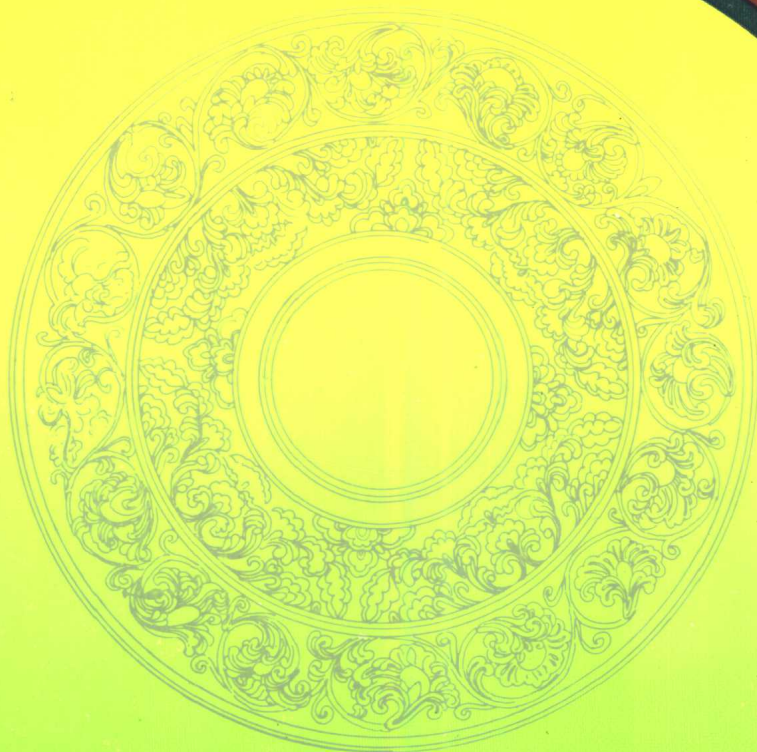


敦煌吐鲁番艺术丛书

敦煌图案

马世长 编



92

46

中国·新疆美术摄影出版社
新西兰·霍兰德出版有限公司

敦煌吐鲁番艺术丛书

敦煌图案

马世长 编

中国·新疆美术摄影出版社
新西兰·霍兰德出版有限公司

主 编:马世长

副主编:孟凡人 祁协玉 B. J. Holland

王金安 贾应逸

责任编辑:王金安

封面设计:王国玲

敦煌吐鲁番艺术丛书

敦煌图案

马世长 编

中国·新疆美术摄影出版社

新西兰·霍兰德出版有限公司

出版

新疆新华印刷厂印刷

新疆新华书店发行

850×1168毫米 32开本 5.25印张

1992年5月第1版 1993年12月第1次印刷

印数 1—3000

ISBN 7—80547—046—4/J·31

定 价:9.50元

编辑缘起

马世长

敦煌吐鲁番学，在社会科学研究领域中属于冷门。到了八十年代，它却异军突起。以老一辈学者为龙头，以中年学者为骨干为研究队伍不断壮大，许多高校培养的学术研究新秀也脱颖而出。成立了全国性的敦煌吐鲁番学会，有关敦煌吐鲁番学的学术专著与刊物相继问世。中国的敦煌吐鲁番学研究，取得了令人瞩目的成就，出现了空前繁荣的喜人局面。

敦煌和吐鲁番两地，以其特有的人文自然景观和内涵丰富的文化古迹，吸引了众多的游客与学者，成为西北地区文化旅游的热点。因此较为系统地介绍这两处古代文化艺术宝藏，也就成了一件势在必行的工作。正是出于这种考虑。我们组织编辑了这套敦煌吐鲁番艺术丛书。

