晕染轮廓，基本接近当时原状，令人赞叹。早期三窟具有中原风格，也具有西域风格和中亚风格，多样化的佛教艺术出现在处于丝绸之路要道上的敦煌石窟，实属正常。

第三节 早期三窟的佛教造像题材

268 窟是包括 4 个禅室的禅窟，在狭长的主室两侧，各开两个禅室（南壁西起为 267、269 窟，北壁西起为 271、270 窟），正壁龕内塑交脚佛一身。平顶，塑斗四平棋，存二方，每方有三个正方形相交，正中四方形内为宝池莲花，次正方形四角画二化生、二火焰纹图案，最外正方形四角各画一飞天。从内到外依次是莲花、化生、飞天，似乎表示天神的诞生次第。壁画经后代多次重修，西壁龕下表层有上下二列共 12 身供养人，其中上列 6 身比较清楚，贺世哲描述为：“龕下的供养人画像经过两次重修。表层南侧画供养比丘 1 身、女供养人 2 身，北侧画供养比丘 1 身、男供养人 2 身。女供养人一着汉式大袖裙襦，另一着汉胡混合式小袖衫裙，动态、

衣纹类似炳灵寺第 169 窟西秦建弘元年（420）前后壁画中之女供养人像，亦与现藏敦煌研究院的有婆罗谜文的北京石塔上的供养人动态、衣纹接近，当属北京作品。”“公元 421 年北京灭西凉，占领敦煌，上述北凉供养人画像当画于 421 年以后。”“在北京供养人像下层还有一层供养人像，由于表层北凉画脱落而露出 1 身，着红色服装，形象已看不清楚。”“北凉供养人像下层的供养人像画于何时，现在还不清楚。”“在此之下，还有一层薄似蛋壳的白灰皮，抹得很光，但未绘画。”窟内其他禅室壁画情况类似。令人感兴趣的是，由于可以推定早期三窟为敦煌最早的一组洞窟，而这组洞窟周围都是后代洞窟，因此“在北凉供养人像下层还有一层供养人像”存在着乐傅供养像的可能性。

272 窟主室东西进深 2.7 米、南北宽 3.1 米，窟顶近似穹隆顶，塑斗四平棋井心，正中画一正方形，内画宝池莲花，外面塑出 4 个正方形，最外一个正方形的四角各画一飞天，其余 3 个正方形四角均各画一莲苞，类似 268 窟窟顶平棋。窟外两侧各开一小龕，内塑禅定比丘一身。正壁（西壁）开一龕，龕内塑倚坐佛（头部为近人补塑），高约 1.4 米，龕壁画供养天人数十身，南壁、北壁画千佛围绕说法图（均为一佛二菩萨四弟子），参考 275 窟题材，推测 272 窟的主题是三世佛，即北壁过去佛（迦叶）、南壁现在佛（释迦）、西壁未来佛（弥勒）。东壁画千佛。四壁上方共画天宫伎乐 22 身，其中一身是牢度跋提，它的形象特征是大头，额上有一宝珠，沮渠京声译《观弥勒菩萨上生兜率天经》云：“尔时此宫有一大神，名牢度跋提，即从座起，遍礼十方佛，发弘誓愿：‘若我福德应为弥勒菩萨造善法堂，令我额上自然出珠。’既发愿已，额上自然出五百亿宝珠，颇梨一切众色，无不具足，如紫绀摩尼，表里膜彻。此摩尼光回旋空中，化为四十九重微妙宝宫，一一栏循万亿梵摩尼宝所共合成。诸栏循间自然化生九亿天子五百亿天女，一一天子手中化生无量亿万七宝莲花，一莲花

上有无量亿光。其光明中具诸乐器，如是天乐，不鼓自鸣。此声出时，诸女自然执众乐器，竞起歌舞。所咏歌音演说十善四弘誓愿，诸天闻者皆发无上道心。”1987年，万庚育发表了《敦煌早期壁画中的天宫伎乐》，认为天宫伎乐是依据（刘宋）沮渠京声译的《上生经》绘制，一个有力的证据是，所有佛经中，只有此经提到额出宝珠的牢度跋提。这一研究成果已涉及了272窟的年代问题，因为272窟的天宫伎乐有牢度跋提大神，如果我们考虑天宫伎乐的佛典依据，特别是牢度跋提的形象，就不能回避272窟为北魏说了。尽管天宫伎乐在克孜尔、犍陀罗等地也流行，但牢度跋提确实只见于敦煌壁画（共11身：272、251、254、257、248、431、249、288、290、304窟，其中248窟有2身），这是令人深思的。但是《上生经》的译时、译地尚未确定，其中有一说是在北凉时期译出并流行。

272窟龕外两侧分别画4列、每列5身共计40身菩萨（天人？），最下一列菩萨坐在莲池的莲茎上，这些菩萨手姿呈各式舞蹈状，应该表示诸菩萨娱佛。如后来的249窟四壁上层的天宫伎乐，也是手不持物，挥舞双臂，与272窟类似。袁德领认为该窟与法华信仰有关，西壁龕外两侧诸菩萨是在脱衣供养佛：“佛龕主尊是现在佛释迦牟尼佛在说法，佛龕的南北两侧是诸菩萨作供养，窟顶的莲花喻佛法世界，南北壁千佛及说法图是表示过去、未来佛，整个洞窟是绘、塑一体，表现法华三世的佛教义理。”也备一说。

275窟平面为纵长方形，东西进深5.5米、南北宽3.3米，正壁（西壁）不开龕，而是在壁前塑高达3.3米的交脚菩萨，坐在狮子座上，化佛冠，这是北朝期敦煌石窟最大的一身塑像。北壁画本生故事5铺，西起毗楞竭梨王、虔阁尼婆梨王、尸毗王、月光王、快目王等本生故事，南壁画佛传之出游四门，西起第一幅为“见老人”，画一人骑马从城门出，前面有一老人，马后有一侍者，之问题“丑子”，可能是画工名字；第二幅为

“见比丘”，有城门，因残损，未见马和骑者，城门前面有一比丘；第三幅画一人骑马从城门出，前面人物有残损，未能判定情节；第四幅残甚。南壁壁画情节虽然与故事发生次序有所不同，但判定出游四门当无大误。东壁内容因画面残破严重，可见房屋、僧人等，具体内容有待考证。

一、三世佛题材

275 窟用本生、佛传、弥勒来表示过去、现在、未来之三世思想，而 272 窟也是用三佛来表示三世概念。

有学者提出佛教造像中一般用过去六佛代表过去佛，释迦代表现在佛，弥勒菩萨代表未来佛，如北凉石塔，没有用本生代表过去佛，因 275 窟主题是弥勒信仰，所以所绘本生是弥勒本生，所绘佛传是弥勒佛传，这些本生、佛传虽然都见于释迦故事，那也是“援释迦入弥勒”。张文列举出 3 个例子来说明，所举 3 例中，碑林博物馆藏皇兴五年（471）交脚佛造像碑背面只有佛传、一种七收（罗刹扫地？）等情节，没有本生，龙门古阳洞一例也没有本生。另一例与 275 窟比较接近，即所举延兴二年（472）造像碑，正面主尊为交脚佛，背面有佛传、睽子本生、萨埵太子本生。类似由本生、佛传、交脚菩萨（或交脚佛）构成的佛教造像在北朝十分流行，现存造像很多，我们还可以补充一些例子：

日本有邻馆藏太安元年（455）张氏家族造像碑。正面为禅定佛，两侧各一思维菩萨；背面上层为佛传（有树下诞生、步步生莲 2 个情节）；背面第二、三层为睽子本生（有睽子奉孝、国王出行、睽子汲水与国王射杀、国王见老人、天人赞叹等 5 个情节）；下层为萨埵太子本生（有坠崖、饲虎两个情节）。正面有 4 供养人、背面有 6 供养人（存题记），碑两侧有“太安元年乙西二月”“佛弟子张永敬造”题刻字样。

碑林博物馆藏北魏交脚菩萨造像碑。高 38 厘米、宽 29 厘米，1983

年在西安西郊被发现。正面主尊是交脚菩萨，背面造像4层，最上一层是树下诞生、九龙灌顶，其余3层为睽子本生。

碑林博物馆藏永平三年（510）造像碑。高63厘米、宽36厘米，1974年在西安市莲湖区被发现，背面题刻有“永平三年（510）清信”等字。正面主尊为禅定佛，背面内容非常丰富，自下而上是：

1.须大拿太子本生。有3个画面。（1）最底层，一人牵象从一房屋出，屋外8婆罗门一字站立，左侧（婆罗门身后）榜题：“诣太子宫门乞象时。”（2）下起第二层右侧，7婆罗门骑一象上（少一人），前方榜题：“婆罗门八人乞得白象乘去时。”（3）第二层中一人向右而跪，跪者前上方榜题：“自请王身”，跪者身后站立一着长裙女，面向左，前面榜题与前一榜题相接：“王夫人身时”，据故事情节，应是须大拿人山前告别父母，二人应该面面对才是，存疑（或是释迦诞生跪拜父母？）。

（西秦）圣坚译《太子须大拿经》正提到8道人（婆罗门）乞象。

2.儒童本生（锭光佛授记、燃灯佛授记）。第二层左侧站一佛双手置胸前，穿袈裟，有背光，前方一人站立，双手捧持一花，佛前面下方一人四体投地，长发铺地一直穿过佛下部到碑侧，无榜题，但无疑这是儒童本生。（后汉）竺大力等译《修行本起经》卷上云：“儒童菩萨，复辞出行，时诸同学，各各赠送人一银钱，遂行入国，见人欣然，匆匆平治道路，洒扫烧香，即问行人：‘用何等故？’行人答曰：‘锭光佛今日当来，施設供养。’儒童闻佛，欢喜距跃……布发着地：‘愿尊蹈之。’佛言：‘岂可蹈乎？’菩萨对曰：‘唯佛能蹈！’佛乃蹈之，……佛告童子：‘汝却后百劫，当得作佛，名释迦文（汉言能仁）如来。’”求那跋陀罗译《过去现在因果经》卷一记载：“尔时如来既授记已，犹见善慧作仙人髻，披鹿皮衣，如来欲令舍此服仪，即便化地以为淤泥。善慧见佛应从此行而地浊湿，心自念言：‘云何乃令千辐轮足蹈此而过？’即脱皮衣，以用布地，

不足掩泥，仍又解发，亦以覆之。如来即便践之而度，因记之日：‘汝后得佛当于五浊恶世，度诸天人，不以为难，必如我也。’于时善慧，闻斯记已，欢欣踊跃，喜不自胜。”善慧经过 36 次的轮回，最后成为释迦。

3.佛传。中央，下起第三层，有 5 个画面。（1）怀胎，中左上角，一人侧卧于屋，没有刻出白象或日，无榜题。（2）树下诞生，树下站一人，左手搂一人，右手攀树，一小孩横出，前方一人跪接，太子下方榜题：“太子生时”。（3）一人站立，左手撑腰，右手上举，左手一侧有 7 点，表示脚印，榜题：“太子生堕地，行七步时。”（4）第三层正中，一人垂双臂，两侧各跪一人，上方为九龙灌顶，榜题：“九龙浴太子时”。（5）第三层左端，一人坐草座，端详手中小孩，前面两男人合十跪对，两男身后站立一女，仙人与两男人之间榜题：“阿夷相时”，阿夷，见竺大力等译《修行本起经》卷上、支谦译《太子瑞应本起经》卷上等，《过去现在因果经》等称阿私陀。

4.交脚菩萨说法。上层正中交脚菩萨坐草座，双手胸前结说法印，两侧各站立一胁侍菩萨，左侧胁侍菩萨身后一持花供养菩萨单腿胡跪，右侧胁侍菩萨身后二供养菩萨单腿胡跪，草座两侧各一狮子。草座下方有一香炉，香炉下方是双鹿，左侧二比丘，一结跏趺坐一胡跪，右侧三比丘结跏趺坐。上述画面均无榜题。如果没有双鹿和五比丘，我们可以将画面比定为弥勒在兜率天宫说法，双鹿与五比丘是释迦佛传内容，从画面看还是隶属交脚菩萨说法的，可能限于画面将佛说法图省略了。

由于类似造像比较多，笔者还是觉得应该用三世思想来认识 275 窟主题，第一，一般不把结跏趺坐的禅定佛或说法佛视作弥勒的；第二，萨埵太子本生、睽子本生、须大拿本生、儒童本生均为释迦金口所说自己本生，若将这些言之凿凿的释迦故事仍归于“援释迦人弥勒”，似乎释迦没有本生，笔者很难接受。设想一下：造像完工后，僧人向参观的人一一介绍各

种本生，然后说：“这些不是释迦本生，而是弥勒本生。观众又如何接受？”

以永平三年造像碑为例，正面结跏趺坐禅定佛造像是本造像碑的主尊，似乎无法比定为弥勒。在这方造像碑中，以燃灯佛为过去世，释迦禅定像与佛传故事为现在世，交脚菩萨为未来世，表达还是清楚的。由此推测莫高窟 275 窟与 272 窟一样，还是应该属于三世佛思想。这些造像无论主尊是释迦还是弥勒，总体思想是一致的：释迦在前世时做了如此这般的善行，而今觉悟成佛，涅槃后，将来娑婆世界的佛是弥勒，那是一个美好的世界，修行者应行善积德，死后往生兜率，来世与弥勒一起下生。

与过去六佛、释迦佛、弥勒菩萨组成的三世单尊像不同的是，这是由释迦过去世、释迦今世、释迦涅槃后弥勒世组成的一种“三世”，最大的特征就是叙事性强，故事传奇生动，因此在北朝十分流行。相反，以北凉石塔为代表的七佛一菩萨组成的三世佛系造像，却很少看到。

二、供养人像

早期三窟中，272 窟似无当时的供养人。268 窟正壁龕下中央为一方较大的榜题（文字漫漶），两侧各有两层供养人，每层 3 人共 12 人。榜题北侧上方南起第一身为引导比丘，左手置胸前，持一圆形物（钵？），右手上举，可能是持花，身后跟随两身形象相似的男供养人，长袍式服饰，笼袖，下方 3 身男供养人，模糊。榜题南侧上方北起第一身为引导比丘尼，手势、持物类似榜题北侧引导比丘，身后跟随两身女供养人，第一身着及膝袄，内裙及地，双手均屈肘，持物不明。第二身笼袖。下方 3 身供养人模糊。两身引导僧人均作回顾身后供养人状，这在其他供养人像中很少看到。275 窟北壁存有 35 身男供养人（东侧部分供养人为宋代壁画覆盖），前 8 身为乐人，吹奏长角等乐器，次为引导僧，举右手，后面存 37 身胡服男供养人，双手捧花合十。

段文杰对 275 窟男供养人的认识是：“早期的少数民族供养像均著裤褶，275 窟男供养人（匈奴人），头戴冠后垂巾，著小袖褶，白裤，这种裤褶与汉代‘襦裤’有关。河西匈奴族，早已受到中原封建文化的熏陶。”宁强认为还是属于胡装：“这些世俗供养人均作同样装束，头戴圆筒形高帽，帽后悬一布条，上身穿窄袖紧身衣，下着紧腿裤。这种便于骑射的精干胡装，据段文杰研究，正是当时统治敦煌的匈奴族的装束。”暨远志则认为 268、272 窟供养人服饰属于十六国时期汉族服饰，而 275 窟是北魏鲜卑族服饰：“从供养人服饰看，268 窟、272 窟男女供养人属于汉魏旧制，与同时的北凉石塔、凉州石窟男女供养人服饰相类。268 窟男供养人着深衣袍，而女供养人着交领广袖襦裙。至于 275 窟，更多地接近 254 窟，和云冈石窟二期洞窟相近，而供养人服饰则是鲜卑装了。”卢秀文也将北凉三窟的供养人分为汉装、胡装来解读，但她认为 268、275 窟供养人均属北凉时期。服饰具有通用性，因此供养人像只是考察洞窟时代的材料之一，早期三窟供养人服饰非这一时代的专有服饰，若单就供养人像来判定洞窟年代，存在着很大的不确定性。

三、本生故事画

佛经很多，粗分为经、律、论三大类，是为“三藏”，细分为 12 类，即十二部经（契经、应颂、记别、讽颂、自说、因缘、譬喻、本事、本生、方广、希法、论议），其中的因缘、譬喻、本事、本生等四类以故事说理，最易为广大信徒所接受，内容也多可入画，为佛教艺术中的常见题材，除佛教造像碑外，巴尔胡特(Bharhut)塔、山奇(Sanchi)大塔、阿旃陀(Ajanta)石窟、龟兹石窟、云冈石窟、龙门石窟、麦积山石窟、小南海石窟、日本法隆寺等处均可见到画刻的佛教故事。敦煌早期洞窟和隋代洞窟中也有为数可观的故事画，相比于同时存在的千佛图像和说法图，显得生动活泼。

