

敦煌石窟艺术研究



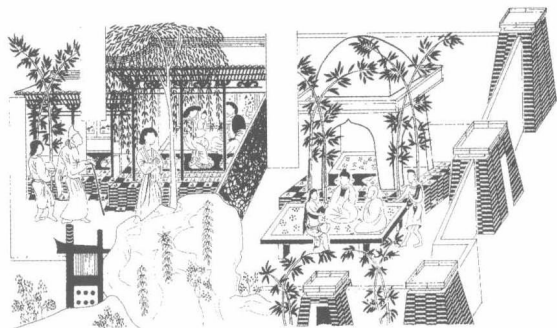
DUN HUANG
SHIKUYISHUYANJIU

段文杰 著

甘肃人民出版社



敦煌石窟艺术研究



DUN HUANG
SHIKUYISHUYANJIU

段文杰 著

甘肃人民出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

敦煌石窟艺术研究/段文杰著. —兰州: 甘肃人民出版社, 2007. 8

ISBN 978 - 7 - 226 - 03582 - 5

I. 敦... II. 段... III. 敦煌石窟—研究—文集 IV. K879. 214—53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 120032 号

责任编辑: 李树军

封面设计: 徐晋林

英文翻译: 张艳梅

敦煌石窟艺术研究

段文杰 著

甘肃人民出版社出版发行

(730030 兰州市南滨河东路 520 号)

兰州新华印刷厂印刷

开本 787 毫米×1092 毫米 1/16 印张 27.25 插页 6 字数 405 千

2007 年 8 月第 1 版 2007 年 8 月第 1 次印刷

印数: 1~3 100

ISBN 978 - 7 - 226 - 03582 - 5

定价: 60.00 元

自序

我是学中国画的，理应从事创作，为什么走上了敦煌艺术研究的道路？这当中有一段曲折的历史过程。

1940年我考上国立艺专学中国画。那时不少名教授，都是山水花鸟画专家，教室里挂的示范作品，不是兰竹，便是花鸟。老师还津津有味地一面示范作画，一面念画诀，“头笔长，二笔短，三笔四笔飘凤眼……”我对花鸟画并无反感，但在国难深重、民族危亡之际，谁能有领略文人骚客笔墨情趣的闲情逸致呢？

我的志愿是学人物画。当时我认为只有人物画才能直接表现现实世界，才能揭示人类创造世界的历史，才能鼓舞人们去反抗侵略，挽救民族危亡。但是，国画系只有一位人物画教师，对工笔仕女画有一定技巧。他一进教室就挂起他那清朝费晓楼派的工笔仕女。人物形象颇有特点，额头宽，下巴尖，八字眉，吊吊眼；长脖子，溜肩膀，一身明末妇女常穿的窄袖衫裙，加上难以捉摸的内心表情，看起来像笑，但似乎愁锁眉间，说是哭吧，又好像并不悲伤，真是叫人哭笑不得。

我爱人物画，但并不欣赏这种弱不禁风的充满封建颓废情感的仕女画。我感到在国画系与人物画无缘，只好自己另去找老师。当时学校有位油画教授，他经常到嘉陵江边去画码头工人、船夫。我也很感兴趣，我赞赏他的画有时代色彩，有机会我就追到江边去看他作画，到他家里去请教。他画的人物只有大轮廓和一招一式，眉目传情，都看不出来，西方现代派追求的抽象，那

时的我毫不理解。

一次很好的机遇，李可染先生领我们去石家花园看徐悲鸿先生的画。徐先生油画功力极深、沉雄豪放，国画颇有创新精神。我着重看他的国画，一幅《九方皋》吸引了我，至今记忆犹新。九方皋牵着一匹马，敏锐的目光正检视和品评马的筋骨毛色。身边的马夫，抱着膀子，叉着腿，似乎非常得意地望着他饲养的马。这幅画深刻地表现了人物的心灵状态，虽然在笔墨运用上还不够完美，但是仍不失为一幅传神之作。

又一次偶然的机会，在重庆七星岗看了《抗战画展》，作者都是年轻画家，其中有沈逸迁、金风烈、赵望云等。他们抗战写生派笔下的轰炸、逃难、抗击等等悲壮的画面，迸发出爱国家、爱民族的热情，画出民族的苦难和人民的心声。尽管人物形象、表现技巧有的还不够成熟，然而强烈地表现出了时代精神。