敦煌和吐鲁番保存的数量颇丰的古代文书，是敦煌吐鲁番学研究的重点内容，但与艺术关系不大，本丛书不再涉及。

敦煌吐鲁番两地古代文化遗迹，遗物中，属于艺术品者，内涵宏丰，范围甚广。约而言之，可分为宗教艺术和世俗艺术品两大类。前者主要保存在佛教石窟，佛教寺院遗址中，后者主要出土于古墓葬，古城址，古寺院内。其艺术形式则有建筑艺术、雕塑艺术和绘画艺术。其年代则上起十六国，下迄宋、元，前后历经近千年。敦煌吐鲁番艺术，内容既纷繁复杂，时间跨度又极大，许多问题尚待深入探讨研究。因此丛书编入的各个专题，仅是研究成果较多，且内容亦较重要的几个方面，而绝非敦煌吐鲁番艺术的全部。

敦煌艺术部分，除《敦煌艺术》一册，对敦煌延续近千年的各代石窟，作系统的通论介绍外，余者皆以某一专题为中心，辑为专册。包括建筑、壁画中的佛传故事画、本生因缘故事画、经变画、佛教史迹画、装饰图案、壁画中的历代服饰、壁画中的音乐舞蹈等。吐鲁番

艺术部分，将分别介绍石窟、寺院壁画、墓葬和城址出土的艺术品。龟兹地区的石窟壁画，虽然在地域上已越出吐鲁番地区，但它和吐鲁番、敦煌佛教壁画，存在千丝万缕的联系，故在丛书中，亦编入两辑。敦煌吐鲁番两地，发现了数以万计的古代文书、佛经写本，除其重要的文献价值外，也是研究中国书法史的珍贵资料。丛书中将有一辑，专论敦煌吐鲁番的书法艺术。此外还有若干专题，应该纳入丛书，但因某些客观原因，只好暂付阙如。

收入丛书的论文，以近二十年的国人著述为主，老一辈学者早年开创性的研究成果也收入若干篇。限于丛书的篇幅，不少学者的论文未能尽收，我们深感遗憾。许多学者惠允将其大作收入丛书。这是本丛书得以辑成的根本保证。对于他们的热情支持，谨表深深的敬意。

编辑丛书的初步构想，是黄振华先生提出的，他和老友孟凡人先生一起约我参予具体筹划事宜。因我曾在敦煌研究院呆了十五年，与那里的学者们相熟，故委托我组织有关敦煌艺术部分的论文。吐鲁番艺术部分的选题，主要是孟凡人先生与贾应逸先生研究拟定的。

本丛书的编辑工作，肇始于三年之前。当前两辑行将发稿之时，突然碰到意外的波折和困难，此事遂搁浅。后承新疆美术摄影出版社和新西兰霍兰德出版有限公司鼎力支持，具体工作才重新提上日程。当今在“出书难”的氛围中，两家出版社不考虑经济上的得失，而注重社会效益之举，是难能可贵而令人敬佩的。

收入丛书的论文，虽然大部分在各种刊物上发表过，但按专题成集，可使读者免除搜寻翻检之劳。如果本丛书能为读者了解和研究敦煌吐鲁番艺术，提供少许方便的话，则参予此事的诸位同仁，也就感到满足了。丛书中的疏漏和不足之处，尚希读者批评指正。

一九九一年十月于北京大学

目 录

编辑缘起	马世长(1)
1.敦煌莫高窟早期图案纹饰	关友惠(1)
2.莫高窟隋代图案初探	关友惠(11)
3.莫高窟唐代图案结构分析	关友惠(26)
4.敦煌莫高窟六世纪末至九世纪 中叶的装饰图案	薄小莹(50)
编后记	(113)
插图	(114)

敦煌莫高窟早期图案纹饰*

关 友 惠

敦煌图案是敦煌石窟艺术的一个重要组成部分，它装饰着建筑（石窟与木构窟檐）、雕塑和壁画；也具有自身的独立形态。它如同整个敦煌石窟艺术一样，不同时代，不同窟形，呈现着各自不同的特点。探索它们的特点和演变规律，对于分期断代，对于继承这部分艺术遗产，都是有益的。本文仅就莫高窟早期（北魏、西魏、北周）石窟中所见的图案纹饰谈一些粗浅的看法。