康法邃译《譬喻经》序云：“譬喻经者，皆是如来随时方便四说之辞，敷演弘教训诱之要。牵物引类，转相证据，互明善恶罪福报应，皆可寤心，免彼三涂。”这里的譬喻是泛称各种故事。敦煌早期洞窟中的故事画就是用生动的情节来阐述佛教善恶、罪福、报应等思想的，是佛教的重要思想之一，由于故事情节生动，成为最引人注目的题材之一。敦煌早期的故事画分为本生、因缘、戒律三类，本生故事最多。本生故事最大的特点是释迦牟尼今世成佛，乃是过去世行善的结果，也就是佛的因缘故事。（北凉）县无谿译《大般涅槃经》卷一五介绍了十二部经定义，其中对本生经（阇陀伽经）的定义是：“何等名为阇陀伽经？如佛世尊本为菩萨修诸苦行。所谓比丘当知，我于过去作鹿、作熊、作獐、作兔、作粟散王、转轮圣王、龙、金翅鸟，诸如是等行菩萨道时所可受身，是名阇陀伽。”这里强调了本生是“佛世尊本为菩萨修诸苦行”，而非其他人。至于弟子等人的前世善行恶行，则称作因缘故事，如北周洞窟中出现的微妙比丘尼故事就是名叫微妙的女子经历种种苦难最后出家为比丘尼，释迦牟尼佛为她开示说，她的这些苦难来自她前身做了许多恶事。

《出三藏记集》曾记载南齐时有外国沙门大乘在广州译出《五百本生经》，现不存。玄奘译《大毗婆沙论》卷一二六云：“佛因提婆达多，说五百本生事。”《法显传》记载师子国王城供养佛齿时，“夹道两边，作菩萨五百身已来种种变现，或作须大拿，或作睽变，或作象王，或作鹿、马，如是形象，皆彩画庄校，状若生人。”南传《本生经》有本生 547 种，其中 112 种重复，实有 435 种。由上述资料可推知佛教本生有 500 种左右。印度佛教造像中的本生故事最主要的有：巴尔胡特佛塔，28 铺；山奇大塔，5 铺；佛陀伽耶寺院栏杆，16 铺；阿马拉瓦提，17 铺；龙树穴，9 铺；阿旃陀石窟，25 铺。新疆石窟也比较多，但敦煌以东地区比较少。

敦煌早期洞窟中出现 13 种 22 铺本生故事（除西千佛洞有一铺睽子本

生外，其余都在莫高窟），数量不算多，但最著名的几个本生故事都出现了，如尸毗王本生、须大拿太子本生、萨埵太子本生。尸毗王为救一鸽性命而不惜割肉代之，萨埵太子为救一群饿虎而以身相许，用这些近乎残忍的行为宣扬“众生平等”思想，因为有这些崇高思想，释迦今世才得以成佛，又是因果报应的绝好教材。须大拿太子则竭尽全力地施舍，乃至将儿子也予施舍，因而成为“布施”的经典教材。睽子本生讲述睽子深山奉伺双亲，则是弘扬佛教的“孝道”思想，因为释迦前世有这样的孝道，今世才得以成佛，山奇大塔 5 个本生故事中就有此故事（其余 4 个是猴王本生、独角仙人本生、象王本生、须大拿太子本生）。

这些故事在西起印度、东到日本的佛教造像中都有表现，如须大拿本生见于印度巴尔胡特佛塔、新疆米兰古寺院遗址、克孜尔石窟（有多铺）、龙门石窟宾阳洞中洞、陕西博物馆藏永平二年（509）禅定佛像碑、私人藏孝昌三年（527）蒋伯仙造像碑、美国弗利尔美术馆藏永熙三年（534）造像碑、美国大都会博物馆藏武定元年（543）李道赞等五百人造像碑、河南新乡市博物馆藏武定元年道俗九十人造像碑、美国宾夕法尼亚大学博物馆藏天保二年（551）造像碑、安徽亳县天保十年（559）四面造像碑、河南淇县摘心中国台北齐四面造像碑等。台湾藏东魏王文和造像碑也有一铺带有榜题的须大拿本生。

佛教的本生故事都比较短，《贤愚经》中有较多的本生故事。如快目王本生云有一国王名须提罗，意为快目，能睹四十里景物，还能透视墙体，乐善好施。敌国国王心生妒忌，派一盲婆罗门前来索眼，王施双眼，盲人得视。此举感得诸天散诸花香，而用供养，王眼复明。敌国国王闻知，心裂而死。佛经最后交代说，快目王就是释迦的前生。275 窟快目王本生位于北壁西起第五幅，画面残毁较多，可见快目王盘腿而坐，前方一人手持尖状物，刺向快目王。隋代 302 窟也有此本生。早期三窟中只有 275 窟画

有5种本生故事，故事均见于《贤愚经》，学者一般都认为这些故事所依据的佛经是《贤愚经》。本窟本生故事大致是按经文前后，自西向东依次横列式展开：

1.毗楞竭梨王身钉千钉本生。为《贤愚经》卷一第三个故事。牢度叉持有经法（用现在的话说就是“真理”），提出如果有人愿意身钉千钉，则愿意宣说经法，毗楞竭梨王为闻经法，遂身钉千钉，牢度叉遂说经法：“一切皆无常，生者皆有苦。诸法空无生，实非我所有。”²⁷⁵窟只有一个画面：毗楞竭梨王交脚而坐，浑身钉满钉子，牢度叉挥锤钉钉，一人跪在国王膝下痛哭，上方有二飞天赞叹。按：《贤愚经》卷一第一个故事是修楼婆王为了听法，将妻子、儿子供给夜叉食，“夜叉报曰：‘若以大王可爱妻、子与我食者，乃与汝法。’尔时大王以所爱夫人及儿中胜者供养夜叉。夜叉得已，于高座上众会之中取而食之”。这个故事显然不符合中国人的道德观，所以没有绘出，在敦煌以外地区也没有见到这个本生。

2.虔阇尼婆梨王身燃千灯本生。为《贤愚经》卷一第二个故事。牢度叉持有经法，提出如果有人愿意剜肉点千灯，则愿意宣说经法，虔阇尼婆梨王为闻经法，遂身剜千孔燃千灯，牢度叉遂说经法：“常者皆尽，高者必堕，合会有离，生者皆死。”画面类似前一本生：虔阇尼婆梨王结跏趺坐，牢度叉左手伸向国王，因画面毁，持物不明，右手持燃烧着的火苗，一人蹲地而泣，上方有二飞天赞叹。

四、弥勒图像

弥勒是佛教中最重要之神灵之一，在佛经中频频出现，为广大信仰者所崇拜。敦煌是世界上弥勒信仰资料保存最多、最集中的一处。就图像资料而言，就有许多弥勒单尊像、说法图、经变画，单弥勒经变就有一百多铺，是敦煌经变画中铺数最多的经变之一。

弥勒净土的主要内容是，娑婆世界过去依次有毗婆尸佛、尸弃佛、毗舍婆佛、拘楼孙佛、拘那含佛、迦叶佛等六佛，后释迦牟尼成为第七佛（合称过去七佛）。释迦有一弟子名弥勒，先佛入灭，生兜率天宫为菩萨。兜率天是佛教三界（欲界、色界、无色界）二十八重天中的第四重天。欲界在三界的最下层，由6层（重）天组成，最底层起是四天王天、三十三天、夜摩天，此三天依附大地，故又称地居天，此上的诸天均浮在天空，称空居天，兜率天为空居天的第一天（二十八天之第四天），距娑婆世界并不高。远。（唐）地婆诃罗译《方广大庄严经》卷一对兜率天宫描写道：“彼天宫中，有三万二千微妙安乐所住之所，高阁重门，层楼大殿，轩栏窗牖，花盖繒幡，宝铃垂饰，散以曼陀罗花，摩诃曼陀罗花，处处盈满。诸天彩女百千拘胝那由他，奏天伎乐。”更有种种香花，种种瑞鸟。竺佛念译《菩萨处胎经》卷二中，释迦曾对弥勒说：“我国土土，汝国土金。我国土苦，汝国土乐。”说明弥勒世界也是一方净土，弥勒经典的一些描述与西方净土一样，如鸠摩罗什译《弥勒下生成佛经》对弥勒下生世界的自然景观描写是：“其诸园林，池泉之中，自然而有八功德水，青红赤白杂色莲花遍覆其上。其池四边，四宝阶道，众鸟和集，鹅、鸭、鸳鸯、孔雀、翡翠、鹦鹉、舍利、鳩那罗等诸妙音鸟，常在其中。复有异类妙音之鸟，不可称数，果树香树，充满国内。”

我国的弥勒信仰开始于4世纪，早期资料以高僧道安（312-385）最著名，《高僧传》卷五记载：“安每与弟子法遇等于弥勒前立誓，愿生兜率。”临卒，有异僧来，“安请问来生所往处，彼乃以手虚拨天之西北，即见云开，备睹兜率妙胜之报。”《续高僧传·灵干传》记灵干曾于开皇十七年（597）“逾疾闷绝”，神游兜率天宫的故事：“初见两人，手把文书，户前而立曰：‘官须见师。’俯仰之间，乃与俱往，状如乘空，足无所涉。到一大园，七宝树林，端严如画。二人送达，便辞而退。干独入

园，东西极目，但见林地山池，无非珍宝，琨煌乱目，不得正视。树下花座，或有人坐，或无人坐者。忽闻人唤云：‘灵干，汝来此耶？’寻声就之，乃慧远法师也。礼讯问曰：‘此为何所？’答：‘是兜率陀天。吾与僧休同生于此，次吾南座上者，是休法师也。’远与休形并非本身，顶戴天冠，衣以朱紫，光伟绝世。但语声似旧，依然可识。又谓于曰：‘汝与我诸弟子，后皆生此矣。’”

至于弥勒图像则广泛存在于中亚、西域、中国、朝鲜、日本等地，在佛教图像中出现频率很高，图像特征也很明显，上生图像主要有交脚菩萨像和思维菩萨像，下生像主要是倚坐佛像，而立像、结跏趺坐像较少，多数双手作说法印，少数作禅定印或持水瓶或头冠中有宝塔，这些形象并不见于佛教经典，却有着可供辨识其身份的图像特征，令人兴趣盎然。南北朝时期在河北小南海石窟、成都万佛寺就开始出现弥勒经变。值得一提的是，敦煌石窟中存在着几乎所有弥勒的形象，存世的弥勒经变敦煌占了绝大多数，情节丰富，敦煌文献中还有《弥勒上生经讲经文》等。交脚坐和倚坐是弥勒的主要坐姿。275窟主尊交脚菩萨塑像、272窟主尊倚坐佛、268窟主尊交脚佛都是未来佛一弥勒。272窟天宫伎乐中出现在兜率天宫牢度跋提，这是弥勒信仰题材。

北凉石塔造像上有八卦、神王、刻经、尊像等题材，所有石塔都一周开8龕，内雕出七禅定佛、一菩萨，这是由过去六佛、现在释迦佛、未来弥勒佛组成的三世佛造像。其中诸佛都是禅定佛，而弥勒则除一例为菩萨立像、一例为结跏趺坐菩萨外，均为交脚菩萨，相当一致，所以275窟正壁交脚菩萨塑像就是弥勒菩萨。

早期三窟没有发现七佛，三窟的主尊是弥勒，275窟就是以本生代表过去佛、佛传代表现在佛、弥勒代表未来佛的三世佛主题。272窟直接用过去佛、现在佛、未来佛表示三世佛。268窟可以理解为独立的弥勒造像，

没有其他世诸佛，这可能是受到壁面限制。早期三窟的弥勒造像显示当时弥勒信仰已经很流行，造像也相当成熟。

275窟主尊戴三珠冠，正面冠内为化佛，这也是弥勒的一个特征。云冈石窟有化佛冠的交脚菩萨相当普遍，如第7窟主室南壁第五层列龕之东侧龕和西侧龕的交脚菩萨即主尊戴三珠冠、正面为化佛，第6窟中心柱东向面下层龕主尊交脚菩萨冠上有三身化佛。《上生经》提到，作为释迦牟尼弟子的弥勒（阿逸多）受记十二年后卒，于“兜率陀天七宝台内摩尼殿上师子床座忽然化生，于莲花上结加（跏）趺坐，身如阎浮檀金色，长十二由旬，三十二相、八十种好皆悉具足，顶上肉髻发绀琉璃色，释迦毗楞伽摩尼，百千万亿甄叔迦宝以严天冠，其天宝冠有百万亿色，一色中有无量百千化佛，诸化菩萨以为侍者”。有化佛冠的菩萨像在犍陀罗地区也有发现，北京石塔上也有化佛冠之弥勒菩萨。

275窟南壁西起第一龕内塑交脚菩萨，有三角靠背，二执花天人；西起第二龕内塑交脚菩萨，有三角靠背，二执拂天人。1985年，东山健吾发表《敦煌莫高窟北朝期尊像的图像考察》，在考察275窟图像时指出，南壁西起第二龕内绘有两身执拂人物，有可能是据《上生经》的一段经文绘制，经云：“尔时百千万无数天子天女眷属各持宝花以布座上，是诸莲花自然皆出五百亿宝女，手执白拂，侍立帐内。”或可进一步提出的是，西起第一龕内绘有两身执花人物，是否表示“百千无数天子天女眷属各持宝花以布座上”呢？如此推测成立，依经文前后，则第一龕内容在先，第二龕内容在后，相互关联，完整表现一段经文。

275窟主尊坐狮子座，也可从《上生经》中找到依据，经云弥勒作为释迦牟尼弟子时，先佛入灭，于“兜率陀天七宝台内摩尼殿上师子床座忽然化生，于莲花上结跏趺坐”。兜率天宫中的其他菩萨也有狮子座，竺法护译《普曜经》卷一云释迦牟尼生前为菩萨时，曾在兜率天宫居住，“有

大法堂，号演施法，升彼讲堂，坐师子座”。由于狮子座是许多佛的一种座式，在这里只是弥勒图像的一个参考，而不是唯一标志。北凉石塔还有八卦线刻，这属于中国文化内容，为何出现在佛教供养石塔上？殷光明认为：“北凉石塔的建造者，用易经八卦来象征七佛与弥勒造像，以万物产生和发展的时空条件来说明七佛与弥勒。”这是一个新的观点，有待进一步思考。

五、佛国世界

早期三窟的正壁所供养的都是佛像，展示了佛国世界的庄严。275窟主尊高3.3米，而北壁供养人仅数厘米。272窟西壁龕外两侧画满供养菩萨（严格说，应该是供养天人）。268窟也是正壁龕内塑佛像，入窟首先看到的是佛像，礼佛后进入两侧禅窟进行禅修。

佛国、佛土、佛界是佛教中使用频率最高的词语之一。在佛教文献中，佛国有不同的概念。一个有趣的现象是，一个佛国只有一佛，显然是人间“国无二主”的表现。（东晋）僧伽提婆译《中阿含经》卷四七中，释迦曾告诉阿难：“若世中有二转轮王并治者，终无是处。若世中有一转轮王治者，必有是处。阿难，若世中有二如来者，终无是处。若世中有一如来者，必有是处。”佛教还有一种说法是，佛国均为秽土。鸠摩罗什译《大智度论》卷四云：“十方世界有老、病、死、淫、怒、痴等诸苦恼，以是故，佛应出其国，如经中说。无老、病、死、烦恼者，诸佛则不出世。”据此，则佛国无净土。一般来说，娑婆世界的释迦世界是秽土（弥勒世界是净土），其余诸佛世界均是净土，如道绰（562-645）《安乐集》说：“弥陀净土既是净土初门，娑婆世界即是秽土末处。”又如鸠摩罗什译《维摩诘经》卷下记载，当舍利弗得知维摩诘从阿网佛国（妙喜国）而来时，叹道：“是人乃能舍清净土而来乐此多怒害处。”既然是“多怒害处”，

自然是秽土。

佛教普遍认为十方均有佛国，十方净土仍是佛教的基本概念之一。莫高窟 158 窟建于蕃占期间，佛坛塑涅槃像，窟顶及佛坛东壁龕下绘有十方净土，各方净土用一组说法图来表示，根据尚存的榜题，这十方净土是：窟顶正中南起：南方净土（马座）、上方净土（榜题“上方净土”）、北方净土（迦楼罗座，榜题“北方净土”）；窟顶东披南起：东南方净土（榜题“东南方净土”）、东方净土（象座，主尊左手托钵）、东北方净土（榜题“东北方净土”）；窟顶西披南起：西南方净土（榜题“西南方净土”）、西方净土、西北方净土（榜题“西北方净土”）；佛坛东向面正中开一龕，龕内西壁绘下方净土。目前所知的敦煌十方净土图像仅此一组，其经典依据尚无定论。与密教有关的《随愿往生十方净土经》（疑伪经，今编为帛尸梨密多罗译的《灌顶经》卷一）云释迦临终，向普广菩萨讲述十方净土的名称，并称善男子、善女人临终可往生自己想去的任何一方净土云云，此临终往生十方净土的说法与 158 窟以涅槃为中心的主题颇相符。