这一切都鼓舞着我去探索人物画的新路子。

1944年初夏，张大千在重庆举行敦煌壁画展览，我从梁家花园跑了二三十里山路到上清寺去参观。进入展厅，鲜艳夺目的人物画强烈地吸引着我：飞天、伎乐、比真人更高的菩萨、四大天王和唐代供养人、《二牛抬杠图》、《结婚典礼图》，特别是画在布上的巨型经变的宏伟场面，新颖的境界，这一切都是富有生命力的艺术形象。唐伯虎、仇十洲、费晓楼的条幅、横卷、册页，虽然有其艺术价值，但是却无法与敦煌壁画的创造力和想象力相比。于是我下决心去敦煌向古人学习。

1945年7月毕业后，我和三位同学直奔敦煌，到兰州后，时逢“八·一五”抗战胜利，日本投降，我们沉浸在胜利的狂欢中。但是，敦煌艺术研究所被明令撤销。敦煌的美术工作者纷纷东归，堵死了我们去敦煌的道路。在一片复员声中，我送走了敦煌归来的画家，又送走了经过八年抗战、饱受骨肉分离之苦的同窗好友，我下定不到黄河心不甘的决心，在兰州等待着。

1946年，敦煌艺术研究所恢复了，常书鸿先生再返敦煌。这年7月我便从兰州加入了这支重新建立起来的美术工作者队伍，中秋节前夕，到达了盼望已久的敦煌。当汽车驶入莫高窟时，激动的心情无法抑制，我跳下汽车便钻进了洞窟，目光贪婪地扫视，像饿牛进了菜园子，饱餐了一顿。

我们住在马棚改成的宿舍里，土炕、土桌子、土凳子、土壁橱。一切皆土，却别有风味。从此，我们天天上洞子临摹壁画，晚饭后，常常坐在后门大石头上等待三危山上金光万道的奇景出现，或者跟青年伙伴们到戈壁滩上去游荒，捡五色石子。我没有觉得生活是单调、枯燥和寂寞的，因为一进洞窟，就像进入了“极乐世界”，在民族艺术的审美享受中，我的灵魂顿时得到美的净化，真是“一画入眼里，万事离心中”。但是，毕竟是生活在现实世界里。侵略者的飞机刚刚过去，内战的炮声又响起来，国民党的抓兵、催款、逼债，老百姓的逃难，这一切随时都有降临在我们头上的危险，真是大佛脚下无净土啊！

生活的苦难算得了什么，我决心埋头临摹，学习古代画家的创作方法和表现技巧，准备用于新国画的创作。

一开始临摹我就看中了北魏壁画，认为它自由活泼，甚至粗犷狂怪。第一幅临本是一幅天官伎乐，画完了自我感觉良好，认为临摹没什么了不起。日久天长，越画越觉得要在临本上体现原作精神，并非易事，除了锻炼线描等表现技术外，我开始做临摹对象的调查研究工作，探索魏画的特点和制作规律。北魏壁画多在泥型上作画，首先在墙壁上像木匠分解木材一样，弹线、分格，划分各类画的部位，主题性故事画，放在主要壁面——四壁中部，下部是金刚力士，上部是天官伎乐，然后在分好的壁画上用土红线起稿，人头画一圆圈，腰部四肢都只画两条粗线，画出一个比例准确的裸体人形，然后上色。魏画的上色有很大的灵活性，实际上，赋彩过程也是继续完善人物形象的过程，上色时笔

上浇色饱满，涂色自由，往往涂出稿线以外，有时发现起稿不满意，即放弃稿线，另以色彩造型。地色和层层叠染等上色过程完成之后，再描定形线，因为起稿线已全部掩盖在浓重的色彩之下，没有纯墨依据，而人物形象是否完美，精神状态是否鲜明，确在此一举，因此，最后描线必须高手。这条举足轻重的创造性的定形线，决定着一幅画的艺术水平。

摸了一下魏画的底细，做了一点临摹前的研究工作，在我临摹 254 窟《尸毗王本生》时，心中就有数了。《尸毗王本生》是北魏一幅优秀的主题画，首先我了解故事情节，了解全画十九个人物不同的身份地位，同时还仔细观察了每个人物的姿态、动作、神情和相互关系，弄清这幅画表现的主题思想。与此同时，还摸清了制作过程，变化情况，晕染方法，线描技巧，特别是一些蜿蜒曲折、上上下下、一气呵成的线描，实际上不是一笔完成，而是巧妙地运用了接力线绝招。线描是关系临本成败的关键，为了体现原作精神，保证临本质量，得花大力气练线，练不同时代各种不同形态的线，以体会线描塑造人物形象的微妙表现力。