窟内图案的分布与纹样的类别

窟内图案装饰的部位与石窟形制是密切相关的。北魏时期的主要窟形是一种仿木构建筑的塔庙式的窟形，通称中心柱窟。图案装饰分布在窟顶前部起脊人字披（两坡）的椽、枋、斗拱、望板，窟顶后部的平碁，四壁上部的平台与下部的壁带，以及中心塔柱的塔基枋沿、龕楣、佛像背光等处（图一）。西魏以后的窟形，多为平面方形覆斗顶。图案装饰主要是窟顶的藻井，以及壁带、龕楣、龕沿、佛背光等部分（图二）。

图案纹样有忍冬纹、云气纹、几何纹、莲荷纹、散点花叶纹、缠枝花草纹、鳞纹、祥禽瑞兽纹、花砖纹等。现择其中主要几种，依类分式略述于下：

忍冬纹 忍冬是我国北方各族人民喜爱的一种装饰纹样，早在汉代已用作装饰^①。随着佛教的传入，流行更为广泛。魏晋墓室，北

* 本文原刊于《兰州大学学报》（哲学社会科学）1980年2月

魏建筑，刺绣纹样都已应用；是早期石窟艺术中一种主要的图案纹样。莫高窟早期洞窟忍冬纹计有八式 15 种：

I A 式 单叶波状忍冬纹。以一个忍冬叶纹作单位，斜向，首尾相接连续排列，形成波状。有的在叶背空间处加添一小叶（图三）。

I B 式 与 I A 式基本相同，只是在叶背后加画若干并行线条，表示层层重叠（图四）。

II 式 连锁忍冬纹。以两组单叶波状忍冬纹，相对同向连续排列，合成一体。四叶衔接处加一圆点，形成锁链形状（图五）。

III 式 双叶波状忍冬纹。以两组单叶波状忍冬纹，相背倒向连续排列，两组叶背之间留有一带空间，成为自然的藤蔓，作波浪起伏状。叶纹空间处加配圆点或小叶（图六）。

IV 式 双叶桃形连续忍冬纹。两叶相背，两茎外绕至叶尖处结合，形成桃形作一单位，上下倒置连续横排（图七）。

V 式 双叶交茎联环忍冬纹。两茎相交，茎端各有一叶，一端两叶相背向内回卷，加一端两叶相对向外回卷，为一单位。同向连续套联排列（图八）。

VIA 式 单叶藤蔓分枝忍冬纹。枝藤作波状，每一分枝连一叶，同向回卷，连续排列（图九）。

VIB 式 结构同 IVA，唯叶体自由舒卷多弯曲，圆形，每叶各不相同（图十）。

VII A 式 双叶分枝回卷忍冬纹。枝藤作波状，每分枝头两叶。两叶相对，分别向外回卷，分枝处加配小叶，连续排列（图十一）。

VII B 式 结构同 VIA 式，唯两叶相背向内收合，叶尖圆形，两叶根结合处加配一圆叶，形成一个花朵似的纹样（图十二）。

VII C 式 结构同 VII A 式，但叶纹有了新的变化，原来完整的平面叶纹，每个部分变成了窄长的小叶，叶尖有圆有尖，并有正、反、转、侧的变化，形同菊花（图十三）。

Ⅷ式 四出忍冬纹。以一圆点为中心，四叶忍冬，两叶相背，由中心向左右伸展，空间添配小叶。如同两朵侧面秋菊两背相倚组成一个单位，连续排列（图十四）。

几何纹 几何纹在我国新石器时期的采陶上已经普遍应用，汉代更把它用在了丝织物上，织成色线采锦和单色提花绮。莫高窟早期诸窟中的几何纹有四式6种：

I式 方格纹。用数条垂直线与平行线相交，组成网状方格，格内或以两色交错填色；或以三色相间填色；或一种色采斜向交叉，形成斜方空间，中心配一小花（图十七、十八、十九）。