虽然十方都有净土，但只有西方阿弥陀净土、东方药师净土和弥勒净土最为流行。三种净土经典的篇幅均较短，各仅数千言，而其信仰从隋代开始又极流行。三种净土信仰的一个重要特征是，均没有深奥的哲理和繁杂的修行方法，而是注重渲染“老、病、死、淫、怒、痴等诸苦恼”，解脱的方法是通过尽可能简易的手段，往生苦难的对立面一净土世界（天堂、天国、佛国）。历史学家汤因比（1889-1975）在《一个历史学家的宗教观》一书中指出：“高级宗教在俗世的精神使命是向万民传播新福音，通过新福音，人类得到神品格的新启示，从而对待痛苦采取了一种新态度。”净土信仰是佛教发展到一定阶段而出现的一种对待痛苦的新形式，特别是药师净土信仰，单从经名上就可明了其功能是直指苦难。

第七章 北朝敦煌石窟的营建

第一节 北魏时期敦煌石窟的营建

439年，北魏灭北凉，凉土僧尼与士民东迁首都平城（今山西大同市）。平城一带在此前后移民甚多。460年云冈石窟始建，北凉佛教与佛教艺术影响了云冈石窟艺术，云冈最早的5个洞窟（16、17、18、19、20窟）因为是县曜主持开凿而被称为“县曜五窟”，而县曜就来自凉州，在北凉时期就是著名的高僧，“以禅业见称”，后为北魏的沙门统，管理整个北魏佛教事务。云冈石窟的艺术风格受到凉州佛教艺术、西域佛教艺术以及平城原有的文化艺术的多重影响，作为首都附近的石窟，云冈石窟的艺术风格又向周围地区传播，于是学者们就把云冈石窟的艺术风格称为平城模式，敦煌北魏佛教艺术也受到平城模式的影响。

北魏王朝从周边大量移民到平城，《魏书·释老志》记载439年灭北凉（442年占领敦煌），“太延中，凉州平，徙其国人于京邑，沙门佛事皆俱东，象教弥增矣”。太延是太武帝的一个年号，即435-440年，太延时期是凉州佛教的没落、北魏佛教兴盛的转折点。北魏灭北凉是北魏征服北方的关键一战，从此西域各国纷纷遣使来朝，表示友好，西域佛教艺术也不断东传。

入魏之初，敦煌一度荒凉，甚至北魏曾打算放弃敦煌。当时敦煌以西有少数民族政权柔然，5世纪70年代，年年在夏收之时攻击敦煌，掠夺粮食，《魏书·高祖纪》记载延兴二年（672）夏“闰月壬子，蠕蠕寇敦煌，镇将尉多侯击走之。又寇晋昌，守将薛奴击走之”。次年秋七月“蠕

蠕寇敦煌，镇将乐洛生击破之”。延兴四年秋七月“蠕蠕寇敦煌，镇将尉多侯大破之”。朝廷议其事，多数官员同意放弃敦煌，把北魏边界后撤到凉州，只有大臣韩秀提出如果放弃敦煌，不仅凉州不保，关中也将会不安宁，这一观点得到孝文帝的支持，于是升敦煌镇将为敦煌镇都大将，加强敦煌的防守力量（见《魏书·韩秀传》）。不久，驸马穆亮（451-502）任敦煌镇都大将，致力敦煌管理，使敦煌经济得到长足发展。高祖即孝文帝，第一个年号即延兴，穆亮担任敦煌镇大将或在70年代。《魏书·蠕蠕传》记载：“（太和）十六年（492）八月，高祖遣阳平王颐、左仆射陆睿并为都督，领军斛律桓等十二将七万骑讨豆屹。”这次战争的规模很大，敦煌终于安定下来。

不久，东阳王元丕家族因反对孝文帝迁都洛阳而被流放到敦煌，《魏书·元丕传》记载：“丕父子大意不乐迁洛。高祖之发平城，太子恂留于旧京。时丕以老居并州，虽不预其始计，而隆、超咸以告丕。丕外虑不成，口虽致难，心颇然之。及高祖幸平城，推穆泰等首谋，隆兄弟并是党。丕亦随驾至平城，每于测问，令丕坐观。隆、超与元业等兄弟并以谋逆伏诛。有司奏处孥戮，诏以丕应连坐，但以先许不死之诏，躬非染逆之身，听免死，仍为太原百姓，其后妻二子听随。隆、超母弟及余庶兄弟，皆徙敦煌。”既然是“皆徙敦煌”，估计人数不少，这些发配到敦煌的“隆、超母弟及余庶兄弟”可能建造了一个功德窟，也许就是现今的第254窟，因为该窟一些造像风格与云冈石窟如出同一粉本。

敦煌人宋云在洛阳还有屋宅。《洛阳伽蓝记》卷五记载：“有敦煌人宋云宅。云与惠生俱使西域也。神龟元年（518）十一月冬，太后遣崇立寺比丘惠生，向西域取经，凡得一百七十部，皆是大乘妙典。……至正光二年（521）二月始还天阙。街之按：《惠生行记》，事多不尽录，今依《道荣传》《宋云家记》，故并载之，以备缺文。”

6世纪20年代初，皇室成员元荣任瓜州刺史，后也封为东阳王，可见北魏政府对敦煌地位的重视。

北魏佛教发达，《魏书·释老志》记载：“魏有天下，至于禅让，佛经流通，大集中国，凡有四百一十五部，合一千九百一十九卷。正光（520-524）已后，天下多虞，王役尤甚，于是所在编民，相与入道，假慕沙门，实避调役，猥滥之极，自中国之有佛法，未之有也。略而计之，僧尼大众二百万矣，其寺三万有余。”《洛阳伽蓝记》序云：“至于晋室永嘉，唯有寺四十二所。逮皇魏受图，光宅嵩洛，笃信弥繁，法教愈盛。王侯贵臣，弃象马如脱屣；庶士豪家，舍资财若遗迹。于是招提栉比，宝塔骈罗，争写天上之姿，竞摹山中之影；金刹与灵台比高，讲殿共阿房等壮。岂直木衣绀乡，土被朱紫而已哉！”西域胡僧见状惊叹为“佛国”。当时洛阳胡僧数以千计，北魏政府不得不专门为之立寺，使之安居，《洛阳伽蓝记》卷三记载：“菩提寺。西域胡人所立也，在慕义里。”卷四记载：“法云寺。西域乌场国胡沙门僧摩罗所立也，在宝光寺西，隔墙并门。摩罗聪慧利根，学穷释氏，至中国即晓魏言隶书，凡闻见无不通解，是以道俗贵贱同归仰之。作祇洹寺一所，工制甚精，佛殿僧房皆为胡饰，丹素衔彩，金玉垂辉。摹写真容，似丈六之见鹿苑；神光壮丽，若金刚之在双林。伽蓝之内，花果蔚茂，芳草蔓合，嘉木被庭，京师沙门好胡法者，皆就摩罗受持之。戒行真苦，难可揄扬，秘咒神验，阎浮所无，咒枯树能生枝叶，咒人变为驴马，见之莫不忻怖。西域所赍舍利骨及佛牙经像皆在此寺。”其他寺院也有胡僧，如宣武帝所立永明寺，《洛阳伽蓝记》卷四记载：“时佛法经像，盛于洛阳，异国沙门，咸来辐辏，负锡持经，适兹乐土。世宗故立此寺以憩之，房庑连亘，一千余间。庭列修竹。磨拂高松，奇花异草，骈阗堵砌，百国沙门，三千余人。”

敦煌最早的北魏时期的佛教资料可能是敦煌研究院藏 D0214 号（发

表号 007 号)《大慈如来告疏》，具有强烈的民间信仰色彩。《告疏》是 1944 年 7 月敦煌艺术研究所从中寺(土地庙)佛像肚中发现的 117 件文书中的一件，该写本长 34.3 厘米、高 20.8 厘米，共 19 行，首尾完整，但第 2-16 行下部有缺失，致使文书难卒读，但大致内容还是清楚的。

《大慈如来告疏》最后两行为“兴安三年五月十日谭胜写”“传教人愿生生之处长直(值)弥勒”。兴安三年为 454 年，时距北魏占领敦煌的 442 年不远。《告疏》第一行为“大慈如来十月廿四日告疏”，当为《大慈如来告疏》产生的月日，而产生的年代不详。谭胜的抄写时间是在兴安三年五月十日，从月份上看，《告疏》产生于兴安三年之前的某年十月廿四日。所谓“传教人”是指当时“浮游民间”的僧人，据《魏书·高祖纪》记载，孝文帝延兴二年(472)“诏沙门不得去寺，浮游民间，行者仰以公文。”《魏书·释老志》记载这次诏书的内容是：“延兴二年夏四月，诏曰：比丘不在寺舍，游涉村落，交通奸猾，经历年岁。令民间五五相保，不得容止。无籍之僧，精加隐括，有者送付州镇，其在畿郡，送付本曹。若为三宝巡民教化者，在外赍州镇维那文移，在台者赍都维那等印牒，然后听行。违者加罪。”说明当时僧人“浮游民间”“巡民教化”的风气很盛，以致需要下诏禁止，而《告疏》的时间在禁令的前二十年。

我们注意到，《告疏》出现在兴安三年之稍前，当与太武毁法有关。太武帝先于太延四年(438)罢五十岁以下的沙门为民，继于太平真君五年(444)禁私养沙门并小规模灭佛，最后于太平真君七年诏令灭佛。《魏书·释老志》记载：“诸有佛图形象及胡经，尽皆击破焚烧，沙门无少长悉坑之。”塔庙无复子遗，沙门非死即匿，《高僧传·县始传》记载：“太平七年，遂毁灭佛法，分遣军兵，烧掠寺舍。统内僧尼，悉令罢道，其有窜逸者，皆遣人追捕，得必梟斩。一境之内，无复沙门。”七年之后(452)，太武被弑，文成帝即位，改年号为兴安，当年十二月即下诏复兴佛教。值

得注意的是，《告疏》第三行有“九年头”三字，自444年灭佛后推九年，正是452年。

《告疏》号召“普修佛法”，这种提倡无疑是对灭佛的反动。疏中又要求大众见此疏就传于他人，这种流通具有公开性和群众性。也就是说，告疏所体现的对抗性和公开性，显示流行于灭法之时的可能性不大。前文考见，此疏产生于兴安三年之前的某年十月，我们知道，文帝又于兴安元年十二月兴佛，因而此疏较有可能出现于兴安元年十二月之后、传教人谭胜抄写的兴安三年五月之前，期间只有一个十月廿四日，即兴安二年（453）十月廿四日。由于这类《告疏》是一种时效性很强的传单，推测在此顷即传入敦煌。

敦煌研究院藏D0713号（发表号343号）《皇兴二年（468）四月八日康那造幡发愿文》是一份早期佛教实践活动的重要文献，虽没有直接提到与《药师经》的关系，但有“五色幡”之名（这与后来达摩笈多译《药师经》中的幡名一致），可能与药师信仰有关。发愿文有详细的造幡目的，为我们了解北魏及西域地区幡供养流行的原因有一定的意义。但这件文献是来自敦煌当地还是敦煌以外地区，尚无法判断。

皇兴二年四月八日岁在戊申，清信士康那造五色幡册尺，上十方诸佛，发精诚之愿：

夫至道虚凝，幽玄难究，灵觉久潜，真途遂塞。缘使有形轮转，昏迷邪见，缚著利欲，住而莫返。那恐沉溺，去真喻（逾）远，长夜翳障，永不自息。慨在聋俗，道世交丧。仰惟妙门虚宗，能释（使？）微无不感，精专毕济。愿眷属所生，值遇诸口（佛），口（听）闻经法，信解妙旨，郎悟道场，弃恶入善，三宝为正，更无邪念。与七世父母，现在眷属，内外诸亲，并无边众生，齐均信向，共成菩提。是那眷属之所至愿也。

敦煌文献中有若干北魏皇室信仰佛教的资料，如太和三年（479）驸

马都尉冯熙（冯晋国？-495年）写《杂阿毗县心经》，此写经题记是研究佛教史的重要文献：

《杂阿毗县心》者，法盛大士之所说。以法相理，玄籍浩博，惧昏流迷于广文，乃略微以现约，瞻四有之卷见，通三界之差别，以识同至味，名曰毗县。

是以使持节侍中驸马都尉羽真太师中书监领秘书事车骑大将军都督诸军事启府洛州刺史昌黎王冯晋国，仰感恩遇，撰写十《一切经》，经一千四百六十四卷，用答皇施，愿皇帝陛下、太皇太后，德苞九元，明同三曜，振恩阐以熙宁，协淳气而养寿，乃作赞曰：丽丽毗县，厥名无比，文约义丰，总演天地，盛尊延剖，声类斯视，理无不彰，根无不利，卷云斯苞，见云亦谛，谛修后玩，是聪是备。

大代太和三年岁次己未十月己巳廿八日丙申于洛州所书写成讫。

关于冯熙，《魏书·冯熙传》记载：“熙为政不能仁厚，而信佛法，自出家财，在诸州镇建佛图精舍，合七十二处，写一十六部《一切经》。”《一切经》就是一部佛藏，当时一部佛藏有1464卷，《魏书》记载冯熙写16部，本件文献则说是10部，当以本件文献为是。冯熙在各地建72处佛寺，或许敦煌也有一所。

敦煌研究院还藏有1965年从125窟—126窟的窟前遗址中发现的太和十一年（487）广阳王施造的刺绣佛像。主尊为结跏趺坐说法佛，有胁侍菩萨（残，推测左右各2身），佛座下方是发愿文，高约11厘米、宽约16厘米，共14行，行11字，现存半数，其中有“……十一年四月八日直勤广阳王慧安造”。发愿文两侧为供养人，右侧（佛左手边）第一身为前导比丘，第二身为男供养人，存题记。左侧存5身供养人，第一身为前导比丘尼，题记“师法智”；第二身戴高冠，着窄袖对襟长衫，题记“广阳王母”；第三、四、五身形象同第一身，题记“妻普贤”“息女僧赐”

“息女灯明”经考证，此广阳王为元嘉，慧安之名不见史书，从其他人都是普贤、僧赐、灯明等佛教名字看，可能慧安也是广阳王的佛教名字。元嘉以佞佛著称，法琳《辩正论》卷四记载元嘉：“喜愠不形，沈敏好学，仁厚至孝，造次不渝。读《一切经》凡三遍，造爱敬寺以答二皇，为《众经抄》一十五卷。归心委命，志在法城。”元嘉造刺绣佛像、本人以及妻女的名字都是佛家的“法名”，可见《辩正论》所言不虚。《魏书·高祖纪》记载元嘉是太和九年封为广阳王的，这件太和十一年刺绣正是元嘉仕途腾达之际绣制的，或许数量不少。当时佛教造像盛行，造幡四处流散供养，据《洛阳伽蓝记》卷五记载，神龟元年（518）宋云、惠生西行，“惠生初发京师之日，皇太后敕付五色百尺幡千口，锦香袋五百枚，王公卿士幡二千口，惠生从于阗至乾陀罗，所有佛事处，悉皆流布”。

一些敦煌文献的“原产地”并非在敦煌，而是从外地流入的。P.4506《金光明经》卷二题记：“皇兴五年岁在辛亥（471），大魏定州中山郡卢奴县城内西坊里住，原乡凉州武威郡租厉县梁泽北乡武训里方亭南苇亭北张纁主，父宜曹讳罔，息张兴保，自慨多难，父母育恩，无以仰报。是以此单城，竭家建福，兴造素经，《法华》一部、《金光明》一部、《维摩》一部、《无量寿》一部，欲令流通本乡，道俗异玩，愿使福钟皇家，祚隆万代，佑例亡父亡母托生莲花，受悟无生，润及现存，普济一切群生之类，咸同斯愿。若有读诵者，常为流通。”这部经从定州抄写后果然“流通本乡”，令人惊奇，大约与当时敦煌军事活动频繁、来往人员较多有关。又，敦煌研究院藏 D0673 号（发表号 323 号）《金刚经》，首尾完整，尾题：“建武四年（497）岁在丁丑九月朔日吴郡太守张壤敬造。”这是当时或后来从南朝传入的写经。又，S.2106 是景明元年（500）在定州丰乐寺写的《维摩义记》，尾题：“景明原（元）年二月廿二日，比丘县兴于定州丰乐寺写讫。”敦煌出现定州写经，值得思考，因为定州是北魏时