一个时期，我专临唐画。我选择了一幅难度最大的供养人像，即 130 窟天宝时代的晋昌郡太守乐庭瓌夫人太原王氏全家礼佛图。这幅画是张大千先生从重层壁画中剥出来的，剥出时画面比较清楚，色彩绚丽夺目，后来壁画大面积脱落，色彩斑驳、蜕变，岁月使这幅盛唐杰作黯然失色，而且逐渐消失。为了留存这幅壁画，我下决心临摹它，但当时壁画的现状，形象已经看不清楚了，无法临摹。要保存原作，只有复原，把形象和色彩恢复到此画初成的天宝年间的面貌。这样的临本据说已有两幅，都是名家亲笔，但我都不满意，因为他们的摹本不是形有所失，便是彩色不足。于是 I 开始了复原的研究工作，在八平方米斑驳模糊的墙面上去寻找形象。这幅画共有十二个人物。前面三人榜题尚清晰，依次是“都督夫人太原王氏一心供养”、“女十一娘供养”、

“女十三娘供养”，这是画面主人。后面九人没有榜题，都是奴婢，要在画稿上把这十二身人物的形象肯定下来，心中无数。如面相残缺不全，眼睛只有半截，嘴唇被泥粘掉了，鬓发少了一块，衣服看不清穿着层次。没有依据，无法复原。我就对盛唐供养人和经变中的世俗人物进行调查，掌握了盛唐仕女画的脸面、头饰、衣裙、帔帛、鞋履等等形状和色彩，把残缺不全的形象完整起来。接着脑子里又浮起一个个问题：为什么这幅画的人物形象是胖胖的？为什么有的有帔帛，有的没有？为什么有的女扮男装？为什么发髻有的束于头顶，有的下垂？诸如此类的问题，如能找到历史的科学的解释，这幅复原作品的质量就会大大提高的。我查阅了历史、美术史、服装史、舆服志和唐人诗词，搞清了这一切的历史依据，这样就提高了临本的艺术性和科学性。

在临摹实践中，我逐步进入了研究领域，但这仅仅是为临摹而作的研究工作，也只是敦煌艺术研究的一个方面，远远不是敦煌艺术理论研究的全部，更不是主体课题。

真正从事科学研究工作，是在1963年，领导给了我一个研究课题——敦煌服饰。为什么突然提出要研究敦煌服饰呢？这是有原因的。1958年敦煌艺术赴日展览，日本的中国服饰史专家原田淑人参观展览之后说：我的唐代服饰史要重写。他充分利用了展品中的服饰资料，修改本《唐代服饰》很快出来了。我们花外汇买了这本书。据说原田淑人还将了一军：“这么丰富的资料，你们为什么不研究？”大概提出这一课题的原因就在这里吧。我是学画的，在历史方面没有多少基础，对服饰史从未接触过，也没有兴趣，但是，我硬着头皮答应了“敦煌服饰”的研究。我认为五千年的文明古国，为世界文化的发展作出了巨大贡献，今天却没有一部自己写的中国服饰史，中国的服饰史是外国人在写，当然，外国人研究中国服饰史是值得欢迎的，但是，十亿炎黄子孙就写不出自己的服饰史吗？当责子孙，愧对祖先啊！

怀着激动的心情，我开始摸索。首先通读二十四史《舆服志》，与此同时，大量阅读服饰史论文，从他人论文的参考书，顺藤摸瓜，逐步摸清了服饰资料。此外，向专家请教，特别是向考古专家学习并了解服饰史的新资料。我花了一年多的时间，翻阅了近一百种资料，摘录了两千多张卡片。我这个服饰史的门外汉，初步理出了中国衣冠服饰的发展概况，把敦煌壁画中的服饰纳入历史发展体系，初步进行了探讨，准备写出一本《敦煌服饰》，由于十年浩劫，搁置起来了。这便是我第一次搞敦煌艺术的副产品——敦煌服饰研究的来龙去脉。经过亲身体验，我感到研究历史问题，比较枯燥，但很有意义，每弄清一个问题，便得到一番安慰性的乐趣。

要说正式转入艺术研究，那是20世纪70年代末，由于工作的需要，才放下使用了三十几年的画笔，开始理论性的研究，主要是从艺术的角度探讨敦煌艺术发生发展及其成就。这方面前人已经走过漫长的道路，中华人民共和国成立前就写过许多文章，对介绍敦煌艺术起过积极的作用，但许多文章流于泛泛赞美，而探根溯源，深入研究，具有真知灼见的文章不是很多的。