II式 斜方格纹。以两组四条等距离的平行线，作 45° 交叉，组成斜方格，在小斜方与斜长方形内单色相间填色，大斜方形内置十字小花；或在大小斜方格内均加一圆点（图二十、二一）。

III式 A 单线菱形纹。以数条等距离的 30° 斜线相交叉，组成菱形，或以三色相间填色；或在菱形的一角配一小菱形色块，另一角加画三角形折线（图二二、二三）。

III式 B 复线菱形纹。以四条等距离的 30° 斜线相交，组成菱形，相间填色（图二四）。

III式 C 点线菱形纹。用数条白色点线，以 30° 斜向等距离相交，组成菱形，中心配一大圆点；或以数条横向波状点线，上下相对联成菱形，菱形的一角配一半圆形小花（图二五、二六）。

IV式 龟甲纹。用白色点线组成龟甲形状，以两条波状宽线相对并行，与龟甲纹套叠，空间配小忍冬纹（图二七）。

云气纹 云气纹是我国特有的传统纹饰，战国漆器，汉代绘画，魏晋墓室随处可见。莫高窟的云气纹的基本结构是一个连续 ∞ 形象，在单一的土红色地上，根据部位空间大小的需要，依其 ∞ 形的规律，连续组成疏密不同，繁简各异的云气形象，空间多饰圆点，表示星宿（图二八）。

散点花叶纹 多以三个小叶组成头部，五个小圆点组成尾部，形如花蒂，组成一组完整的纹饰，单行同向排列，或双行交错排列

(图二九)。

缠枝花草纹 它的结构基本上与忍冬纹ⅦC式相同。花形似扇形，花蕊作放射状，枝藤上满布小叶，分枝处加一小花(图三十)。

鳞纹 以白色点线组成鳞甲状，每甲片中再画一甲状色块，有如叠晕之状(图三一)。

莲荷纹 我国的莲荷纹，早在战国时期已用于器物装饰上。佛教的传入，使它得到更加广泛的应用。莫高窟早期诸窟的莲荷纹，主要用在藻井、平棊中心和龕楣、椽间望板装饰的图案中(图三二、三三)。

祥禽瑞兽纹 有龙、凤、虎、猴、孔雀、鹦鹉、长尾鸟等。这些都是我国民族传统的纹饰，有着吉庆的寓意(图三四、三五)。

从窟内现存各类纹样的分布来看，大致可以看出这样几个问题：

一、忍冬纹饰是早期诸窟图案装饰中应用最广，延续最长的一种基本纹饰，波状结构是它的基本组织方法；双叶分枝藤蔓忍冬纹是其中最活跃，最富有生命力的一种。单叶忍冬纹——双叶忍冬纹——花形忍冬纹的变化，显示了它发展变化的过程与不同阶段的特点。北魏时期多用Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ式与ⅦA式；北周时期以ⅥB、ⅦC、Ⅷ式为主；Ⅴ式为早期各代通用纹饰。西魏则兼而有之。

二、几何纹主要见于北魏诸窟，其中菱形纹饰最多。西魏以后基本消失。

三、云气纹与散点花叶纹两种数量最多，主要用在北魏中心柱窟的平棊方井边饰上，随着中心柱窟的消失而逐渐消失。

四、缠枝花草主要见于北周诸窟，它的纹样组织结构与忍冬纹ⅦC式极为相似，有着鲜明的承袭关系，可以说是隋唐时代卷草纹饰的雏形。

图案纹饰的几个特点

以上是不同纹样的形象及其结构的简要说明。它们在窟内都以各自不同的优美的形象装饰着壁面；使整个洞窟内各部分既有区分又统

一和谐。

造型简洁、鲜明是早期图案纹样造型一个显著特点。如忍冬纹，是早期各地石窟艺术中习见的一种纹饰，而在莫高窟早期诸窟里，则显得格外突出。它造型朴实，自由活泼，变化多姿。多以三瓣或四瓣植物叶利用正、反、俯、仰的变化，设计了一个象剪纸、影画那样简练、鲜明的形象。它既不同云冈石窟中雕刻的忍冬边饰那样华丽，也不似新疆克孜尔石窟壁画中忍冬纹那种强调凹凸变化，不露空地的繁缛式样（图十五、十六），而是以一个单叶忍冬纹样作为基本单位。不论组成波状、双叶藤蔓分枝，或者四叶连锁式样，其侧视叶状的形象和结构脉络总是那么清晰完整，在土红色的衬托之下，给人以单纯、朴实的美感。