期佛教的一个中心，现存北魏佛教造像甚多，著名的伪经《高王观世音经》也在北魏晚期产生在这一带。

一些佛经可以根据题记来确定抄写于敦煌。敦煌文献中有一批511-514年间敦煌镇经生的写经，数量较多，值得注意。这批抄经有多种佛经，经生有多人，说明当时佛教相当发达。如S.1427《成实论》卷一四题记：“经生曹法寿所写，用纸廿五张。永平四年（511）岁次辛卯七月廿五日，敦煌镇官经生曹法寿所写《论》成讫。典经帅令狐崇哲、校经道人惠显。”其他敦煌镇经生写经有：S.1547延昌元年（512）敦煌镇官经生刘广周写《成实论》卷一四。延昌二年写《华严经》一组：令狐礼太写卷八（国家图书馆藏BD14472），令狐永太写卷一六（S.2067），令狐崇哲写卷二四（李盛铎旧藏，杏雨书屋藏），令狐崇哲写卷三五（P.2110），令狐崇哲写卷三九（S.9141），曹法寿写卷四一（故宫藏），张显昌写卷四七（日本大谷大学藏）。延昌二年张乾护写《大智度论》卷一二（大谷家二乐庄藏），马天安写卷三二（日本书道博物馆藏）。延昌二年张显昌写《大楼炭经》卷七（S.341）。延昌三年张阿胜写《大方等陀罗尼经》卷一（S.6727）。延昌三年曹法寿写《大品经》卷八（两件，国家图书馆藏BD15242，日本京都博物馆藏）。

更多的佛经不能肯定是敦煌当地抄写还是来自外地。如S.2724正光三年（522）《华严经》卷三题记：“夫妙旨无言，故假教以通理；圆体非形，必借（下原当脱一字，或为“像”）以表真。是以亡兄沙门维那慧超悟财命难恃，识三圣易依，故（下原脱一字）资竭贿，唯福是务。图金容于灵刹，写冲典于竹素。而终功未就，倏迁异世。弟比丘法定仰瞻遗迹，感慕遂甚。故莹饰图刹，广写众经：《华严》《涅槃》《法华》《维摩》《金刚般若》《金光明》《胜蔓》。冀福钟亡兄，腾神梵乡，游形净国，体悟无生，早（下原脱一字）苦海，普及含灵，齐成正觉。大魏正光三年

岁次王寅四月八日都讫。”古代写经绝大多数已经失传，此比丘慧超、法定兄弟二人所写的7部经流传下来的可能就是这件残卷了。

北魏统治敦煌近百年，只留下8个洞窟（251、254、257、259、260、263.265、487窟），这些洞窟大约就开凿于5世纪末6世纪初。这8个洞窟除487窟为禅窟外，均为中心柱窟，窟形非常规整。260、263窟均为南壁前部画降魔变、北壁前部画鹿野苑初转法轮，互相之间存在着一定的关联。265窟表层为宋代壁画，除窟形可供研究外，绘塑题材有待今后获取下层原始绘塑后进行。内容最丰富的是259、254、257窟。

251窟。主室东西进深9.8米、南北宽6.7米，窟形、题材都保存比较完整，特点是窟形大，内容简洁，没有故事画，并且壁画变色不大，宛若新作。前部人字披椽间画莲花化生，后部平顶画平棋图案。南、北壁对称在人字披下方位置画说法图，西侧和西壁画千佛围绕说法图，东壁门上开天窗，壁画毁大部（门北存部分千佛，从邻近的254窟看，东壁当是满壁千佛），四壁顶部画天宫伎乐、下部画护法药叉。中心柱正面（东面）开一龕，内塑结跏趺坐佛说法，龕外两侧各塑一胁侍菩萨；南向面、北向面内容相同，均为上下各开一龕，上龕塑交脚菩萨、下龕塑禅定佛；西向面上、下龕均塑禅定佛；塔柱四面贴影塑天人（菩萨）。

259窟。东壁崩毁，主室南北宽4.7米，正壁为塔式龕，相当于半个中心柱，可视为仿中心柱，龕内塑释迦、多宝佛并座说法，东壁毁，余三壁雕塑精美。释迦、多宝并座说法是佛教造像中常见题材，鸠摩罗什译《法华经》卷四记载：“尔时佛前有七宝塔，高五百由旬，纵广二百五十由旬，从地踊出，住在空中，种种宝物而庄校之。……尔时宝塔中出大音声叹言：‘善哉，善哉！释迦牟尼世尊！能以平等大慧，教菩萨法，佛所护念，《妙法华经》为大众说。如是，如是！释迦牟尼世尊！如所说者，皆是真实。’……于是释迦牟尼佛，以右指开七宝塔户，出大音声，如却关钥开大城门。实

时一切众会，皆见多宝如来于宝塔中坐师子座，全身不散，如入禅定。……尔时多宝佛，于宝塔中分半座与释迦牟尼佛，而作是言：‘释迦牟尼佛！可就此座。’实时释迦牟尼佛入其塔中，坐其半座，结跏趺坐。”²⁵⁹窟可能是一个以法华信仰为主题的洞窟。

254窟。主室进深9.5米、南北宽6.7米，此窟大小与相邻的251窟大致相同，并且中心柱除主龕（东向面龕）主尊为交脚佛外，其余三面与251窟相同，四壁下方画护法药叉、四壁上方画天宫伎乐，东壁门上开天窗，东壁均为千佛。二窟的窟形、大小类似，内容也有许多雷同，二窟似乎存在一定的关联，但254窟保存更完整，内容更丰富，是敦煌北魏最精彩的一个洞窟。与251窟不同的是，254窟南、北壁上部各开5列龕，龕内塑像对称，西起：禅定佛、说法佛、禅定佛、说法佛、交脚菩萨。另外，南、北壁东侧各有2组大幅故事画，也是对称分布，南壁西起本生（萨埵太子本生）、佛传（降魔变），北壁西起本生（尸毗王本生）、佛传（难陀出家）。尸毗王本生见于早期的275窟，其余3幅故事画都是新出现的题材。

难陀出家故事。见于多种佛经，（北魏）吉迦夜、昙曜译《杂宝藏经》卷八“佛弟难陀为佛所逼出家得道缘”记载，释迦行乞至堂弟难陀家，时难陀为妻描眉，难陀见佛，取钵盛食供养，佛不取，阿难要求将食钵送到住所（精舍）。当难陀到精舍时，佛要求难陀剃度出家，难陀不愿意，佛共阿难强迫他剃度出家，多次逃跑未果，佛以神力将难陀带到天宫、地狱：“佛复将至忉利天上，遍诸天宫，而共观看，见诸天子，与诸天女，共相娱乐。见一宫中，有五百天女，无有天子。来还问佛，佛言：‘汝自往问。’难陀往问言：‘诸宫殿中，尽有天子，此中何以独无天子？’天女答言：‘阎浮提内，佛弟难陀，佛逼使出家，以出家因缘，命终当生于此天宫，为我天子。’难陀答言：‘即我身是。’便欲即住，天女语言：‘我等是

天，汝今是人，还舍人寿，更生此间，便可得住。’便还佛所，以如上事具白世尊。佛语难陀：‘汝妇端政（正），何如天女？’难陀答言：‘比彼天女，如瞎猕猴比于我妇。’佛将难陀，还阎浮提。……佛将难陀，复至地狱，见诸镬汤，悉皆煮人，唯见一镬炊沸空停。怪其所以，而来问佛，佛告之言：‘汝自往问。’难陀即往，问狱卒言：‘诸镬尽皆煮治罪人，此镬何故空无所煮？’答言：‘阎浮提内，有如来弟，名为难陀，以出家功德，当得生天，以欲罢道因缘之故，天寿命终，堕此地狱，是故我今炊镬而待。’难陀恐怖，畏狱卒留，即作是言：‘南无佛陀！唯愿拥护，将我还至阎浮提内。’佛语难陀：‘汝勤持戒，修汝天福。’难陀答言：‘不用生天，唯愿我不堕此地狱。’佛为说法，一七日中，成阿罗汉。”众弟子问释迦难陀前身，佛言：难陀前生曾是迦尸国国王，爱上敌国一妓女，竟然想弃国随妓女到敌国，“有猕猴王，聪明博达，多有……猕猴狂言：‘汝宫中有八万四千夫人，汝不爱乐，欲至敌国追逐淫女。我今无妇，唯取此一，汝言不好。一切万姓，视汝而活，为一淫女，云何捐弃？大王当知，淫欲之事，乐少苦多，犹如逆风而执火炬，愚者不放，必见烧害。欲为不净，如彼屎聚；欲现外形，薄皮所覆；欲无返复，如屎涂毒蛇；欲如怨贼，诈亲附人；欲如假借，必当还归；欲为可恶，如厕生花；欲如疥疮，而向于火爬之转剧；欲如狗啮枯骨，涎唾共合，谓为有味，唇齿破尽，不知厌足；欲如渴人饮于咸水，逾增其渴；欲如段肉，众鸟竞逐；欲如鱼兽，贪味至死，其患甚大。’尔时猕猴王者，我身是也。尔时王者，难陀是也。尔时淫女者，孙陀利是也。我于尔时，欲淤泥中拔出难陀，今亦拔其生死之苦。”也有学者认为这幅画不是难陀出家因缘，而是佛陀跋陀罗译《观佛三昧海经》卷七记载的释迦降服毒龙、在龙王窟说法，可备一说。

萨埵太子本生。254窟南壁萨埵太子本生是一幅著名的本生故事画，在一幅图中出现若干情节，完整叙述一个故事，即所谓“异景同图”“异

时同图”，这幅本生一共出现 20 人次，情节包括：三王子观虎、舍身跳崖、虎食萨埵、众人悲悼、建塔供养等。此故事还见于 428、299、301 窟等敦煌北朝洞窟。北朝 4 铺萨埵太子本生的佛经依据，贺世哲认为：“是糅合《金光明经·舍身品》与《贤愚经·摩诃萨埵以身饲虎品》创作的。”

尼乾子与鹿头梵志。254 窟中心柱东向面龕内佛座两侧各站立一身外道，北侧一上手托骷髅、南侧一上手握小鸟，这是北魏至初唐流行的一种题材，云冈石窟、小南海石窟、佛教造像碑等都有，据笔者调查，敦煌壁画中有 30 组、敦煌以外地区有 27 组。鹿头梵志作一外道形象，举骷髅作观察状。《增一阿含经》卷二〇、《五分律》卷二〇等佛经记载外道鹿头梵志曾与佛在墓地讨论骷髅问题，大意是：一次，释迦带鹿头梵志至一墓地，共同分析五个骷髅，判定男女、死亡原因、治疗方法、死后往生之处等，五人死后分别往生地狱、畜生、饿鬼、人道、天生等五趣（五道，佛教还有一种六道的说法，则是加上阿修罗道），鹿头梵志一知晓，但最后佛示以罗汉骷髅而鹿头梵志不能判定罗汉往生何处，于是佛向他解释佛教能断轮回，劝其“快修梵行，亦无有人知汝所趣向处”。所以此持骷髅外道就是鹿头梵志。佛教通过这个故事来体现佛陀的智慧超群。

尼乾子为一外道形象，持鸟于胸前，或举鸟作观察状，或举鸟过头顶，有的有头光。此前一度认为可能是婆薮仙，持鸟表示他主张可以杀生，但佛经并没有提到用持鸟来代表杀生，最新研究表明，此持鸟外道为尼乾子。

《大唐西域记》卷九记那烂陀僧伽蓝“其西垣外池侧宰堵波，是外道执雀于此问佛生死之事”。此事也见稍后义净著《大唐西域求法高僧传》。玄奘译《俱舍论》提到外道尼乾子执雀故事，似更接近事实真相。《俱舍论》卷三〇提到“离系子问雀死生，佛知彼心，不为定记。”此也语焉不详，玄奘弟子普光《俱舍论记》卷三〇所记载的执雀外道的故事较详细，云：“外道离系子以手执雀问佛死生。佛知彼心不为定，若答言死，彼便放活。

若答言生，彼便舍杀。故佛不答。”原来执雀外道是离系子，但这一故事在佛传、《阿含经》等早期佛经中似乎没有记载，仅见(南朝)真谛(499-569)译《阿毗达磨俱舍论》卷二三：“是故不可定为四答，譬如不记尼乾弟子握中之雀。”也是一笔带过，普光《俱舍论记》的解释是目前所知最具体的。尼乾子是当时六师外道之一，势力很大，他执雀而问佛与鹿头梵志持骷髅而答佛正好是一对，都是用来说明佛陀的大智慧。在佛教造像中这两名外道一般都位于佛座两侧，曲身裸形，形象卑小，与高大端庄的佛像形成鲜明的对比，从而衬托释尊伟大、佛法精深。

白衣佛。白衣佛存在北魏、西魏洞窟中，共5铺，北魏2铺：254、263窟；西魏3铺：288、431、435窟，均出现在有中心柱的洞窟中，均位于西壁。254、263、288窟的白衣佛有二胁侍菩萨，431、435窟的白衣佛为单尊像，诸白衣佛坐姿、手姿、所着袈裟等基本一致，明显同源。所谓白衣佛乃是依据袈裟呈白色而得名，至于具体是何佛，目前尚没有结论，有弥勒佛、释迦佛影等多种说法。佛陀跋陀罗译《观佛三昧海经》卷四提到白色的佛：“此光现时，下方世界有百万金山，于其岩间，百亿宝窟如云涌起，是众窟中，纯诸白佛，白妙菩萨及声闻众以为侍者。”此白佛没有佛名。该经卷七还提到佛影，释迦到那乾诃罗（今阿富汗境内）降服毒龙后，准备离开，龙王请佛常驻，佛便投身于石壁，留下佛的身影，犹如镜中像（也就是现在的照片）：“释迦文佛踊身入石，犹如明镜，见人面像，诸龙皆见。佛在石内，映现于外，尔时诸龙，合掌欢喜，不出其池，常见佛日。尔时世尊结跏趺坐在石壁中，众生见时，远望则见，近则不现。诸天百千，供养佛影，影亦说法。”有学者据此认为敦煌白衣佛就是在石壁上留下的佛影。《唐大诏令集》卷一一三所载开元三年（715）《禁断妖讹等敕》载：“白衣长发，假托弥勒下生。”S.2113为壁画榜题底稿中，其中记载：“南天竺国弥勒白佛瑞像记。其像坐，白。”五代72窟西壁

龕顶西披北起第三幅瑞像图为一立佛，左手下垂捉袈裟，右手平举说法状，榜题为：“南天竺国弥勒白佛瑞像纪（记）。”二题记所记内容较为接近。另外，231窟（839年建成）龕顶东披南起第6幅图像为穿白色袈裟的倚坐佛，说法手印，榜题：“天竺白银弥勒瑞像”。所以白衣佛也有可能是弥勒信仰过程中产生的一种瑞像。

254窟四壁存千佛1235身，有题名的有783身，分别属于过去庄严劫、未来星宿劫，没有现在贤劫千佛，但按照《现在贤劫千佛名经》，释迦、弥勒都属于贤劫佛，则壁画和雕塑中出现大量释迦故事、弥勒形象等，就是代表贤劫诸佛的，这样254窟展示出过去、现在、未来三世世界。

257窟。该窟是著名的中心柱窟之一，东西进深9.6米、南北宽5.8米，此窟雕塑精美，壁画题材也比较丰富，有本生（九色鹿本生）、因缘（须摩提女请佛因缘、弊狗因缘）、戒律画（沙弥守戒自杀）等。九色鹿本生。位于主室西壁，此本生也很著名，约公元前2世纪就见于印度巴尔胡特大塔，克孜尔石窟有2铺，但敦煌仅见于此窟，敦煌以东地区也未见遗存。（三国）支谦译有一部独立的《佛说九色鹿经》，（三国）康僧会译的《六度集经》卷六有“修凡鹿王本生”，内容大致相同。

257窟的九色鹿本生有8个情节：1.恒河岸边。2.背负溺人。3.溺人跪谢。4.休憩林野。5.王后说梦。6.溺人告密。7.国王出猎。8.控诉溺人。其中画面1-4自南向北、画面5-7则自北向南展开，画面8在画幅中间，即将故事高潮、结局安排在画面中央，突出了主题。3须摩提女请佛因缘。该故事有独立的译经，即支谦译《须摩提女经》。故事开始于西壁北侧，然后转到北壁，在长达8米壁面上横卷式展开17个情节，这是个传奇式的释迦弘法故事，《须摩提女经》云：佛信徒须摩提将女儿嫁给不信佛教的满财之子，婚礼上客人们言行有悖佛教，须摩提女大不高兴。满财得知须摩提女信仰佛教，要求见佛，须摩提女高楼焚香请佛，佛遥知其意。第