在前人的研究中，“西来说”比较流行，此说也是从西方传来，斯坦因、伯希和、格鲁瓦德、勒考克等都是不同程度的西来说者。此说传入中国之后，老一辈的敦煌学者论述颇多，一谈敦煌石窟艺术，便是希腊式、罗马式、波斯式、印度式或者犍陀罗式、抹菟罗式。有人认为连石窟形制、制壁方法也都是西方传来的，有人认为佛教艺术从外国传入中国之后，不得不沾上一些中国色彩，甚至有人说我国的六法论也是印度传来的。如果说我国的佛教艺术是外来种子在中国土地上开放的花朵，它确有多方面的影响，而且正是由于吸收了外来艺术的营养，促进了民族艺术的发展，才形成了崭新的中国式的佛教艺术，看不到这一点是不对的。但是，只看到这一点，而看不到数千年岁月逐渐形成的、

反映中国人民的民族意识和审美理想、具有中国气派和民族风格的艺术传统强大的生命力和融合力，则是违背历史的根本运动规律的。因此我们不能不看到，佛教艺术作为世界性的宗教艺术，同一种子，播撒在不同的国家和民族的土壤里，由于不同的雨露阳光的滋润和培养，便开放出艺术上的同形而异质的花朵，形成世界佛教艺术的百花园。如果用中国古典文艺的一种形式作比喻，佛教艺术好像曲牌子，同一沁园春、菩萨蛮，不同时代、不同的人填入不同的内容，则表达出不同的思想感情，呈现不同的艺术风格，给人以不同的审美感受。

敦煌石窟艺术是中国佛教艺术发展历史的缩影，也是中国佛教艺术民族风格的典范。当然，在中国辽阔的土地上，在这多民族的国度里，又在不同地区、不同民族里又有不同的特色，这些，丝毫不影响在大范围里统一的时代风格和民族风格。这里所说的民族风格，不单指汉民族风格，也包括边疆少数民族佛教艺术的独特风格。如新疆的龟兹石窟艺术，在人物形象上高鼻深目的民族特征，长裙大巾的龟兹服装，灵活的舞姿，健壮的人体美，展示西域民族艺术特色，但在线描造型、装饰色彩、散点透视等方面，仍然表现了中华民族统一的艺术风格。其他民族地区莫不如此。中国的佛教艺术也是百花齐放，丰富多彩的。

多领域、多层次、蕴含丰富的敦煌艺术，其时代分期，内容考证，正在纵横交错地进行，理论研究正在展开。今后数年内，我将利用我三十多年临摹工作所获得的感性知识，在敦煌艺术创作方法、表现技法和佛教艺术美学等方面进行探讨，为青年美术工作者学习敦煌艺术遗产、推陈出新作一些铺路的工作。

段文杰

1988 年于敦煌研究院



目 录

十六国、北朝时期的敦煌石窟艺术	(1)
早期的莫高窟艺术	(36)
唐代前期的莫高窟艺术	(53)
唐代后期的莫高窟艺术	(78)
晚期的莫高窟艺术	(103)
敦煌彩塑艺术	(127)
 敦煌壁画概述	(138)
榆林窟的壁画艺术	(155)
敦煌早期壁画的风格特点和艺术成就	(180)
融合中西成一家	
——莫高窟隋代壁画研究	(201)
创新以代雄	
——敦煌石窟初唐壁画概况	(222)
试论敦煌壁画的传神艺术	(251)
形象的历史	
——谈敦煌壁画的历史价值	(269)
谈临摹敦煌壁画的一点体会	(294)
 敦煌壁画中的衣冠服饰	(299)
莫高窟唐代艺术中的服饰	(322)
道教题材是如何进入佛教石窟的	
——莫高窟第 249 窟窟顶壁画内容探讨	(363)

飞天——乾闥婆与紧那罗	
——再谈敦煌飞天	(378)
玄奘取经图研究	(397)
段文杰学术年表	(412)
段文杰论著目录	(418)
编后记	(424)