还应当说明的一点是，忍冬纹作为早期石窟中一种主要纹饰，在新疆诸窟中，均为四瓣或多瓣式的叶形；云冈石窟及其附近发掘的建筑装饰忍冬纹都是叶体细长的三瓣形象（只有作为龕柱柱头上的忍冬纹才是四瓣形的）。在莫高窟则是兼而有之，且形体肥大。IA式（是大量的）与新疆石窟的一种为同一类型；几何纹IV式（即龟甲纹套联忍冬纹，仅见于259，248两窟）与云冈用在龕柱、门楣上的几何、忍冬混合式样边饰也相近似。北魏以后，在内地石窟中，大致逐渐趋于统一。这种差异，反映了忍冬纹饰在这一时期互相影响的关系。

又如几何纹，它是内地石窟所不见，新疆石窟也少有的纹饰。它用不同的直线（垂直、平行、各种斜线）组成不同的几何纹样，只有IV式龟甲纹配有曲线，ⅢA式中的一种配有折线，并充分利用着“数”的变化规律和空间填色法，使呆板的几何形状，既丰富多采，又保持着绫锦般华丽的美感。

再如云气纹，在现存北朝石窟中，仅见于莫高窟。是早期洞窟主要纹饰之一。它不同于忍冬纹与几何纹是以各自固有的形象与格式表现其面貌特征，而是用连续∞形曲线形成有韵律的动势，显示形象的特征。虽然，它没有也不需要具有具体、固定不变的形象，以表现其变

化莫测的流动气势。

统一、完整是构成整体装饰的特点。以具有显著总体构成特色的平棊装饰为例，如图一所示，它是一种窟顶装饰。这种用斗四套叠组合而成的连续平棊结构，也见于云冈与其他北朝石窟中。云冈是石雕，不宜作过细的雕饰。它是以其特有的石雕体积感表现形象各个面的变化，莫高窟是壁画，是以线描，色彩构成图案以表现其丰富的内容。它集中了窟内各种纹样的边饰于平棊，繁简虚实配合适当，形成完整统一的整体装饰。平棊的中心方井都比较宽大，在绿色水波涡纹中间置一圆形莲花，是平棊装饰的主体。井内斗四套叠的边饰比较小，纹饰由散点小花叶纹、云气纹和忍冬纹ⅠA式组成。在画法上，用单色一挥而就，点划分明，自由洒脱。土红地色，是统一纹样的基础，是平棊色彩的主调。方井四角有飞天或莲花，与井心莲花相呼应。使规矩的方井活泼有生气。方井外围是以几何纹、忍冬纹、云气纹连接而成的带状边饰，边饰比较宽大，纹样结构描绘比较细致，把一个个方井连成一个完整的平棊窟顶。

龕楣与佛像背光，都是一种象征神光的装饰，采取了与平棊装饰不同的方法，往往以一种纹样构成一个整体装饰。如龕楣，多以缠枝忍冬纹为主，中间穿插以莲花、瑞鸟或化生童子、伎乐天 and 菩萨，边沿配以简单的火焰纹；而佛背光是以单一的火焰纹组成，只是每一层火焰形象的繁简不同。以象征佛光的炽盛。

壁带边饰，是以忍冬、几何、云气等不同纹样和不同色彩组成的小段边饰。相间连续排列而成的。它以不同的线形构成边饰的不同特点：直线几何纹规整，曲线云气纹流畅，弧线忍冬纹活泼，给人们不同的美感。