二天，佛与诸弟子前来，各显神通，满财等人见佛与弟子神通广大，遂皈依佛教。“阿难长跪叉手前白佛言：世尊，此须摩提女有何因缘，恒在大富家生？复当邪网道中，不转女身，今得法眼？城中人民皆悉得道？唯愿世尊，说其往因。”释迦牟尼乃说过去迦叶佛时，有一王女，发誓要恒生大富家中，生常值佛，布施众生，心不退转。王女即今须摩提女。257窟用17组画面将经文的主要内容表现出来：1-3 在一座大宅院内，客人赴宴、须摩提女卧床不见客人、须摩提女上高楼焚香请佛。4 全家在大院外迎佛。5-16 乾茶背锅而来，均头沙弥乘花树而来，周利般特乘五百青牛而来，罗云乘五百孔雀而来，迦匹那乘五百金翅鸟而来，优毗迦叶乘五百龙而来，须菩提乘五百琉璃山而来，大迦旃延乘五百天鹅而来，离越乘五百虎而来，阿那律乘五百狮子而来，大迦叶乘五百马而来，大目犍连乘五百象而来。17 最后，佛与阿难、舍利弗等其他弟子凌空而来。佛经最后说：“尔时世尊已说法讫，即从座起，还诣所在。”

弊狗因缘。位于南壁西侧，讲述一恶狗曾亲近一比丘，因是善心，恶狗死后，投胎为人，十余岁时见沙门而求出家。原出10卷本《譬喻经》，此经今佚，此据《经律异相》卷四七记载，全文是：“有一长者财富无数，有一弊狗常喜啮人，凡人不得妄入其门。有一比丘，聪明智慧，圣达难逮。入其门乞，值狗出卧不觉入。时长者设食，狗觉方见，念：‘出卧不觉，沙门得人，今既已坐，当奈之何。若独食者，出必啮杀。瞰其腹中所食美膳。若分我食，乃原之耳。’沙门知其心念，自食一团，与狗一团。狗喜生慈，向于沙门，前舐其足。后出门卧，曾被其啮人剑斫其头，即生长者夫人腹中。生后短命，寻复终亡，复生彼国余长者家。年十余岁，见一沙门，前迎为礼，启其父母，请为我师，施設供养，寻受经戒。再化家中一切大小，诵经念道，因报二亲，求为沙门，不受具足，供养和尚，日夜不懈。和尚灭后，乃受戒德。”克孜尔石窟80窟有一幅。257窟弊狗因缘

有两个画面，表示一因、一缘：一比丘坐于地，左手向后撑地，一狗在比丘身后前来添手（经文是舔足）；一比丘右手支颐侧卧于山窟，表示弊狗后世转为人身而后出家为比丘。

沙弥守戒自杀故事。位于主室南壁，这是一个讲述守戒的故事，属于“戒律画”。画面自东而西展开，有7个画面：1.剃度出家。2.吩咐乞食。3.少女开门。4.守戒自杀。5.少女禀父。6.交纳罚金。7.火化起塔。另外西魏285窟南壁也有一铺。铺沙弥守戒自杀故事的佛经依据是《贤愚经·沙弥守戒自杀品》。一些学者将此故事归于因缘故事，由于是讲述佛弟子遵守戒律诸事，与因缘无关，属于戒律故事。沙弥守戒自杀故事还见于克孜尔69窟。

佛经规定出家人一般不蓄财产，食物多来自居士的供养，但因此也会产生一些是非，竺法护译《慧上菩萨向大善权经》卷上叙述的一个本生故事则事类而结果相异，可做比较：“过世无数劫时，有一学志，名曰焰光。处于林数，行吉祥愿，四百二十万岁净修梵行。过阙岁已，入沙竭国，有陶家女，见此学志姿貌姝好，端正绝妙，欲意隆崇，即自投托。学志问：‘姊何所求乎？’答曰：‘慕仁。’学志报言：‘吾不乐欲。’女曰：‘设不然者，吾将自贼。’焰光自念：‘吾护禁戒，净修梵行，四百二十万岁，今若毁之，非吉祥也。’念已舍却，离之七步。乃发慈哀：‘毁犯禁戒，则堕地狱。若不如是，女自残贼，宁令斯女获致安隐，吾当堪忍地狱之痛。’焰光即还，又执其臂而喻之曰：‘从女之欲，幸勿自危。’学志退居，习家之业十有二年，厌碍止足，乃净四等。寿终之后，生于梵天。佛言：‘族姓子！欲知尔时焰光学志，岂异人乎？莫造此观，则吾身是。陶家女者，即瞿夷也。’”瞿夷即释迦三夫人中的一位。

第二节 西魏时期敦煌石窟的营建

535年，北魏分裂为东魏、西魏，敦煌隶属于西魏（535-556）。在敦煌石窟分期研究中，学者们的所谓第二期洞窟“大约是在公元465年以后到公元500年左右，即相当于北魏中期”，第三期洞窟包括北魏晚期，即“是在元荣一家统治敦煌时期，即公元525-545年前后”，所以严格来说，所谓的北魏、西魏洞窟应称为元魏前期洞窟、元魏后期洞窟。

元魏后期的敦煌历史与东阳王元荣关系密切。据《魏书·官氏志》记载，北魏天赐二年（405），“又制：诸州置三刺史，刺史用品第六者，宗室一人，异姓二人。”元荣就是见于记载的瓜州刺史，敦煌有较多的元荣资料。根据《王夫人元华光墓志》记载，孝昌元年（525）九月，华光卒，墓志提到她是“瓜州荣之第二妹”。说明元荣早在孝昌元年九月之前就到敦煌了。《魏书》卷一〇记载永安二年（529）八月，“封瓜州刺史元太荣为东阳王”，但日本书道博物馆藏的一件尹波写的《观音经》中，题记云：“扈从主人东阳王殿下届临瓜土”，尾署孝昌三年（527），说明抄写此经时的527年，元荣已经称东阳王了。这条资料应当可靠，可纠《魏书》之误。

元荣佞佛，在敦煌写了许多佛经，保存下来的也不少。最早的是永安三年（530）写的《仁王般若经》，见国家图书馆藏BD09525（殷字46号），从写经题记得知，这次一共写了300部《仁王般若经》，“永安三年七月廿三日，佛弟子元太荣为梵释天王……若经一百部，合三百部。并前立愿，乞延年……”另外，日本京都博物馆藏1件，题记很长，云：“一百部仰为梵天王，一百部仰为帝释天，一百部仰为比（毗）沙门天王。”疑伪作。建明二年（531）又写《仁王般若经》（S.4528）、《摩诃衍经》（国家图书馆藏BD05850，菜字50号）等，《仁王经》题记：“大代建

明二年四月十五日，佛弟子元荣既居末劫，生死是累，离乡已久，归慕常心。是以身及妻子奴婢六畜悉用为比（毗）沙门天王，布施三宝。以银钱千文赎：钱一千文赎身及妻子，一千文赎奴婢，一千文赎六畜。入法之钱，即用造经，愿生天成佛。弟子家眷，奴婢六畜，滋益护命，乃至菩提，悉蒙还阙，所愿如是。”普泰二年（532）写《摩诃衍经》（P.2143，日本京都博物馆藏），《律藏初分》（日本书道博物馆藏），《维摩诘经疏》（上海图书馆藏）等。这些写经题记相同，内容是：“大代普泰二年岁次王子三月乙丑朔廿五日己丑，弟子使持节散骑常侍都督岭西诸军事车骑大将军开府仪同三司瓜州刺史东阳王元荣；惟天地妖荒，王路否塞，君臣失礼，于兹多载。天子中兴，是得遗息叔和，早得回还。敬造《无量寿经》一百部，四十部为毗沙门天王，卅部为帝释天王，卅部为梵释天王。造《摩诃衍》一部百卷，册卷为毗沙门天王，卅卷为帝释天王，卅卷为梵释天王。《内律》五十五卷，一分为毗沙门天王，一分为帝释天王，一分为梵释天王。造《贤愚》一部，为毗沙门天王。《观佛三昧》一部，为帝释天王。《大云》一部，为梵释天王。愿天王等早成佛道，又愿元祚无穷，帝嗣不绝。四方附化，恶贼退散。国丰民安，善愿从心，含生有识之类，咸同斯愿。”永熙二年（533）写《大方等大集经》（日本五岛美术馆藏），《涅槃经》（S.4415）等。《涅槃经》题记：“大代大魏永熙二年七月十三日，清信士使持节散骑常侍开府仪同三司都督岭西诸军事骠骑大将军瓜州刺史东阳王元太荣敬造《涅槃》《法华》《大云》《贤愚》《观佛三昧》《祖持》《金光明》《维摩》《药师》各一部，合一百卷。仰为比（毗）沙门天王，愿弟子所患永除，四体休宁，所愿如是。”

元荣的卒年不详，《周书申徽传》记载：“先是，东阳王元荣为瓜州刺史，其女婿刘（校：应为邓）彦随焉。及荣死，瓜州首望表荣子康为刺史，彦遂杀康而取其位。属四方多难，朝廷不遑问罪，因授彦刺史。”诸

事均无具体年代。P.3312《贤愚经》写经题记是：“敦煌太守邓彦妻元法英供养。”参《周书》的记载，我们知道元法英是元荣的女儿。敦煌遗书中有她在大统八年（542）十一月写的《摩诃衍经》（李盛铎旧藏，下落待查），题记：“大魏大统八年十一月十五日，佛弟子瓜州刺史邓彦妻昌乐公主元敬写《摩诃衍经》一百卷。上愿皇帝陛下国祚再隆，八方顺轨。又愿弟子现在夫妻男女家眷，四大康健，殃灾永灭。将来之世，普及含生，同成正觉。”说明542年时元荣、元康均已卒，邓彦已为瓜州刺史。后申徽任河西大使，执邓彦而还。《申徽传》又记：“（大统）十二年（546），瓜州刺史史成庆为城人张保所杀，都督令狐延等起义逐保，启请刺史。徽在州五稔，俭约率下，边人乐而安之。”即西魏时期，瓜州刺史大致是：元荣-元康-邓彦-史成庆-申徽，时间都不详，继申徽任瓜州刺史者不详。

敦煌文献中有大统三年（537）洛阳大觉寺智严请人抄写的南梁皇帝萧衍的《东都发愿文》（P.2198），首缺尾全，尾题：“大统三年五月一日，中京广平王大觉寺涅槃法师智睿供养《东都发愿文》一卷，仰奉明王殿下在州施化齐于友称之世，流润与姬文同等。十方众生含生，同于上愿。令狐休宝书之。”大觉寺是洛阳名寺，《洛阳伽蓝记》卷四有记载。书写手令狐休宝之名还见于日本新町三井家藏敦煌文献《大般涅槃经义记》卷四，尾题：“大统五年（539年）六月十三日写讫，流通末代也。”由于智睿是涅槃法师，所以这两件文献有一定关联，它们都来自洛阳的大觉寺，书写手是同一人，抄写地点在洛阳大觉寺，但何时何人传来敦煌则不清楚。

令狐延（513-573）又名令狐延保、令狐整，《周书》卷三六有传。他聪明有识量，深得元荣器重，任命为主簿、荡寇将军，驱逐张保之后，他拒绝民众的推举，而说服众人，“推波斯使主张道义行州事，具以状闻，诏以申徽为刺史”。申徽任刺史后，他就带二千余人入朝，随军征讨，建德二年（573）卒。

西魏洞窟有 246、247、248、249、285、286、288、431、435、437 窟，计 10 个，其中 286 窟为 285 窟前室西壁门上的一小龕，247 窟也是很小的窟龕。其余 8 窟中，249 窟为殿堂窟，285 窟为禅窟，246、248、288、431、435、437 窟为中心柱窟，可见西魏时期中心柱窟仍很流行。246 窟现存表面壁画为宋或西夏重绘。248 窟中心柱四面各开一龕，正面（东向面）龕塑结跏趺坐说法佛，南向面龕、北向面龕各塑一禅定佛，西向面龕塑一苦修像。南、北壁东侧画说法图，其余壁面画千佛，四壁上层画天宫伎乐、下层画护法药叉，类似北魏 251 窟等，没有故事画。288、431、435、437 窟 4 个中心柱窟均正面开龕，龕内塑倚坐说法佛，其余三面均开上下层龕，塑禅定佛等，几乎没有故事画，颇为一致（431 窟中心柱南向面画有一组乘象入胎、夜半逾城）。249、285 窟内容最为丰富。

西魏洞窟的最大特点是，随着孝文帝改革的实施，南朝秀骨清像、褒衣博带、神气飘然的艺术风格传到北方，敦煌艺术也深受影响。其中 249、285 窟为西魏代表窟，二窟在内容有些类似，虽然多数内容在以后洞窟中不见，但仍作为西魏窟中的重点窟。

249 窟为殿堂窟，东西进深 5.8 米、南北宽 4.7 米，东壁毁。南北壁画千佛围绕说法图，最上面是天宫伎乐，最下面是护法药叉；西壁龕内塑倚坐佛；窟顶西披画须弥山，周围画面主要是维摩诘经变，其余三披内容属于中国神话传说题材，有三皇（天皇十三首兽身、地皇十一首兽身、人皇九首兽身）、玄武、朱雀、东王公、西王母等，这些中国神话传说题材在 285 窟窟顶也存在，图像也类似，可能出自相同的粉本。

摩尼宝珠。249 窟窟顶东披主题是摩尼宝珠。在莲花上长出六棱形宝珠，宝珠两侧各画一飞天，二力士身上有羽，托举莲花。285 窟窟顶东披的主题也是摩尼宝珠。（南宋）法云《翻译名义集》卷三解释是：“摩尼，或云瑜摩。应法师云：‘正云末尼，即珠之总名也，此云离垢。’此宝光

净，不为垢秽所染。或加梵字显其净也。又翻增长，有此宝处，增长威德。小品云：“如摩尼宝，若在水中，随作一色，以青物裹水色即青。若黄赤白红缥物裹，随作黄赤白红缥色。又小品：阿难问侨尸迦，是摩尼宝，为是天上宝？为是阎浮提宝？”释提桓因言：“是天上宝。阎浮提人，亦有是宝，但功德相少不具足。”下方是四兽，有长蛇缠绕的北方玄武、展翅奔跑的南方朱雀，由于画面残毁，不知是否画有东方苍龙、西方白虎。宝珠下方还有两身奔跑的羽人，南侧有九首龙身的人皇奔向摩尼宝珠。下方山林中有猿猴，系在树上的马，倒立的人等，人、山林、动物等地界万物与飞行空中的天界神兽表达了一种天地概念，一壁而星宇宙万物。

东王公与西王母。窟顶北披的主题是东王公，四龙驾车，向西奔驰，一仙人骑龙前导，十三首龙身的“天皇”紧随车后。窟顶南披的主题是西王母，三凤驾车，向西奔驰，一仙人骑凤前导，十一首龙身的“地皇”紧随车后。出现在 249 窟的龙车、南披凤车，直到隋代一直存在，关于龙车、凤车上的人物及其在石窟壁画中的作用，异说纷呈。据贺世哲统计，一共出现东王公、西王母，帝释天、帝释天妃，日神、月神等 7 种不同说法，而以东王公、西王母之说最为流行。贺世哲认为北披是帝释天、南披是梵天。东晋顾恺之画的《洛神赋图》中，宓妃所乘的六龙云车与上述敦煌龙车、凤车有些类似，也许就是当时普遍采用的图像样式。

三皇。三皇分别位于东披、北披、南披，这一组图像还见于 285 窟。起初曾依据屈原《天问》对楚先王庙壁画描述中的“雄虺九首，倏忽安在”（大意是：九头蛇如电光般快速腾飞，无影无踪）而定名“雄虺”。后来又据《山海经》记载“开明兽，身大类虎而九首，皆人面，东向立昆仑上”而判定为“开明兽”。又据（东汉）王延寿《鲁灵光殿赋》记载：“五龙比翼，人皇九头，伏羲鳞身，女娲蛇躯”，故而判定为“人皇九首”。249、285 窟人首龙身的图像分别是十三首、十一首、九首，据（东晋）葛洪《元

始上真众仙记》、（东晋）王嘉《拾遗记》等记载，才知道这组图像是“三皇”。葛洪《元始上真众仙记》记载：“太元母生天皇，十三头，治三万六千岁，书为扶桑大帝东王公，号日元阳父。又生九光玄女，号日太真西王母，是西汉夫人。天皇受号，十三头，后生地皇，地皇十一头。地皇生人皇，九头，各治三万六千岁。”王嘉《拾遗记》记载：“（频斯国东）有大石室，可容万人坐。壁上刻有三皇之像，天皇十三头，地皇十一头，人皇九头，皆龙身。”中国神话传说题材出现在佛教石窟，显示佛教的中国化倾向，在佛教造像碑中也存在这一现象，如大阪市立美术馆藏的一块高 163 厘米、宽 90 厘米的北魏佛教造像碑，正面雕一结跏趺坐说法佛二胁侍菩萨；背面下线刻禅定佛；上线刻弥勒菩萨在天宫说法（似为交脚坐），两侧线刻思维菩萨各一身，天宫右侧（造像碑左侧）圆圈内线刻三足乌、左侧圆圈内线刻蟾蜍。河南淇县神龟元年（518）田迈造像碑、陕西耀县正光二年（521）造像碑、山东青州永安二年（529）韩小华造像碑等一些纪年佛教造像碑中的日、月图像，为我们了解敦煌石窟中出现中国神话题材提供了宝贵资料。