Contents

Dunhuang Art During the Sixteen Kingdoms and the Northern Dynasties	(1)
Dunhuang Art in the First Phase	(36)
Dunhuang Art in the First Half of the Tang Dynasty	(53)
Dunhuang Art in the Second Half of the Tang Dynasty	(78)
Dunhuang Art in the Last Phase	(103)
The Painted Sculptures in Dunhuang	(127)
A Survey of Dunhuang Murals	(138)
The Murals Art in Yulin Grottoes	(155)
The Stylistic Characteristics and Artistic Achievements in Early period of Dunhuang Murals	(180)
The fusion of the West and China	
——A Study of Murals in Mogao Grottoes in Sui Dynasty	(201)
A Creative Time	
——A Survey of Dunhuang Murals in Early Tang Dynasty	(222)
The Art of Conveying the Spirit Vividly in Dunhuang Murals	(251)
Visual memory of History	
——A Study of History Value of Dunhuang Murals	(269)
Some Experience of making copies of Dunhuang Murals	(294)
Dress and Adornments in Dunhuang Murals	(299)
Costume in Mogao Grottoes of Tang Dynasty	(322)

How the Daoist Subject Entered the Buddhist Grottoes
——A study of the Murals on the ceiling in cave 249 of Mogao Grottoes
..... (363)

Apsaras——Gandharvas and Jannara
——A Further Study of Apsaras (378)

A study of Paintings of Pilgrimage of Venerable Xuan Zang Found in the
Dunhuang Grottoes (397)

Chronology of Duan Wenjie (412)

The lists of treaties of Duan Wenjie (418)

Postscript (424)

十六国、北朝时期的敦煌石窟艺术

敦煌是汉武帝时代建立的河西四郡之一。汉代的敦煌郡，领六县，扼两关，拥有近四万人口，是河西走廊一个新兴的重要城市。

敦煌建郡之初，汉王朝即采取了一系列军事措施，在敦煌境内“建塞徼，起亭燧，筑外城，设屯戍”^①。东汉时期的护西域副校尉驻节敦煌，以后敦煌长史索班又屯兵伊吾，都是为了预防匈奴贵族侵扰。永和二年，敦煌太守裴岑曾率领郡兵三千人西击匈奴，斩除了呼衍王^②，保障了两晋西域和河西的安全。总之，汉晋以来，敦煌在军事上一直是进可以攻、退可以守的战略要地。

为了备边，汉王朝也注意了敦煌的农业生产，修泽，开堰，大兴水利，军屯，民屯，垦荒生产。渔泽都尉崔不意教老百姓力田，搜粟都尉赵过提倡代田法，他们都对敦煌的农业生产有所促进。特别是三国时代的敦煌太守皇甫隆推广犁耕耨种，“省庸力过半，得谷加五”^③，粮食产量大大提高。在农业生产发展的同时，河西和敦煌也出现了“坞壁”（拥有武装力量的地主庄园），嘉峪关魏晋墓中就画有“坞”。“坞”有高墙，门上有望楼。“坞”内有畜圈，“坞”外有帐房，住着看守的奴隶^④。西凉时代，敦煌县西宕乡高昌里，有“赵羽坞”^⑤。北魏时代更是“村坞相属，多有寺塔”。寺院里有僧祇户、佛图户，实际性质与坞相似。当时大量的农民依附于坞壁，从事农业生产，受着残酷的剥削。

封建经济的发展，带来了封建文化的繁荣。汉晋时代敦煌出了许多文人，张芝、索靖便是敦煌有名的书法家和文学家。特别是西晋末年，许多有“高才实学”、“博通经史”的文人学士，避乱凉州，因而河西走廊（包括高昌在内）的中原文化蓬蓬勃勃地发展起来。酒泉、敦煌、吐鲁番魏晋墓中发现的大量文书和壁画，便是当时的文化遗存，也是佛教艺术发展的

基础。

敦煌建郡以后，中西交往更为频繁，特别是张骞率领三百人的庞大使团第二次出使西域之后，“使者相望于道”。外国使者一起“多者数百人，少者百余人”。中国使者一年中也有十余起，至少五六起。出使较近的国家，三几年往返一次，出使较远的国家，要八九年才能回来^⑥。由于频繁的交往，中国的文化，特别是丝绸，源源不断地传向西方，西方的文化，如皮毛、火浣布等等也传入了中国。但东来西去都必须经过敦煌，因而敦煌便成了总揽中西的交通枢纽。

三国时代，敦煌太守仓慈，颇善于处理中西关系，凡是西面来的商旅，“皆劳之”，有到敦煌贸易的，“官为平取，辄以府见物与共交市”，事毕回去，派人护送出关。如果还想到长安、洛阳，就发给“过所”（通行证）。由于他妥善地安排了西域各民族和外国商旅的贸易活动，各族人民无不称其德惠^⑦。