色彩是构成装饰图案的一个重要条件，没有色彩，就失去了图案纹样的光彩（如上述几何纹Ⅰ、Ⅱ、ⅢA、ⅢB式图十七——二十四即是如此）。装饰图案的色彩不同于一般绘画，它具有鲜明的规律性，强烈的装饰性。不仅它的形象是变化了的形象，色彩也具有更多的象征性和均衡性。

早期所用色种，就直观色感而言，有土红、朱砂、石绿、石青、孔雀蓝、白、黑（变色）、赭、藤黄、紫色等。以土红、石绿、白、黑用量最多（这与窟内全部壁画用色是一致的）。总观装饰整体，北魏诸窟都是土红色为基调，形成一种热烈淳厚的风格；西魏、北周的藻井，不用土红为地，多用青绿为主色，给人们明快淡雅的感觉，这与中心柱窟窟顶大面积的，以土红色为地色的平棊装饰，变为覆斗藻井，浓重色彩，特别是土红色大量减少直接相关。如云气纹是平棊装饰中的主要纹样之一，全以土红色作地色，用单一的白色画纹样，变化不一的白色曲线，在土红地色衬托下，更显得结构条理清楚，色采质朴，形象完整。忍冬纹亦全作土红地色，用石绿，黑、白三色相间平涂，暖色与冷色相辉映，形成强烈的对比，显得纹饰更加活泼多姿，爽朗明快。几何纹多作素地，用黑、绿两色，或用朱、紫、青三色相间，或在浅绿地色上用深绿叠晕，呈现出一种丝绸织物的色彩效果。

从上所述，大致可以看出：作为构成整体装饰基本单位的边饰，多是土红作地色，表现了传统的热烈色调。这是和它的装饰作用密切相关的（详后）。色彩的配置，是以冷色与热色的对比为其基本规律的；对比，又是以相间填色方法表现的。这种配色方法以及所用主要色种，与同期中原所制的刺绣佛画上的纹饰是相一致的^②。说明这一时期的装饰图案制作用色方法，有着共同的时代风格。着色，主要是单色平涂法，同时也采用了简单的晕染法晕染，以青绿相叠，或青绿交染最为突出，也有用不同的红色或朱色与青绿相交染的。晕染法的使用，丰富了色采形象，这对富丽堂皇的唐代图案的色采有极大的影响。早期图案多以白线勾勒，起着提神和统一调和整体装饰的作用；石青、孔雀蓝主要用在火焰纹组成的佛背光及龕楣边沿的火焰纹，与土红、赭色画成的火焰纹相映，颇有红火、兰焰之感。以忍冬纹为主的龕楣装饰，多用石绿，中间又往往配置着红叶绿莲，显得花叶繁茂，生气蓬勃。

窟内图案装饰的作用

窟内图案装饰的作用，可以从装饰的部位与装饰形象两个方面来说明。


装饰部位从上文的简述中，大致可以看出它与石窟建筑形制是密切相联的。北魏的中心柱窟形，就是一种典型的仿木结构塔庙式的建筑。《洛阳伽兰记》上说永宁寺的佛殿“形拟太极”（皇宫正殿），有宫殿般的庄严气魄。云冈北魏石窟第七、八、九、十、十二诸窟的前室原来即是木构屋顶^③，想必也很壮观。当然，这些都是皇家的寺窟佛殿。莫高窟早期石窟不能比拟“太极”，但是它那摹仿殿宇木构建筑的石窟特点是很明显的。如图一所示窟顶前部作起脊屋顶“人字披”式，有摹仿屋架，圆形椽子、木制斗拱；窟顶后部作平棊采画装饰。四壁上画有天宫楼阁及平台，四壁中部的边饰，有如壁带或横枋，斗拱下画的竖条边饰，表示立柱。窟中心凿出的方形塔柱，四面开龕，龕门两侧塑绘龕柱，龕口上画有龕楣。这些都与建筑有关。所以，把莫高窟早期石窟图案称它为建筑装饰图案，是非常合适的。今天，北魏时期那种“形拟太极”般的木构佛殿已不复存在，但这些表现建筑形式的图案纹样，对研究北朝建筑装饰，无疑是很好的参考资料。