阿修罗。窟顶西披主题是巨人阿修罗，形象高大，四目四臂，脚踩大海，海水不过膝，一双手置胸前，不持物，另一双手上举托日、月，南侧为四肢击打连鼓有羽毛的雷神、北侧为背荷风袋有羽毛的风神，上方是天宫，下方依然是山林、动物等大地万物。阿修罗海水不过膝的故事见于道略编集《杂譬喻经》第 18 则故事：“阿修罗前世时曾为贫人，居近河边，常渡河担薪，时河水深，流复驶疾。此人数数为水所漂，既亡所持，身又没溺，随流宛转，急而得出。时有辟支佛作沙门形，诣舍乞食，贫人欢喜即施，饭食讫已，行澡水毕，置钵虚中，飞行而去，贫人见之，因以发愿：‘愿我后生，身形长大，一切深水，无过膝者。’以是因缘，得极大身，四大海水，不能过膝，立大海中，身过须弥，手据山顶，下观忉利天。况

佛无央数劫积大誓愿，法身满虚，何足怪乎？”下方两角房屋内各坐一身有头光、裸上身者，周围有山林猿猴等，与上面阿修罗、兜率天宫构成天上、地界结构，与其余三壁相同。

四披出现的三皇、四兽、东王公、西王母、雷神、霹电神、风神等均是神话传说神灵，如西披画有雷神，一有翼神灵四肢击打着 12 只连鼓，（东汉）王充《论衡》卷六提到的雷神是：“图画之工，图雷之状，累累如连鼓之形。又图一人，若力士之容，谓之雷公，使之左手引连鼓，右手推椎，若击之状。其意以为雷声隆隆者，连鼓相击之意也。”图画与描述基本一致，这些神灵是无法用维摩诘经变来解释的。

249窟窟顶四披还有一些神灵需要进一步确定，如东披摩尼宝珠下方、北披龙车和南披风车的前方各画一神，虎头人身兽爪，头生二角，双肩生翼，孔武有力。从位置看，相当于开路先锋。除头上没有角外，其他身体特征几乎完全等同于雷神。北周 297 窟龕外北侧还塑有一身（南侧毁），也是双肩生翼，头上长二角，唯是人头，而非虎头。有学者认为是战国时期的大力士乌获，但北魏墓志中有“乌获”题名的神灵没有两角，所以此神灵名称需要进一步探究。通过学者不懈努力，还有一些小的神仙图像也可探知一二，如：飞廉。北披西端有一动物，类鹿，有翅膀，当为飞廉，汉末（或云三国、南朝）成书的《三辅黄图》记载：“飞廉，神禽，能致风气者。身似鹿，头如雀，有角而蛇尾，文如豹。”

千秋。北披西端有一神仙，人头鸟身。河南邓县出土的南北朝时期彩色画像砖墓中，在一块砖上一侧绘兽头鸟身之神，题名“万岁”；另一侧绘人首鸟身之神，题名“千秋”。据此，可把 249 窟人头鸟身之神定名为“千秋”。

仙人。南披西下角画一人，长耳上竖，双臂有羽毛，作奔跑状，此为中国古代对仙人的认识，王充《论衡》卷二：“图仙人之形，体生毛，臂

变为翼，行于云，则年增矣，千岁不死。此虚图也。”同书卷六记载当时人们心中的仙人是有翼的：“飞者皆有翼物，无翼而飞，谓仙人。西仙人之形，为之作翼。”汉代民歌《长歌行》云：“仙人骑白鹿，发短耳何长？”可知古代人心目中的仙人是有翅膀、发短、耳朵长等特征。（东汉）王延寿《鲁灵光殿赋》记载灵光殿画有天地神仙：“图画天地，品类群生，杂物奇怪，山神海灵。写载其状，托之丹青，千变万化，事各繆形。随色象类，曲得其情，上纪开辟，遂古之初。五龙比翼，人皇九头，伏羲鳞身，女娲蛇躯。”249窟窟顶也是类似的天地万物景观，四披内容均为上层为天界、下层为地界，东披、西披的中间是佛教题材，两侧是中国传统神话题材；北披、南披全部为中国传统神话题材。它们的特点是，这些中国神话诸神都能飞行空中或驾车行驶空中。窟顶四披分布着中国、印度诸神，构成一个宇宙空间，而四壁特别是正壁的佛陀则统摄着这个庞大世界，有万物归佛的意象。

窟顶四披图像的解读文章较多，孙作云、段文杰、贺世哲等用中国传统神话题材来解读，或较接近事实。另外，1985年何重华耶鲁大学博士论文《莫高窟第249窟维摩诘经变研究》提出西披为维摩诘经变，这一观点而后得到宁强、张元林的赞同，可备一说。

285窟主室平面略呈正方形，东西进深、南北宽约6.4米，窟中央有宽2.3米、高0.3米的方坛，南北壁各开4个禅室。西壁正中开一大龕，塑倚坐佛，两侧各开一小龕，塑禅定比丘，龕间主要画大自在天等印度诸神。窟顶四披主要画伏羲、女娲、雷神等中国神话诸神。东壁门两侧各画一铺说法图（北侧一铺存尊像题名）。南壁画五百强盗成佛缘、度恶牛缘（以上为因缘故事画）；沙弥守戒自杀、度跋提长者姊（以上为戒律故事画）；施身闻偈（本生故事画）等5组故事画和一铺释迦多宝并坐说法图。《圣历碑》提到东阳王元荣曾开凿一大窟，可能就是现在的285窟。由于

285窟有538、539年的纪年，这与元荣任职时间接近。此窟艺术精湛，非一般百姓所能投资建造，北壁主要位置画8佛，西侧二佛下榜题西侧画一身女供养人，左手持长柄香炉、右手置腰间（似持一物），东侧画3身男供养人，均笼袖。这4身供养人穿贵族服饰，可能就是元荣夫妇，所以此窟为元荣所建洞窟的可能性很大。

东壁门北无量寿佛。该窟东壁门二侧各绘一佛四菩萨四弟子说法图一铺。北侧说法图的榜题基本保存下来：主尊结跏趺坐，作说法手印，题“无量寿佛”；四菩萨侍立，题“无尽意菩萨”“文殊师利菩萨”“观世音菩萨”“大口（势）至志口（菩）萨”；菩萨身后有四弟子侍立，题“阿难之像供养佛时”“摩诃迦叶之像”“舍利弗之像”“目连之像”，眷属名字也多非出净土经典。此说法图既无莲池化生，也无楼台亭阁，若无榜题，难以和其他说法图相区别。按：东壁南侧的说法图与北侧这铺说法图基本相同，或径称之为无量寿佛说法图，但佛教造像中常常见到类似图像而尊名不一者，所以东壁南侧这铺说法图名称待考。此顷正是县鸾（476-542）在东魏境内的玄中寺建九品道场，宣传西方净土之际，285窟这铺无量寿佛说法图显示西方净土信仰在东魏、西魏同时展开，饶有意味。

施身闻偈本生。故事讲述释迦前生为婆罗门时，在雪山修行，帝释天变身罗刹前来考验，说出上半偈，婆罗门为了听取下半偈，愿意以身施舍罗刹。见县无讖译《大般涅槃经》卷十四：“善男子，过去之世，佛日未出，我于尔时作婆罗门，修菩萨行。……善男子，我修如是难行苦行时，释提桓因等诸天人，心大惊怪。……尔时释提桓因自变其身作罗刹像，形甚可畏。下至雪山，去其不远而便立住。是时罗刹，心无所畏，勇健难当，辩才次第，其声清雅。宣过去佛所说半偈：‘诸行无常，是生灭法。’说是半偈已，便住其前，所现形貌，甚可怖畏。顾眄遍视，观于四方。是苦行者，闻是半偈，心生欢喜。……我复语言：‘汝但具足说是半偈，我闻

偈已，当以此身奉施供养。……推愿和上善为我说其余半偈，令得具足。’罗刹即说：‘生灭灭已，寂灭为乐。’……我于尔时深思此义，然后处处若石若壁若树若道，书写此偈。即便更系所著衣裳，恐其死后身体露现，即上高树。……寻即放身，自投树下。下未至地时，虚空之中出种种声，其声乃至阿迦尼咤。尔时罗刹还复释身，即于空中接取我身，安置平地。……善男子，如我往昔为半偈故舍弃此身。以是因缘，便得超越足十二劫，在弥勒前成阿耨多罗三藐三菩提。”位于南壁西侧，有草庵修禅、帝释天说偈、攀树、投身、帝释天举手承接、平安落地等6个画面。敦煌另一幅此本生位于302窟，位于人字披东披南起第三幅，只有两个人物：婆罗门跳下，天帝释伸手接。晚唐9窟中心柱东向面龕内西壁佛座北侧的两扇屏风画也有此本生。此本生在克孜尔石窟、小南海石窟、日本法隆寺玉虫厨子等地都有遗存。小南海中窟（550-555年建）该故事与285窟的表现形式类似：1.一人山中禅修，前面立一人。2.两人坐姿，中间是榜题：“生灭灭已，寂灭为乐。”3.一人立于树下，表示攀树或处处书写偈语。4.一人在树顶倾身欲坠，空中一人，下方一人举手相接。5.一人五体投地，一人立于前，榜题：“罗刹变为帝释谢菩萨时。”法隆寺玉虫厨子台座绘有3个画面，形式类似于小南海石窟：1.婆罗门与罗刹交谈。2.婆罗门在山中处处书写。3.婆罗门山顶跳下，帝释天伸臂而接。

度恶牛因缘。敦煌仅285窟一见，克孜尔石窟有2铺。讲的是释迦路遇恶牛，对弟子解释说此恶牛的前生是一位爱骂人的三藏比丘，今世转生为牛。支谦译《撰集百缘经》卷六记载释迦一次将诸比丘，路遇500牛与500放牛人，其中一恶牛攻击释迦，释迦以神力降伏恶牛，恶牛死后，往生天上，长大后思惟自身的前生，知是恶牛，因释迦化度得生天上，遂下天宫，礼佛报恩。放牛人得知，纷纷出家，修得正果。佛告弟子：“（过去）有佛出世，号日迦叶，于彼法中，有一三藏比丘，将五百弟子，游行

他国，在大众中而共论议。有难问者，不能通达，便生瞋恚，返更恶骂：‘汝等今者，无所晓知，强难问我，状似水牛，抵突人来。’时诸弟子，咸皆然可，以为非他，作是语已，各自散去。以是恶口业因缘，故五百世中，生水牛中，及放牛人，共相随逐，乃至今者，故未得脱。佛告诸比丘：‘欲知彼时三藏比丘者，今此群中恶水牛是。彼时弟子者，今五百放牛人是。’” 285窟南壁画有此故事，只画有一奔牛、一卧牛、一禅僧，表示恶牛攻击释迦、恶牛被释迦降服、放牛人出家修行。

五百强盗成佛因缘。是 285窟南壁主要壁画，北周 296窟也有此故事。故事见《报恩经》《大般涅槃经》《法显传》《大唐西域记》等佛经和佛教文献。县无讖译《大般涅槃经》卷十六记载：“侨萨罗国有诸群贼，其数五百。群党抄劫，为害滋甚。波斯匿王患其纵暴，遣兵伺捕。得已，挑目逐著黑暗丛林之下。是诸群贼已于先佛殖众德本，既失自己，受大苦恼，各作是言：‘南无佛陀，南无佛陀。我等今者无有救护。’啼哭号眺。我时住在祇洹精舍，闻其音声，即生慈心。时有凉风吹香山中种种香药满其眼眶，寻还得眼，如本不异。诸贼开眼，即见如来住立其前而为说法。贼闻法已，发阿耨多罗三藐三菩提心。善男子，我于尔时实不作风吹香山中种种香药，住其人前而为说法。善男子，当知皆是慈善根力，令彼群贼见如是事。”故事主要思想是由于诸贼“已于先佛植众德本”，所以今生能得解脱。按：《报恩经》卷五记载：“复次摩伽陀国有五百群贼，常断道劫人，枉滥无辜，王路断绝。尔时摩伽陀王即起四兵而往收捕，送著深山悬岭之处，即取一一贼，挑其两目，刳劓耳鼻。尔时五百群贼身体苦痛，命在呼喻。尔时五百人中有一人，是佛弟子，告诸大众：‘我等今者命不云远，何不至心归命于佛？’尔时五百人寻共发声唱如是言：‘南无释迦牟尼佛。’尔时如来在耆阁崛山，以慈悲力于游乾陀山，即大风起吹动树林，起梅檀尘，满虚空中，风即吹往至彼深山诸群贼所，全诸贼眼及诸身

疮，平复如故。”五百强盗中有一人还是佛弟子，佛教徒成为强盗，这还了得，想是编经者一时不注意吧。285窟表现了以下七组内容：1.围剿激战；2.强盗被俘；3.审判挖眼；4.放逐山林；5.佛来救度，双目复明；6.出家为僧，佛为说法；7.山中修行。

宾头卢度跋提长者姊。讲述佛教一条戒律产生的背景。《五分律》卷二六记载：迦叶、目连、阿那律、宾头卢等四弟子见王舍城跋提长者及其姊不信佛教，决定教化。跋提住在七重门之深宅，食时关门，阿那律在其食时以神通力来到跋提前面乞讨，后来迦叶也以神通力在其食时前来乞讨，跋提之妻讲述这两位弟子的非凡出生，跋提心怀敬仰，目连飞来为其说法。三弟子要宾头卢化跋提长者姊，跋提长者姊在做饼，见宾头卢走来，低头闭目，宾头卢站着不走，跋提长者姊说：“决不与你。”宾头卢以神通力让身体出烟、出火、飞行空中、倒悬空中，跋提长者姊也不愿与饼，最后，宾头卢在城外坐在大石头上，飞行王舍城上空，举城皆惊，大石头到跋提长者姊头上，便停不动，跋提长者姊叫宾头卢放下石头，愿以饼相施，想做小饼给宾头卢，却做小变大，无奈，施舍一饼，出手之际，诸饼相连而去，连跋提长者姊的手也跟着去，“汝若须饼，尽以相与，器亦不惜，何须我为？”宾头卢告诉说，不须饼，不须器，不须人，只须跋提长者姊信佛教，须跋提长者姊被迫信佛。宾头卢还要她将饼全部施舍给佛弟子，弟子一时吃不完，佛告诉将剩余的饼放在无虫草上或无虫水上，并为跋提长者姊说法。佛后来知道这些弟子以神通力迫使跋提长者及其姊信仰佛教，给予严厉的批评：“诸长老比丘以是白佛，佛以是事集比丘僧，问宾头卢：‘汝实尔不？’答言：‘实尔，世尊。’佛种种呵责已，告诸比丘：‘从今不听现神足，若现，突吉罗（犯戒）。’”此故事仅见于285窟南壁，画面有：1.一比丘倒悬空中；2.一比丘立于地，手举一钵，一俗装女子跪于地；3.比丘与女子之间有一水池。此故事没有提到跋提长者及其

姊的前生因缘，内容出于戒律经典《五分律》，所以我们将它的性质从通常所说的因缘故事改称为戒律故事。

伏羲与女媧（宝应声菩萨与宝吉祥菩萨）。285窟窟顶东披摩尼宝珠两侧画有伏羲、女媧，敦煌石窟仅此一见。北侧为伏羲，人首兽腿蛇尾，胸有一轮（现在看不出是否画有三足乌），左手持墨斗、右手持直尺（矩）。南侧为女媧，也是人首兽腿蛇尾，胸有一轮（现在看不出是否画有蟾蜍或月兔），双手各持一圆规。伏羲、女媧图像在汉代之前就出现，但从出土文物看，汉代及其以后数量多、分布广，一直流行到唐代。山东嘉祥武梁祠西壁汉画像石中刻有执矩伏羲、执规女媧，二人均人首龙身，尾部交缠。（唐）道绰《安乐集》卷下却记载伏羲、女媧是佛教宝应声菩萨、宝吉祥菩萨变的：“《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、女媧是。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。”原来285窟窟顶东披画的是宝应声菩萨、宝吉祥菩萨取摩尼宝珠造日月星辰、二十八宿。《须弥四域经》是一部南北朝时期产生的伪经，（唐）道宣《广弘明集》卷八录有（北周）道安《二教论》，文中已经提到这部经，此经现今无完整本，散见个别佛教文献的引用。按：道安《二教论》还提到另一部伪经《清净法行经》的一段类似将佛教人物比定为中国人：“又《清净法行经》云：佛遣三弟子振旦教化，儒童菩萨彼称孔丘，光净菩萨彼称颜渊，摩诃迦叶彼称老子。”可见南北朝时期佛教的“格义”已是泛滥成灾，285窟伏羲、女媧应该是这一思潮影响下的产物。