东晋以后，北魏统一了北方，“丝绸之路”更为繁荣，“自葱岭以西至于大秦，百国千城莫不款赴，胡商贩客，日奔塞下”^⑧。所以《隋书·裴矩传》里说：“自敦煌至于西海凡三道……总凑敦煌，是其咽喉之地。”总而言之，汉晋以来的敦煌，是中西经济文化交流的重要站口。

随着中西频繁的交往，佛教和佛教艺术，也沿着“丝绸之路”传入我国，首先流传于西域（我国新疆地区），然后从南北两路：南路经于田、楼兰传至敦煌，北路经龟兹、高昌传至敦煌。再从敦煌、凉州而传入中原。

佛教，是外来宗教，初入中国时“大受排斥”，曾先后出现过“儒佛之争”、“华戎之争”、“佛道之争”、“黑白之争”、“神灭与神不灭之争”等等一系列矛盾。但由于佛教本身就是适应封建经济结构的上层建筑，再经过一些“吃教”人物的诠释、注疏、阐述、比附，宣扬“周孔即佛，佛即周孔”，“周孔救极敝，佛教明其本耳，共为首尾，其致不殊”^⑨。说佛经里“包五典之德，深加远大之实，含老庄之虚而重增皆空之尽，高言实理，肃焉感神，其映如日，其清如风”^⑩。极力把佛教思想、儒家思想和玄学糅合在一起，以适应当时的历史环境。

两晋时代，“流尸满河，白骨蔽野”^⑪。在这灾难深重的社会里，这种

中国化的佛教思想，像瘟疫一样流行开来。北方少数民族建立的许多小王朝，都是佛教的倡导者，他们以“戎神”为精神支柱。后赵石虎，前秦苻坚，后凉吕光，北凉沮渠蒙逊以及北魏诸帝，无不招致僧侣，译经传道。龟兹沙门佛图澄，以道术愚弄人民，百姓“竞造寺庙，相竞出家”，获得了石虎的赏识。上朝时王公大臣用雕辇把他抬上金銮宝殿，主事人唱大和尚名号，“众坐皆起，以彰其尊”^⑫，把佛图澄捧上了与帝王媲美的地位。

前秦苻坚，为了得到名僧鸠摩罗什，不惜派吕光率兵七万远征龟兹。临行前在饯别宴会上向吕光说，我不是为了贪图土地，而是为了鸠摩罗什，“若克龟兹即驰驿送什”^⑬。虽然苻坚玩了一手“此地无银三百两”的伎俩，却也说明他迫切希望拥有这位驰誉西域的和尚。

北魏道武帝为了得到罽宾沙门昙无讖，曾多次遣使到凉州迎接，并恫吓沮渠蒙逊说：“若不遣讖，便即加兵。”沮渠蒙逊为了保留这位“圣人”，断然拒绝说，“此是门师”不能给，如果逼迫太甚，“当与之俱死”^⑭。

这些统治者，不惜打仗，不顾生命，为争夺一个和尚，并把佛教定为国教，僧侣尊为国师，其目的无非是借僧侣之口，宣扬“灵魂不灭”、“因果报应”、“轮回转世”、“天堂地狱”一套唯心主义思想，以“调伏人心”。南朝宋文帝刘义隆说了几句老实话，他说：“若使率土之滨，皆纯此化，则吾坐致太平，夫复何事？”^⑮北方的各族统治者亦因此而大力提倡佛教，于是造塔立寺，开窟造像，蔚然成风。敦煌石窟就是在这样的历史环境中应运而生的。

据武周圣历元年（698年）碑记，莫高窟创建于前秦建元二年（366年），现存最早洞窟约相当于十六国晚期的北凉时代。其后经过北朝的北魏、西魏和北周，这一百六十多年中，现存洞窟共39个。

石窟内容可分三项：建筑、雕塑、壁画，三者是互相结合的统一整体，是实用性和艺术性有机结合的产物。

石窟建筑形式主要有三种类型：一种是僧房，即禅窟，如268、285、487等窟，主室两侧有小禅室，是僧侣坐禅修行的地方。一种是塔庙，平面作长方形，前部有“人字披”屋顶，横梁两端有木质斗拱承托，完全模仿中原木构建筑，后部有中心方柱，如254、257、251等窟，这是早期洞窟的主要形式，适应善男信女右旋绕塔巡礼观像。一种是佛殿，即倒斗藻