石窟里的藻井平棊，本是宫室内部屋顶上的用方木叠套而成的方井形状装饰。即所谓“交木为井，画以藻纹”。这在汉代的宫殿建筑中已普遍应用。张衡《西京赋》中的“蒂倒茄于藻井，披红葩之狎猎”，王延寿《鲁灵光殿赋》中的“圆渊方井，反植荷蕖”，都是对藻井装饰的形象记述。井中莲荷则有着“以厌火祥”的寓意（在佛教石窟中又有着净洁的象征）。在汉代墓室里，则为我们留下了许多具体的实例^④。莫高窟早期的覆斗顶形窟，均画一单个叠套方井，藻井中心饰大莲花，四周缀帐纹，即为华盖式藻井；中心柱窟顶的平棊，与藻井形式相同，都保持斗四结构和井心装饰莲荷纹的民族传统。如268窟，窟顶平棊是用浮塑制作的五个叠套方井相连的采画平棊，颇有真实的建筑立体感。中心柱窟的平棊，是以塔柱为中心，四面平棊连续成排

(拐角处两面共用一个方井)，这与建筑整体布局有关。在 254、428、431 窟平棊外围的边饰中，还画有龙、凤、虎以及人字披椽间的望板部分画有孔雀、猴子等祥禽瑞兽，这与《鲁灵光殿赋》所记的“飞禽走兽，因木生姿”的“奔虎”、“蚪龙”、“朱雀”、“白鹿”、“狡兔”、“猿狖”等装饰一脉相承。椽子均涂土红色。椽子束腰多画云气纹与锯齿形垂角纹，每椽画三、四段，全涂石绿色，(参见图三十三)，外形与先秦宫殿遗址土出的铜质建筑构件极为相似，这种纹饰正是秦、汉木构建筑上的“金缸”遗风在南北朝石窟建筑的延续。不过这里只是一种象征性的图案装饰^⑤。

云气纹、几何纹都是中心柱窟应用最多的纹样，《洛阳伽兰记》永宁寺条的“图以云气，采画仙灵，列钱青璪，赫奕华丽”的记述，这与敦煌早期石窟装饰图案内容是一致的。忍冬纹也是当时建筑上喜用的一种纹饰。但这些纹饰，在莫高窟却随着中心塔柱这种仿木构建筑窟形的消失，而被别的纹饰所代替了。

天宫楼阁的平台图案和龕门装饰，也同样表现了鲜明的建筑装饰性。平台图案是画在四壁最高处的天宫楼阁的一部分。“楼阁”是由画出的圆拱龕形与起脊屋形表示的，每阁内有一伎乐天人，“楼阁”下画凹凸形带状边饰，是为承托“楼阁”的平台(似今之阳台)。这种平台装饰的建筑性质，在新疆库车地区诸石窟中表现尤为突出，它是用木制、泥塑、彩绘相结合作出的具有建筑立体效果的平台形状。莫高窟的平台全是平面采画，是用绘画的透视方法与色采的明暗关系表现平台建筑结构立体感的。还应该注意到的是其纹饰是方形花砖与条砖，方砖上的对角线穿壁纹样，与近年来酒泉地区魏晋墓室出土的方砖花纹基本相同。这种“砖砌”平台与新疆那种富有“雕刻”情趣纹样的平台是迥然不同的，反映了建筑装饰的地方特色。

龕门装饰。龕是佛居之所，在莫高窟早期诸窟中，佛龕与禅室的门饰是完全一样的。中心塔柱四面的龕，是塔的四门；覆斗顶窟的龕也是表示塔门的。它的装饰包括楣、梁、柱三部分。龕楣是先在壁面上浮塑出高于壁体的  形平面，彩绘忍冬、莲花、天人、火焰纹