西壁密教诸神。西壁开三龕，主龕塑佛像，两侧龕塑禅僧，西壁的壁

画题材多为印度教神。西壁主龕与南侧小龕之间的主要壁画是：最上是日天及其天众，日天的特征是4匹马两两相对在拉一辆车，车上坐一神，即日天。中部是毗纽天（韦纽天，那罗延天，坐姿，三面八臂，上二手托举日、月，中二手胸前作手印，下左手持法轮、右手持海螺），毗纽天下面是身份低一点的大梵天（坐姿，一面二臂，左手托盘，上有莲花，右手置胸前，不持物）、帝释天（坐姿，三日二臂，双手不持物）。与此相对应的主龕和北侧小龕之间的主要壁画是：最上为月天及其天众，中部为摩醯首罗天（大自在天，湿婆神，三面六臂，骑青牛，发髻中有一背负风袋的风神，因为湿婆的前身是风暴之神），下为它的两个儿子鸠摩罗天（童子天，南侧，战神塞犍陀天，骑孔雀，四臂，持葡萄、公鸡、矛、三叉戟），毗那夜迦（北侧，象头人身，坐姿，无坐骑，二臂，左手置胸前，握一象牙，右手曲肘上举一钵，象鼻正在吸食钵中之物。手持象牙的来历是，诗人大广博在构思长诗《摩诃婆罗多》时，毗那夜迦帮他记录，途中将笔折断，情急之下，毗那夜迦将自己的象牙折断，蘸墨继续记录）。主龕与两侧小龕之间各画两身天王立像，其中毗沙门天王托塔，这是敦煌最早的画在一起的四大天王。上述这些神灵多数都有不凡的来历，孔武有力，成为佛教的护法神。

第三节 北周时期敦煌石窟的营建

北周时期（557-581）的敦煌是比较安定的。它的北面是突厥，这一时期的突厥与北周世代结亲，基本上相安无事。敦煌的南面是吐谷浑，北周联合突厥压服它，故而对北周没有什么威胁，敦煌也就相对安定。敦煌西边是西域，北周采取的是“通好于西戎”的政策，因而丝绸之路畅通无阻。敦煌是北周宇文氏王朝的西部重镇。北周明帝二年（558），庾信（513-581）担任陕州弘农郡太守，期间作《陕州弘农郡五张寺经藏碑》，

形容该寺“僧徒云集，不远敦煌之城；学侣相奔，更合华阴之市”。这里的华阴之市的典故来自《后汉书·张楷列传》：“楷，字公超……家贫无以为业，常乘驴车至县卖药，足给食者，辄还乡里。司隶举茂才，除长陵令，不至官，隐居弘农山中。学者随之，所居成市，后华阴山南遂有公超市。”这里把佛事兴隆与敦煌相比，可见敦煌当时名声在外。史苇湘在《关于敦煌莫高窟内容总录》一文中指出：“北周一代，东西交通畅通，在西北很有建树，实为隋唐的先导。有名的大诗人庾信就曾经到过瓜州，他的一些著名的边塞诗就是吟咏敦煌的诗篇。特别是《咏画屏风诗二十四首》的第十九首，直接描写了莫高窟的景色。”并在注解中录出这首诗歌：“三危上凤翼，九坂度龙鳞。路高山里树，云低马上人。悬岩泉溜响，深谷鸟声春。住马来相问，应知有秦姓。”史文对“大诗人庾信就曾经到过瓜州”一说没有给出注解，大约依据就是这首诗。通读《庾子山集》，我们找不到与敦煌有关的边塞诗，《北史·庾信传》等资料并没有记载庾信到过敦煌，大约庾信对敦煌的认识来自道听途说，《咏画屏风诗二十四首》第十九首未必是描绘莫高窟景色。

据记载，北周时期，大将军段永、大都督李贤、建平公于义都曾为瓜州刺史，诸刺史均信仰佛教。

第一任刺史是韦瑱（501-561），据《周书》卷三九本传，“（恭帝）三年（556），除瓜州诸军事、瓜州刺史。州通西域，蕃夷往来，前后刺史，多受赂遗，胡寇犯边，又莫能御。琪雅性清俭，兼有武略。蕃夷赠遗，一无所受。胡人畏威，不敢为寇。公私安静，夷夏怀之。”即他在西魏灭亡的前一年任瓜州刺史，离任时间不详，晚不过560年（段永任瓜州刺史之年）。此后见于记载的刺史是段永（尔绵永，503-570），560-562年任瓜州刺史，但《周书》卷三六未载此事，《庾子山集》卷一四、《文苑英华》卷九〇五收有《周柱国大将军大都督同州刺史尔绵永神道碑》，碑文

作者是著名文学家庾信。碑记“国家以玉门西拒，久劳亭鄯，阳关北牧，多事风尘。武成二年（560），有诏进公都督瓜州诸军事、瓜州刺史。是以名驰梓岭，声振榆关，无雷畏威，负霜怀惠。保定二年（562）还朝，授工部大夫，寻迁军司马。”

接替段永瓜州刺史之职的是李贤（504-569），562-564年任瓜州刺史，《周书》卷二五有传，云“保定二年，诏复贤官爵，仍授瓜州刺史”。（保定）四年，王师东讨，朝议以西道空虚，虑羌、浑侵扰，乃授贤使持节河州总管三州七防诸军事河州刺史。1983年在宁夏固原发现他的墓葬，根据墓志，他卒于569年，终年66岁（史书误作68岁）。妻吴辉（510-547年）早卒，李贤死后合茔而葬。李贤之所以葬于固原，乃其祖父李斌“袭领父兵，镇于高平（固原），因家焉”。李贤有子李询、李崇等。其中李崇子李敏，敏女李静训（600-608）早卒，墓葬于1957年在西安附近发掘，出土大量文物，是隋代物质文化研究的重要资料。《周书·李贤传》还记载：“高祖及齐王宪之在襁褓也，以避忌，不利居宫中。太祖令于贤家处之，六载乃还宫。因赐贤妻吴姓，宇文氏养为侄女，赐与甚厚。及高祖西巡，幸贤第，诏曰：‘朕昔冲幼，爰寓此州。使持节、骠骑大将军、开府仪同三司、大都督、瓜州诸军事、瓜州刺史贤，斯土良家，勋德兼著，受委居朕，辅导积年。念其规弼，功劳甚茂。食彼桑葚，尚怀好音，矧兹惠矣，其庸可忘？今巡抚居此，不殊代邑，举目依然，益增旧想。虽无属籍，朕处之若亲。凡厥昆季乃至子侄等，可并豫宴赐。’于是令中侍上士尉迟愷往瓜州，降玺书劳贤，赐衣一袭及被褥，并御所服十三环金带一要、中厩马一匹、金装鞍勒、杂彩五百段、银钱一万。赐贤弟申国公穆亦如之。子侄男女中外诸孙三十四人，各赐衣一袭。”

李贤弟李穆（509-585）在北周时期也居家敦煌，332窟《李君莫高窟佛龕碑》记载：“曾祖穆，周敦煌郡司马、使持节、张掖郡诸军事、张掖

太守、兼河右道诸军事、检校永兴酒泉二郡大中正、荡寇将军。”《隋书·李穆传》记载，大业十一年（615）“诛（李穆子）浑、（李贤孙）敏等宗族三十二人，自余无少长，皆徙岭外。”《旧唐书》卷一记载，武德元年（618）八月下诏：“隋右骁卫大将军李金才（即李浑）、左光禄大夫李敏，并鼎族高门，元功世胄，横受屠杀，朝野称冤。然李氏将兴，天祚有应，冥契深隐，妄肆诛夷。朕受命君临，志存刷荡，申冤旌善，无忘寤寐。金才可赠上柱国、申国公，敏可赠柱国、观国公。又前代酷滥，子孙被流者，并放还乡里。”有学者认为李氏家族这次从流放地“放还乡里”，就是回到敦煌，这应该是可信的，因为李氏后人在7世纪后半叶建造了精美的家庙窟（331、332等窟），证明唐代李氏在敦煌已经具有很大势力。

北周25年间，闵帝（557）、明帝（557-560）、宣帝（579）、静帝（579-581）都信仰佛教，周武帝在位18年（561-579），早年也信佛，晚年则一度废佛，但周武帝灭法（574-579），虽影响到敦煌，但毁坏不深，这与泥塑、粉墙无法像金铜佛像那样可以冶炼再利用有关。大成元年（579）翟迁所造窟的位置，目前不详。

敦煌藏经洞出土文献中还有若干北周写经。S.1317《大般涅槃经》卷一题记：“保定四年（563）六月戊子朔廿五壬午，比丘道济，减割衣钵之余，敬写《涅槃经》一部。”S.1945《大般涅槃经》卷一题记：“周保定五年（564）乙酉朔，比丘洪珍，自慨魔心集于愚怀，宿障隔于正轨，仰惟大圣。遂劝化道俗，写《千五百佛名》一百卷、《七佛八菩·萨咒》一百卷、诸杂咒三千三头。写《涅槃经》一部、写《法华经》一部、写《方广经》二部、《仁王经》一部并疏、《药师经》一部、写《药上药王菩萨经》一部、戒一卷并律。评口兹福，普为尽法一切众生，登弥勒初会，一时口（成）佛。”李崇峰对敦煌文献中的19件北周纪年写经进行考察，发现573-681年间仅有一件581年的写经，从而认为受到北周灭佛的影响，

但此前的画塑并没有遭到破坏。

莫高窟现存北周洞窟 15 个：290、294、296、297、299、301、428、430、432、438、439、440、441、442、461 窟，西千佛洞 H8（C5、D6）、H11（C8、D9）、H12（C9、D10）、H13（C10，无 D 号）窟以及五个庙石窟中的部分洞窟也开凿于北周时期，北周二三十年间所开凿的洞窟几乎是此前一百多年所开洞窟的总和。北周洞窟的形制多单龕窟，而北魏以来流行的中心柱窟数量已逐渐减少。290、428 窟是这一时期的代表窟。

442 窟北壁残存供养人像一列，自东向西第 6 身题名：“……主簿鸣沙县丞张缙供养佛时”，参考当时供养人题名，这条题名的全文大约是：“弟子敦煌郡主簿鸣沙县丞张缙供养佛时”。《隋书百官志》记载北周时，郡置太守、主簿，县置令、丞。唐代《元和郡县图志》卷四〇记载敦煌县：“周武帝改为鸣沙县，以界有鸣沙山。”隋初废鸣沙县名，但《太平寰宇记》云保定三年（563）改名鸣沙县。此榜题可判定 442 窟建于北周保定三年以后，又因为塑画风格早于开皇洞窟，故该窟属于北周窟。

290 窟可能是李贤功德窟。该窟为中心柱窟，主室进深 5.5 米、前部南北宽 4.4 米、后部宽 5.5 米。窟主可能是刺史李贤，证据有：1.胡人驯马图。290 窟窟中心柱西向龕下方的画胡人驯马图，马夫为高鼻深目的胡人，头戴白毡帽，身穿小袖褶，脚登长勒靴，一手拉缰绳，一手举鞭，两眼圆睁，正在驯马。枣红马则抬起一只前腿，后腿弯曲，屁股后坐，低头，作准备挨打但又不服状。这匹骏马背上有一副空鞍，或即周武帝所赐“金装鞍勒”的中厩马。2.供养人题名。李贤妻子姓吴，北壁西起第 15 身女供养人题：……吴氏爱亲……”西起第 19 身供养人题：“孙女李氏……”等，前者当吴辉的亲属，后者是李贤的孙女。此窟现存的供养人有 248 身，在南北朝洞窟中仅次于建平公于义所建 428 窟，这是因为李贤的身份显贵而有许多官吏、僧尼前来随喜供养。0 此窟雕塑完整精美，中心柱东、南、北

三面龕内各塑一倚坐佛，两侧塑二弟子，龕外两侧塑二菩萨。西向面龕内塑一交脚菩萨，两侧塑四菩萨。这些塑像都是原作，可能表示弥勒三会和弥勒在兜率天宫说法。中心柱南向龕西侧的胁侍菩萨，肌肤洁白，面露单纯、善良的微笑，是北周彩塑艺术的代表作品。北周时期的塑像在人体比例上出现了前所未有的变化，即头大、身长、腿短，人物面相方圆而丰满，这可能是张僧繇“面短而艳”风格。

建平公于义（534-583），《隋书》卷三九有传，云其在“明、武世历西兖、瓜、邵三州刺史”，由于556-564年间瓜州刺史是韦琪、段永、李贤，而于义在577年后任西兖州刺史，故于义任瓜州刺史的时间大约在565-576年间。428窟主室东西进深13.6米、南北宽10.7米，是莫高窟早期洞窟中最大的一个洞窟。《圣历碑》记载刺史建平公修建一大窟，此建平公就是北周瓜州刺史于义。428窟东壁门南供养人像中，上排北起第二身比丘像的题记是“晋昌郡沙门比丘庆仙供养”，而庆仙之名又见于S.2935天和四年（569）《大比丘尼羯磨经》写经题记：“天和四年岁次己丑六月八日写竟，永晖寺尼智宝受持供养，比丘庆仙抄讫。”晋昌郡即毗邻今日敦煌市的瓜州县，所以可以推测428窟建造于天和四年前后，正是建平公于义任瓜州刺史期间。在这座北朝最大的洞窟中，绘有一千多身供养人像，学界一般认为这就是《莫高窟记》所记载的“建平公窟”北周壁画题材比较丰富，出现一大批新的题材，如卢舍那佛、涅槃、福田经变、牢度叉斗圣变等，尤其是本生、因缘、佛传故事画，情节多，内容丰富。本生故事有萨睡太子本生（428窟，已见北魏254窟），新出现的本生故事有：独角仙人本生（428窟，已见第一章）、须大拿太子本生、须阁提太子本生、善事太子本生、睽子本生等。因缘故事有五百强盗成佛因缘（296窟，已见西魏285窟），新出现的因缘故事有微妙比丘尼因缘、梵志摘花坠死因缘等。

卢舍那佛。卢舍那之意为日光遍照、遍一切处等，有宇宙佛之称，所以在造像上的一个重要特点是袈裟上有六道图像，表示此佛统摄宇宙（六道）。（东晋）佛陀跋陀罗译《华严经》卷六〇云：“尔时善财见如是等不可思议自在神力。见已欢喜，踊跃无量，重观普贤。一一身分、一一肢节、一一毛孔中，悉见三千大千世界：风轮、水轮、火轮、地轮，大海宝山、须弥山王、金刚围山，一切舍宅，诸妙宫殿，众生等类，一切地狱、饿鬼、畜生，阎罗王处，诸天梵王，乃至人、非人等，欲界、色界，及无色界，一切劫数，诸佛菩萨，教化众生，如是等事，皆悉显现，十方一切世界，亦复如是。如此娑婆世界，卢舍那如来、应供、等正觉，所现自在力。”即卢舍那佛现自在神力，身上肢节乃至毛孔都会展示三千大千世界。古代佛教文献中所记载的“人中像”即指佛身中画或刻有六道的造像。卢舍那佛是中国佛教造像中常见的题材，从南北朝到辽代都很流行。敦煌最早出现在北周 428 窟南壁，而后除单尊像外，还出现在报恩经变、金刚经变、梵网经变中。另外，密教卢舍那佛并八大菩萨图的主尊就是卢舍那佛。428 窟南壁卢舍那佛立像高 1.7 米，双肩各画两身有头光的禅定佛，禅定佛下面各两身飞天，上述画面表示六道中的“天道”。佛胸口位置画二臂阿修罗立像，脚下海水不过膝，双手上举托日、月，这是表示“阿修罗道”。胸部直到膝盖处的袈裟上画山峦、房屋、僧俗人物，诸人有坐者、有行者、有驱牛耕作者、弹奏琵琶者等，这是表示“人道”。袈裟下摆膝盖位置画鸟、猴、马等动物，表示“畜生道”。袈裟下方小腿处画刀山，表示“地狱道”。刀山之间画 6 个裸体人，作哀嚎状，表示“饿鬼道”。

须大拿太子本生。须大拿一词是梵文音译，意为“善施”，讲述叶波国须大拿太子乐善好施，甚至拿镇国之宝大白象用于施舍，被国王驱逐至檀特山思过 12 年，须大拿施舍之心不灭，终于来世成佛。许多佛经提到此本生，独立的佛经有（西秦）圣坚译《太子须大拿经》，佛经最后说：

“佛告阿难：‘我宿命时所行布施如是。太子须大拿者，我身是也。时父王者，今现我父闍头檀是。时母者，今摩耶是也。时妃者，今瞿夷是也。时山中道人阿州陀者，摩诃目捷连是。时天王释者，舍利弗是。时猎师者，阿难是也。时男儿耶利者，今现我子罗云是也。时女厨拿延者，今现罗汉末利母是。时乞儿婆罗门者，今调达是。婆罗门妇者，梅遮摩那是。勤苦如是无央数劫，作善亦无央数劫。当持是经典为诸沙门一切说之，菩萨行檀波罗蜜，布施如是。’”此本生是佛教造像中最流行的题材之一，印度、中原的佛教造像中极多。428窟东壁北侧以横卷式连环画形式画出，分3层画出24个画面，总长度达12米。主要情节是：1.别父出宫；2.回宫请施；3.牵象施舍；4.骑象离开；5.大臣禀告；6.最后施舍；7.受者离开；8.辞别父王；9.告别大臣；10.驾车前行；11.路施马匹；12.得马离开；13.路施车辆；14.得车离开；15.求施衣服；16.得衣离开；17.徒步行走；18.山中间路；19.结庐修行；20.山中游戏；21.绳缚二子；22.驱打二子；23.王妃返回；24.蹲狮挡道。壁画到此结束，实际上还有婆罗门卖子、国王赎回、接回太子夫妇、敌国归还宝象等。画面1-3在上层，4-10在中层，11-24在下层，显然画工过于自信，上层开始画时，洋洋洒洒，画到下层已经感觉到剩余壁面不够，到了最后，画面19-24挤在一处，密密麻麻，仍剩余几个情节无法绘上，草草收场，我们只得从佛经和其他须大拿本生故事中去了解结局。敦煌壁画上有须大拿本生7铺：北周294、428窟；隋代419、423.427窟；晚唐9窟；宋代454窟。

睽子本生。睽子是梵文的意译，《大唐西域记》音译为“商莫迦”。翻译成现在口语就是“亮子”“亮儿”，因为他父母是盲人，就给他取了这么个名字，希望他眼睛明亮。故事的原型来自印度古代史诗《罗摩衍那》，后来被佛教所吸收，改编成一部独立的佛经，（西晋）圣坚译《佛说睽子经》，其他佛经也有提到。故事情节并不复杂：睽子10岁时与盲父母前

往深山修行，20年间无有懈怠，一日身披鹿皮的睒子在河边汲水，为迦夷国王误伤而亡，国王看望睒子父母，盲父母来到睒子尸体边哀号，睒子孝行感动天神，“释梵四王从天上来，如人屈伸之顷，来住睒前，以神妙药灌睒口中，药入睒口，箭拔毒出，更生如故。父母闻睒以死更生，两目皆开。飞鸟、走兽皆大欢乐之音，风息云消，日为重光，流泉涌出，清而且凉，池中莲花，五色精明，梅檀杂香，树木光荣，香倍于常”。读这一段描写，如听交响乐般，精彩生动。最后，“佛告阿难：‘诸来会者，宿命睒者，吾身是耶。盲父者，闍头檀王是。盲母者，今王夫人摩耶是也。迦夷国王者，阿难是。天帝释者，弥勒佛是。’佛告阿难：‘吾前世时，为子仁孝、为君慈育、为民奉敬，自致得成为三界尊’”。由于内容简单，佛教造像中的情节也比较少，西千佛洞 H12 窟（C9、D10）的睒子本生有 6 个情节：1. 奉养双亲；2. 误射睒子；3. 见盲父母；4. 搀盲父母；5. 哀号痛苦；6. 国王告别。此故事本于印度传说，所以在印度佛教造像中可以见到，如印度山奇大塔、阿旃陀石窟都有。睒子深山奉孝符合中国传统文化中的孝道思想，因此在中国也十分流行，克孜尔石窟多达 10 余铺，云冈石窟第 1、9 窟，麦积山石窟第 127 窟均可见到。在单体佛教造像碑中也有不少，最早有纪年的是日本京都藤井有邻馆藏北魏太安元年（455）张永造像碑。敦煌多达 8 铺，其中北周有 5 铺：299、301、438、461 窟，西千佛洞 H12 窟（C9、D10），其中西千佛洞 H12 窟（C9、D10）保存有榜题，十分珍贵；隋代 3 铺：302、417、433 窟，其中 433 窟今藏俄国。

须阁提本生。须阁提意为“善生”。须阁提本生见于《报恩经》《贤愚经》《杂宝藏经》等，讲述特叉尸利国国王提婆有十子，大臣罗喉反叛，杀国王及诸王子，最小王子名善住，闻讯逃亡，在路上饥饿无食，善住欲杀夫人食，儿子须阁提当时 7 岁，劝止父亲，愿割自身肉。须阁提孝行感动天神，使其身体复原，邻国国王派兵助善住平定叛乱。佛经最后也是一

番套话：“佛语阿难：‘尔时善住王者，今现我父白净王是。尔时母者，今现我母摩诃摩耶是。尔时须阁提太子者，今我身是。’佛语阿难：‘由过去世慈心孝顺，供养父母，以持身肉，济父母厄。缘是功德，天上人中，常生豪尊，受福无量。缘是功德，自致作佛。’”此故事仅见于克孜尔石窟和敦煌石窟，敦煌仅有 296 窟一铺，有 13 个情节：1.夜叉报警；2.商讨对策；3.翻越城门；4.逃亡途中；5.阻父杀母；6.跪求献身；7.继续前进；8.肉尽告别；9.天神考验；10.出城迎接；11.出兵行军；12.追杀叛军；13.全家团圆（按，此画面被王道士凿毁）。佛经宣传割肉奉亲是“慈心孝顺”，但割儿子而食有违人类道德，此故事在敦煌仅此一例，中原地区没有见到，可见佛教在中国发展中还有一个选择过程。

善事太子本生。见于《报恩经》《贤愚经》等。《贤愚经》卷九中的内容很长，讲述善事太子、恶事太子一起入海寻宝，从七宝城取得如意宝珠，返回时船只沉没，善事兄弟因宝珠而无恙，入夜，恶事刺瞎善事眼睛，取宝珠回国。善事为牧牛人所救，后至梨师跋陀国，为国王花园守园，因善弹琴，公主爱之，遂成夫妻。后借神力，双目复明。回国后从恶事太子那里取回宝珠，宝珠有求必应，得无数财宝，普施天下。佛经最后说：“佛告阿难：‘欲知尔时迦良那伽梨太子者，今我身是。尔时我父勒那跋弥，今现我父净饭王是。尔时母者，今现我母摩诃摩耶是。时梨师跋王，摩诃迦叶是。尔时妻者，今瞿夷是。尔时波婆伽梨者，今提婆达多是。’”敦煌北朝洞窟中仅 296 窟一铺，而后在唐宋报恩经变、贤愚经变中可以见到。296 窟有 34 个情节，甚是繁富。

微妙比丘尼因缘。见于《贤愚经》《报恩经》等，（西秦）圣坚译有独立的《佛说妇人遇辜经》。《贤愚经》卷三讲述说，一位名叫微妙的比丘尼，未出家前丧夫失子，经历无数苦难，后出家，通过修行，“达知去来”，原来她前生曾嫁一男为妻，因无子，丈夫复娶一妾，生一子，她用

铁针钉婴儿头上致死，妾因怀疑是她所为，“大妇即时自咒誓曰：‘若杀汝子，使我世世夫为毒蛇所杀。有儿子者，水漂狼食。身见生理，自瞰其子。父母大小，失火而死。何为谤我？何为谤我？’当于尔时，谓无罪福，反报之殃。前所咒誓，今悉受之，无相代者。欲知尔时大妇者，则我身是”。敦煌仅见于296窟窟顶西披、北披，画有20个情节：1.针刺小儿；2.初次结婚；3.回家路上；4.蛇咬丈夫；5.携子赶路；6.溺水狼食；7.父母烧死；8.老人收容；9.二次结婚；10.丈夫醉归；11.油煎儿子；12.离家出走；13.墓园相爱；14.三次结婚；15.夫死陪葬；16.盗墓获救；17.嫁盗墓贼；18.处决贼首；19.野狼掘墓；20.皈依佛门。一幅幅惨烈画面展示种种人生苦难，最后引导苦难者皈依佛门。梵志摘花坠死因缘。见于428窟东壁门南，画一大树，一人在树上摘花，一人蹲在地上，一手持花，一手上举接另一枝花。故事见（西晋）法炬、法立译《法句譬喻经》卷四，讲一梵志为新妇上树摘花，不慎坠死，举家悲哀，释迦为之讲述此人的前生与来世，“佛告长者：‘乃往昔时有一小儿，持弓箭入神树中戏，边有三人亦在中。看树上有雀，小儿欲射。三人劝言：若能中雀者世称健儿。小儿意美，引弓射之，中雀即死堕地。三人共笑，助之欢喜，而各自去。经历生死无数劫中，所在相遭，共会受罪。其三人者，一人有福今在天上，一人生海中为化生龙王，一人今日长者身。是此小儿者，前生天上为天作子，命终来下为长者作子，堕树命绝即生海中，为化生龙王作子，即以生日化生金翅鸟王取而食之。’”梵志前生曾打死雀，死后先为天子，而后为长者子，因前生打死雀的缘故，今世得到报应，从树上摔死，投生为龙王子，出生当天就被金翅鸟吃掉，这就是“生则有死，罪福相追”。

290窟佛传。敦煌北周时期的佛传图像也比较丰富，428窟有诞生、降魔、涅槃等图像，而以290窟的佛传最著名。290窟窟顶前部人字披的东西两披及西披与中心柱之间的一段狭长的平顶上所绘的是佛传故事画。

全画于东、西两披各分上、中、下三层而绘，故事情节由东披上段南端起，至北端转入中段，又到中段南端转下段，再由下段北端转接西披上端北端；西披内容与东披一样呈“S”形走向，最后至西披下段南端，转接平顶的画面，全图方告结束，总长 27.50 米。

福田经变。敦煌有 2 铺福田经变，见于北周 296 窟、隋代 302 窟。（西晋）法立、法炬译《佛说诸德福田经》中，天帝释问佛因何获得福德，释迦告知要“广施七法”，就是做七种善事，就会功德无量，“佛告天帝：复有七法广施，名曰福田，行者得福，即生梵天。何谓为七？一者兴立佛图、僧房、堂阁；二者园果、浴池、树木清凉；三者常施医药，疗救众病；四者作坚牢船，济度人民；五者安设桥梁，过度羸弱；六者近道作井，渴乏得饮；七者造作圜厕，施便利处。是为七事，得梵天福。”296 窟一共绘出 6 个情景：1.兴立浮图；2.树木清凉；3.常施医药；4.架设桥梁；5.旷路凿井；6.建立精舍。经文中的“七事”画出 5 件，只有第 4 件事（建造渡船）、第 7 件事（建造厕所）没有画出，但在 302 窟有渡船场面。最后一个画面不是七事之一，而是讲述 7 事的因缘：“于时座中有一比丘，名曰听聪，闻法欣悦，即从坐起，为佛作礼，长跪叉手，白世尊曰：佛教真谛，洪润无量。所以者何？我念宿命无数世时，生波罗奈国，为长者子。于大道边作小精舍，床卧浆粮，供给众僧，行路顿乏，亦得止息。缘此功德，命终生天，为天帝释，下生世间，为转轮圣王，各三十六反，典领天、人。足下生毛，蹶虚而游，九十一劫，食福自然。今值世尊，顾临众生，蠲我愚浊，安以净慧，生死裁枯，号曰真人。福报诚谛，其为然矣！”该经还讲到数则其他因做善事而得善报的故事，亦类似因缘故事。

结 语

艺术作为特定的历史文化载体，自有其衍生、发展、高潮、衰落的自然过程，但是通过总结其规律，再予以审美感受的同时，还可以给人以艺术审美之外的启迪，中国佛教石窟造像也不例外。可见，如果把历时数百年之久的中国佛教石窟造像艺术当作一个混沌的整体对待是不行的，重要的是历史地分析和具体的探索。从天上人间的强烈对照到它们之间的接近和谐，到完全合为一体；由接受和发展佛教艺术到它的逐渐消亡，这是一个漫长而曲折复杂的过程，但艺术思潮和美的理想这种发展变化却完全合乎规律性的。在佛教石窟造像艺术里，随着时代和社会的变异，有各种不同的审美标准和美的理想。

中国佛教石窟造像作为宗教的产物，从当代文明的意义上说，文明的进步可以摆脱早期宗教信仰和观念，但是不能摆脱人类内心世界对美的渴望和精神需求，佛教石窟造像艺术以其静态人体的大致轮廓，表达出高度概括性的令人景仰的对象和理想。这既是宗教虽日益减少且逐渐异化，而与之相关所表达的非智力性因素之艺术却愈来愈为更多的民众所需要的深层原因，同样也是我们关心和需要宗教性艺术的关键所在。

参考文献

- [1]李娜.解析“飞天”在中国古代壁画中的形式演变[J].文物鉴定与鉴赏,2021(08):68-71.
- [2]徐顺智.世界文化遗产古代石窟残损石雕的修复工艺——评《中国古代石刻概论》[J].工业建筑,2020,50(04):186.
- [3]韦昊昱,宫大中.迈向龙门石窟与中原美术考古研究新高度——宫大中教授访谈[J].贵州大学学报(艺术版),2020,34(01):1-7+121.
- [4]闫玉雯.北魏佛教乐舞之考究[D].河南师范大学,2019.
- [5]彭瑾.中国古代艺术品是否是公共艺术[J].西部皮革,2018,40(16):142-143.
- [6]秦苗.石窟中建筑的美学特征——以冲相寺45窟为例[J].散文百家(新语文活页),2018(06):76-77.
- [7]杨琛.中国古代建筑遗产本体监测指标体系及其适用性技术初探[D].天津大学,2018.
- [8]李忠斌.“2017 莲花盛开——中国古代石窟壁画艺术精粹·数字展演”全球巡展首展揭幕[J].文物天地,2017(11):115.
- [9]邓河.发展与演变——浅谈中国古代佛教雕塑艺术[J].大众文艺,2016(18):105.
- [10]赵国栋,赵国良.浅谈中国古代建筑——魏晋南北朝时期[J].四川水泥,2016(04):331.
- [11]乌兰高娃.现代岩彩画与中国古代石窟壁画点滴谈[J].戏剧之家,2016(02):149.

- [12]孔银香.论中国古代壁画在美术史上的价值与意义[J].现代装饰(理论),2015(02):152.
- [13]喻忠杰.石窟戏剧壁画初探——以莫高窟和克孜尔石窟壁画为中心[J].曲学,2014,2(00):331-351.
- [14]王春燕,李蔓,夏寅,付倩丽,王伟锋,靳海滨.中国古代石窟壁画制作工艺研究[J].文博,2014(04):74-78.
- [15]金少萍,王璐.中国古代的绞缬及其文化内涵[J].烟台大学学报(哲学社会科学版),2014,27(03):100-120.
- [16]林雅琇.石窟艺术中的伎乐人研究——以中国三大石窟为例[J].天津音乐学院学报,2014(01):34-47.
- [17]肖宇窗,李玲月.大足石窟中的装饰纹样[J].美术大观,2013(09):48.
- [18]金忠华.保护中国古代石窟佛寺的研究翻译项目报告[D].四川外国语大学,2013.
- [19]周国信.中国西北地区古代壁画彩塑中的含铅白色颜料[J].文物保护与考古科学,2012,24(01):95-103.
- [20]王克芬.中国佛教艺术中舞蹈形象的考察与研究[J].艺术百家,2011,27(03):43-61.
- [21]李玲.中国古建筑和谐理念研究[D].山东大学,2011.
- [22]郭子瑶.中国古代雕塑中的人体结构[J].湖北美术学院学报,2010(03):10-16.
- [23]段杏莉.中国石窟艺术[J].边疆经济与文化,2009(11):100-101.
- [24]张鹰,王沫.从中国的石雕艺术看南朝石刻的艺术特点[J].美与时代(上半月),2009(10):82-84.
- [25]吴心.中国古代石窟艺术[J].黄埔,2008(06):56-57.
- [26]张智辉.佛教思想本土化、民族化进程之体现——中国古代石窟壁画[J].

集宁师专学报,2007(01):92-94.

[27]熊莺.中国古代游牧民族文化与敦煌石窟壁画艺术[J].艺术·生活,2006(05):33-34.

[28]熊莺.中国古代游牧民族文化与敦煌石窟壁画艺术[J].郑州轻工业学院学报(社会科学版),2006(03):63-65+68.

[29]王进玉.中国古代石窟寺彩塑的种类、分布及其彩绘研究[A].云冈石窟研究院.2005年云冈国际学术研讨会论文集(保护卷)[C].云冈石窟研究院:云冈石窟研究院,2005:11.

[30]宋新喜.中国古代雕塑艺术的瑰宝——龙门石窟大像龕群雕赏析[J].美与时代,2004(09):34-35.