饰；龕梁是在龕楣下的龕口沿壁处塑出半圆形体的∩形状，两端作禽首、龙头、或忍冬、梁体绘鳞纹；龕柱是在龕门两侧，亦为泥塑的半圆柱状，柱头多束帛式，柱础为覆盆或覆莲。这种龕门与同期壁画中的塔门，以及现存河南登封北魏嵩岳寺砖塔塔门，都是相同的。龕门装饰也当是以当时寺院中的禅室、尼房的华丽装饰为模本的^⑥。

图案用色与建筑联系也很紧密，如斗拱、立柱边饰、藻井与平棊边饰均为土红地色；平棊外围边饰、壁带边饰则以朱、绿、白三色相间作地色。表现了传统建筑的“朱柱”、“丹楹”格式、用朱绣、绿玉、白银、黄金作装饰，形成灿烂华丽的色彩效果^⑦。

古人多把装饰奢华的宫室殿宇比作“紫宫”、“仙境”，而总观现存北朝佛窟，却都在模仿着木构殿堂建筑。如同寺院殿堂在建筑外貌及其内部装饰上模拟宫室建筑一样，是借其“雄伟”、“壮丽”的外观与奇花异草、珍禽怪兽的内部装饰表现佛教威严的。所谓建筑“不壮不丽，不足以一民而重威灵，不饰不美，不足以训后”，^⑧正是早期石窟极力效仿木构建筑的目的所在。敦煌莫高窟早期图案也是为着这一建筑目的，装饰于石窟内部的。

注释

- ① 参看党寿山《甘肃省武威县旱滩坡东汉墓发现古纸》《文物》1977年1期。
- ② 参看敦煌文物研究所《新发现的北魏刺绣》《文物》1972年，2期。
- ③ 参看云冈石窟文物保管所《云冈建筑遗迹的新发现》《文物》1976年4期；宿白《云冈石窟分期试论》《考古学报》1978年1期。
- ④ 参看中国营造学社《建筑设计参考图集》第十集，藻井天花简说。
- ⑤ 凤翔县文化馆、陕西省文管会《凤翔先秦宫殿试掘及其铜质构件》；杨鸿勋《凤翔出土春秋秦宫铜构——金缸》《考古》1976年2期。
- ⑥ 参看《洛阳伽兰记》。
- ⑦ ⑧：何晏《景福殿赋》。

莫高窟隋代图案初探*

关友惠

隋代是一个经历三百年动乱分裂后的大统一朝代。南北方的大统一，也带来了文化上的大统一，只是这却又是短暂的：短暂的统一使一切都带有一种过渡性。莫高窟隋代图案也显现着这种过渡性：然而在过渡中又渐趋新的统一。

莫高窟隋代石窟约一百余窟（其中一些石窟经后代抹泥重绘）。依据石窟形制、内容、艺术风格，可分为前、中、后三个阶段^①。为了叙述方便，本文只举其中有图案的代表窟，以图案纹样及其结构形式来分类，不是按石窟分期对全部石窟依次叙述。

隋代图案有窟顶的藻井、平棊，佛龕的龕楣，窟顶与壁上的边饰，塑像的服饰与背光等。其中以藻井图案为代表。

（一）

隋代前段石窟不多，主要有 302、303、304、305 及 416、417 诸窟，302、305 窟内有隋开皇四年、五年造窟愿文纪年题记。诸窟的窟形与图案还保留着某些北朝余风，同时，又强烈地表现了隋代的新形式。如果说北朝图案可以概括为“建筑装饰图案”，隋初图案则表现了这种建筑图案的消逝，并开始向“织物图案”转变。

前段列举的六窟图案，就窟顶图案来说，可分为两类：一是平棊图案，一是藻井图案。平棊图案有 302、303、416、417 四窟，这四窟的窟顶前部起脊，形同人字披式，后部平顶。而 302、303 两窟中

* 本文原刊《敦煌研究》1983年创刊号（总第三期）